L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

Direttori: Stefano Salvi e Italo Testa
ISSN 1973-2740

NUMERO 25, DICEMBRE 2022: **Stili della poesia contemporanea**

Editoriale 2

IL DIBATTITO

INTRECCI ED EFFETTI DELLA STILISTICA
Davide Colussi
Jean Racine tra Spitzer e Auerbach 8
Agnese Pieri
Note sul Marcel Proust *di E.R. Curtius* 13
Margherita Martinengo
La ricezione di Critica stilistica e storia del linguaggio 23
Andrea Lazzarini
Il lascito della critica stilistica in Francesco Orlando 37
Laura Neri
Aporie e contraddizioni del grande stile 49

STILE E IDEOLOGIA
Massimiliano Manganelli
Lucini e l'ideologia lombarda dello stile 59
Andrea Agliozzo
Fortini e i limiti della stilistica 69
Massimiliano Cappello
Con Fortini: un adespota attribuibile a Giudici 82

STILI DEL PRESENTE
Francesco Diaco
La classicità queer *del 'tardo' Buffoni* 97
Giulia Martini
Lo stilema del dialogato in De Angelis 116
Rodolfo Zucco
Viviani, un clic*: tra lettura e didattica* 130
Paolo Giovannetti
Intermittenze della stilistica e dello stile 140
Samuele Capanna
Appunti su stile e scritture di ricerca 147
Gianluca Picconi
Ironia o ridicolo? 161
Andrea Sartori
Lo stile del bíos 171

ALTRI SGUARDI
Andrea Bongiorno
Tra linguistica, teoria della letteratura e stilistica 182
Ulisse Dogà
La critica stilistica nella germanistica tedesca e Szondi 195
Riccardo Campi
Note sulla poetica negativa di Beckett 203

TERRITORI LIMITROFI: ROMANZO, FILOSOFIA, TEATRO
Mario Farina
Stile postmoderno: romanzo e realismo 215
Stefano Marino
Questioni di stile e scrittura nella filosofia contemporanea 230
Daniele Rizzo e Gianluca Valle
L'esperienza dello stile e l'epifania della forma 243

GLI AUTORI

LETTURE
Riccardo Benzina 256
Alberto Comparini 260
Paola Di Gennaro 264
Giusi Drago 275
Lorenzo Pataro 280

I TRADOTTI
Lucian Blaga
tradotto da Davide Astori 284
Carlo Bordini
tradotto da Francis Catalano e Antonella D'Agostino 293
Lisa Jeschke
tradotta da Giulia Fanetti 304
Konstantin Pavlov
tradotto da Alessandra Bertuccelli 316

Editoriale

Il numero XXV de *L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture* è dedicato al tema *Stili della poesia contemporanea*. Il nuovo numero de *L'Ulisse* intende in tal senso chiedersi in che modo il problema dello stile in senso ampio si ponga nelle scritture contemporanee nel suo rapporto con la teoria letteraria, il pensiero filosofico, l'arte e la società. L'indagine è focalizzata su un arco cronologico che va dal secondo novecento sino alle scritture più recenti, con attenzione ad autori italiani ma anche ad altre tradizioni linguistiche.

Ma che cos'è lo stile? E ci serve ancora questa categoria?

La nozione di stile è etimologicamente legata alla scrittura (già il lat. *stilus* passava dal significato letterale di strumento di incisione sulla cera a quello metaforico di modo di scrivere (e di parlare).

Il *Grande dizionario della lingua italiana* definisce così lo *stile*, nella prima accezione contemplata dal lemma: «Insieme di tratti formali (identificabili in abitudini grammaticali e sintattiche, modi di articolazione delle frasi, scelte lessicali, usi retorici) che caratterizza in maniera significativa e costante il linguaggio di un autore, di un'opera, di un genere letterario o di un tipo di scritto, di un movimento o di un periodo della storia della letteratura e che risulta da una scelta consapevole e deviante dall'uso o dalla norma correnti». Se inizialmente (latinità antica e medioevo) lo stile è più concetto retorico e sovraindividuale, in diacronia esso finisce per assumere un valore più spesso riferito all'individualità dell'autore e dell'opera. A partire dalla celebre sentenza di Buffon («Le style est l'homme même»), o magari da una sua sovrainterpretazione a posteriori, si arriva alla concezione romantica dello stile come firma dell'autore. Inoltre, si deve anche registrare il fatto che, nelle sue origini e per molto tempo, la nozione di stile è applicata alla scrittura (letteraria o no): solo in un tempo piuttosto recente essa si estende anche alle altre arti: e comunque rimane in queste più legata a una declinazione di tipo sovraindividuale (esemplare è in questo senso il suo uso in architettura). Ancor prima di espandersi alle altre arti, il concetto si propaga dalla retorica ad altri usi figurati: in primo luogo i modi di comportamento, poi la moda (per arrivare al significato di *stile*, usato in senso anche assoluto, che oggi è forse più diffuso («che stile!»).

Per chi studia la letteratura, lo stile è anche – accanto e in contrapposizione alla lingua – l'oggetto della stilistica (parola e prassi che nascono in ambito tedesco a partire dall'Ottocento). La stilistica di Spitzer ha rappresentato uno straordinario esempio di riuscito connubio tra l'analisi linguistica del testo letterario e il giudizio estetico su di esso. Tuttavia, il metodo di Spitzer (fondato sullo scarto rispetto alla norma linguistica, e sull'attivazione di questo scarto da parte di un clic di tipo psichico se non addirittura biologico) è tanto euristicamente efficace nella brillante prassi quanto fragile nella sua base epistemologica, sostanzialmente impostata su un dichiarato circolo ermeneutico tra singolarità del tratto deviante e totalità dell'opera (o dello stile, appunto, di un autore). Non per niente i migliori derivati delle stilistica spitzeriana si atterranno a un intelligente empirismo epistemologicamente agnostico: che ha dato straordinari esiti senza generare un vero e proprio *framework*. Del resto, anche la stilistica di Auerbach, maggiormente orientata a stabilire un rapporto magari più rigoroso tra la totalità del testo e quella del mondo rappresentato, tende a dare i suoi migliori risultati – in *Mimesis* – a partire dalla tripartizione antica dei livelli stilistici: e quindi a privilegiare testi che meglio si dispongono a un confronto con essa e con la pur "larga" categoria del realismo.

Gli sviluppi ulteriori della stilistica letteraria hanno riguardato soprattutto un affinamento tecnico delle unità di analisi oppure l'individuazione di linee che attraversano cospicui segmenti diacronici.

In generale si può registrare una notevole vitalità dell'analisi stilistica sulla letteratura novecentesca, specie nella dialettica tra tradizione e innovazione. E più di recente l'analisi stilistica si è sviluppata anche in relazione al rapporto con le scienze cognitive, le neuroscienze e il literary darwinism. Più complesso (e ancor poco tematizzato) è il problema della applicabilità del concetto di stile (ed eventualmente – ma le due cose potrebbero non coincidere – dell'analisi stilistica) alla poesia contemporanea nelle sue varie tendenze, incluse le opere che sbrigativamente possiamo ricondurre alle avanguardie. Sanguineti scriveva in un testo di *Postkarten*: «oggi il mio stile è non avere stile». Prima aveva del resto scritto di aver privilegiato la scelta del francese perché in quella lingua gli era

più facile «écrire sans style». In questi casi potremmo chiederci se effettivamente i testi sono impermeabili a una lettura secondo una concezione tradizionale dello stile come insieme di tratti riconoscibili e riconducibili a un'unità (e non è detto che la risposta sia negativa). Ma certo con l'avvento delle tecniche di montaggio (come il *cut up*) e di altre tecniche in cui (anche attraverso l'uso di *tool* informatici) il ruolo di scelta dell'autore è limitato o pressoché nullo la pertinenza dello stile come possibile categoria di analisi risulta certamente più gravemente in discussione. E, anzi, eventualmente ripropone la questione del rapporto tra stile (inteso in modo non più individuale) e industria culturale, tra stile e mercato: questione che le arti diverse dalla scrittura avevano proposto a tema probabilmente con un certo anticipo.
Anche nelle scritture contemporanee che mantengono un legame più esplicito con forme ibride, porose, liriche o post-liriche di soggettività, la questione dello stile e del suo legame da un lato con i tratti personali, autentici, fortemente individuati dell'espressione, rimane sospesa sullo sfondo. Ed è questione non indifferente anche alla riflessione dell'estetica come filosofia dell'arte. È vero che l'arte esprime un soggetto (attraverso uno stile, inteso ancor in modo fondamentalmente essenzialista), come vuole Danto nella sua *Transfiguration of the Commonplace*? È ancora vero che il discernimento dello stile è un aspetto fondamentale per capire un'opera d'arte, come vuole Goodman in *The Status of Syle*?
Queste sono domande a cui chi si confronta con le opere d'arte – non escluse quelle letterarie – di oggi non può evitare di porsi. Il nuovo numero de *L'Ulisse*, alla cui progettazione ha collaborato Paolo Zublena, che firma con noi l'editoriale, si pone queste questioni a partire dallo sfondo novecentesco per arrivare alla scritture più recenti.

La parte monografica del numero, con la sezione *INTRECCI ED EFFETTI DELLA STILISTICA*, affronta alcune figure e questioni centrali della storia della stilistica del novecento e della sua ricezione. In apertura, *DAVIDE COLUSSI* riscontra nelle pagine di *Mimesis* su Racine il legame di **Auerbach** con la stilistica di **Spitzer** e la sua concezione della «smorzatura» quale condizione del poetico. *AGNESE PIERI* analizza in parallelo i saggi su Proust di **Curtius** e di **Spitzer**, trovando nel primo un caso esemplare di quell'«analisi totale dell'opera artistica» in cui per Spitzer la stilistica quale disciplina autonoma dovrebbe confluire. Alla ricezione nella critica italiana di *Critica stilistica e storia del linguaggio* è dedicato invece il contributo di *MARGHERITA MARTINENGO*, che rileva gli effetti dell'indagine formale di stampo stilistico sia sulla linea storico-linguistica di **Croce** sia sull'impostazione storico-sociale del filone di critica marxista e in poeti quali **Fortini** e **Pasolini**. Attraverso la lente del modello indiziario di **Carlo Ginzburg**, *ANDREA LAZZARINI* ricostruisce Il lascito della *Stilkritik* di Spitzer e Auerbach sul paradigma testuale della teoria freudiana della letteratura di **Francesco Orlando**. Il numero monografico della rivista *Sigma* in cui **Gian Luigi Beccaria** proponeva a critici e poeti italiani una riflessione sulla categoria di 'grande stile' offre quindi a *LAURA NERI* una prospettiva per indagare il modo in cui l'incrocio tra la stilistica e la poesia del secondo novecento genera tensioni e aporie che si riscontrano sia nella riflessione di maestri della critica quali **Pier Vincenzo Mengaldo** sia negli interventi, tra gli altri, di **Giudici**, **Zanzotto**, **Sanguineti**, laddove il confronto dialettico con la lezione delle avanguardie mette in discussione alcuni aspetti della categoria di stile.

Al rapporto tra *STILE E IDEOLOGIA* è dedicata invece la seconda sezione della rivista, aperta da un intervento di *MASSIMILIANO MANGANELLI* su come il 'lombardismo' operi in **Lucini** quale ideologia dello stile, ove la volontà di appartenere ad una certa tradizione quale fattore etico-politico e ideologico è messa in opera attraverso l'adozione di un ventaglio di tratti formali e soluzioni stilistiche. Alle considerazioni saggistiche di **Fortini** sui limiti della concezione spitzeriana dell'atemporalità della forma è dedicato invece il contributo di *ANDREA AGLIOZZO*, che rinviene nel carteggio con **Spitzer** l'esplicitazione da parte di Fortini dell'estetica della contraddizione e della concezione dialettica dello stile e della forma quale luogo di tensione e insieme di integrazione tra poesia e ideologia. Il carteggio **Giudici-Fortini** è invece al centro dell'intervento di *MASSIMILIANO* CAPPELLO, che servendosi di considerazioni stilistiche giunge a attribuire a Giudici l'anonimo risvolto di copertina della prima edizione di *Una volta per sempre*.

All'incidenza della categoria di stile per l'indagine sulla poesia italiana contemporanea è dedicata la sezione *STILI DEL PRESENTE*. *FRANCESCO DIACO* indaga le soluzioni formali che strutturano la poetica inclusiva dello stile tardo di **Franco Buffoni**, trovandovi il segno di un nomadismo stilistico-culturale e di una spiccata marca sperimentale che mette in discussione insieme le convenzioni di genere letterario e sessuale. Sulla scorta delle considerazioni spitzeriane sulle molteplici funzioni del parlare parentetico, *GIULIA MARTINI* si concentra sullo stilema del dialogato nel **Milo De Angelis** di *Somiglianze*. Mentre tin autori primo-novecenteschi quali **Pascoli** e **Gozzano** tale stilema giocherebbe una funzione antidialogica, in De Angelis esso avrebbe un ruolo costruttivo e comunicativo, in ciò anche distanziandosi dall'uso del dialogo in **Luzi**. La lettura di *Credere all'invisibile* di **Cesare Viviani**, dapprima nella propria officina, e quindi nel vivo di un corso universitario, è per *RODOLFO ZUCCO* il banco di prova per verificare sia la continuità tra indagine critica ed esperienza di lettura, sia la pertinenza dell'esperienza spitzeriana del *clic* e quindi la vitalità produttiva dell'approccio stilistico ai testi. *PAOLO GIOVANNETTI* si confronta invece con il fenomeno per cui nel dominio della linguistica italiana si parla sempre meno di stile, subordinando questa nozione a quella di lingua, tendenza che riscontra anche nella recente riflessione di **Enrico Testa,** e che mette in connessioni con alcune questioni che premono trasversalmente sullo sfondo delle scritture contemporanee, sia di marca sperimentale che lirica: l'adozione di poetiche procedurali e concettuali, e di poetiche dello scarto minimo, entrambe poco connotate da fattori stilistici e formali. Questi fenomeni sembrano mettere in discussione la categoria tradizionale di stile, la cui mutazione in corso viene qui verificata attraverso la lettura in parallelo degli ultimi lavori poetici di **Marcello Frixione** e **Italo Testa** e del ruolo che l'uso della cultura visiva gioca in essi nel ridefinire una sorta di 'stile-zero'. Sull'opportunità o meno di ragionare in termini di stile a proposito delle cosiddette 'scritture di ricerca' – all'interno delle quali sembra manifestarsi una condivisa indifferenza per il concetto di stile – si concentra il contributo di *SAMUELE CAPANNA*, scegliendo come campione l'ambiente linguistico testuale omogeneo e monotono delle *Istruzioni politico-morali all'indirizzo dei nostri giovani poeti* di **Michele Zaffarano**. Qui sembra manifestarsi un chiaro rifiuto dello concezione tradizionale dello stile come marca individuale e devianza dalla norma, per certi versi invece ancora presente nella pratica neoavanguardistica di **Giuliani** e **Sanguineti** e nel **Gruppo 93**. Se testualità del genere sono chiaramente connotate da una volontà (autoriale) di fuoriuscita dallo stile, Capanna rivendica nello stesso tempo la fecondità dialettica dell'adozione di strumenti stilistici, e in particolare della stilistica multimodale e cognitiva, per indagare testi intenzionalmente privi di stile, ma spesso connotati da una modalità umoristica straniante che finisce per spostare dal piano linguistico a quello pragmatico e illocutivo la nozione stilistica di 'scarto' (o devianza). La dimensione dell'ironia e del ridicolo nella sperimentazione poetica è anche il tema del saggio di *GIANLUCA PICCONI*. Scegliendo come oggetto d'analisi ed esemplificazione il lavoro poetico di **Luigi Socci**, Picconi propone una definizione dello stile come possibilità di ripetizione di pattern in un insieme coerente, e si interroga quindi sulla nozione, ripresa da **Auerbach**, di 'stile comico', basata sulla ricorsività di determinate tecniche di scrittura che sortiscano un certo effetto, ma che insieme vengono a contraddire alcuni assunti ideologici di partenza postulati del testo. Alla riconcettualizzazione della categoria di stile quale medio tra fenomeno biologico e culturale si dedica invece *ANDREA SARTORI*. Prendendo le mosse da una critica del costruzionismo radicale dei cultural studies da un lato, e del biologismo riduzionista di **Gotschall** e della sua interpretazione dell'Eneide dall'altro, Sartori mostra come *literary darwinism* e poetica cognitiva forniscano un approccio *embodied* alla nozione di stile, inteso quale capacità incorporata di stilizzazione, di potere di significazione del corpo, sulla falsariga di **Merleau-Ponty**, e propone quindi di leggere in tale chiave la poesia di **Amelia Rosselli** e **Alessandra Carnaroli**.

Nella sezione *ALTRI SGUARDI* il focus si sposta sull'incidenza della stilistica nella teoria critica e nella letteratura di altri paesi. *ANDREA BONGIORNO* esamina alcune proposte teoriche recenti, in area francese, in particolare di **Éric Bordas**, e **Ilias Yocaris**, e quindi l'approccio pragmatico dell'analisi del discorso di **Alain Rabatel** e **Michèle Monte**, che mettono in luce l'aspetto relazionale e processuale della nozione di stile, quale emergenza della singolarità autoriale e enunciativa. Dopo

aver analizzato in questa chiave una poesia di **Giudici**, Bongiorno considera successivamente la nozione di stile quale manifestazione dell'individualità del testo, dell'enunciatore piuttosto che dell'enunciatore, e propone su questa base un approccio globale allo stile, analizzando in tale chiave una poesia di **Zanzotto**. Alla critica stilistica nella germanistica tedesca è dedicato invece il saggio di *ULISSE DOGÀ*. Se negli ultimi anni la critica stilistica sembra aver perso rilevanza nel panorama di lingua tedesca, a favore di approcci pragmatici, ispirati ai cultural studies, e di metodi neopositivistici, Dogà nota come la grande critica stilistica sviluppatasi tra le due guerre con autori quali Vossler, Spitzer, Auerbach, e Walzel, nonché il metodo eterodosso di critica stilistica messo a punto da Benjamin e ripreso da Adorno e Szondi, nascesse proprio da una polemica sia con il positivismo sia con la storia dello spirito applicati alla letteratura. In particolare **Szondi**, riattualizzando l'ermeneutica letteraria di Benjamin e Adorno, porterebbe in luce la dimensione gnoseologica della categoria di stile, sviluppando una concezione della critica come stilistica filosofica, capace di cogliere i nessi d'immanenza dell'opera non solo sul piano formale e linguistico, ma insieme su quello materiale e extralinguistico. La poetica negativa di **Beckett**, con la sua ironia minimalista, e l'assunzione della contraddizione, e della dialettica irrisolta di senso e non senso, quale principio stilistico, è l'oggetto delle note di *RICCARDO CAMPI* su *Worstward Ho*, in cui la «sintassi della debolezza» fa del «fallire meglio» un criterio stilistico e un obbiettivo ultimo.

La parte monografica della rivista si conclude quindi con la sezione *TERRITORI LIMITROFI*, in cui la nozione di stile viene esaminata in relazione al romanzo, alla filosofia, e alle arti sceniche e performative contemporanee. Apre la sezione l'intervento di *MARIO FARINA*, in cui le ambiguità della nozione di stile, con la sua doppia polarità insieme individuante e astraente, vengono fatte interagire con le peculiarità di scrittura di **Thomas Pynchon**, **Don De Lillo** e **David Forster Wallace**. La nozione di 'romanzo postmoderno', inteso quale insieme di elementi messi assieme nel tentativo di risolvere il problema di una forma in dissoluzione – l'io epico quale principio formale di unificazione – riuscirebbe a cogliere alcuni tratti stilistici unificanti di questi autori, in particolare quanto alla posizione del narratore, rilevandone insieme l'appartenenza alla tradizione del romanzo realista occidentale. *STEFANO MARINO* affronta invece la questione dello stile della scrittura filosofica, tra le polarità della decostruzione di **Derrida**, con la sua valorizzazione postmetafisica dello stile e denuncia metafisica della verità; dell'approccio neopragmatista e narrativo di **Rorty** alla filosofia quale genere letterario; e della teoria critica di **Adorno**, che alla luce dell'avanguardia letteraria e musicale denuncia il carattere ideologico dello stile, ma insieme ne coglie il legame dialettico con la verità, impegnandosi nella sperimentazione di una pluralità di stili di scrittura filosofica. *DANIELE RIZZO* e *GIANLUCA VALLE*, infine, riflettendo sul chiasma tra innovazione e tradizione nelle arti sceniche e performative, sostengono che rinunciare del tutto alla categoria di stile, addivenendo ad una sorta di grado zero stilistico, farebbe cadere la dimensione critica della sperimentazione delle avanguardie, rendendole autoreferenziali e mimeticamente succubi dell'industria culturale. Per contro l'esperienza innovativa della danza di **William Forsythe** consisterebbe nello sviluppare uno stile contemporaneo nutrito da un legame dialettico con quello classico, salvaguardando così le arti sceniche dall‘implosione nell‘intrattenimento ludico-multimediale.

Chiudono il numero, come al solito, le due sezioni di *Autori*. Le LETTURE accolgono in questo numero scritture inedite di **Riccardo Benzina**, **Alberto Comparini**, **Paola Di Gennaro**, **Giusi Drago** e **Lorenzo Pataro**. I TRADOTTI presentano una scelta di traduzioni: **Lucien Blaga** tradotto da *DAVIDE ASTORI*, **Carlo Bordini** tradotto da *FRANCIS CATALANO* e *ANTONELLA D'AGOSTINO*, **Lisa Jeschke** tradotta da *GIULIA FANETTI*, **Konstantin Pavlov** tradotto da *ALESSANDRA BERTUCCELLI*.

Stefano Salvi, *Italo Testa* e *Paolo Zublena*

IL DIBATTITO

«NELLE ISOLATE ALTITUDINI DELLA VITA»: JEAN RACINE TRA SPITZER E AUERBACH

Non a tutti i filologi romanzi capita di diventare personaggi di opere narrative, più o meno finzionali. È capitato a Leo Spitzer ed Erich Auerbach: il primo in un romanzo oggi dimenticato dai più, *Le nostre distanze* (1965) di Angela Bianchini, ispanista sua allieva alla Johns Hopkins, dove il maestro era travisato con ingegnoso ma trasparente *senhal* nel protagonista Lowenberg (Leo corrispondendo a *Lowen* 'leone', *Spitz* 'picco' a *Berg* 'montagna'); il secondo, più di recente, in *Three Rings: A Tale of Exile, Narrative, and Fate* (2020) di Daniel Mendelsohn, in quanto incarnazione novecentesca di un tipo metastorico, l'esule errante che solca i flutti dei secoli e ciclicamente si ripresenta sulla scena del mondo**(1)**. Si addice certo a trasposizioni narrative la loro movimentata biografia, con la comune traiettoria di ebrei nati a fine Ottocento nel cuore della vecchia Europa e approdati infine, in fuga dal *Reich* nazista, negli Stati Uniti, che li accolgono per la parte restante della loro vita e insegnamento. In prospettiva critica, ai ben noti intrecci che si osservano fra le loro vite (Auerbach è chiamato a Marburg nel '28 da Spitzer, che lo raccomanderà nel '36 come successore per la cattedra di Istanbul) si aggiunge, su sponda italiana, il fatto che la prima circolazione di entrambi in traduzione rimonta alla metà degli anni Cinquanta, quando nel giro di pochi anni vedono la luce *Critica stilistica e storia del linguaggio* (1954) e *Mimesis* (1956)**(2)**. Si può dire che la simultaneità dell'operazione – a dire il vero penalizzante per Spitzer, rappresentato da saggi di interesse secondario, scelti per la loro indole teorica dall'iniziale promotore della raccolta, Benedetto Croce, a confronto con il capolavoro di Auerbach – abbia prodotto storicamente qualche effetto: un primo e più immediato, per una sorta di inganno prospettico, è stato quello di iscrivere Auerbach senza troppi distinguo al partito della *Stilistik* spitzeriana; un secondo, che credo non abbia riscontri altrove e richiederebbe un approfondimento di indagine, è consistito nel tentativo di combinarne gli insegnamenti, cercando i punti di compatibilità e adoperando l'uno in funzione correttiva o controbilanciante dell'altro, sia nel campo della critica letteraria sia in quello della critica linguistica.

Come che sia, il tempo trascorso e gli studi che numerosi si sono concentrati sui due negli ultimi decenni**(3)** sono valsi a chiarirne a fondo le individuate fisionomie critiche, sicché tentare, come qui farò, un breve esercizio di comparazione in merito a uno specifico oggetto critico non mira né a riproporre la formula fortunata della coppia né tantomeno a stilare una graduatoria di merito, quasi che l'apprezzamento dell'uno comporti necessariamente il deprezzamento dell'altro, come purtroppo ancora accade di leggere ogni tanto negli inserti culturali dei quotidiani. Auerbach, com'è noto, ha più volte riconosciuto la lezione di metodo appresa dallo Spitzer lettore e interprete di testi: in particolare nell'*Introduction aux études de philologie romane* del '48 (ma scritta a Istanbul nel '43), inserendolo, com'è significativo, nel capitolo dedicato alla «explication de textes», e nel volume del '57 di complemento a *Mimesis*, *Literatursprache und Publikum in der Lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, in un passo che converrà citare più avanti**(4)**. Ma qui non è in questione il generale modello metodologico rappresentato da Spitzer; si tratta piuttosto di verificare, come ancora non si è fatto, se e in quale misura i suoi specifici apporti critici siano tenuti in conto da Auerbach ed eventualmente ne condizionino le posizioni. Un terreno ideale per questo tipo di indagine si annuncia quello costituito dagli autori annoverati in *Mimesis* che siano stati in precedenza trattati da Spitzer: mi propongo di considerare in queste pagine il caso di Jean Racine.

Come ha osservato Francesco Orlando, l'inclusione di Racine nel canone del volume è fra le più sorprendenti e problematiche, vista l'apparente incompatibilità del genere tragico con le principali accezioni di realismo adottate nell'opera**(5)**. Se il realismo deriva dalla rappresentazione di esperienze quotidiane, non esclusa la corporalità anche bassa, o di condizioni storiche, sociali, politiche, se poche pagine prima, all'interno dello stesso capitolo quindicesimo, viene rilevato ad esempio che «in Molière non vi è nemmeno l'ombra di politica, di critica sociale o economica, o di ricerca dei fondamenti politici, sociali, economici della vita» e che «la sua critica dei costumi è semplicemente moralistica, vale a dire prende come già data la struttura esistente della società, presuppone la sua giustificazione, la sua persistenza, la sua validità universale»**(6)**, quale giudizio

potremo attenderci allora sulla «serietà tragica» del tutto separata dalla realtà quotidiana che caratterizza il teatro di Racine?
È presumibile che qualche indicazione possa fornirla il precedente contributo di Auerbach sull'autore, *Racine und die Leidenschaften* (1927), che prende l'avvio dalla discussione delle due monografie raciniane pubblicate l'anno prima da Karl Vossler e Gonzague Truc**(7)**. Nel lavoro di Vossler è salutata giustamente la novità di una valutazione esente dal «tradizionale pregiudizio tedesco contro il classicismo francese», ma è con Truc che Auerbach concorda nel giudicare Racine poeta di passioni terrene e non già elevate a sentimenti purificati, come ritiene Vossler, per «rinuncia alla delizia dei sensi»**(8)**; anzi, a confronto con Corneille, «Racine, che ha concepito l'elemento profano e personale in modo più profondo e concreto del suo predecessore, porta l'espansione e lo sviluppo di questo elemento ad un livello prima mai raggiunto»**(9)**. Rilevanti però, in rapporto agli sviluppi futuri, sono le limitazioni relative al carattere dei personaggi:

> tutte queste figure rimangono in una irreale lontananza, non di questa terra. Esse non hanno una sfera di vita quotidiana; sono solo figurazioni, e vuoti recipienti per le loro passioni ed istinti vitali divenuti autonomi. Liberi da vincoli quotidiani, privi di legami terreni o in qualche modo trascendenti, questi personaggi conducono una vita quasi ultraterrena di desideri sensuali, mitigata solo dal decoro formale della loro cultura.**(10)**

In *Mimesis* il giudizio su Racine è in parte mutato. Non viene meno l'insistenza sulla separatezza dal quotidiano: «accenni alla vita giornaliera, al sonno, al mangiare, al bere, al tempo e all'ora mancano quasi completamente e, quando si hanno, sono fusi nello stile sublime»**(11)**. E tuttavia anche Racine, nel disegno del libro, è chiamato a rappresentare un'accezione di realismo, certo molto diversa dalle altre che vi sono contemplate: il «realismo da penetrante conoscenza dell'animo umano», per usare la formula indicata da Orlando**(12)**. È senz'altro un caso-limite, che non ha equivalenti o somiglianze in nessun altro autore presentato in *Mimesis*. La nozione poggia sul riconoscimento della natura terrena delle passioni che abbiamo registrato nello scritto del '27 in opposizione a Vossler, ma ora i personaggi stessi non sono più visti come «vuoti recipienti», «figure […] non di questa terra»; vi si scorgono invece tratti di «naturalezza», «umanità», «immediatezza», «semplicità»:

> sarebbe errato voler negare ad essi la naturalezza, l'umanità, l'immediatezza e la semplicità, come talvolta hanno fatto i romantici. Almeno per Racine, un tale giudizio dimostrerebbe un'incomprensione totale; i suoi personaggi sono pienamente ed esemplarmente umani e naturali, soltanto che la loro vita si svolge in una sede sublime, diventata senz'altro la loro sede naturale. Accade perfino talvolta che dall'esaltazione nascano azioni umane commoventi e profonde.**(13)**

Non solo l'antirealismo della rappresentazione non pregiudica il realismo dello scavo introspettivo ma – argomenta Auerbach qualche pagina più avanti – ne è la condizione, favorendone il massimo effetto espressivo:

> In questa sublimità chiusa e isolata i tragici principi e le tragiche principesse s'abbandonano alle loro passioni. Soltanto i sentimenti maggiori, sciolti dall'impaccio e dalla meschinità della vita quotidiana, s'affollano nella loro anima, che così è libera per i moti più grandi e più forti. La potenza delle passioni nelle opere di Racine, e già anche in quelle di Corneille, si fonda in buona misura su questa atmosfera d'isolamento: qualcosa di paragonabile alla creazione, mediante isolamento, delle circostanze più favorevoli nei moderni esperimenti scientifici, che permette di osservare il fenomeno senza alcun fattore di disturbo e nella sua ininterrotta continuità.**(14)**

È lecito chiedersi se in questo approfondimento della posizione critica giochi un qualche ruolo un saggio fra i più noti e penetranti di Spitzer comparso nel frattempo, *Die klassische Dämpfung in Racines Stil*, pubblicato sull'"Archivum romanicum" nel '28 e tre anni più tardi raccolto con integrazioni nelle *Romanische Stil- und Literaturstudien***(15)**. Non c'è dubbio che Auerbach conoscesse il lavoro spitzeriano, edito peraltro nell'anno in cui viene chiamato per iniziativa di Spitzer a Marburg, dove l'anno successivo avrebbe tenuto, proprio su Racine, la conferenza

inaugurale della facoltà di filosofia**(16)**, dal momento che ne fa oggetto di recensione, assieme agli altri saggi della raccolta, nel '32 per la «Deutsche Literaturzeitung»: una recensione, come d'uso all'epoca, non priva di asprezze e limitativa anche nei confronti del saggio raciniano, nel quale – si osserva – «molte cose appaiono a volte ancora imprecise e incompiute»**(17)**. Eppure sotto alcuni aspetti nella trattazione riservata a Racine in *Mimesis* è coglibile l'influsso non secondario che il contributo di Spitzer vi deve avere esercitato.

Un primo elemento attiene all'organizzazione stessa dell'analisi. Se Auerbach procede abitualmente trascegliendo un brano piuttosto ampio del testo che intende prendere a campione dell'autore e dell'epoca storica in cui ebbe ad agire, talora affiancando al primo altri brani dello stesso autore, nel caso di Racine il procedimento è diverso: nessun brano ampio ci attende in apertura d'analisi, bensì una serie di «esempi» più o meno brevi, coordinati in qualche caso nell'esposizione da nessi disgiuntivi («oppure […] oppure») che ne segnalano l'equipollenza dal punto di vista stilistico – l'aggettivo è adoperato dallo stesso Auerbach per designarli: «riporto qui alcuni *esempi stilistici*, i quali provengono dalle tragedie di Racine *Berenice* ed *Esther*»**(18)**. In *Literatursprache und Publikum*, nel passo cui prima si è fatto riferimento, si legge: «Uno spunto quasi ideale è l'interpretazione di passi dei testi. Se si accetta il presupposto vichiano dell'unità delle epoche, ogni testo deve offrire la prospettiva che permette la sintesi. Ho spesso applicato questo metodo, specialmente in *Mimesis*, ed esso mi collega al gruppo dei filologi interpreti dello stile: soprattutto a Leo Spitzer, la cui attività da lungo tempo ha avuto importanza per la mia»**(19)**. L'omaggio generico retrospettivamente tributato trova rispondenza singolarmente calzante nelle pagine su Racine. Qui una volta tanto è adottato l'esatto modello espositivo spitzeriano, secondo cui lo stilema messo a fuoco viene documentato attraverso la rassegna di alcuni esempi, provvisti ove è il caso di commento; spesso vi è chiamata a raffronto un'ipotetica soluzione alternativa non marcata rispetto alla quale lo stile dell'autore si scosta producendo uno scarto, postulato da Spitzer in più di un saggio teorico. I passi collocati da Auerbach entro questo schema valgono a illustrare in quali modi sia conferito un rilievo nuovo al personaggio tragico rispetto all'antichità; tra essi figura l'espediente di sostituire nei dialoghi e persino nei monologhi l'espressione dell'io con il titolo di nobiltà che il personaggio detiene (si noti nel passo seguente anche il ricorso all'esempio fittizio contrastivo, nella forma «non *x* ma *y*»):

> La coscienza che il personaggio tragico ha della propria dignità principesca è tale che non l'abbandona mai. Perfino nella più profonda infelicità, nell'estrema passione essi si appellano con loro grado: non dicono: – Me infelice! – ma invece: – Me infelice principe! – Ermione chiama se stessa una «principessa triste» (*Andromaca*, II, II).**(20)**

Si scorge qui un secondo legame diretto con il saggio spitzeriano, nel quale il caso era già stato preso in considerazione – e servendosi del medesimo esempio – in quanto fattispecie di un fenomeno linguistico più ampio, con cui prende avvio l'intera disamina: la «disindividualizzazione [*Entindividualisierung*] mediante l'articolo indeterminativo», ossia l'impiego di un articolo indeterminativo o partitivo quando l'opzione non marcata sarebbe costituita dal determinativo, poiché si tratta di referenti ben noti al personaggio che parla e al limite – come nel caso in esame – del personaggio stesso:

> È ovvio che l'articolo indeterminativo disindividualizzante si presenta, potremmo dire, con la sua smorzatura patetica specialmente quando l'io, pur senza rinunciare ai suoi diritti, cerca di nascondersi:
>
> HERMIONE Le croirai-je, Seigneur, qu'un reste de tendresse
> Vous fasse ici chercher *une* triste princesse?**(21)**

La comparazione dei due luoghi consente d'altra parte anche di notare come Auerbach si guardi dal seguire Spitzer nell'interpretazione stilistica del passo: da un lato, l'effetto di spersonalizzazione per nascondimento di sé; dall'altro, la coscienza mai intermessa della propria condizione principesca (e con divergenza altrettanto plastica, l'interpretazione che viene a fondarsi da un lato su un nudo dato

linguistico, un dettaglio rivelatore osservato nella sua ricorrenza, e dall'altro sulla formulazione di elementi di contenuto).
Ma le pagine su Racine di *Mimesis* sono debitrici di quelle spitzeriane anche sotto un altro aspetto, di portata più generale. La «smorzatura» (*Dämpfung*) cui viene intitolato il saggio, com'è chiarito in esordio, va intesa metaforicamente con il valore di 'sordina': «La parola "smorzatura" richiama subito alla mente il pedale del pianoforte destinato a questo scopo […]; la lingua di Racine è una lingua con un pedale smorzatore»**(22)**. Ripreso dallo studio di Vossler, il termine vale a indicare il tratto che accomuna le scelte formali passate in rassegna, l'«etimo spirituale comune, la radice psicologica» che Spitzer sempre presuppone soggiacente ai vari fenomeni stilistici peculiari di uno scrittore**(23)**. Come funziona dunque questo «pedale smorzatore» nei versi di Racine? Ne è fornita una prima, accurata descrizione a commento di un passo di *Andromaque*, in cui la protagonista «vuole schermirsi dalle dichiarazioni amorose del re Pirro e cerca allora in ogni modo di cancellare il suo io», ciò di cui resta traccia nell'uso disindividualizzante dell'articolo indeterminativo che già conosciamo:

> Andromaca parla *pro domo sua* e nello stesso tempo in linea di massima; i suoi sentimenti giacciono nell'intimo della sua persona, ove li sentiamo agitarsi in tempesta, ma al di là della chiostra dei denti si arrischia quasi solamente ciò che ha valore di principio, direi meglio ciò che di legale presenta il suo caso: ecco un nemico (non una nemica!), la cui miseria esige rispetto, e un figlio che ha dei diritti su sua madre: linguaggio smorzato, non-lirico.
> D'altra parte, padroneggiando l'espressione verbale, il sentimento represso rende più dinamici questi articoli *un* e *des*, fondamentalmente così freddi, e malgrado ogni modesta riservatezza vi si può cogliere un certo tono retorico-declamatorio d'insistente appello ai propri diritti. Il sentimento messo a tacere si vendica dinamizzando l'espressione verbale, resistendo alla pressione della parola che grava sul sentimento. Abbiamo quindi una smorzatura carica di tensione, e nello stesso tempo la prova che la lingua di Racine non è 'morta', ma ricca di vivacità accumulatasi quasi sotterraneamente.

È un passo, come mi è già capitato di notare, che permette di misurare tutta la distanza ormai consumata dalle interpretazioni idealistiche, di marca crociana o vossleriana, che discriminano con sicurezza fra poesia e non poesia**(24)**. Qui invece il non poetico, il «non lirico» procurato dalla «smorzatura», è condizione del poetico; l'assenza di un sentimento manifesto, represso – si noti l'ascendenza freudiana del termine – da Andromaca, non impedisce che tale sentimento si riveli nelle parole che in forma smorzata le è consentito pronunciare e anzi perviene a «dinamizzarle» e caricarle di «tensione». Nei personaggi di Racine Spitzer sa individuare istanze psichiche in conflitto, imperfettamente governate dalla coscienza, e se il suo gesto interpretativo ci appare ancora oggi vitale, ciò dipenderà anche dalla sua concezione dello stile come espressione ambigua, che veicola moventi diversi e contraddittori interni al soggetto. Non a questo livello di introspezione intende spingersi Auerbach, che tuttavia, come abbiamo notato, nel corso del tempo giunge a considerare con più attenzione – e forse anche per influenza del saggio di Spitzer – i personaggi raciniani, dapprima «vuoti recipienti». Ma si sarà capito ormai sotto quale aspetto la tendenza alla smorzatura spitzeriana condizioni, a mio giudizio, la rinnovata interpretazione di Racine fornita in *Mimesis*: come la *Dämpfung* stilistica per Spitzer, così l'«atmosfera di isolamento» in cui agiscono i personaggi, paragonabile per Auerbach – come si ricorderà – a quella di un moderno esperimento scientifico, lungi dall'impedire la rilevazione del fenomeno, ne consente un'espressione più netta. Da un meno si ricava un più, dalla sottrazione un acquisto espressivo.
Una simile dialettica informa, a ben vedere, la stesura stessa di *Mimesis*. In un'intervista Spitzer ha ricordato il palazzo magnifico dell'università di Istanbul, affacciato sull'azzurro del Mar di Marmara, con uscieri a ogni porta ma quasi nessun libro sugli scaffali («I libri non ci interessano. Bruciano», gli aveva spiegato il rettore)**(25)**. In tali condizioni di isolamento – inaccessibili le grandi biblioteche europee, interrotte le relazioni internazionali – fu scritta la grande opera di Auerbach, com'è rievocato in forma di *excusatio* nella conclusione. Anche qui, tuttavia, lo stato di privazione si rivela condizione produttiva: «Del resto, è possibilissimo che il libro debba la sua esistenza proprio alla mancanza d'una grande biblioteca specializzata; se avessi potuto far ricerche, informarmi su tutto quello che è stato scritto intorno a tanti argomenti, forse non mi sarei più

indotto a scriverlo»**(26)**. Non è privo di significato che nelle sue pagine spoglie di riferimenti affiori la presenza, in un colloquio protratto nel tempo, di Leo Spitzer.

Davide Colussi

Note.

(1) A. Bianchini, *Le nostre distanze*, Mondadori, Milano 1965; D. Mendelsohn, *Tre anelli. Una storia di esilio, narrazione e destino*, Einaudi, Torino 2021.

(2) L. Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, a cura e con una presentazione di A. Schiaffini, Laterza, Bari 1954; E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio di A. Roncaglia, Einaudi, Torino 1956 (si cita qui dalla sedicesima ristampa del 1992).

(3) Basti qui ricordare gli atti di due fondamentali convegni tenuti a Bressanone nel 2007 e nel 2008 per iniziativa del Circolo filologico linguistico padovano: I. Paccagnella, E. Gregori, a cura di, *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, Esedra, Padova 2009; *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo*, ivi 2010.

(4) Cfr. E. Auerbach, *Introduzione alla filologia romanza*, Einaudi, Torino 1963, p. 46; Id., *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano 1960, pp. 25-26.

(5) Cfr. F. Orlando, *Codici letterari e referenti di realtà in Auerbach*, in R. Castellana, a cura di, *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, Artemide, Siena 2009, pp. 17-62, poi online all'indirizzo www.mimesis.education, da cui si cita.

(6) E. Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. II, p. 124.

(7) In traduzione italiana *Racine e le passioni*, raccolto in E. Auerbach, *Da Montaigne a Proust*, Garzanti, Milano 1973, pp. 86-101; oggetto della recensione sono K. Vossler, *Jean Racine*, Hueber, München 1926 (trad. it. *Racine*, con appendice di B. Croce, Guanda, Parma 1942, da cui si cita), e G. Truc, *Jean Racine*, Garnier, Paris 1926.

(8) K. Vossler, *Racine*, cit., p. 235.

(9) E. Auerbach, *Racine e le passioni*, cit., pp. 86 e 94.

(10) *Ibidem*, p. 100.

(11) E. Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. II, p. 141.

(12) F. Orlando, *Codici letterari*, cit., p. 38.

(13) E. Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. II, p. 135.

(14) *Ibidem*, vol. II, pp. 141-142.

(15) L. Spitzer, *Die klassische Dämpfung in Racines Stil*, in Id., *Romanische Stil- und Literaturstudien*, Elwert, Marburg 1931, vol. II, pp. 135-268; trad. it. *La smorzatura classica nello stile di Racine*, in Id., *Saggi di critica stilistica. Maria di Francia - Racine - Saint-Simon*, con un prologo e un epilogo di G. Contini, Sansoni, Firenze 1985, pp. 95-227.

(16) Lo ricorda lo stesso Spitzer, *La smorzatura classica*, cit., p. 220; al riguardo cfr. anche R. Wellek, *Il concetto di barocco nella cultura letteraria* [1945], in Id., *Concetti di critica*, Boni, Bologna 1972, pp. 83-130, a p. 91.

(17) E. Auerbach, recensione a L. Spitzer, *Romanische Stil- und Literaturstudien*, in Id., *San Francesco Dante Vico e altri saggi di filologia romanza*, prefazione di A. Vàrvaro, Editori Riuniti, Roma 1987, pp. 204-207 (la citazione a p. 205).

(18) E. Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. II, p. 130 (mio il corsivo).

(19) E. Auerbach, *Lingua letteraria e pubblico*, cit., pp. 25-26.

(20) E. Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. II, p. 134.

(21) L. Spitzer, *La smorzatura classica*, cit., p. 102.

(22) *Ibidem*, p. 99.

(23) L. Spitzer, *Linguistica e storia letteraria* [1948], in Id., *Critica stilistica e storia del linguaggio*, cit., p. 120. Più precisamente Vossler adopera *Abdämpfung*; cfr. *Racine*, cit., pp. 245-246: «Egli non cambia nulla allo schema dell'alessandrino. Solo le cesure, gli accenti principali, e le rime egli le fa sentire più leggermente e più pianamente e ordina la sequela delle parole in modo meno appariscente. Sarebbe una cosa piena di fascino, di poter perseguire nei particolari queste semplici alternanti [? lett. *attenuazioni*; in originale: *diese bescheidenen Abdämpfungen*] e di illustrarle mercé confronti».

(24) Cfr. D. Colussi, *La critica stilistica tra forme e mondo: Spitzer, Contini, Auerbach*, in S. Brugnolo *et al.*, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Carocci, Roma 2016, pp. 107-137, a p. 118, da cui riprendo alcune considerazioni.

(25) B. Herman, *Leo Spitzer*, "The Johns Hopkins Magazine", III, April 1952, pp. 19-21 e 26-27, a p. 26.

(26) E. Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. II, p. 343.

NOTE SUL MARCEL PROUST *DI E.R. CURTIUS E LA CRITICA STILISTICA*

1. Contesto

Spitzer (1887-1960) inizia il suo memorabile saggio su Proust scrivendo che la lettura di E. R. Curtius (1886-1956) lo aveva obbligato a «sopprimere interi capitoli» nei quali «giungeva a risultati simili» a quelli già illustrati dal critico alsaziano**(1)**. I due saggi escono a distanza di tre anni l'uno dall'altro e sono i primi dedicati allo stile di Proust: il primo, di Curtius, fu pubblicato nel 1925**(2)** in *Französicher Geist im neuen Europa* (*Lo spirito tedesco della nuova Europa*), *Sullo stile di Proust* di Spitzer uscì nel 1928. Come per Balzac in Francia, anche nel caso di Proust sarà il saggio di Curtius a inaugurarne la ricezione, questa volta in Germania, e a gettare i semi di prospettive di lettura della *Recherche* che si ritroveranno in critici provenienti da formazioni molto diverse: da Spitzer al marxista Manfred Naumann, il quale, presentando Proust al pubblico della DDR in un saggio del 1967, si riallaccerà alle osservazioni di Curtius sul legame tra i risultati estetici della *Recherche* e l'ambiente alto-borghese da cui proveniva il suo autore**(3)**. *Marcel Proust* è una delle prime tessere del mosaico critico dedicato alla letteratura francese che Curtius compone, dopo la Prima guerra mondiale, con l'intento di favorire un'intesa tra le *èlites* intellettuali di Francia e Germania e di contribuire così al riavvicinamento tra i due paesi. Curtius, che era nato a Thann, in Alsazia, nel 1886, confidava infatti di offrire un antidoto al revanscismo postbellico che dilagava nel tessuto sociale tedesco attraverso la diffusione dello «spirito» della Francia, incarnato nella sua letteratura. L'intenzione era di divulgare, mettendone in evidenza i tratti di continuità con la cultura tedesca, l'autentica immagine della Francia, o meglio, come recita un articolo di Mengaldo**(4)** dedicato a *Die französische Kultur. Eine Einfürung*, l'immagine della *Francia di Ernst Robert Curtius* – di cui troviamo la verosimile resa plastica nel quadro estivo descritto da Curtius a Proust in una lettera del 1922:

> Grazie ad un amabile invito di André Gide ho potuto trascorrere una decina di giorni nella casa di M. Paul Desjardins, in compagnia di Gide, Schlumberger, Rivière, Edmond Jaloux, Charles DuBos […]. Questa ripresa di contatto con la Francia, al centro di un circolo così distinto e così elevato, è stata per me una profonda felicità. L'urbanità dei modi, la grazia degli spiriti, la buona fede dei cuori, e insieme a questo, il bel paesaggio di Borgogna, la gravità di Pontigny, lo splendore di Vézelay, il delizioso charme di Auxerre […] tutto ha contribuito a rendere quei giorni una meraviglia d'armonia. Ho potuto riscoprire la Francia e la bellezza della Francia.**(5)**

In questa cornice vanno considerate le pubblicazioni che precedono il saggio su Proust: la raccolta del 1919, *Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich* (*I pionieri letterari della nuova Francia*), con interventi dedicati a Gide, Claudel, Rolland e altri contemporanei; e il *Balzac* del 1923, monografia dal valore «pionieristico»**(6)** che anticiperà l'attenzione della critica francese rivolta in seguito all'autore della *Comédie*. E sempre in questa cornice si colloca *Letteratura europea e Medio Evo latino*, cui Curtius lavora, diradando fino a cessare del tutto gli interventi militanti, a partire dagli anni Trenta ma sempre in direzione del progetto politico-culturale che orientava la sua precedente attività di critico: la difesa, a partire da «un'ottica liberal-conservatrice» (così Mengaldo) e/o «aristocratica e reazionaria» (così Segre)**(7)**, di un'idea elitaria di Europa unita, a guida franco-tedesca, come risposta alla minaccia dei nazionalismi e all'ingresso delle masse nella Storia. L'elitarismo del suo pensiero e della sua cultura si riflette nella ricezione dell'opera**(8)**, in particolare, e paradossalmente, di *Letteratura europea e Medio Evo latino*, edito in Germania nel 1948 e la cui prima edizione italiana, a cura di Roberto Antonelli, è solo del 1992. L'articolo di Anna Di Fabrizio dedicato alle recensioni risalenti alla *prima* fase della ricezione del libro**(9)** (tra cui la famosa stroncatura di Croce *I filologi "che hanno idee"*) si conclude con la parabola di Curtius tracciata dal filologo Earl Jeffrey Richards, che ne riassume l'accidentata fortuna critica: da accademico militante, osteggiato dai colleghi per la contaminazione ascientifica di ricerca e politica, a icona dissacrata dell'«institutional philology» e di un orizzonte del sapere nella sua fase terminale. Non per la qualità della sua produzione, ampia e di rilievo, e di cui Di Fabrizio auspica una

conoscenza che vada oltre l'attenzione tributata a *Letteratura europea e Medio Evo latino*, ma per l'ideologia di cui è permeata, che non avrebbe potuto contribuire alla costruzione di un discorso sulla contemporaneità per come si andava delineando in Europa dopo la Seconda guerra mondiale. Certi aspetti del suo pensiero, tra cui il culto a tratti mistico del passato – che lo portò a giudicare il minore peso dei classici nella formazione dei giovani «una catastrofe naturale del genere del diluvio universale»**(10)** –, avevano potuto incontrare il favore, nei primi anni Trenta, di un Ugo Ojetti, che cita il nome di Curtius in un articolo tutto incentrato sui meriti del regime nell'aver valorizzato la tradizione umanistica italiana e le sue radici latine.

Ristampato da Quodlibet in occasione dei trent'anni dalla prima edizione**(11)**, *Letteratura europea e Medio Evo latino* è uno dei testi iconici del «sentimento della *Krisis*» che si diffonde, negli anni tra le due guerre, tra gli intellettuali europei di stampo conservatore di cui Curtius è esponente di spicco**(12)**. Spitzer, confrontandolo con *Mimesis*, lamentava l'assenza di un taglio interpretativo che sancisse il salto dell'opera da catalogo enciclopedico a libro di critica. Anche se l'interpretazione, in questo caso, poteva ritenersi già nella selezione del *corpus* (da Omero, «l'eroe fondatore», a Goethe, «l'ultimo autore universale»)**(13)** e nel metodo con cui Curtius, pur non definendolo mai esattamente nel corso del libro, intendeva fondare una nuova scienza della letteratura europea.

L'ideale unità che modella *Letteratura europea e Medio Evo latino* orienta, secondo Pietromarchi**(14)**, anche la lettura di *Marcel Proust*. L'articolo di Pietromarchi inquadra il saggio facendone emergere la matrice romantica ed evidenziandone le implicazioni, in senso lato, politiche. È emblematica del contesto in cui Curtius opera la risposta a Benoist-Mechin, il traduttore di *Die französische Kultur*, che Pietromarchi riporta citando un saggio di quest'ultimo, il quale, poco dopo l'uscita di *Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich*, ebbe occasione di incontrare il critico e di indagare la ragione dell'esclusione di Proust dall'antologia, che Curtius spiegò così: «La lettura del *Temps perdu*, mi capisca, è un lusso di vincitore»**(15)**. Quando poi decise, con qualche anno di distanza in più dalla firma del trattato di Versailles, che era possibile presentare la *Recherche*, nella lettura che ne diede valorizzò quei tratti di Proust che potevano risultare più affini al pubblico tedesco. Tracce di romanticismo, secondo Pietromarchi, si ritrovano nell'ipotesi di Curtius secondo cui in Proust sarebbe possibile cogliere l'intuizione di un principio unitario in grado di riassumere in sé la varietà delle apparenze; il contrario di quanto vi osservava Spitzer, per il quale la prosa proustiana ordina il molteplice senza ricondurlo a un unico principio. O ancora, nell'importanza attribuita da Curtius alla predilezione di Proust per la lingua sommersa della Francia contadina. Della lingua della *Recherche*, va da sé, Curtius mette in luce, oltre allo spessore storico, più fenomeni: il «cumulo di dettagli»; la trasposizione in percezioni sensoriali della veste fonetica dei nomi propri; la differenziazione linguistica in base al *background* dei personaggi. In questo caso però, tra Spitzer e Curtius c'è accordo: le pagine del primo offrono riflessioni che si aggirano, in sostanza, attorno agli stessi poli individuati dal secondo. Per Spitzer, anzi, il desiderio di Proust di ripristinare il passato – linguistico, culturale, psicologico – è testimoniato, oltre che dagli arcaismi assiepati nel vocabolario di Françoise (e notati già da Curtius), dalla frequenza delle parole che contengono il prefisso *re-* (*recherche*, *reconnaître*, *retruver*, *recrèer*, ecc.), e dipende da quell'«*hélas* che [Proust] dedica a ogni cosa scomparsa o che sta per scomparire» e che riecheggia quanto scrive Curtius sulla «tristezza metafisica» proustiana: una tristezza «non di singoli contenuti o di necessità dell'esistenza umana, ma della sua forma, del suo carattere temporale» (p. 98)**(16)**.

Secondo Ester Tenin**(17)**, il rilievo dato alla visione unificante di Proust è uno dei pochi punti in cui la lettura di Curtius diverge da quella di Spitzer**(18)**, che per il resto, nonostante il secondo conduca un'analisi esclusivamente stilistica e il primo «un'analisi sia stilistica che, soprattutto, tematica della *Recherche*», coincidono. Spitzer stesso conclude il suo studio dichiarando di non aver fatto altro che limitarsi a descrivere, «sino ai particolari, confermando del tutto il quadro disegnato da Curtius»**(19)**, i due poli stilistici individuati da Curtius nel suo studio. Inoltre, la coincidenza tra i due non si limita solo all'aver visto, nella *Recherche*, le stesse cose, ma sta anche, come sottolineano Pietromarchi e Tenin, nella comune filiazione da Proust di un metodo d'indagine nel quale l'intuizione del critico gioca un ruolo preponderante: entrambi, nei loro articoli, tracciano una linea che lega Curtius e Spitzer a Proust e ad un tipo di critica che Pietromarchi definisce «empatica», ispirata alla «forma di conoscenza esercitata da Proust nei confronti della realtà»**(20)**.

Collocandosi sulla loro scia, le riflessioni contenute in questo articolo si concentrano su: la categoria di «critica empatica» impiegata da Pietromarchi; l'ipotesi che il saggio di Curtius, in grado di «unire in una limpida manifestazione la penetrazione del dettaglio stilistico con l'ampio scorcio culturale e filosofico»**(21)**, si possa ritenere un caso esemplare di quanto Spitzer intendeva per «analisi totale dell'opera artistica» in cui avrebbe dovuto confluire la stilistica come disciplina autonoma:

> l'autonomia assoluta della stilistica […] è soltanto un comprensibile stadio intermedio fra l'indagine "anestetica" del linguaggio e quell'analisi totale dell'opera artistica che sola è giusta.**(22)**

2. «Critica empatica»

Uno dei tratti più moderni di *Letteratura europea e Medio Evo latino* è l'aver guardato alla produzione di autori minori e medi, segnando, ricorda Zatti, «una decisiva inversione di tendenza rispetto all'estetica idealistica portata a intendere la letteratura come un succedersi di opere di genio»**(23)**. La ricerca di configurazioni contenutistico-formali condotta su un *corpus* vastissimo sottrae peso all'individualità autoriale: il contrario di quanto Curtius ha inteso fare con gli studi critici – guardando anche solo ai titoli: *Marcel Proust, James Joyce e il suo «Ulysses», Thomas S. Eliot, Hermann Hesse* ecc. –, dedicati a singoli grandi autori di cui ritiene possibile ricostruire «tutto l'atteggiamento intellettuale» (p. 33). Il rilievo tributato all'individualità dell'autore, al suo *genio* creativo, si deduce anche dai giudizi di valore che ritroviamo qua e là nei suoi saggi: Proust è definito un «grande spirito», «che sperimenta e vive nuovi aspetti di tutta la realtà, e li vive in una maniera così urgente ed esigente da assumere per lui un contenuto di eternità» (p. 34); dello *Ulysses* di Joyce, alla fine del saggio del '29, Curtius scrive che si tratta dell'«opera grandiosa [...] di un solitario, di un superbo»; di Eliot che, con *The Waste Land*, «ha scoperto un suono nuovo che non si potrà più dimenticare»; che la grandezza di Balzac è «incomparabile» e «la sua potenza creatrice si può misurare con quella dei più grandi»; di Goethe, che il suo sguardo «comprende l'insieme della natura e dello spirito, e quando ferma con le parole le sue intuizioni, distende una chiarità solenne nello spettacolo che contempla»**(24)**.
I lavori di stilistica di Spitzer erano mirati, come gli studi di Curtius, alla ricostruzione dell'«anima» dello scrittore. Il processo di ricostruzione era innescato, per Spitzer, dallo stupore di fronte allo stile**(25)** – esito, quest'ultimo, di uno *scarto* linguistico che, una volta individuato, permetterebbe al critico di comprendere il funzionamento del microsistema espressivo dell'opera e di scovare la «radice psicologica» da cui ramifica. Nella nozione di *scarto* – oggi tra gli assunti più deboli della teoria di Spitzer per le difficoltà di verificare la *norma* rispetto cui lo *scarto* si determina**(26)** – si può scorgere la stessa matrice romantica da cui proviene la retorica di Curtius sull'eccezionalità dello spirito dello scrittore e sull'opera intesa come espressione assoluta di questo spirito. Spitzer, infatti, per far brillare l'autore «quale stella autonoma, cosmo stellare […] in perfetto equilibrio»**(27)**, nelle sue analisi decide consapevolmente di «obliterare rapporti intertestuali e tradizione letteraria»**(28)**, di dar rilievo a ciò che è proprio e individuale rispetto a ciò che è comune e sistemico. Allo stesso modo Curtius, ad esempio nel *Balzac*,

> intese […] descrivere la personalità di Balzac come avesse di fronte una enorme forza di natura. Indirizzò la propria ricerca a tutti i livelli: vita, ideologie, idee di Balzac, figure, stile della *Comédie Humaine*. Ma, da ogni parte, mirava ad afferrare la formula, la chiave interiore, con la quale ricostruire, come un archeologo o un geologo della critica, la personalità di Balzac.**(29)**

Dall'introduzione proustiana della *Bible d'Amiens* di Ruskin, richiamata all'inizio del suo saggio, Curtius trae il profilo ideale del critico, capace di mostrare «i tratti essenziali del genio d'uno scrittore» e di «ricostruire quella che poteva essere la singolare vita spirituale d'uno scrittore posseduto da realtà così speciali» (p. 34). Le affinità che Spitzer riconosce tra la prospettiva di

Curtius e la sua sono infatti ricondotte all'influenza esercitata su entrambi dal magistero di Proust. Sarà utile leggere, in successione, due passi contenuti nelle introduzioni ai rispettivi saggi.

> Improvvisamente ci si trova di fronte a una frase che si stacca dal contesto e sembra contenere qualcosa di particolare: una frase trasparente che lascia indovinare le caratteristiche dell'autore, anche se non le lascia riconoscere subito chiaramente. Continuando la lettura si incontra una seconda e una terza frase di natura simile. Si avverte nel ripetersi di queste strutture una legge segreta (p. 32).

> Il metodo con il quale Curtius giunge a scoprire lo «spirito» di Proust nella sua lingua, l'ha insegnato Proust stesso, ed è il medesimo che io vado proponendo da anni. Il critico comincia a leggere, ed è dapprima sorpreso da quello stile così singolare, fino a quando non trova una «frase quasi trasparente», che gli fa presentire il carattere dello scrittore: proseguendo nella lettura incontra una seconda e una terza frase dello stesso genere, e finisce così per intuire la «legge» che permette di comprendere «lo spirito formale di un autore».**(30)**

Queste righe riassumono tre momenti centrali della teoria critica e della partica di lettura di Spitzer e Curtius: lo stupore per la *singolarità* dello stile; la collezione di «frasi trasparenti»; l'intuizione di un principio comune da cui dipendono. Curtius definisce la sorpresa prodotta dalla *Recherche* come«uno strano *mélange* di incanto e di turbamento» (p. 32), e indugia nel racconto delle emozioni sperimentate durante la lettura: l'impressione di essere «come sommersi da una massa di materiale» (p. 32); il disorientamento; il fascino per «una musica nuova, le cui leggi di armonia non sono analizzabili» (p. 32); l'attrazione magnetica per lo sguardo di Proust sulla realtà e l'abbandono a qualcosa di, almeno in principio, indefinibile. L'emozione ha un valore ermeneutico determinante per Curtius – quando il lettore non è un lettore qualsiasi, ma un lettore provvisto di «intelligenza»**(31)**, vale a dire colto – e la buona critica «non è altro che la facoltà di farsi prendere da meraviglia» (p. 33). L'idea torna nel saggio del 1927 su *The Waste Land*, dove si ribadiscono le ragioni prima di tutto emozionali e soggettive dell'interesse critico nei confronti di un autore. La necessità di *sentire* come *sente* lo scrittore ha il suo corrispettivo stilistico nell'uso, da parte di Curtius, di un «noi» che in *Marcel Proust* dissolve la distinzione tra Proust, i suoi personaggi, Curtius stesso e il lettore. Per cui, ad esempio, quando scrive che «*noi* non percepiamo nulla con i sensi che non sia fuso allo stesso tempo con una impressione interiore» (p. 55), o che «il segreto delle cose *ci* circonda e nasconde una ricchezza che non conosciamo e che pure *ci* appartiene» (p. 45), Curtius annulla il confine tra la realtà dell'opera e la realtà fuori dall'opera, tra il *suo* discorso e il discorso di Proust, sfumando, nel testo, il passaggio dal commento di un'idea di Proust all'integrazione di questa stessa idea con le sue riflessioni. La prospettiva di osservazione resta quasi sempre interna al testo. E infatti, se il primo impulso all'analisi critica è di tipo affettivo, la seconda risorsa è la disponibilità ad *assorbire* l'opera, i cui elementi significativi non possono essere individuati a priori né in modo meccanico. La scoperta delle «frasi» di cui parla Spitzer nella sua introduzione avviene al di là del calcolo e della previsione e solo in un secondo momento, successivo al confronto degli elementi raccolti nella lettura, il critico può procedere all'elaborazione di riflessioni di carattere interpretativo sul testo.

In continuità con le riflessioni di Proust sulla possibilità di scoprire il significato del passato solo attraverso un atto della memoria involontaria, secondo Curtius per accedere ai contenuti di verità del testo è necessario rinunciare all'applicazione di modelli interpretativi da sovrapporre all'esperienza immersiva della lettura. Il tema dell'immersione spersonalizzante nell'oggetto si incontra in *Marcel Proust* quando, per descrivere la percezione proustiana della realtà, Curtius fa riferimento alla psicologia della mistica di Evelyn Underhill, in particolare al saggio *Mysticism: A Study of the Nature and Development of Man's Spiritual Consciousness* (1911), da cui trae la descrizione di quella che la studiosa inglese definisce «forma comune di contemplazione» (pp. 74-75), e cioè: l'osservazione profonda ed espansiva degli oggetti esterni che dissolve il confine tra soggetto e mondo e conduce alla scoperta di qualità della materia normalmente impercepite; distinta dalla «forma specifica della contemplazione mistica», rivolta all'interno della psiche e agli oggetti

astratti della religione, la forma comune è quella che per Curtius meglio definisce il modo proprio divedere di Marcel Proust**(32)**.
Le riflessioni di Proust sulla conoscenza ottenuta attraverso il disinnesco di automatismi percettivi prodotti dalla *routine* hanno un duplice valore nella lettura di Curtius: un valore critico, perché costituiscono la chiave per comprendere alcuni episodi tra i più importanti della *Recherche* (come l'episodio della madeleine) e, nello stesso tempo, come sottolinea Pietromarchi, un valore metacritico, perché la gnoseologia proustiana è affine, per Curtius, a quella della critica letteraria, il cui «atto fondamentale è contatto irrazionale»**(33)**. La scoperta intuitiva dei «tratti essenziali» di uno scrittore è paragonata da Curtius all'ispirazione artistica: «L'artista non sceglie la sua materia: viene scelto da essa. È costretto ad esprimerla nella sua autenticità e totalità. […] Per l'artista, come per lo scienziato e per il pensatore, il dovere supremo è di sottomettersi alla realtà che gli è stato dato di vedere» (p. 37). In entrambi i casi, per il processo creativo e per l'analisi critica, la scelta della direzione da intraprendere è limitata dalle caratteristiche intrinseche all'oggetto di studio. Critico e scrittore, in questa prospettiva, sono entrambi *medium* parlati da una materia che è stata scoperta attraverso procedimenti non del tutto razionalizzabili. Coerentemente a questa prospettiva, in *Studio sui lillà*, uno dei capitoli centrali del saggio, lo stile è definito come qualcosa che non è «aggiunto da fuori, ma è come una udibilità di rapporti intesi nel loro ordine». La parola tedesca corrispondente a 'udibilità' è «das Hörbarwerden», che significa letteralmente «divenire udibile» e definisce bene il carattere in divenire della procedura di individuazione dello stile di un'opera, oggetto non statico, concreto e individuato (al pari di un lessema, di un periodo sintattico ecc.) ma astratto e sintetico. Nonostante sulla nozione di *stile* manchino in *Marcel Proust* e altrove ulteriori precisazioni da parte di Curtius, si può dedurre da questa definizione e dai suoi giudizi sullo stile di Proust che egli consideri lo *stile* l'esito di una relazione («Bezihung») interna all'opera e non qualcosa di esteriore da applicarvi arbitrariamente («nichtsäußerlich Hinzugefügtes»). La contrapposizione tra lo stile come rivestimento estrinseco allo *spirito*, che non dipende da esso, e lo stile come «un aspetto diverso della elaborazione intellettuale» dello scrittore, e quindi prodotto dalla sua particolare *visione*, è la premessa da cui parte Curtius per giudicare lo stile di Proust**(34)**.

3.Sullo stile di Proust

Il saggio di Spitzer, organizzato in cinque capitoli (*Il ritmo della frase*, *Elementi «ritardanti»*, *I nessi sintattici*, *Proust e la lingua*, *Il narratore*), si concentra prevalentemente sulla sintassi: effetto dell'«interiore crescita» di esperienze di per sé nient'affatto eccezionali, la costruzione della frase è il livello della lingua che comunica più esattamente l'idea proustiana del mondo.**(35)** I titoli di Curtius delineano, al contrario, un quadro molto eterogeneo di motivi: *Psicologia e realtà*, *Sensibilità*, *Volontà*, *Contemplazione*, *Fondamenti sociologici* ecc**(36)**. Dopo i due capitoli introduttivi dedicati a Proust e ai compiti della critica letteraria, troviamo *Arte e conoscenza*, di particolare importanza perché tra i «motivi determinanti» della *Recherche* ci sono, per Curtius, gli «interrogativi […] sul senso dell'arte e sulla funzione dell'artista». Da un lato, l'*arte*: che è nella lingua metaforica e stratificata, di una precisione «orientale» e «alessandrina» – simile alla trama fitta di un tappeto –, con la quale Proust ricalca ed espande, in profondità, la superficie delle cose; dall'altro, la *conoscenza* prodotta dai legami che sintassi e metafore instaurano tra i piani della realtà.
La maggior parte delle osservazioni relative allo stile che troviamo in *Marcel Proust* si focalizzano sulla lingua e le metafore. Curtius attribuisce a Proust una spiccata sensibilità stilistica che gli permette di adattare la lingua alle differenze psico-sociali dei personaggi. Spitzer conferma il giudizio di Curtius, e alla sensibilità stilistica di Proust riconduce anche l'uso limitato che viene fatto del discorso diretto, al quale Proust preferisce: o l'indiretto libero, poiché offre la possibilità di corredare le parole pronunciate con la descrizione dei gesti, del tono e delle espressioni che le accompagnano, o le virgolette, che sono il modo con il quale, da «grafologo e fisionomista» della lingua individuale, Proust mostra al lettore quando un personaggio mente o altera la sua pronuncia "naturale" con l'immissione di parole posticce.

Delle metafore Curtius parla nel commento alla descrizione, contenuta nel primo volume, delle variazioni metereologiche osservate da Marcel attraverso i giochi di luce che si producono sul suo balcone per l'apparire e scomparire del sole, di cui Curtius mette in luce due aspetti: l'impiego di verbi e aggettivi che attribuiscono vita sentimentale alle piante o alla luce solare («dare alle cose inanimate un contenuto emotivo», p. 56), con cui Proust trasforma gli avvenimenti da fisici a psichici (p. 55); e le metafore, che diventano «mezzi che mirano a creare una precisa immagine visuale, non servono ad una colorazione emotiva dell'avvenimento; sono strumenti della conoscenza» (p. 56). Il carattere metaforico del linguaggio proustiano è in grado di aumentare, invece di diminuire, la definizione dell'oggetto rappresentato. Un altro esempio della coerenza e precisione con cui Proust usa la metafora è la famosa descrizione dei lillà in fiore: il loro processo di crescita e appassimento viene rappresentato attraverso l'immagine del frangersi e ritirarsi delle onde del mare sulla spiaggia e, secondo Curtius, la sua efficacia «non deriva da un cumulo di parole che evocano una vaga atmosfera» (p. 57) ma dalla capacità di restituire un aspetto caratteristico del fenomeno coinvolto nella metafora; nel caso dei lillà, quello che Curtius chiama «il coefficiente della *durée réelle*» (p. 57), e cioè il loro divenire nel tempo. L'esistenza di una relazione tra il linguaggio metaforico e la conoscenza intellettuale delle cose viene esplicitata nel capitolo *Precisione*, in cui sono elencati i campi da cui Proust attinge più spesso per costruire i suoi paragoni, e cioè la medicina e le scienze naturali (zoologia, chimica, fisica, ecc.). A sua volta, impiegando gli stessi paragoni scientifici di Proust, Curtius – che si potrebbe aggiungere alla lista di quei critici, come Sainte-Beuve, Thibaudet, Contini e lo stesso Spitzer, che ibridano e metaforizzano il loro vocabolario con l'apporto di tessere provenienti dai linguaggi specialistici della scienza**(37)** – paragona la prosa della *Recherche* alla «tecnica dell'analisi al microscopio»; scrive che Proust «analizza un avvenimento come il chimico una sostanza» (p. 64); «distilla» la realtà per estrarne il contenuto e che, con il suo stile, «ha scoperto un nuovo processo di reazione che gli permette di scoprire sfumature e varianti dell'essere» (p. 65).

Per questo motivo, lo stile di Proust è definito «intellettuale nonostante la ricchezza di metafore» (p. 66), le quali non hanno mai funzione decorativa, di puro riempimento, ma carattere di *necessità*. Curtius nella sua lettura valorizza l'idea di Proust secondo cui l'estetica è subordinata alla conoscenza: l'attribuzione di valore a un'opera dipenderebbe allora dalla «necessità»con cui l'opera si impone alla coscienza dello scrittore: «l'arte così sottile e complessa come quella di Proust» (p. 77) è la *necessaria* traduzione formale di contenuti intellettuali. Il rischio dello stile di Proust di essere *solo* stile, nel senso negativo di vuota forma, e di produrre un'estetica dell'idillio o puramente sperimentale, e quindi oziosa – che è tipico ad esempio di quelle arti che Curtius chiama «infinite», anticlassiche, caratterizzate dall'eccesso di sottigliezza e dalla cura minuziosa per il particolare –, è schivato grazie al carattere analitico della prosa, per cui l'accumulo di dettagli non viene ritenuto conseguenza «di un ricercare e di uno sperimentare ma l'espressione di una realtà complessa che Proust vuole trattenere» (p. 65).

L'«intellettualismo» è la categoria attraverso cui Spitzer legge la sintassi di Proust. Ed è alla luce del quadro delineato da Curtius che dobbiamo inquadrare l'idea di Spitzer secondo cui «l'allargamento» della fase proustiana è dovuto alla *necessità* di conoscere, di riconoscere quante più relazioni interne e prospettive di lettura di un fenomeno, e di rendere in modo ordinato, *logico*, la molteplicità dell'esistente. Il capitolo che Curtius dedica alla costruzione delle frasi è il breve *Ritmo di frasi* (titolo che Spitzer cita nel primo capitolo del suo saggio, *Il ritmo della frase*), dove viene tratteggiato un modello di funzionamento del periodo proustiano che Spitzer precisa, approfondisce e differenzia in più tipologie: della frase di Proust, Curtius nota la tendenza a «trattenere» a lungo e «scaricare» nel finale la tensione accumulata (p. 61); Spitzer, dal canto suo, riserva alla descrizione di questo meccanismo un intero capitolo del suo saggio, intitolato *Elementi ritardanti*, nel quale descrive i dispositivi con cui la prosa proustiana tende a rimandare la conclusione della frase: l'uso delle parentesi, che, come «ovatta di cui Proust imbottisce i suoi periodi», aumentano a dismisura le dimensioni del periodo e producono un effetto «statico e antidrammatico», di sospensione della narrazione; la frase «biforcata», che si aggiunge alle altre tipologie individuate («a detonazione», «a strati», «ad arco») e consiste nel presentare *sia* uno *che* l'altro aspetto di un fenomeno; e infine le «distinzioni», cioè «schemi frequenti […], quali: "era non

a, ma *b*" o "se non era *a*, era almeno *b*"», con cui Proust, allo stesso modo che nelle frasi biforcate, può scegliere di far vedere al lettore più interpretazioni possibili del fenomeno trattato**(38)**.

4. Conclusioni

Spitzer riteneva paradossale che linguisti e filologi non si occupassero di letteratura, i primi respingendola con una solida «corazza storico-grammaticale», i secondi per una genetica «ostilità all'arte»**(39)**. Nello stesso saggio, racconta di aver fatto esercitare i suoi allievi, durante un semestre a Bonn nel 1924, su un capitolo del libro di Curtius *Die literarischen Wegbereiterdesneuen Frankreich*, in modo tale che «essi riuscissero a costruire il ponte fra il giudizio letterario pronunciato da Curtius e il testo linguistico. Il Curtius stesso», conclude, «ha già preceduto questo indirizzo con le sue considerazioni spesso anche linguistiche»**(40)**. Circa venti anni più tardi, ricordando la sua frustrazione di giovane studente iscritto al primo anno di Filologia, Spitzer ribadisce l'aspirazione a una critica del testo letterario che si appoggi alla linguistica e, viceversa, a una linguistica più interessata alla lingua *anche* dal punto di vista estetico:

> […] in tutti e due i campi, tanto in quello della linguistica quanto in quello della storia letteraria (che erano separati da una voragine immensa: il Meyer-Lübke parlava solo di lingua e il Becker soltanto di letteratura), regnava un'operosità priva di senso:non soltanto questo genere di discipline umanistiche non veniva centrato su un popolo determinato in un'epoca determinata, ma ne era andato perduto il soggetto stesso: l'Uomo.**(41)**

Curtius e Spitzer si formano in ambiti diversi – il primo si laurea con Gustav Gröber sul progetto di edizione di un testo in antico francese; Spitzer studia linguistica con il romanista Meyer-Lübke –, ma più o meno negli stessi anni fuoriescono dai confini accademici tracciati dagli studi linguistico-filologici di impianto positivista. A differenza di Curtius, Spitzer inaugura un campo d'analisi, la critica stilistica, che sarà molto fertile in Italia fino agli anni Settanta ed è tuttora percorso, sulla scia di Pier Vincenzo Mengaldo, da una «ridotta ma perdurante vitalità»**(42)**. Proprio Mengaldo, nell'articolo sul *pamphlet* di Curtius dedicato alla Francia, nega che Curtius possa ritenersi un critico stilistico e precisa che quando «Spitzer caratterizzerà stilisticamente Proust, lo farà appoggiandosi alla caratterizzazione extra-stilistica del libro di Curtius»**(43)**. Considerando il giudizio di Mengaldo come premessa al confronto tra i due saggi, in queste pagine si sono volute piuttosto indicare le coincidenze riscontrabili sia nella teoria critica presupposta al metodo – stilistico per Spitzer; ibrido, umanistico in senso lato, per Curtius – sia nell'individuazione dei «tratti essenziali» dello stile di Proust. Sulla base dei giudizi dello stesso Spitzer espressi nel suo saggio, il *Marcel Proust* di Curtius può infatti costituire un esempio di quel modello di critica globale del testo che avrebbe dovuto integrare, in prospettiva, analisi stilistica e interpretazione «storico-letteraria» dei contenuti.

Agnese Pieri

Note.

(1) L. Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, a cura di Pietro Citati, Einaudi, Torino 1959, p. 245.

(2) La prima edizione italiana di *Marcel Proust* e tutt'ora l'unica disponibile è stata curata dalla germanista Lea Ritter Santini (E. R. Curtius, *Marcel Proust*, il Mulino, Bologna 1985), cui si deve anche la curatela dell'edizione dei saggi di critica letteraria.

(3) Cfr. L. Renzi, *Gli elfi e il Cancelliere*,il Mulino, Bologna 2015.

(4) P. V. Mengaldo, *La Francia di Ernst-Robert Curtius*, "Belfagor", Vol. 56, No. 6, Leo S. Olschki, Firenze 2001, pp. 653-664.

(5) E. R. Curtius, *Marcel Proust*, p. 113.

(6) M. Tramet, *Il* Balzac *di Curtius: un approccio filosofico-scientifico alla* Comédie humaine, in I. Paccagnella ed E. Gregori, a cura di, *Attorno a Curtius*, Esedra, Padova 2011, pp. 53-64.

(7) C. Segre, *Quei luoghi comuni che fecero l'Europa*, recensione a E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, "Corriere della Sera", 24 dicembre 1992.
(8) A dimostrarlo sono le pubblicazioni di e su Curtius: gli interventi di argomento non strettamente letterario non sono stati tradotti (motivo per cui il miglior accesso al pensiero politico di Curtius resta il quadro di Antonelli a introduzione di *Letteratura europea e Medio Evo latino*); parte di quelli letterari sono raccolti in un'unica edizione, *Studi di letteratura europea*[1], edito nel 1963 e ristampato nel 1984, cui si aggiungono infine le monografie *Marcel Proust* (1985) e *Balzac* (1969). La bibliografia in italiano è limitata: oltre ad Antonelli e alle introduzioni di Ritter Santini ai saggi e a *Marcel Proust* – intonate, le ultime due, più alla celebrazione della figura di Curtius intellettuale cosmopolita che alla discussione dei nodi inattuali del suo pensiero –, i contributi di maggior rilievo sono gli Atti del Convegno di Bressanone *Ernst Robert Curtius e l'identità culturale dell'Europa* (Esedra, Padova 2011) e l'intervento di Sergio Zatti, *Curtius e la modernità*, in apertura ai due volumi degli Atti del Convegno Malatestiano dedicato ai *topoi* di Curtius (in S. Zatti, a cura di, *Metamorfosi dei* topoi *nella poesia europea dalla tradizione alla modernità*, vol. I, *Figure della soggettività* e imitatio *dal Romanticismo al Decadentismo*, Pacini, Pisa 2018).
(9) A. Di Fabrizio, *La prima ricezione di* Letteratura europea e Medio Evo latino *attraverso le recensioni*, in I. Paccagnella ed E. Gregori, a cura di, *Attorno a Curtius*, Esedra, Padova 2011, pp. 1-8.
(10) E. R. Curtius, *Rudolf Borchardt e Virgilio*, in *Studi di letteratura europea*, a cura di Lea Ritter Santini, il Mulino, Bologna 1963, p. 31.
(11) E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Quodlibet, Macerata 2022.
(12) La ristampa di Quodlibet manca di un'introduzione aggiornata che, a settantaquattro anni dall'uscita del volume, discuta, tenendo conto del complesso dei discorsi sui concetti di canone e tradizione che fa capo ai *cultural studies*, i presupposti ideologici e il metodo di un libro, giudicato ormai un classico della critica del Novecento, che «nasce dalla cura per la preservazione della cultura occidentale» (E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, p. 9) e di cui è necessario evidenziare i limiti e le possibili prospettive sul presente. Sergio Zatti, al contrario – nell'articolo *Curtius e la modernità* che apre i due volumi di Atti del Convegno dedicato ai *topoi* di Curtius –, tiene insieme le due cose: da una parte, evidenzia i lacci che vincolano il libro a un'idea preconcetta di unità e al progetto di difesa identitaria dell'Europea, e che lo resero «datato», per certi aspetti, già alla sua prima uscita; dall'altra, dà conto di cosa rende Curtius ancora oggi moderno: un metodo critico (la *Toposforschung*) che, disancorato dalla cornice ideologica che inquadra le ricerche e le forze allo scopo di dimostrare il carattere unitario della cultura occidentale, risulta applicabile anche oltre la soglia di arresto del sistema di Curtius, ossia dal Romanticismo in poi, quando inizia a disgregarsi il regime dell'*imitatio* che aveva regolato secoli di tradizione letteraria. Secondo Zatti, che nel suo intervento incrocia il sistema di *Letteratura europea e Medio Evo latino* al quadro delineato in *Sulla poesia moderna* da Guido Mazzoni, il soggettivismo della contemporaneità non esclude la possibilità che si realizzino fenomeni di serialità e stereotipia – per Mazzoni, anzi, sono proprio le arti iper-individuali che, allo scopo di difendersi dall'illegittimità dell'espressione gratuita, producono «i comportamenti imitativi più spiccati» (G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005, p. 208). Lo stesso sentimento della Crisi e della fine della Tradizione che ritroviamo in Curtius, Eliot, Auerbach, Ortega y Gasset ecc. potrebbe essere letto, scrive Zatti, come uno dei grandi *topoi* della poesia del Novecento.
(13) E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, il Mulino, Bologna 1984, p. 28.
(14) L. Pietromarchi, *Il* Proust *di Curtius*, in Ivano Paccagnella ed Elisa Gregori, a cura di, *Ernst Robert Curtius e l'identità culturale dell'Europa*, Esedra, Padova 2011, pp. 361-378.
(15) L. Pietromarchi, *Il* Proust *di Curtius*, p. 366.
(16) Da qui in avanti, il riferimento di pagina delle citazioni tratte da E. R. Curtius, *Marcel Proust*, il Mulino, Bologna 1985, saranno indicate tra parentesi in corpo di testo.
(17) E. Tenin, *Curtius e Spitzer sullo stile di Marcel Proust*, in I. Paccagnella ed E. Gregori, a cura di, *Attorno a Curtius*, Esedra, Padova 2011, pp. 65-73.
(18) Spitzer vedeva nella *Recherche* la resa della coscienza «insieme ironica e dolorosa […] che ha capitolato di fronte a quello che nel mondo è eternamente particolare, senza rapporti e senza legami» (L. Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, p. 263-264).
(19) *Ibidem*, p. 328.
(20) L. Pietromarchi, *Il* Proust *di Curtius*, p. 371.
(21) L. Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, p. 245.
(22) L. Spitzer, *L'interpretazione linguistica delle opere letterarie*, in Id., *Critica stilistica e storia del linguaggio*, a cura di Alfredo Schiaffini, Laterza, Bari 1954, p. 98.
(23) Cfr. S. Zatti, *Curtius e la modernità*.
(24) E. R. Curtius, *Letteratura della letteratura*, p. 118; p. 163: p. 219; p. 375.

(25) In *Stilistica e linguistica*, Spitzer è ancora più esplicito in merito alle ragioni prevalentemente soggettive e affettive che determinano l'elezione di un autore a oggetto di studio: «bisogna "amare" un autore», scrive, «per approfondirlo stilisticamente – come del resto anche biograficamente, criticamente, ecc.» (L. Spitzer, *Stilistica e linguistica*, in *Critica stilistica e semantica storica*, a cura di Antonio Schiaffini, Laterza, Bari 1966, pp. 43-44).
(26) Già Segre, negli anni Settanta, osservava che il sistema stilistico di un'opera non si determina in base a un ipotetico livello medio della lingua, ma attraverso il confronto con altre opere dello stesso autore, o eventualmente attraverso precedenti fasi redazionali. Cfr. L. D'Onghia, *Momenti della critica stilistica in Italia negli anni 1972-2011*, in "Italianistica", XL, 2012, pp. 93-105.
(27) *La smorzatura classica nello stile di Racine*, in Leo Spitzer, *Saggi di critica stilistica. Marie de France, Racine, Saint-Simon*, Sansoni, Firenze 1985, p. 98.
(28) *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, p. 116.
(29) P. Citati, Introduzione in *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, pp. XX-XXI.
(30) L. Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, p. 246.
(31) Curtius, nel saggio su Eliot del 1927, scrive che «la critica è un atto di libertà creatrice dello spirito. Certo, l'intuizione si lascia, dopo, motivare, ma la motivazione è convincente solo per chi sente allo stesso modo. L'atto fondamentale della critica è contatto irrazionale: la vera critica non vuole mai dimostrare, ma solo indicare». L'intuizione, che Curtius ritiene «fatale quando è messa sulle labbra di persone che altrimenti non sanno cosa dire», è una forma di conoscenza che può condurre a risultati validi solo se accompagnata dall'«intelligenza» – qualità che per Curtius consiste, verosimilmente, nella capacità di far cooperare cultura erudita, gusto estetico e sensibilità artistica. Cfr. *Letteratura della letteratura*, p. 125.
(32) Le prove fornite da Curtius, oltre alla precisione delle descrizioni che si trovano nella *Recherche*, sono due aneddoti della domestica Céleste e del pianista e amico Reynaldo Hahn: la prima racconta che Proust, incantato da un oggetto per il modo in cui la luce ne metteva in risalto un aspetto del colore o della forma, passava lunghi momenti in osservazione per poi ordinare di lasciare l'oggetto nella posizione in cui lo aveva "riscoperto", qualora avesse voluto sperimentare di nuovo le sensazioni che gli aveva provocato la prima volta; Reynaldo Hahn parla invece di quando assistette, durante una passeggiata in cui Proust si fermò a studiare un cespuglio di rose, a uno dei momenti in cui lo scrittore entrava in comunicazione con la natura e la vita. Si tratta di «informazioni che ci permettono di scoprire e capire lo strato più interiore della percezione e dell'esperienza proustiana e del suo lavoro artistico» (*Marcel Proust*, p. 73). In Curtius, è frequente il ricorso alla biografia degli autori: quando affronta, ad esempio, la questione del titolo e del simbolismo omerico in *James Joyce e il suo «Ulysses»* (in *Letteratura della letteratura*, p. 101), indica la predilezione infantile di Joyce per l'eroe dell'*Odissea* – che «giovinetto leggeva sempre e da capo» – come precondizione per il successivo processo di «identificazione» dello scrittore con i personaggi di Stephen Dedalus e Leopold Bloom. Spitzer, al contrario, esita a instaurare rapporti univoci tra la biografia degli autori e le loro opere: uno dei rari casi del saggio su Proust in cui fa riferimento alla vita dello scrittore è in una nota del capitolo dedicato agli *Elementi* «*ritardanti*» in cui riporta, senza soffermarvisi, la tendenza proustiana ad abusare delle parentesi nelle lettere private, e avanza l'ipotesi – liquidata subito, tuttavia, in quanto «spiegazione biologica» non pertinente all'analisi – che esista un rapporto tra il *tic* stilistico e la scarsa abilità dello scrittore a instaurare relazioni fisse con le cose (da cui il bisogno di integrare, correggere, precisare ecc.).
(33) E.R. Curtius, *Letteratura della letteratura*, p. 125.
(34) Questa antitesi è ricondotta da Testa alla dialettica Stendhal/Goethe: il primo intende lo stile nel senso deteriore del termine, come ornamento e artificio retorico che mistifica la verità, mentre secondo Goethe, al contrario, lo stile è legato «sia ai principi dell'attività conoscitiva dell'uomo che a quelli, ontologici, dell'essere». (E. Testa, *Questioni di stile*, in L. Neri e G. Carrara, a cura di, *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, Carocci, Roma 2022, p. 116-117).
(35) Per Spitzer, questo giudizio è valido in generale. Si rimanda a: L. Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, a cura di Alfredo Schiaffini, Laterza, Bari 1954; P.V. Mengaldo, *Prima lezione di stilistica*, Laterza, Bari 2001; D. Colussi, *Una metafora di Spitzer*, in *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, a cura di S. Brugnolo, I. Campeggiani, L. Danti, Cesati, Firenze 2021, pp. 223-28.
(36) Antonelli, riferendosi al*Balzac*, opera in cui compare per la prima volta l'organizzazione espositiva per *categorie tematiche* (così le definisce Antonelli), riconduce questo «modello interpretativo» alla crisi dello storicismo tradizionale e ne mette in luce il rilievo che assumerà in *Letteratura europea e Medio Evo latino*. Cfr. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, pp. XII-XIII.
(37) *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, p. XIX.
(38) *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, pp. 261-279.
(39) L. Spitzer, *Stilistica e linguistica*, in *Critica stilistica e semantica storica*, Laterza, Bari 1966, p. 25.
(40) *Ibidem*, p. 39.

(41) L. Spitzer, *Linguistica e storia letteraria*, in *Critica stilistica e semantica storica*, Laterza, Bari 1966, p. 76.
(42) L. D'Onghia, *Momenti della critica stilistica in Italia negli anni 1972-2011*, in "Italianistica", XL, pp. 93-105.
(43) P. V. Mengaldo, *La Francia di Ernst-Robert Curtius*, pp. 660-661.

LA RICEZIONE DI CRITICA STILISTICA E STORIA DEL LINGUAGGIO *E IL DIBATTITO SULLO STILE NEGLI ANNI CINQUANTA E SESSANTA*

1. La ricezione di *Critica stilistica e storia del linguaggio* in Italia

A metà Novecento la critica italiana viene interessata da un intenso processo di rinnovamento caratterizzato in particolare dall'apertura a ricerche di stampo formale. Di questo processo, l'interesse sollevato dalla stilistica letteraria di Leo Spitzer può essere considerato a un tempo conseguenza e concausa. Il modo in cui scuole e tendenze hanno «assorbito e reinterpretato la stilistica», sostiene Remo Ceserani, «è uno degli elementi che meglio aiutano a capire rapporti, convergenze, divergenze»**(1)**; nel '76, anche Claudio Scarpati, nel saggio introduttivo agli *Studi italiani* di Spitzer, individua nel dibattito sullo «spitzerismo» uno degli agenti più decisivi nella critica italiana di metà secolo**(2)**. L'uscita di *Critica stilistica e storia del linguaggio*, antologia di studi spitzeriani curata da Alfredo Schiaffini nel 1954**(3)**, fa sistema con la pubblicazione italiana di *Mimesis* (1956), in cui Auerbach propone una declinazione in parte divergente della stilistica, ma, per ragioni di spazio, ci si concentrerà qui sull'influsso sul dibattito italiano, nonché sull'evoluzione, della stilistica spitzeriana.

Guido Lucchini ha messo in evidenza come il nome di Spitzer dovesse già essere noto agli specialisti prima del 1954**(4)**, ma è tra la fine del decennio e l'inizio degli anni sessanta che si assiste a una effettiva sistematizzazione della stilistica in Italia. Le due colonne portanti sono l'antologia laterziana e quella curata nel 1959 da Pietro Citati, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna* (uscita per Einaudi). Attorno a queste due operazioni fondamentali, e in particolare dopo il '54, si può ricostruire una vera e propria costellazione di contributi sulla stilistica, divisibili tra quelli più aperti alle suggestioni della disciplina e quelli che invece la avvicinano con dichiarata ostilità. Tra i primi figurano i corsi di glottologia tenuti da Terracini verso la metà degli anni Cinquanta (anni accademici 1953-54 e 1954-55), gli interventi suoi, di Mario Fubini e del curatore Schiaffini; per i secondi bisogna invece pensare alla ricezione della stilistica negli ambienti della critica marxista, dove il nuovo paradigma interpretativo viene considerato (e non completamente a torto) una propaggine dell'estetica crociana, responsabile di promuovere una concezione e un'interpretazione dell'opera indifferenti al ruolo del contesto extra-letterario.

Vale la pena fin da ora notare come questa divaricazione non sia netta quanto gli schieramenti sembrerebbero suggerire. Anche tra chi recepisce favorevolmente la stilistica le proposte spitzeriane non vengono accolte dogmaticamente. Per esempio, Croce e gli intellettuali riferibili alla linea crociana tendono a ridimensionare la rilevanza della linguistica per il circolo ermeneutico e sostituiscono all'obiettivo di ricostruire l'anima dell'individuo quello di arrivare al 'centro vitale' dell'opera, distanziandosi dallo psicologismo spitzeriano e giungendo così a una formulazione più conciliabile con i fondamenti dell'estetica crociana. Ancora: filologi e storici della lingua (Contini, Terracini, Devoto...) condividono un certo scetticismo verso la forte tendenza freudiana individuabile nelle ricerche spitzeriane, e correggono e integrano Spitzer con una maggiore considerazione della dimensione storica.

Dall'altra parte, se è vero che è dalla critica marxista che arrivano gli attacchi più duri alla stilistica spitzeriana, le riflessioni di intellettuali come Franco Fortini e Galvano della Volpe testimoniano della possibilità di uno spazio di mediazione tra prospettiva stilistica e prospettiva sociologica. La prima indica nella forma, tradizionalmente trascurata dai marxisti a favore di un marcato contenutismo, una dimensione da esplorare letterariamente, a livello teorico e di produzione. Specularmente, le obiezioni che arrivano dalla critica marxista dimostrano le potenzialità di una ridefinizione della stilistica e del concetto stesso di stile: una ridefinizione fondata su una visione sociale e collettiva, più in linea con il momento storico rispetto a quella esclusivamente individuale adottata da Spitzer e che rende la categoria ancora attuale in un dibattito di vent'anni successivo alla sua prima formulazione. Perlopiù questa potenzialità rimane inespressa, poiché contrastante rispetto alle tendenze della critica marxista 'ortodossa', ma Fortini e della Volpe, inserendosi in un solco di riflessioni iniziate di fatto già da Gramsci, considerano esplicitamente la dimensione formale, al

pari di quella contenutistica, significativa da un punto di vista ideologico, sociale e storico in senso lato.
Ricapitolando, si può dire che la ricezione della critica stilistica in Italia, che esplode in particolare dopo la pubblicazione dell'antologia laterziana, segue due linee: una insiste sulla componente individualistica e si inserisce quindi sulla linea Croce-Spitzer, pur con un'intensificazione della componente storico-linguistica e un ridimensionamento delle tendenze psicologizzanti; la seconda, invece, pone al centro del discorso la dimensione sociale, etico-politica, che sta alla base di tutte le scelte autoriali, incluse quelle che pertengono alla forma. Il fatto che la critica si sia concentrata sull'una o l'altra parte della ricezione (con uno sbilanciamento a favore del fronte crociano) ha impedito che fossero messi chiaramente in evidenza almeno due aspetti: innanzitutto che anche dal filone marxista si manifesta un certo interesse per un'indagine formale dell'opera letteraria; non solo: è in questo contesto che si elaborano le questioni che permettono di contestualizzare alcuni caratteri stilistici del romanzo degli anni sessanta (la necessità di trovare nuove forme attraverso cui rappresentare la realtà storica e l'impegno politico degli autori; l'entrata in crisi del ruolo dell'intellettuale e del rapporto con gli organici politici; la questione della leggibilità, dell'elitarismo della letteratura e del rapporto con i lettori ecc.). In secondo luogo – e questo emerge in modo particolarmente chiaro se si considera l'evoluzione del dibattito nel corso del Novecento – che prospettiva filologica e storico-linguistica da un lato, e prospettiva sociologica dall'altro sono per certi versi sicuramente in opposizione, ma convergono proprio nel concetto di stile, per natura recalcitrante a confini disciplinari e metodologici.

2. Spitzer crociano o Spitzer linguista?

Nel descrivere la fortuna di Spitzer in Italia, Cesare Segre mette in evidenza un aspetto paradossale: «Quello che è curioso è che l'attenzione immediata ai lavori di Spitzer sia venuta da due parti apparentemente contrapposte. Da una parte c'è Benedetto Croce, che con la sua *Estetica* e col *Breviario di estetica* propose e portò a un grande successo un'estetica di tipo sintetico. Dall'altra parte stanno linguisti e filologi come Gianfranco Contini e Benvenuto Terracini, che stavano fondando una critica di tipo analitico e su basi linguistiche»**(5)**.
Non si può negare che il sostegno di Croce abbia contribuito in maniera determinante alla fortuna di Spitzer in Italia. Allo stesso tempo, non si può ignorare l'ambiguità all'insegna della quale si costruisce il rapporto tra filosofia crociana e stilistica spitzeriana. Nei diversi interventi che dedica all'approfondimento della coppia Croce-Spitzer**(6)**, Davide Colussi mette bene in evidenza che la stessa approvazione da parte di Croce della *Stilkritik* si fonda su un fraintendimento sostanziale: l'analisi stilistica dei testi sarebbe considerata come una fase, un mero punto di partenza per una più vasta analisi estetica. Celebre la similitudine della «pianticella» nella recensione del 1926: Croce afferma di provare «l'onesta gioia di chi, tanti anni fa, inserì nel terreno una pianticella e la vede ora cresciuta in albero robusto e frondeggiante: cresciuta per opera di agricoltori che meglio di lui erano in grado di attendervi, e che hanno fatto e fanno quello che il diverso specificarsi dell'attività a lui toglieva di fare, o di fare nella misura necessaria, e che perciò, senza quell'altrui intervento, sarebbe forse perito per mancanza di cure o sarebbe rimasto come una pianta selvatica e poco sviluppata»**(7)**.
Non vengono dunque negati i meriti di Spitzer, ma nello stesso tempo si dà come presupposto che la stilistica sia nata come una sorta di 'costola' dalla dottrina crociana e a essa continui a essere orientata. La citazione continua così: «È chiaro che lo studio linguistico degli scrittori, che si prendono a oggetto, fa tutt'uno con lo studio integrale di essi, con quella che si chiama la critica o la storia letteraria; e i critici letterari hanno sempre mosso dalla determinazione del generale motivo ispiratore di un'opera verso lo svolgimento di essa in tutti quei particolari che i grammatici e retori astraggono come cose di lingua e stile; e parimenti i linguisti, nel prendere ad esame la lingua di uno scrittore, sono spinti, se vogliono procedere nella buona via del vero, a risalire al motivo ispiratore, come all'anima di tutte le forme verbali che hanno dinanzi»**(8)**.
La coppia Croce-Spitzer si costituisce, dicevamo, nel segno di una forte ambiguità**(9)**. In alcuni interventi lo stesso Spitzer riconosce la filiazione**(10)**. È in particolare nel periodo americano che le indagini spitzeriane sembrano più compatibili con la dottrina crociana: per inserirsi nella nuova

comunità di studiosi Spitzer si sposta decisamente verso la comparatistica e la critica letteraria, in parte allontanandosi da ricerche di linguistica che lo avrebbero costretto, in quel contesto, nell'ambito di una estrema specializzazione. Si hanno dunque ricerche sintetiche, mirate alla definizione del centro ispiratore dell'opera e non più a quella dello stato psichico o delle condizioni dell'animo dell'autore**(11)**. È dunque naturale che la fazione crociana si concentri su questa fase della ricerca spitzeriana, a cui, non a caso, risale la maggior parte dei contributi selezionati per l'antologia del '54 e che pare riportare «lo Spitzer, salva ogni sua diversa origine, nel solco della tradizione estetica crociana»**(12)**.

Ma in altri interventi, che si fanno più espliciti dopo la morte di Croce**(13)**, emerge l'incompatibilità di fondo tra la stilistica e una critica letteraria impostata in termini idealistici: Spitzer riconosce a Croce il merito di aver condotto una strenua lotta contro l'approccio positivistico che aveva dominato nell'Ottocento – contribuendo a creare un terreno fertile per la nascita della stessa stilistica –, ma non può condividerne la definizione dell'opera d'arte, né le modalità con cui si propone di studiarla**(14)**. Mentre nella filosofia crociana linguistica e stilistica – i cui prodotti sono liquidati come un «miserando mucchietto di frantumi inanimati»**(15)** – finiscono per essere inglobate dall'estetica, Spitzer fonda il proprio paradigma interpretativo proprio su indagini estremamente precise dal punto di vista linguistico. Del resto, una concezione dell'opera d'arte basata sull'identità tra intuizione ed espressione inizia a essere avvertita come obsolescente anche dall'interno delle fila crociane; l'avvicinamento alla stilistica da parte di intellettuali come Fubini o Schiaffini è da interpretare proprio come un tentativo di correzione e ridimensionamento di una critica di impianto idealistico, alla quale rimangono fedeli ma di cui percepiscono chiaramente i limiti: nel «testocentrismo» spitzeriano ravvisano un'opportunità per rimediare all'astrattezza tipica del crocianesimo.

L'attenzione per il testo è naturalmente l'aspetto che desta l'interesse anche da parte dei linguisti e dei filologi, in cui Segre individua l'altro gruppo di studiosi incuriositi dal paradigma proposto da Spitzer. In lui, linguisti come Contini e Terracini individuano «un innovatore che, con un linguaggio apparentemente idealistico (quello della cultura del tempo), proponeva pratiche e metodi interpretativi piuttosto lontani da qualunque impostazione sintetica»**(16)**. In modo speculare rispetto alla selezione operata dai crociani, l'attenzione di questi studiosi si concentra sulla prima fase della ricerca spitzeriana, quella precedente al trasferimento negli Stati Uniti e in particolare compresa tra il 1918, anno di uscita degli *Aufsätze zur romanischen Syntax und Stylistik*, e il 1928 degli *Stilstudien*. Emblematico che nell'antologia del '59, che riprende il progetto mai realizzato di Contini, a prevalere sono i contributi di questo periodo**(17)**. Non è il forte psicologismo che caratterizza le ricerche di Spitzer a destare interesse: linguisti e filologi condividono con i crociani un certo scetticismo verso qualsiasi analisi di tipo psicologistico; piuttosto, si concentrano sulla volontà di Spitzer di impostare la critica stilistica come ricerca delle deviazioni linguistiche rispetto alla norma, che produce un'attenta analisi del lessico e delle strutture sintattiche dei testi presi in considerazione.

Anche da questo secondo gruppo di lettori 'entusiasti' individuati da Segre, tuttavia, il metodo spitzeriano non viene accolto aprioristicamente. Un fattore determinante in questo senso può essere individuato nel parallelismo con la storia della lingua, disciplina che si va affermando negli stessi anni della stilistica. Nel ricostruire i primi anni della disciplina, Beccaria sostiene l'opportunità, in particolare per una storia linguistica come quella italiana, inseparabile dalla storia letteraria, di «partire da una base di considerazioni di natura stilistica incentrata su episodi individuali»**(18)**. In altre parole, secondo Beccaria il legame con la stilistica si fonda sulla necessità di considerare il ruolo della creatività individuale, autoriale o meno, come motore dell'evoluzione della storia della lingua. Le due discipline in effetti mettono in evidenza due lati di una stessa medaglia: Spitzer e la stilistica pongono il focus sulla dimensione strettamente individuale, indagata su un autore o su un'opera considerati come istantanee; gli storici della lingua si concentrano invece sullo sfondo rispetto al quale si stagliano queste innovazioni, nonché sull'effetto che finiscono per avere sull'evoluzione di una certa tradizione.

Come fa notare Mengaldo, vista la formazione degli studiosi che iniziano ad occuparsene e l'affermazione parallela delle ricerche di storia della lingua – insieme al passaggio attraverso il filtro «più "stretto" e filologico» di Contini – in Italia la stilistica viene declinata, più che in senso

filosofico, in senso storico, secondo una tendenza in parte divergente rispetto alla lezione spitzeriana e rimasta poi una «caratteristica felicemente stabile» della disciplina**(19)**. Grande attenzione viene dedicata alla questione della norma (punto debole del metodo spitzeriano), considerata non in senso astratto, ma piuttosto come specifica tradizione linguistico-letteraria rielaborata soggettivamente dall'autore che è necessario definire per poter distinguere ciò che effettivamente costituisce un tratto stilistico autoriale e ciò che invece è dettato dalla norma intersoggettiva.

2.1 Tre letture stilistiche di Dante: Spitzer, Fubini, Terracini

Un caso che permette di seguire come viene declinata la stilistica in Italia, con continuità e divergenze rispetto alla proposta spitzeriana originale, è offerto dall'opera di Dante. In Italia, anche considerato il parallelismo con la storia della lingua, molte analisi stilistiche vengono svolte sulla lingua delle Origini, con particolare attenzione allo sforzo del volgare di avvicinarsi al modello normativo del latino**(20)**: Dante rappresenta una tappa obbligata per questo tipo di ricostruzioni. Ma Dante è anche oggetto di interesse per Spitzer, che gli dedica sei dei suoi *Studi italiani* nella convinzione che il motto «individuum non est ineffabile» rimanga valido anche per la decifrazione del viaggio oltremondano della *Commedia***(21)** e che da alcuni particolari tratti linguistici si possa arrivare a definire il suo nucleo ispiratore più profondo del poema. Per questo aspetto si deve tenere in considerazione che, a eccezione di quello sulla *Vita Nuova***(22)**, tutti i saggi su Dante risalgono al periodo americano**(23)**.
Consideriamo qui i contributi di Mario Fubini e di Benvenuto Terracini, due intellettuali aperti alle suggestioni della stilistica ma che non rinunciano a offrirvi aggiustamenti e correzioni; si distaccano in particolare dalla tendenza psicologistica degli studi spitzeriani, che, pur smorzata rispetto al periodo degli *Stilstudien*, resiste ancora nei saggi danteschi. Le loro analisi dei canti XXVIII e XXVII dell'*Inferno* possono essere lette come un controcanto al saggio su *If.* XIII di Spitzer.
Due sono i nuclei fondamentali dello studio di Spitzer: lo studio dell'«*origine* del linguaggio come si produce negli uomini-pianta» e l'approfondimento più diretto della «*lingua* o *stile* del canto»**(24)**. Per quanto riguarda il primo punto, Spitzer interpreta le modalità di produzione del linguaggio nei suicidi come un processo puramente fisico, per il quale le parole sgorgano dagli uomini-pianta in modo paragonabile a quello in cui linfa e cigolii fuoriescono da un tizzone che brucia. Il dato più significativo sta nelle modalità con cui il ragionamento viene condotto, non molto lontane da quelle messe in pratica negli *Stilstudien*: a partire da un particolare linguistico, messo a sistema con altri elementi del testo, viene proposta un'interpretazione che predilige l'approfondimento dello stato d'animo dei personaggi. L'ibridismo del linguaggio arboreo, secondo l'equazione poetica sangue-linfa e parole-vento, emerge secondo Spitzer in modo evidente in alcuni luoghi puntuali del testo; una considerazione che gli consente di arrivare ad affermare che «tutto ciò del resto sta racchiuso implicitamente nella semplice frase, nel sintagma convenzionale di soggetto predicato: "il suo tronco gridò!"»**(25)**.
È nella seconda parte del saggio, tuttavia, che emergono più evidentemente i segni di una tendenza psicologistica ancora forte, che pure, con parziale autocorrezione, viene qui applicata perlopiù ai personaggi e non all'autore storico.
Il dato linguistico più rilevante del canto dantesco viene individuato da Spitzer nell'accumulo di termini onomatopeici caratterizzati da un suono aspro, rimandanti alle idee di tronco e cespuglio, e alle azioni dello storpiare, smembrare, mutilare**(26)**. Dante vi insisterebbe in virtù del principio di corrispondenza, tipicamente medievale, tra significante e significato e con il fine di replicare una cifra linguistica degli scritti in prosa di Pier delle Vigne personaggio storico. Secondo queste considerazioni, lo stile del canto sarebbe quindi da interpretare in termini storici, sia rispetto al periodo di composizione della *Commedia* sia in relazione alla volontà di Dante di mantenere nell'anima di Pier delle Vigne alcuni caratteri dell'uomo terreno.
Ma Spitzer si spinge oltre nell'interpretazione, sostenendo che «il desiderio di fornire una caratterizzazione storica non fosse l'unico, e neppure il principale, motivo artistico celato dietro l'uso di questi artifici retorici», selezionati da Dante per rendere «linguisticamente,

onomatopeicamente, le idee di tortura, di scissione, di sdoppiamento, che dominano il canto»**(27)**. Anche nella lettura di *If.* XIII, dunque, i tratti linguistici del testo sarebbero legati a doppio nodo con elementi psichici. Così, per fare solo un esempio, il verso 25, «Cred'io ch'ei credette ch'io credesse», attraverso la ripetizione e il poliptoto, realizza secondo Spitzer «"la caratterizzazione psicologica" più felice che si possa immaginare», suggerendo «in modo lampante lo stato d'animo di Dante a questo punto del racconto»**(28)**.

Pur passando all'analisi dei personaggi, ancora nel periodo americano Spitzer dimostra di non aver abbandonato il proposito di un'indagine che metta in luce le modalità di «"adesione" della lingua al contenuto psichico»**(29)**. E in fondo non decade del tutto nemmeno la volontà di comprendere l'ispirazione dell'autore, le ragioni da cui i tratti stilistici sono derivati. Nei saggi su Dante, Spitzer spesso si interroga sul 'perché' l'autore si sia concentrato o abbia selezionato un certo elemento, dove questa domanda sembra spesso più tesa a definire l'origine, il motivo più profondo della scelta, e quindi l'interiorità dello scrittore, piuttosto che il suo fine, e quindi l'effetto prodotto sul testo nel complesso**(30)**.

Assai diverse si presentano le letture che Fubini e Terracini offrono rispettivamente di *If.* XXVIII e XXVII.

Presentato negli *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer***(31)**, lo studio fubiniano può essere letto come una risposta implicita all'interpretazione del canto di Pier delle Vigne. In più di un'occasione Fubini dimostra di provare una forte ammirazione nei confronti di Spitzer, che conosce già prima dell'uscita di *Critica stilistica e storia del linguaggio*, di cui tra l'altro scrive una recensione entusiastica**(32)**. Quello di Fubini è uno strenuo tentativo di mediazione tra l'estetica crociana e le proposte spitzeriane, ricercato nella convinzione che nessuna critica possa mai ottenere risultati esaustivi e definitivi autonomamente**(33)**. La legittimità della critica stilistica sta proprio nella possibilità che offre di fondare la definizione del motivo ispiratore dell'opera dal suo interno; non solo sarebbe quindi combinabile con l'estetica crociana, ma anche in grado di portarle beneficio, correggendone la frammentarietà e l'astrattezza dovute al rifiuto di uno studio sistematico del testo.

Potremmo concludere che Fubini corregge Spitzer con Croce e Croce con Spitzer, proponendo un'analisi che scomponga «provvisoriamente l'unità dell'opera d'arte per ritrovarla al termine della sua indagine»**(34)**. Nel «provvisoriamente» si scorge la fedeltà a Croce, che proprio su presupposti analoghi aveva basato la sua apertura a Spitzer; dall'altro lato, però, Fubini riconosce piena validità e legittimità anche all'analisi della lingua e dello stile, non destinata a rimanere solo un passaggio intermedio.

Di questo atteggiamento, e delle perplessità che pure Fubini nutre verso il metodo del 'circolo filologico' spitzeriano, offre una buona prova la lettura di *If.* XXVIII. Per come emerge dall'applicazione su questo canto, per Fubini l'analisi stilistica deve essere volta all'interpretazione dello sviluppo e delle dinamiche del testo nel suo complesso e non tanto, a differenza di ciò che fa Spitzer, di singoli personaggi o episodi. Tutti i rilievi specifici (la notazione sulle terzine iniziali, le considerazioni sui versi che precedono l'apparizione di Bertran de Born ecc.**(35)**) sono funzionali all'individuazione dell'assunto retorico dell'intero canto, per mettere in evidenza le modalità con cui Dante dispiega la propria perizia di artefice e secondo le quali l'accurata macchina retorica messa in moto finisce per farsi strumento di un fine etico, «che giova a dar risalto coi suoi modi a un giudizio morale»**(36)**.

Ciò che non trova spazio nell'analisi fubiniana, invece, è la tendenza allo psicologismo che caratterizza il lavoro di Spitzer**(37)**: analizzare lo stile del canto non può significare ricostruire una deviazione psichica (che sia dell'autore o dei personaggi). Piuttosto che a formulare ipotesi sulle motivazioni dietro al gesto di un personaggio, come ammonisce Fubini per esempio rispetto al momento in cui Pier da Medicina spalanca la bocca di Curione per mostrare a Dante la sua lingua mozzata, l'attenzione va rivolta «a riconoscere che quel gesto è conforme allo stile e allo spirito del canto»**(38)** (dove «spirito» è spia della formazione crociana di Fubini).

La lettura testimonia ciò che del metodo spitzeriano viene effettivamente accolto da Fubini, e cioè la volontà di restituire priorità direttamente al testo nei suoi vari livelli, attraverso un'attenta e meticolosa operazione di lettura. Contro Croce e solo in parte con Spitzer, Fubini ritiene che una buona analisi stilistica non debba essere esclusivamente funzionalizzata alla definizione del centro ispiratore dell'opera e, in modo ancora più radicale rispetto a Spitzer, dà nuova dignità e autonomia

allo studio della dimensione formale, analizzata, nel caso della *Commedia*, sia all'interno del canto in quanto testo autonomo sia nella dinamica complessiva del poema. In questi termini si può inquadrare anche il rifiuto dello psicologismo: proprio l'argomento che era stato addotto per sostenere la legittimità della critica stilistica di fronte ad altri paradigmi interpretativi imputabili di una certa vaghezza e astrattezza, viene ripreso anche nei confronti di esercizi di stilistica che mirano, in modo altrettanto astratto, a dire qualcosa della mente dell'autore.

Come Fubini, Benvenuto Terracini è uno dei primi e dei più attenti lettori di Spitzer. I due intrattengono un'attiva corrispondenza, che ha sicuramente influenzato la svolta letteraria durante il periodo argentino di Terracini**(39)**. Il cuore dell'affinità tra i due sta nella particolare rilevanza che entrambi accordano al ruolo dell'individuo nella produzione linguistica, che viene poi declinata in termini diversi: da Spitzer come rispecchiamento di uno stato psichico, da Terracini come realizzazione della «libertà linguistica» dell'individuo parlante (o scrivente). Questo aspetto è approfondito da Terracini in particolare in *Lingua libera e libertà linguistica* (Einaudi, Torino 1963), ma largo spazio alla questione, così come ad affinità e divergenze rispetto a Spitzer, viene dedicato anche in *Analisi stilistica*, volume uscito nel '66. La centralità che Terracini riconosce al ruolo dell'individuo e del suo rapporto dialettico con la realtà linguistica condivisa rende inaggirabile la questione dello stile: «per poco che ci addentriamo su questo terreno, – commenta – ci imbatteremo immediatamente in problemi di stile»**(40)**. Sono evidenti le affinità con il discorso di Spitzer. Se però, «per Spitzer una particolarità formalmente distintiva non sarà se non la spinta occasionale per giungere a un'interpretazione complessiva scavata nell'interiorità dello scrittore, che ha valore per sé e relega in secondo piano l'inquadramento storico del problema»**(41)**, per Terracini l'aspetto storico-linguistico non può essere trascurato. L'individualità non allude a un carattere psichico o spirituale, ma si definisce nel rapporto specifico che un singolo autore intrattiene con la storia linguistico-letteraria. Come già Fubini, anche Terracini dimostra un certo scetticismo rispetto allo psicologismo delle analisi spitzeriane, ma le ragioni (e le possibili soluzioni) sono diverse. Il nodo più problematico individuato è quello della 'norma' rispetto alla quale individuare lo scarto stilistico: la formazione da linguista gli rende evidente la necessità di una più accurata definizione e considerazione del concetto. Uguale attenzione deve dunque essere accordata al momento di ricreazione individuale e alla tradizione e alla dimensione intersoggettiva connaturata alla lingua, così che l'oggetto di indagine (e quindi il fondamento della legittimità della critica stilistica) viene fissato non tanto nell'interiorità del parlante o dello scrivente di per sé, quanto nella dialettica tra individuo e norma, ovvero nel modo particolare in cui «si spost*a* l'equilibrio del linguaggio, fra soggettività e obiettività»**(42)**.

È secondo queste coordinate teoriche che Terracini costruisce la sua analisi stilistica di *If.* XXVII. Intenzione e mondo interiore di Dante sono considerati elementi del tutto inafferrabili; si cerca invece un'analisi più accurata del testo alla luce e della tradizione in cui si inserisce e del progetto espressivo dell'autore per come si può ricostruire a partire dalle sue scelte linguistiche. Per Terracini non vale considerare nulla che non si ritrovi concretamente nel testo. Si veda per esempio quanto viene notato sul motivo storico-politico della condizione delle regioni italiane nei versi che introducono il personaggio di Guido da Montefeltro: «Non vale invocare che il contrasto tra passato e presente dobbiamo immaginarlo implicito nell'animo di Dante e dei suoi lettori, di alcuni almeno; né vale invocare che la poetica di Dante e del suo tempo opera con salti di tono e di contenuto assai più bruschi e stridenti di quanto sia consentito al nostro gusto: è un fatto che questo motivo storico resta qui a mezz'aria, sopraffatto da altri più forti assai»**(43)**. Soprattutto, poi, a Terracini preme contestualizzare le «spie» stilistiche individuate nel testo, ossia selezionarle e interpretarle alla luce della tradizione letteraria e del momento specifico della storia della lingua con cui l'autore si trova a fare i conti. Al cuore dello studio su *If.* XXVII sono proprio le puntualissime osservazioni su elementi appartenenti a diversi livelli linguistici, ma in particolare a lessico e sintassi: si prendano come esempi le considerazioni sull'incipit e su come la sintassi del discorso di Guido da Montefeltro ricalchi lo sforzo penoso affrontato per proferire parola; i rilievi sul presunto parlare «lombardo» di Virgilio; la digressione sulla relazione tra latino, italiano e lingue regionali per come venivano considerate dai contemporanei di Dante; la descrizione della sintassi nella digressione sulle città citate nel canto e le successive accelerazioni e oscillazioni nel ritmo**(44)**.

3. Spitzer letto dalla critica marxista

Quando nel 1970 Maria Corti e Cesare Segre allestiscono *I metodi attuali della critica in Italia*, individuano nella critica stilistica e nella critica sociologica i due filoni predominanti, caratterizzati da due interpretazioni antitetiche dell'analisi letteraria**(45)**.
La già teoricamente prevedibile opposizione viene confermata dai molti interventi negativi scritti da intellettuali militanti nelle file della critica marxista che seguono la pubblicazione di *CSSL***(46)**. Molte delle ragioni di antagonismo si trovano già in uno scritto di Carlo Salinari del 1949. Peculiare di questo saggio è che, rispetto ai successivi, ancora più intransigenti, l'autore riconosce un merito alla stilistica: quello di aver dato vita a un modulo critico in polemica con l'estetica crociana, offrendo una possibilità di uscita da una concezione dell'opera letteraria come risultato di una 'folgorazione' poetica a favore di una lettura filologicamente e storicamente orientata**(47)**. Oltre al fatto che il contrasto all'ingombranza del crocianesimo fosse evidentemente un'istanza ancora urgente in questo momento storico, due dati sono notevoli: il primo è la conferma che l'affiliazione Croce-Spitzer non fosse così pacifica quanto lasciavano intendere le dichiarazioni crociane (o perlomeno non lo fosse ancora a questo livello temporale) e che, anzi, nei critici stilistici inizialmente si individui una forza con cui condividere la lotta al crocianesimo**(48)**; il secondo è che la stilistica italiana va sviluppandosi con caratteri propri: quella che ha in mente Salinari non è già più puramente spitzeriana, ma appare più vicina alla declinazione storico-linguistica che ne avevano dato Terracini e Contini.
Ma tenere in considerazione la tradizione linguistico-letteraria non è naturalmente sufficiente per i militanti di una critica di stampo marxista: programmaticamente fondate su una concezione eteronoma dell'arte, le critiche insistono sulla necessità di inquadrare la letteratura non solo rispetto alla tradizione linguistica e letteraria, ma anche in senso più ampio, in relazione alla società in cui l'opera viene elaborata, e cioè alla situazione storica, all'ambiente sociale, alle posizioni politiche che caratterizzano la realtà in cui l'autore si trova a vivere e di cui l'autore (questo non viene mai negato) offre una rielaborazione individuale. Si tratta, già per Salinari, di una vera e propria «legge» interpretativa**(49)** a cui aderiranno trasversalmente i critici marxisti. Per dirla in altri termini, l'incompatibilità tra i due metodi critici si fonda su una diversa concezione della genesi dell'opera letteraria: per Spitzer risultato dell'espressione e dell'ispirazione individuale, per i marxisti dell'interazione tra individuo e una serie di fattori socio-culturali più ampia. Ogni autore si concentra di volta in volta su aspetti problematici più specifici, ma tre punti sono ricorrenti in tutte le obiezioni: la tensione psicologistica delle ricerche**(50)**; la convinzione che lo stato psichico dell'autore sia il fattore determinante per la lingua e lo stile di un'opera; la concezione della stilistica come unica via di accesso all'opera letteraria. La critica più acuta arriva da Cesare Cases, che è particolarmente diretto sulla necessità di condurre l'operazione critica procedendo «dal di fuori» dell'opera, dove «questo "di fuori" non sono né la *mens* dell'artista né quella del critico, sibbene l'unica e concreta realtà storico-sociale su cui si imposta ogni manifestazione umana»**(51)**.
In un momento storico segnato dalla necessità di una letteratura e di una critica legate a doppio filo con la realtà extra-letteraria, sono chiare le ragioni dello scetticismo verso la critica stilistica, la quale, tutta rivolta alle ragioni del testo, finisce per essere considerata, al pari di quella crociana e di quella ermetica, del tutto avulsa dal contesto circostante. Va notata infine una paradossale coincidenza tra marxisti e crociani; pure più inamovibili, il giudizio dei marxisti si fonda su una medesima resistenza al riconoscimento della specificità, anche tecnica, del fatto letterario; una resistenza a cui la stilistica, in questo senso felice eccezione nel panorama critico dell'epoca, provava a porre rimedio.

4. La possibilità di una mediazione: una stilistica di sinistra

Se la maggioranza dei critici marxisti spinge verso una dismissione totale della stilistica, considerata inconciliabile con i principi della critica sociologica, gli interventi al dibattito di

Galvano della Volpe e Franco Fortini, le cui argomentazioni presentano diversi punti in comune, testimoniano della possibilità di una proficua mediazione tra i due approcci al testo.
Mentre per esempio Petronio vede nella dimensione formale un «vezzo», un sovrappiù esornativo e distraente dal contenuto, vera anima del testo**(52)**, Fortini e della Volpe dedicano ampio spazio alla forma (della Volpe insiste sugli aspetti gnoseologici specifici dell'opera d'arte**(53)**; Fortini attribuisce la carica rivoluzionaria di un testo anche al lavoro formale**(54)**). Nella riscoperta di questa dimensione si può intravedere una reazione al contenutismo che imperava nelle frange marxiste ortodosse. Non stupisce quindi che, mentre le critiche più aspre alla stilistica vengono pubblicate su «Società», rivista che si caratterizza per una stretta adesione con la politica culturale del Pci, a impegnarsi per la riparazione di quella «"trascuranza" del "lato formale"»**(55)** sono invece perlopiù marxisti per così dire 'eretici' (è noto il posizionamento di Fortini; Galvano della Volpe, per quanto riguarda la questione estetica, rimane un isolato rispetto al marxismo ufficiale**(56)**; ma anche Pasolini, su cui qui non ci si concentrerà, per il progetto di «Officina» dichiara di voler integrare la prospettiva marxista, mai messa in discussione, con le suggestioni della stilistica**(57)**).
Al metodo «contenutistico-sociologico-politico» della Volpe riconosce il merito di aver riscoperto il problema del contenuto, nonché di aver ridato concretezza all'indagine letteraria, ma ne denuncia il mancato «"apprezzamento dei valori estetici dell'opera in esame"»**(58)**. L'eccesso crociano di una concezione mistica e puramente intuitiva dell'opera d'arte sarebbe infatti stato sostituito da un estremo di segno opposto, che riduce il testo a mera sovrastruttura, interpretabile semplicemente in funzione di dati storici e sociologici**(59)**. Contro questa tendenza, Della Volpe raccoglie le suggestioni della stilistica, combinandole con quelle della linguistica saussuriana e hjelmsleviana e con il *New Criticism* americano, e, pur senza rinunciare a un'interpretazione storicistica dell'oggetto artistico, ne fissa la specificità proprio nel dato formale e tecnico. Nella definizione di stile di della Volpe – che si avvicina a una definizione globale che rimanda allo strutturalismo**(60)** – si superano sia lo psicologismo spitzeriano sia il sociologismo puro, di matrice lukacsiana, che osserva il meccanismo del rispecchiamento solo nei contenuti. Se non può certo condividere gli «sforzi dello Spitzer di collegare tratti linguistici generici a *étimi "spirituali" poetici*»**(61)**, della Volpe concorda con Contini quando, nello scambio epistolare con Petronio, sostiene che il dato testuale, e quindi l'analisi tecnica, non può non interessare anche il critico materialista**(62)**.
Neppure in Fortini c'è spazio per una presa di posizione manichea in favore della critica sociologica. Particolarmente illuminante in questo senso lo scambio epistolare con Spitzer pubblicato in appendice a *Leggendo Spitzer*: da un lato, portando esempi da Claudel, Goethe e addirittura Platone, Fortini ribadisce la necessità di tenere conto del contesto socio-economico e culturale che circonda un autore; dall'altro si rifiuta di considerare la letteratura come il frutto di una mera operazione di rispecchiamento, un «mero riflesso passivo»**(63)** del reale. Una concezione eteronoma dell'arte come quella sostenuta da Cases non può che risultare tendenziosa e inaccettabile: «la lotta contro l'autonomia – commenta Fortini – cela sempre la tendenza ad una eteronomia a senso unico»**(64)**.
Negli interventi su Spitzer, Fortini sta esplicitamente rivendicando le ragioni di una maggiore storicizzazione; implicitamente, però, emergono anche la necessità di una riformulazione del metodo sociologico-contenutistico e la convinzione che sia possibile trovare una mediazione tra i due paradigmi interpretativi**(65)**, poiché se è vero che la forma rimane incomprensibile senza tenere conto del contesto extra-letterario, allo stesso tempo la letteratura non può essere equiparata ad altre forme di discorso razionale.
Il paragone tra discorso letterario e discorso scientifico è un altro punto in comune tra Fortini e della Volpe. Fortini distingue chiaramente tra «ordine conoscitivo-discorsivo e quello conoscitivo-espressivo, sintetico»**(66)**, dove il primo pertiene alla conoscenza scientifica, mentre il secondo riguarda il discorso letterario. Ora, Fortini si dice convinto dell'impossibilità della critica di esaurire i significati dell'arte; parzialmente diversa la posizione di della Volpe, anche se la sua proposta di parafrasi critica, in grado di trasporre 'senza resti' il testo letterario rimane uno dei punti più controversi della sua estetica**(67)**. Comune ai due è in ogni caso la distinzione tra il carattere polisemico del simbolo letterario e l'univocità del simbolo scientifico**(68)**: discorso scientifico e discorso letterario si differenziano innanzitutto per le modalità espressive, che meritano dunque di essere studiate direttamente.

La soluzione a cui puntano i due intellettuali sembra la stessa: una proficua sintesi che metta in primo piano la storicizzazione ma non rinunci a riconoscere e a studiare la specificità del discorso letterario che proprio nel dato formale si esprime e che la critica stilistica aveva contribuito a porre al centro del discorso. Il risultato è una lotta su due fronti: da un lato contro il rischio di formalismo che sia Fortini che della Volpe imputano a Spitzer, dall'altro contro un puro contenutismo a cui proprio la stilistica, pur bisognosa di aggiornamento, offriva una via alternativa. È con questi presupposti che si comprendono le critiche mosse ad Auerbach, colpevole secondo Fortini di ridurre la letteratura a «istituzione formale delle ideologie, riflesso e parte di esse, quasi mai interpretazione diretta della realtà ossia *fonte* di nuove concezioni del mondo»**(69)**, secondo della Volpe di far cadere «dalla padella del formalismo stilistico o retorico nella brace di un contenutismo storicistico e moralistico»**(70)**.

5. Alcune conclusioni

Un primo punto che va messo in evidenza è che attraverso l'incontro-scontro con la critica marxista (pur in figure che rimangono a margine degli ambienti ufficiali) la stilistica di origine spitzeriana, e con essa la categoria di stile, affronta un'ulteriore ridefinizione. Si tratta di un'apertura in senso storico, più radicale rispetto alle declinazioni proposte da filologi e storici della lingua, in cui si mette al centro la relazione dialettica tra forma letteraria e contesto sociale. Che si tratti di una mediazione proficua è dimostrato dalla successiva evoluzione del dibattito, in cui, con il definitivo superamento di una concezione esclusivamente individuale di matrice spitzeriana, si arriva a una definizione globale del concetto, di volta in volta diversamente costruita (lo strutturalismo punta sulla considerazione dell'opera come sistema, la semiotica sul rapporto con il referente extra-linguistico ecc.). In Italia, tra anni cinquanta e sessanta, questo ampliamento è anticipato e favorito dall'egemonia culturale del marxismo, un dato che spiega, oltre all'attenzione per il contesto extra-letterario, anche i termini esplicitamente politico-ideologici con cui viene introdotto il discorso sullo stile. Si tratta di una mediazione che non a caso si ritrova *in primis* in critici che sono anche autori (Fortini, Pasolini) e che ha un preciso corrispettivo a livello creativo in una sperimentazione formale dalle evidenti implicazioni ideologiche, cifra stilistica della produzione letteraria, in particolare romanzesca, che costeggia il dibattito critico ricostruito in queste pagine.

L'influenza, infatti, è reciproca: il dibattito sulla stilistica, portando a una nuova considerazione del piano formale, mette in discussione il pregiudizio per cui il lavoro sulla forma sarebbe incompatibile con la militanza e anzi vi individua una strada percorribile per una letteratura e una critica che, pur non volendo rinunciare all'impegno, non siano disposte a uniformarsi alla politica, anche estetica, degli organi ufficiali. D'altronde Contini, già nel 1937, definisce lo stile come «il modo che ha un autore di conoscere le cose» e riconosce in ogni posizione stilistica una «posizione gnoseologica»**(71)**. Che la forma non sia e non possa mai essere neutra è messo in evidenza da Gramsci, che fonda la creazione dell'egemonia a livello politico e culturale proprio sulla lingua e i cui *Quaderni* vengono pubblicati tra il 1948 e il '51. Anche Auerbach in *Mimesis* insiste sul legame tra stile e contesto storico-sociale; le opere letterarie sono considerate rappresentative delle modalità di interpretare il mondo in una determinata epoca e offrono quindi una via di accesso privilegiata per la ricostruzione di una certa filosofia della storia. Si tratta di un'impostazione per certi versi più affine alla prospettiva marxista (lo stesso Auerbach prende le distanze dagli studi spitzeriani proprio con lo spostamento di focus da fattori esclusivamente individuali a quelli che Roncaglia definisce «presupposti sociali dello stile»**(72)**), anche se come abbiamo visto non immune da critiche da parte di questo schieramento**(73)**.

Nella sua evoluzione, la stilistica ha permesso di sistematizzare queste suggestioni e ha avuto il merito di riportare esplicitamente in primo piano la specificità del discorso letterario, e cioè la possibilità di ottenere un surplus di significato (estetico, storico-letterario, ideologico, editoriale ecc.) attraverso l'elaborazione della lingua in stile.

Margherita Martinengo

Note.

(1) R. Ceserani, *Leo Spitzer tra* Stilgeschichte *e* Geistesgeschichte, in I. Paccagnella, E. Gregori, a cura di, *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo*. Atti del 36° convegno interuniversitario Bressanone/Innsbruck, 10-13 luglio 2008, Esedra, Padova 2010, pp. 13-32, p. 26.

(2) C. Scarpati, *Leo Spitzer e le ragioni del testo*, saggio introduttivo a L. Spitzer, *Studi italiani*, a cura di C. Scarpati, Vita e pensiero, Milano 1976, pp. 7-40, p. 8.

(3) L. Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio*. Saggi raccolti a cura e con presentazione di A. Schiaffini, Laterza, Bari 1954. D'ora innanzi *CSSL*.

(4) Cfr. G. Lucchini, *Spitzer e la critica stilistica in Italia (1924-1954)*, "Quaderni di critica e filologia italiana", II, 2, 2005, pp. 127-177 e Id., *L'itinerario di un linguista. Benvenuto Terracini e la critica stilistica*, in Id., *Tra linguistica e stilistica. Percorsi d'autore: Auerbach, Spitzer, Terracini*, Esedra, Padova 2019, pp. 105-236, p. 116. Nel 1926 Croce scrive una recensione ai saggi *Wortkunst und Sprachwissenschaft* e *Sprachwissenschaft und Wortkunst* (ora contenuta con il titolo *Storia della lingua e storia della poesia* in B. Croce, *Conversazioni critiche. Terza serie*, Laterza, Bari 1951, pp. 101-105). Spitzer collabora sovente con l'"Archivum Romanicum" e verso la fine degli anni trenta la rivista progetta una miscellanea di studi in suo onore, poi mai realizzata (il nome di Spitzer, ebreo, è inevitabilmente considerato un nome scomodo nel pieno del ventennio fascista; cfr. G. Lucchini, *Una mancata miscellanea in onore di Leo Spitzer (1937). Due lettere inedite di Erich Auerbach a Giulio Bertoni*, "Strumenti critici", XXI, 1, 2006, pp. 99-115). Nel corso degli anni quaranta, infine, sono in cantiere ben due antologie di saggi spitzeriani, una di matrice crociana (quella poi effettivamente pubblicata da Laterza nel '54), l'altra elaborata da Gianfranco Contini e con suo grande disappunto mai pubblicata proprio a causa della concorrenza della prima. Sulla ricezione di Spitzer prima del '54 cfr. anche L. Morlino, *Precisazioni sulla ricezione di Spitzer in Italia nei primi anni Venti* "Strumenti critici", XXVIII, 2, 2013, pp. 255-266.

(5) C. Segre, *Introduzione* a L. Spitzer, *Saggi di critica stilistica. Maria di Francia, Racine, Saint-Simon*, con un prologo e un epilogo di G. Contini, Sansoni, Firenze 2004 (prima edizione 1985), pp. VII-XIV, alle pp. VII-VIII.

(6) Cfr. D. Colussi, *Croce e Spitzer*, in I. Paccagnella, E. Gregori, a cura di, *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo*, cit., pp. 65-84; Id., *Spitzer e la pianticella di Croce*, "Belfagor", 64, 2, 2009, pp. 161-174; Id., *La critica stilistica tra forme e mondo: Spitzer, Contini, Auerbach*, in S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, a cura di, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Carocci, Roma 2016, pp. 107-138. Sulla relazione tra Croce e Spitzer cfr. anche le considerazioni di Guido Lucchini in *Spitzer e la critica stilistica in Italia (1924-1954)*, cit., e *Spitzer e l'idealismo linguistico in Italia* in I. Paccagnella, E. Gregori, a cura di, *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo*, cit., pp. 49-64.

(7) B. Croce, *Conversazioni critiche*, cit., p. 101. Già Contini ravvisa da parte di Croce un vero e proprio tentativo di «annessione imperialistica» della stilistica (D. Isella, a cura di, *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, Adelphi, Milano 1997, p. 209).

(8) *Ibidem*.

(9) Per una ricostruzione dettagliata degli interventi in cui Spitzer di volta in volta riconosce il debito e prende le distanze da Croce si rimanda ancora a D. Colussi, *Spitzer e la pianticella di Croce*, cit.

(10) Cfr. L. Spitzer, *Stilistica e linguistica*, in *CSSL*, pp. 29-66, p. 32: «Io considero i miei saggi come un'attuazione della volontà teorica di Vossler»; nello stesso saggio il nome di Vossler porta con sé un riferimento al magistero crociano. Si veda anche l'ambigua dichiarazione a Schiaffini: «Nel 1911, quando scrivevo sui neologismi di Rabelais, non sapevo niente di Vossler e ancora meno di Croce. […] Naturalmente, più tardi ho conosciuto e usato categorie derivanti dal Vossler e dal Croce» (cfr. C. Segre, Critica stilistica e storia del linguaggio *nel carteggio Spitzer-Schiaffini*, in F. Fido, R.A. Syska-Lamparska, P.D. Stewart, a cura di, *Studies for Dante. Essays in honor of Dante Della Terza*, Cadmo, Fiesole 1998, pp. 506-507, p. 507).

(11) Cfr. L. Spitzer, *Risposta a una critica*, "Convivium", XXV, 1957, pp. 597-603, alle pp. 599-600, e Id., *Sviluppo di un metodo*. Testo della conferenza tenuta alla Facoltà di Lettere dell'Università di Roma il 23 maggio 1960, "Cultura Neolatina", XX, 2-3, 1960, pp. 109-128, alle pp. 118-119.

(12) A. Vallone, *Aspetti e problemi di alcuni dantisti di oggi* (paragrafo su Spitzer), in Id., *La critica dantesca nel Settecento ed altri saggi danteschi*, Olschki, Firenze, 1961, pp. 211-227, p. 225.

(13) D. Colussi, *Spitzer e la pianticella di Croce*, cit., pp. 164-165.

(14) Spitzer affronta direttamente le ragioni di distanza dal filosofo per esempio nella conferenza tenuta a Liegi nel 1960: «Croce non ha saputo dare l'avvio a studi di dettaglio sullo stile degli autori precisamente a causa della sua concezione romantica dell'intuizione, concezione che ha contornato l'espressione poetica di una sorta di aura non scomponibile, non analizzabile, per via del disprezzo crociano verso le categorie linguistiche e insomma verso ogni analisi di dettaglio» (L. Spitzer, *Les études de style et les différents pays*,

in AA.VV., *Langue et littérature*. Actes du VIII Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes, Les Belles Lettres, Parigi 1961, pp. 23-38, p. 25. La traduzione è ripresa da D. Colussi, *La critica stilistica tra forme e mondo: Spitzer, Contini, Auerbach*, cit., p. 112. Ma cfr. anche L. Spitzer, *La mia stilistica*, "La cultura moderna", XVII, 1954, pp. 17-19.

(15) B. Croce, *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Laterza, Bari 1946 (edizione rivista e ampliata), p. 124. Cfr. anche *ibidem*, p. 308: «Si contano a centinaia cotesti lavori d stilistica, o piuttosto di statistica (delle metafore, delle similitudini, ecc.), usuali nelle università tedesche e in quelle che ne imitano i metodi; e non è troppo dire se si dice che non servono a nulla».

(16) C. Segre, *Introduzione* a L. Spitzer, *Saggi di critica stilistica*, cit., p. VIII.

(17) Si veda anche il commento di Contini a proposito della concorrenza tra la propria antologia e *CSSL*: «Avvertito della mia idea, Croce non si sarebbe commosso molto e avrebbe detto di non vedere l'incompatibilità delle due iniziative. E si capisce. Quello che la scorge sono io. Il piano è completamente diverso […], ma è evidente che Croce intende annettersi Spitzer, mentre io vorrei presentare uno Spitzer certo per nulla anticrociano, ma recisamente postcrociano» (Lettera del 27 dicembre 1950, in G. Contini, *Lettere all'editore (1945-54)*, a cura di P. Di Stefano, Einaudi, Torino 1990, p. 29).

(18) G.L. Beccaria, *La critica e la storia della lingua italiana*, in M. Corti, C. Segre, a cura di, *I metodi attuali della critica in Italia*, Eri, Torino 1970, pp. 215-274, p. 218.

(19) P.V. Mengaldo, *Per la storia e i caratteri della stilistica italiana*, in I. Paccagnella, E. Gregori, a cura di, *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo*, cit., pp. 1-12, p. 5.

(20) Cfr. G.L. Beccaria, *La critica e la storia della lingua italiana*, cit., p. 218: «Alfredo Schiaffini […] mostrava l'ossatura retorica che sostiene i testi più antichi, il clima retorico delle *artes dictandi*, la fisionomia della prosa (il *Convivio* per esempio) determinata dal proposito di emulare i trattatisti in lingua latina; Cesare Segre riprendeva il tema della retorica degli andamenti sintattico-musicali della prosa duecentesca; e Benvenuto Terracini, da tempo, andava collegando più strettamente di quanto non si era soliti fare, il problema delle Origini con quello della continuità ideale del latino».

(21) Cfr. L. Spitzer, *Speech and language in* Inferno *XIII*, "Italica", 19, 1942, pp. 82-104, ora *Il canto XIII dell'*Inferno, in L. Spitzer, *Studi italiani*, cit., pp. 147-172, p. 153.

(22) Il saggio sulla *Vita Nuova* viene composto nel 1937 a Istanbul: *Bemerkungen zu Dantes* Vita Nuova, "Publications de la Faculté de lettres de l'Université d'Istanbul", II. Travaux du Séminaire de Philologie Romane, 1, 1937, pp. 162-208; ora in *Studi italiani*, cit., pp. 95-146; sulle difficoltà di lavoro di Spitzer a Istanbul cfr. Scarpati, *Leo Spitzer e le ragioni del testo*, cit., p. 24, e la nota dello stesso Spitzer: «Dato che qui [a Istanbul] non ho a disposizione una biblioteca dantesca specializzata, non posso sempre affermare la novità delle mie osservazioni» (*Osservazioni sulla* Vita Nuova *di Dante*, cit., p. 95).

(23) In ordine cronologico, dal 1942 al '55, si incontrano: il già citato *Speech and language in* Inferno *XIII*, del 1942; *An autobiographical incident in* Inferno *XIX* ("The Romanic Review", 34, 1943, pp. 248-256; ora *Un episodio autobiografico nel canto XIX dell'*Inferno, in *Studi italiani*, cit., pp. 173-184); *The farcical elements in* Inferno, *Cantos XXI-XXIII* ("Modern Language Notes", 59, 1944, pp. 83-88; ora *Gli elementi farseschi nei canti XXI-XXIII dell'*Inferno, in *Studi italiani*, cit., pp. 185-190); *The "ideal typology" in Dante's* De vulgari eloquentia ("Italica", 32, 1955, 2, pp. 75-94; ora *La «tipologia ideale» nel* De vulgari eloquentia *di Dante*, in *Studi italiani*, cit., pp. 191-212); *The addresses to the reader in the* Commedia ("Italica", 32, 1955, 3, pp. 143-165; ora *Gli appelli al lettore nella* Commedia, in in *Studi italiani*, cit., pp. 213-239). Su Spitzer dantista cfr. A. Vallone, *art. cit.*; M. Puppo, *Gli scritti danteschi di Leo Spitzer*, "Lettere italiane", 19, 3, 1967, pp. 318-326; G. Polimeni, *Grammatica e stile dell'ineffabile: Spitzer legge Dante*, in I. Paccagnella, E. Gregori, a cura di, *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo*, cit., pp. 371-380.

(24) L. Spitzer, *Il canto XIII dell'*Inferno, cit., p. 154 e p. 159. Corsivi originali.

(25) *Ibidem*, p. 158.

(26) *Ibidem*, p. 159.

(27) *Ibidem*, p. 162.

(28) *Ibidem*, p. 165.

(29) *Ibidem*, p. 166.

(30) Nel saggio su *If.* XIX, per esempio, lo scopo dell'inserimento dell'episodio autobiografico è sì «puramente artistico», ma viene poi definito come frutto di un desiderio di Dante, che Spitzer si propone di interpretare: «Dante desidera che noi ci rappresentiamo […]» (*Un episodio autobiografico nel canto XIX dell'*Inferno, cit., p. 174).

(31) A cura di A.G. Hatcher, K.L. Selig, Francke, Bern 1958. Il saggio di Fubini, *Di alcune interpretazioni del canto XXVIII* dell'Inferno, si trova alle pp. 175-188.

(32) Risalgono al 1946 due scritti che verranno poi raccolti in *Critica e poesia. Saggi e discorsi di teoria letteraria* (Laterza, Bari 1956) con i titoli *Stile della critica* e *Legittimità e limiti di una critica stilistica* (pp. 82-94 e 95-121). Nello stesso volume viene raccolta anche la recensione, datata 1955, all'antologia laterziana

(Critica stilistica e storia del linguaggio *di Leo Spitzer*, pp. 508-516). L'anno successivo esce *Ragioni storiche e ragioni teoriche della critica stilistica*, "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CXXXIII, 404, pp. 489-509 (poi raccolto nell'edizione ampliata di *Critica e poesia*, Laterza, Bari 1966, pp. 106-126). Il decennio che intercorre tra la stesura di questi testi è individuato da Ceserani come quello di maggior «vicinanza e simpatia, e quasi fusione» con Spitzer (R. Ceserani, *Fubini, Spitzer e la critica stilistica*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", serie III, 19, 1, 1989, pp. 109-129, p. 123).

(33) Cfr. M. Fubini, *Legittimità e limiti di una critica stilistica*, cit., p. 85.

(34) *Ibidem*, p. 105.

(35) M. Fubini, *Di alcune interpretazioni del canto XXVIII* dell'Inferno, cit., p. 178 e p. 186.

(36) *Ibidem*, p. 177.

(37) La critica a questa impostazione ritorna nel saggio in più punti: «più facile è a noi per la rivalutazione della "letteratura" ed anche della "retorica" evitare gli errori di una critica psicologizzante che ci sembra di scorgere non solo nel Rossi e nel Momigliano […] ma in non pochi commentatori o lettori ottocenteschi e novecenteschi» (*ibidem*, p. 176); «non vi è posto per la raffigurazione di personaggi autonomi, individualmente caratterizzati: più che individui i personaggi di questo canto sono nomi, esempi» (p. 179); «[…] vano sarà al solito voler psicologicamente sottilizzare, discutendo sulla opportunità di un consiglio effettivamente inutile o su di una pretesa malizia di quel dannato» (p. 183; cfr. anche la nota n. 18, in cui si offrono degli esempi delle «inutili complicazioni degli interpreti»); «quanto alle interpretazioni psicologiche della profezia di Pier da Medicina, delle sue riposte intenzioni e dei motivi del suo particolare tono è ovvio, dopo quanto si è detto, che esse sono del tutto fuori di luogo» (p. 185). Fubini ribadisce il proprio scetticismo e le proprie obiezioni allo psicologismo spitzeriano sia nella recensione a *CSSL*, p. 479 e sgg., sia in *Ragioni storiche e ragioni teoriche della critica stilistica*, cit., p. 115.

(38) *Ibidem*, p. 180.

(39) Cfr. G. Lucchini, *L'itinerario di un linguista. Benvenuto Terracini e la critica stilistica*, in Id., *Tra linguistica e stilistica. Percorsi d'autore: Auerbach, Spitzer, Terracini*, Esedra, Padova 2019, pp. 105-236.

(40) B. Terracini, *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Einaudi, Torino 1966, p. 54.

(41) *Ibidem*, p. 86.

(42) *Ibidem*, p. 54.

(43) *Ibidem*, pp. 181-182.

(44) Rispettivamente: sull'incipit p. 175; sul discorso di Guido p. 178; su Virgilio pp. 180-181; sulla relazione tra latino, italiano e lingue regionali pp. 182-183; sulla sintassi p. 186; sul ritmo pp. 188, 193, 196, 203.

(45) Cfr. M. Corti, C. Segre, *La critica e la vita letteraria*, in Ead., Id., a cura di, *I metodi attuali della critica in Italia*, cit., p. 411.

(46) C. Salinari, *Mario Fubini e la critica stilistica*, "Società", V, 1949, pp. 272-278; C. Cases, *I limiti della critica stilistica e i problemi della critica letteraria, "*Società", XI, 1, 1955, pp. 46-63; ora in *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, Einaudi, Torino 1985, pp. 215-253; F. Fortini, *La critica stilistica*, "Ragionamenti", 1 (1955), poi ripreso con alcune modifiche e con il titolo *Leggendo Spitzer* in Id., *Verifica dei poteri: scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Il saggiatore, Milano 1965, pp. 165-178, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, Mondadori, Milano 2003, pp. 199-216; G. Petronio, *Ernst Robert Curtius o la critica del luogo comune*, "Società", XIV, 1958, pp. 781-799; *A proposito di critica stilistica. Due lettere di G. Contini e G. Petronio*, "Società", XIV, 1958, pp. 1126-1132; G. Petronio, *La critica stilistica o della neoretorica*, "Società", XV, 1959, pp. 187-205; C. Salinari, *La cultura e il metodo di Leo Spitzer*, "Il Contemporaneo", 30-31, 1960, pp. 108-115.

(47) Cfr. C. Salinari, *Mario Fubini e la critica stilistica*, cit., p. 274: alla base della stilistica «vi è una richiesta profondamente giusta: che anche la poesia venga storicizzata, che le s'impedisca di sottrarsi alla legge cui soggiacciono tutte le cose prodotte dagli uomini, di essere comprensibili, cioè, solo in rapporto con il tempo in cui sono nate e con le condizioni che le hanno determinate e nutrite».

(48) Diversa la situazione un decennio dopo, quando Giuseppe Petronio considera superata la polemica con Croce e identifica nei critici stilistici il nuovo avversario: cfr. G. Petronio, *Ernst Robert Curtius o la critica del luogo comune*, cit., p. 781: «Ancora qualche anno fa pareva che, a elaborare una critica letteraria che si richiamasse allo spirito e al principio del marxismo, dovessimo fare i conti con Croce, con il suo insegnamento, con i suoi continuatori. Oggi, ad essere vivi, i conti li dobbiamo fare non più con Croce, e tanto meno con i suoi ultimi sprovveduti epigoni, quanto con i cattolici, con i filologisti (un termine a dire una esagerazione ed esasperazione della filologia), con i critici stilistici: le incarnazioni nuove del solito cancrenoso malanno della cultura». Dalla citazione sembra più stretto anche il legame Croce-Spitzer.

(49) *Ibidem*, p. 274.

(50) Cfr. in particolare C. Salinari, *Mario Fubini e la critica stilistica*, cit., p. 276 e *passim*. Salinari è davvero ingeneroso nel non riconoscere le evidenti perplessità di Fubini di fronte allo psicologismo spitzeriano.
(51) C. Cases, *art. cit.*, p. 243. Sull'intervento di Cases cfr. l'accurata analisi di D. Stefanelli, *Cesare Cases e la stilistica di Leo Spitzer*, "Strumenti critici", XXXI, 3, 2016, pp. 451-466. Dichiarazioni analoghe a quella di Cases si trovano anche in C. Salinari, *La cultura e il metodo di Leo Spitzer*, cit., per esempio p. 113; in G. Petronio, *Ernst Robert Curtius o la critica del luogo comune*, cit., e *La critica stilistica o della neoretorica*, cit.
(52) Cfr. G. Petronio, *Ernst Robert Curtius o la critica del luogo comune*, cit., p. 798, e Id., *La critica stilistica o della neoretorica*, cit., p. 197.
(53) G. della Volpe, *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano 1966, p. IX.
(54) Cfr. F. Fortini, *Leggendo Spitzer*, cit., p. 202: Fortini parla di «interpretazione inedita del reale»; anche in interventi successivi Fortini individua nel lavoro sulla forma la strada per una rappresentazione originale della realtà e, parallelamente, per una sua messa in discussione (cfr. almeno *Astuti come colombe* e *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo*, entrambi raccolti in Id., *Verifica dei poteri*, cit., pp. 44-68 e 130-186).
(55) G. della Volpe, *op. cit.*, p. IX.
(56) Cfr. G. Giannantoni, *Il marxismo di Galvano della Volpe*, Editori Riuniti, Roma, 1976; M. Spinella, *La critica marxista*, in O. Cecchi, E. Ghidetti, a cura di, *Sette modi di fare critica*, Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 88-103, p. 96. Modica imputa la collocazione marginale dell'estetica dellavolpiana alla sua carica anticipatrice: M. Modica, *Estetica e semiotica nella* Critica del gusto, in C. Violi, *Studi dedicati a Galvano della Volpe*, Herder, Roma 1989, pp. 139-176.
(57) Cfr. almeno P.P. Pasolini, *Il metodo critico di Leo Spitzer offre analisi nuove*, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio introduttivo di P. Bellocchio, Mondadori, Milano 1999 pp. 1556-1559, a p. 1557: «Di critica-stilistica non si può parlare nemmeno a proposito della rivista «Officina», che è certamente quella su cui il nome di Spitzer è ricorso più spesso, poiché io e gli altri redattori della rivista, pur accettando la *Stilkritik* […] eravamo in polemica col suo agnosticismo ideologico, con la sostanziale accettazione del pensiero prodotto dalla borghesia, sia pure dalla migliore borghesia. E il metodo di Spitzer era per noi solo uno splendido mezzo tecnico con cui integrare una critica di tipo marxista».
(58) G. della Volpe, *op. cit.*, cit., p. 124 e Id. *Marxismo e critica letteraria*, "Il contemporaneo", 23, 1960, pp. 13-25, p. 14. Della Volpe sta citando Plechanov.
(59) Cfr. su questi aspetti (ma anche per la ricca e aggiornata bibliografia) P. Bianchi, *Valori estetici e metodologia della lettura in* Critica del gusto *di Galvano della Volpe*, "Materialismo Storico", 1, VI, 2019, pp. 135-164.
(60) Cfr. A. Guiducci, *L'universo delle strutture semantiche*, in Ead., *Dallo zdanovismo allo strutturalismo*, Feltrinelli, Milano 1967, pp. 242-287, p. 282 e sgg.
(61) G. della Volpe, *op. cit.*, p. 127. Corsivo originale.
(62) «E non vedo come la cultura del marxismo potrebbe prescindere, in questo del pari che negli altri settori, da un'analisi positiva dei dati sperimentali: cioè, qui, realtà esistenziale del fatto letterario e tecnica della sua indagine; tecnica la cui vociferata antidemocraticità è viceversa un massimo di aderenza all'estrema complessità del reale, quale si verifica nelle scienze dette della natura» (*A proposito di critica stilistica*, cit., p. 1128). Cfr. G. Della Volpe, *Critica stilistica e critica sociologica*, "Società", XV, 1959, pp. 183-186, p. 183.
(63) *Ibidem.*
(64) F. Fortini, *Leggendo Spitzer*, cit., p. 204.
(65) Tanto che Fortini può scrivere a Spitzer di essere convinto che «una lettura "dentro il testo", ossia una lettura "stilistica" dovrebbe condurre […] ai medesimi resultati di una critica che parta dal "di fuori"» (F. Fortini, Lettera a Spitzer del 1 gennaio 1956, in Id., *Leggendo Spitzer*, cit., p. 216).
(66) *Ibidem*, p. 201.
(67) Cfr. R. Simone, *Parafrasi critica e traducibilità della poesia nell'estetica di Galvano della Volpe* e F. Calvo, *Il problema del significato nella* Critica del gusto *di Galvano della Volpe*, entrambi raccolti nel "Giornale critico della filosofia italiana", 4, 1974, pp. 258-273 e pp. 568-583. Cfr. anche J. Fraser, *Il pensiero di Galvano della Volpe*, Liguori, Napoli, 1979, p. 228 e sgg.
(68) G. della Volpe, *op. cit.*, p. 114.
(69) F. Fortini, *Mimesis*, in Id., *Verifica dei poteri*, cit., pp. 217-225, p. 221. Corsivo originale.
(70) G. della Volpe, *op. cit.*, p. 128.
(71) G. Contini, *Una lettura su Michelangelo*, in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei.* Edizione aumentata di *Un anno di letteratura*, Einaudi, Torino 1974, pp. 242-258, p. 247. Cfr. anche lo scambio tra Contini e Petronio, *A proposito di critica stilistica*, cit.

(72) A. Roncaglia, *Saggio introduttivo* a E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., Einaudi, Torino 1956, pp. VII-XXXIX, p. XXIX. Cfr. le dichiarazioni dello stesso Auerbach nella *Recensione a L. Spitzer*, Essays in Stylistics, in Id., *San Francesco Dante Vico ed altri saggi di filologia romanza*, De Donato, Bari 1970, pp. 233-253, alle pp. 242-243, e in *Lingua letteraria e pubblico nell'antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano 1960, p. 26. Sulla subordinazione (o almeno funzionalizzazione) dell'analisi letteraria alla ricostruzione storica cfr. almeno R. Castellana, *Sul metodo di Auerbach*, "allegoria", 56 (2007), pp. 52-79, e R. Luperini, *Metodo e utopia in* Mimesis, in R. Castellana, *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach.* Atti del Convegno della Scuola di dottorato, Siena, 29-30 aprile 2008, Artemide, Roma 2009, pp. 63-76, in particolare a p. 70 e sgg.
(73) Cfr. anche C. Cases, *art. cit.*

PARADIGMA TESTUALE, PARADIGMA INDIZIARIO. ASPETTI DEL LASCITO DELLA CRITICA STILISTICA SULLA TEORIA DI FRANCESCO ORLANDO(1)

Il metodo della critica stilistica si è sempre prestato con una certa difficoltà a tentativi stringenti di teorizzazione: su ciò pesa la sua natura eminentemente pragmatica, caratteristica che lo rende peraltro così duttile, così variamente adattabile a testi e contesti (e, forse, anche tanto fuori moda)**(2)**. Qualcosa di simile potrebbe essere detto anche di alcuni tratti del metodo di Francesco Orlando, che della stilistica condivide le fondamenta empiriche e induttive.

Proprio sul rapporto intrattenuto con la stilistica dalla teoria orlandiana si concentra questo contributo. Erich Auerbach, il cui operato e magistero sono certo ascrivibili alla grande stagione della *Stilkritik*, è una delle figure dalle quali Orlando fu maggiormente toccato. Auerbach fu, tuttavia, solo marginalmente interessato a riflettere sui presupposti ermeneutici del proprio operato critico**(3)**. Per studiare le interazioni tra la teoria di Orlando e la stilistica sarà dunque opportuno ragionare su un altro dei suoi maestri riconosciuti, Leo Spitzer, che del metodo stilistico è stato il massimo teorizzatore (si pensi alla calzante definizione di Contini, secondo il quale Spitzer si staglia sui suoi predecessori di scuola positivista per il fatto di «inventare ermeneutica anziché scoprire fatti o cumuli di fatti»)**(4)**.

Rimanda all'ambito della critica stilistica anche l'interesse di Orlando per Jean Racine, autore attorno al quale si sono notoriamente concentrati gli sforzi interpretativi non solo dei già citati Spitzer e Auerbach, ma anche quelli di Mario Fubini, che di Orlando fu collega a Pisa presso la Scuola Normale**(5)**. E non è forse un caso che la più importante raccolta di saggi teorici spitzeriani, *Critica stilistica e semantica storica*, contenesse un fondamentale lavoro sul *Récit de Théramène* nella *Phèdre*, apprezzato e citato dallo stesso Orlando**(6)**.

Quello orlandiano è un metodo/teoria, o anche una *serie* di metodi/teorie**(7)**, che assomma in modo genialmente eclettico componenti di provenienza varia**(8)**. Il nocciolo teorico più innovativo, che – a rischio di indebite tendenze riduttive – potrebbe essere ricondotto alla centrale acquisizione del concetto di *ritorno del represso*, si innesta su una prassi di lettura dei testi che Orlando ha descritto in momenti diversi, ma che si presenta come unitaria e compatta**(9)**.

Lo scritto da questo punto di vista più significativo è *Dodici regole per la costruzione di un paradigma testuale*, inserito nell'ed. 1992 di *Per una teoria freudiana della letteratura* per sopperire alla mancanza di una riflessione più direttamente focalizzata sul proprio metodo di lettura dei testi**(10)**. Orlando rivendica anche qui, come aveva già fatto in molte altre occasioni, i moventi schiettamente «empirici» della propria teorizzazione:

> io non posseggo nessuna adeguata cultura filosofica; c'è forse nella mia mentalità stessa qualcosa di intrinsecamente empirico o sperimentale – e, in questo senso, di anti-filosofico –, che precede le astrazioni; alle quali sono sì fin troppo incline, ma solo in un secondo momento. […] Con le mie preannunciate «regole», entro i limiti della mia empiria, o meglio: secondo quel ripensamento d'una empiria che sono le mie regole, non si possono realizzare che operazioni in tutti i sensi costruttive. Anche se di per sé l'operazione di distinguere tali e tanti momenti, in un procedimento unitario, avrà l'aria d'uno smontaggio.**(11)**

Le *Dodici regole* sono l'esito di un percorso intellettuale cominciato molti anni prima. Per comprenderne alcuni dei moventi profondi, è necessaria una premessa 'storica', qui sviluppata nel primo paragrafo: alla base di quello scritto teorico deve infatti esserci il confronto con Sebastiano Timpanaro e Carlo Ginzburg sullo statuto epistemologico di psicanalisi e studi letterari. I paragrafi successivi saranno invece più propriamente dedicati all'analisi del rapporto tra metodo orlandiano e stilistica spitzeriana.

1. Spie e Lapsus

Nel 1986 Carlo Ginzburg raccoglieva in volume uno dei suoi saggi più celebri, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, già edito nel 1979 e accolto da un dibattito fervente**(12)**. Ginzburg arrivava qui a spiegare come, «verso la fine dell'Ottocento, sia emerso silenziosamente nell'ambito delle scienze umane un modello epistemologico (o se si preferisce un paradigma) al quale non è stata finora prestata sufficiente attenzione»**(13)**. Per definire l'affermarsi di questo *paradigma* – termine dichiaratamente impiegato da Ginzburg nell'accezione datagli da Thomas S. Kuhn**(14)** – il saggio si concentrava soprattutto su figure ottocentesche quali Morelli, Conan Doyle e, soprattutto, Freud. *Spie* si concludeva con delle osservazioni di estremo interesse sullo statuto scientifico del «paradigma indiziario» al quale, secondo la tesi dell'autore, le discipline umanistiche necessariamente ricorrono:

> Ma può un paradigma indiziario essere rigoroso? L'indirizzo quantitativo e antiantropocentrico delle scienze della natura da Galileo in poi ha posto le scienze umane in uno spiacevole dilemma: o assumere uno statuto scientifico debole per arrivare a risultati rilevanti, o assumere uno statuto scientifico forte per arrivare a risultati di scarso rilievo. Solo la linguistica è riuscita, nel corso di questo secolo, a sottrarsi a questo dilemma, ponendosi perciò come modello, più o meno raggiunto, anche ad altre discipline.
> Viene però il dubbio che *questo tipo* di rigore sia non solo irraggiungibile, ma anche indesiderabile per le forme di sapere più legate all'esperienza quotidiana – o, più precisamente, a tutte le situazioni in cui l'unicità e insostituibilità dei dati è, agli occhi delle persone implicate, decisiva. […] In situazioni come queste il rigore elastico del paradigma indiziario appare ineliminabile. Si tratta di forme di sapere tendenzialmente *mute* – nel senso che, come abbiamo già detto, le loro regole non si prestano a essere formalizzate e neppure dette. Nessuno impara il mestiere del conoscitore limitandosi a mettere in pratica regole preesistenti.**(15)**

Ginzburg, seppure in forma allusiva, rievoca anche alcune applicazioni primo-novecentesche del «paradigma indiziario»; al lettore sarà facile riconoscere nel passo che segue l'accenno ai *Re Taumaturghi* di Marc Bloch (1924) e al libro che Leo Spitzer trasse dalla sua tesi di laurea, *Die Wortbildung als stilistisches Mittel exemplifiziert an Rabelais* (1910)**(16)**. «Se la realtà è opaca» – scrive Ginzburg – «esistono zone privilegiate – spie, indizi – che consentono di decifrarla»:

> Quest'idea, che costituisce il nocciolo del paradigma indiziario o semeiotico, si è fatta strada negli ambiti conoscitivi piú vari, modellando in profondità le scienze umane. Minuscole particolarità paleografiche sono state adoperate come tracce che permettevano di ricostruire scambi e trasformazioni culturali […]. La rappresentazione delle vesti svolazzanti nei pittori fiorentini del Quattrocento, i neologismi di Rabelais, la guarigione dei malati di scrofola da parte dei re di Francia e d'Inghilterra sono solo alcuni tra gli esempi del modo in cui indizi minimi sono stati assunti volta a volta come elementi rivelatori di fenomeni piú generali: la visione del mondo di una classe sociale, oppure di uno scrittore, oppure di una società intera.**(17)**

All'ambito spitzeriano riporta lo stesso titolo del saggio di Ginzburg: la parola «spia» è stata infatti solitamente correlata dalla tradizione critica per lo meno italiana a quella dell'*Überraschung* spitzeriana**(18)**. Anche nella *Prefazione* al volume Ginzburg motivava la prima concezione di *Spie* citando direttamente Spitzer, Auerbach, Freud – letture ovviamente centrali per lo stesso Orlando –, oltre a Bloch e Adorno:

> Inizialmente mi ero proposto di giustificare indirettamente il mio modo di lavorare costruendo una genealogia intellettuale privata, che racchiudesse anzitutto un piccolo numero di libri da cui pensavo di essere stato segnato in maniera particolarmente profonda: i saggi di Spitzer, *Mimesis* di Auerbach, *Minima moralia* di Adorno, la *Psicopatologia della vita quotidiana* di Freud, *I re tamaturghi* di Bloch.**(19)**

Il 7 marzo del 1986, lo stesso anno di uscita di *Miti, emblemi, spie*, Orlando proponeva a Roma, nella forma di un intervento a convegno, le sue *Dodici regole per la costruzione di un paradigma*

testuale; il testo sarebbe stato sviluppato nell'appendice della nuova edizione di *Per una teoria freudiana della letteratura* (1992). Il titolo di questo saggio pone già a chi avesse appena terminato la lettura di *Per una teoria freudiana* un problema di ordine semantico: nel volume, infatti, i termini *paradigma* e *paradigmatico* si contrappongono sempre a *sintagma* e *sintagmatico*, entro la celebre coppia oppositiva mutuata da Saussure**(20)**. Orlando, forse anche per questo, ritiene necessario dare una spiegazione 'di servizio' del nuovo uso che di *paradigma* si fa nel testo aggiunto in appendice:

> Ma eccoci subito presi in un circolo vizioso: che cos'è un paradigma testuale? Non vi sembri evasivo o tautologico, ma al massimo dilatorio, nel presente contesto di comunicazione orale, se mi limito a dire che un paradigma testuale è: ciò che si estrae (o che si astrae) da un testo letterario, procedendo secondo le regole che sto per enunciare. Per il momento, posso soltanto pregarvi di assumere l'espressione come, sostanzialmente, sinonimo di interpretazione nel secondo e migliore dei due sensi che ho distinti.**(21)**

Orlando rievoca qui il contesto orale per il quale il saggio era stato pensato (ancorché, secondo l'autore, non scritto) e in parte se ne fa schermo per una precisazione terminologica alquanto corriva. Non vi è dubbio, comunque, che *paradigma* sia impiegato nelle *Dodici regole* in un'accezione non saussuriana, ma sovrapponibile a quella che Ginzburg aveva ripreso da Kuhn; e non è inverosimile che il saggio *Spie* possa avere avuto un'influenza sostanziale sulla gestazione di quell'intervento metodologico**(22)**.
Conviene tornare ancora a soffermarci su un luogo, solo apparentemente marginale, del saggio di Ginzburg. Si tratta della nota 48, nella quale lo storico parla della «congettura» come meccanismo tipico del «paradigma indiziario» e ne illustra «l'origine divinatoria»:

> *Coniector* è il vate. – Qui e altrove riprendo alcune osservazioni di S. Timpanaro, *Il lapsus freudiano. Psicanalisi e critica testuale*, Firenze 1974, ma, per cosí dire, rovesciandone il segno. In breve (e semplificando): mentre per Timpanaro la psicoanalisi è da rifiutare perché intrinsecamente prossima alla magia, io cerco di dimostrare che non solo la psicoanalisi ma la maggior parte delle cosiddette scienze umane s'ispira a un'epistemologia di tipo divinatorio (sulle implicazioni di ciò, vedi l'ultima parte del saggio). Alle spiegazioni individualizzanti della magia, e alle caratteristiche individualizzanti di due scienze come medicina e filologia, aveva già accennato Timpanaro, *Il lapsus* cit., pp. 71-73.**(23)**

Il dibattito tra Ginzburg e Timpanaro sul *lapsus* e sul valore da assegnare alla *Psicopatologia della vita quotidiana* di Freud risaliva ai primissimi anni '70. A informarcene è, curiosamente, lo scambio epistolare tra Orlando e Sebastiano Timpanaro a partire dal marzo 1971**(24)**. Il 31 di quel mese, Timpanaro esplicitava per la prima volta a Orlando le ragioni dei propri dubbi rispetto al metodo di Freud e, in particolar modo, alle modalità di spiegazione dei *lapsus* proposti nella *Psicopatologia della vita quotidiana*. Si trattava della prima menzione di quello che, nel 1974, sarebbe divenuto il volume sul *Lapsus freudiano*:

> Ciò che, per ora, mi impedisce di riconoscere la grandezza di Freud come scienziato fino al punto che tu desidereresti, è il carattere arbitrario, inverificabile, preconcetto di tante "spiegazioni" di fenomeni psicopatologici da lui date. Per me è significativa, da questo punto di vista, la *Psicopatologia della vita quotidiana*: un libro che fin dalle prime pagine, dai primi esempi (Botticelli, Signorelli e *exoriare ex nostris ossibus ultor*), presenta spiegazioni grottescamente sforzate di errori di memoria che qualsiasi filologo (abituato a una certa dimestichezza con errori di copiatura e di citazione mnemonica) spiegherebbe in modo estremamente più semplice e convincente.
> Ho scritto non molto tempo fa, proprio su questo argomento, un letterone a Carlo Ginzburg che mi rimproverava appunto di non apprezzare quel libro di Freud; non voglio ora asfissiarti ripetendo le stesse cose che ho scritto a lui. Se qualche volta tenterò di buttar giù un articoletto su questo argomento (che, ripeto, mi interessa "professionalmente", come studioso di critica testuale e quindi di genesi degli errori), lo farò prima leggere – e confutare! – da te.**(25)**

Nella sua articolata risposta a Timpanaro, Orlando esprime la curiosità di leggere sia il suo «letterone a Carlo Ginzburg», sia il suo «eventuale articolo»**(26)**. Al suo dialogo con Orlando e Ginzburg, il filologo avrebbe rimandato con una certa frequenza anche nel suo saggio sul *Lapsus*: Orlando ne aveva letto e discusso una prima stesura, e il volume in più luoghi era stato modificato da Timpanaro per rispondere ai rilievi dall'amico**(27)**.
Oltre ad accusare Timpanaro di aver esagerato nella «pluralità dei piani polemici» e nei «toni processuali o panflettistici nella scrittura», giudicata complessivamente prolissa, Orlando gli obiettava di avere preventivamente rifiutato l'«autonomia dell'inconscio come linguaggio e come pensiero»**(28)**. Il «momento meno felice» del libro sarebbe stato però il «paragone fra specificità causale psicanalitica e specificità causale magica»**(29)**: in ciò la critica di Orlando è piuttosto congruente con quella mossa da Ginzburg in *Spie* (che col *Lapsus* di Timpanaro dialoga più fittamente di quanto la nota poc'anzi citata lasci intendere)**(30)**.
Timpanaro, Orlando e Ginzburg – che era stato profondamente toccato dalla lezione di entrambi, e pochi anni prima aveva avuto accesso alla *Lettura freudiana della "Phèdre"* ancora sotto forma di dispensa universitaria – erano dunque inseriti in un serratissimo dialogo su questi temi, e più particolarmente sulla questione dello statuto scientifico degli studi psicanalitici e letterari. Il «paradigma testuale» proposto da Orlando, quello «indiziario» di Ginzburg, e la in più sensi concorrente riflessione di Timpanaro sul *lapsus* freudiano sono, pertanto, evidentemente correlati.

2. Il tutto e la parte. L'influenza dei «filologi romanzi»

Orlando non parlò mai in termini aperti di «critica» o «critici stilistici», pur citando spesso i nomi di Auerbach, Vossler, Curtius e Spitzer. In un'importante intervista / bilancio nel 2009, riflettendo sulle figure che più avevano segnato intellettualmente la sua formazione, Orlando si soffermava sulla tradizione dei «filologi romanzi»:

> In Germania è filologo romanzo chiunque si occupi di letteratura italiana, francese, spagnola, portoghese, rumena e ciò a partire dal XII secolo fino ai giorni nostri, questa era la grandiosa concezione della *romanische Philologie* in Germania. Abbiamo una serie di studiosi, Vossler (oggi ingiustamente dimenticato), Spitzer (questo nome credo sia ancora vivo), Curtius (ancora vivo, ristampato e accessibile in libreria) e il più giovane di tutti, Auerbach, che io considero il mio maestro. Nei filologi romanzi tedeschi secondo me si ha il grado più alto di integrazione tra un adeguato senso dell'autonomia del bello e, a differenza delle altre linee più rigide, più radicali, più fanatiche, se posso dire così, un non smarrire il senso dei rapporti intensissimi fra letteratura e vissuto, fra letteratura ed esperienza, fra letteratura e società, fra letteratura e storia.**(31)**

Questa reticenza potrebbe essere (più o meno scherzosamente) ridotta, giusta la teoria orlandiana, a una sorta di *formazione di compromesso*, implicitamente indicatrice di una qualche centralità del tema nella sua produzione critica e teorica. Del resto, proprio nella capacità di questi filologi di contemperare i poli – apparentemente antitetici – di quella che l'autore chiamava «autonomia del bello» e dei rapporti del testo letterario con la realtà (si pensi soprattutto ad Auerbach), si può facilmente intuire una sorta di autoritratto critico. Negli ultimi anni, Orlando era infatti particolarmente interessato a questo problema, trasposto nel rapporto tra *Mimesi e convenzione* (titolo, appunto, di una conferenza in più occasioni riproposta, che il critico avrebbe voluto sviluppare in un libro)**(32)**.
Nella *Prefazione* all'ultimo dei saggi che precedono il ciclo freudiano, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai Romantici* (edito nel 1966), c'è un interessante riferimento al «metodo dei campioni» usato da Auerbach; Orlando si interroga qui sulla liceità di praticare simili 'tagli' nelle opere prese in analisi**(33)**.

> La maggior parte dei testi scelti e trattati rispondono […] non unicamente di se stessi, ma anche di altre parti dell'opera a cui appartengono; oppure in misura più limitata di interi aspetti e direttive tematiche, quali potrebbero essere stati espressi da altri scritti e autori contemporanei, e fra cui si manifesta una sensibilità e mentalità d'epoca.

Prerogativa di questo «metodo dei campioni» è la possibilità – fondamentale per la successiva produzione di Orlando – «di comparazione interna fra testo e testo, sia d'uno stesso autore sia di diversi». Alla base del metodo usato da Orlando (e Auerbach) c'è la speculazione di Leo Spitzer:

> Talvolta invece il prezzo d'una analisi che mi sembrasse illuminante stava in una sorta di scomposizione del testo in un gran numero di tesserine di mosaico – frasi o brani; e nel riordinamento di esse secondo affinità, coerenze, richiami e riprese loro proprie, fino a sostituire all'ordine delle parti vivo e voluto dallo scrittore un altro ordine tutto interno, provvisorio e sperimentale, dal quale il lettore fosse infine rinviato con arricchita comprensione a quello vero. Praticando un simile metodo (per le cui origini in critica letteraria potrebbe bastare il nome di Leo Spitzer) mi è capitato qualche volta di immaginare che, al limite ideale e sicuramente irrealizzabile del rigore, esso potrebbe abolire ogni saldatura di commento riducendosi alla pura e semplice scomposizione del mosaico e riordinamento delle parti del testo, operazione che allora fornirebbe di per sé sola una lettura rivelatrice.**(34)**

La prassi qui descritta da Orlando risponde, in buona sostanza, a quella del «circolo filologico» di Spitzer, che il critico viennese aveva trattato in *Linguistica e storia letteraria* (saggio del 1948, raccolto nel già citato *Critica stilistica e semantica storica*):

> Il mio metodo personale è stato di risalire dal particolare osservato a delle unità che si vanno vieppiù allargando e che si fondano in grado crescente sul ragionamento. È appunto, a mio avviso, il metodo filologico induttivo, che cerca di trovare un senso in ciò che in apparenza è futile, in contrasto col procedimento deduttivo che parte da unità assunte come date, e che è piuttosto il metodo seguito dai teologi che muovono dall'alto per prendere la strada che mena in giù verso il dedalo terreno dei particolari, o dai matematici che trattano i loro assiomi come se fossero dati da Dio.**(35)**
> Prima di mettere alla prova il già delineato metodo del «circolo filologico», vorrei avvertire il lettore che nella mia dimostrazione di questo metodo non deve aspettarsi di trovare il sistematico graduale procedere che forse la mia descrizione gli è parsa promettere. Quando ho parlato di una serie di movimenti avanti e indietro (prima il particolare, poi l'insieme, poi un altro particolare, ecc.), usavo una figura lineare e temporale, tentando di descrivere stadi di appercezione che, nella mente dell'Umanista, quasi sempre coesistono.**(36)**

Più di vent'anni dopo *Infanzia, memoria, storia*, nelle *Dodici regole*, lo stesso metodo è ancora propugnato da Orlando, ma in questo caso senza diretti riferimenti a Spitzer:

> Il linguaggio della letteratura (come quello della musica) si svolge nel tempo, segue un ordine lineare sintagmatico. E ovviamente non è mai insignificante che lungo quest'ordine un elemento venga prima o dopo, che si trovi nel preciso punto in cui si trova. Eppure, tanto è importante che l'ordine non sia mai perduto di vista, quanto è indispensabile che sia momentaneamente infranto, scavalcato, disordinato da ogni tipo di operazioni analitiche; è indispensabile una completa libertà di operare accostamenti fra momenti del testo più o meno vicini o lontani.**(37)**

Orlando si è come appropriato del metodo spitzeriano, ormai integralmente saldato al proprio, e non sente più il bisogno di evocare la figura dell'insigne critico viennese con finalità autorizzanti.

3. La ricerca di un «etimo psicologico»

Spitzer descrive uno degli obiettivi del suo metodo proprio nell'idea di 'superare' una critica meramente contenutistica del testo per risalire ai primi moventi psicologici dello stile di un autore. In *Linguistica e storia letteraria*, lo studioso intende dimostrare la vicinanza del procedimento linguistico a quello della critica stilistica: non a caso, lo scritto esordisce con un esempio di ricostruzione etimologica secondo il metodo che Spitzer aveva appreso alla scuola del Meyer-

Lübke. Dopo aver elencato una serie di passi che illustravano il peculiare uso fatto da Charles-Louis Philippe del costrutto *à cause de*, Spitzer osservava:

> Orbene, io avanzo l'ipotesi che tutto questo germogliare di usi causali in Philippe non può essere fortuito: ci deve essere «qualcosa che non va» nel suo concetto di causalità. Ed ora dallo stile di Philippe dobbiamo passare all'*etimo psicologico*, alla radice che sta nella sua anima.**(38)**

Ne *L'interpretazione linguistica delle opere letterarie*, il critico aggiungeva:

> Una particolare espressione linguistica è, insomma, il riflesso e lo specchio di una particolare condizione dello spirito. E, propriamente, il rapporto reciproco è così fatto, che il fattore psichico, nel formulare una particolare espressione, viene a consolidarsi, ad ancorarsi in una forma più duratura, l'obiettiva formulazione verbale – mentre, d'altra parte, la formulazione verbale si arricchisce di qualità psichiche, colorandosi di valori trascendenti. Insomma: consolidamento dell'elemento psichico in quello linguistico di fronte ad un arricchimento dell'elemento linguistico attraverso quello psichico.**(39)**

La Vienna del primo Novecento nella quale Meyer-Lübke e Spitzer si muovevano era fortemente segnata dalle ricerche di Freud; in quegli anni vi si attendeva «ai primi tentativi di studio, in chiave freudiana, della violazione della norma linguistica in soggetti patologici, effetti da dislalie o da altre turbe psichiche»**(40)**. Nel 1954 – poco più di un anno dopo la morte di Croce, e contemporaneamente all'uscita della prima edizione, a cura di Alfredo Schiaffini, dei propri scritti teorici – Spitzer affidava al bollettino Laterza delle considerazioni tese a smarcare la propria opera dall'influenza determinante del filosofo napoletano. Il critico si professava allievo del Meyer-Lübke «per il quale i nomi di Croce e Vossler come teorici della lingua erano tabù»:

> Credo dunque che siano state la impostazione naturalistica freudiana (cosciente) e quella umanistica diltheyana (inconscia) a fornirmi gli strumenti necessari per praticare l'analisi stilistica concreta, generosamente accettata dal Croce come realizzazione delle sue idee teoriche.**(41)**

Questa affermazione era tesa soprattutto a distanziarsi dalla massima crociana «quel che non è espresso non esiste». Spitzer chiosava: «È pur strano come correnti così diverse nei punti di partenza possano convergere e fondersi in una pratica con la quale, sul piano teorico, esse non avevano originalmente nulla in comune»**(42)**.
Ovviamente, l'idea di «etimo psicologico» inteso come «radice» che si situa nell'«anima» dell'autore sarebbe stata del tutto inaccettabile per Francesco Orlando, che pure nella prassi critica spitzeriana doveva avere visto un esempio di applicazione sottile e non crassamente biografistica di princìpi freudiani fondanti anche per la propria teoria.

4. «Clic», circolo filologico ed ermeneutica orlandiana

Così come per la grande tradizione della stilistica di primo Novecento, anche per Orlando è importantissima la lezione della linguistica di stampo ginevrino**(43)**. Come abbiamo già detto, proprio da Saussure (e ancor prima che dalla mediazione degli strutturalisti francesi) gli derivano i concetti fondamentali di *sintagma* e *paradigma***(44)**. Orlando si serve di queste categorie per criticare alcune tendenze della critica nell'Italia degli anni '50 e '60 (credo che, in questo senso, non vada trascurata una probabile scarsa simpatia per l'opera di Contini e, probabilmente, anche per la sua 'critica delle varianti')**(45)**:

> Era diffuso, negli anni '50 e '60, uno stadio in cui pareva sì rinnegata l'opinione che compito esclusivo della critica fosse il giudizio di valore; ma non ne era sradicato il presupposto, la fedeltà al carattere ineffabile o inconfrontabile del testo, anzi della pagina o del frammento. Si sorrideva già del verdetto di «poesia o non poesia»; ma non ci si sarebbe ancora lasciati andare senza remore a una vera e propria «analisi» o «interpretazione», né alla ricostruzione del

> «codice» di un autore, o peggio di un'epoca letteraria, o peggio di un genere. La vera e tenace resistenza era ad ammettere che non si capisce né si conosce mai per intuizione diretta, ma sempre per confronto con qualcos'altro. O meglio, nell'operazione inevitabile del confronto – che per definizione fa riconoscere certe costanti e certe varianti – la resistenza era ad attribuire ogni importanza reale alle costanti, sottraendola all'esclusivo momento individuale delle varianti. Con altre parole ancora: l'intangibilità lineare del sintagma conservava ogni privilegio sull'interesse volto a restituire un paradigma soggiacente, non essendo quest'ultimo componibile d'altro che di costanti, mentre in apparenza è composto solo di varianti il primo.
> Coi termini di sintagma e paradigma, ho evocato l'incidenza (anteriore a ogni complicazione mediata dalla Francia) di Saussure, come grande liberatore teorico in quella nostra fase. Personalmente, dovrei ricordare assai prima un modello venuto dagli stessi studi letterari, quel «circolo filologico» di Spitzer che si giocava tutto precisamente sul riconoscimento di costanti; e il cosiddetto *clic* che lo apriva mi sembra tuttora più simile all'istante in cui ci si accorge per esperienza di qualcosa, che non all'illuminazione irrazionale che si è detto.**(46)**

In questo cruciale passaggio, Orlando fa evidentemente suo il modello del «circolo filologico» – «dalla superficie al centro dell'opera d'arte, e in senso inverso dal centro interno ad altre serie di particolari esterni»**(47)** – e dà un'interpretazione del momento del *clic* riportandolo nell'alveo della propria teorizzazione razionalistica (esso non è illuminazione irrazionale ma effettiva presa d'atto «per esperienza» di un reale aspetto del testo). Anche qui, si noti, il fondatore della linguistica moderna e un discepolo del rigoroso linguista Meyer-Lübke erano implicitamente posti a contrasto di tendenze osteggiate da Orlando. A spostare in Italia il discorso dalle costanti alle varianti sarebbe stato Benedetto Croce, che aveva introdotto – attraverso antitesi quali *poesia* / *non poesia* –

> una cecità voluta o una ostilità sistematica verso le costanti; come un pregiudizio altrettanto voluto e sistematico – e teorizzato con paradossale rigore – a favore delle varianti. Le varianti erano il momento ineffabilmente individuale, il momento vitale e creativo, che finiva con l'affermarsi allo stato puro preferibilmente nel frammento; le costanti erano, all'interno del testo, la morta e meccanica impalcatura, l'impoetica struttura di esso. […] Conseguentemente, restava possibile un solo tipo di discorso sui testi, che prescindesse da ogni attenzione a costanti di fatto, per riconoscere solo la costante puramente teorica del valore estetico: della qualità di poesia anziché di non-poesia.**(48)**

In *Linguistica e storia letteraria*, Spitzer aveva definito il momento del *clic* proprio come quello preposto alla sintesi tra costanti e varianti, tra «l'insieme» e «il particolare»:

> L'unico modo per uscire da questo stato d'improduttività è di leggere e rileggere, con pazienza e con fiducia, nello sforzo di lasciarsi, per così dire, impregnare sempre più dall'atmosfera dell'opera. Ed ecco che ad un tratto si stacca una parola, una linea, e ci accorgiamo che in quel momento si è stabilito un rapporto tra la poesia e noi. Da questo punto in poi, ho visto per solito che, grazie ad altre osservazioni che si aggiungono alla prima, e a precedenti esperienze del circolo che entrano in opera, e ad associazioni che la mia educazione precedente mi pone dinanzi (e nel mio caso tutto ciò viene sospinto verso la soluzione da un impulso quasi metafisico), non passa molto tempo prima che avvenga il caratteristico «clic», che ci segnala che il particolare e l'insieme hanno trovato un comune denominatore, il quale dà l'etimologia dello scritto.**(49)**

Anche il fatto che il metodo del *circolo filologico* e del *clic* fossero, secondo Orlando, tesi alla ricerca di «costanti» e non tanto di «varianti» è spia di un sostanziale rispecchiamento in esso. Come il critico aveva notato, la natura profonda del *clic* non è in effetti descritta da Spitzer come stringentemente razionale. Il nuovo metodo di lettura proposto, che deve trovare il lettore in un particolare stato ricettivo, è una pratica e non una teoria:

> La mutabilità necessaria al critico si può acquistare soltanto mediante ripetute esperienze con scrittori completamente diversi; il «clic» avverrà più spesso e più presto dopo che il critico abbia compiuto varie esperienze di «clic». E, anche allora, non è scontato che venga indefettibilmente; né si può predire esattamente quando e come prenderà corpo: *Spiritus flat ubi vult*.**(50)**

Nella già citata intervista del 2009, Orlando dà un'ulteriore definizione del proprio metodo di lettura, per molti versi analogo a quello descritto da Spitzer.

> So fare una sola cosa: leggere un testo, più testi se occorre (e quasi sempre occorre), metterli in una disposizione totalmente passiva che può richiamare l'attenzione fluttuante delle sedute di psicoanalisi in cui l'analista non deve ascoltare il paziente avendo dei preconcetti, deve ascoltare con un'attenzione fluttuante, vagante, pronto a cogliere qualsiasi cosa. L'attenzione fluttuante sarebbe una precauzione empirica, pratica, per avere tutte le garanzie possibili che nulla di interessante possa sfuggire. Ma cosa sarà interessante? Sarebbe troppo comodo e troppo bello se lo si potesse sapere prima. Il bello è il rischio, il bello è che prima non lo si può sapere, che bisogna deciderlo.
> Fino alla mia ricerca attuale e a cominciare dalla mia tesi di laurea (che non fu altro che applicare questo metodo a un autore minore francese che mi venne proposto da Pizzorusso, autore che sono molto contento di aver studiato proprio perché era un minore), non ho mai fatto altro che questa operazione.**(51)**

Può essere utile osservare come il concetto di «attenzione fluttuante» – per la prima volta introdotto nei *Consigli al medico nel trattamento psicoanalitico* (1912) – sia anche per Freud una tecnica schiettamente empirica:

> Essa respinge […] tutti gli espedienti, persino quello di redigere appunti, e consiste semplicemente nel non voler prender nota di nulla in particolare e nel porgere a tutto ciò che ci capita di ascoltare la medesima "attenzione fluttuante" […]. Si risparmia in questo modo uno sforzo di attenzione nel quale comunque non si potrebbe perseverare quotidianamente per molte ore consecutive, e si evita un pericolo che è inscindibile dall'applicazione dell'attenzione deliberata. Infatti, non appena ci si propone di mantener tesa la propria attenzione a un determinato livello, si comincia anche a operare una selezione del materiale offerto; se ci si concentra con particolare intensità su un brano, se ne trascura in compenso un altro, e si seguono nella scelta le proprie aspettative o le proprie inclinazioni.**(52)**

Il semplice procedimento pratico suggerito da Freud ai medici può senz'altro essere messo in relazione con quello del *clic* descritto da Spitzer. Anche in questo caso, si noti, Orlando sembra appropriarsi, riformulandolo senza riferimenti diretti al suo primo inventore, di un caposaldo teorico della critica stilistica.

5. Qualche conclusione

Come abbiamo visto, il metodo di lettura dei testi proposto dalla *Stilkritik* condivide con quello della psicanalisi ciò che Carlo Ginzburg (rispondendo alle accuse di non scientificità mosse da Timpanaro) ha definito il *paradigma indiziario*: una concezione epistemologica mutuata dallo stesso Francesco Orlando nella propria idea di *paradigma testuale*. Così come quello dell'inconscio sarebbe un linguaggio totalmente impenetrabile se l'analista non potesse ragionare induttivamente sulla ripetizione di segni significativi, allo stesso modo il linguaggio letterario sarebbe totalmente impenetrabile al critico, se questi fosse privato della possibilità di riflettere in modo analogo sulle sue costanti e le sue varianti.
Della stilistica spitzeriana Orlando aveva fatto propri alcuni concetti fondamentali, come ad esempio l'idea di *circolo filologico*, di *clic*, nonché l'appena menzionata attenzione per costanti e varianti. Con gli anni, il critico ridusse nei propri scritti teorici i riferimenti ai «filologi romanzi» (mai evocati col nome di 'critici stilistici'), i quali avevano messo a punto degli strumenti interpretativi che, col passare del tempo, Orlando doveva aver sentito come sempre più suoi. Nel lascito della filologia romanza primo-novecentesca egli si identificò al punto da proiettare su di essa, ancora negli ultimi anni, alcuni degli obiettivi del proprio operato intellettuale.
Un'altra consonanza profonda tra la stilistica spitzeriana e il metodo di Orlando è senz'altro individuabile nel tentativo di 'trascendere' il piano della stretta testualità pur facendo leva su evidenze assolutamente immanenti al testo. La ricerca di un *etimo psicologico* per il fatto stilistico,

pur infinitamente più 'ingenua' della proposta teorica orlandiana, potrebbe essere annoverata tra i suoi più diretti antecedenti.
È tuttavia importante osservare che, se Spitzer fornisce a Orlando alcuni fondamentali 'attrezzi del mestiere', è senza dubbio Auerbach (insieme a Freud) a indicargli la via da seguire per indagare il rapporto – agonistico, deformante, mai diretto – tra rappresentazione letteraria e realtà. Ed è forse il caso di tornare a ciò che, sul metodo di Spitzer, Auerbach ebbe modo di dire in *Lingua letteraria e pubblico*:

> Le interpretazioni dello Spitzer mirano sempre all'esatta comprensione della singola forma linguistica, della singola opera o del singolo poeta. […] Egli tende soprattutto a cogliere esattamente le forme individuali. A me invece interessa qualche cosa di universale […]. Io ho sempre avuto l'intenzione di scrivere storia; mi accosto dunque al testo non considerandolo isolatamente […]: gli rivolgo una domanda, e la cosa più importante è questa domanda, non il testo.**(53)**

Una simile tensione verso la *domanda* da porre ai testi, e un'analoga tendenza alla coerente ricostruzione della realtà culturale e storica alla quale essi rispondono, può senz'altro essere estesa anche a Orlando e al suo metodo.
Nei primi anni Novanta, commentando il saggio che Edward Said aveva dedicato al *Gattopardo* di Lampedusa e alla trasposizione cinematografica di Visconti, il critico poteva tuttaviamettere ancora sullo stesso piano i nomi di Auerbach e di Spitzer («Sembra che non abbia letto né Auerbach né Spitzer»)**(54)**: segno evidente, questo, di una mai spenta fiducia nel 'metodo dei campioni' e nei suoi inventori.

Andrea Lazzarini

Note.
(1) Ringrazio, per i loro preziosi consigli, Andrea Accardi, Corrado Confalonieri, Davide Conrieri, Giuseppe Lo Castro, Carlotta Mazzoncini, Sergio Zatti e Paolo Zublena. Miei, e miei soltanto, i limiti di questo discorso.
(2) Si veda, per le sorti della stilistica nell'Italia degli ultimi 50 anni, il quadro offerto da L. D'Onghia, *Momenti della critica stilistica in Italia negli anni 1972-2011*, "Italianistica", XLI, 2012, pp. 93-105 (e il monito di p. 105).
(3) Cfr. sull'argomento F. Orlando, *I realismi di Auerbach*, "Allegoria", LVI, 2007, pp. 36-51; G. Mazzoni, *Tra Freud, Auerbach e lo strutturalismo. Una genealogia degli «Oggetti desueti»*, in P. Amalfitano, A. Gargano, a cura di, *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, Pacini, Pisa 2014, pp. 135-144. Sul pensiero teorico di Auerbach si veda oggi E. Auerbach, *Letteratura mondiale e metodo*, trad. di Vittoria Ruberl, Simone Aglan-Buttazzi, Nottetempo, Roma 2022 (e in particolare le recensioni, non prive di elementi decisamente critici, ai volumi spitzeriani *Romanische Stil- und Literaturstudien* e *Essays in Historical Semantics*, ivi proposte in traduzione alle pp. 237 sgg.).
(4) G. Contini, *Introduzione*, in L. Spitzer, *Saggi di critica stilistica. Maria di Francia / Racine / Saint-Simon*, a cura di G. Contini, Sansoni, Firenze 1985, p. 7-12, p. 8.
(5) Cfr. Remo Ceserani, *Fubini, Spitzer e la critica stilistica*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", XIX, 1989, n. 1, p. 109-129.
(6) L. Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, a cura di A. Schiaffini, Laterza, Bari 1966; il volume era stato edito in prima istanza col titolo di *Critica stilistica e storia del linguaggio* (1954). Sulla la centralità dei contributi raciniani di Spitzer per la lettura orlandiana della *Phèdre* cfr. F. Orlando, *Due letture freudiane: Fedra e il Misantropo*, Einaudi, Torino 1990, pp. 51-52.
(7) Cfr. in questo senso le osservazioni di C. Di Girolamo, *La filologia dopo la teoria*, in L. Neri, S. Sini, a cura di,*Il testo e l'opera. Studi in onore di Franco Brioschi*, Ledizioni, Milano 2015, pp. 23-24.
(8) La teoria orlandiana è stato oggetto di due recenti e fondamentali affondi, ai quali corre l'obbligo di rimandare: V. Baldi, *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*, Quodlibet, Macerata 2015 e V. Sturli, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Quodlibet, Macerata 2020.

(9) Sul concetto di ritorno del represso nella teoria orlandiana si veda da ultimo S. Brugnolo, *Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando*, "Between", III, 2013, n. 5, DOI: https://doi.org/10.13125/2039-6597/951; vedi anche V. Baldi, *Il sole e la morte*, cit., pp. 49 sgg.
(10) F. Orlando, *Dodici regole per la costruzione di un paradigma testuale*, in Id., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1992, pp. 219-241.
(11) *Ibidem*, p. 223.
(12) Per il quale si veda C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Id, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986, pp. 158-209, p. 209.
(13) *Ibidem*, p. 158.
(14) *Ibidem*, p. 193, n. 1. Cfr. T. S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, Chicago 1996, p. 10: «Aristotle's *Physica*, Ptolemy's *Almagest*, Newton's *Principia* and *Opticks*, Franklin's *Electricity*, Lavoisier's *Chemistry*, and Lyell's *Geology* – these and many other works served for a time implicitly to define the legitimate problems and methods of a research field for succeeding generations of practitioners. They were able to do so because they shared two essential characteristics. Their achievement was sufficiently unprecedented to attract an enduring group of adherents away from competing modes of scientific activity. Simultaneously, it was sufficiently open-ended to leave all sorts of problems for the redefined group of practitioners to resolve. Achievements that share these two characteristics I shall henceforth refer to as 'paradigms,' a term that relates closely to 'normal science.' By choosing it, I mean to suggest that some accepted examples of actual scientific practice – examples which include law, theory, application, and instrumentation together – provide models from which spring particular coherent traditions of scientific research».
(15) C. Ginzburg, *Spie*, cit., pp. 192-193.
(16) Il testo è appena stato appena pubblicato in traduzione da Lucia Assenzi e Davide Colussi: L. Spitzer, *Rabelais. La formazione di parole come strumento stilistico*, a cura di L. Assenzi, D. Colussi, Quodlibet, Macerata2021.
(17) C. Ginzburg, *Spie*, cit., p. 191.
(18) Basti pensare a D. Isella, *La critica stilistica*, in M. Corti, C. Segre, a cura di, *I metodi attuali della critica*, RAI / ERI, Torino 1970, p. 170: «Base di tale metodo è la lettura del testo, una sua attenta auscultazione, fino a che, nello stile dello scrittore, si arrivi a cogliere un elemento sorprendente (*Überraschung* è il termine spitzeriano) uno scarto dalla norma, che è come una «spia» (altro termine spitzeriano) della deviazione impressa dalla personalità dell'autore al mezzo espressivo di cui si serve: è il famoso "clic", che consente di incominciare a intravedere, nella determinata esteriorità dell'espressione, l'indistinta interiorità dell'uomo che le sta dietro». Cfr. anche G. Colella, *Che cos'è la stilistica*, Carocci, Roma 2010, p. 16. Non mi sembra però che il termine «spia (linguistica)» sia usato con tanta frequenza nell'opera di Spitzer.
(19) C. Ginzburg, *Prefazione*, in Id., *Miti, emblemi, spie*, cit., pp. IX-XVI, XII.
(20) Cfr. F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., pp. 29, 68, 217.
(21) C. Ginzburg, *Spie*, cit., p. 223.
(22) Lo scritto di Ginzburg si soffermava, oltretutto, su molti autori importanti per la speculazione di Orlando. Si pensi ad esempio alla questione dell'influenza di Voltaire (*Zadig*) su Poe (autore – e teorico – amatissimo da Orlando) e sulla nascita del genere poliziesco. Non da ultimo, *Spie* richiama il nome di Francis Galton, evocato da Orlando per il suo metodo fotografico (paragonato a quello di Charles Mauron): *ibidem*, pp. 183, 193; e cfr. F. Orlando, *Le costanti e le varianti. Studi di letteratura francese e di teatro musicale*, Bologna, Il Mulino, 1983, p. 9.
(23) C. Ginzburg, *Spie*, cit., pp. 171, 199. Su questo aspetto si veda anche M. Pic, *Indovinare il passato. A proposito di una lettura di Carlo Ginzburg*, "Psiche", 2018, n. 2, pp. 339-360, URL: https://doi.org/10.7388/91491, DOI: 10.7388/91491.
(24) S. Timpanaro, F. Orlando, *Carteggio su Freud (1971-1977)*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2001.
(25) *Ibidem*, pp. 7-8.
(26) *Ibidem*, p. 16: «Mi sembra indicativo che le tue riserve su Freud battano principalmente sulla *Psicopatologia*: che tu abbia ragione o torto, conservi evidentemente il dono di andare all'essenziale. Credo infatti che la novità più rivoluzionaria della scoperta freudiana, il vero scandalo di essa, non consista affatto nel cosiddetto pansessualismo, bensì nell'affermazione che l'uomo, animale pensante e parlante, porta dentro di sé anche un pensiero-parola di cui non è cosciente. Ciò attribuisce un determinismo suo proprio a un ordine specificamente umano di fenomeni, che non è certo esente da condizionamenti reciproci con la sfera organica (né Freud ha mai ignorato il problema), ma che non possiamo pensare sottomesso soltanto a un determinismo di seconda mano, ripercuotendosi in esso a partire dalla sfera organica. Non lo possiamo, sotto pena di abbandonare quell'ordine di fenomeni a un margine elevatissimo di puro caso, e di lasciarlo così veramente disponibile alle razionalizzazioni spiritualiste. Che può desiderare, un materialista, di più

risolutamente animale dei contenuti elementari filtrati dal discorso dell'inconscio secondo Freud? Il sesso, la sofferenza e il piacere, il nutrimento, gli escrementi, la nascita, la morte. Solo, l'uomo è un animale che parla e pensa, e questi contenuti muovono in lui un inconscio discorso. Se avessi quella cultura scientifica che non ho, riuscirei senza dubbio a trovare un paragone adatto, per il rapporto di non esclusione che ci può essere fra questo determinismo rivelato da Freud e quello della sfera organica. Ora la *Psicopatologia* è uno dei suoi sforzi più arditi e coerenti di far valere il determinismo in questione; ed è perciò, credo, che tu individui polemicamente in essa un punto capitale; e sarei curioso di leggere sia il tuo letterone a Carlo Ginzburg, sia il tuo eventuale articolo».

(27) I nomi di Francesco Orlando e Carlo Ginzburg (e il loro apporto alla riflessione sul lapsus) sono ricordati in S. Timpanaro, *Il lapsus freudiano. Psicanalisi e critica testuale*, a cura di F. Stok, Bollati Boringhieri, Torino 2002, pp. 46-47, 191, 200 (quello di Orlando ritorna per ben tre volte).

(28) S. Timpanaro, F. Orlando, *Carteggio su Freud*, cit., pp. 48-49.

(29) *Ibidem*, p. 55.

(30) Basti ricordare il passo sul *lapsus* Botticelli/Boltraffio tanto criticato da Timpanaro e che Ginzburg riconduce alla probabile influenza degli scritti di Morelli: C. Ginzburg, *Spie*, cit., p. 164.

(31) A. Diazzi, F. Pianzola, *Conversazione con Francesco Orlando*, "Enthymema", I, 2009, pp. 187-215

(32) *Ibidem*, pp. 207, 212.

(33) F. Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai Romantici. Con una postfazione di Sergio Zatti, «Raccontare la propria infanzia»*, Pacini, Pisa 2007, p. 23.Vedi anche G. Mazzoni, *Tra Freud, Auerbach e lo strutturalismo*, cit., p. 139.

(34) *Ibidem*, p. 25.

(35) L. Spitzer, *Linguistica e storia letteraria*, in Id., *Critica stilistica e semantica storica*, cit., pp. 73-105, pp. 98-99.

(36) *Ibidem*, p. 101.

(37) F. Orlando, *Dodici regole*, cit., p. 227

(38) L. Spitzer, *Linguistica e storia letteraria*,cit., p. 87. Corsivo mio.

(39) L. Spitzer, *L'interpretazione linguistica delle opere letterarie*, in Id. *Critica stilistica e semantica storica*, cit., pp. 46-72: 46.

(40) D. Isella, *La critica stilistica*, cit., p. 167.

(41) L. Spitzer, *La mia stilistica*, "La cultura moderna", XVII, 1954, pp. 17-19; citato in D. Colussi, *Spitzer e la pianticella di Croce*, in Id., *Stili della critica novecentesca. Spitzer, Migliorini, Praz, Debenedetti, Sereni*, Carocci, Roma 2017, pp. 11-29: 17.

(42) *Ibidem*.

(43) D. Isella, *La critica stilistica*, cit., p. 162.

(44) Per la cruciale influenza di Saussure su Orlando basti ricordare F. Orlando, *Due letture freudiane*, cit., pp. 11-12: «Freud non poteva conoscere la linguistica moderna, il cui vero e proprio fondatore, Ferdinand de Saussure, era nato un anno dopo di lui e doveva morire nel 1913 senza aver pubblicato i risultati del proprio lavoro. Forse dipende soprattutto da questo se il suo libro sul motto di spirito, benché pieno di geniali anticipazioni, risente di un qualche imbarazzo; lo scopritore del linguaggio non comunicante dell'inconscio era alle prese stavolta con fenomeni e con problemi, scientificamente non ancora illuminati, della parola comunicante».

(45) Sulla necessità di «contare su un testo a lezione unica» e contro la variantistica, il critico si sarebbe del resto espresso in F. Orlando, *Dodici regole*, cit., p. 228: «Qui non c'è da dilungarsi. È in questione la consistenza stessa del testo, e con la dimensione filologica l'omonima disciplina, la piu scientifizzata nell'ambito degli studi letterari. Non si tratta minimamente di limitare l'interesse di quel ramo della disciplina che ha preso il nome di variantistica, che ha conosciuto sviluppi di cui vanno giustamente orgogliosi gli studi italiani, e che all'obiettivo d'un testo a lezione unica antepone il confronto di tutte le fasi documentabili che la genesi d'un testo ha attraversate: fino a teorizzare l'accidentalità di quella precisa forma sulla quale la genesi del testo si è arrestata. Si tratta solo di rivendicare che l'interpretazione ha bisogno delle coerenze d'una forma precisa, quand'anche accidentalmente fissata. La rivendicazione, anzi, non vale soltanto in favore di versioni definitive, ma in teoria vale altrettanto per qualsiasi fase genetica a cui si possa attribuire una coerenza. In altre parole, ciò che in teoria va escluso è la possibilità di interpretare a cavallo d'una pluralità di lezioni alternative». Qualche indizio nella direzione di un non pieno apprezzamento dell'opera continiana potrebbe arrivare anche da S. Timpanaro, F. Orlando, *Carteggio su Freud*, cit., p. 14: «Su Contini mi troveresti probabilmente del tutto d'accordo con te, dato che la sua oscurità mi sembra meno interessante nella genesi e meno affascinante nei risultati che quella di Lacan». Cfr. anche l'antipatia con la quale sono citate alcune «opere recenti, di formazione più o meno continiana, ricche di civetteria interdisciplinare e di desiderio di *épater les philologues*» in S. Timpanaro, *Il lapsus freudiano*, cit., p. 16.

(46) F. Orlando, *Le costanti e le varianti*, cit., p. 8.

(47) Alfredo Schiaffini faceva risalire persuasivamente il concetto ermeneutico alla lezione diltheyana (che Spitzer, probabilmente in risposta allo studioso italiano, aveva definito «inconscia»): «Questo "circolo filologico" – dalla superficie al centro dell'opera d'arte, e in senso inverso dal centro interno ad altre serie di particolari esterni – è l'operazione fondamentale, necessaria e legittima, nelle discipline umanistiche (specie nell'indagine etimologica) e in genere in ogni uomo di scienza: e possiamo ritenerla un'estensione dell'uso corrente di leggere, che è a un tempo vivere la poesia ed esercitare il pensiero critico. La definiremo (*Zirkel im Verstehen*, o circolo della comprensione, come Dilthey ha denominato la scoperta di Schleiermacher, secondo la quale, in filologia, la conoscenza si consegue non solo procedendo per gradi da un particolare ad altro particolare ma anticipando, intuendo o divinando l'insieme, perché la comprensione del particolare e quella dell'insieme si presuppongono a vicenda»; A. Schiaffini, *Presentazione*, in L. Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, cit., pp. 7-21: 16. Spitzer chiama il processo anche *Zirkelschluss*, 'circolo vizioso', vedi L. Spitzer, *Il «récit de Théramène»*, saggio raccolto nello stesso volume alle pp. 148-189: 150.
(48) F. Orlando, *Dodici regole*, cit., p. 226. Sulla malsopportazione orlandiana per il crocianesimo anni '50 vedi anche V. Baldi, *Il sole e la morte*, cit., p. 120.
(49) L. Spitzer, *Linguistica e storia letteraria*, cit., p. 103.
(50) *Ibidem*, p. 104.
(51) A. Diazzi, F. Pianzola, *Conversazione con Francesco Orlando*, cit., p. 194.
(52) S. Freud, *Consigli al medico nel trattamento psicoanalitico (1912)*, in Id., *Opere. 1909-1912. Casi clinici e altri scritti*, VI, Bollati Boringhieri, Torino1981, pp. 532-541: 532-533.
(53) E. Auerbach, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, trad. di F. Codino, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 63 sgg. Riprendo la citazione da G. Mazzoni, *Il paradosso di Auerbach*, in E. Auerbach, *Letteratura mondiale e metodo*, cit., pp. 9-52: 26, rimandando alle decisive valutazioni lì espresse. Sulla distanza tra le prospettive di Spitzer e Auerbach si vedano anche le considerazioni di E. Apter, *Global Translatio: The «Invention» of Comparative Literature, Istanbul, 1933*, «Critical Inquiry», XXIX, 2003, n. 2, pp. 253-281, che (riprendendo una tesi di John Freccero) vedrebbe il primo persino come un 'anticipatore del decostruzionismo': «[…] Spitzer's former student at Hopkins, John Freccero, acknowledged Spitzer as the premier forerunner of deconstruction. Spitzer preferred hermeneutical demonstrations to books devoted to single authors. His oeuvre was sprawling and unsystematic, unified primarily by his consistent attention to heuristics, and by a preoccupation with select writers of the Spanish Golden Age, the Italian Renaissance, the French Enlightenment, and the Decadents (Cervantes, Góngora, Lope de Vega, Dante, Diderot, Baudelaire, Charles-Louis Philippe)».
(54) G. Lanza Tomasi, *L'età del malessere*, in *Sei lezioni per Francesco Orlando*, cit., pp. 57-81: 76.

APORIE E CONTRADDIZIONI DEL GRANDE STILE. UN'INDAGINE DEGLI ANNI OTTANTA

Se avessi la gioia di rivedere M. France, le cui bontà per me mi sono
sempre presenti, gli domanderei come egli possa credere all'unità dello stile,
dacché le sensibilità sono sempre singolari.
Marcel Proust, *Osservazioni sullo stile*

Una domanda cruciale attraversava il secondo Novecento e apriva una questione teorica importante: sul crinale fra tradizione e avanguardia, ci si interrogava riguardo alla natura e al significato di "grande stile" in poesia, riguardo al senso e alla possibilità di darne una definizione, di circoscrivere un ambito, di compiere scelte sul piano della prassi poetica, anche in funzione di un concetto discusso, esaltato o contrastato, che ritornava ciclicamente, oggetto talora di dispute ideologiche. E a questo proposito, nel 1983, sulle pagine di un numero monografico della rivista "Sigma", Gian Luigi Beccaria proponeva un'indagine sul tema *Grande Stile e poesia del Novecento*, a partire da un'idea di stile che potesse prescindere da un'antica e tradizionale concezione categoriale di genere**(1)**. Il suo intervento, che successivamente si tramutava in un'interrogazione aperta a poeti e critici, muoveva dalla consapevolezza che il Novecento poetico fosse stato un secolo complicato, eterogeneo, talvolta conflittuale, che il lettore di poesia avesse attraversato, come forse mai prima, i toni, i registri, i modi più diversi, talora opposti o coesistenti, dal basso all'aulico, dalla poesia pura all'espressione violenta, dal canto alla parodia del canto. Nonostante questo, e in virtù di tale complessità, la direzione di Beccaria si rivolgeva alla ricerca di un ambito, che non invocava la definizione univoca e stabile, poiché la sua intenzione non era quella di attestarsi su un livello o su un registro stilistico, bensì di circoscrivere un campo, a partire dalle esclusioni di rigide delimitazioni: «"grande stile" non è, semplicemente, eloquenza, forma alta»**(2)**. Così, due erano i primi nomi che esemplificavano il discorso: il Montale di *Satura*, che abbassava la voce verso il colloquiale, attingeva al lessico dei gerghi espressivi o dei linguaggi corporativi, ma la sua continuava a essere «una totalità di stile ad alta tensione», e il Caproni del *Seme del piangere*, per il quale «la facilità di nomi e di oggetti quotidiani, di umili cose […] riporta all'universalità di un sentimento estatico»**(3)**. Altri autori poi seguivano: Saba, Sereni, Pavese, Luzi, Fortini. La questione, secondo Beccaria, sembrava quindi aprire un orizzonte più vasto, se non era la rappresentazione dell'evento minimo, privato e quotidiano che imponeva il limite al grande stile.

Un obiettivo polemico, un punto di rottura rispetto al concetto di grande stile era però chiaramente individuato da Beccaria, e si scontrava, nella sua idea, con le scelte eversive e sperimentali delle neoavanguardie, con un linguaggio riflesso sul limite del non linguaggio, abbandonato alla precarietà di una forma che annullava la distanza dalle cose e amplificava infinitamente i dettagli, le unità minime: «"Grande stile" è dunque il rovescio dell'esibita audacia, dell'arbitrio grammaticale, di sperimentalismi. È ricerca di originalità di lingua e di separatezza senza rivoluzione formale. Inserimento di una continuità, il non credere nell'eversione e nella frattura». Imprescindibile, come mostravano gli esempi citati, era l'inclusione del passato e della tradizione nel discorso poetico: «"Grande stile" è anche fiducia nel segno, nel linguaggio, che non è soprattutto o sempre atto perifrastico che stia lì per qualcosa che non è identificabile»**(4)**. La prospettiva delle avanguardie rappresentava insomma secondo Beccaria il vero ostacolo per il concetto di uno stile poetico il cui obiettivo, pur nella assoluta varietà, doveva essere la ricomposizione di una *essenzialità* unificante. La frammentazione anarchica e «atomizzante» dello sperimentalismo, «che sconvolge ogni gerarchia», cedeva secondo lui, inevitabilmente, a un'opera d'arte abbandonata alla casualità della parola. Nella pluralità degli stili, egli cercava un linguaggio che, attraverso la spinta verso l'alto o verso il basso, affermasse, contro il magma dell'indistinzione, il suo essere altro, la sua separatezza appunto, «un linguaggio che nessuno parla e nessuno parlò mai»**(5)**. Il principio della lingua poetica doveva invece essere cercato, nonostante i tempi, i modi, i generi, in uno spazio diverso e specifico. L'interrogativo era, quindi, se fosse ancora possibile il grande stile, in un'epoca in cui Beccaria dichiarava ormai compiuta la fase di emarginazione sociale del ruolo e della funzione del poeta.

D'altra parte, in quegli anni ottanta, il concetto stesso di stile implicava di per sé una grande complessità di definizione, di specificazione. Molto prima, Horkheimer e Adorno avevano messo a fuoco, in virtù dello stile, le contraddizioni che dominavano l'opera d'arte: «l'idea dello stile come coerenza puramente estetica è una fantasia retrospettiva dei romantici»; e ancora: «i grandi artisti non sono mai stati quelli che incarnavano lo stile nel modo più puro, più lineare e più perfetto, ma quelli che lo accoglievano nella propria opera come rigore intransigente nei confronti dell'espressione caotica della sofferenza, come verità negativa»**(6)**. E se la nozione di stile aveva ormai superato ampiamente la dicotomia che l'aveva posta in antitesi al contenuto (l'imprescindibile «rapporto tra buccia e polpa, interno ed esterno, testo e "mondo"», scriverà Mengaldo)**(7)**, aveva già anche teoricamente attraversato il mare dell'indeterminatezza, aveva evidenziato la difficoltà, se non l'impossibilità, di identificarsi con canoni e riferimenti; la complessità di tale concetto aveva mostrato l'inutilità di chiamare in causa alcuni autori significativi per rappresentarne una direzione unitaria, aveva palesato tutte le discontinuità, le fratture, i contrasti che caratterizzavano i decenni letterari del Novecento. Dagli anni sessanta, in particolare, si era consolidato il processo di avvicinamento alla lingua d'uso: certamente «il movimento della scrittura verso le forme di una "lingua viva" e la ricerca di una relazione sempre più stretta con l'oralità» osservava Enrico Testa, «erano tra i fatti linguisticamente più rilevanti della poesia del decennio»**(8)**; la pratica della poesia aveva già aperto al lettore un diverso modo, una differente abitudine, quella di «leggere testi estranei alle regole della comunicazione pubblica»**(9)**.
Certo, era difficile stabilire l'attualità e l'efficacia del concetto di grande stile. Ora si trattava di poter definire o meno una categoria stilistica, di guardare la scrittura poetica in funzione di un paradigma cangiante, che sembrava sottrarsi a ogni possibile classificazione. Eppure, molte delle risposte che erano seguite, sul numero monografico di "Sigma", sentivano la necessità di circoscrivere se non una definizione, almeno un ambito, a partire da un presupposto: l'esclusione di ciò che grande stile non poteva essere. Bàrberi Squarotti assumeva in tal senso una posizione assoluta, e apriva il suo intervento, delineando per il poeta un compito supremo, responsabile di un «discorso di verità e di conoscenza»; se al contrario, il poeta sceglieva il linguaggio basso e realistico, la poesia non poteva che occupare una posizione di subalternità: «credo che il linguaggio della poesia non possa che essere alto oppure, in ogni caso, "diverso" da quello medio e comune»**(10)**. L'unica eccezione che Bàrberi Squarotti ammetteva per la grande poesia, rispetto a un livello alto o separato di stile, era l'incursione nell'ironia, nel «supremo gioco dei dialetti, delle deformazioni, dell'anarchia carnevalesca, dell'irrisione, della beffa, non quella che accoglie il parlato per effetto di puro rispecchiamento»**(11)**. Se con la lingua comune non era possibile fare poesia, le due vie praticabili erano essenzialmente il livello alto, distante e separato, o l'irrisione della medietà, in nome di una «sublimità impossibile». E Bàrberi Squarotti conduceva di conseguenza un discorso profondamente polemico contro molta poesia recente, imputandola di finzione e di falsità, sia che la ricerca poetica andasse nella direzione di una tensione verso il sublime e il grande stile, sia verso quella di una rappresentazione della realtà come rispecchiamento e come movimento progressivo della storia. In questo senso, se pure all'ironia concedeva la potenziale capacità del ribaltamento e dunque dell'attraversamento della sfera del sublime, il grande stile gli sembrava irraggiungibile nel secondo Novecento, allontanato certamente dagli esiti estremi di sperimentazione e avanguardia, e occultato dall'inganno nelle forme di poesia che tendevano vanamente e illusoriamente a un ipotetico sublime.
Il discorso si ancorava poi a un tema fondamentale: al centro delle diverse argomentazioni erano di nuovo le avanguardie e di nuovo gli interrogativi riguardo al senso della poesia: cosa l'universo poetico poteva elaborare nel rapporto con la realtà, quale era il suo posto nell'arte. E se Guido Guglielmi riproponeva la riflessione sul valore della poesia nella contemporaneità, evocando il concetto adorniano di non conciliazione, e di arte come luogo di lacerazione, sosteneva che «tra avanguardia e tradizione non sembrano più oggi esserci contrapposizioni nette»**(12)**, poiché esisteva una pluralità di tradizioni. E il vero spazio di realizzazione poetica era, secondo Guglielmi, l'incontro, in un'epoca determinata, tra i codici dell'autore e i codici del lettore. Non sulla stessa linea, ma a partire dal medesimo concetto di ricezione, Vittorio Coletti assumeva il punto di vista del lettore, chiedendo alla poesia di rispondere a un principio di riconoscibilità. «Il lettore vuole l'opera compiuta e irrevocabile, colla quale confrontarsi e identificarsi; il suo diritto è di guardarla e

vedercisi dentro e scoprirsi diverso, di cogliervi l'identico e l'ignoto, l'io e l'altro»**(13)**: leggere una poesia significava dunque capire e vivere un'esperienza, in nome della grammaticalità, della normalità intesa come regolarità interna. Il rifiuto per i «congegni esibiti», per le scomposizioni era certamente la prima via per avvicinarsi al grande stile, esemplificato innanzitutto, nelle pagine di Coletti, da Montale.

All'inizio degli anni ottanta, la discussione sul grande stile non poteva prescindere quindi dal riferimento alla neoavanguardia e alla sperimentazione del linguaggio rispetto alla tradizione e rispetto alla nuova prassi poetica. E certamente, la domanda riguardo al grande stile continuava a rivelare l'impossibilità di delineare un canone, di individuare genealogie della poesia contemporanea. I critici che rispondevano all'indagine di Beccaria, nella varietà delle rispettive argomentazioni, individuavano frequentemente, però, due posizioni estreme, entrambe considerate lontane dal grande stile: una poesia che andava contro la norma in modo assoluto e respingeva il passato e la tradizione, e una poesia manieristica, carica di riferimenti culturali, ma attraversata da contenuti eversivi. Naturalmente c'erano autori e libri che non potevano trovare una collocazione definita nella polarità di questo orizzonte letterario e, nell'incertezza del giudizio, il nome di Andrea Zanzotto emergeva a più riprese. La sua raccolta più recente era il *Galateo in Bosco*, del 1978, che aveva aperto una strada particolare nel rapporto tra norma e tradizione; nello stesso 1983 in cui Beccaria curava il numero monografico di "Sigma", usciva *Fosfeni*, un libro importante, complesso, un libro che rappresentava uno spazio e un paesaggio dominato, scrive l'autore stesso, da «nebbie, geli, gelatine, scarsa o nulla storia», e contemporaneamente un luogo in cui «sotto il nome di logos va qui ogni forza insistente e benigna di raccordo»**(14)**. Per Beccaria, che identificava l'avanguardia con il «labirinto del manierismo, ingolfato nella esasperazione della tecnica»**(15)**, Zanzotto entrava nel canone del grande stile perché si distingueva da quel linguaggio, essendo comunque un poeta che aveva «cercato la dizione, il progetto di ricostruzione del discorso poetico»**(16)**: ma il riferimento esplicito era ancora a *Vocativo*, non alla sua poesia più recente. Invece Silvio Ramat, in accordo con il concetto di grande stile ipotizzato da Beccaria e con l'idea di un linguaggio poetico inteso come «fiducia nel segno», incrociava il recentissimo e problematico *Fosfeni*, in cui «il pronunciatissimo sentore di "ruina" che vi dilaga e magari vi si dispiega in formule "organizzate" (od organiche)» dominava il dettato poetico. E proprio un libro come *Fosfeni* conduceva, secondo Ramat, l'idea del grande stile «lungo la parabola conclusiva del secolo»**(17)**. Forse lo sguardo sul libro di Andrea Zanzotto era talmente ravvicinato, che la prospettiva critica di Ramat era molto condizionata, e evidenziava la disarticolazione del linguaggio quale unico esito di una volontà di «cancellazione». Lo aveva spiegato come sempre mirabilmente Giacomo Leopardi, attraverso la voce di Giuseppe Parini, personaggio e narratore di un'operetta, che «i primi lettori di ciascun'opera egregia, e i contemporanei di chi la scrisse, posto che ella ottenga poi fama nella posterità, sono quelli che in leggerla godono meno di tutti gli altri»**(18)**.

Il lungo e complesso saggio che rappresentava la risposta di Pier Vincenzo Mengaldo prendeva invece le mosse dal concetto di lirica moderna e dal suo rapporto con la nozione di io lirico, messa profondamente in crisi dalle esperienze recenti. Il grande stile, secondo Mengaldo, era osmoticamente trascolorato sempre più nel suo contrario, o meglio in una sua trasfigurazione che lo aveva non solo avvicinato al piccolo, ma ne aveva reso palese l'incompatibilità, pur nella coesistenza degli opposti; si era affermato, insomma, «non come forma ma come maschera di contenuti ad esso inassimilabili»**(19)**. *Satura* di Montale muoveva precisamente in questa direzione, per cui la necessità dell'«abbandono alla corrente linguistica» era al contempo «la sopravvivenza di una *maniera* non più sostenuta dall'atteggiamento esistenziale e conoscitivo che un tempo la garantiva come *stile*»**(20)**. Sembrava quindi evidente, all'osservazione di Mengaldo, il verificarsi di una sorta di scollamento tra il concetto di grande stile nella sua autenticità e il soggetto poetico tradizionale, concepito nella sua «integrità individuale». Andrea Zanzotto era un nome che entrava anche nel discorso di Mengaldo, e rappresentava il polo di una dicotomia che egli ipotizzava per circoscrivere il campo del grande stile nella generazione postmontaliana: da un lato Luzi e Zanzotto, che appartenevano secondo lui «a un filone *orfico-sapienziale*», dall'altro Bertolucci, Caproni, Sereni che praticavano «invece una poesia *esistenziale*». Ai primi attribuiva una parola impositiva e un manierismo privato delle ragioni storiche, un arroccamento in posizione isolata; agli altri una parola interrogativa e comunicativa, la scelta di relativizzare il grande stile, di rimanere rasoterra.

La sua preferenza esplicita era per questi ultimi, proprio perché non attestati sulla pronuncia alta, e non portatori di parole oracolari. Per quanto riguardava Zanzotto, il riferimento dichiarato era il virtuosismo letterario dell'*Ipersonetto* del *Galateo in bosco*, che attingeva ai materiali della tradizione per mostrarne la distanza, lo straniamento: l'ammirazione di Mengaldo per Zanzotto, infatti, seguiva parallelamente la sua considerazione che la condizione dello stile sublime fosse quella di un manierismo avulso e lontano dalle ragioni storiche, e che l'esito era in realtà «il prodotto di un'eroica sfida individuale»**(21)**.
Il nome di un poeta non citato dai critici del numero monografico di "Sigma", che aveva fatto dello stile sublime un oggetto celebrato e ironizzato nei suoi versi, era invece quello di Giovanni Giudici, il quale interveniva come saggista, per rispondere all'indagine di Beccaria. In un capitolo dal titolo *La dama non cercata*, egli muoveva innanzitutto da un presupposto certo: non si possono dare regole, e prendeva le distanze dall'idea di includere o escludere a priori determinati elementi e materiali dal campo del grande stile. Da questo principio, conduceva una riflessione che poneva al centro dell'attenzione la lingua poetica intesa coma operazione di innovazione della lingua stessa, «far nuovo ciò che è vecchio»**(22)**: in tal senso, il grande stile, indipendente dai procedimenti di alto e basso, poteva corrispondere al concetto di «naturalezza». Anche Giudici convocava, tra gli altri, Andrea Zanzotto, mirabilmente capace di scoprire «nel povero detrito una gemma»**(23)**. Il presupposto del grande stile, per lui, era infatti l'idea di una lingua attiva, perché dotata di una propria autonomia, e non solo esito dell'invenzione dell'*artife*x, «non completamente riducibile all'intenzionalità di un soggetto altro»**(24)**. La parola era in tal senso dotata di corporeità e di fisicità, poiché questa dama, difficile e capricciosa, consentiva il *farsi* del poema, a cui egli riconosceva dignità di soggetto. Era questo un concetto che Giudici aveva affrontato lungo tutto il suo percorso creativo, e che nel saggio dell'83 trovava uno sviluppo particolare: la poesia è una *cosa*, percepibile attraverso l'intelletto ma anche e forse soprattutto attraverso i sensi. L'obiettivo non era affatto quello di isolare la lingua poetica per collocarla in una zona trascendente, né di coglierla in un momento di pura astrazione; piuttosto egli intendeva restituire all'espressione poetica un valore che derivava dall'interazione tra il significato e i suoni, il ritmo, le rime, le connessioni foniche, a partire proprio dall'idea che in poesia gli ambiti non sono distinti, bensì convivono per produrre i significati. Da qui, Giudici derivava la sua definizione provvisoria: «Grande Stile è corollario di autenticità, dunque rinuncia alla ricerca consapevole dell'effetto: accettazione del principio che ogni scrittura non sorretta da passione è vanità»**(25)**. E nella difficile impresa di circoscrivere questa nozione, egli voleva certamente superare la dicotomia alto-basso, aulico-quotidiano, ipotizzando il culmine del grande stile nell'epoca contemporanea, nel «miracoloso equilibrio» tra lingua di comunicazione e lingua poetica.
Le due uniche importanti risposte in versi che comparivano nella discussione avviata da Beccaria provenivano da Andrea Zanzotto e da Edoardo Sanguineti, entrambi variamente chiamati in causa dai critici che erano intervenuti sul numero monografico, in nome di una scrittura sperimentale, eversiva, manieristica, talora afasica e avanguardista. E in alcune delle loro argomentazioni, il concetto di grande stile sembrava non poter fare altro che scontrarsi con queste lacerazioni della lingua. Zanzotto rispondeva su quelle stesse pagine con un testo dal titolo *Alto, altro linguaggio, fuori idioma?*, poesia che poi sarebbe entrata a far parte del libro pubblicato nel 1986, *Idioma*, terza anta della trilogia dopo *Il Galateo in bosco* e *Fosfeni*, il cui risvolto di copertina sarà firmato da Gian Luigi Beccaria. Il primo atto di questo testo poetico era proprio quello di interrogare la complessità e la confusione di un universo linguistico, individuale e collettivo, entro il quale la pluralità degli idiomi rischiava di tramutarsi in un magma caotico che non trovava soluzione, al contempo necessario e affascinante, ma destinato all'idiozia:

Lingue fioriscono, affascinano
inselvano e tradiscono in mille
aghi di mutismi e sordità
sprofondano e aguzzano in tanti e tantissimi idioti
Lingue tra i cui baratri invano
si crede passare – fioriti, fioriti, in altissimi
sapori e odori, ma sono idiozia**(26)**

Le antinomie erano la forma di questo linguaggio, di questi *mutismi e sordità*, che l'io poetico doveva e voleva attraversare. La poesia ne rendeva conto. Opposizioni che, nella poesia di Zanzotto, implicavano non una sintesi ma una dialettica, ha scritto recentemente Andrea Cortellessa**(27)**, una coesistenza degli opposti che costituivano appunto il modo della rappresentazione poetica. Lo spiegava l'autore stesso nelle *Note* al libro: «*Idioma*: è da intendere secondo ogni diffrazione etimologica e oltre, dalla pienezza del parlar nascente e incoercibile come singolarissima fioritura, fino al polo opposto della chiusura nella particolarità per cui si arriva al lemma "idiozia"»**(28)**. Zanzotto identificava nel linguaggio, a partire dalla ricerca etimologica, i poli estremi di uno spazio che rappresentava il luogo critico, il luogo di vitalità primaria, ma anche di esaurimento dell'io e della possibilità di leggere il mondo. La poesia mostrava, nella difficoltà della sua forma e della reticenza semantica, i segni di un trauma soggettivo e sociale:

> Ma vedi come – in idioma – corra i più orribili rischi
> la stessa nebbia fatata del mondo, stock
> di ogni estatico scegliere, di ogni devozione
> E là mi trascino, all'intraducibile perché
> fuori-idioma, al qui, al sùbito,
> al circuito chiuso che pulsa
> al grumo, al giro di guizzi in un monitor**(29)**

Forse si doveva attraversare questo linguaggio e, scrive Stefano dal Bianco, «trascinarsi sull'orlo del non linguistico, sulla sponda delle "cose", nel *qui* e nel *subito* del paesaggio»**(30)**. L'alto sembrava inevitabilmente confluire in un linguaggio altro, inarticolato, mediato dal «giro di guizzi in un monitor», verso che anticipava «i frammenti» poetici della silloge successiva, *Meteo*, quando Zanzotto rivolgerà uno sguardo polemico e derisorio allo schermo televisivo, ai non linguaggi e ai non luoghi virtuali, perché lì il filtro mediatico veicolerà il silenzio. Eppure, era paradossalmente proprio la scelta della poesia che permetteva di arginare la deriva della lingua, del luogo, dell'io; al moto di indifferenza del soggetto poetico, succedeva, nei versi, un gesto di resistenza, di necessaria compromissione dell'individuo. La condizione era il tono minore, la «piccola poesia»:

> Ma che m'interessa ormai degli idiomi?
> Ma sì, invece, della
> piccola poesia, che non vorrebbe saperne
> ma pur vive e muore in essi – di ciò m'interessa
> e del foglio di carta**(31)**

A chiudere il testo era la data, «1980-83», e una scritta in greco, «ΙΔΙΩΜΑ»: né l'una né l'altra compariranno più quando la poesia entrerà nella silloge definitiva, tre anni dopo. Ma «ΙΔΙΩΜΑ» era un segnale preciso, certamente riferito al libro che Zanzotto stava progettando e componendo, e allo stesso tempo rappresentava un autoriferimento, l'immagine iconica di una esplorazione, difficile, caotica, che attraversava il campo aperto della norma e della violazione, della messa in gioco della lingua poetica e del collasso della lingua stessa. Il *fuori idioma* era il luogo di una esperienza possibile per Zanzotto.
Ed è certamente interessante che Edoardo Sanguineti, su queste stesse pagine, rispondesse a Beccaria, celebrando con un sonetto dal titolo *son sepulchre* le alterne fasi della ricerca di un idioma, interrogando a sua volta il mondo, attraverso la modalità metapoetica e lo sguardo di un soggetto in terza persona, ironico e parodiante, che rifletteva sulla lingua e ne mostrava *in fieri* il processo di selezione. L'emicrania sembrava essere la possibilità di accesso alla poesia, in funzione di uno stile che prediligeva «ultimo» a «postumo», «disfatto» a «rattratto», «sera» a «vespero», con un'estrema e dichiarata rinuncia al grande stile, al «brodo del poetese:

> distrutto dall'emicrania (e piuttosto
> un ultimo che un postumo), disfatto
> nella sua sera (meglio che rattratto
> nel vespero postremo), ad ogni costo

abrenunziò al «grande stile», disposto
a qualsivoglia *prose kinema* in atto:
morì così nel suo presente, a patto
di allontanare da sé, decomposto,

il brodo del poetese: o tu che passi,
scegli per te grammatica (e grammatici
grammaticati), alta frequenza, stretti

estraniamenti dal probabile: i prassi-,
i socio-historiopathici ainigmatici
dormono in lui: (e il resto è ipersonetti):

*giugno 1983***(32)**

In realtà, il sonetto aveva un'architettura doppiamente complessa, poiché ammiccava da un lato al saggio di Beccaria, e le parole ne riprendevano sarcasticamente modi e scelte di gusto, e dall'altro rievocava un noto testo di Pound, dichiarandone la discendenza nel titolo: *Ode pour l'election de son sepulchre*. Certo, le quartine del sonetto non lasciavano spazio a dubbi, se si rileggevano alcuni passi del saggio di Beccaria, il quale circoscriveva l'ambito del grande stile: «Non è, semplicemente, quanto al lessico preferire "postumo" ad "ultimo", "vespero" a "sera". Non è "grande" se parla d'armonia delle sfere celesti, "piccolo" se parla di un'emicrania»**(33)**; così come le due terzine ripercorrevano, polemizzando, l'appello alla leggibilità regolata dalle norme della tradizione e della grammatica: «A me piacciono i "grammaticali", quelli che si aggrappano all'istituzione-tradizione. Mi piace il poeta che scelga, oggi tuttavia, la strada della poesia ad alta frequenza, quella che ti mette in uno stato di estraniamento dalle abitudini linguistiche. Un "grande stile" insomma, che si distanzi dalla "stoltezza" del probabile»**(34)**. Sanguineti, di contro, parodiava questa idea ancora ipostatizzata di grande stile, rivolgendosi allocutivamente a un tu, che ne evocava invece la presenza**(35)**.
Nei versi, le parole composte riprendevano un preciso concetto, che egli aveva affrontato in un saggio di alcuni anni prima, dove identificava lo stile come un aspetto patologico del linguaggio; ma il passaggio fondamentale era che nell'idea di Sanguineti questa patologia cessava di essere un tratto individuale spitzeriano, per acquistare su più larga scala un valore sociale: «Definire un linguaggio, uno stile, importa dunque non in quanto decifrazione di un'espressione individuale, ma di un'assunzione sociale, di una oggettivazione di valore. In un tratto patologico di stile importa il momento dell'accoglimento simbolico sociale»**(36)**. Il funzionamento del linguaggio inteso come ideologia, e dunque il funzionamento simbolico di tale patologia, investiva per Sanguineti l'ambito sociale e quello storico, essendo entrambi implicati come vincoli di necessità nella pratica della letteratura. I «socio-historiopathici ainigmatici» richiamavano con forza queste strettissime connessioni, mentre gli oppositori delle neoavanguardie, proprio in funzione dello stile, separavano la lingua poetica dalla storia, ritenendo che l'uso anticomunicativo del linguaggio decretava la riduzione o l'annullamento della funzione sociale della poesia e della letteratura. Le parole di un poeta che sperimentava generi e stili, distante per molti aspetti da Sanguineti, Elio Pagliarani, sostenevano con convinzione idee analoghe, in un saggio del 1966: «il diverso, il di più, che caratterizza i movimenti di avanguardia rispetto agli altri movimenti artistico-letterari, è un di più extrartistico, è un di più sociale, di critica sociale»**(37)**.
Il finale del sonetto sanguinetiano rinviava nuovamente a un duplice riferimento, uno solo alluso, il Verlaine dell'*Arte poetica* («e tutto il resto è letteratura»), e l'altro, dichiarato in clausola, l'I*personetto* di Andrea Zanzotto: la sezione del *Galateo in bosco* con i suoi sedici sonetti (quattordici come il numero dei versi di un sonetto più una *Premessa* e una *Postilla*) evocava la rigorosa regolarità metrica e strofica della tradizione, la *madre-norma*, investita da un travolgente e talora dissacrante sperimentalismo lessicale e semantico, che ne figurava la catastrofe. Inoltre, come già si diceva, attraversava il testo poetico la correlazione intertestuale con l'*Ode pour l'election de son sepulchre*: la nozione stessa di stile conduceva a una scelta progettuale, etica e ideologica, se Sanguineti richiamava esplicitamente, già dal titolo, il poemetto di Pound, il quale proprio del

sublime, come «l'arte morta della poesia», scriveva nella prima quartina dell'*Ode*, tradotta e corretta più volte da Giovanni Giudici**(38)**. Era, d'altra parte, la celebrazione-epitaffio di un tempo e di un modo poetico, che si riversava in quel *prose kinema* che Sanguineti citava, riproponendola nel suo sonetto, in risposta al grande stile**(39)**. L'ironia ne decretava il *son sepulchre*.
Solo tre anni dopo, nel 1986, Giovanni Raboni scriveva un capitolo sul *Secondo Novecento*, e in particolare un intervento dal titolo *Grande stile e ironia*, congiungendo, nelle loro differenti e isolate identità, ovviamente umane ma anche letterarie, le esperienze poetiche di Andrea Zanzotto e di Giovanni Giudici. Lungo due percorsi distinti, Raboni rintracciava una comune combinazione «formata da "grande stile" (che sta per presenza e primato di una forma alta, tragica di pronuncia e, più ancora, di interpretazione del mondo) e "ironia" (che sta, ovviamente, per tutto ciò che la parola significa e dunque, fra l'altro, per critica o abbassamento o ribaltamento dei contenuti formali espressi o implicati dal primo termine)»**(40)**; intervenendo così indirettamente nel merito della discussione aperta tre anni prima su "Sigma", e affrontando un tema cruciale per la poesia del secondo Novecento, Raboni valorizzava esattamente la sperimentazione degli strumenti comunicativi, l'operazione poetica messa in atto da Zanzotto in funzione di un linguaggio che diventava radiografia e critica di sé stesso, attraverso un'ironia «lacerante», che conduceva alla «definitiva catastrofe dell'idillio e dell'elegia». Un linguaggio, scriveva Raboni riguardo alla pseudo-trilogia, in grado di testimoniare la «vicenda esistenziale ed epocale» della tormentata frattura tra natura e storia**(41)**. Da questo punto di vista, l'ironia non rappresentava affatto, nell'epoca della modernità, la possibilità concessa alla poesia di fare un'incursione verso il basso, o di accedere ai registri della comunicazione quotidiana, bensì costituiva una componente essenziale del grande stile, condizioni necessarie e coesistenti di un progetto poetico**(42)**.
Lo stesso Beccaria sarebbe intervenuto pochi anni dopo, con un saggio che tornava a riflettere sull'esperienza di "Sigma", e in particolare sulla poesia di Zanzotto, *Alto, altro linguaggio, fuori idioma?*: «A chi come me proponeva una poesia capace anche di *ordinare*, e non soltanto di *alterare*, Zanzotto riproponeva la sua alta letteratura che dice e ridice l'insufficienza della parola, perennemente scissa tra afasia e affabulazione»**(43)**. Il critico ripercorreva le fasi di questo itinerario poetico, individuando dal *Galateo* in poi un'opera di arduo sperimentalismo ma anche un atto di ricostruzione. Una poesia difficile, scriveva Beccaria, che non poteva rappresentare un «poeta in armonia con sé stesso e riconciliato con il mondo»**(44)**. Ma ora lo riteneva anche lontano dal formalismo esasperato e dal mimetismo della «babele del reale», teso verso un'espressione densa, un cortocircuito linguistico che metteva in relazione, sempre, vita e letteratura. Dopo la trilogia, Beccaria modificava almeno in parte la sua lettura di Zanzotto, il suo giudizio su una poesia che mostrava di avere ancora fiducia «per la sopravvivenza di sé e degli uomini»**(45)**. In *Idioma*, in particolare, sosteneva Beccaria, la lingua si dispiegava, «non certo fraterna, ma in qualche modo corale»**(46)**.
Cioè, la lingua che veicolava il trauma, le lacerazioni, la sofferenza, se pur proiettando «un desiderio di incontro con tutti gli idiomi»**(47)**, cercava a questo punto un referente, un colloquio, o un congedo dal colloquio. In quei medesimi anni ottanta, un altro poeta, Attilio Bertolucci, rifletteva sulla lingua poetica, sul senso di aver dato forma a una poesia che non voleva e non doveva essere esclusivamente un privilegio, un arroccamento nel luogo eletto del grande stile:

> Io parlo della realtà, ma non credo affatto di riprodurla. Gli ermetici si occupano solo di cose scelte, di cose ritenute più degne di poesia rispetto alle altre. *Fuochi in novembre* esce in un momento in cui predomina una poesia alta, sublime. Scrivere in quegli anni "mietere", "bicicletta", come ho fatto io, era una cosa veramente scandalosa, anche se allora l'Italia era piena di biciclette. Ma non lo facevo per delle ragioni realistiche, mi pare che ci fosse una specie di volontà di non soggezione al r icatto della poesia come fatto privilegiato. Per esaurire la risposta, posso dire che il poeta deve sempre partire da qualche cosa, senza però rimanervi rinchiuso.**(48)**

Laura Neri

Note.
(1) G. L. Beccaria, *Grande stile e poesia del Novecento*, "Sigma", XVI, 2-3, 1983.
(2) *Ibidem*, p. 12.
(3) *Ibidem*, p. 13-14.
(4) *Ibidem*, p. 15.
(5) *Ibidem*, p. 17.
(6) M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1997, p. 137.
(7) P. V. Mengaldo, *Prima lezione di stilistica*, Laterza, Roma-Bari 2001, p. 7.
(8) E. Testa, *Lingua e poesia negli anni Sessanta*, in S. Giovannuzzi, a cura di, *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003, p. 23.
(9) G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005, p. 153. Le considerazioni di Mazzoni riguardano in questo caso la lettura e l'analisi di una poesia di Amelia Rosselli, tratta da *Serie ospedaliera* (1969).
(10) G. Bàrberi Squarotti, *La guerra di Troia non può più avere cantori*, "Sigma", cit., pp. 24-25.
(11) *Ibidem*, p. 25.
(12) G. Guglielmi, *Avanguardia e tradizione*, "Sigma", cit., p. 83.
(13) V. Coletti, *Dalla parte del lettore*, "Sigma", cit., p. 93.
(14) Sono le parole stesse di Zanzotto, nelle *Note* a *Fosfeni*: A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, I Meridiani Mondadori, Milano 1999, p. 713.
(15) G. L. Beccaria, "Sigma", cit., p. 8.
(16) *Ibidem*, p. 12.
(17) S. Ramat, *Un di più di forma*, "Sigma", cit., pp. 114-115.
(18) G. Leopardi, *Il Parini ovvero della gloria*, in Id., *Operette morali*, edizione critica a cura di Ottavio Besomi, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1979, pp. 208-209.
(19) P. V. Mengaldo, *Appunti tipologici*, "Sigma", cit., p. 40.
(20) *Ibidem*, p. 26.
(21) *Ibidem*, p. 52.
(22) G. Giudici, *La dama non cercata*, "Sigma", cit., p. 59.
(23) *Ibidem*, p. 61.
(24) *Ibidem*, p. 64. Scrive a questo proposito F. Brioschi: «Il poeta, sotto questo profilo, non crea ma trova: il suo compito è assecondare, "semplice tramite, servo e non despota della parola", quel principio autonomo di determinazione che fa della lingua quasi "una persona"», *Il poeta non crea, trova*, "L'Indice dei libri del mese", 5, giugno 1985, p. 9.
(25) G. Giudici, *La dama non cercata*, cit., p. 61.
(26) A. Zanzotto, *Alto, altro linguaggio, fuori idioma?*, "Sigma", cit., p. 21.
(27) A. Cortellessa, *Zanzotto. Il canto nella terra*, Laterza, Bari-Roma 2021, p. 49.
(28) A. Zanzotto, *Note* a *Idioma*, in Id., *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 811.
(29) A. Zanzotto, *Alto, altro linguaggio, fuori idioma?*, "Sigma", cit., pp. 21-22.
(30) S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1663.
(31) A. Zanzotto, *Alto, altro linguaggio, fuori idioma?*, "Sigma", cit., p. 22.
(32) E. Sanguineti, *son sepulchre*, "Sigma", cit., p. 23.
(33) G. L. Beccaria, "Sigma", cit., p. 12.
(34) *Ibidem*, p. 8.
(35) Scrive L. Weber a questo proposito: «Di fronte a una così netta presa di posizione, Sanguineti rispose con pari decisione, optando ancora – e in maniera definitiva, almeno stando alla prescelta formula dell'epitaffio – per l'esatto opposto di tutto ciò che il "grande stile" significa e implica», *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Gedit, Bologna 2004, p. 283.
(36) E. Sanguineti, *Alcune ipotesi di sociologia della letteratura* (1976), in Id., *Cultura e realtà*, Feltrinelli, Milano 2010, p. 187.
(37) E. Pagliarani, *Per una definizione dell'avanguardia*, "Nuova corrente", 37, 1966, ora in "L'illuminista", 20/21, 2007, p. 83. In questo stesso saggio, Pagliarani sosteneva il valore dell'opposizione, specificando soprattutto che il senso era «progettare il nuovo, perché non basta negare»; e quindi intendeva l'opposizione come una *modalità* e non una *finalità*: «Osserviamo intanto brevemente come si è realizzata l'opposizione. Prima di tutto, negando l'esistenza di luoghi poetici privilegiati, temi, contenuti, atteggiamenti, individuati all'origine dell'espressione, cioè nel linguaggio: negando quindi l'esistenza di un linguaggio poetico privilegiato. Allargando l'orizzonte, oltre cioè la battaglia contro una certa tradizione e/o con un certo modo di intendere la tradizione, la negazione si è specificata come contestazione», pp. 84-85.
(38) G. Giudici, *Vaga lingua strana*, Garzanti, Milano 2003, p. 167.

(39) L. Weber: «E dunque chi meglio di Pound, il più illustre fra gli ultimi sacerdoti del Bello in letteratura, poteva incarnare e manifestare immediatamente la consapevolezza novecentesca della piena impartecipabilità del sublime?», cit., p. 283.
(40) G. Raboni, *Poeti del Secondo Novecento*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Garzanti, Milano 1986, ora in A. Cortellessa, a cura di, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano*, Garzanti, Milano 2005, p. 217.
(41) *Ibidem*, pp. 217-218.
(42) Scrive a questo proposito A. Cortellessa, riferendosi ai precedenti interventi di Beccaria e di Mengaldo: «L'idea davvero nuova di Raboni, e a mio modo di vedere molto più rispondente alla concreta postura tanto di Giudici (in maniera certo più esibita, tale da giustificare la sua esclusione dal ragionamento degli altri due critici) che di Zanzotto, è appunto che *grande stile* e *ironia* non solo non necessariamente sono in contraddizione l'uno con l'altro, ma anzi possono a vicenda spalleggiarsi e correggersi: facendo della poesia, insomma, quella che è a tutti gli effetti una formazione di compromesso tra le due attitudini», "L'immaginazione", 268, 2012, p. 16.
(43) G. L. Beccaria, *Le forme della lontananza*, Garzanti, Milano 1989, p. 233.
(44) *Ibidem*, pp. 234-235.
(45) *Ibidem*, p. 236.
(46) *Ibidem*, p. 241.
(47) *Ibidem*, p. 241.
(48) A. Bertolucci, *Sulla poesia. Conversazione nelle scuole*, a cura di G. Massini, B. Rivalta, Pratiche, Parma 1982, pp. 22-23.

GIAN PIETRO LUCINI E L'IDEOLOGIA LOMBARDA DELLO STILE

A qualche anno di distanza dalla morte di Lucini, così un amico ne rievocava l'indole: «questo sentire così tumultuoso gli era proprio come lombardo. Noi scrittori lombardi non siamo gli artisti della linea pura. [...] Lucini era la quintessenza del lombardismo»**(1)**. Si trattava del primo sostanziale riconoscimento – dopo l'amicizia con Dossi, sollecitata, stando ai carteggi, proprio dall'autore delle *Note azzurre* – dell'essenza lombarda della scrittura luciniana. Bisognerà attendere Contini affinché, per quanto posta di sfuggita, la questione della collocabilità di Lucini entro l'orizzonte della linea lombarda torni all'ordine del giorno non come mero dato biografico, bensì in funzione di categoria critico-interpretativa. La definizione di lombardismo comporta una serie di implicazioni ideologiche e civili che Lucini ha tenuto presenti, dal momento che ha sempre pensato al lavoro letterario in rapporto con il proprio retroterra culturale di riferimento.
Più che sul terreno delle scelte espressive, Lucini specifica sin dagli esordi il proprio essere lombardo sul piano delle idee, o meglio dell'ideologia, in senso più ampio. Ne è testimonianza il suo unico romanzo, *Gian Pietro da Core*, nel quale è impossibile non avvertire l'autentico contrasto che si instaura tra la materia civile, e per alcuni aspetti fortemente localistica, e una lingua tutta orientata in senso classicheggiante, magari verso certo D'Annunzio, comunque estranea a qualunque interferenza dialettale**(2)**. Già all'epoca della pubblicazione del testo se ne era accorto (*et pour cause*) Felice Cameroni, amico di Lucini (nei confronti del quale svolse il ruolo di *talent scout*), ma soprattutto critico tra i maggiori fautori del naturalismo zoliano**(3)**. È tuttavia di maggiore interesse osservare che, pur nella grande congerie di letture e di riferimenti di natura filosofica rintracciabili in Lucini, spicca, per la presenza costante e mai dimenticata, il nome di Carlo Cattaneo. Al momento di distinguersi, non senza toni apertamente polemici, dall'idealismo imperante, l'autore dei *Drami delle Maschere* scrive a Prezzolini: «Mi scaglio con furia e faccio colpevole di tutto il vaneggiamento del neo-idealismo trascendentale l'*Intuizionismo* [...]. Torno al razionalismo, [...] senza di cui non vi ha possibile sicurezza di *vero* nelle nostre opinioni»; e subito dopo cita, come primo sostegno filosofico, «*Il metodo delle antitesi delle menti associate* di Carlo Cattaneo»**(4)** (naturalmente potrà sorprendere una così decisa scelta in favore del razionalismo da parte di uno scrittore simbolista, ma, come è noto, Lucini è scrittore delle antitesi). Il «nome sacro» di Cattaneo ricompare nel carteggio con un altro esponente, tuttavia meno attento alle problematiche sociali e politiche, della linea lombarda, il già menzionato Carlo Linati; con questi Lucini progetta infatti una rivista, ispirata al modello progressista del "Politecnico" e mai realizzata, che dia voce alla «rivolta integrativa del Lombardo, oggi decaduto a torto perché ha voluto tacere davanti alla loquacità mediterranea e favolosa del mezzogiorno»**(5)**. E tanto per ribadire il proprio deciso anti-idealismo, poche righe più avanti Lucini sferra uno dei suoi attacchi più violenti nei confronti di Croce, all'epoca ormai divenuto voce egemonica della cultura italiana.
Nella lettera a Prezzolini, va posto in rilievo ciò che Lucini a sua volta sottolinea con il corsivo, la parola «*vero*», pronunciata da un autore che con il verismo – o con poetiche fondate sulla rappresentazione del vero – nulla ha a che vedere. Ciò che gli interessa è in effetti una prassi letteraria nella quale «i *valori reali* si tramutano e divengono i *valori veri*»**(6)**, in cui, cioè, l'oggettivazione del reale passa attraverso lo sguardo dell'individuo. Vale a dire che il contenuto di verità dell'opera d'arte non è garantito dalla capacità dell'autore di eclissarsi, ma proprio dal suo contrario, per cui è vero solamente ciò che è filtrato dall'esperienza dello scrittore. È facilmente percepibile come al fondo di una simile concezione della letteratura vi sia una necessità etica: lo scrittore è, in una certa misura, testimone privilegiato; ed è nondimeno altrettanto agevole intuire quanto quello sguardo possa divenire lente deformante rispetto al reale, laddove intervenga la nevrosi individuale: è ciò che accade, in parte, in Dossi e, soprattutto, in Gadda. Lucini, se lo si intende come anello di questa catena lombarda, si colloca in una posizione di mezzo, giacché nel suo lavoro non entra in gioco tanto un risentimento personale quanto un'indignazione che ha origine nell'universo sociale più che nello spazio dell'esistenza. In particolare, nella critica agli istituti della borghesia, ciò che in Gadda è del tutto individualizzato, in Lucini ha ancora notevoli radici di ordine collettivo**(7)**.

Il *vero*, dunque, se correttamente inteso, costituisce uno degli ingredienti che più aiutano a comprendere l'ipotesi interpretativa di un Lucini lombardo. La circostanza che l'idea della verità sia mediata dal soggetto chiama in causa la capacità di giudizio di quest'ultimo e quindi la qualità etica del fare letteratura: non a caso, Lucini tiene in grande considerazione le responsabilità morali e sociali dell'intellettuale. Se, da un lato, in siffatto atteggiamento si può intravedere in filigrana una mai sopita nostalgia per la figura del vate, naturalmente intesa in funzione progressiva, d'altro canto non si può non cogliervi l'ennesimo segno di appartenenza a una tradizione che – a partire da Parini e Manzoni fino alla consumata morte del vate, cioè in Gadda – interpreta l'attività letteraria come attività consapevolmente etica. Così, Dossi, prima che quale fonte intertestuale, si configura per Lucini come «predecessore morale»**(8)**. Ed è sempre per tali ragioni che Lucini considera il verso libero non in quanto innovazione formale pura e semplice, ma piuttosto quale trasformazione necessaria che trova riscontro nella realtà storica: lo scrittore ricerca, in ultima istanza, quella «completa omologia tra ragione civile e ragione poetica»**(9)** che Sanguineti ha individuato in *Revolverate*. Per la cultura lombarda nella sua quasi totalità, infatti, «lo strenuo esercizio dello stile è l'equivalente espressivo di un profondo senso del reale, [...]. Realismo e moralità»**(10)**. Si tratta, in sostanza, di una ideologia tutta lombarda dello stile, cui Lucini aderisce consapevolmente. Di qui scaturisce dunque l'ammirazione per gli scrittori lombardi del passato, dei quali si ritiene, a torto o a ragione, il postremo erede; tuttavia, la condotta del poeta nei confronti dei propri predecessori non opera nella direzione della pura ripetizione di comportamenti già visti, né tanto meno si limita al recupero acritico di procedure espressive già approntate da altri. Lucini tenta una riappropriazione che significa, soprattutto, rivalorizzazione; in pratica si fabbrica, con gli ingredienti che trova già pronti, una tradizione personalissima che, nella sua gran parte, coincide esattamente con la linea lombarda della nostra storia letteraria. Tuttavia i singoli elementi sono percorsi da una carica che li muta di segno, perciò Dossi diventa, al pari di Carducci, costituente civile e progressivo; Lucini punta insomma tutto il proprio discorso su alcune zone in particolare della letteratura lombarda, dal giacobinismo di Pietro Verri al radicalismo di Carlo Cattaneo, dalla rivolta di Tarchetti all'umorismo di Dossi. Persino il poco amato Manzoni, se letto nella maniera tendenziosa in cui lo legge Lucini, diviene la fonte da cui «discorre l'humorismo lombardo della letteratura dossiana»**(11)**.

Il rapporto che Lucini intrattiene con il proprio retroterra culturale non è questione che si pone a posteriori, dal punto di osservazione del critico o dello storico della letteratura; allorché lo scrittore fa il suo esordio letterario, la linea lombarda è ormai già piuttosto consolidata e storicizzata, tanto che è lui stesso ad avvertire la necessità di definire in qualche modo la propria posizione rispetto a essa. E, paradossalmente, è Manzoni la pietra di paragone a cui fare riferimento; scrive infatti Lucini, discorrendo della produzione lirica di Don Lisander: «Chi mi proibisce di fare altrettanto, per continuarlo... in modo opposto? Chi mi nega la capacità, per cui, conosciuto Parini, Foscolo, Leopardi e Carducci, mi metta in mente di volerli dimenticare, pur usando delle loro scoperte metriche e prosodiche [...]?»**(12)**. La tradizione lombarda (ma non quella soltanto), alla quale Lucini guarda come a un vasto laboratorio da cui attingere gli strumenti e i materiali di volta in volta più efficaci, si invera esclusivamente per il tramite di un'azione di superamento che ne rovescia il senso: «la continuità è nell'opposizione, e l'opposizione è la forma concreta e storica della continuità»**(13)**. Pertanto, il sentimento che Lucini prova nei confronti del bagaglio culturale e letterario che gli sta alle spalle non è costituito solamente dall'orgoglio che gli dà il senso di appartenenza, ma anche, se non soprattutto, da quello di proporre una prassi alternativa che quella tradizione comunque presuppone. Si capisce così perché appare del tutto errata l'ottica storiografica che tende a schiacciare Lucini sul fenomeno della Scapigliatura: non solo i tempi non collimano, ma neanche le modalità ideologiche ed espressive sono poi così affini. E sulla base di tali presupposti culturali, nonché etici, diventa più che mai evidente perché Lucini fosse, tra gli scrittori della sua generazione, il più motivato a scrivere un'*Antidannunziana*, e perché, di D'Annunzio, si considerasse «un oppositore, non di progetto, ma di natura»**(14)**.

Tornando alla genealogia culturale che lo scrittore si costruisce, vale la pena fare qualche ulteriore sondaggio. Tra le figure che costituiscono la tradizione meneghina, una in particolare esercita un influsso alquanto cospicuo su Lucini, influsso che agisce tuttavia in maniera sotterranea, tanto che, a tutta prima, il teorico del verso libero sembra esserne assai distante: si tratta di Carlo Porta.

Generalmente, non si pensa al grande poeta dialettale quando si discute di Lucini, dal momento che questi, sul piano espressivo, ben poco sembra avere recepito della *koinè* milanese (ma, di fatto, come si vedrà più avanti, le cose stanno in un modo lievemente diverso). Malgrado le attestazioni di ammirazione non siano molto numerose, nella *Prenota alla diffida* che apre le *Nuove Revolverate* il nome di Porta compare in cima alla lista di coloro che concorsero alla elaborazione della scrittura satirica luciniana, e al suo nome – «l'Omero del *Giovanin Bongé*»**(15)** – sono consacrate le stesse *Nuove Revolverate*. E ancora: in epigrafe a due dei testi più significativi delle *Revolverate*, *La Canzone della Cortigianetta* e *La Canzone del Giovane Eroe*, Lucini pone alcuni versi di Porta. Non si tratta di un omaggio disinteressato: la strategia delle epigrafi, e dei dintorni del testo in generale, in Lucini è tutta ancora da indagare e rappresenta un capitolo, se non essenziale, almeno piuttosto illuminante. Il richiamo a Porta, pertanto, è l'indizio di una particolare consonanza che lo scrittore primonovecentesco sente con il poeta romantico; pur non essendo attivo nella sfera del registro lessicale, il modello portiano sviluppa, al contrario, tutta la sua efficacia sul piano retorico e su quello figurativo, in quanto prototipo, cioè, di strutturazione del testo e quale termine di riferimento per il grottesco. Non v'è infatti alcun dubbio che Lucini riscontri in Porta una sorta di vero e proprio antecedente – tanto da parlare di «nonno nostro Giovanin Bongé»**(16)** – nell'uso del poemetto a decorso narrativo in una chiave segnatamente 'carnevalesca', nella direzione, cioè, della satira e del dialogismo (laddove lo si intenda sia in prospettiva teatrale che in senso propriamente linguistico, alla maniera di Bachtin**(17)**). Anche a prima vista, le coincidenze tra il Lucini satirico e le poesie di Porta sono rintracciabili nel sarcasmo con il quale sono rappresentate le maschere sociali, nel realismo grottesco, addirittura nell'interesse per l'universo della prostituzione (si pensi solo alla Ninetta e alla Cortigianetta, che sembrano parenti strette); forse azzardando, verrebbe da pensare che, come massima professione del suo peculiare «meneghinismo»**(18)**, con le *Revolverate* Lucini abbia inteso riscrivere, e quindi riattualizzare, Carlo Porta.

Milano, tuttavia, non è il referente principale di Lucini: nell'alveo della tradizione lombarda, lo scrittore ritaglia una sua linea individuale, cui si potrebbe apporre l'etichetta di 'lariana'. Vi si ravvisa un atteggiamento di decisa opposizione alla città, in modo particolare alla metropoli borghese, luogo nel quale si incontrano tutte le maschere negative delle *Revolverate*; al contrario, l'ambiente della campagna è sempre investito di una forza positiva. La circostanza è manifesta sin dal *Gian Pietro da Core*, nel quale (con una netta convergenza con Verga) la città è lo spazio della corruzione per eccellenza: tale contrapposizione dà peraltro origine anche a due tendenze iconografiche, all'incirca una paesistico-simbolica per la campagna e l'altra grottesca per la metropoli**(19)**. Soltanto la Milano della «cerchia antica», quella della Scapigliatura, è commemorata con una buona dose di nostalgia, perché ancora non segnata dall'avvento della borghesia industriale e dalla trasformazione urbanistica: per questo, basterà rileggere le pagine della *Passeggiata sentimentale* e quelle del *Verso libero* in cui si racconta dell'Ortaglia.

La consapevolezza dell'appartenenza alla tradizione lombarda è quindi percepita da Lucini, in prima istanza, nella sua essenza di fattore ideologico ed etico, sottinteso nella stessa attività di scrittura, fattore che dunque prelude alla concreta composizione del testo letterario. L'ingrediente costitutivo del lombardismo, il quale si realizza, in Lucini come in altri scrittori, nella completa interpenetrazione tra momento etico e momento formale, non offre, sul piano della prassi testuale, i medesimi esiti di un Dossi o di un Gadda, per fare soltanto i nomi dei due concittadini con i quali, oltre al citato Porta, l'autore delle *Revolverate* presenta maggiori affinità. Intendo dire che, se si cerca in Lucini un sostrato dialettale pari a quello degli altri due, non si può che restare delusi. Eppure, scrive Contini che «prolungando la linea Dossi-Lucini, s'incontra soprattutto Carlo Emilio Gadda»**(20)**; vuol dire, se si prende per buona l'asserzione (come è giusto fare), che occorrerà cercare altrove eventuali parallelismi. E infatti è soprattutto nella sfera delle opzioni semantiche, piuttosto che in quella delle soluzioni stilistiche, che il lombardismo, nell'accezione luciniana, risulta avvertibile in maggiore misura. Ciò, è superfluo dirlo, non significa che manchi nello scrittore un contrassegno formale che contribuisca a definirlo nella sua specifica identità di produttore di testi, ma, al contrario, che la corrispondenza con la linea lombarda (nel passaggio da Dossi a Gadda) si riscontra soprattutto, oltre che sul terreno della progettualità, a livello di fenomeni retorici di ampie proporzioni piuttosto che nei microfenomeni dello stile, diciamo, grosso modo, nelle opzioni lessicali.

Dunque, più che di stile (lombardo o no), si deve parlare, come già anticipato, di ideologia dello stile. Del resto, se dello stile si possiede una nozione assoluta, quale sistema unitario che tiene da tutte le parti, frutto di un'assidua distillazione, Lucini non è scrittore degno di essere investigato con questa specola; se si ritiene, invece, lo stile come semplice somma dei fenomeni formali (e quindi come del tutto integrante rispetto all'ideologia dalla quale il testo scaturisce), Lucini diventa autore che merita attenzione, giacché nell'enorme accumulo di materiali – linguistici e non – su cui sono impiantati i suoi testi, si possono isolare alcune circostanze assai interessanti**(21)**. Va detto subito che allo scrittore manca, nella gran parte dei casi, un accurato *labor limae*, tanto da fare esclamare ad Arbasino: «Ah, se Lucini avesse scritto davvero dieci, cento, mille volte meno, e avesse riletto dieci, cento, mille volte ciò che aveva scritto!»**(22)**. Probabilmente, questa incompiutezza di fondo è organica alla poetica di Lucini – che è, a suo modo, una poetica dell'imperfezione –, tanto che egli stesso ne sembra consapevole quando dichiara che «la perfezione non esiste perché è un compromesso tra il provvisorio finito e l'infinita eternità»**(23)**. Non si vuole per forza di cose trovare una giustificazione alle pecche, talvolta evidentissime, della scrittura di Lucini, ma non si può non considerare la circostanza che la finitezza sembra essere esclusa dall'orizzonte teorico del poeta: se scrivere è agire e progettare un'alternativa allo stato di cose esistente, è facile farsi travolgere dall'incessante urgenza del dire**(24)**. Da tutto ciò deriva un sistema di scrittura smisuratamente aperto, che elude i confini ben delineati tra i generi letterari e tra le opere stesse, fino a prendere una cadenza quasi seriale, per cui sovente accade che un determinato brano, o addirittura una singola unità versale, compaia più volte all'interno di testi diversi e abbastanza distanti nel tempo. Facendo leva sulla comune matrice lombarda, autorizzata, come si è visto, da Contini, è allora possibile fare valere per Lucini quanto Roscioni ha scritto a proposito di Gadda: «I volumi che conosciamo sono terre provvisoriamente emerse dalle acque agitate e profonde dell'esperienza, dell'immaginativa, dell'inquietudine»**(25)**. E nello spazio di tale esperienza, nelle scelte che determinano in concreto la composizione dei testi, entra in gioco quella casualità che si costituisce quale elemento topico della modernità: «il caso è il più grande fattore dell'opera d'arte»**(26)**; c'è, evidentemente, l'*hasard* mallarmeano, qui comunque dotato di segno positivo, c'è la confessione indiretta della propria trascuratezza formale, ma c'è anche, in parte, una piccola e timida intuizione del ruolo dell'inconscio.

Gli scrittori lombardi, scrive Lucini, «orientano diversamente l'indirizzo della letteratura, ne rivoluzionano la forma, ne rimutano l'espressione»**(27)**: è quasi il riconoscimento di una sorta di 'ansia dello stile', di una tensione coatta all'originalità a cui lui stesso si sente sollecitato. Infatti, osserva ancora Lucini in uno scritto assai decisivo per identificare la matrice lombarda del suo operato: «chiunque altro pretenda d'essere poeta, senza *uno stile proprio*, mi pare un uomo senza carattere che vanti la propria platealità»**(28)**. Ma soprattutto, nel *Verso libero*, il grande collettore delle sue idee, lo scrittore asserisce di voler concepire uno «stile proprio, personale, fervido, composto sopra di una gramatica e di una sintassi che sia oltre a quella insegnata dai libri di scuola»**(29)**. E il primo requisito, senza dubbio il più lampante, di una prassi individuale della scrittura, altra rispetto all'uso corrente, risiede nell'ortografia, per la quale il poeta è debitore, allo stesso tempo, dei tentativi di riforma operati da Giovanni Gherardini e, sulla sua scorta, da Cattaneo (in direzione più moderata). Dossi, che pur agisce più da vicino nei confronti di Lucini, sembra proporsi soltanto in funzione di tramite, benché essenziale, piuttosto che nella veste di modello di prima mano**(30)**. Dal lessicografo milanese Lucini riprende e mette in pratica una serie di 'comportamenti' ortografici assai visibili: l'uso pressoché sistematico dell'articolo *li* davanti a *s* complicata e a vocale, affinché non si confonda con il complemento di termine *gli*; la tendenza a recuperare, nella scrizione dei vocaboli, la radice etimologica. Alle proposte di Gherardini sono riferibili, nella poesia luciniana, lo scempiamento delle doppie**(31)**: *imagini*, *drama*, *academia*; restauri etimologici come *disquotimenti* (DM 57) o *jacinto* (POA 168); la mancata utilizzazione, in taluni casi, e sempre in chiave etimologica, del digramma *gl*, per cui si ottiene *giacilii* (AP 52) o *gilio* (LFI 177). Per quanto riguarda l'uso del grafema *j* in posizione intervocalica, non sempre adottato da Lucini – per quanto non sia necessario ricorrere a Gherardini, giacché ancora all'inizio del Novecento la sua frequenza non era affatto rara –, occorre comunque ricordare che per il lessicografo ottocentesco la *j* semiconsonantica è regola assoluta: troviamo così *giojello* (LIT 34) o *noja* (LIT 26).

Non sempre gli usi ortografici che è dato registrare nelle opere di Lucini discendono da qualche principio ben definito: si tratta talvolta di modi del tutto personali, di vezzi e tic verbali per mezzo dei quali lo scrittore sembra volersi lasciare aperto un margine di creatività morfologica e segnare pertanto la propria distanza rispetto alla maniera corrente, realizzando in tal modo uno dei principi basilari della poesia simbolista, quello del «sorprendere»**(32)**: è il caso, per ricorrere a qualche esempio concreto, di *coalgoli* per *coaguli* (NR 382) *o di catrafatta* in luogo di *catafratta* (POA 276). Nello scempiamento di alcune voci può tuttavia essere avvertibile un'interferenza del dialetto (analogo può essere il caso dei «Corvi grigi che *becchezzano*», in DM 194, dove l'esito del frequentativo in *-ezzare* è quello tipico dei dialetti settentrionali). Sempre come risultato dell'influsso della pronuncia regionale si possono documentare i seguenti casi (tutti ricavati dalla *Prima Ora della Academia*), in antitesi con la radice etimologica: *canula*, *opressori* e, viceversa, *guffeggia*.

Ancora, si può menzionare l'utilizzazione, non assidua, delle forme analitiche della preposizione articolata *in*, con evidente risoluzione antieufonica: *in la febre* (POA 248), *in la mente* (SCM 347). Oltre all'ortografia abnorme, si rilevano anche alcune coniazioni del tutto personali, come *allappa* (NR 477) o *invenerandi* (NR 624), le quali non testimoniano per forza di cose una deliberata ricerca di espressività, campo nel quale Lucini consegue risultati di maggiore rilievo adoperando altre soluzioni.

Per quanto si dica convinto che «Il laboratorio naturale del sermone patrio si trova nel dialetto»**(33)**, dalla parlata lombarda Lucini non opera una grande quantità di prelievi, per cui gli adattamenti di vocaboli di sicura origine dialettale non sono particolarmente numerosi. Lucini ricorre inoltre al dialetto, anche in forma diretta, quando è animato da intenzioni ironiche, di abbassamento nei confronti dell'oggetto della satira: è il caso del D'Annunzio definito «sparon» (DVH 189) o dell'«unguento linguino» (AD 181, cioè la saliva), certamente coniato sul milanese *inguent spuin*.

Per quanto il terreno della genetica del testo sia colmo di insidie, si può azzardare l'ipotesi, per Lucini, di un dialetto efficiente quale funzione sotterranea – e non, quindi, in nesso dialettico con la lingua, come accade in Dossi e Gadda –, vale a dire in qualità di principio fondamentale, ma non primario, della selezione lessicale, per cui avviene che un particolare vocabolo letterario venga scelto per l'assonanza con un termine peculiare del dialetto**(34)**. In ultima istanza, Lucini non accoglie il dialetto in sé quale dimensione esclusiva, ma lo relativizza e lo trasfigura a contatto diretto con la lingua.

Di altrettanto, se non superiore, peso è, nella scrittura di Lucini, il ricorso a forme lessicali rare, desuete, ad arcaismi di vario genere, soprattutto latinismi; lo scrittore lombardo paga così il proprio debito alla tradizione, rispetto alla quale – in virtù della sua determinazione a «sorpassare la consuetudine» – non si atteggia comunque in maniera supina. L'uso dei latinismi e dei grecismi implica il recupero, del resto già in parte documentato, dell'etimologia nella scrizione come nei casi di *captiva* (LFI 48, R 232), *annihila* (R 199, SCM 60) o *ataraxia* (AP 276). Inoltre, in talune circostanze, Lucini sottopone alcune parole a uno slittamento semantico, per mezzo del quale i latinismi vengono adottati non per il significato comune, bensì per quello primitivo o, in genere, autorizzato dalla tradizione letteraria: *veste prolissa* (AP 293) o *pieghe prolisse* (VL 118), *commetto* (R 13, nel senso di «affido»), *larve* (R 142, SCM 137; vale «maschere»), *parenti* (NR 526, vale «genitori»), «I contadini *intendevano* li occhi al futuro» (GPC 97), «una armatura dorata e *rubricata*» (DVH 46, cioè colorata di rosso).

Vastissimo è poi l'impiego, sia nella prosa che in poesia, di termini attinti dal repertorio letterario ormai storicizzato, con una considerevole predilezione per i grecismi. Nella prospettiva della ricerca di effetti verbali 'preziosi', non è da trascurare la tendenza a lasciare inalterati i plurali di vocaboli greci di genere neutro: *li aforisma* (GPC 45), *i prisma* (AP 200), *vecchi dogma* e *i teosofema* (POA 83). Accanto a questo fenomeno, si può menzionare anche l'uso, fortemente letterario e 'culto', del *cui* nella funzione di complemento oggetto: «*cui* sfronda l'etisia nei giardini promiscui» (NR 517), «concetti *cui* l'età giovanissima non gli concederebbe» (OTCD 31), «qualche ragione personale *cui* potrebbe sfruttare» (AD 158), «canzone di quelle *cui* amò Foscolo» (DVH 44).

Non mancano, naturalmente, in questi prelievi lessicali, alcuni toscanismi ben riconoscibili: *chiassuolo* (NR 520), *nesci* (NR 531), *padule* (DM 42), *riboboli* (VL 587), *sguarquoi* (NR 374), *svesciandosi* (NR 366), *vagella* (R 53). Tuttavia, ciò non implica un'osservanza di fatto dello

standard linguistico toscano, evenienza che sarebbe sorprendente per uno scrittore lombardo (con l'ovvia eccezione di Manzoni, ma si pensi a quale fatica ha richiesto quell'adeguamento), tanto più se si considera quanto la riforma gherardiniana fosse congegnata in chiave antitoscana. E l'antitoscanismo di Lucini – che prende le mosse dalla difesa di Dossi, ma che, in ultima istanza, potrebbe prescinderne – è del tutto esplicito; lo scrittore descrive così lo sconcerto suscitato dalle innovazioni della mescidata prosa dossiana, coniugando alla perfezione polemica ed espressività verbale:

> [...] si erano sbalorditi li stenografi delle frasi stereotipate dai trecentisti, o da Manzoni, i mendicanti de' riboboli fiorentini, i cucinatori di sdolcinature e graziette a fior di crusca di Val d'Arno; i compilatori di frasuccie lascive, scelte, colte, de' gentilini pensierucci, delle facili ed elastiche riverenze, i puristi della lingua dotta, i modernisti della lingua parlata. Lo scandalo, in parte, perdura.**(35)**

Se si volesse individuare un tratto dominante che riassuma, a livello intraverbale, il lavoro di Lucini sulla scrittura, si potrebbe indicare, data l'estensione del fenomeno sia in senso diacronico (l'arco temporale della produzione luciniana) che sincronico (il singolo testo), il ricorso alle formazioni verbali parasintetiche, con una larghissima predominanza del prefisso *in-*, a volte di coniazione dello stesso Lucini, il quale sovente trasforma, con l'aggiunta del prefisso, una base denominale preesistente (come nel caso di *inradicare*). Due soli esempi: *infrancesato* (AD 48) e *s'infeccia* (SCM 307).
Decisamente meno frequenti le voci verbali deaggettivali – tra cui si segnalano almeno: *frenetica* (AD 110, nel senso del verbo *freneticare*), *leziosato* (GPC 211) e *leziosando* (SC 126), *luteraneggiare* (LCS 12) – o deverbali: *pettegoleggiava* (POA 27). La grande presenza di verbi parasintetici e di desostantivali non costituisce un dato di scarso rilievo; al contrario, essa è l'indizio di un atteggiamento abbastanza 'aperto' nei confronti della lingua, messo in pratica da uno scrittore sempre pronto alla coniazione di un nuovo vocabolo se le necessità espressive (e polemiche) lo richiedono. Non è un caso, forse, che le innovazioni lessicali aumentino di frequenza con il passare degli anni e siano più che mai visibili dove la tensione satirica si fa più accesa (segnatamente, nelle *Revolverate*, vecchie e nuove, e negli scritti di carattere critico).
Di non minore rilevanza, sempre in questa direzione che si può approssimativamente definire 'espressivistica', sono i composti di coniazione luciniana. I sostantivi di derivazione denominale (e, assai più raramente, deaggettivale), i quali, pur con il ricorso a vari suffissi (*-ia*, *-ismo*, *-ume*), hanno sempre, in Lucini, valore spregiativo (circostanza in fondo naturale in uno scrittore per il quale il dato etico ricopre un ruolo di enorme peso; non a caso questi fenomeni verbali si registrano in larga parte nei due *pamphlet* antidannunziani). Spesso due forme alterate compaiono di seguito, con un effetto di amplificazione che rafforza l'aggressività polemica: «i vermiciattoli della scribacchiatura venale» (OTCD 22).
La fusione dei vocaboli per mezzo del trattino**(36)**, inoltre, rappresenta una delle risorse espressive a cui Lucini maggiormente si appella; essa, più di ogni altro procedimento, risponde a una poetica che nell'icastica concretezza del dato visivo intende sintetizzare l'elemento etico-ideologico e quello reale. Le modalità di costruzione sono fondamentalmente due, cioè blocchi di aggettivi, solitamente di carattere visivo: «*clerico-social-radico-liberale* / *aulico-forcajuolo* volere nazionale» (NR 410), «democrazia *feudo-clerico-costituzionale*» (LCS 101), *glauche-bigie* (SCM 66), *periodetto-stitico-diarroico* (DVH 67), *riavvolta-discinta* (SCM 248); oppure coppie o gruppi di sostantivi: *antipornografico vice sua-Maestà* (NR 534), *arteriosclerosi demiurga-legislatrice* (NR 490), *domanda-ingiuria* (SCM 343), *fiati-sospiri* (SCM 79), *Martello-indagine-psicologia* (SCM 313), *programma-fattuccheria* (DVH 106), *Volgo-Clown* (SCM 144).
Se l'accoppiamento dei sostantivi (che è più di carattere sinonimico che compiutamente analogico) può far pensare a una certa contiguità con il futurismo – la maggioranza dei campioni citati proviene dalla *Solita canzone del Melibeo*, pubblicata nel 1910 presso le Edizioni futuriste di "Poesia", due anni prima del *Manifesto tecnico* di Marinetti –, occorre comunque osservare che Lucini non si muove nella direzione del medesimo analogismo sfrenato; soprattutto, fa un uso talmente ampio dell'aggettivo, proprio di quell'aggettivo che ha «un carattere di sfumatura»**(37)**, che non può minimamente conciliarsi con l'intenzione marinettiana di abolirlo del tutto.

Si può così interpretare il contrasto tra Lucini e Marinetti, prima ancora che sul piano dell'ideologia e delle scelte di politica culturale (se non di politica *tout court*), restando entro l'orizzonte della prassi letteraria: l'autore delle *Revolverate* non intende rinunciare all'apporto della coscienza etica nella costruzione del testo. Nell'economia di quest'ultimo, infatti, l'aggettivo rappresenta la capacità di giudizio dell'autore, la sua volontà di non limitarsi a una contemplazione inerte della cosa, cioè del «sostantivo nudo» (sempre secondo le parole di Marinetti), ma di riservarsi la possibilità di un intervento, sia pure semplicemente valutativo**(38)**. Va da sé che nel confrontare la scrittura di Lucini con la precettistica marinettiana si commette una forzatura dei termini cronologici, tuttavia non concettuale, giacché resta il fatto che le opzioni letterarie hanno sempre una ricaduta sul terreno dell'ideologia. Quello che si è detto per l'aggettivo vale anche per l'avverbio, anch'esso tra gli obiettivi negativi del *Manifesto tecnico*, da abrogare in quanto segno di quel «tono» della frase che Lucini, al contrario, si ostina a conservare. In effetti, questi ha una sorta di culto dell'avverbio (in particolare con il suffisso *-mente*), che conia e impiega con una frequenza e una costanza alquanto sorprendenti, quasi si tratti di una sorta di automatismo verbale, con esiti talvolta aberranti e cacofonici**(39)**: *cinematograficamente* (R 145), *violaceamente* (SCM 125). A volte il poeta tende a fare coincidere l'avverbio con il singolo verso, come nel caso di «silenziosamente, / e vagamente / e da lungi, con fede, oscuramente»**(40)**, in cui la rima sembra rivelare la modularità della costruzione del testo luciniano.

Gli esempi, illustrati in precedenza, di impiego di un lessico fortemente segnato in senso letterario non costituiscono, tuttavia, il segnale della presenza di un unico registro espressivo nella scrittura di Lucini; certamente, da un lato il poeta è ancora condizionato, nelle scelte lessicali, dal retroterra culturale della tradizione, ma, d'altro canto, nel suo operato è possibile individuare la tendenza consapevole ad allargare l'orizzonte dei registri di riferimento, senza curarsi degli effetti antimusicali che eventualmente si possono produrre, anzi incoraggiando i rapporti antitetici tra le parole. In questo senso si giustifica la presenza di prestiti linguistici – adattati oppure non adattati – provenienti da altre lingue, con prevalenza del francese e, in misura minore, dell'inglese. Il gran numero di forestierismi in testi come *Revolverate* e *Nuove Revolverate* (e, in generale, in tutte le opere in cui il carattere polemico è più marcato) si spiega con l'oscillazione irrisolta tra volontà descrittiva oggettivante e *vis* ironica e satirica con la quale Lucini aggredisce il proprio bersaglio prediletto, la borghesia, nel suo stesso linguaggio. Si spiega così la preponderanza di vocaboli del lessico 'mondano', come oggetti di vestiario e di arredamento oppure attività sportive ed economiche: *corvata* (R 47, cioè *corvée*) e *corvate* (GPC 68, 179), *fisciù* (DM 253, SCM 254), *frappando* (DM 34), *kellerina* (NR 563, LCS 20), *mezze-vergini* (R 195), *avant-goût* (NR 481, DVH 51), *bookmakers* (R 49), *cocotte* (AD 21), *Kermesse* (NR 375), *manager* (NR 532), *ménagerie* (NR 531), *piqué* (NR 525), *pruderie* (NR 531), *rocailles* (R 51), *steeple-chase* (R 57).

La dilatazione dell'orizzonte linguistico è assai più evidente, perché non limitata ai soli ultimi anni dell'attività letteraria di Lucini, quando lo scrittore utilizza termini allotri rispetto alla lingua letteraria codificata, procedimento che gli favorisce alcune soluzioni espressive piuttosto rilevanti. I registri a cui Lucini fa appello con maggiore frequenza sono quelli delle scienze (medicina su tutte) e delle nuove (per l'epoca) scienze sociali: *blefarite* (SCM 277), *cachetica* (NR 514) e *cachetici* (VL 217), *condiloma* (AP 173), *ebefrenica* (SCM 33), *malthusiano* (R 59, SCM 146), *nevropatica* (AD 300).

Infine, forse maggiormente 'scandalosa' è la presenza di vocaboli bassi, provenienti dalla più trita quotidianità, non dotati nemmeno dello stigma della singolarità; sono i casi di *diarrea* (NR 406), *pipì*, nel senso di *pene* (NR 479, 511) e *fil di Scozia-imitation* (NR 517), di nomi commerciali come *liebig* (AD 263) o di vere e proprie merci: «l'*Acqua Chinina Migone* che ha ripassato le chiome» (SCM 342), «abiti di Parigi e *decolletés* di Worth, / giojelli di Lalique e pelliccie di Bergem» (R 84).

Per quanto puntuale e approfondita, la descrizione del lessico impiegato da un autore non esaurisce affatto l'analisi stilistica, che deve invece esaminare tutti i procedimenti messi in atto nel testo, dal più piccolo al più grande. La lingua dello scrittore lombardo risponde in misura abbastanza esatta alle istanze di una poetica 'anarchica', nella quale «confluiscono tutti i piani linguistici, con pari disponibilità e dignità»**(41)**. Non solo: con il passare degli anni, si afferma, nella prassi della scrittura luciniana, una tendenza al trattamento del materiale lessicale in termini di antitesi; vale a dire che la plurivocità che lo scrittore realizza in sede di teatralizzazione del testo si rispecchia nella

pluralità linguistica, per cui latinismi e vocaboli bassi, lingua culta e tecnicismi vengono a urtarsi reciprocamente sulla pagina, senza alcuna selezione gerarchica: «E tutte le parole saranno per me; nessuna verrà distinta da corona, da croce, da tocco, da galloni, da pennacchi»**(42)**. È quello che si è pensato di denominare, utilizzando un termine caro a Lucini, stile «fenomenalista»**(43)**; insomma, Lucini condivide con la tradizione lombarda «il gusto per il poliglottismo, la deformazione e violenta invenzione verbale, la concretezza ed energia degli enunciati»**(44)**. La lingua si configura di conseguenza quale materiale da sottoporre a manipolazione, privilegiando «in assoluto la *parole* di contro alla *langue*»**(45)**.

L'ideale diagramma delle scelte linguistiche di Lucini risulta pertanto così disegnato: dall'iniziale monolinguismo aulico del *Libro delle Figurazioni ideali* si passa alla maggiore complicazione e mescidazione dei *Drami delle Maschere*, per giungere all'approdo ultimo (non in termini cronologici bensì schiettamente stilistici) del plurilinguismo di *Revolverate*. Il punto d'arrivo di questa parabola è dunque un sostanziale plurilinguismo che, se pur confrontabile con quello di Dossi e Gadda, resta ancora imperfetto, poiché viene attivato in maniera particolare dall'impulso polemico della scrittura e non è quindi perseguito con quella continuità che contraddistingue, invece, gli altri due scrittori lombardi. Se, per una volta, si prova a seguire il percorso inverso rispetto a quello tracciato da Contini, ci si imbatte inevitabilmente nel nome di Giuseppe Rovani, che, assieme a Dossi, si può proporre come capostipite di quella genealogia. Lucini sembra infatti mediare, con diverse gradazioni all'interno della sua stessa produzione, tra lo stilismo dossiano, dotato di un carattere del tutto personale e 'alchemico', e l'attitudine di Rovani (che sarà poi condotta ai suoi sviluppi estremi da Gadda), per cui «la violentazione del mezzo espressivo nasce dall'urto con la realtà oggettiva», rappresentata «dalla massa dei lettori borghesi, dai loro gusti, dai loro pregiudizi»**(46)**.

Massimiliano Manganelli

Note.

(1) C. Linati, *Sulle orme di Renzo e altre prose lombarde*, Treves, Milano 1926 (1ª ed. 1919), p. 36.

(2) Per una lettura del romanzo luciniano, cfr. P. Giovannetti, *Il vate senza lettori. Il* Gian Pietro da Core *di Lucini*, "ACME", XLII, 3, 1989, pp. 49-88.

(3) «Col romanzo *Gian Pietro da Core* il simbolista Gian Pietro Lucini ci ha dato un'opera socialista nel concetto ed aristocraticamente ricercata nella forma letteraria» (*L'originalità nel romanzo*, in *Interventi critici sulla letteratura italiana*, a cura di G. Viazzi, Guida, Napoli 1974, p. 233). L'articolo apparve sul "Tempo" nel settembre del 1900.

(4) G.P. Lucini, Lettera del 7 luglio 1913, in *Lettere a Giuseppe Prezzolini*, a cura di A. Longatti, "ES", V, 8, 1978, p. 62. Piuttosto sintomatico dell'indole di Lucini, sempre pronto ad affrontare le questioni frontalmente e con decisione, è il fatto che lo scrittore affidi il proprio attacco all'idealismo proprio in sede di corrispondenza con il direttore della rivista che si proponeva come organo dell'«idealismo militante». I documenti dell'anti-idealismo luciniano sono numerosissimi, da *Filosofi ultimi* al *Verso libero*; tra i più considerevoli è il passo dell'*Antidannunziana* nel quale lo scrittore rifiuta nettamente l'idea dell'arte come intuizione (e, di conseguenza, sia Bergson che Croce), in favore di un concetto della creazione artistica come «*fenomeno puramente cerebrale*», al quale pertanto la coscienza e la ragione apportano un contributo decisivo (*Antidannunziana*. *D'Annunzio al vaglio della critica*, Studio Editoriale Lombardo, Milano 1914, p. 245). Va detto che, proprio sulla "Voce", Lucini si era proposto come esperto di cose lombarde – «argomenti che conosceva profondamente e di cui parlava con entusiasmo», come scrive Prezzolini –, pubblicando un ricordo di Felice Cameroni e un lungo e appassionato saggio su Tranquillo Cremona. Lo stesso direttore della rivista fiorentina così lo ricorda: «la sua figura morale, il suo amore d'indipendenza, la sua appartenenza ad una tradizione letteraria lombarda distante dalla mia me lo resero, per lettera, amico» (*Il tempo della Voce*, Longanesi-Vallecchi, Milano-Firenze 1960, p. 531).

(5) G.P. Lucini, Lettera a Carlo Linati del 4 febbraio 1913, in *Lettere inedite di G.P. Lucini*, a cura di G. Vigorelli, "Primato", III, 4, 1942, p. 87.

(6) G.P. Lucini, *L'ora topica di Carlo Dossi*, Ceschina, Milano 1973 (1ª ed. 1911), p. 52; Lucini parla assai sovente di sé, trasformando Dossi in una sorta di alter ego letterario, tanto che Sanguineti ha avuto ragione nel definire quel testo come «autobiografia culturale». Non a caso, è proprio in quella sede che Lucini interpreta sé stesso in chiave lombarda.

(7) Scrive un altro lombardo eminente: «Lucini risulta una cinghia di collegamento davvero indispensabile fra il riserbo mortuario e dabbene di Carlo Dossi [...] e la disperata eruzione espressionistica-espressiva di Carlo Emilio Gadda» (A. Arbasino, *La Bella Époque per le scuole*, in *Certi romanzi*, Einaudi, Torino 1977, p. 330).
(8) G.P. Lucini, *L'ora topica di Carlo Dossi*, cit., p. 41.
(9) E. Sanguineti, *Introduzione* a G.P. Lucini, *Revolverate e Nuove Revolverate*, Einaudi, Torino 1975, p. IX.
(10) D. Isella, *La cultura letteraria lombarda*, in *I Lombardi in rivolta*, Einaudi, Torino 1984, p. 24.
(11) G.P. Lucini, *L'ora topica di Carlo Dossi*, cit., p. 170. Questo il giudizio su Manzoni, a metà tra l'irrisorio e il deferente: «In fondo, *I Promessi Sposi* sono il romanzetto oggettivo di un grande osservatore, di un buon filosofo egoista, di un ricco signore lombardo; il quale, postosi alla finestra, veniva a raccontare a quelli che stavano dietro di lui e non vedevano, col miglior garbo possibile, ciò che egli notava in istrada. Ma guai a partecipare alli avvenimenti; guai a prender parte per quello o per questo» (*Ragion poetica e programma del verso libero*, Edizioni di "Poesia", Milano 1908, pp. 81-82; cito dall'edizione anastatica a cura di P.L. Ferro, Interlinea, Novara 2008).
(12) G.P. Lucini, *Prenota alla diffida*, in *Revolverate e Nuove Revolverate*, cit., p. 343.
(13) E. Sanguineti, *op. cit.*, p. XI.
(14) G.P. Lucini, *Antidannunziana*, cit., p. 22.
(15) G.P. Lucini, *Diffida contro certo «Futurismo»*, in *Revolverate e Nuove Revolverate*, cit., p. 357.
(16) G.P. Lucini, *Ragion poetica e programma del verso libero*, cit., p. 85.
(17) Che le poesie di Porta rappresentino «forse la fonte principale» del dialogismo di Lucini si dichiara convinto Fausto Curi in *Tra politica e retorica. Manzoni, Carducci, Lucini*, in *Il possibile verbale*, Pendragon, Bologna 1995, p. 126. Senza dubbio si può concordare, ma accanto al nome di Porta, nella ricerca di eventuali ipotesti, occorrerà affiancare almeno quelli di Arrigo Boito, di Jules Laforgue e (forse) di Gustave Kahn.
(18) G.P. Lucini, *Autobiografia*¸ in *Prose e canzoni amare*, a cura di I. Ghidetti, Vallecchi, Firenze 1971, p. 90. A riprova dell'interesse per la cultura popolare milanese vale la pena citare la ripresa, nelle *Nuove Revolverate*, della *bosinada* satirica.
(19) Sui rapporti con le arti figurative, rimando al mio *Le «squisite fratellanze»: per una lettura dell'immagine in Lucini*, "Resine", XXXII-XXXIII, 2013-2014, 137-140, pp. 176-192.
(20) G. Contini, *Introduzione ai narratori della Scapigliatura piemontese*, in *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, p. 534. Le affermazioni contenute in questo saggio del 1947 (anticipate nel *Primo approccio al* Castello di Udine), il primo ad avere collocato la questione nella giusta luce, sono state spesso oggetto di inerti ripetizioni da parte della critica luciniana.
(21) Scarsissimi, nella bibliografia luciniana, gli studi sul lessico e lo stile: il più considerevole e ricco di spunti resta I. Paccagnella, *Aporie di una poesia civile in Gian Pietro Lucini* ("Studi novecenteschi", V, 13-14, 1976, pp. 5-36), purtroppo limitato alle *Revolverate*.
(22) A. Arbasino, *op. cit.*, p. 338.
(23) G.P. Lucini, Lettera a Carlo Linati del 4 febbraio 1913, cit., p. 87. Altrove, alla conclusione della *Prima Ora della Academia*, lo scrittore si riconosce «cattivissimo correttore di stampe».
(24) Scrive Guido Bezzola a proposito degli scrittori milanesi: «la loro pagina nutrita di idee, piena di fatti e d'impeto spesso si affloscia sotto le punture di spillo di una citazione riscontrata incompleta o inesatta, di una data messa innanzi un po' a caso» (*Pagine del Lucini sul Foscolo*, "il verri", XV, 33-34, 1970, p. 312). Di questa tendenza, Lucini incarna tutti i pregi e, talora oltremisura, i difetti.
(25) G.C. Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, Einaudi, Torino 1995 (1ª ed. 1969), p. 227. Forse il discorso è ancor più verificabile per Lucini, se si prende in considerazione l'enorme contributo portato da filologi ed editori alla sistemazione (ancora oggi alquanto approssimativa e provvisoria) dei testi luciniani.
(26) G.P. Lucini, *Ragion poetica e programma del verso libero*, cit., p. 374.
(27) Id., *L'ora topica di Carlo Dossi*, cit., p. 112.
(28) Id., *Tranquillo Cremona*, "La Voce", VI, 20, 1913, p. 1076; il corsivo è mio.
(29) Id., *Ragion poetica e programma del verso libero*, cit., p. 190.
(30) Sulla sostanza delle riforme ortografiche lombarde e sulla loro fortuna presso scrittori come Dossi, Lucini e Gadda, si può leggere utilmente A. Stella, *La riforma lessigrafica di Giovanni Gherardini*, in C. Tenca, *Scritti linguistici*, a cura di A. Stella, Ricciardi, Milano-Napoli 1974.
(31) Allo scopo di evitare un sovraccarico di note, i testi luciniani da cui sono tratti i campioni lessicali sono citati con le seguenti sigle, seguite dal numero di pagina: *Il Libro delle Figurazioni ideali*, Galli, Milano 1894 = LFI; *Il Libro delle Imagini terrene*, Galli, Milano 1898 = LIT; *La Prima Ora della Academia*, Sandron, Milano-Napoli-Palermo 1902 = POA; *I Drami delle Maschere*, a cura di G. Viazzi, Guanda, Parma 1973 = DM; *Le Antitesi e le Perversità*, cit. = AP; *Revolverate e Nuove Revolverate*, cit. = R e NR; *La solita canzone del Melibeo*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano 1910 = SCM; *Gian Pietro da Core*, Galli,

Milano 1895 = GPC; *Ragion poetica e programma del verso libero*, cit. = VL; *L'ora topica di Carlo Dossi*, cit. = OTCD; *Antidannunziana*, cit. = AD; *Scritti critici*, a cura di L. Martinelli, De Donato, Bari 1971 = SC; *Libri e cose scritte*, a cura di G. Viazzi, Guida, Napoli 1971 = LCS; *D'Annunzio al vaglio dell'Humorismo*, a cura di E. Sanguineti, Costa & Nolan, Genova 1989 = DVH.

(32) L. Spitzer, *Le innovazioni sintattiche del simbolismo francese*, in *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Einaudi, Torino 1977 (1ª ed. 1959), p. 7. Ma è ovvio che Lucini ha l'occhio rivolto anche al corregionale Dossi.

(33) G.P. Lucini, *Sincere lealtà dialettali*, in *Scritti critici*, cit., p. 271; pubblicato in origine su "Il Resto del Carlino" del 3 aprile 1911. Sull'argomento, cfr. G. Viazzi, *Lucini e il dialetto*, "La Martinella di Milano", XXIII, 3-4, 1969, pp 109-113.

(34) Qualcosa di analogo, sia pure con tutt'altra regolarità, accade in Dossi, come ha documentato Dante Isella nel suo *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, Ricciardi, Milano-Napoli 1958, assai utile anche per il presente lavoro.

(35) G.P. Lucini, *L'ora topica di Carlo Dossi*, cit., p. 76.

(36) Contini la indica come «fatto insigne» nello stile di Boine e, più in generale, dell'espressionismo (*Alcuni fatti della lingua di Giovanni Boine*, in *Varianti e altra linguistica*, cit., p. 253).

(37) F.T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912), in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1990 (1ª ed. 1968), p. 46.

(38) Cfr. I. Paccagnella, *art. cit.*, p. 35.

(39) Su questo terreno, Lucini rivela qualche affinità con la lingua dei simbolisti francesi, per i quali gli avverbi si configurano come «espressione di sentimenti secondari» (L. Spitzer, *op. cit.*, p. 35).

(40) G.P. Lucini, *La Notte del Poeta*, in *Le Antitesi e le Perversità*, a cura di G. Viazzi, Guanda, Parma 1970, p. 342.

(41) I. Paccagnella, *art. cit.*, p. 22. Per il problema della rappresentazione del linguaggio borghese, sopra accennato, cfr. p. 20.

(42) G.P. Lucini, *Ragion poetica e programma del verso libero*, cit., p. 569. Mi riesce pertanto difficile concordare con Giovannetti quando scrive che la lingua luciniana è «un sistema chiuso e autosufficiente» (*art. cit.*, p. 80), soprattutto se l'affermazione si estende all'attività letteraria di Lucini nella sua interezza e non esclusivamente al romanzo.

(43) Ancora una volta mi permetto di rimandare a un mio testo: *Lucini e lo stile fenomenalista*, "il verri", XLVII, 20, 2002, pp. 84-97.

(44) P.V. Mengaldo, *Aspetti e tendenze della lingua poetica italiana del Novecento*, in *La tradizione del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 135.

(45) G. Viazzi, *Tentativo di descrizione di un poeta simbolista*, in G.P. Lucini, *Le Antitesi e le Perversità*, cit., p. XLIV.

(46) G. Baldi, *Giuseppe Rovani e il problema del romanzo nell'Ottocento*, Olschki, Firenze 1967, pp. 182 e 179.

PER UNA «RETORICA DELLA GESTUALITÀ»
FRANCO FORTINI E I LIMITI DELLA STILISTICA

1. Si è molto insistito sull'importanza che Fortini attribuisce alle questioni morfologiche della scrittura. Oltre a essere un «poeta essenzialmente metrico», secondo la definizione di Giovanni Raboni**(1)**, Fortini ha impostato il suo discorso sullo stile e sulla forma come luogo dialettico di costruzione della propria postura intellettuale, marcata da un'aspirazione alla totalità che porta a integrare poesia e ideologia. L'incontro tra queste due rette parallele – per riprendere un paradosso proposto da Mengaldo**(2)** – avviene al confine del testo, entro lo spazio poroso della forma come luogo di conflitto e di contraddizione. La stessa metrica rappresenta per Fortini un terreno di mediazione tra poesia e saggistica, tra intellegibilità della scrittura ed estraneazione del sé poetico la cui parola «*ne colle pas*» con la voce del soggetto che scrive**(3)**.
L'assunzione della metrica come spazio critico dei conflitti testuali ed extratestuali viene formulata da Fortini come ammissione di un limite rispetto alla giustificazione dei propri versi: «se qualcuno attacca o critica le mie opinioni critiche o la mia saggistica» – affermerà in una conferenza presentata a Ginevra nel 1980 – «posso difendermi con eloquenza e veemenza, magari con sofismi. Ma di fronte ai miei versi non posso far altro che andarmene per rabbia o ragionare da critico dei versi altrui o trattarli da chirurgo cinico»**(4)**. Questo «"parlar bottega", discorrere di tecnica; di metrica» vale come proposta di legittimazione della contraddizione che abita il soggetto, schierata in luogo di una diversa modalità di definire criticamente il processo artistico di espressione del sé: quella della scissione psicanalitica tra io scrivente e leggente. La metrica si pone insomma per il poeta come spazio per discutere dei propri versi, misurarli, giudicarli, secondo l'omologia tra misura e giudizio evocata dallo stesso Fortini**(5)**.
La necessità di situare il discorso critico sulla poesia nel confine che separa poetico ed extrapoetico va dunque posta come premessa necessaria di questo contributo, in cui riprenderò alcune ricerche sulla teoresi fortiniana relativa alla forma per integrare una riflessione che intendo presentare come apertura di un lavoro ancora da svolgere, che ha per oggetto la sopravvivenza formale delle tensioni di una tradizione nell'opera poetica. Prima di procedere, è necessario tuttavia formulare una precisazione semantica relativa al sottotitolo di quest'articolo. Per comprendere il movimento della scrittura saggistica fortiniana, bisogna infatti ricordare che «limite» ha un valore propositivo e non eminentemente negativo: o meglio, il limite come polo negativo è soltanto un momento di un percorso dialettico che non si arresta allo scacco, al fallimento, all'errore – implicito per Fortini nella scelta – ma lo assorbe in vista di un superamento, di un nuovo punto di partenza. I termini «limite», «confine», «frontiera», «muro», rappresentano infatti «immagini-chiave del sistema allegorico fortiniano»**(6)**: essi vanno interpretati nel loro significato materiale, ovvero come linee di demarcazione tra visioni di mondo, come spazi di separazione fra ciò che l'opera chiusa propone nella stasi contemplativa della fruizione e le spinte alla trasformazione, risolvibili sul terreno della prassi, dunque non esauribili nell'opera stessa.
Per esemplificare questo passaggio mi servirò di due testi: il primo è un saggio degli anni cinquanta dedicato alla stilcritica spitzeriana, che permette di entrare nel laboratorio fortiniano e di ricavare le linee teoriche utili per definire il modo in cui Fortini legge un'opera di poesia; il secondo è un intervento autoesegetico presentato durante la conferenza di Ginevra degli anni ottanta, collocato dunque in un momento di trasformazione antropologica segnato dal passaggio da una storicità plurale a una forma di vita neoliberale. Di fronte a questa precipitazione del soggetto collettivo, Fortini oppone il tentativo di estendere verticalmente il dialogo con un lettore avvenire, in accordo con una riflessione centrifuga sulla metrica di cui allarga progressivamente il campo, mantenendo una tensione che attraversa la sua prassi di scrittura: l'appello alla trasformazione dell'umanità contenuta nella forma poetica – ma in essa non risolvibile – come caratteristica della tradizione occidentale. Tale proposta si fonda su alcuni presupposti riferiti al dibattito teorico e ideologico sullo stile: la storicità del linguaggio e dei nessi formali; la fallacia di ogni visione autonoma del soggetto e del genio creatore (caratteristica questa dell'universo romantico-borghese); l'impossibilità di disgiungere la poesia da tutto ciò che poesia non è.

2. Il segmento della traiettoria fortiniana che attraversa gli anni cinquanta è segnato dal consolidamento di un'immagine autonoma dell'autore, svincolata da influssi éluardiani e montaliani. La legittimazione della sua nuova voce autoriale avviene per mezzo del discorso teorico sulla forma e sullo stile, in linea con un'idea moderna della poesia che deve giustificare sé stessa. In questi anni, Fortini intensifica non a caso gli scritti sulla stilistica, costruiti secondo una precisa strategia retorica fondata sugli argomenti di dissociazione e di superamento. Il primo saggio esplicitamente riferito alla stilistica viene pubblicato sul primo numero di «Ragionamenti» con il titolo *La critica stilistica* [a proposito di L. Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio*]**(7)** e successivamente inserito – con il titolo *Leggendo Spitzer*, insieme al carteggio con il critico viennese – in *Verifica dei poteri***(8)**.

Leggendo Spitzer rappresenta uno dei tentativi di estroflessione di quella vocazione teoretica scoperta da Fortini durante i "dieci inverni"**(9)**. Coerentemente alla linea editoriale di «Ragionamenti», il saggio è presentato sotto forma di recensione, che tuttavia non riguarda direttamente *Critica stilistica e storia del linguaggio*, tradotto un anno prima in italiano, ma un saggio di Cesare Cases su Spitzer pubblicato nel 1955 su «Società»**(10)**. La recensione al saggio di Cases – di cui Fortini riconosce la postura da «guerra civile», ma al contempo il carattere ideologico necessario di opposizione alla linea critica italiana ancorata all'estetica idealistica – è attraversata da una conflittualità dialettica sostenuta da opposizioni, superamenti e dunque proposte per elaborare una critica della cultura e una prassi dell'intellettuale in pieno sviluppo produttivo. Impostazione, questa, apertamente contestata da Spitzer, che obietterà allo scritto fortiniano la lettura «di seconda mano» del suo libro**(11)**.

A partire dalle riflessioni di Cases, Fortini intende presentare il divario metodologico – e per estensione ideologico – tra la tendenza della critica stilistica di rivendicare il valore atemporale dell'opera, e l'altra, di ascendenza lukácsiana, che mira ad abbattere i muri delle università per esporre un principio di aderenza dell'opera al dato storico e sociale. Più prossimo alle posizioni di Cases, seppur con delle riserve che interessano l'applicazione dell'estetica lukácsiana, Fortini obietterà a Spitzer di non utilizzare la stilistica in relazione alla realtà materiale situata a margine del testo, la sua storia, i suoi conflitti. Questo nucleo teorico rimarrà inalterato nell'estetica fortiniana, ripreso, come vedremo, anche di fronte al presentismo degli anni successivi alla "sconfitta" dei movimenti. In questo saggio troviamo la premessa indispensabile del discorso di Fortini sulla forma: «la convergenza fra conoscenza scientifica, storica, ecc., del reale e quella artistica è appena il necessario punto di partenza per rilevare la differenza specifica di quest'ultima»**(12)**. Secondo Fortini, inoltre, la pseudo-obiettività della critica stilistica spitzeriana sarebbe un'ulteriore conferma e non un'innovazione dei giudizi estetici tradizionali, come si nota dalla distanza esplicitata tra le due posizioni rispetto al principio dell'operare artistico, chiave di volta – secondo l'autore – della stilistica stessa:

> Per Spitzer (secondo Cases), l'artista sa quel che pensa ma non interamente quel che fa: e nel fare rivela, inconsapevole, altro da quel che pensava. Per Cases (con Lukács), egli sa sempre quel che fa, anche se non sempre sa quel che pensa o pensa erroneamente. […] Per Cases (e per Lukács) la contraddizione, quando esista, sarà conoscitiva (intellettualismo estetico, bisognerebbe chiamarlo per analogia a quello etico); per Spitzer sarà appena psicologica, dell'*individuum*. La prima si assimila alla incongruenza, logica o etica; la seconda al lapsus.**(13)**

È su questa «contraddizione» che Fortini fonda la sua estetica. Da una parte, l'opera d'arte «rispecchia» la realtà storica – «rispecchiamento» che non va inteso come un nesso di causalità «inerte e passivo»; così come «la realtà obiettiva *non* è l'immediato sensibile»**(14)** –, ponendosi parzialmente in linea con l'indagine scientifica; dall'altra, essa diverge e resiste alla conoscenza obiettiva e al giudizio critico. L'esperienza del reale – accessibile "scientificamente" ed "esteticamente" – coincide in ultima analisi con quella totalità che Fortini, in termini marxisti, definisce come *prassi*:

> Ogni lettura, si conviene, è confronto fra il nesso segno-significato della pagina e la totalità «culturale» del lettore. Ma non si può dire che questa risolva quella in sé come una riduzione dell'ignoto al già noto. Quella che si suol chiamare la inesauribilità dell'opera d'arte non tanto

> mi sembra risiedere nella pluralità di significati della parola poetica o, come si dice, nelle sue diverse possibili letture, quanto nel moto circolare che essa istituisce fra la parte di sé relativamente riducibile in termini diversi, cioè traducibile. Circolarità: perché quel che sembrava chiaro torna col tempo ad oscurarsi nella misura in cui altre parti o altri aspetti dell'opera si illuminano. La stessa «forma» si tramuta.**(15)**

Per Fortini, dunque, è la stessa forma a essere implicata nei processi di produzione e di ricezione, in accordo con il principio adorniano della forma come contenuto sedimentato. Si tratta tuttavia di una continuità storica situata, con precise coordinate culturali. Da qui l'impossibilità, per il lettore occidentale, di cogliere il significato dell'arte protocinese o indiana, che richiederebbe un «salto fuori della tradizione classicistica»**(16)**. Nella forma – lo si coglie nella stessa impostazione argomentativa del saggio di Fortini – si produce inoltre un conflitto analogo alla conflittualità esperita sul terreno della prassi, che non può essere risolto dalla critica una volta chiuso il libro:

> L'opera d'arte non si risolve nella critica. Non si media col pensiero storico o filosofico. Quel che ha da essere, lo è direttamente: educando a rilevare e ordinare il mondo secondo moduli suoi propri, con una continua «proposta di essere» che chiama la trasformazione. L'opera di poesia ci sta di fronte. Apparentemente, essa non chiede nulla.**(17)**

Anche in quella «inconscia volontà di formare» che Cases individua nella metodologia di Spitzer, lo scrittore dovrà risolvere il mistero della libido come «allegoria di quello della storia»**(18).** Opponendosi a un estetismo che crede abolita la distinzione tra forma e vita, Fortini presenta l'opera d'arte e di poesia come «metafora o modello d'un rimorso o d'una speranza»**(19)**, che la critica stilistica non riuscirebbe a esaurire, con la sua pretesa di obiettività. Il valore contraddittorio dell'opera poetica – indicare silenziosamente un'inadempienza, ma al contempo conservarla nel momento della fruizione – non può pertanto essere inteso se non si tiene conto delle contraddizioni della prassi, dell'esperienza degli uomini nella storia. Sarebbe insomma parziale e insufficiente la riduzione dell'opera in un moto che dal cerchio va al centro e dal centro al cerchio – secondo l'immagine proposta da Spitzer – dal momento che, per Fortini, l'opera tende a superare lo stesso cerchio della realtà materiale, con le sue tensioni verso un al di là che oltrepassa ogni pretesa di obiettività. Il moto centrifugo dell'opera, il suo «amor di perdizione», connesso a una visione schilleriana di una forma estetica come continuo appello alla trasformazione, posta come controspinta alla stasi contemplativa, contraddirebbe in uno scacco qualsiasi pretesa della critica di risolvere l'opera d'arte (che non per questo è per Fortini incomprensibile, ineffabile, inafferrabile). Il compito del critico resta dunque quello di individuare e descrivere quei moti centrifughi, senza esaurirli in discorso autarchico, ma viceversa portarli alla luce, confrontarli con i conflitti attivi nello spazio che precede o segue la produzione e la ricezione dell'opera poetica.

3. L'applicazione di questa estetica della contraddizione viene esplicitata nel carteggio con Spitzer, dove emerge ancora una volta lo stile del Fortini critico, la sua proposta formale della vita se vogliamo, che Luperini indicherà essere la sua «funzione»: il porsi come interlocutore scomodo, collaboratore e contraddittore allo stesso tempo (indispensabile – nel momento in cui si svolge la polemica degli anni novanta – contro il pluralismo postmoderno)**(20).** Nelle due lettere riportate in appendice al saggio, Fortini accompagna il suo discorso critico con esempi testuali, utilizzati per corroborare la sua lettura dell'opera d'arte. Il dibattito si incardina in particolare sul *Wandrers Nachtlied* ("*Über allen Gipfeln*") di Goethe, esempio ultimo, secondo Spitzer, dell'atemporalità dell'opera poetica, distante dunque da ogni lettura definita "sociologica".
Dai versi più *lirici* di Goethe non sarebbe infatti possibile – secondo Spitzer – ricavare una precisa determinazione storico-sociale («che cosa ha da fare colla storia sociale una poesia come quella che ogni tedesco probabilmente dichiarerebbe la più eccellente scritta nel suo idioma […]?»)**(21).** La scelta di una associazione «sera-morte» sarebbe la prova, secondo il critico, della presenza di sentimenti atemporali che l'estetica marxista non riuscirebbe a "mordere" con la propria visione del mondo. Nella lettura di Fortini, il significato della lirica di Goethe risiederebbe viceversa non soltanto nelle «analogie fra fenomeni naturali propri all'uomo e alla natura» ricondotte a certe idee del Settecento, ma «nella differenza specifica tra quella forma ed altre possibili forme di un

generico sentimento "sera-morte"»**(22)**. In altri termini, adottando uno sguardo onnicomprensivo sul testo, il lettore del presente non ricaverà con uno scatto improvviso – il «clic» del procedimento di lettura e interpretazione di Spitzer, messo in discussione da Cases**(23)** – il sentimento dell'autore; egli sarà in grado, al contrario, di «dedurre da quei versi una immagine d'uomo, o almeno una silhouette, che è nel tempo e nella storia», di fronte alla quale «possiamo assumere un atteggiamento di consenso o di rifiuto, sentirla confinata là, nel suo secolo, o invece viva per noi anzi augurio di una nostra o altrui umanità avvenire»**(24)**. Per un lettore che abita le «città orribili nate dall'industrialismo e dalla moltiplicazione artificiale dei bisogni», i versi di Goethe sarebbero secondo Fortini ancora più vicini dei componimenti di Baudelaire, poiché ciò che dovrebbe muovere gli uomini a modificare la propria condizione in vista di una «reale umanizzazione della natura ed una naturalizzazione dell'uomo» – secondo l'adagio del Marx dei *Manoscritti*, centrale nella riflessione fortiniana di questi anni**(25)** – non è tanto l'esaltazione della solitudine baudelairiana, quanto «l'alito di rammarico per l'addio» di chi guarda alla morte-riposo della sera e ne trae, dalla coscienza dell'esperienza tragica, un orizzonte di speranza.

Fortini non intende tuttavia piegare la lettura di un'opera a una particolare struttura o alienazione sociale – sarebbe questa un'imperdonabile mossa ideologica – ma indicare il legame del testo con il giudizio o l'auspicio che il lettore possa formulare per il presente, in vista di un'azione pratica insita potenzialmente – pur nel carattere contraddittorio – nella stessa opera poetica. Quell'«aspetta, fra poco / riposi anche tu» (*Warte nur balde / Ruhest du auch*) della lirica di Goethe sarebbe non tanto l'accettazione della morte come «norma giusta», eredità della cristiana conseguenza del peccato originale, ma l'apertura a una tensione atta «ad identificarsi col Gran Tutto, con la Natura, ad obbedire a una legge cosmica»**(26)** che, oltre a rappresentare la specifica *vision du monde* del poeta, incarna una tensione verso una trasformazione reale dei rapporti tra gli uomini mediante la prassi. Secondo Fortini, è come se Goethe dicesse: «fate che i dialoghi con la vostra coscienza siano circondati dal medesimo silenzio e bianco che circonda quelle mie parole; abbiate una sintassi dell'animo simile alla sintassi di questi versi; imparate che l'eufemismo non è ipocrisia ma è più vero del vero»**(27)**.

L'*Über allen Gipfeln* viene utilizzato come esempio anche da Adorno nel suo *Discorso su lirica e società*.**(28)**. Per Adorno – come per Fortini – la socialità della lirica si mostra anche in quelle opere nelle quali apparentemente non penetra nessuna materialità storica: «la loro pura soggettività, ciò che in esse pare privo di fratture e armonico […] testimonia del dolore che si prova per l'esistenza estranea al soggetto così dell'amore per essa, anzi la loro armonia propriamente non è nient'altro che l'accordo intimo di un tale dolore e di un tale amore»**(29)**. Nel protestare contro l'esistenza *falsa*, la poesia esprimerebbe «il sogno di un mondo in cui le cose stiano altrimenti», insorgendo contro la più generica reificazione del mondo**(30)**. Quel «Warte nur, balde» diventa per Adorno l'espressione di un gesto di consolazione universale, di speranza della vita prima dell'imminente *sera-morte*: «al cospetto del riposo della natura, da cui è stata cancellata la traccia di ciò che è simile all'uomo, il soggetto diventa consapevole della propria nullità»**(31)**. Per Adorno, i versi di Goethe indicherebbero un attimo distruttivo di umiliazione senza il quale il soggetto non potrebbe agire verso una liberazione dalla storia e dalla stessa società reificata. La possibilità di trasformazione pratica del reale farebbe della lirica un'espressione sociale non tanto negli intenti, quanto nel suo risultato:

> Si è soliti dire che una poesia lirica perfetta dovrebbe possedere totalità ovvero universalità, e nella sua limitatezza dovrebbe dare l'intero, nella sua finitezza l'infinito. Se questa tesi deve essere più di un luogo comune desunto da quell'estetica che maneggia come panacea di tutti i mali il concetto del simbolico, allora essa significa che in ogni poesia lirica il rapporto storico del soggetto con l'oggettività, del singolo con la società, deve essersi cristallizzato nel *medium* dello spirito soggettivo fatto ripiegare su se stesso. Cristallizzazione che sarà tanto più perfetta quanto meno il prodotto elige a tema il rapporto tra io e società e quanto più motivatamente piuttosto sarà di per sé capace di cristallizzarlo con il risultato.**(32)**

Pur condividendo la diffidenza verso ogni riduzione sacrale del linguaggio poetico**(33)**, Fortini contesta le conclusioni di Adorno sulle componenti formali del testo. Per Adorno, la specificità formale della lirica si configura come momento antagonistico rispetto alla società reificata. Per

Fortini, al contrario, la sola astrazione formale non basta a riscattare l'uomo dalla storia; essa deve essere accompagnata da una formalizzazione della vita e dell'azione politica al di fuori dei confini del testo. Il solo lavoro artigianale del linguaggio, inteso da Adorno come elemento di contestazione rispetto alle forme della tradizione borghese, rimarrebbe infatti confinato in un grido consolatorio contro la reificazione. Le riflessioni adorniane sul carattere eversivo della forma avrebbero secondo Fortini giustificato tutte le «sciocchezze delle avanguardie», nella loro pretesa di mutare il reale a partire dalla contestazione del linguaggio, dimenticando i luoghi al margine dell'opera dove si decidono le sorti dei destini generali**(34)**. Per Fortini, le conclusioni di Adorno possono dunque essere accettate «solo nella misura in cui fallisce l'ipotesi di una trasformazione degli uomini, che li renda capaci di formare intenzionalmente se stessi e la propria società».**(35)**

4. La necessità di analizzare una poesia escludendo lo spazio attorno al testo viene ribadita da Spitzer nella sua lettera a Fortini del 2 dicembre 1955, che suggerisce di spostare una critica – marxista o antimarxista – «soltanto *dopo* la classe di letteratura e *fuori* della detta classe»**(36)**. L'attitudine volta a rintracciare le tensioni tra testo e contesto viene considerata da Spitzer come dogmatica e totalitaria, esposta al rischio di proibire le fantasie del lettore, "controllando" il momento libero della lettura. Per Fortini questa proposta non può essere accolta; pena, la ricaduta in quell'«estetismo deliquescente e gustativo» di cui dirà a proposito delle condizioni in cui versano gli studi sulla metrica**(37)**. Alla prima lettera di risposta a Spitzer, Fortini ne aggiunge in *Verifica dei poteri* una seconda inedita e mai spedita, in cui ribalta il dogmatismo sociologico e le accuse di «allotria», nel senso crociano del termine**(38)**:

> Mi ammetterà che per far nostri i presupposti del testo stesso, come lei dice («se è pastorale farsi pastori» ecc.), bisogna almeno capire di che cosa parla e, come mi pare dica Croce, sapere almeno, di fronte al primo verso del *Furioso*, che i cavalieri di cui si discorre non sono quelli della Corona d'Italia e che le armi non son quelle che si compravano dall'armaiolo all'angolo. […] *Quella* lingua guardata ben attentamente avrebbe stillata la sua essenza storica, si sarebbe definita per quel che «è», a partire da quel che «non è». Ebbene io non riesco a vedere come questa «classe di letteratura» possa differire radicalmente da una seguente «classe di letteratura sociologica o allotria». Insomma ho sempre pensato che una lettura «dentro il testo», ossia una lettura «stilistica» dovrebbe condurre, se condotta con tutto il rigore di cui lei è maestro, ai medesimi resultati di una critica che parta dal «di fuori».**(39)**

La storicità del linguaggio viene posta da Fortini come un prepoetico irremovibile. Le caratteristiche dell'universo dei bisogni e dei desideri e dei rapporti di classe continuerebbero secondo l'autore a "interreagire" a ogni esecuzione del testo, a ogni fruizione – ogni singolo atto di utenza – alternando così il «sistema dei rapporti fra i livelli». In un saggio intitolato *Poesia e antagonismo*, Fortini insisterà sulla storicità dei «significati dei significanti fonosimbolici» e del sistema delle convenzioni ritmico-metriche un tempo dotati di una dimensione esplicitamente «contenutistica», trasformata e introietta col tempo nelle strutture formali:

> Quel che un tempo ebbe significato nella tradizione, ripetizione e stratificazione parla dai suoi ergastoli con apparizioni e misteri formali. Il morto afferra il vivo. Come testimoniano e provano, fra l'altro, le storie delle retoriche, delle precettistiche e degli stili, il fonosimbolismo delle allitterazioni, delle iterazioni e delle ricorrenze degli accenti prima di essere cultura in ombra fu cultura in luce, concezione diurna di una data società o classe. (E inversamente ogni giorno elementi extratestuali o contestuali cessano di essere percepiti come tali ed entrano nel repertorio degli elementi con cui si producono i testi).**(40)**

In virtù di una storicità formale veicolata dal linguaggio e sedimentata in una memoriastorica, l'opera di poesia permetterebbe dunque di rivelare una similitudine tra le tensioni irrisolte del passato e le più vive tensioni del presente, non soltanto nella composizione dell'opera in versi, ma nella sua fruizione ed esecuzione. Lo scarto che separa il lettore da quel passato – conclude Fortini nella recensione a *Mimesis* di Auerbach – «ci spinge, individuandoci, a cercare nel futuro di noi stessi una soluzione a quella tensione e alla nostra: una compiuta dissimiglianza insomma o una

intera adeguazione»**(41)**. Il significato pratico di questa visione dell'opera – della sua relazione con lo spazio al di fuori dei suoi confini – è espresso da Fortini sul piano della pedagogia:

> educare alla lettura formale dei testi letterari non può che diventare anche e immediatamente educazione alla decifrazione dei sistemi semiologici transletterari e transartistici; a una, chiamiamola così, strategia infradipartimentale, la quale conduca […] «ad una più alta e inestinguibile contraddizione… fra l'illimitata capacità di gestire la vita e la sua illimitata infermità».**(42)**

5. Sebbene l'interpretazione della lirica di Goethe presenti degli elementi che verranno in seguito smussati, Fortini espone nella sua lettura alcune proposte che resteranno valide anche di fronte al mutamento delle coordinate storiche entro cui la sua teoresi si inserisce; mutamento segnato in particolare dalla progressiva scomparsa dei destinatari sui quali si fonda il suo discorso sulla letteratura. Anche di fronte all'appiattimento dell'orizzonte di storicità in epoca postmoderna, Fortini continua infatti a sostenere l'esigenza di leggere la contraddizione strutturale dell'opera d'arte, esplicitata nel saggio su Spitzer attraverso alcuni passaggi schilleriani. Quest'insistenza sul valore contraddittorio dell'opera – la capacità di svelare le alienazioni del reale, di superarle tramite un «principio di speranza», ma allo stesso tempo di confermarle – muta tuttavia asse di riferimento a partire dalla seconda metà degli anni settanta: non più orientata a descrivere una prassi su un piano orizzontale della storia, ma estesa in verticale, in termini figurali.
Per situare questo salto di paradigma è utile leggere la voce «Franco Fortini» compilata dall'autore per l'*Autodizionario degli scrittori italiani* curato da Felice Piemontese**(43)**. Il titolo di questo breve scritto – *Per una piccola enciclopedia della letteratura italiana, anno 2029* – riassume, con una provocazione ironica, le preoccupazioni di Fortini di fronte alla crisi degli anni settanta e ottanta. Domande come «che cosa sopravvive?», «che cosa resta?» si inseriscono in quell'urgenza di *traslazione*, ossia di trasferimento, tradizione, trapianto, costitutiva per Fortini della letteratura**(44)**. Questa promessa di riuso, di *Wiedergebrauch* (Lausberg), è attivata dalla metrica – e, per estensione, dalla forma dell'espressione letteraria – come «ambizione di produrre un oggetto, di diventare un oggetto, una cosa, un bene, come si suol dire, durevole»**(45)**. Durabilità, orizzonte d'attesa e riuso completamente stravolti dalla forma di vita neoliberale che domina il paesaggio entro cui si colloca questo testo. E tuttavia, come si diceva, il luogo della contraddizione, esteso in verticale, resiste.
Dopo aver situato nel 2029 la sua biografia, indicando come «remoti» certi conflitti che l'hanno attraversata, Fortini presenta, in un'efficace giustapposizione di frasi, la scansione delle sue raccolte poetiche, segnate – soprattutto a seguito degli eventi del 1956 – dalla necessità di registrare la trasformazione dei rapporti tra gli uomini, progressivamente diventati «simili a rapporti fra merci»**(46)**. Nel paragrafo successivo, Fortini passa in rassegna il significato delle sue scelte linguistiche, seguendo lo schema argomentativo adottato nella parte precedente della sua nota biografica (dichiarazione dell'errore, distanza, superamento):

> Recenti studi sul linguaggio di F. (e soprattutto sul rapporto fra metrica e sintassi) hanno posto in evidenza tensioni non riducibili alla coscienza politica e letteraria dell'a. ma piuttosto intrinseche ad una *secolare vicenda dell'Occidente europeo confrontato al proprio avvenire*. Il "comunismo" di F. è la poesia dell'esistenza in lotta con la storia e quindi con la propria medesima alienazione.**(47)**

Ciascuna delle tre parti che compongono la citazione va attentamente scomposta. La prima, riferita al rapporto tra metrica e sintassi, coscienza politica e letteraria, sintetizza il percorso di ricerca sulla metrica elaborato negli stessi anni cinquanta del saggio su Spitzer, a cui Fortini fa seguire, ancora su «Ragionamenti», un importante contributo intitolato *Metrica e libertà***(48)**. Di questi anni è inoltre l'elaborazione di un verso accentuale, che verrà di fatto confutato dallo stesso autore sia dal punto di vista strutturale, in riferimento alla lingua italiana, dopo le obiezioni di Pier Marco Bertinetto, sia nella sua applicazione puntuale al verso pasoliniano, a seguito degli studi di Walter Siti**(49)**. Ci interessa qui interrogare il significato della frase successiva introdotta dall'avversativa, riferita cioè alle tensioni «intrinseche ad una secolare vicenda dell'Occidente europeo confrontato al proprio avvenire» (Occidente che, per Fortini, è costretto a fare i conti con la propria proposta formale

«subordinata ad un'idea di umanità eurocentrica, di tipo greco-cristiano e cristiano-borghese»**(50)**); una frase che ci riporta a considerare le implicazioni di quell'«augurio di una nostra o altrui umanità avvenire»**(51)** evocato nel saggio su Spitzer. Per comprendere il significato di questa domanda aperta è necessario effettuare un salto indietro di dieci anni e rileggere la citata conferenza di Ginevra del 1980, dove si troverebbero a mio avviso indizi rilevanti per collocare materialmente la frase di Fortini, carica di quel linguaggio ellittico e tendente al profetismo non di rado utilizzato dall'autore.
Il titolo della conferenza di Ginevra – *Metrica e biografia* – riprende un componimento pubblicato su «Officina» nel 1955 e che, in *Poesia ed errore*, verrà datato 1956, per marcare con ogni probabilità la divisione del soggetto lirico di fronte alla storia (e alla frattura storica) di quell'anno «mirabile e terribile». Come anticipato all'inizio di questo contributo, la metrica si configura come una membrana osmotica tra testo e contesto, tra spazio poetico ed extrapoetico: in essa – e per estensione nella forma – si stratificano secondo Fortini i conflitti storici e di classe evocati nella polemica con Spitzer. Tuttavia, a differenza del saggio sulla critica stilistica e del carteggio con Spitzer, nel testo della conferenza di Ginevra Fortini pone come esempio di questa tensione gli stessi suoi componimenti. Dei tre testi commentati in *Metrica e biografia – La poesia delle rose*, *Deducant te angeli* e *Settembre 1968* – presenterò di seguito il primo e il terzo, nelle cui descrizioni ricorre due volte l'espressione «nonostante tutto» rispettivamente riferita a due diverse esperienze simboliche: nella prima occorrenza, essa riguarda un percorso di salvezza religioso; nella seconda, un superamento dialettico dei poli di storia e natura. Vediamo di chiarire il significato di quest'espressione per proporre un'interpretazione di quella «secolare vicenda dell'Occidente europeo confrontato al proprio avvenire».

6. *La poesia delle rose* è un poemetto in sette movimenti accompagnati da un congedo finale di sette versi – *Ultime sulle rose* – pubblicato nel 1962 e in seguito inserito come sezione conclusiva della raccolta *Una volta per sempre* (1963)**(52)**. Il componimento – noto per essere uno dei testi più "oscuri" della produzione in versi di Fortini – è definito dall'autore come un «sommario storico o la descrizione rituale di un rito»**(53)**; nonché, dal punto di vista strettamente compositivo, «un mostro, un equivoco»**(54)**. La genesi del testo è ricordata dall'autore in *Metrica e biografia*. Tra il marzo e l'aprile del 1962, Fortini è a Roma a lavorare al commento del documentario *La statua di Stalin*, diretto da Lino Del Frà e Cecilia Mangini, con i quali aveva già collaborato per *All'armi siam fascisti*. In uno dei pomeriggi di primavera, Fortini si trova ad attraversare a piedi il parco di Villa Borghese. Nel campo visivo della passeggiata, le «rose unite alla polvere» appaiono accanto «alla aridità delle anfore e delle terracotte [sic] secolari»**(55)**: la scissione tra la *natura* delle rose e la *storia* delle anfore è fissata nel quadro visivo come immagine, sviluppata al ritorno a Milano in una decina di versi che costituiranno l'incipit del poemetto, qui di seguito riportato nella versione finale:

> Rose, rose di polvere, quanta durezza
> nei ceppi a notte, rose arcuate
> di spine quali i tendini robusti
> e i muscoli disseccati della ragazza
> che nell'auto seta manovra e cuoio
> ma molle se un abbagliante la sbatte ma maculata
> lungo la gola come le rose contuse
> nel lavorìo di mezzanotte e ortiche.**(56)**

Lo schema iniziale – ricorda Fortini – non ricalca alcun disegno prosodico, che viene al contrario "scoperto", nel processo di scrittura, come necessità di reintegrazione e di compensazione simbolica del soggetto con il mondo. Lontano da ogni impalcatura metrico-tradizionale, la forma del componimento è dettata dalla volontà di riprodurre un'opposizione tra catabasi e anabasi: un percorso intrapreso in una notte di catastrofe che si conclude in «un'alba disperata/felice, di un "*nonostante tutto*"»**(57)**. Tra le due polarità del mondo percepito – tra catastrofe e redenzione, definite come inizio e fine del poemetto e dunque come proiezione esterna di uno stato massimo di

tensione – rimaneva scoperto l'intero percorso che il soggetto doveva compiere dall'uno all'altro vertice di un disegno formale antico:

> La scelta, ma non preordinata, era di tensione, di andirivieni lungo la diacronia della lingua italiana; scelta a me inconsueta. E per questo sentivo il bisogno di una incatenatura metrica rigorosa. Non rime però, se non occasionali. Sfrenarmi invece nelle allitterazioni, negli omoteleuti, nelle cacofonie intenzionali. E strofe, di sette versi. Che in ogni strofa ricorresse la parola «rosa», ma che ogni artificio fosse messo in opera per stringere e rendere compatto il testo. Per diffidenza verso la capacità di sostenere un discorso troppo lungo, le strofe mi si ordinarono in gruppi di tre. Capivo che avrebbe dovuto essere una allegoria di un itinerario di salvezza, dall'eros orgiastico alla apocalissi religiosa, alla discesa agli inferi dell'inconscio fino alla accettazione della storia e della contraddizione.**(58)**

Questa «allegoria di un itinerario di salvezza», culminata nell'accettazione della dimensione storica (il convertirsi del negativo in positivo, della morte in vita, della disperazione in speranza), viene intesa da Fortini come esempio di un contenuto sedimentato nella memoria della cultura greco-cristiana ed espresso nella forma: la resurrezione come vittoria gloriosa sulla morte. Lo stesso movimento catabasi-anabasi, descritto nel commento della *Poesia delle rose*, è evocato da Fortini in un'intervista sul proprio passato. L'antitesi tra passato biografico e redenzione nell'avvenire è intesa dall'autore come lotta simbolica – che da un orizzonte storico-culturale viene assorbita su un piano etico-esistenziale e psicanalitico – tra le figure della madre e del padre:

> come mio padre era in una certa misura l'ebraismo, la minoranza, mia madre era al contrario l'aspetto cristiano, più ancora che cattolico, ed è stata anche il momento dell'accentuazione morale e quindi anche dell'impegno. Mio padre rappresentava l'aspetto della sconfitta biografica e quindi della discesa all'Ade, in un certo senso, e mia madre il momento della resurrezione.**(59)**

Questa situazione del discorso nell'orizzonte biografico non si arresta alla dimensione privata, ma serve a Fortini come ulteriore conferma dell'esigenza di *totalità*, di trasformazione dello spazio individuale in orizzonte collettivo, confermato dall'autoesegesi dei suoi componimenti, che affermano lo scacco di qualsiasi "io" autonomo (la storia emerge anche quando la si vuole evitare, quando si vuole creare un mostro, un equivoco formale, come la *Poesia delle rose*). La stessa sopravvivenza contenutistica depositata nei nessi formali, saldata lungo il XVIII secolo «con un'eredità storica e con un messianismo post-cristiano», costituirebbe secondo Fortini la base dell'organizzazione strutturale – la «curva algebrica» – che ogni ascoltatore di Beethoven sarebbe in grado di riconoscere, e che un lettore avvertirebbe nella chiusa dell'*Arcipelago* di Hölderlin, in quella dell'*Ode al vento occidentale* di Shelley, della *Ginestra* di Leopardi o del *Voyage* di Baudelaire: «in tutti questi esempi, una prospettiva funesta (distruzione, morte) si rovescia in vittoria della memoria o della autocoscienza eroica»**(60)**. Il superamento della morte come «nonostante tutto» e la conseguente accettazione della storia ritorna nella terza delle poesie commentate da Fortini in *Metrica e biografia, Settembre 1968*:

> Quest'anno ne ripete molti altri. La venuta
> del caldo, per esempio. Il grande caldo
> si è tutto sfogato nella prima quindicina di luglio.
>
> *Gli studenti, le riunioni. Torino. Parigi. Berlino. I colpi*
> *a Dutschke, sotto Pasqua. I giorni di maggio. La lotta*
> *a Shanghai. Ieri i russi a Praga; o è da quindici*
> *giorni, già da trenta giorni.*
>
> Stenta la coscienza a seguire questo volo profondo.
> L'azzurro è profondo. Il viola è denso e il verde
> sulla dorsale di pini e cipressi.
> Dove la dorsale del poggio va in ombra è molta ombra.
> Poco fiato leva le piume bianche

dei cardi ed esse in processione
senza pena vanno senza peso
sempre più nell'aria lasciano l'ombra
entrano nella luce rosa.

Stringo nella tasca una lettera di stamani.**(61)**

A differenza della *Poesia delle rose,* la «curva algebrica» descritta da *Settembre 1968* ricalca il movimento della dialettica, descritto nella struttura di altri componimenti fortiniani (si pensi all'impalcatura metrico-retorica, suggerita sin dal titolo, di *Per tre momenti*, dove il secondo momento nega il primo, e il terzo supera il precedente)**(62)**. In *Settembre 1968* la forma dialettica subisce tuttavia una correzione "obbligatoria", in ragione di un significato conclusivo che il poeta non intende accettare. Alle tre strofe irregolari, Fortini aggiunge infatti una coda composta da un solo verso che ribalta l'*Aufhebung* del terzo movimento, correggendo e integrando – con un doppio superamento – lo sviluppo dialettico dell'enunciazione.
Fortini spiega di aver costruito il testo a partire dalla contrapposizione tra due ordini di eventi: «quelli della cronaca politica della primavera e della estate 1968 e quelli di un crepuscolo di fine settembre, di quel medesimo anno, in una zona collinare»**(63)**. La prima strofa di tre versi descrive lo stato del presente inserito nella ciclicità delle stagioni (tesi). La seconda supera la stasi di settembre e si contrappone all'«indifferenza dei cicli stagionali volti alla imminente oscurità d'autunno» in quattro versi in corsivo costruiti su secchi enunciati nominali che richiamano gli scioperi, le riunioni sindacali, le manifestazioni studentesche, l'attentato a Rudi Dutschke a Berlino, le lotte a Shangai e l'occupazione sovietica della Cecoslovacchia del 21 agosto (antitesi). La terza strofa colloca gli eventi del '68 in un paesaggio naturale posto come allegoria della storia, in linea con il tono generale che attraversa le composizioni di *Paesaggio con serpente*: è il momento finale della dialettica, il superamento. Tuttavia, a lavoro concluso, Fortini intravede nei nove versi conclusivi il rischio di «una apologia della eternità naturale contrapposta alla futilità delle passioni storiche», significato che il lettore poteva dedurre dalla veste formale del componimento. Per l'autore, viceversa, quei versi «volevano essere […] una *semplice* contrapposizione», la fissazione non della vanità, ma della durezza della lotta umana. L'equivoco poteva oltretutto essere confermato dalla prima destinazione del componimento, inizialmente inserito in una raccolta in onore degli ottant'anni di Montale, che – afferma Fortini – da *Satura* in poi «non si era davvero vietato di celebrare la vanità dell'impegno umano rivolto alle trasformazioni storiche»**(64)**. La collocazione di *Settembre 1968* nella raccolta dedicata a Montale avrebbe finito per accrescere – secondo l'autore – la possibilità di una lettura "reazionaria" degli stessi versi. Per ovviare al possibile equivoco, Fortini decide di ripubblicare il testo aggiungendo un verso «che alludesse ad una continuazione della conflittualità, ad un "*nonostante tutto*"; che riportasse dal presente "naturale" al presente "storico"»**(65)**.
Il verso conclusivo svolge pertanto una funzione correttiva, attivata grazie all'organizzazione formale dalla doppia interlinea che separa il segmento dalla strofa precedente, incorniciandolo da un bianco che esprime l'opposizione a un eterno ritorno delle stagioni e la necessità della storia, confermata dall'atto di stringere nella tasca una lettera del giorno in cui il discorso dell'io poetico è collocato. Per Fortini, il verso non svolge un ruolo metrico, ma un ruolo «iper-prosodico»**(66)**. La curva descritta dal testo viene intesa come *movimento*, come unione tra gesto e parola, in grado di superare il termine stesso di metrica, non più arrestato alla soglia del verso**(67)**. Sulla crepa di questo «limite», Fortini formula una delle aperture più sorprendenti della sua teoresi metrica, che mi sembra possa costituire la premessa per elaborare – sulla scorta dell'auspicio di Agamben di una «filosofia della metrica»**(68)** – un atlante delle forme poetiche (un progetto che qui condivido come proposta e che certo richiederebbe una più ampia verifica):

> Manchiamo, credo, ancora, di una retorica della *gestualità* – ho parlato di «curva» e volevo dire: «movimento» – di questi miti, dei maggiori e dei minori. E ne parlo perché mi sembra di rendermi conto, ripensando anche alla importanza che ha avuto su di me il modello delle ballate (quello del *romancero* e, naturalmente, di Brecht), che quanto sono andato cercando per tutta la vita nella «sonora cisterna» non era di dire la adolescenziale esperienza di separazione del

> «reale» e neanche una metrica a partire dalla quale stabilire una tensione con le intonazioni e le cadenze sintattiche, bensì una *struttura fatta di opposizioni gestuali*, di *conflitti* di *voci*, di tempi *verbali*, di *conflitti emotivo-concettuali*. Non si può allora parlare neanche di metrica verticale o della strofa.**(69)**

Proviamo a giustapporre gli argomenti fin qui presentati per suggerire un'interpretazione alla «retorica della gestualità» avanzata da Fortini nel suo intervento di Ginevra. Se sovrapponiamo i due contesti in cui l'espressione «nonostante tutto» ricorre – il primo riferito all'itinerario di redenzione della resurrezione cristiana; il secondo al superamento del conflitto tra storia e natura e alla rivendicazione della necessità storica – siamo in grado di riconoscere l'emblema della discorsività fortiniana: il rapporto tra dialettica e figura espresso dal linguaggio poetico «come ininterrotto dire altro da quel che il testo immobile sembra dire»**(70)**. Linguaggio poetico che Fortini presenta come «tipico strumento, *ma tutt'altro che unico e privilegiato*, della dialettica figurale»**(71)**, in grado di veicolare nel tempo le tensioni verso un'umanità liberata sedimentate nelle strutture formali e un tempo manifestate sul piano diurno come contenuti.
La reciprocità dialettica tra poesia e prassi viene espressa nella stessa nota all'*Autodizionario* di Piemontese, in cui Fortini descrive il suo comunismo come «poesia dell'esistenza in lotta con la storia e quindi con la propria medesima alienazione» (degli stessi anni è la formula del «comunismo in cammino», che espone la stessa esigenza di coniugare e correggere il sostrato hegelo-marxista con una dialettica figurale)**(72)**. Questa «antica scommessa» – la liberazione non inevitabile ma doverosa del dominio dell'uomo sull'uomo, il marxiano «sogno di una cosa» della lettera a Ruge – è segnata dal conflitto e dalla lotta fra interessi contrapposti, ma al contempo dall'eventualità che certe forme e modi del conflitto – «quelle che continuano a far l'uomo lupo dell'uomo», scrive Fortini – «possano essere superate, conservandone tuttavia la memoria per impedirne il ritorno»**(73)**:

> Vittorie parziali: che il tempo e la superbia dei vincitori possono, sebbene non necessariamente, tramutare in sconfitte. Progressi parziali. Allegorie della «vittoria finale» che non ci sarà se come cuore e ragione delle singole vittorie parziali. E poi, ogni vittoria di una parta è sconfitta dell'altra; enigmatica condizione che fa godere allo sconfitto un suo oscuro privilegio. Questi rovesciamenti paradossali (di cui vive, oltre tutto, il cristianesimo), questa dialettica dei possibili, non sono però, come per i mistici d'Oriente, fantasmagorie del desiderio e della morte; ma schemi costitutivi di realtà, appunto, possibili, di modi di relazione interumana ancora inediti, che attendono la propria incarnazione. Noi li percepiamo, oggi, come pietrificanti paradossi; e invece la loro legge, come quella mosaica per Venanzio Fortunato, ne fa *umbra futurorum*, figura dell'avvenire. Come la necessità di una struttura metrica, quelle vittorie storiche che lottiamo per conseguire ci fanno (faranno) a un tempo prigionieri e liberi.**(74)**

Questa forma di riscatto si accorda con la «visione malinconica della storia» descritta da Enzo Traverso in *Malinconia di sinistra* «come rimemorazione (*Eingedenken*) dei vinti […] che appartiene a una *tradizione nascosta* del marxismo»**(75)**. Il suo movimento asintotico – il suo contenuto depositato nell'inconscio politico come «rimemorazione» – si troverebbe per Fortini introiettato, sedimentato ed espresso in quella «*struttura fatta di opposizioni gestuali*, di *conflitti* di *voci*, di tempi *verbali*, di *conflitti emotivo-concettuali*» dell'opera poetica, col suo movimento contraddittorio di avvicinamento e di allontanamento rispetto alla storia e alla realtà materiale. Contraddizione che Fortini riconosce, ancora in un superamento dialettico, nell'esistenza di «qualcosa di più importante della più importante e sublime opera di poesia e cioè quel che la più sublime poesia pone come proprio fine e come propria fine»**(76)**.

Andrea Agliozzo

Note.
(1) *Metrica e biografia. La ricerca poetica, critica e ideologica di Franco Fortini* (Seminario in onore del prof. Franco Fortini tenuto presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena l'8 maggio 1986), "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia", Vol. VII, 1986, p. 33.

(2) P. V. Mengaldo, *I chiusi inchiostri. Scritti su Franco Fortini*, a cura di D. Santarone, Quodlibet, Macerata 2020, p. 100.
(3) F. Fortini, *Metrica e biografia*, Conferenza all'Università di Ginevra, maggio 1980, pubblicata su "Quaderni Piacentini", n.s. 2, 1981, pp. 105-121, ora in Id., *I confini della poesia*, a cura di L. Lenzini, Castelvecchi, Roma 2015, pp. 39-74 [p. 48].
(4) *Ibidem*, pp. 48-49.
(5) «Certi campioni di misura, in meccanica fine, si chiamano giudici», *ibidem*, p. 50.
(6) E. Zinato, *I confini della poesia: Fortini tra Lukács e Adorno*, in D. Dalmas, a cura di, *Franco Fortini. Scrivere e leggere poesia*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 157-165 [p. 157].
(7) F. Fortini, *La critica stilistica [a proposito di L. Spitzer, Critica stilistica e storia del linguaggio]*, "Ragionamenti", I, 1, settembre-ottobre 1955.
(8) F. Fortini, *Leggendo Spitzer*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, Mondadori, Milano 2003, pp. 199-216.
(9) Cfr. R. Bonavita, *L'anima e la storia.Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, Biblos, Milano 2017, p. 254.
(10) C. Cases, *I limiti della critica stilistica e i problemi della critica letteraria*, e *i problemi della critica letteraria*, "Società", febbraio 1955, anno XI, pp. 46-63 (parte I); *Ivi*, "Società", aprile 1955, pp. 266-291 (parte II).
(11) «Quando uno vede che fanno di lui come una *tête de turc*, il turco vorrebbe almeno essere rappresentato come *vero* turco», in F. Fortini, *Leggendo Spitzer*, cit., pp. 208-209.
(12) *Ibidem*, p. 203.
(13) *Ibidem*, pp. 200-201.
(14) *Ibidem*, p. 201.
(15) *Ibidem*, p. 203.
(16) *Ibidem*, p. 204.
(17) *Ibidem*, p. 206.
(18) *Ibidem*, p. 204.
(19) *Ibidem*, p. 206.
(20) R. Luperini, *Per una risposta a Fortini. Apertura di un dibattito*, "Allegoria", III, 7, 1991, pp. 130-131.
(21) F. Fortini, *Leggendo Spitzer*, cit., pp. 208-209.
(22) *Ibidem*, p. 211.
(23) L. Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, saggi raccolti a cura e con presentazione di A. Schiaffini, Laterza, Bari 1954, pp. 141-142; C. Cases, *I limiti della critica stilistica e i problemi della critica letteraria*, cit., p. 52 e ss.
(24) F. Fortini, *Leggendo Spitzer*, cit., p. 211.
(25) K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844* (primo manoscritto, *Il lavoro estraniato*) trad. it di N. Bobbio, Einaudi, Torino 2004, p. 109.
(26) F. Fortini, *Leggendo Spitzer*, cit., 210.
(27) *Ibidem*, p. 211
(28) T. W. Adorno, "Rede über Lyrik und Gesellschaft", in *Noten zur Literatur I*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1958, pp. 73-104 (trad. it di E. De Angelis, "Discorso su lirica e società", in *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979, pp. 46-64 da cui si cita).
(29) T. W. Adorno, "Discorso su lirica e società", cit., p. 50.
(30) *Ibidem*, p. 49.
(31) *Ibidem*, p. 51.
(32) *Ibidem*, pp. 51-52.
(33) Cfr. F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 296.
(34) «In una sfera che respinge la mediazione con l'altro da sé, non resta luogo, è noto, che per l'estremo formalismo o per l'estremo informalismo; che spesso convivono. L'estremo formalismo non lascia nulla fuori testo; l'estremo informalismo, tutto», in F. Fortini, *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Einaudi, Torino 1977, p. 148.
(35) F. Fortini, *Sui confini della poesia*, conferenza all'Università del Sussex, Brighton, maggio 1978, pubblicata da Edizioni l'Obliquo, Brescia 1986, poi raccolta in Id., *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, pp. 313-327, ora in Id., *I confini della poesia*, cit., p.35; cfr. E. Zinato, *I confini della poesia: Fortini tra Lukács e Adorno*, cit., pp. 157-165.
(36) F. Fortini, *Leggendo Spitzer*, cit., p. 213.
(37) F. Fortini, *Metrica e libertà*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 795 (n 19).

(38) «[…] Comprendo benissimo che ella opponga una analisi poetica della poesia ad una analisi sociologica, ossia, per fare un esempio, che Ella opponga la sua "stilistica" ad analisi, diciamo, del tipo di quelle di Lukács. Con le riserve fatte da Cases, io lo comprendo: c'è veramente fra quei due modi di critica una differenza tale di metodo che si può discutere della rispettiva validità ma non certo confonderli. Quello che non comprendo invece è come ella possa giungere a chiamare "allotria", nel senso crociano, la stessa storicità del linguaggio», in F. Fortini, *Leggendo Spitzer*, cit., p. 215.
(39) *Ibidem*, pp. 215-216.
(40) F. Fortini, *Questioni di frontiera*, cit., pp. 144-145. «Il morto afferra il vivo» è un'espressione utilizzata da Marx nella *Prefazione alla prima edizione* del *Capitale*: «Oltre le miserie moderne, ci opprime tutta una serie di miserie ereditarie, che sorgono dal vegetare di modi di produzione antiquati e sorpassati, che ci sono stati trasmessi col loro corteggio di rapporti sociali e politici anacronistici. Le nostre sofferenze vengono non solo dai vivi, ma anche dai morti. *Le mort saisit le vif!*», K. Marx, *Il Capitale*, tr. it., M. L. Boggeri, libro primo, Editori Riuniti, Roma 1980[9], p. 33.
(41) F. Fortini, *Mimesis*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 225.
(42) F. Fortini, *Questioni di frontiera*, cit., p. 147; la citazione è tratta dalla terza parte di *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo*, inserito in *Verifica dei poteri*, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 181.
(43) F. Fortini, *Per una piccola enciclopedia della letteratura italiana, anno 2029*, F. Piemontese (a cura di), *Autodizionario degli scrittori italiani*, Leonardo Editore, Milano 1990, pp. 157-158.
(44) F. Fortini, *Questioni di frontiera*, cit., p. 49.
(45) F. Fortini, *Metrica e biografia*, cit., p. 72.
(46) F. Fortini, *Per una piccola enciclopedia della letteratura italiana, anno 2029*, cit., p. 157
(47) *Ibidem*, pp. 157-158 (corsivo mio).
(48) F. Fortini, *Metrica e libertà*, "Ragionamenti", III, 10-12, 1957, pp. 267-274, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 783-798.
(49) Mi permetto di rimandare a A. Agliozzo, *Mutarsi in altra voce. Metrica, storia e società in Franco Fortini*, Quodlibet, Macerata (in corso di pubblicazione).
(50) F. Fortini, «Classico», in Id., *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, p. 273.
(51) F. Fortini, *Leggendo Spitzer*, cit., p. 211.
(52) F. Fortini, *Poesia delle rose*, Libreria Antiquaria Palmaverde, Bologna 1962; ora in Id., *Tutte le poesie*,a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2014, pp. 281-290. Per un'analisi del poemetto si vedano: A. Asor Rosa, *Fortini e le rose*, in C. Fini (a cura di), *Per Franco Fortini: contributi e testimonianze sulla sua poesia*, Liviana, Padova 1980, pp. 21-49; E. Passannanti, *L'Espressionismo nella* Poesia delle rose *(1962)*, in a cura di L. Lenzini, E. Nencini e F. Rappazzo, a cura di, *Dieci inverni senza Fortini. 1994-2004*, Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa (Siena, 14-16 ottobre 2004; Catania, 9-10 dicembre 2004), Quodlibet, Macerata 2006, pp. 203-236; Id., *Poem of the Roses: Linguistic Expressionism in the Poetry of Franco Fortini*, Troubador Publishing, Leicester 2004; P. Jachia, *Fortini e «La poesia delle rose». Note per un commento testuale*, "Strumenti critici", 2, maggio 2010, pp. 265-288; F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Quodlibet, Macerata 2017, pp. 203-210.
(53) F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 293.
(54) F. Fortini, *Metrica e biografia*, cit., p. 59.
(55) *Ibidem*, p. 57.
(56) F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 283.
(57) F. Fortini, *Metrica e biografia*, cit., p. 57 (corsivo mio).
(58) *Ibidem*, pp. 57-58.
(59) F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto*, cit., pp. 238-239.
(60) F. Fortini, *Metrica e biografia*, cit., pp. 61-62.
(61) F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 416 (c. vo dell'autore).
(62) *Ibidem*, pp. 318-319.
(63) F. Fortini, *Metrica e biografia*, cit., p. 62.
(64) *Ibidem*, p. 63.
(65) *Ibidem* (corsivo mio).
(66) *Ibidem*, p. 64.
(67) Cfr. H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Paris 1982.
(68) G. Agamben, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, nuova edizione accresciuta, Quodlibet, Macerata 2021, p. 54.
(69) F. Fortini, *Metrica e biografia*, cit., p. 62 (c. vo dell'autore).
(70) F. Fortini, *Leggere e scrivere*, in coll. con P. Jachia, Marco Nardi, Firenze 1993,pp. 50-51.
(71) *Ibidem* (corsivo mio). Sulla dialettica figurale in Fortini rimando al paragrafo *Figura e allegoria* dell'*Introduzione* di F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, cit., pp. 71-78; cfr.

anche E. Zinato, *Fortini, Proust e la dialettica figurale*, "l'immaginazione", 110, 1994, pp. 63-64; F. Menci, *Dialettica e concezione figurale in Fortini*, "L'ospite ingrato", 2000, pp. 159-181; Ead., *Fortini tra Lukács e Benjamin*, "Allegoria", 38, 2001, pp. 70-87.

(72) F. Fortini, *Che cos'è il comunismo*, "Cuore" (supplemento settimanale dell' "Unità"), 16 gennaio 1989; poi con l'aggiunta dell'epigrafe (tratta dalla voce «Comunismo» dell'*Enciclopedia Europea* Garzanti) e alcune righe d'introduzione relative alle circostanze della pubblicazione, in Id., *Extrema Ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Garzanti, Milano 1990, pp. 98-101; ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1653-1656; cfr. P. Jachia, *Fortini tra prosa, poesia, e 'dialettica figurale'. Per un'analisi ideologica e testuale di "L'ordine e il disordine" (1972) e "Il comunismo" (1989)*, "L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture", n. 21, 2018, pp. 142-163.

(73) F. Fortini, *Per un'ecologia della letteratura*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1618-1619.

(74) *Ibidem*, p. 1619.

(75) E. Traverso, *Malinconia di sinistra. Una tradizione nascosta*, Feltrinelli, Milano 2016, pp. 12-13.

(76) F. Fortini, *Metrica e biografia*, cit., p. 48.

CON FORTINI, UNA VOLTA PER SEMPRE*:*
SU UNADESPOTA ATTRIBUIBILE A GIOVANNI GIUDICI

I recentissimi contributi critici ed editoriali sul carteggio Fortini-Giudici danno modo di estendere oltre la stretta cerchia degli addetti ai lavori la testimonianza di uno tra i rapporti intellettuali e poetici più intensi e significativi del nostro Novecento. Nel giro di pochi mesi, attorno alla fine del 2018, due filoni di ricerca paralleli ne hanno recuperato e diffuso i testi, le questioni e i dibattiti, restituendo preziosi tasselli attorno ai quali si raduna un'intera epoca. Si tratta di *«Nel disordine formale»: il carteggio Fortini-Giudici*, discorso pronunciato da Laura Neri in occasione del convegno *Franco Fortini e le istituzioni letterarie* nell'ottobre 2017 e successivamente raccolto in volume; e del *Carteggio 1959-1993*, curato da Riccardo Corcione per il volume edito da Olschki nel 2018**(1)**. Due esiti differenti, resi complementari dalle loro differenti destinazioni, e che hanno il grande pregio di porsi su un medesimo solco quanto a finalità. Proponendosi, cioè, come tasselli di un discorso critico che mira più lontano rispetto a una più o meno semplice sistemazione nelle storie letterarie o a un ampliamento degli studi accademici, auspicando piuttosto in un recupero e una problematizzazione di questo passato prossimo quanto mai remoto, che abita ancora insoluto o irrisolto il nostro presente, correndo quotidianamente il rischio di un'avvilente mistificazione.

All'interno di questo *corpus* epistolare si possono fare incontri curiosi e decisamente interessanti, che valgono di per sé una lettura anche non specialistica. Amici, sodali, compagni, intellettuali militanti e poeti sempre attenti al reciproco operato, Franco Fortini e Giovanni Giudici intrattengono infatti sul filo degli anni un rapporto estremamente significativo di una temperie culturale e politica, esempio quanto mai icastico di come un certo spirito dei tempi – sotto forma non di problematica *Geistgeschichte*, ma di comune regime di percezione politico-esistenziale – possa determinare tanto commoventi affinità quanto divergenze laceranti.

Il più enigmatico, forse, tra questi incontri alberga in una lettera di Fortini datata 27 marzo 1963. L'anno è di per sé significativo: e non solo perché è l'ultimo da lui trascorso alla Olivetti, segnando dunque la fine di un primo tempo dell'amicizia con Giudici, fatta degli scambi quotidiani di due compagni d'ufficio. Il 1963 è infatti anche l'anno della pubblicazione, per «Lo specchio» mondadoriano diretto da Vittorio Sereni, di *Una volta per sempre*, terza grande raccolta poetica per Fortini dopo *Foglio di via e altri versi* e *Poesia ed errore***(2)**.

È proprio *Una volta per sempre* il tema di questa missiva. Traspare, di conseguenza, un certo trasporto da parte di Fortini. La silloge infatti porta con sé, se possibile, ancora più aspettative di quante già lo scrittore non nutrisse per *Poesia ed errore*, l'antologia del 1959 che ne compendiava la produzione ventennale più e meno edita. *Una volta per sempre* doveva in effetti rappresentare l'esito poetico di una riflessione che in *Poesia ed errore* trovava più compiuta espressione solo nei componimenti più prossimi alla data di pubblicazione, e nei *Destini generali* in particolare. In quella «postulazione di teologia storica e di utopia», cioè, che il comunismo dischiude in quanto regime di percezione di una temporalità messianica**(3)**. Si tratta del Fortini più profetico; sono, d'altronde, gli anni entro cui matura anche l'opera saggistica che confluirà in *Verifica dei poteri*. Ed è anche un Fortini insolitamente interessato a che la sua raccolta venga letta da quante più persone possibile**(4)**. La lettera, riprodotta nel *Carteggio* a cura di Corcione, recita:

> Caro Giudici,
>
> quello che ti accingi amorevolmente a compiere è uno di quelli «estremi ufficii» che in cristiano si contano tra l'opere di misericordia e in stoico tra quelle dell'amicizia. Fingi bene l'anonimato, se puoi. Metti in fondo «F. F. nato a Firenze nel 1917, vive a Milano dal 1945». Ti unisco tre scritti su '*P. & E.*' [*Poesia ed errore*]. Il quarto è quello di P. P. P. ('*Passione e Ideologia*'). Ma abbi in mente la struttura di '*Una volta p. s.*' [*Una volta per sempre*] cioè '*Un'altra attesa*', 1958. '*Traducendo Brecht*' 1958-1960, '*Una volta p. s.*' 1961 e '*Poesia delle Rose*', 1962.

Non so perché questo 'ufficio', da te profferto, mi commuova molto, ma molto più, per il suo anonimato, di una recensione. Invecchiando e guardando le cose 'dall'altra parte del fiume' si è facili alle lacrime.

Tuo,
Franco F.

Per tanto ritirare chiedi della dr.ssa Vittoria Ceriani, Mondadori**(5)**.

Se è vero che la prima edizione di *Una volta per sempre* viene finita di stampare nell'aprile 1963, il documento si situa dunque alle estreme prossimità della confezione del volume. La missiva è autoesplicativa, e prende le mosse dall'ironica analogia tra le finalità della lettera – alcune precise direttive sulla compilazione di quella che Corcione ipotizza essere «una presentazione» del volume – e la redazione delle ultime volontà prima degli «estremi ufficii» che si rendono ai defunti, echeggiata anche in clausola dalla dantesca «altra parte del fiume»**(6)**. Per il resto, tuttavia, è un Fortini sensibilmente commosso, quello che ringrazia l'amico per il compito volontariamente assunto e promesso, e che si ipotizza riguardare proprio la silloge poetica in corso di pubblicazione.
Questa, tuttavia, resta solo un'ipotesi. In calce alla trascrizione olschkiana della lettera, il curatore infatti informa che «non è stato possibile rintracciare lo scritto anonimo dedicato alla raccolta»**(7)**. Effettivamente, il centro APICE non reca traccia di manoscritti o dattiloscritti giudiciani ascrivibili a quella data, né riguardanti *Una volta per sempre* nello specifico; l'*Agenda 1963* di Giudici non riporta alcunché di significativo in merito, nel periodo considerato**(8)**; così come non risulta pervenuto alcuno scritto in allegato alla missiva.
Che si tratti di un testo mai scritto, è realisticamente poco probabile: Giudici, tendenzialmente, mantiene le promesse fatte – anche quando gli costano fatica**(9)**. Del resto, anche considerando il temperamento di Fortini, e a giudicare dai buoni rapporti intrattenuti con Giudici in questi anni, l'ipotesi è francamente poco probabile**(10)**. Si tratta dunque, con ogni probabilità, di un testo giudiciano disperso e adespota. E per di più di un testo prezioso, meritevole di costituire oggetto esclusivo di discussione in una delle due sole lettere fortiniane riportate nell'epistolario per l'anno 1963.
È un dettaglio, tuttavia, a catturare l'attenzione, relativo alle modalità di trasmissione dei documenti. Si tratta di un testo per la cui redazione Giudici è invitato a ritirare del materiale predisposto da Fortini direttamente presso Mondadori, dove Vittoria Ceriani è stata a lungo collaboratrice. Non dunque una consegna a mezzo posta o *brevi manu*. Una spia tutt'altro che trascurabile, che instilla più di un sospetto sulla natura dell'«ufficio profferto» da Giudici.

*

Cosa significa attribuire un testo? Certo, le stesse storie della letteratura ci tramandano l'importanza di questa pratica, volta a diradare le zone d'ombra, le motivazioni, le vicende legate alla loro produzione e ai loro contesti di fruizione. Spesso intesa come vera e propria indagine, con tutto quel che ne consegue in termini polizieschi o tribunalizi, l'opera di attribuzione di un testo ha spesso coinciso con il banco di prova di una *vulgata* da difendere a ogni costo – per il suo valore non solo culturale, ma storico-politico**(11)**.
Attribuire un testo, tuttavia, può voler dire anche altro. Malgrado le guerre guerreggiate dai filologi di ogni tempo, o l'indefinitiva estensione della pratica di schedatura delle corrispondenze tra nomi e testi – ad uso e consumo, per l'appunto, delle storie della letteratura –, l'attribuzione permette di ridare colore a un'epoca e ai personaggi che l'hanno abitata. È curioso che le finalità non mutino di fronte a testi non immediatamente letterari – quantomeno, nel senso canonico del termine –, rispetto ai quali l'attribuzione di un anonimo permette di fare luce su rapporti, legami, interessi. A meno che oggi quella particolare modalità della scrittura saggistica che si intende sotto l'etichetta di «critica dei poeti» non vada ormai considerata, estensivamente, una forma letteraria o storiografica**(12)**.
«Comincia appena ora il suo momento», scriveva di Fortini, nel 1985, Romano Luperini; e non solo o non soltanto «per l'attenzione che dovremo dedicare all'opera del poeta oltre che a quella del

polemista e del teorico di letteratura», chiosava Giudici stesso nel 1995**(13)**. Per quanto ancora adesso, a venti o trent'anni da quelle parole, tutto questo valga ancora, l'affermazione di Giudici non può che colpire, dato che, dei pochi ancorché decisivi interventi dedicati a Fortini, egli aveva rivolto la sua attenzione critica pressoché esclusivamente al saggista**(14)**.
E dunque: cosa significa, in questo caso, autenticare un testo? Cosa comporta l'aggiunta, all'altezza del 1963, di un ancorché generico scritto giudiciano sulla poesia di Fortini? Essenzialmente due cose insieme: il recupero dell'unico testo giudiciano dedicato esclusivamente alla poesia di Fortini, e la ridefinizione del primo momento di un dialogo critico che finora si supponeva intrapreso da quest'ultimo sulle pagine del «Contemporaneo», in difesa della *Vita in versi***(15)**.

*

Il testo in questione non è, con ogni probabilità, una recensione. Inutile dunque scorrere le bibliografie della critica fortiniana, che ad ogni modo restituiscono limpidamente tutta l'attenzione mostrata per la silloge tra il 1963 e il 1964 su giornali e riviste**(16)**. L'attenzione dei compilatori per le menzioni al libro e per le rassegne stampa sfiducia, anzi, chi volesse seguire la pista di Corcione e considerarlo un testo di presentazione: a meno che Giudici non abbia deciso, come altre volte, di adottare uno pseudonimo**(17)**. Scorrendo la lista dei contributi, l'unico che si confaccia ai criteri di ricerca risulta essere un breve articolo apparso sul «Corriere della sera» il 30 giugno 1963, a firma «A. Gi.»**(18)**. Ma tutto porta a concludere che si tratti di una falsa pista: il tono tutto sommato poco elogiativo del testo rende l'intera operazione veramente improbabile. Per non dir nulla delle iniziali, che farebbero pensare piuttosto a un acerrimo critico dell'opera fortiniana quale, appunto, Alfredo Giuliani.
Certo, supporre Giudici redattore del «Corriere» o di altre testate in qualità di 'informatore' sotto copertura, anche solo *una tantum*, giustificherebbe la preghiera fortiniana di anonimato. Presupporrebbe però una rivalutazione troppo radicale del contesto entro cui Giudici si trovò a operare, oltre che del retroterra culturale e ideologico che lo situa agli antipodi di questa gestione del «Corriere della Sera»**(19)**. Bisogna supporre invece che Fortini cerchi in Giudici – o che Giudici offra a Fortini – una penna capace di valorizzare al massimo la tensione e il messaggio di *Una volta per sempre*: e che l'anonimato risponda piuttosto alla strategica esigenza di una almeno apparente imparzialità, che tenga al riparo dalle polemiche.
Sussiste, come estrema eventualità, l'ipotesi che il testo risulti non solo anonimo, ma nemmeno censito dalle correnti bibliografie. Questa situazione, d'altro canto, inficerebbe inevitabilmente il contesto di assoluta importanza che porta Fortini a redigere una lettera, predisporre il materiale presso Mondadori, istruire Giudici su alcune precise volontà – come, per l'appunto, l'anonimato, le righe conclusive, la probabile integrazione di alcuni scritti in allegato, la scansione della struttura di *Una volta per sempre*. A questo punto, due sono le principali alternative: la prima è, ancora, che Giudici non abbia mai redatto il testo. La seconda, che il testo in questione sia di così assoluta importanza nell'economia dell'opera fortiniana da risultare, in apparenza, invisibile e introvabile.

*

Succede anche a chi si occupa di letteratura per mestiere o per vocazione di dimenticare che quell'ineffabile architettura rampicante e concrescente si è storicamente data entro alcuni oggetti precisi. Una particolare forma di oblio selettivo, uno dei residui di quell'idealismo che ancora pervade la nostra cultura, e di cui l'educazione scolastica è complice. Non bisognerebbe mai dimenticare il valore «materiale» dei testi, il loro tramite o supporto, dalle tavolette di argilla agli e-book. In questo, la filologia ha molto da insegnarci. Ma anche la teoria della letteratura e la storia della cultura editoriale si sono, anche recentemente, occupate di mettere in prospettiva le forme e i meccanismi entro cui si rende possibile la fruizione dei testi.
C'è un dettaglio, in particolare, che ora riluce nella sua 'eccentrica centralità'. Delle varie parti che compongono un libro, merita sicuramente una menzione il risvolto di copertina o, con Genette, la *prière d'insérer*. Uno spazio storicamente determinato dalle usanze editoriali, entro cui si situano via via testi di diverso tipo, e che vengono promossi nel tempo da meri epitesti extratestuali ad

autentici peritesti, ancorché precari, inseriti negli incartamenti destinati alla critica; e, infine, a peritesti duraturi situati in copertina o sovraccoperta**(20)**. Il compianto Roberto Calasso ne aveva discusso nei termini di un'«angusta gabbia retorica, meno fascinosa ma altrettanto severa di quella che può offrire un sonetto», entro cui si tratta di «dire poche parole efficaci, come quando si presenta un amico a un amico»**(21)**.
È insomma una tipologia testuale di strategica e liminare collocazione, che porta a conferire un sovrappiù di senso al volume che presenta. Spesso associata alla pratica politica, culturale ed editoriale di grandi figure del Novecento letterario italiano (Vittorini, Calvino, Sciascia, ai quali si aggiunge, con la pratica collaterale dei *Preludi*, Giacomo Debenedetti)**(22)**, la redazione del risvolto di copertina costituisce uno dei momenti più importanti nel transito che porta il testo a divenire libro. Una pratica per la quale la premura di Fortini sarebbe più che giustificata; oltre a fornire una solenne riprova dell'intenso rapporto non solo intellettuale, ma emotivo e amicale, che lo lega a Giudici in questi primi anni Sessanta**(23)**.

È possibile che il testo critico sia così prossimo a quello poetico da risultare invisibile? Per fugare ogni dubbio, occorrerà tornare alla prima edizione di *Una volta per sempre* – che, come si è detto, esce per la collana «Lo specchio» della casa editrice Mondadori nell'aprile del 1963. Ad apertura di pagina, il risvolto di copertina – a sua volta intitolato *Una volta per sempre* – recita:

> *Foglio di via* – il primo libro di Franco Fortini – uscì nel 1946 in una collana che annoverava tra i suoi pochissimi titoli altri quattro libri, tutti fondamentali per la letteratura contemporanea: gli *Ossi di seppia* e le *Occasioni* di Montale, il *Canzoniere* di Saba e *Lavorare stanca* di Pavese. All'impegno e alla responsabilità che quel prestigioso distintivo comportava, proponendolo come capofila della nuova generazione di poeti, Fortini faceva onore fin da allora. Già in *Foglio di via* egli esibiva le carte di nobiltà che sarebbero diventate tipiche di tutta la sua opera in versi, di cui con *Poesia ed errore* ci ha offerto nel 1959 il primo importante consuntivo: la qualità di un dettato senza scorie, ed una commossa verità esistenziale in tensione reciprocamente provocatoria con una lucida vocazione d'intervento. I critici autorevoli, amici e meno amici, che il loro ufficio ha portato a fare i conti con la poesia di questo «guastafeste magnifico» (la definizione è di Francesco Leonetti) hanno infatti trovato in quelle incontestabili caratteristiche il comune denominatore di conclusioni per altri aspetti difformi e magari contraddittorie. C'è da osservare tuttavia – e queste poesie, *Una volta per sempre*, danno occasione a una meditata conferma in tal senso – che i contrastati volti dell'esperienza poetica di Fortini, il tono aristocratico di alta tradizione, l'accento non di rado di elegia e la passione storica dell'uomo di pensiero e del militante, non sono semplicemente le stimmate di una patetica e sia pur nobile lacerazione (in lui perché nelle cose e prima nelle cose che in lui); bensì, e soprattutto, le componenti di una scelta stilistica e umana. La scelta di un poeta che alla consapevolezza critica del linguaggio, alla poesia vestita da poesia, affida la comunicabilità del suo discorso e che il suo privato esistere provoca quotidianamente, e contesta, col «dover essere» di tutta una società. In essa possiamo scoprire forse una traccia delle appassionate frequentazioni di cui la formazione, remota e recente, di Fortini è ricca: da Éluard a Noventa, da Lukács a Brecht; ma certamente anche una delle ragioni che portano oggi molti giovani a riconoscere nella sua poesia e in tutta la sua testimonianza di scrittore un'indicazione e un punto preciso di riferimento. Franco Fortini, nato a Firenze nel 1917, vive a Milano dal 1945.**(24)**

Già a colpo d'occhio emerge lampante un primo dato: la formula di chiusura è in tutto e per tutto quella auspicata da Fortini nella lettera a Giudici del 27 marzo. Una formula che, nella sua concisione, suggerisce un senso ulteriore, perentorio: la Firenze ermetica, la Firenze delle Giubbe Rosse, la Firenze della Repubblica delle Lettere, è un luogo culturale e mentale al quale Fortini non appartiene più. Il distacco non potrebbe essere più netto. I natali fiorentini non sono che il pur importante inciso di una frase che intende proporsi come vera e propria dichiarazione politico-esistenziale. Una frase in cui l'enfasi va posta, alternativamente, sul 1945 – anno della Liberazione d'Italia e della fine della Seconda Guerra Mondiale; anno della consegna a Vittorini del manoscritto di *Foglio di via e altri versi* – o sulla città di Milano, nascente capitale dell'intellettualità italiana, dove nel 1945 intraprese le proprie attività il «Politecnico». Non dunque un semplice dato, ma una sentenza e un'indicazione critica.

È sufficiente volgere nuovamente lo sguardo verso la bibliografia coeva relativa a *Poesia ed errore* per saggiare questa tendenza**(25)**. Consistenti i richiami, talvolta tragicomicamente benevoli, al «suo Arno autentico e ricco di richiami», «paesaggio interiorizzato» di un giovane Fortini cresciuto «nel verde indimenticato, tra le rose amare e le lame turchine di marzo sui tetti, di San Miniato, della Mensola e d'Oltrarno»**(26)**. Ma non mancano più esplicite e letterali accuse di neocrepuscolarismo «veridico, sbiadito e sconfitto», che farebbe da contorno a una «presa di coscienza storica e rovesciato sulle circostanze con elaborata lucidità teorica»**(27)**. Questo, nonostante già i primi recensori del volume avessero manifestato un certo scetticismo circa l'accostamento dei primi esperimenti poetici di Fortini all'ermetismo**(28)**. L'elenco potrebbe continuare: ma è ormai chiaro da quali accuse, da quali pregiudizi Fortini intendesse difendersi e, se possibile, replicare. Con questa precisazione, forse, sperava di poter trovare finalmente riparo da una critica spesso troppo indugiante su un dettaglio ritenuto ormai scomodo e anacronistico. D'altronde sappiamo bene che, seppure non si possa prescindere da quegli anni per intenderlo, Fortini operi un «acceso e talora risentito rifiuto *a posteriori* di quella temperie», retroterra estetico e culturale che lo accomuna ai suoi avversari, e «concepisca il confine del '45 come vero inizio della propria vicenda intellettuale»**(29)**.

*

Ciò detto, bisogna comunque considerare la natura ambigua e sospetta del risvolto di copertina come tipologia testuale. È, innanzitutto *pro domo*, e quindi incline a ottemperare alle richieste degli autori. È, inoltre, indefinitamente ripetitivo e limitato, spesso costruito secondo accreditate formule convenzionali**(30)**. In questo senso, la chiusa appena osservata non fa accezione, e non se ne può assolutamente trarre una prova di paternità di per sé. Si può benissimo immaginare Fortini estendere la medesima richiesta in forma orale a un Redattore X, così come ipotizzare un Redattore Y capace di confezionare autonomamente il risvolto di copertina. Per questo, assumeremo per ora l'esistenza di questi due possibili redattori-tipo, tentando un'analisi stilistica del testo in questione.
Per esaurire gli effetti di superficie, oltre alla chiusa andrà osservata l'altra evidente citazione presente nel testo: ovvero la definizione di «guastafeste magnifico» esplicitamente attribuita a Francesco Leonetti. Antesignana del più celebre «ospite ingrato», l'apostrofe è riportata nella recensione che Leonetti stesso realizza a *Poesia ed errore* per «Paragone» nel 1960:

> Va detto appena che, nella sua solitudine tra il '46 e il '55 egli […] si aveva fatta la maschera di cattivo poeta, su cui ironizzava egli stesso e soffriva […]. Perché si sentiva molto intento, e molto preoccupato; a fare e, per vocazione, a censurare e disfare quello che facevano gli altri […]. Oltre a darsi un cattivo carattere che tutta Italia letteraria conosce, con le sue componenti complicate e sue proprie: un'assolutezza nella storia, e una negatività distruttiva per ciò che si fa senza tavole dei principi. (Qualcosa in lui di più grave, di più profondo e di più disperante, che non l'essere, come si è sussurrato sempre tra i suoi amici, un viso pallido, un guastafeste magnifico).**(31)**

Il riferimento è evidente, e segnala che il redattore del risvolto è, se non iniziato alla «cerchia di amici» menzionata da Leonetti, quantomeno a conoscenza del documento. Che sia questo tra gli scritti predisposti da Fortini presso Mondadori? Possibilissimo: anche perché, approfondendo la lettura, ulteriori elementi tematici e lessicali si aggiungono a dare corpo all'ipotesi. Il motivo fiorentino e i suoi strascichi ermetici, ripresi in termini ironici e scherzosi, ha qui addirittura dignità di *incipit*, confermando quanto il vecchio stigma resti ancora da fugare. «Fortini da giovane fu a Firenze […]. Un motivo di più per non potersi opporre a una sua leggenda di primo antiermetico dentro la cittadella ermetica…»**(32)**.
Osservando poi i termini impiegati da Leonetti, notevole in particolare è la «tensione» – «ideologica» e «artistica» – e la «vocazione» («a censurare e disfare»). È possibile infatti saggiarne la rimodulazione, all'interno del risvolto, nell'espressione «commossa verità esistenziale in tensione reciprocamente provocatoria con una lucida vocazione d'intervento». Un autentico rifacimento, che commuta efficacemente i termini del discorso in una calzante formulazione critica – o, per dirla con

Mengaldo, un «epigramma critico» – che, ovviamente, lima le asperità salvaguardandone l'esattezza formale.
Leonetti, nella chiusa, sottolinea dunque come la «straniata originalità» di Fortini «si lasc*i* indietro parecchia della sua generazione»**(33)**: quella stessa generazione di cui, stando al nostro redattore, Fortini è «capofila». È anzi senz'altro notevole che la sua prima preoccupazione, all'atto di presentare *Una volta per sempre*, sia quella di ricordare al lettore come la poesia di Fortini si iscriva, sin dall'esordio, nell'alveo della grande poesia italiana contemporanea. Un dettaglio che, va detto sin d'ora e a margine di ogni attribuzione, rileva dell'immenso e quasi timoroso rispetto per l'autore e la sua opera. Ripercorrendo brevemente la storia editoriale della poesia Einaudi, il compilatore traccia i lineamenti di un vero e proprio canone, che dagli anni della guerra muove verso il presente, a certificare il valore poetico e documentario di un'opera prima, quella di Fortini, situata sulla medesima scia della produzione di Montale, Saba e Pavese. Altro ci sarebbe da dire su questo *incipit*: ma per adesso conviene muovere oltre, e considerare altre importanti occorrenze del testo. L'intento, comunque, è chiaro: fissare un preciso momento nel tempo, un *terminus a quo* che è anche *ad quem*, ed entro cui *Foglio di via* acquista una consistenza prismatica tra la passata stagione e la futura: simbolicamente, ma quasi sintomaticamente, quel termine è il 1946.
Potersi fregiare di un siffatto lignaggio poetico è sicuramente di pochi, e costituisce una contingenza storica che pone inevitabilmente Fortini quale, appunto, «capofila della nuova generazione di poeti». Quella, insomma, troppo giovane per pubblicare prima dello scoppio del conflitto mondiale, e che si approssimava all'esordio negli anni dell'immediato dopoguerra. Gioverà, a questo riguardo, notare che l'espressione, sicuramente di reminiscenza leonettiana, è a sua volta un calco pressoché letterale dall'intervento che Geno Pampaloni aveva dedicato a *Poesia ed errore* nel 1959, e che nel risvolto è recuperato pressoché letteralmente:

> Così questo scrittore, che quanto a ingegno ne ha da vendere, e che avrebbe potuto essere *il capofila della sua generazione letteraria*, ha finito invece con l'essere caratterizzato da una serie di gesti emotivi, un'affannosa ricerca del punto, dell'attimo in cui potrebbe scattare la palingenesi sociale da cui il mondo sarà rinnovato; e, in definitiva, uno specchio del disordine.**(34)**

Pampaloni problematizza un certo «imbarazzo» patito di fronte alla figura e all'opera di Fortini, motivato da un medesimo senso di inappagamento e provvisorietà, «allusivo» di qualcosa sempre di là da venire e capace di rendere la reale misura del poeta e della sua poesia. Provvido esempio delle tonalità di un rapporto sempre tra il placido e il burrascoso, il giudizio di Pampaloni su Fortini riesce persino a rivolgere contro quest'ultimo le medesime critiche che, in questi stessi anni, quest'ultimo si troverà a formulare contro la Neoavanguardia**(35)**.
Ma il redattore del risvolto di *Una volta per sempre* non si cura dell'irrealtà di un periodo ipotetico con il quale, forse, Pampaloni intende rendere ancora più amara la sua formula: è anzi questa l'occasione per ripristinarla in tutta la sua valenza programmatica, nonché di precisare sottilmente che, se Fortini è uno «specchio del disordine», ebbene, questo disordine, questa «lacerazione» è «in lui perché nelle cose, e nelle cose prima che in lui». Né è questa l'unica suggestione che riecheggia dal saggio pampaloniano al risvolto. «L'accento non di rado d'elegia e la passione storica dell'uomo di pensiero e del militante», seguendo questa traccia, riprenderebbe il motivo della «natura eminentemente lirica ed elegiaca» di Fortini, che «*assume come valore epico il* [suo] *trasferimento nel mondo della storia*». Così come «il tono aristocratico di alta tradizione» può trovare il suo corrispettivo nella «disperata diplomazia» tra «recupero della grandezza morale e letteraria della tradizione cristiano-umanistica e la sua "correzione"», che Pampaloni sottolinea essere l'autentica cifra della poesia fortiniana**(36)**.
Pampaloni, nel tracciare il suo ritratto, non fa segreto di attingere a piene mani a quanto espresso da Pasolini in *Passione e ideologia*, unico testo certo della rosa fortiniana. Accostando il testo di Pampaloni a quello di Pasolini, è possibile filtrare un'espressione riportata nel risvolto come curiosa forma di concrezione critica: «stimmate di una patetica e sia pur nobile lacerazione», entro la quale è possibile rintracciare due ordini di recupero. Da una parte c'è la «profonda, lacerata natura religiosa» di Fortini – che potrebbe innescare, per analogia, il ricorso alle «stimmate» –, accostata a una poesia «obiettivamente patetica, storicamente patetica»**(37)**. Dall'altra, la «lacerazione» causata

dalle due forze che, secondo Pasolini, trascinano Fortini in direzioni opposte, e sostanzialmente racchiudibili nelle formule di «passione» e di «ideologia». Ricordando quanto espresso ancora da Pasolini circa il recupero «per pura passione» del dato poetico, unica concessione a un rigore morale in «funzione politica (e viceversa)»**(38)**, è possibile tornare con uno sguardo più approfondito anche sulla dicitura di «passione storica», che a questo punto risolverebbe nell'accostamento ancipite tutta la pluralità della riflessione.

*

Questa fitta serie di occorrenze dà modo di avanzare alcune ipotesi. Prima di tutto, che il testo consti in larga parte di un abile rimaneggiamento critico di scritti preesistenti, appositamente predisposti da Fortini affinché costituissero un primo problematico stato dell'arte. Di conseguenza, è possibile avanzare alcune supposizioni su autori e collocazioni di questi scritti: Pasolini in *Passione e ideologia*; Pampaloni su «Palatina»; Leonetti su «Paragone». Tutti interventi apparsi tra il 1958 e il 1960, che Fortini probabilmente collezionò all'epoca della loro apparizione in forma di rassegna critica. Questa contingenza andrebbe quindi a collimare con la necessità, da parte dell'estensore del risvolto, di ottenerli da Fortini in persona, non potendo più facilmente reperirli a tre anni e più di distanza. A questi, va aggiunto almeno il testo di Gianni Scalia – che Fortini, all'atto di ripubblicare il *remix* di *Poesia e errore* nel 1969, allega a testimonianza dei «pareri espressi a suo tempo sulla prima edizione», assieme a quello di Pampaloni e una seconda incursione critica di Baldacci**(39)**.
Qual è, tuttavia, il quarto contributo predisposto da Fortini? La lettura del risvolto invita a rivolgersi a quelli che l'estensore definisce «critici autorevoli, amici e meno amici», e che avevano trovato in «quelle incontestabili caratteristiche» un denominatore comune per formulare considerazioni critiche «per altri aspetti difformi e magari contraddittorie». È proprio da queste caratteristiche che conviene partire, e più precisamente da quella che resta da problematizzare: ovvero la «qualità di un dettato senza scorie». «Scoria» è effettivamente un lemma impiegato all'interno di una composizione di *Una volta per sempre*, ossia *Una frequenza*:

> E al mezzo della pagina che leggi,
> al mezzo della lettera che scrivi, il no per sempre
> ed il mai più.
>
> Quasi calda è la fronte ancora ma irradia
> soltanto il suo segnale ormai. Così
> lo sterno della bestia disgregata
> nel carbonio e la scoria nel cemento
> viva murata morderanno sempre.**(40)**

È un lemma importante, o quantomeno ambiguo, se in chiusura di volume Fortini sente di dover chiosare in nota che «si allude ai reperti nel carbon fossile e alla loro radiattività. Le "scorie" sono quelle radiattive [*sic*], murate nel cemento»**(41)**. Tuttavia, come non crediamo all'univocità di senso della spiegazione fortiniana, sentiamo di dover escludere che il concetto di «dettato senza scorie» riportato nel risvolto possa riferirsi direttamente e senza ulteriori allusioni alla lettera del testo poetico. Uno spoglio ulteriore della rassegna relativa a *Poesia ed errore* suggerisce infatti di considerare uno scritto di Alfredo Giuliani, apparso su «il verri» nel 1959:

> Del resto, se volete pesare la differenza che passa tra la poesia che *si compiange* e quella che *agisce*, leggete *Dico a te* […] e leggete *Ai posteri* di Bertolt Brecht […].Nella poesia di Brecht c'è una prepotente e amara generosità che avvolge il motivo ideologico: non è ideologia, è carne e immaginazione. Pur essendo un po' guastata dall'oratoria, la poesia respira, agisce sul nostro essere desti, ci scuote se siamo assopiti. La poesia di Fortini è piena di disprezzo per il proprio simile intellettuale, è preoccupata della salvezza, è una scoria di tutti i pensieri di colpa rimuginati in margine a una condizione ambigua: «cultura», parola in cui politica poesia letteratura si rimescolano senza luce, e mai trovano l'impronta. La paura di essere servile: tutta

> qui l'ideologia travasata nei versi. E alla fine quel senso di colpa suona poeticamente falso, è un concetto pieno soltanto di autocommiserazione e sollievo letterario.**(42)**

Il paragone con Brecht serve a Giuliani per attaccare Fortini, nel tentativo premeditato di inasprire, tramite l'accostamento apparentemente casuale, la pena da infliggere a colui che si proclamava il «primo brechtiano d'Italia»**(43)**. È a queste scorie che, forse Fortini stesso, ma sicuramente l'estensore del risvolto sembra alludere, riabilitando i tratti del dettato fortiniano con elegante e fugace ironia. Ironia alla quale si aggiunge, a giudicare dalla bocciatura senza appello dell'unica formula ripescata dal suo intervento, una certa forma di avversione per il critico novissimo – laddove le valutazioni degli altri recensori si trovano, pure se icasticamente, problematizzate.
«Critici autorevoli, amici e meno amici»: Pasolini, Pampaloni, Giuliani, Leonetti, dunque? È senza dubbio una selezione di tre eminenti interventi critici su *Poesia ed errore* – a cui si aggiunge l'intervento di Pasolini su *I destini generali*; una selezione della quale il testo di presentazione rispecchia perfettamente lettura, comprensione, problematizzazione critica. Un testo che, in aggiunta, si chiude con le medesime indicazioni fornite da Fortini a Giudici. A questo punto, per supporre un Redattore Y capace di produrre autonomamente il testo sarebbe necessario cominciare ad accumulare ulteriori "condizioni di esistenza", che non reggono di fronte alle evidenze che la lettera del 27 marzo 1963 e l'analisi del risvolto di copertina portano a favore di Giudici. Cosa dire invece per quanto riguarda l'ipotesi di un Redattore X, diverso da Giovanni Giudici, al quale Fortini abbia fornito indicazioni similari?

*

Sono note le divergenze «ideologiche e di concezione del mondo» che portarono al deterioramento dei rapporti tra Fortini e Giudici nei tardi anni '60. Questa contingenza potrebbe avere il suo peso tra le motivazioni che portarono a non includere questo testo di presentazione nelle successive edizioni di *Una volta per sempre*. Ma è certo – gli scritti anche tardi e gli studi tramandano e sottolineano questo aspetto – che mai venne meno da entrambe le parti un'immensa stima poetica e umana, e l'affetto sincero che si riserva alle figure che, anche simbolicamente, rappresentano una stagione della vita. Il passato non è solo il tempo degli avvenimenti trascorsi, ma il luogo degli appuntamenti mancati. E a volte succede che dal futuro alcuni segnali vengano a rischiarare o illuminare o ricordare ciò che è o non è accaduto. È quanto procede a compiere Giudici, accettando, nel novembre 1995, di preparare per la rubrica «Trentarighe» tenuta per «l'Unità» un breve e accorato ricordo dell'amico in occasione del primo anniversario dalla scomparsa:

> Ventinove novembre, nel primo anniversario della scomparsa, l'università di Siena commemora Franco Fortini. Credo che nessun'altra sede sarebbe risultata più degna e più giusta di questa in cui Egli adempì, in modo ufficiale e "consacrato", quella sua vocazione di Maestro che veniva tuttavia da molto lontano e gli era (per così dire) connaturata. Se a Siena infatti lo ricorderanno con la loro presenza anche molte persone che furono suoi scolari (nel senso proprio che frequentarono le sue lezioni, sostennero esami, svolsero tesi di laurea), altri in altri luoghi dovrebbero ricordarlo ai quali furono di insegnamento il suo impegno artistico, intellettuale e politico, il suo consiglio, la sua «scomoda» e tuttavia generosa severità. Siamo stati in molti a essergli debitori in questo senso. «La spina apre la gemma e l'acqua apre il mattino»: ecco che mi viene alla memoria del tutto casualmente un verso del mio primo incontro con Fortini poeta, *Foglio di via e altri versi* nella prima edizione del 1946, stessa collana degli *Ossi di seppia* e delle *Occasioni* di Montale, di *Lavorare Stanca* di Pavese, di *Con me e con gli alpini* di Jahier. Il nome di Fortini si collocava fin da allora per me fra quelli di un'ideale «prima fila», anche se non potevo immaginare che anni più tardi mi sarebbe toccato sia pure per contingenti ragioni di lavoro il privilegio di una nostra quasi quotidiana frequentazione, in seguito diradata e poi interrotta. Ma fin quando essa durò fui ben felice di trovarmi anch'io nella parte di un dimesso e ancor oggi riconoscente scolaro: ne uscirono rinnovati il mio modo di sentire la letteratura, la mia speranza politica, i miei versi. Mi dispiace di non averlo potuto salutare prima che se ne andasse, ma forse anche questo rimpianto mi aiuta oggi a sentirlo vivo come una voce della mia coscienza.**(44)**

La commozione che giunge da queste parole, la quieta disperazione per questo saluto mai avvenuto, sono forse l'occasione, per Giudici, di recuperare, con la sua consueta «amorevole ironia»**(45)** fatta di allusioni e analogie, quell'antico segreto, quella lunga fedeltà al servizio reso e alla promessa fatta tanti anni prima all'amico Fortini. Concedendosi, forse, di lasciare un indizio a futura memoria. Quale altro motivo di riprendere quelle esatte parole a più di trent'anni di distanza, di attribuirle al proprio personale ricordo di un Fortini che, ai tempi, era per lui 'solo' il poeta di *Foglio di via*? La rimembranza di un verso da questa prima raccolta fortiniana – sia essa casuale o meno – attiva, lungo i «silenziosi circuiti del ricordo», la memoria di quelle osservazioni scritte e mai rivendicate**(46)**. Le variazioni più o meno volontarie, più o meno rispondenti all'*incipit* del 1963 non fanno che certificarne ulteriormente la comune matrice; la nuova sede è, del resto, il luogo per apportare qualche modifica di natura critica. Scompare, ad esempio, Saba – del cui *Canzoniere* erano nel frattempo apparse nuove più complete edizioni, oltre a un *Tutte le poesie* che Giudici aveva recensito pochi anni prima**(47)** –, e compare Jahier, all'«altro lato» della cosiddetta 'prima generazione'**(48)**: poeta a lungo e persistentemente presente nelle pagine e nelle letture di Giudici**(49)**. Così anche il titolo di «capofila» sfuma in una più democratica (ma non per questo meno empirea) «prima fila» – forse cedendo agli stimoli analogici che gli suggerivano i suoi stessi versi, scritti *Da un banco in fondo alla classe* e a lungo discussi proprio con Fortini**(50)**. O forse, più semplicemente, con la lucidità di chi si trova a rimembrare una stagione ormai trascorsa da un presente in cui classifiche del genere non sono più valuta corrente. Tuttavia, *mutatis mutandis*, sembra che singoli brani di quella recensione balenino ancora, trent'anni dopo, alla penna di Giudici: è il caso del curioso rinvenimento, tra le carte del poeta conservate presso il centro APICE, di un intervento datato 10 settembre 1993 intitolato proprio *Carte di nobiltà*…**(51)**

*

Come si riconosce lo stile di un autore? È veramente possibile verificare questo insieme dei tratti formali in presenza di un testo adespota? A questo punto, a conclusione del discorso e sulla scorta di queste lampanti consonanze, alcune evidenze fanno sì che anche la restante parte del testo possa funzionare in connessione allo stile giudiciano. Tutti e quattro i critici sopra menzionati sono concordi nell'attribuire a Fortini un che di «ossesso», «voluto», «fantasmatico» o «rettorico»: le famose «correzioni» che instancabilmente compongono e scompongono la poesia di Fortini. Ebbene, Giudici non manca di osservare che, oltre questo giudizio e nel cuore di questa contraddizione, non sta un riflesso borghese o un trascinamento involontario e convulso tra razionale e irrazionale, bensì «le componenti di una scelta stilistica e umana» che «affida la comunicabilità» del suo discorso alla «poesia vestita da poesia». Scelta figurale curiosa, che rimanda pressoché immediatamente a una recensione giornalistica approntata da Giudici per un nuovo progetto editoriale dedicato a Bertolt Brecht:

> La ragione profonda delle sue scelte rettoriche e stilistiche […], del suo lungo viaggio verso i classici, del suo continuo puntare a una poesia travestita da poesia, sta appunto in questo: nella necessità di stabilire tra la fonte e la destinazione del messaggio poetico un «diaframma letterario» ridotto al minimo.**(52)**

E tuttavia, dietro l'autocitazione emerge ancora una volta l'avantesto fortiniano. È sufficiente tornare alla recensione approntata, otto anni prima, al *Poesie e canzoni* tradotto proprio da Fortini assieme a Ruth Leiser:

> Riconsiderato alla luce di questo presupposto, anche il verboso anarchismo dell'Opera da tre soldi ha il suo effetto positivo di indicare (stimolando un giudizio razionalmente negativo) come non si deve fare o pensare una rivoluzione. Ogni storia ha la sua *morale*: ecco un'altra ragione delle scelte strutturali di Brecht, che parla sempre come chi racconta, come un «autore» –, dice Fortini –, «vestito da Autore».**(53)**

Queste ulteriori spie stilistiche intessono rapporti profondi con la poetica, le convinzioni e l'impegno politico-culturale di Giudici, soprattutto a inizio anni Sessanta. Sono infatti gli anni della

composizione della *Vita in versi*, in cui la coincidente *querelle* neo-avanguardistica imponeva la necessità di ripensare un'intera *ars poetica* a partire da alcune precise convinzioni. La prima, considerando la lingua come una maschera**(54)**, era che alla mimesi del caos andasse sempre prediletta la comunicazione di un dissenso e di una critica che al caos resistesse. La seconda, che ad ogni arguzia o espediente stilistico andasse contrapposta un'umile ma tenace verità. Questi sono gli elementi della riflessione di Giudici condivisi con Fortini nella pratica poetica, i quali si esplicano, oltre che negli interventi teorici pubblicati in questi anni, anche nella corrispondenza privata**(55)**. È curiosamente proprio nel febbraio del 1963 che Giudici comunica a Fortini alcune considerazioni in merito. Ancor più curiosamente, queste ultime intrecciano valutazioni di poetica a ipotesi sulla forma saggistica come «operazione politica»:

> Il discorso critico deve farsi anch'esso più impersonale, deve assumere anch'esso una maschera come tu dici per il discorso poetico (o narrativo, figurativo, musicale ecc.)per costringere gli ascoltatori potenziali all'ascolto. […] Quale maschera dunque? 2) Quella della neo-avanguardia, sia pure corretta in un «rapporto intenzionale»? […] Personalmente non avrei pregiudiziali astratte nei confronti di un tal tipo di discorso […] ma io credo che le pressioni che [lo] autorizzano […] siano a questo punto più forti di ogni rapporto intenzionale possibile. […] Una giusta interpretazione politica della situazione dovrebbe concludere sulla necessità di scegliere la famosa maschera non nel guardaroba novissimo, ma nel guardaroba tradizionale, portandoci eventualmente su posizione di apparente coincidenza con la cosiddetta destra letteraria. La mia maschera […] è *politically inspired* e la sua funzione più impersonale è di mantenere il contatto con i possibili utenti della letteratura; credo che per questo si debba continuare ad operare attraverso un *medium* che corrisponda alla convenzione tradizionale […].**(56)**

Queste affermazioni, per altri versi totalmente coincidenti con alcune formulazioni fortiniane e anticipatrici di importanti contributi saggistici giudiciani**(57)**, segnalano l'assoluta centralità del terreno della letteratura nel campo dell'azione politica. Un'idea martellante, e che suona sempre più limpidamente d'autore non solo per temi, ma anche per gli utilizzi specifici di un linguaggio che si situa entro precise metafore. Brilla in particolare quella del «guardaroba» poetico, funzionale alla scelta di una maschera. Una variazione, insomma, sul tema, di cui anche Fortini, infine, darà conto nel prefare nuovamente *Foglio di via* nel 1967, parlando di «profezia abbigliata da profezia»; e che ora sembra voler suggerire, come *tic* stilistico, più di quanto finora si ritenesse**(58)**. Se esistono «tratti formali» da cui un critico dovrebbe poter dedurre uno stile, eccone dunque uno.

Sia detto questo per non tacere di alcuni altri dettagli, alcune indicazioni critiche relative a letture e ascendenze fortiniane che in pochi, se non pochissimi, avrebbero al tempo potuto tenere in considerazione. Così, se Brecht e Éluard – complici le traduzioni apparse in quegli anni – trovano ampiamente il loro posto nella problematizzazione dell'opera di Fortini**(59)**, lo stesso non si può dire degli altri due nomi avanzati dal redattore del risvolto: Noventa e Lukács. Il primo non è menzionato nemmeno da Pampaloni – lui che, in un divertito componimento di Giudici, condivide con Fortini «il grembo […] del poeta Noventa», novello Giacobbe di fianco al «compagno» Esaù**(60)**. Ma Noventa è di importanza imprescindibile anche nella formazione poetica di Giovanni Giudici, forse ultimo tra i suoi allievi: la loro amicizia si era andata consolidando a partire dal 1958, prima di interrompersi bruscamente per la morte del poeta veneto il 4 luglio 1960**(61)**. Il suo «utopismo anti-idealistico» ne faceva in qualche modo un eretico: e non è un caso che il suo nome ricorra, accanto a quello di Fortini, in molte interviste dedicate al rapporto di Giudici con il proprio passato**(62)**. È dunque curioso che l'unico testo ad associare la poesia di Fortini all'eredità di Noventa sia il risvolto a *Una volta per sempre***(63)**.

Stesso discorso valga per Lukács. Una presenza centrale nel pensiero di Fortini, già avvicinata durante l'esilio svizzero, letta poi in traduzione sul «Politecnico» e meditata lungo tutti gli anni '50**(64)**; e che tuttavia a quest'altezza risulta totalmente espunta dal discorso critico sulla sua poesia. «È più che probabile che l'alta e complessa attività di intellettuale-politico di Franco Fortini, col suo prestigio crescente, continui a costituire piuttosto un ostacolo che un aiuto alla comprensione della sua fisionomia di poeta»**(65)**: queste le parole con cui Mengaldo inaugurava le *Poesie scelte* nel 1974. Parole quanto mai veritiere: è effettivamente una curiosa forma di bipolarismo, quella che colpisce anche in questo torno di anni chiunque si avvicini alla sua opera. Si

è già ricordato come, sfogliando la rassegna critica attorno a *Poesia ed errore*, anche (e forse soprattutto) il «critico autorevole» si possa trovare in «difficoltà» o «imbarazzo» all'atto di discutere l'opera in versi fortiniana: «poiché è impossibile fingere di ignorare […] che dietro al testo esiste un uomo […] dotato di una delle intelligenze più acute che operino oggi in Italia». Valga per tutti la formula di Pasolini; ma l'elenco potrebbe continuare.

Eppure, nonostante l'*impasse* che si crea attorno alle contrapposte figure del poeta e dell'intellettuale, nessuno trova la forza o il coraggio di considerarle complementari, continuando a misurarne la poesia secondo i criteri della poesia; laddove invece anche i riferimenti al Brecht più politico sono riferimenti poetici, non critici. Nessuno, tranne il redattore del risvolto: il quale, considerandone i «contrastati volti dell'esperienza», coglie il dato sostanzialmente osmotico e permeabile di una riflessione critica che si fa poetica e viceversa. Come aggiungerà Mengaldo anni dopo: «l'ideologia – e un'ideologia del tutto esplicita – nutre e condiziona la poesia di Fortini (ma anche, occorre non dimenticarlo, viceversa)»**(66)**. Si sa, è stato già ricordato, il risvolto è il momento dell'oggetto-libro entro il quale si dà un'indicazione critica e di lettura: e chi meglio di Giudici per ricordare l'ascendenza lukácsiana di Fortini? Lui che, insieme a Grazia Cherchi e altri, aveva preso parte proprio in quel periodo a una lettura collettiva di *Teoria del romanzo* coordinata, appunto, da Fortini?**(67)**

Testi e analisi a disposizione portano dunque ad avanzare l'ipotesi che il Redattore X del risvolto di copertina della prima edizione di *Una volta per sempre* sia davvero Giovanni Giudici. Il poeta (o il tempo) è stato molto bravo a nascondere le sue tracce. Ma l'anonimato, e la fedeltà a quell'anonimato, era d'altronde il prezzo da pagare per poter condividere, pur sulla soglia, un medesimo spazio con Fortini. Uno spazio che esiste tuttora, «una volta per sempre», e che apre a più estesi approfondimenti sui rapporti editoriali intercorsi tra Giudici e la casa editrice Mondadori. E una silenziosa, tenace, 'antica promessa', che da oggi sappiamo ancor più certamente aver resistito alla prova del tempo.

Massimiliano Cappello

Note.

(1) L. Neri, *«Nel disordine formale»: il carteggio Fortini-Giudici*, in G. Turchetta, E. Esposito (a cura di), *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, Milano, Ledizioni, 2018; F. Fortini, G. Giudici, Carteggio 1959-1993, a cura di R. Corcione, Firenze, Olschki, 2018.

(2) F. Fortini, *Foglio di via*, Torino, Einaudi, 1946; Id., *Poesia ed errore*, Milano, Feltrinelli, 1959; Id., *Una volta per sempre*, Milano, Mondadori,1963; ora in Id., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2014.

(3) A. Berardinelli, *Franco Fortini*, Firenze, La nuova Italia, 1973, p. 65; cfr. anche R. Corcione, *Un «moncherino di religione»: Fortini interlocutore di Giudici*, in F. Fortini, G. Giudici, *Carteggio*, cit., p. 18.

(4) F. Fortini, *Una volta per sempre (I-II)*, in *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 50-54.

(5) F. Fortini, G. Giudici, *Carteggio*, cit., p. 87.

(6) Ma queste geografie fluviali suggeriscono anche il recupero dell'immaginario ligure che accomunava le ferie estive di Giudici, Fortini, Sereni, Cesarano e altri. E del rapporto tra Sereni e Fortini, in particolare, scandito anche dagli «spifferi di carta» che i poeti usavano inoltrarsi da una sponda all'altra della Magra. Al riguardo, V. Sereni, *Un posto di vacanza*, in *Stella variabile* (1981); ora in Id., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 2013.Cfr. anche F. Diaco, *«Venivano spifferi di carta all'altra riva». Riflessioni sul carteggio Sereni-Fortini*, in F. Diaco, N. Scaffai (a cura di), *Dall'altra riva. Fortini e Sereni*, Pisa, ETS, 2018, pp. 79-113.

(7) F. Fortini, G. Giudici, *Carteggio*, cit., p. 87 *infra*.

(8) Occorre tuttavia aggiungere che, già all'altezza del 1960, le assenze illustri nelle agende giudiciane è sistematica. Cfr. E. Gambaro, *Cerchi il sublime! Un nuovo inizio per Giovanni Giudici*, in *Agenda 1960 e altri inediti*, p. 21: «Venendo alla letteratura italiana in particolare, colpisce la esiguità del numero di opere presenti in queste note, soprattutto se si considera che nel 1960 escono libri significativi […]. Tra il '59 e il '60 appaiono infatti *Poesia ed errore* di Fortini, *Il seme del piangere* di Caproni […]. Se escludiamo come poco probabile che tutte queste "assenze" siano da ascriversi a una mancanza di attenzione, si dovrà attribuirle, in parte, al fatto che in questo periodo Giudici, come si è accennato, è meno impegnato che negli anni precedenti sul versante del giornalismo culturale – in recensioni e articoli dedicati alla immediata attualità – ma, soprattutto, e forse più probabilmente, al fatto che, pur non rinunciando a leggere testi creativi,

egli si concentra essenzialmente, da un lato, su una problematica più "teorica" – sulla individuazione del possibile spazio di esistenza e del senso della poesia nel mondo attuale –, dall'altro, e non separatamente, sulla propria posizione e la propria attività creativa». A questo, si aggiunga quanto riportato alla pagina del 29 marzo 1963: «Le pagine dell'agenda sono sempre più vuote. È la stanchezza serale, il segno della stanchezza serale», in G. Giudici, *Agenda 1963*, inedita, conservata presso l'Università degli studi di Milano. Ringrazio gli eredi di Giovanni Giudici per avermi permesso di utilizzare questo appunto.

(9) Uno sguardo alle agende comprova la fedeltà di Giudici alla parola data anche in un momento, come quello che consideriamo – di scarse energie. Alla data del 3 aprile 1963, ad esempio, Giudici annota, in margine alla redazione di quello che diventerà G. Giudici, *Una lezione di speranza*, «Comunità», XVII, 109, maggio 1963, pp. 97-99: «Mi è molto gravoso procedere. Debbo ultimare la lettura del libro di Vigorelli su Teilhard de Chardin. Poi dovrò affrontare la rilettura del *Cimetière Marin*. Pensare al discorso sul linguaggio»; e il 7 aprile: «E nemmeno oggi ne ho voglia. Finisco quasi il libro su Teilhard de Chardin: devo liberarmi di questo articolo, che penso di poter risolvere con poche cartelle di una certa chiarezza e di un moderato entusiasmo», in G. Giudici, *Agenda 1963*, inedita, conservata presso il centro APICE, Università degli studi di Milano.

(10) Già in F. Fortini, *Lettera a Pier Paolo Pasolini*, 1959, in E. Passannanti (a cura di), *Realtà e paradosso della traduzione poetica. Seminario sulla teoria e pratica della traduzione d'autore* (1989), Napoli, Istituto di studi filosofici, 2004, p. 49: «C'è in me qualcosa che allontana la gente e mi impedisce l'amicizia. La cosa si ripete negli anni con tanta regolarità che non posso imputare gli altri. Ma riuscissi a capire cos'è ed emendarmi». L'autrice ricorda, inoltre, come il 31 maggio 1959 Fortini, in risposta a una correzione e un taglio non comunicati a un suo articolo su Lukács, abbandona «Officina», che con il numero di maggio-giugno terminerà le pubblicazioni.

(11) Tra gli innumerevoli esempi che si potrebbero fare, penso in particolare alle ricerche di Saverio Bellomo, le cui lezioni di Filologia e critica dantesca mi hanno trasmesso tutta l'intensità e il trasporto che la ricerca filologica e la meditazione sulle attribuzioni portano con sé; e in particolare S. Bellomo, *Il sorriso di Ilaro e la prima redazione in latino della "Commedia",* in «Studi sul Boccaccio», XXXII, 2004, pp. 201-235. Ricordando incidentalmente che, per venire a tempi più recenti, anche Patrizia Valduga ha contribuito a problematizzare e discutere l'attribuzione del sintagma *Un luogo della verità umana* contenuto in *Perché «Questo e altro»*, «Questo e altro», I, 1962, pp. 55-57, anonimo sinora attribuito a Vittorio Sereni. Cfr. P. Valduga, *È di Raboni «Un luogo della verità umana»*, «Giovanni Raboni».

(12) Una suggestione in questo senso ci viene da G. Ferroni, *Fortini & Pasolini*, «L'Unità», 7 giugno 1993: «Quei dibattiti e quei contrasti sembrano qui diventati letteratura: accanita, tormentosa, narcisistica, aggrovigliata letteratura, tanto più fragile e sfuggente quanto più si vuole ostinala e testarda cercatrice di "verità"». Una preoccupazione che Fortini stesso avvertiva, e da cui metteva in guardia in F. Fortini, *Breve secondo Novecento*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 1192-1193: «La possibilità di una lettura "letteraria" di testi non letterari, e quindi di una loro percezione simbolica e fantasmatica, fa sì che sempre più frequentemente si oda impiegato l'aggettivo "bello" dove dovrebb'essere detto "vero". E, nel medesimo tempo, la concettualizzazione analitica applicata alla letteratura la trasforma in discorso saggistico dunque largamente inverificabile. Siamo, come diceva Lukács, sempre più dei dormenti afflitti da insonnia e dei desti mezzo addormentati». Cfr. al riguardo E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015.

(13) G. Giudici, *Da Péguy a Fortini*, «L'Unità 2», 5 giugno 1995, ora in G. Giudici, *Trentarighe. La collaborazione con «L'Unità» tra il 1993 e il 1997*, a cura di F. Valese, Lecce, Manni, 2021, pp. 148-149.

(14) Se si escludono gli articoli di giornale, spicca pressoché incontrastato G. Giudici, *Franco Fortini: Verifica dei poteri*, «Rendiconti», V, 13, luglio 1966, pp. 53-55; poi Id., *Le verifiche di Fortini*, in *Per forza e per amore*, Milano, Garzanti, 1996, pp. 34-36.

(15) Cfr. F. Fortini, *Una nota su Giudici*, «Rinascita-Il contemporaneo», XXII, 7, luglio 1965, pp. 22-23.

(16) Cfr. *Bibliografia della critica*, «L'ospite ingrato», novembre 2014 (http://www.ospiteingrato.unisi.it/wordpress/wp-content/uploads/2014/11/Critica_FF1.pdf).

(17) Cfr. P. Avella, *Sulla «Via!» del miracolo economico: una collaborazione inattesa per Giovanni Giudici*, «Acme», 1-2, 2013, pp. 225-245.

(18) *«Una volta per sempre» di Franco Fortini*, «Corriere della Sera», 30 giugno 1963.

(19) Ma si è già ricordato di come, in quegli anni, l'impegno di Giudici tra elaborazione poetica e teorica lo distanzi dalle collaborazioni giornalistiche.

(20) G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, pp. 98-109.

(21) R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, Milano, Adelphi, 2013, pp. 96-97.

(22) Cfr. G. Debenedetti, *Preludi. Le note editoriali alla «Biblioteca delle Silerchie»*, con uno scritto di E. Sanguineti, Palermo, Sellerio, 2008. Ma gioverà ricordare la pratica del risvolto presso Einaudi di Vittorini e Calvino – rispettivamente nei «Gettoni» e in «Centopagine» – e di Sciascia per Sellerio.

(23) L. Neri, *«Nel disordine formale»*, cit.
(24) *Una volta per sempre*, in F. Fortini, *Una volta per sempre*, cit.
(25) L. Baldacci, *Recensione* a F. Fortini, *Poesia ed errore*, cit., «Il Giornale del mattino», 18 febbraio 1959; G. Pampaloni, *Franco Fortini, «a metà della strada»*, «Palatina», 9, gennaio-marzo 1959, pp. 70-74; E. F. Accrocca, *La raccolta completa dei versi di Fortini, Poesia ederrore*, «La Fiera letteraria», 8 febbraio 1959; D. Frigessi, *Recensione* a F. Fortini, *Poesia ed errore*, cit., «Il Ponte», 4, aprile 1959, pp. 544-545; G. Scalia, *Un poeta maieutico: Franco Fortini*, «Presenza», giugno 1959, pp. 11-20; A. Giuliani, *Recensione* a F. Fortini, *Poesia ed errore*, cit., «il verri», 4, agosto 1959, pp. 70-72; S. Pautasso, *L'affanno del disertore*, «Nuova Corrente», 15, luglio-settembre 1959, pp. 73-82; F. Leonetti, *Fortini*, «Paragone», 122, febbraio 1960, pp. 79-82; M. Petrucciani, *Poesia di Fortini*, «Galleria», giugno 1960, pp. 219-226.
(26) E. F. Accrocca, *La raccolta completa dei versi di Fortini*, cit.
(27) A. Giuliani, *Recensione*, cit.
(28) G. Scalia, *Un poeta maieutico*, cit.
(29) Cfr. L. Lenzini, *Introduzione* a F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., pp. VII-VIII.
(30) R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, cit., pp. 91-97.
(31) F. Leonetti, *Fortini*, cit.
(32) Ivi, p. 79.
(33) Ivi, p. 82.
(34) G. Pampaloni, *Franco Fortini*, cit., p. 71. Corsivi aggiunti.
(35) Cfr. F. Fortini, *Due avanguardie* e *Avanguardia e mediazione*, in Id., *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie* (1965), ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 77-92, 93-106.
(36) G. Pampaloni, *Franco Fortini*, cit., pp. 72, 74. Corsivi nell'originale.
(37) Ivi, p. 74.
(38) P. P. Pasolini, *I destini generali*, in *Passione e ideologia* (1958), ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo I, a cura di W. Siti e S. De Laude, pp. 1209-1212.
(39) *Risvolto di sovraccoperta*, in F. Fortini, *Poesia e errore*, Milano, Mondadori, 1969. Cfr. G. Scalia, *Un poeta maieutico*, cit; L. Baldacci, *Fortini si è caricato la croce della sua generazione*, «Epoca», luglio-settembre 1963; G. Pampaloni, G. Pampaloni, *Franco Fortini*, cit.
(40) F. Fortini, *Una volta per sempre*, cit., p. 21.
(41) Ivi, p. 113.
(42) A. Giuliani, *Recensione*, cit. p. 71.
(43) F. Leonetti, *Fortini*, cit., p. 81.
(44) Fortini, *voce dentro*, «L'Unità», 27 novembre 1995, ora in G. Giudici, *Trentarighe*, cit., pp. 168-169.
(45) La definizione è di Sergio Bologna, in S. Bologna, *I poeti e la pubblicità. Note su Fortini copywriter per la Olivetti*, «L'ospite ingrato», 3 gennaio 2018 (http://www.ospiteingrato.unisi.it/i-poeti-e-la-pubblicita-note-su-fortini-copywriter-per-la-olivetti/).
(46) L'espressione giudiciana dà anche il titolo al recente volume di L. Neri, *I silenziosi circuiti del ricordo: etica, estetica e ideologia nella poesia di Giovanni Giudici*, Roma, Carocci, 2018.
(47) G. Giudici, *Dispersi nel mare di Saba*, «L'Unità», 29 giugno 1988; poi, con il titolo *Nel mare di Saba*, in Id., *Per forza e per amore*, cit., 189-192.
(48) G. Giudici, *Soltanto accettando il passato potremo mutarne il senso*, in «L'Esperienza poetica», I, 3-4, luglio-dicembre 1954, p. 55.
(49) Cfr. G. Giudici, *Un indizio di alternativa: Jahier* (1965), ora in *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti 1959-1975* (1976), a cura di M. Cappello, Milano, Ledizioni, 2022, pp. 351-358.
(50) Cfr. L. Neri, *Nel disordine formale*, cit.
(51) G. Giudici, *Carte di nobilità*, inedito, conservato presso il centro APICE, Università degli studi di Milano.
(52) Id., *Ancora su Brecht* (1968), in *La letteratura verso Hiroshima*, cit., pp. 377-80.
(53) Id., *Le poesie di Brecht* (1960), in ivi, pp. 366-376.
(54) Cfr. G. Giudici, *Rappresentazione di sé nell'atto di rappresentarsi colpevole e compiacente*, in Id. *Il male dei creditori* (1978), ora in Id., *I versi della vita*, a cura di C. Di Alesio, Milano, Mondadori, 2000, p. 344-345.
(55) In particolare, cfr. G. Giudici, *La querelle e altro*, «Questo e altro», II, 3, 1963, pp. 67-69; Id., *Valéry: precetti e poesia*, «Questo e altro», II, 4, 1963, pp. 82-84; Id., *Leggendo Solženitsyn*, «Questo e altro», II, 5, 1963, pp. 54-56; poi, come *Il primo Solženitsyn*, in Id., *La letteratura verso Hiroshima*, Roma, Editori Riuniti, 1976, cit., pp. 381-388.
(56) F. Fortini, G. Giudici, *Carteggio*, cit., p. 83.
(57) Cfr. F. Fortini, *Astuti come colombe*, in *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 67: «Ma come scrittore – almeno nella misura in cui mi sia dato di comunicare ad un pubblico – mi dico di voler apparire il più astratto, il

meno impegnato e impiegabile, il più "reazionario" degli scrittori. Vorrei che a leggere una mia poesia sulle rose si ritraesse la mano come al viscido di un rettile […] Le poetiche dell'occulto e dell'ermetico potrebbero essere paradossalmente, e fra scoppi di risa, riabilitate. Farsi candidi come volpi e astuti come colombe. Confondere le piste, le identità. Avvelenare i pozzi». Cfr. anche G. Giudici, *La gestione ironica*, «Quaderni piacentini», III, 19-20, ottobre-dicembre 1964, poi in *La letteratura verso Hiroshima*, cit., pp. 207-217.

(58) F. Fortini, *Prefazione del 1967*, in Id., *Foglio di via e altri versi. Edizione critica e commentata*, a cura di B. De Luca, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 314.

(59) Cfr. A. Giuliani, *Recensione*, cit., p. 71; F. Leonetti, *Fortini*, cit., pp. 81-82.

(60) F. Fortini, G. Giudici, *Carteggio*, cit., p. 78-79.

(61) G. Noventa, *Il vescovo di Prato*, Milano, Il Saggiatore, 1958. La recensione in questione – prima di una lunga serie – è G. Giudici, *Un dialogo morale*, «Comunità», XIII, 67, febbraio 1959, pp. 98-99; poi, con il titolo *Il Vescovo di Prato*, in Id., *La letteratura verso Hiroshima*, cit., pp. 256-267. Per una più ampia trattazione del rapporto tra Giudici e Noventa, cfr. Id., *Agenda 1960 e altri scritti*, «Istmi. Tracce di vita letteraria», 23-24, a cura di E. De Signoribus, Urbania, Biblioteca comunale, 2009; cfr. anche A. Daniele, *Dittico per Giacomo Noventa*, in G. Borghello,V. Orioles (a cura di), *Per Roberto Gusmani 1. Linguaggi, culture, letterature 2. Linguistica storica e teorica. Studi in ricordo*, Udine, Forum, 2012, pp. 151-167.

(62) Per la definizione di «utopismo anti-idealistico», cfr. M. Marchesini, *Soli e civili. Savinio, Noventa, Fortini, Bianciardi, Bellocchio*, Roma, Edizioni dell'Asino, 2012, p. 23. Ma cfr. anche P. Avella, *La saggistica di Giovanni Giudici: ideologia, critica e teoria*, tesi di dottorato (tutor: prof.ssa L. Neri, prof. F. Spera), Milano, Università degli studi di Milano, a. a. 2013/2014, p. 193.

(63) L'importanza di Noventa per il circolo intellettuale radunato attorno a Fortini e Giudici si concretizza nel numero monografico dedicatogli da «La situazione» nell'anniversario della morte. Cfr. «La situazione», 18-19, febbraio 1961.

(64) Cfr. A. Allegra, *L'allegoria del comunismo. Appunti su Fortini e Lukács*, «Il Ponte», gennaio 2015, pp. 16-23.

(65) P. V. Mengaldo, *Introduzione* a F. Fortini, *Poesie scelte (1938-1973*), a cura di P. V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 1976, p. 11.

(66) *Ibid.*

(67) Cfr. P. Avella, *La saggistica di Giovanni Giudici*, cit., p. 190.

GENRE TROUBLE? LA CLASSICITÀ QUEER *DEL 'TARDO' BUFFONI*

1. Scienza e poesia

Sin dal titolo dell'ultima raccolta di Buffoni – *Betelgeuse e altre poesie scientifiche* (2021) – è evidente la centralità del nesso tra letteratura e scienze**(1)**. Secondo l'autore – che si pone, così, nel solco di Lucrezio e di Leopardi – non ci dovrebbe essere una frattura netta tra questi ambiti del sapere; anzi, «un paio di esami di analisi matematica farebbero bene a tutti, *in primis* ai poeti»**(2)**. Infatti, egli ammira Zanzotto (pur non amandolo particolarmente) per lo «sforzo» di assorbire «il dato scientifico», «inglobandolo nella sua poetica»**(3)**. In *Betelgeuse*, allora, l'«emozione poetica» nasce da solide «consapevolezze scientifiche», dal «brivido che ti dà parlare di sei milioni di anni luce»**(4)**. Secondo Pievani, anzi, si invertirebbero i luoghi comuni che oppongono «fredda scienza razionale» e «calda poesia romantica»**(5)**: le scoperte scientifiche, difatti, presuppongono un certo coinvolgimento emotivo, e possono provocare una reazione euforica («Mi contagia l'entusiasmo dei ricercatori»); parallelamente, la poesia si regge su un lavoro di grande precisione, su equilibri attentamente calibrati. Tuttavia, proprio il caso leopardiano – con i suoi complessi rapporti tra bellezza artistica e 'filosofia dolorosa, ma vera' – ci suggerisce di articolare meglio la questione. Buffoni stesso distingue tra le «scienze dell'universale» (in cui annovera anche «la sociologia e le scienze politiche»), che si occupano di «fenomeni generali e ripetibili», e la letteratura come «scienza del singolare» e dell'«umano», che si concentra su quanto tralasciato da formule e statistiche, ossia sulle «vite […] delle persone», sulle loro «storie» ed «esperienze quotidiane». Similmente, pur non disconoscendo i formalismi novecenteschi, egli rivendica la possibilità di «parlare», nei propri saggi critici, di «uomini e di donne, di sentimenti»**(6)**.

Tracciando i rapporti tra scienza e poesia secondo «tre accezioni: tematico-contenutistica, semantico-lessicale, formale-metodologica»**(7)**, notiamo che in Buffoni l'«incontro e tangenza con saperi radicalmente altri»**(8)** è una cifra di lungo corso, dalle *Tecniche di indagine criminale* nel *Profilo* alle premesse etologiche e al tono documentaristico di alcuni testi in *Guerra*. In *Jucci* troviamo, è vero, un certo lirismo («*qui non ci sono il giorno e la notte* | *Ma i pianeti e le orbite* | […] *L'anima si curva per via del selciato* | *O della volta celeste*»), corretto però da un'«algebra lineare», da una «geometria analitica del sentimento» successivamente confermata da *La linea del cielo* («sentimenti | […] ricondotti alle loro | Componenti biochimiche»)**(9)**. Buffoni, d'altronde, è consapevole della duplicità del proprio sguardo, insieme poetico e laicamente illuministico, attraversato dalla «tensione» tra «adesione sentimentale», empatia, e «distacco intellettuale»**(10)**. Fin dalla nota conclusiva di *Guerra* viene quindi proposta un'oscillazione dicotomica, o meglio una compenetrazione dialettica, tra due poli, individuati nel 'fuori' di Céline *vs* il 'dentro' di Celan: da un lato, l'opzione di chi osserva i *sapiens* come dall'esterno, con impassibile analiticità, ponendosi a distanza e dichiarandosi estraneo a quelle vicende; dall'altro, il sentirsi partecipi al destino dell'umanità, mettendosi a fianco dei propri simili, nell'ostinata ricerca di «ragioni per resistere»**(11)**. In più, la *mens* poetica – anche quando è intrisa di 'ragionevolezza' – differisce da quella scientifica nella misura in cui è immedesimante, cioè attribuisce intenzioni e sentimenti a entità assolutamente *altre*, mosse da relazioni causali e forze gravitazionali**(12)**.

A questo rilievo si lega una questione sollevata già da Calvino, secondo cui la scienza contemporanea dischiude un mondo collocato «al di là d'ogni […] immagine»; ciononostante, le *Cosmicomiche* traggono ispirazione proprio dalla lettura di saggi astronomici, in cui «ogni tanto una frase risveglia un'immagine»**(13)**. Anche in Buffoni l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo, per quanto posti sulla soglia dell'irrappresentabilità, si rivelano uno strumento di rinnovamento dell'immaginario, una «possibilità visionaria in più»**(14)**. Se, nel suo *corpus*, l'*ekphrasis* e la visività avevano già manifestato la propria rilevanza**(15)**, ora diventa decisiva la mediazione di sonde e telescopi, le cui foto vengono talvolta descritte con spiccata sensibilità coloristica («un intenso bagliore violaceo | Circonfuso di elettrico blu»). Anzi, la realtà è così sorprendente da battere sia le più ardite deformazioni espressionistiche («Lì il ferro condensa e poi ricade. | […] Stavano urlando i miei colori, | Diceva Munch | Che su Wasp-76 B c'era stato»), sia il bestiario e i sogni gulliveriani del poeta 'fanciullino' («il bradipo del Pleistocene superiore | Era gigante […]. |

Conferma in toto le mie antiche | Fantasie infantili | Di lucertole coccodrillo e gatti tigre | Ed io disteso dal Monte Rosa al Po»)**(16)**.
La logica poetica di *Betelgeuse* è, quindi, scivolosa (come il *glitch* nel titolo della prima sezione, da *glitschen* 'slittare'), incline a cortocircuiti spaziali (*Proxima B Donau*), cronologici e disciplinari, tali da sovrapporre i relitti delle navi romane alle astronavi future, le catapulte dei drammi di Marlowe agli asteroidi**(17)**. Il principio generatore della raccolta sembra così collimare con quelle teorie astrofisiche che postulano «un universo a più dimensioni, con più tempi e più spazi»**(18)**. Il rigetto della consequenzialità lineare a favore della «curvatura cronotopica» indotta dall'einsteiniana «legge della relatività»**(19)** è esplicitato in questi versi, che dilatano all'intero cosmo le intuizioni di Colombo: «l'universo non sarebbe piatto, | Se si viaggiasse in linea retta | Si tornerebbe al punto di partenza. | Saremmo come in un'immensa sfera». Se si considera, inoltre, che il libro prende le mosse dalla notizia che uno «stesso algoritmo ha funzionato» tanto per le «galassie» quanto per i «filamenti proteici» delle «cellule»**(20)**, non sembra corretto riservare alla sola poesia – contrapposta alla scienza – la capacità di mettere in contatto elementi che, nella «nostra mente», «distano anni luce»**(21)**. Al riguardo, si può rievocare la distinzione – cara al Buffoni anglista – tra *fancy* e *imagination*, proposta da Coleridge: mentre la prima giustappone le immagini secondo un'organizzazione logico-retorica usuale, la seconda riesce a fonderle in modo creativo, unendole in un tutto organico. Si pensi, oltre a *callidae iuncturae* quali *Algoritmo pas de deux* e il dantesco *Antimateria in excelsis*, all'intreccio (paronomastico e rimico) tra il «poliuretano» e il personaggio di «Poliuto», da «Corneille» e «Cammarano»-«Donizetti»; o a «Erbio e Disprosio», i due nuovi elementi della tavola periodica, che si trasformano in «due ragazzi | Con un magnetismo molto forte», memori di una lunga trafila di coppie gemellari, da Castore e Polluce a «Cosma e Damiano»: così, chimica, mitologia, religione (e omoerotismo?) vengono sapientemente amalgamati. Due pagine prima, invece, l'infra-quotidiano si mescolava alla neurologia: «Dall'ipotalamo all'ippocampo, un particolare | Circuito cerebrale ci aiuta a eliminare | I ricordi che non servono. | Fa le pulizie […]. | Sposta i mobili, sbatte i tappeti», grazie alla «normalizzazione delle sinapsi».
Nella poesia che dà il titolo alla raccolta, poi, Betelgeuse si tramuta in una terribile Medea planetaria: «Come una madre senza più ritegno | […] Va sempre più ingrandendosi | E perdendo intensità | Fagocita i suoi figli»**(22)**. Il passaggio riecheggia, è vero, una dura definizione joyciana dell'Irlanda come «the old sow that eats her farrow», ma il pensiero corre soprattutto al Kronos della *Teogonia* esiodea**(23)**. Per di più, l'ateo Buffoni adopera pure un immaginario biblico, come in questo visionario *explicit* di un componimento sugli indistruttibili «tardigradi», pronti «A riprendere il volo | Sopra un carro di fuoco | Lasciando la porta socchiusa per Elia». Certo, anche qui è probabile la mediazione di un ipotesto più recente, la zanzottiana *Luna starter di feste bimillenarie* («Invano striglia Astolfo l'ippogrifo | ed il carro d'Elia s'appresta invano»); permane, però, l'interrogativo di fondo sulla funzione di tali inaspettate associazioni, dato che l'autore, nei suoi scritti critici, ha recisamente condannato il recupero del mito nella poesia contemporanea e le posture eroico-sublimi di Conte. Anzitutto, va rilevata una forte dose di ironia, evidente nell'accostamento tra un grande profeta e degli «Invertebrati d'un millimetro»; in più, per Buffoni le ascensioni al cielo che accomunano ebraismo, cristianesimo e islamismo sono la quintessenza della superstizione: le formule evangeliche, quindi, possono essere drasticamente desublimate («È resuscitato un verme»). Se già in *Guerra* il soprannaturale religioso cozzava con la scienza («disposte lungo le navate | Dal caos molecolare comparvero | Schiere angeliche portatrici | Di acidi nucleici»), *Betelgeuse* esordisce addirittura con una contro-Genesi, con un *incipit* anti-creazionista: «È l'Ikaria wariootia il nostro | Antenato più antico». Se a questo si aggiunge la descrizione della scultura di un gigantesco «fallo come cosmogonico | Simbolo dinanzi a cui prostrarsi»**(24)**, è plausibile ipotizzare un certo isomorfismo col modello di Calvino, che risaliva a «un remoto passato» con l'«aria» divertita di «fare il verso» a un qualche «mito delle origini»**(25)**.
Persino Dante non esce indenne da questo rasoio occamiano, che provocatoriamente antepone alla *Commedia* l'*Acerba* di Cecco d'Ascoli, martire della «raxone» inimica delle «fabule». Non è un caso che Buffoni citi in *Betelgeuse* una terzina della seconda cantica, dedicata alla velocizzazione del percorso espiatorio favorita dalle preghiere dei vivi; a suo dire, infatti, l'invenzione del Purgatorio non sarebbe che la premessa al traffico di indulgenze poi deplorato da Lutero. Il

dantesco «come libero fui», allora, potrebbe perfino alludere alla completa emancipazione del locutore dall'educazione antropocentrico-teocratica ricevuta da ragazzo; la sua risposta alle «ombre» non può che deluderle, con una ironia bonaria all'apparenza, ma dall'aspro retrogusto: «migliaia di galassie | Dove Cristo si è incarnato | Prima di venire da noi»; insomma, le vertiginose dimensioni dell'universo a noi noto sono sufficienti a mettere «in crisi l'idea che il Salvatore» sia «capitato sul pianeta giusto»**(26)**.
Ciononostante, non è possibile liquidare la questione sovrapponendo senza residui le polemiche anticlericali del Buffoni attivista alle immagini delle sue poesie, che – come insegnano vari critici – possono costituire un parziale controcanto alle sue convinzioni ideologiche**(27)**. Ovviamente, a livello filosofico, Buffoni rifugge «qualunque pensiero privo di un fondamento logico scientifico», e continua a «provare un forte imbarazzo […] di fronte ai "credenti"»; tuttavia, dato che siamo davanti a spiegazioni del mondo, ai suoi occhi, ormai sorpassate, nei suoi versi potrà dispiegarsi un affascinante 'ritorno del superato'. In modo diverso, questa dialettica tra *logos* e *mythos* innervava già le sue precedenti sillogi, dall'eccezione (palinodica?) che chiude il *Profilo* ad alcuni passi materialisticamente antimetafisici di *Guerra***(28)**. Come per Leopardi, la poesia non deve necessariamente coincidere con la filosofia; Omero, le grandi opere babilonesi e la Bibbia stessa, se letta come testo epico, dimostrano l'«insostituibile funzione di spiegazione simbolica» espletata dal mito, inteso come un «racconto» capace di dare «nuova energia» alla creatività dell'autore. Il mito, rifiutato intellettualmente, viene cioè recuperato a fini estetici, seppure solo occasionalmente, e con il soffocamento di qualsiasi deriva neo-orfica. Mentre i pensatori greci di un dialogo borgesiano riassunto in *Più luce, padre* cercavano di riflettere lucidamente, «liberi dal mito e dalla metafora», affrancati da pie illusioni quali «preghiera» e «magia»**(29)**, ai poeti non è concesso di rinunciare definitivamente a quelle potentissime e millenarie risorse immaginifiche.

2. Strane somiglianze

Come accennato, però, in *Betelgeuse*, come nelle *Cosmicomiche*, non sono tanto i miti ad alimentare l'«invenzione fantastica», quanto la scienza, adoperata come «una carica propulsiva per uscire dalle abitudini dell'immaginazione» e per «vivere» anche «il quotidiano nei termini più lontani dalla nostra esperienza»**(30)**. Siamo di fronte, cioè, alla tecnica dell'*ostranenje*, il cui legame con temi ecologici e anti-antropocentrici è stato indagato da Scaffai**(31)**. Lo straniamento (dispositivo per eccellenza critico-relativistico, fin da Voltaire e Montesquieu) consiste, in *Betelgeuse*, sia nell'utilizzo di misure e dati appartenenti a una scala di grandezza inassimilabile a quella umana («A *soli* seicento anni luce da noi»), sia – letteralmente – nell'osservare noi stessi da un'angolazione inconsueta, attraverso un cannocchiale rovesciato, che mostra la Terra come un minuscolo granello perso negli 'infiniti mondi'. Si guarda, difatti, al nostro pianeta con gli occhi di una «cometa» oppure con quelli di una sonda su Marte: «E poi ad un tratto quel pallino chiaro | The Earth | La Terra vista dal cortile del vicino | Con le fidejussioni i rogiti i contratti | Le zone rosse ed arancioni | Le bare bianche senza estreme unzioni»**(32)**; le nostre miserie sono, così, circoscritte a piccole beghe sull'«aiuola che ci fa tanto feroci». Si tratta, ovviamente, di un espediente che ha un'ampia tradizione alle spalle, dal *Somnium Scipionis* alla linea Pascal-Pirandello, dal *Paradiso* dantesco al Leopardi delle *Operette* e agli illuministi sopra nominati; la corsa allo spazio e l'allunaggio, però, hanno rappresentato una cesura netta, dato che hanno reso davvero visibile la Terra da fuori. A questi eventi sono legati alcuni testi novecenteschi presupposti da *Betelgeuse*: *A Giacomo Leopardi* di Solmi (scrittore peraltro espertissimo di fantascienza); il tardo Montale, che aveva «contemplato dalla luna, o quasi» il «modesto pianeta» in cui «c'è anche l'uomo», trovando «tutto […] molto strano»; alcuni indignati componimenti di Zanzotto, che comunque invitava a «guardare, come Micromégas, […] le cose e le storie terrene dalla prospettiva di Sirio o meglio da quella di Dante»**(33)**. La letteratura, insomma, funziona come un telescopio bidirezionale, puntato dalla Terra verso il cielo, e viceversa; anzi, l'oltranza oculare e la visività di tanta poesia contemporanea (*in primis* dello stesso Buffoni) subisce in *Betelgeuse* una rideclinazione cosmica, così che i molti strumenti di osservazione menzionati potrebbero valere come allegoria del poeta (e della sua reazione al *lockdown* pandemico).

Tuttavia, come suggerito dalla riduzione di Marte a «cortile del vicino», scorgiamo in *Betelgeuse* anche il meccanismo uguale e contrario rispetto allo straniamento, cioè la tendenza – propria, secondo Calvino, della *science fiction* – ad «avvicinare ciò che è lontano», dandogli «una dimensione realistica» e facendolo «entrare in un orizzonte»**(34)** più familiare. Buffoni, però, non intende tanto addomesticare l'alterità, attenuandone la carica straniante, quanto creare un effetto di *Unheimliche*, in cui proprio e *autrui*, abituale e alieno si fondono in modo perturbante**(35)**. Il poeta, così, non fa che replicare la connessione tra «macro» e «micro» garantita dall'algoritmo astrofisico/microbiologico sopra ricordato: la quasi-rima (antitetica) tra «Marte» e «Gallarate» è rivelatrice. La «forma irregolare» della «galassia NGC 3256» può, allora, somigliare a quella di un «ciottolo […] | Disceso dal ghiacciaio del Rosa» ('luogo del cuore' di Buffoni e del suo *corpus*); la futuribile e distopica fuga dell'umanità su un altro pianeta replica il trasloco estivo a «Courmayeur» delle benestanti «famiglie di Gallarate». E ancora, in un componimento intitolato *Ingrandimenti* (dove, perciò, l'inventività artistica gareggia con la tecnologia), un «granello» di «sabbia» si trasforma, se zoomato «fino a trecento volte», in «Saturno» o «Venere», al punto che «Giove» può infilarsi «sotto l'unghia». Ma è la stessa Betelgeuse – la cui luminosità appariva in diminuzione – a diventare, per mezzo di un'apposizione metaforica, un 'oggetto desueto', un luogo dell'abbandono degno di *pietas* cosmica, nobilitato dagli endecasillabi: «da supergigante rossa | È ormai una pallida […] | Sfera arancione avvolta nella nebbia, | Una vecchia stazione di servizio | Sulla Milano-Torino»**(36)**.
Tuttavia, Buffoni non ricorre solitamente al bruciante estremismo della metafora, bensì a quella moderata formazione di compromesso tra ragione e fantasia (o tra illuminismo e barocco)**(37)** rappresentata dalla similitudine, che permette sì di avvicinare elementi tra loro lontani, evitando però qualsiasi concessione alla scrittura automatica surrealista e a un associazionismo alogico. È vero che la similitudine sa essere straniante, come nell'accostamento, volutamente vago, tra la vespa «parassitoide e carnivora» che nutre di «insetti» le proprie «larve» e i giovani ascoltatori di «concerti rock»**(38)**; d'altro canto, però, può istituire parallelismi perfino con la quotidianità più trita, come quello tra il «diametro» di «due milioni» di anni luce della Via Lattea e la «pensione in lire» di cui si lamentava Insana: il legame, molto lasco, piuttosto che spiazzare il lettore, provoca un abbassamento ironico, mitigato dall'affetto del ricordo. Infine, permane in *Betelgeuse* la propensione del Buffoni maturo a inserire *Witz*, «moralità e spiegazioni pungenti»**(39)** in chiusa, a far precipitare verso l'*explicit* il leggero disorientamento provocato da questi procedimenti analogici.

3. Il dialogo coi modelli

Un'altra cifra della silloge che colpisce subito il lettore è l'alta frequenza di antroponimi afferenti al mondo della cultura e dell'arte (Byron, Larkin, Montale, Shelley, ma anche i Beatles, Cage, Michelangelo, Turner). Tanti sono anche i rimandi intertestuali, dal riuso di singole tessere lessicali alla nominazione di un personaggio romanzesco, dall'allusione velata alla citazione (virgolettata o meno), fino all'indicazione bibliografica nelle annotazioni conclusive. Per esempio, il sibilo tronco «Cortés» è una ripresa (qui non dichiarata) del sonetto *On First Looking into Chapman's Homer* di Keats; basta menzionare la «torba» per richiamare Heaney, di cui altrove si citano due versi in inglese**(40)**. Sereni (già evocato dal tedesco *Donau*) riceve un omaggio costruito come un centone di immagini e stilemi tratti dalle sue raccolte; un omaggio, però, straniante, dato che all'autore di *Via Scarlatti* è toccata l'intitolazione di una strada del tutto priva di epifanicità: «quelle mani trepide | Che più non rendono saluti | Sulla strada di Zenna, | Ma solo formali benvenuti | Nella pasticceria artigianale Cairo | Di via Vittorio Sereni»**(41)**.
Leopardi è di gran lunga l'autore più presente, anche per le sue riflessioni sulla natura e il tempo profondo; la sua teoria del dolore viene aggiornata inserendo «recettori» e «vie neurali», ma anche rendendola letteralmente 'cosmica', poiché valida persino per «gli ioni di idruro» di una nebulosa. Nella *Sciamana*, oltre a Leopardi, viene riecheggiato Pascoli, sia per la sua precisione onomastica zoologico-botanica**(42)**, sia per i suoi motivi funebri e cimiteriali. Mentre Galileo viene ricordato per le sue osservazioni avversate dalla Chiesa, Dante compare in due testi, a conferma della sua influenza sulla poesia astronomica di *Betelgeuse*, aperta alla varietà del reale piuttosto che

petrarchescamente selettiva**(43)**. Se si è già esaminata la risposta laica data alle anime oranti, e quindi al *Purgatorio*, va ora sottolineato il fatto che Buffoni incorpori nel proprio testo la terzina dantesca – parafrasata in nota – senza perimetrarla con segnali grafici o paragrafematici: ciò significa che l'«Io cominciai: "…"» sostituisce il discorso diretto del Dante *agens*, cristiano e tolemaico, con quello di Franco, ateo e anti-antropocentrico. Lungo la silloge vengono parimenti assorbiti alcuni versi di Leopardi, posti sempre in chiusa, di Insana e di Mieli; per di più, l'ipotesto non sempre è riprodotto fedelmente, bensì può subire varianti e integrazioni, secondo un processo di riappropriazione e adeguamento al nuovo cotesto**(44)**.
Come interpretare tutti questi fenomeni? Anzitutto, ragionando in termini bachtiniani, si potrebbe notare il paradosso per cui questa scrittura da un lato è estremamente accogliente della parola altrui, al punto da ospitare citazioni e sciorinare nomi, dichiarando alcuni dei propri riferimenti (ma non tutti) nella nota in prosa; dall'altro, essa rimane prevalentemente monologica, rigettando la polifonia**(45)** del montaggio modernista, anzi tendendo all'inglobamento dei prelievi e lasciando raramente spazio, in discorso diretto, a voci altre**(46)**. È pur vero, comunque, che molte «poesie scientifiche» riportano informazioni prelevate da saggi e articoli compulsati dal locutore.
Il *name-dropping*, così spinto da sfiorare talvolta un gergo 'culturalese', ha però anche altre motivazioni. In primo luogo, si tratta di una forma di realismo esperienziale, che rende conto degli incontri e delle letture dell'io. Inoltre, se la poesia di Buffoni è sempre stata 'dotta', l'inclinazione a esplicitare, criticare e omaggiare i propri modelli, ad allestire una *summa* ricapitolativa da trasmettere in eredità può essere ascrivibile al cosiddetto 'stile tardo'**(47)**. Infatti, per confrontarsi senza sudditanza filiale con i propri padri è necessario avere acquisito un certo *status*: Buffoni, ormai, può permettersi di inserire la propria voce tra quella dei classici, può provare a dialogare da pari a pari con i propri maestri, mescolando un filologico rispetto per la tradizione a un'anglosassone spigliatezza intellettuale.
La classicità garantita da questa ricca sedimentazione culturale serve anche a donare uno spessore polisemico e una prospettiva di durata temporale all'*engagement*, cui non si rinuncia nemmeno nelle opere 'tarde'. Detto diversamente, la poesia di Buffoni continua a essere militante, senza però «bruci*arsi* […] nella cronaca»**(48)**, anzi scrutando la «contingenza in prospettiva»**(49)**. Per esempio, se la drammatica condizione degli immigrati in Europa, tra morti e sfruttamento, compariva già in *Guerra* (*Profughe alla stazione*), per poi dominare la seconda parte di *Noi e loro* (in cui, comunque, dietro a un clandestino si intravedeva il profilo di Sant'Agostino), in *Betelgeuse* troviamo *Ventimiglia-Sète*, un dittico unito sia dall'ambientazione geografica, sia da più sottili rapporti di incontro-scontro. La prima 'anta' è dedicata a «Nabil», bambino deceduto durante un tentativo di attraversamento della frontiera francese. Ciononostante, il testo non si risolve nell'urlata immediatezza della denuncia: Buffoni, infatti, oltre a presupporre l'antica tradizione dell'epicedio infantile, sceglie di interpolare i dati (il toponimo ligure, l'antroponimo arabo, gli anni di nascita e morte) con un'iscrizione funebre in latino, tratta da una chiesa di Roma, e con la traduzione italiana («Solo solo tutto tutto solo») di un iterativo e allitterante verso dell'*Ancient Mariner* di Coleridge**(50)**. La poesia successiva, invece, è una raffinata *ekphrasis* di un quadro del Museo Valéry, impreziosita da una breve citazione carducciana: a prima vista, nulla in comune con quanto precede, non fosse per la chiusa, in cui le «onde frangibili […]. Alte, lunghe» alludono implicitamente alle troppe *deaths by water* nel «Mediterraneo»**(51)**. Infine, se è valida una tendenziale specializzazione di genere, per cui è soprattutto nella *docufiction* che Buffoni scrive «per la contemporaneità» e «per cambiare il mondo»**(52)**, non credo però che *Betelgeuse* si rivolga fortinianamente a un interlocutore postumo; si indirizza, invece, ai presenti, a noi, seppure con un'urgenza trattenuta da un autocontrollo e una sprezzatura, appunto, classici.

4. Lingua, metrica e retorica

Nella nozione di «poetica» che Buffoni desume da Anceschi, oltre a «moralità» e «ideali», sono fondamentali «i sistemi tecnici e le norme operative»**(53)**; passiamo, dunque, a un'analisi più ravvicinata dello stile di *Betelgeuse*. Partendo dal lessico, si è già accennato alla frequenza degli antroponimi**(54)**, talvolta distesi in lista su più versi, a indicare i propri studi («Catullo Valerio |

Catone Furio Bibaculo e per l'appunto | Varrone Atacino») o un certo *milieu* («Bàrberi Squarotti e Claudio Gorlier»). Questi nomi fanno riferimento a diverse epoche storiche (dal «goto Iordanes» a «Savonarola»); oltre all'omaggio ai modelli letterari, vi è quello ai giusti della storia (il «dottor Borromeo»). Si dà qualche spazio ai ricercatori, anche se gli scienziati lavorano spesso in *équipe* («Kunimoto della British Columbia University»), così come alla cronaca («Manuel» Bortuzzo) e ai ricordi personali («Ci disse […] Elemire Zolla | A villa Heleneum di Castagnola», o l'ironico endecasillabo «Il Sandro Puricelli a Gallarate»), implicando talvolta un rimando intertestuale interno («Jucci», «Marino»). Naturalmente, gli antroponimi si mescolano coi toponimi («Recanati», «Luino»), anch'essi cronologicamente stratificati («grotta di Bacho Kiro», «Vinimacium», «Pompei»). Se un titolo pur polisemico come *Il profilo del Rosa* provava l'attaccamento di Buffoni a monti e laghi insubrici**(55)**, si assiste ora a uno sconfinamento («Ivittuut» in «Groenlandia», il «Tambora in Indonesia») che travalica la Terra, estendendosi al sistema solare (il «Mount Sharp e il cratere di Gale» su Marte) e oltre. Ciononostante, gli spazi legati all'io («Gallarate», «Roma», il «Ronchi 78»; il massiccio di «Campo dei Fiori», messo però a confronto con «Venere»), alla sua famiglia (lo zio «Oreste Quaglia», «Preside a La Spezia») e al contesto italiano rimangono molto importanti.
Dato il *fil rouge* su cui è costruito il macrotesto, non sorprende rilevare la presenza massiccia di lessico scientifico, con una pervasività e un'ampiezza tali da rendere sicura la presenza di *hapax* (prendendo la lirica italiana come *corpus*). Si attinge dai repertori specialistici di astronomia, biologia, chimica, fisica, geologia, geometria, matematica, medicina, paleontologia, paleoantropologia, zoologia:

> troviamo così le nomenclature binomiali («Bacillus anthracis», «Palaeoloxodon antiquus», fino allo «Pseudomonas sp. TDA1»); «isotopi» ed elementi quali «americio» e «bismuto-207»; minerali e materiali come «crioconite», «regolite», «magnetite»; l'«homo erectus» e l'«homo heidelbergensis», accanto a «cianobatteri» e «dinoflagellati»; l'«osso ioide» e la «framboesia»; finendo con stelle accuratamente classificate («cefeidi», «supergigante rossa», «supernova»).

Buffoni, insomma, compie un ulteriore allargamento del poetabile, continuando a «catturare tanta realtà»**(56)** ancora inesplorata. Se questa scrittura non intende produrre sconvolgimenti e rotture, è pur vero che non si limita ai termini scientifici più antichi e nobili, ormai accasati in letteratura e persino nell'italiano d'uso medio-alto («ipotenusa», «galassia», «dna», «epatite B», «idrogeno», «raggi X», «buchi neri»). Lo stesso accade coi corpi celesti: l'utilizzo di nomi relativamente noti, dotati di una veste linguistica italiana o comunque romanza («Ofiuco», «Dorado», «Betelgeuse») e legati a una tradizione millenaria (la «costellazione d'Orione», il «Cigno», i «Pesci»), sortisce un effetto qualitativamente diverso rispetto all'inserzione non tanto di «Proxima B», quanto di sigle pressoché illeggibili, quali «KIC-7340288 b», «C/2019 Y4», «TOI-700 D» (titolo dell'ultima sezione). L'autore non si perita di immettere in poesia anche i nomi propri di enti di ricerca internazionali (l'«Helmholtz Center | For Environmental Research-UFZ di Lipsia»), così come di oggetti tecnologici (i «telescopi Xmm-Newton dell'Esa», la «sonda indiana Chandrayaan-1»).
Certo, è da decenni che Buffoni pratica una scrittura «inclusiva», che sfugge «all'egemonia della lirica», recuperando «forme estese di racconto» e «riflessione»**(57)**, contaminando la poesia con la saggistica, al punto che un suo libro è stato definito «quasi un poema filosofico in capitoli»**(58)**. In questo modo, si differenzia dal neo-ermetismo oracolare, dalla confessionalità diaristica, dalla deformazione espressionista, dal rischio autoreferenziale della neo-neo-avanguardia. Buffoni, cioè, ha saputo creare una pronuncia molto evocativa a dispetto della sua chiarezza da «tono "medio" e conversativo»**(59)**, insieme suggestiva e anti-enfatica: infatti, in una raccolta pur molto intima come *Il profilo*, si avverte un'«anestetizzazione dall'emotività» prodotta proprio dal dettato asciuttamente anti-effusivo. Tale *understatement* implicava anche di non «eccedere nella spiegazione, supponendo che l'intelligenza dell'ascoltatore» fosse «sufficiente per cogliere in profondità»**(60)** quanto veniva sottinteso. Anzi, Buffoni era il «maestro di una figurazione ellittica»**(61)**, difficile (e, da giovane, persino oscura) nonostante la sua nitidezza, a causa della «sintassi mentale convulsa» e dei «violenti» tagli metonimici con cui procedeva**(62)**. Stava al lettore riempire i salti degli spazi bianchi, colmare le lacune da cui emergevano frammenti abilmente montati. Di conseguenza, anche se era possibile incontrare componimenti di agevole decifrazione letterale (prima sporadicamente,

poi con più continuità, a partire dagli «epigrammi civili» di *Noi e loro* fino alla *Linea del cielo*, passando per *Avrei fatto la fine di Turing*)**(63)**, è solo in *Betelgeuse* che questo processo di (parziale) sliricizzazione tocca il suo culmine, pervenendo a una scrittura piana, leggibilissima e (apparentemente) dominata dalla più spinta prosasticità. In più, in *Betelgeuse* sono pochi i componimenti di impianto narrativo: il locutore non ci racconta nemmeno più una storia, limitandosi talvolta a versi meramente informativi, che trasmettono nozioni scientifiche con il pacato andamento divulgativo di un documentario di «Superquark». È proprio la spiccata prosasticità di questi testi – che pure restano impaginati come poesie, non trasformandosi mai in vere prose –, unita alla loro forte coerenza tematica, a differenziare *Betelgeuse* da raccolte per certi aspetti affini, poiché nate dall'incontro tra letteratura, storia e scienze, quali *La misura dello zero* di Galluccio**(64)**, *Dall'interno della specie* di De Alberti**(65)**, *Historiae***(66)** e *Geografie***(67)** di Anedda.

La vocazione illuministica e 'ragionevole' di Buffoni porta alla prevalenza del pensiero, a un potenziamento dell'istanza gnoseologica che anima la sua arte. Pur non abdicando a un'aspirazione di riuscita estetica, l'autore punta tutto sulla comunicatività, sulla rigorosa chiarezza con cui espone ai lettori (che auspica, forse, più numerosi e generalisti?) constatazioni ben documentate, situazioni di cui prendere atto e a cui reagire. Nel progetto di «trasmettere» in poesia «un contenuto di conoscenza», nella proposta di una lirica che mantenga un «carattere di esemplarità», senza però assumere timbri «eccessivamente sfalsati rispetto al piano dell'esperienza», si può allora scorgere una forma di eticità, nutrita dalla lezione di Sereni**(68)**; d'altronde, persino l'*ekphrasis*, in Buffoni, non è un «preziosismo estetico», bensì una figura della finitezza dotata di «rilievo etico», anzi «una sagomatura del bene»**(69)**.

Da quanto illustrato discende l'abbondanza, nell'ultima silloge, di congiunzioni, connettivi («ma», «però», «tuttavia», «ebbene», «per cui», «non solo…ma anche», «così mentre», «se dunque», «quindi», «allora»; e molti «perché», causali, finali e interrogativi) e locuzioni dall'inconfondibile sapore saggistico-dimostrativo:

> «a differenza di», «ciò dimostra che», «l'ipotesi», «il punto non è … se…ma quando», «fu per avvalorare la teoria», «abbiamo continuato a sostenerlo | Anche […] quando le evidenze | Dimostrarono il contrario», «rivela che», «smentita al fatto che», «riconducibili», «atto a», «per via di», «facendo in modo che», «questo processo è destinato a», «è la prova evidente che», «il fenomeno è dovuto | Al», «suggerisce», «chiarendo | La funzione», «è solo coincidenza se…?» (con domanda retorica).

Data la punteggiatura non molto fitta, nonché più debole di quanto richiesto in una prosa specialistica (la 'virgola *passepartout*'), bisogna supporre che i periodi siano più numerosi di quanto lascino dedurre i punti fermi. La sintassi, che può presentare un leggero grado di subordinazione (per esempio attraverso le condizionali), non eguaglia certo l'intricata complessità di un vero articolo dimostrativo, mantenendosi semplice e lineare, anche grazie al prevalere della coordinazione e a qualche influsso del parlato (dislocazioni a destra, 'tu' impersonale, frase scissa, 'gli' per 'loro'). In caso di paratassi o frasi nominali, sono i vari complementi (come quello di causa) a garantire lo spessore ragionativo del testo. Ad ogni modo, l'impressione complessiva è quella di un'affabulazione che procede per giustapposizioni e rilanci, che avanza per mezzo di asindeti e congiunzioni coordinanti, di similitudini, apposizioni e incisi, di participi passati e aggettivi deverbali, oltre che attraverso le relative e i gerundi**(70)**. Non sono un caso, allora, le quindici occorrenze di «(e) poi», che appunto favoriscono – grazie alla relazione temporale/aggiuntiva che instaurano – la fluidità dei trapassi cronologico-discorsivi, senza implicare una consecuzione concettualmente più stringente.

La prosasticità parrebbe confermata dalla presenza di versi lunghi, che tuttavia non rappresentano la soluzione statisticamente maggioritaria; privi di una netta identità prosodica, possono ospitare asserzioni scientifico-giornalistiche («Se le attuali emissioni di CO2 continueranno»), oppure sigle numeriche che dilatano la misura sillabica («Il Cesio-137 risalente all'86 chernobyliano»). Eppure, questo «137» è in quasi-rima interna con «risal*ente*», e rimerà poi con «207»; le figure di suono creano, cioè, una sotterranea forza coesiva: «L'esplosi*one* del *supera**mm**asso* di Ofi*uco* | A trece*nton**ovant**a* *mil**ioni* di a*nn*i l*uce* da *n*oi». Inoltre, vi si può aggiungere una pulsazione ritmica

più o meno regolare (qui assestata su circa cinque *ictus*): «Perdendo i trecentomila indios rimasti in Amazzonia | Esposti senza alcuna difesa al contagio del Corona»; «Ottime per studiare la genetica dei ceppi animali | Le pergamene vergate su pelli di daino e di cervo | Raccontano una storia di migrazioni e umano Dna». Per di più, molti dei versi lunghi risultano interpretabili come versi composti, pur in assenza di letture univoche e con una varietà di soluzioni che travalica la metrica barbara otto-novecentesca:

> «E Venere nasceva ai soffi del maestrale. | Poi il rilascio di anidride carbonica fu tale»: con quattro *ictus* (7+7, 8+7) e rima a schema incrociato (con l'identica «gradi» alle estremità). «Dai ghiacciai del Caucaso all'arcipelago artico | Passando per ciò che resta dei ghiacciai delle Alpi | La crioconite custodisce in abnormi quantità»: quattro accenti forti; versi scomponibili come 6+8 (sdruccioli), 8+7, 9+8 (o 4 + 11)**(71)**.

In effetti, come emerso da questi esempi, si scoprono tanti alessandrini e doppi senari:

> «I monti di Luino rimbalzano pensieri»; «Due aperture connesse da un tratto digerente» (7+7); «Tra i ghiacci di Marte faranno faville» (6+6); «Anche un robot ora le potrebbe fare» (6+6, in chiusa, a contrasto col precedente endec. 'rinascimentale' «Messi a nudo Sangallo e Brunelleschi»); «Monete di sangue monete di allora» (6+6, in un testo ricco di parallelismi e anafore).

Bisogna allora ammettere che, al di là dell'impressione prosastica, permangono vari versi 'istituzionali', a cominciare dai numerosi endecasillabi, certo non tutti perfetti (ipermetri, ipometri o prosodicamente non canonici).

> Endec. ipermetri, sfalsati con preposizioni e articoli: «Mentre da Roma cercavo sul Corriere | Le notizie sul contagio a Gallarate». Endec. 'scientifici' («Tra i vermi senza zampe e i lobopodi»; «Grazie al campo magnetico terrestre»; «Si è riusciti a vedere al microscopio»), ironici («No, niente zombi o seppelliti vivi»), infra-quotidiani («In attesa del volo per Malpensa»), narrativi-incipitari («Il dottor Borromeo nel trentaquattro»; «Come il padrone riaccese la luce»), minacciosamente scattanti («Pronti a lasciare i ghiacci per colpirci»). Se raramente si replica l'uso «quasi *camp*»**(72)** della metrica di *Roma*, Buffoni – proseguendo una scommessa ingaggiata con Sanguineti, ma innescata da una conversazione con Spaziani – continua a incuneare parole straniere all'interno di misure canoniche: «Sappiamo bene che anche per *die Sonne*». Gli endec. possono, poi, animare il sarcasmo autoriale (si noti la reminiscenza da *Recueillement*, caro già a Magrelli e Anedda): «Nel continente sudamericano | Non ascoltano quando gli diciamo: | Per favore, siate saggi, fermatevi, | Non fate come noi che predichiamo». L'endec. può anche contribuire a formare un verso composto, come in questa vivace accelerazione sulla gioia leopardiana: «Ci ripenso | e fu un sussulto, un attimo, un pensiero» (se non si opta per 8+7). Tra i molti schemi prosodici frequentati (4^a-7^a, 3^a-7^aecc.), sottolineerei quello tradizionale di 2^a-6^a, a volte rafforzato dalla 4^a («Pensavo l'altro giorno transitando»; «Scendevano dai pullman con le sciarpe»; «Ofiuco è un mostro cosmico formato»), e quello diffusissimo di 3^a-6^a: «Nelle grotte abitate dagli Esseni | Sterminati dai barbari romani»; «Incapaci di muoversi nel fango | Incastrati coi piccoli da lance» (qui a mimare l'immobilità dei «mammut» rinvenuti sottoterra). Come accade in altre raccolte, gli endec. sono anche adoperati in concomitanza con temi quali l'eros e il desiderio («Anche la mia trachea è incuriosita, | Erbio e Disprosio sono due ragazzi»), il ricordo, la *rêverie*, l'*ekphrasis*; in questi casi, il tasso di eufonia e lirismo può elevarsi sensibilmente (cfr. B 113, 118). In ogni caso, gli endec. perfetti si alternano a quelli imperfetti e a versi 'novecenteschi' come il tredecasillabo: «Mi piacerebbe tra duecento ^{v} anni | Vederti uscire da una tana di scoiattolo | Per tornare al Ninfeo di Villa Giulia».

Molti sono pure i settenari, affiancati da versi di lunghezza simile oppure tradizionalmente alternati agli endecasillabi (insieme ad altri imparisillabi, quali il novenario).

> In chiusa: «Dei cani del signore»; «A far da ipotenusa»; «A riprendere il volo | Sopra un carro di fuoco». In questo estratto, poi, si accostano varie misure (7, 9, endec. perfetto, ipermetro e ipometro), amalgamandole con una ricca saturazione fonica: «Si formano cristalli | Quando una

stella muore, | Granelli di polvere stellare | Intatti come capsule del tempo | Nei loro meteoriti, | Ma sono rari i cristalli pre-solari | Appartenuti a stelle morte | Prima della nascita del Sole».

Non mancano neppure decasillabi manzoniani e novenari pascoliani:

«Sento il suono del vento di Marte»; «L'animale qualsiasi animale» (con epanadiplosi); «Io cominciai: ‹"Un intenso bagliore violaceo | Circonfuso di elettrico blu» (qui il decasillabo, preceduto da quinario, scandisce l'inizio del discorso diretto, staccandosi dagli endec. danteschi che lo precedono). Novenari di 2ª-5ª: «Sul monte Mufara in Sicilia»; «Accanto allo scheletro intatto».

Tirando le fila, se vari elementi, a cominciare dal lessico, spingono verso la prosa, Buffoni scrive pur sempre «Versi in metrica attenta»**(73)**, non puntando affatto all'informalità, bensì adoperando spesso e volentieri versi tradizionali, soprattutto in luoghi testualmente rilevati, quali *incipit* ed *explicit*. Certo, gli endecasillabi vengono sporcati e dilatati (almeno fino al tredecasillabo), e i vari metri sono alternati con sapiente libertà, in modo da non formare compagini monotone poiché troppo omogenee. Il poeta, così, da un lato modula il proprio passo a seconda degli argomenti trattati e del timbro ricercato; dall'altro, riesce a suscitare nel lettore l'inavvertita attesa di una piena regolarità, solo per frustrarla un attimo dopo. Comunque, la pagina non esplode, la struttura non frana, anzi continua ad alludere – anche solo visivamente, al di là di un esatto computo sillabico – a schemi classici e nobili modelli, a partire dalla canzone leopardiana**(74)**. Si tratta, insomma, di un bilanciato sistema di forze contrastanti: si ricorre sì agli endecasillabi, ma non se ne esalta l'evocatività lirica, non si indulge quasi mai al canto. La tensione su cui si fonda la raccolta sta proprio nel paradossale gesto con cui si occulta questa salda tenuta metrica, nel momento stesso in cui la si rivela (almeno a un fruitore avvertito). Si prenda ad esempio questo *incipit* paleoantropologico, in cui l'ingombrante indicazione temporale, prima, e l'ipermetria, poi, offuscano il passo endecasillabico, tradito però dall'accento tronco: «Quando un milione e mezzo di anni fa | Si insediarono nell'isola di Giava». Anzi, è proprio il «ritorno periodico di strutture elementari» a permettere «l'ingresso delle irregolarità»**(75)**, a giustificare l'inclusività di questa scrittura: i metri classici creano il 'legame musaico', quello scheletro interno – celato con discrezione e buon gusto – che evita la disgregazione dell'organismo.
Peraltro, Buffoni sembra non abbandonare per strada le soluzioni formali via via sperimentate (né i temi a cui è più affezionato): in *Betelgeuse*, infatti, si dà la riemersione del falsetto e del gusto melodrammatico-operettistico degli anni giovanili**(76)**, qui reimpiegati nella straniante cantilena, nel *carillon* amaramente ironico (ispirato forse alle *Canzonette* fortiniane) di filastrocche in ottonari, estese all'intero componimento o limitate ad alcuni versi.

A proposito della natura-matrigna: «I pianeti che dipendono | Dalla Stella che li nutre, | I pianeti che ritornano | Alla madre che li cuce...» (con parallelismi e gioco, da ballata romantica, tra sdrucciole e piane). Cfr. questo *explicit*, in cui la *variatio* metrica interrompe improvvisamente il canto (8+8+4+7+7; si notino l'alterato, l'epizeusi e la finale rima antitetica): «Mentre un n*ero* pontic*ello* | Si avvicina *alle* sue sp*alle* | Basso b*asso* | A interrompere il *canto* | *C*on uno s*chianto* se*cco*». Infine, questi versi sui disastri ambientali, che si segnalano per l'inclusività e l'epanalessi: «Se il petrolio fuorusciva | Coi suoi fuochi naturali | Dalle sabbie del deserto | Pentecoste preannunciando, | Su un azzurro sfondo azzurro | Il metano ti dà una mano».

In uno di questi casi, proprio a causa del 'falsetto metrico', si dà una divisione in stanze, mentre la maggior parte dei componimenti ha un assetto compattamente monostrofico**(77)**.
Il Buffoni critico e traduttologo presta, inoltre, grande attenzione al ritmo, alla «primigenia radiazione cosmica» di cui parla *Betelgeuse*; nei propri studi, si concentra sulla musicalità della «lingua poetica», su quella intrinseca «armonia» che, pur senza coincidere con una «facile cantabilità», rappresenta «il carattere più intimo dei versi»**(78)**. La sua tesi è che l'affrancamento dalla metrica chiusa e l'avvento del verso libero non abbiano prodotto l'anarchia stilistica, bensì la nascita di nuove regolarità, più nascoste e meno rigidamente codificate. Buffoni si riferisce soprattutto al possibile emergere di una metrica accentuale, sensibile al numero di tempi forti piuttosto che al computo delle sillabe. Questa idea è memore, a mio avviso, delle ipotesi formulate

da Fortini e Mengaldo, ma anche del Carducci 'barbaro', oltre che dell'«antico background» dell'autore, fatto di ascolti musicali e della lettura di «poeti latini e inglesi, tedeschi e francesi»**(79)**. Tra di essi, ritengo particolarmente importante Hopkins, in quanto ideatore dello *sprung rythm*, concepito come un ponte tra metrica tradizionale e verso libero, come una forma di versificazione duttile, in contatto con la dinamicità del parlato. Da qui discende l'omogeneità accentuale che si è riscontrata persino nei versi più lunghi e prosastici di *Betelgeuse*, oltre che in quelli para-endecasillabici (stabilizzati su tre *ictus* principali), così come il gusto per le sdrucciole e per il piede anapestico**(80)**. Ad ogni modo, Buffoni evita la cantilena, variando sempre i propri disegni accentuali.
Numerose sono, poi, le figure di suono, adoperate come compenso alla prosasticità e come segnale, come insegna luminosa di appartenenza, nonostante tutto, al genere 'poesia'**(81)**. Le rime che tramano i versi sono spesso molto semplici, desinenziali, costruite sui participi passati, gli infiniti e i suffissi aggettivali, oppure su sostantivi astratti in -enza, -anza, -zione (come nelle scritture scientifiche, difatti, i processi vengono indicati attraverso una neutra e impersonale nominalizzazione). Tali rime possono essere interne e mimetizzate con l'andamento espositivo-informativo dei testi, ma possono anche essere evidentissime, o perché tronche e insistite («A gridare la sua verità | Al dio della fertilità. | O lui stesso divinità»), oppure perché poste leopardianamente vicino alla chiusa, a suggellare l'*explicit* (talvolta proprio con una rima baciata: «sul viadotto»:«del diciotto»; «poi vanno via»:«E così sia»)**(82)**.

> Ecco alcuni casi: analizzare:rilevare; radioattività:quantità; formato:incarnato; umano:indiana:himalayani:altopiano tibetano; replicazione:rappresentazione:evoluzione:«decorazione | E segnalazione»; tornare:cacciare:pescare; polarizzazione:«ricezione e trasmissione»:carbone:imbarcazione; neurali:segnali:cerebrale:individuale; incisioni:zone:bisonti:incursioni:ioni:coglioni (con escursione diafasica).

Come si deduce da questi esempi, oltre alle rime perfette abbiamo (come in Montale) tante quasi-rime, paronomasie, consonanze, assonanze, allitterazioni:

> relitto: distrutto; spinose: tifosi; Esa: Nasa; sonetto: angioletti; prossimamente: esperimento; Rock: Vondelpark (difficile e alloglotta); studiati: Gallarate; Rosa: ipotenusa; modo: mondo; casalinghi: guardinghe; Nasa: nana; loro: vuoto: volo: fuoco; dolore: selezione (semanticamente rilevante); sbarcare: bare: «Delle miniere abbandonate | Attonite a fissare il mar di Labrador | Come crinoline di Burano | Imprigionate nel museo del merletto» (con allitterazione della vibrante).

A differenza di quanto si può immaginare, la prosasticità di *Betelgeuse* non implica affatto l'assenza di inarcature; anzi, gli *enjambements* servono proprio a evidenziare il gesto, precipuamente poetico, dell'andare a capo:

> «nostro | Antenato»; «chiedi | Fatti concreti», «Tradimenti | All'unico dio»; «avanzato | Antropocene»; «nostro | Universo», «titanica | Ricerca»; «tavola | Periodica»; «cosmogonico | Simbolo»; «questa invero poco lieta | Congiunzione astrale»; «*liev*e | Ri*liev*o»; «vita | Lercia»; «nana | Rossa»; il lirico «stiramento | Della luce»; il fortissimo «della | Reverenda Camera Apostolica».

Inoltre, ricompaiono in *Betelgeuse* alcuni espedienti stilistici già utilizzati in altre raccolte: oltre a un caso di parola-macedonia («bestia-coscienza del secolo breve», con allusione a Hobsbawm)**(83)**, vanno ricordati gli alterati (vezzeggiativi e diminutivi)**(84)**, la cui connotazione infantile (un po' alla Lamarque) entra in straniante contrasto con scene di violenza zoologica, con un effetto *horror* degno di Dario Argento (il «coniglietto vivo» gettato nella «rettiliera» come pasto per «Il cobra la cobressa e i cobrini», con neologistico poliptoto)**(85)**. Se, secondo Gezzi, fin dal *Profilo* Buffoni eredita da Cattafi uno «*style substantif*», le «spoglie enumerazioni […] asindetiche»**(86)** vengono ora applicate all'ambito scientifico, sortendo raramente un effetto di lista 'caotica':

> «pesci anfibi | Rettili e mammiferi» (con ordinata consequenzialità evolutiva); «Con idrogeno ossigeno azoto metano» (con ritmo anapestico, e in rima baciata con «Cambriano»); «Virus

> pestilenze tragedie e carestie»; «tigri dai denti a sciabola, leoni ed elefanti»; il sensoriale «rumori | Odori sapori colori»; la *climax* «maneggiati, abbracciati, baciati».**(87)**

Nell'ultima silloge, Buffoni conferma pure la sua attenzione 'professionale' e metalinguistica a fonetica, etimologie, traduzioni, giochi di parole:

> «fonemi che non conosceva | Le vocali aperte e quella erre terragna»; «la dipodia in sé. Syzygía | Da sýzygos, aggiogato, | Composto da sýn, insieme, | E zygón, giogo, mi ha ricordato | Il coniuge»; «Pseudomonas […] | Proprio così, Pauline, una pseudo-mona»; «Traducendo spillover con ripercussioni | Usciamo dal significato economico del termine».**(88)**

A questo si lega un tratto di *Betelgeuse* cui si è già accennato, cioè la sua grande esplicitezza, coerente con un proposito divulgativo-pedagogico mediato, però, dalla diffrazione stilistico-estetica qui analizzata, che ne impedisce una fruizione troppo diretta e didascalica. Siamo così lontani dall'ellittica difficoltà del *Profilo* o di *Guerra* che Buffoni indugia, ora, in riformulazioni e chiarimenti: «Facivermis, simile ad un verme»; «La crioconite – quel sedimento scuro | Visibile in estate sulla superficie dei ghiacciai»; «uno spillover, un salto di specie».
Dalla ricchezza dei riferimenti culturali e dall'ampia fetta di realtà rappresentata discende il plurilinguismo di *Betelgeuse*. Se nelle prime sillogi, come nella sezione «burlesque» di *Quaranta a quindici* (1987), Buffoni puntava – attraverso «astute paronomasie» e «ricercati *calembours*»**(89)** – su una 'funzione-Gadda' corroborata dall'eredità di Laforgue ed Erba, ora fa tesoro di quella palestra giovanile, e della propria confidenza con vari codici, non tanto per *épater le lecteur*, quanto per renderlo partecipe di riflessioni e letture.

> Il latino è quello della tassonomia linneiana, dell'archeologia e delle iscrizioni, di *auctores* e fonti storiche («Vagina nationum»; «*rursus* rendendo | Credito a Lucrezio»). Mentre il francese si limita a una citazione da Prévert, più importante è il ruolo dell'inglese: si spazia dai termini scientifico-tecnologici («Fly-eye») e dai nomi degli enti di ricerca all'informatica («hd drive») e ai videogiochi («glitch»), dal gergo gay («twinks») alla grammaticale «duration form», dal «*need* della replicazione» al «grassy language» di Heaney. Oltre a pochi cenni di italiano regionale («la Giulia»), si registrano versi in dialetto, in relazione sia all'ambito privato-autobiografico (al fine di denunciare l'omofobia familiare: «Tucal no, ch'al ghe piaas»), sia alla storia socioculturale italiana («Sì, Zvanì, propi comm ti»; «Classegh borghesi | Cuntra i rumantegh sedizius, | Semper lur»).**(90)**

Tale plurilinguismo, d'altra parte, è solo uno degli aspetti dell'inclusività buffoniana e della sua capacità di padroneggiare un ampio ventaglio di registri e sottocodici, sovrapposti a campi semantici e cronotopi molto diversi. Gli effetti sono molteplici: si va dalla semplice alternanza, a seconda del tema trattato, alla desublimazione scherzosa o polemica, dallo smorzamento del *pathos* («Dandomi del cretino | Mi spinse col muso nei colori: | Painting body art») alla giustapposizione sorprendente, fino a quella contaminazione tra alto e basso che è cifra peculiare dello 'stile tardo'.

> Per es., l'*ekphrasis* di un cruento affresco pompeiano veicola un tragico messaggio sulla coazione umana alla sopraffazione; eppure, la violenza della «ferita nel petto» (crudamente preparata dai «resti ossei di animali macellati») subisce una torsione tra il *pulp* e il *Kitsch*: «zampilla sangue come un martire» (con virgolettatura dell'iconografia cristiana), «Probabilmente decorava la taverna | Accanto alla palestra, | Un Cral del tempo per lo svago | Della Federazione pugilistica» (con abbassamento attualizzante).

A dispetto di questi avvertibili scarti di registro, l'autore non punta sulla deflagrazione, sul cozzo lacerante, bensì su un amalgama ben oliato e privo di attriti eccessivi, su un *melting pot* strano e originale, ma non per questo respingente e cervellotico.

> In aggiunta al sottocodice scientifico-giornalistico («la relazione tra i mutamenti climatici e le guerre», «con limitata protrusione della lingua»), si hanno locuzioni dell'italiano colloquiale («L'occhio mi è caduto») e divertite iperboli adolescenziali («Il mio creapopoli», come un «sedicenne» di Gallarate definiva il proprio «fallo»). Ancora più interessanti sono le inaspettate mescidazioni: «In un dialoghetto zibaldonesco | L'avrebbe impalmata»; «strafatte di idrogeno

> ed elio»; «Lasciando al palo le galassie ellittiche»; «Sapiens e Neanderthal | […] Disputarono la Champions»; «miracoli scendenti | Come birra analcolica». L'autore si diverte, poi, a spiazzare l'orizzonte di attesa: un testo intitolato *Angelo mio,* che non disdegna il cattivo gusto («due angioletti di raffaello»), si incentra però sulla «traslazione del sistema solare». Il picco sperimentalistico è raggiunto in un componimento meta-letterario di piglio epigrammatico: «Traducevo così da ragazzo | Frigidus et silvis Aquilo decussit honorem...**(91)** | […] A cazzeggiare | Immortalando sciacquette e inquieti twinks, | […] Altrettanto vitelloni. | […] A posar lombi sulle panche | Per farsi stilnovisti e poetae novi | Fino a consunzione delle braghe».**(92)**

Se non si usano giri di parole per criticare i «coglioni antivax», si evitano però i pugni nello stomaco di certi testi di *Guerra*.
Nella raccolta del 2005, infatti, Buffoni rappresentava la violenza (umana, ma anche animale) con feroce impassibilità; anzi, l'asciutta crudezza con cui indugiava sull'oscenità del Male tradiva forse una punta di sadismo (visto che il sadismo, come da lui notato, è un fenomeno anzitutto letterario): le *torture al foglio* erano pure torture al lettore e a una certa idea di lirica, sconvolti da shock raccapriccianti. Una versione attenuata di tale frontalità priva di *understatement* permane anche in *Betelgeuse*:

> «la ricchezza del commercio | E delle bare»; «Il metano ci darà dunque una mano | A soffocarci» (con asfissiante ribaltamento della *réclame*); «i brasiliani non si accorgono | Di avere ancora un piede nel passato, | Lo amputeranno cercatori d'oro ed evangelizzatori» (con brutale ambivalenza tra figurato e letterale).

Nonostante queste saltuarie riemersioni, nella raccolta sembrano prevalere l'eufemismo, la reticenza e l'ironia, intesi come forme di compassione e mesta *pietas*.

> A proposito della nostra estinzione: «tardi | Dopo che saremo rincasati»; «Non scoraggiamoci, dunque, perché *dopo* | La vita sulla Terra tornerà»; sulle frizioni geopolitiche e spaziali: «Cinesi e indiani già stanno litigando», «Giocheranno anche a palle di neve»; sulla fallibilità umana: «Col relitto israeliano | Dell'Arch Mission Foundation. | Tutto distrutto»; sul *lockdown*: «guardinghe incursioni sottocasa | Per procurarci pane e latte».

Il fondo di questi versi è serio, tutt'altro che leggero o svagato; tuttavia, si evita l'enfasi del tragicismo, preferendo attenuare gli elementi più dolorosi e allarmanti; similmente, nella *Linea del cielo* si era esorcizzato con la cultura il *Trionfo della morte*. Anche in questo, forse, *Betelgeuse* è lontana erede del Calvino cosmicomico, secondo cui noi 'moderni' «per affrontare le cose troppo grandi ed eccelse abbiamo bisogno d'uno schermo, […] e questa è la funzione del *comico*»**(93)**: solo fingendo di scherzare si possono trattare questioni fondamentali quali il nostro posto nel cosmo, l'origine dell'universo, la futura scomparsa della nostra specie. Per essere più precisi, però, Buffoni non è propriamente ironico, nel senso che non perviene alla cosiddetta armonia ariostesca, a un superiore distacco senile, alla (rassegnata?) serenità di certi grandi romanzieri, mantenendo invece la malinconica irrequietudine e la graffiante *vis* polemica del poeta-intellettuale: nelle auto-esegesi, difatti, predilige la categoria di *persiflage*, come opzione intermedia tra ironia e sarcasmo. In fondo, tali oscillazioni si riallacciano (pur senza sovrapporsi meccanicamente) alla summenzionata dialettica tra Céline e Celan, estraneità e compartecipazione: così, negli ultimi decenni Buffoni è riuscito sia a ritrarre con agghiacciante freddezza l'«orrore» storico-zoologico, sia a «cogliere il decoro e la gentilezza della realtà»**(94)**, preservando la grazia di cui siamo capaci. Per questo *Betelgeuse* è un libro insieme «offensivo» e «pietoso», imperniato su «una miseria umana percepita così acutamente da trasudare amore»**(95)**.

5. Conclusioni

Nella *Linea del cielo*, l'attivissimo e prolifico Buffoni confessava il timore della staticità, di un immobile *piétiner sur place* raddoppiato da rime ed endecasillabi: «Ripeti bene le cose che sai, | […] Così chiare | Che a te più nulla dirà il tuo parlare», «E io non sono in pista che per quello | Che so

già fare e dire. Sono un'eco». In quella raccolta, il fondo forse autentico di tale sensazione veniva esasperato dall'assunzione di una maschera senile: il «cervello» era ormai «ingarbugliato», anzi «spappolato»; il «processo di mineralizzazione» e smarrimento che colpiva l'io lo rendeva un «clandestino» del «nuovo secolo»**(96)**. Tuttavia, dovessimo scegliere tra le interpretazioni di Ulisse avanzate da Lenzini nel suo *Stile tardo***(97)**, più che per il protagonista del *nostos*, pacificamente invecchiato nella ritrovata routine domestica, opteremmo per l'eroe viaggiatore, spinto fino all'ultimo all'avventura da una insaziabile *curiositas***(98)**. Buffoni, cioè, non rientra in porto, non tira i remi in barca, bensì è un migrante, un ulisside pronto a rimettersi in mare aperto (anche se con qualche comfort e un trolley zeppo di libri). Se *La linea* era «il libro-summa dell'autoinquadramento critico», del riepilogo di quarant'anni di attività, *Betelgeuse* è «il libro senile che risponde alla domanda: altro da dire?»**(99)**. Una volta fatto il punto, Buffoni riparte di scatto, riuscendo ancora una volta a cambiare, a non fossilizzarsi in un argomento o un assetto formale, fedele alla propria «identità inquieta», che rifugge «qualsiasi approdo» o «radicamento» (pur partendo dalla perlustrazione delle proprie radici), strappata alla tentazione dell'«accasamento» dal «pulsare ininterrotto del desiderio». Se è vero che, in lui, la «natura del vagabondo e quella dell'omosessuale» si alimentano a vicenda, fino a risultare «indissolubilmente legate»**(100)**, *Betelgeuse* non fa che rilanciare con un nuovo progetto questo inesausto nomadismo stilistico-culturale.

L'originalità (certo relativa, rispetto all'intero panorama letterario) nasce quindi da una forte pulsione sperimentale; si tratterà, però, di uno sperimentalismo affabile e moderato, non compiaciuto e autoreferenziale, bensì scaturito dal vissuto, da un fertile *humus* esperienziale-esistenziale. Per esempio, si includono gli estremi bibliografici di un volume, quasi facendo copia-incolla da un Opac («Miles gloriosus / T. Macci Plauti, | Note e introduzione di Oreste Quaglia | Vallardi Editore, Milano 1930»), solo perché ineriscono a una ricerca dell'io sulla propria famiglia e sulla delicata questione delle responsabilità individuali nella Storia. A conferma di tale atteggiamento di Buffoni si possono rammentare da un lato le sue constatazioni sulla rilevanza storiografica della Neoavanguardia, così influente da spingere molti autori coevi a osare di più; dall'altro, la sua stigmatizzazione dei «callidi sperimentatori»**(101)**, le sue riserve sui tentativi di mimare a tavolino i processi inconsci attraverso flussi di coscienza e libere associazioni fonico-semantiche. Oltre alla sua diffidenza fenomenologica per ogni dogmatismo programmatico, agisce qui la sua avversione all'«illusione che manipolare il linguaggio distaccandosi dagli usi comuni» equivalga a «fare poesia»**(102)**. Esplicita, al riguardo, è la prefazione alle sue traduzioni di Heaney, letto avidamente nel 1975 come «una boccata di ossigeno», come la dimostrazione che «si poteva parlare» in versi di «storia, anche di politica – e d'amore, riuscendo a tutti leggibili senza scadere nel sentimentalismo, nella retorica o nelle rime facili». Heaney, pertanto, nutre e autorizza lo sforzo buffoniano di sfuggire dalla «morsa ignobile» formata da una parte dai «cascami della neoavanguardia», dall'altra dalle «astuzie» del «neo-orfismo»: l'«importante era che non si capisse» nulla, poiché «questo allora in Italia» costituiva «il sigillo della poesia»**(103)**. Da ciò deriva, nel Buffoni maturo (e *maxime* in *Betelgeuse*), il dettato piano e comprensibile di una poesia in continuità con la prosa, le cui «esigenze di comunicazione» sembrano talvolta recuperare il «ragionamento in versi»**(104)** di matrice pasoliniana. La nota conclusiva della *Linea del cielo*, d'altronde, auspicava l'individuazione di un precario equilibro tra la «Lombardia dei ricordi», dei «ritorni» nel paesaggio alpino-lacustre della propria giovinezza, e «la Roma dei pensieri», della «poesia come attività sapienziale». Estremamente significativa, allora, è la scelta di citare una lettera indirizzata da Sereni a Pasolini, in cui si lodava il «coraggio, […] raro al di sopra di un certo livello, […] di fare dei versi brutti pur di dire una certa cosa che preme e che se non fosse detta toglierebbe buona parte del significato ai versi più belli»**(105)**.

Se ammettiamo che anche il *genre* – come il *gender*, secondo Butler – è interpretabile come *performance*, come ripetizione di una norma sociale più o meno condivisa e introiettata, si potrebbe allora ipotizzare un parallelo tra *genre troubles* e *gender troubles*, tra l'inclinazione di Buffoni a problematizzare distinzioni quali «omo/eterosessuale», «maschile/femminile», e quella a rompere «gabbie definitorie» quali «vita/letteratura, prosa/poesia, memoria/saggio», pervenendo a una scrittura «ibrida e de-genere», che si sottrae alla «norma-lizzazione» e al «pre-visto»**(106)**. In effetti, le sue «modalità espressive […] travalicano» spesso «l'opposizione tra soggetto lirico e approccio

documentario e oggettivista»**(107)**; in più, è stato Buffoni a lanciare la prima poetessa trans italiana, quella Vivinetto che non per niente lo aveva studiato nella propria tesi di laurea. Ed è stato sempre Buffoni a battersi per due rivendicazioni metodologico-disciplinari che esulano dall'ambito accademico, mostrando la propria caratura civile: faccio riferimento da un lato alla traduttologia, con la sua vocazione a violare le frontiere, a valorizzare la mediazione e il dialogo; dall'altro alla promozione dei *gender studies* e del 'fattore O'. La posizione buffoniana, insomma, è liminare, interstiziale, scomodamente perturbante; le sue opere sono *queer* nella misura in cui appaiono inusuali, sfuggenti e, appunto, *strane* per forma, genere, contenuti; grazie a questi tratti, esse smentiscono i rigidi binarismi e confutano ogni definizione essenzialista.
Eppure, a ben guardare, in *Vite negate* ci si concentra sull'ambito, più ristretto e specifico, dei *gay studies*, non dedicando tantissimo spazio alla bisessualità o alle identità *gender fluid*. Similmente, pur dando per scontata l'ampia libertà con cui ognuno dovrebbe poter vivere la propria sessualità, Buffoni sembra più che altro caldeggiare la conquista di una perfetta eguaglianza di diritti nell'ambito di istituti giuridico-familiari relativamente tradizionali: piuttosto che adottare una visione anarchico-sovversiva dell'eros, egli investe il proprio prestigio per promuovere il matrimonio paritario, l'accesso alle adozioni, la 'gestazione per altri'. La vera «rivoluzione», per lui, non ha nulla di sessantottesco o di psicanalitico-marcusiano: più che con la disseminazione delle zone erogene, o con la pansessualità elogiata da Mieli, coincide con la «fecondazione in vitro», giusta la massima «Per Scientiam ad Justitiam»**(108)**. Passando al terreno dei generi letterari, nonostante il tasso di prosasticità di *Betelgeuse* sia il più alto mai raggiunto in versi dall'autore, egli rimane non ascrivibile alla *Prosa in prosa*. Per quanto Buffoni, da vari anni, si dedichi anche alla narrativa, e per quanto abbia ospitato – nei «Quaderni» da lui curati – autori come Broggi, Giovenale, Inglese, Mazzoni e Raos, che mirano «a tenere insieme prosa e poesia», la sua soluzione non è quella di interpolare o sovrapporre le due opzioni, fino a renderle adiafore e con-fuse, bensì quella di «scrivere – magari parallelamente – due diversi libri, uno in prosa e uno in poesia»**(109)**. Proprio per segnalare con assoluta evidenza questa distinzione di genere e per inserirsi, da 'classico contemporaneo', in un'illustre *lignée*, Buffoni continua a utilizzare le maiuscole a inizio di verso e ad andare a capo con ostinata accuratezza, garantendo la tenuta metrico-prosodica sopra esaminata; anche se «sembra scritta di getto», con la naturalezza di una «conversazione»**(110)**, la sua poesia nasconde un certo *labor limae* stilistico.
In altre parole, mentre si spera che, nella realtà, subentri il prima possibile quella quarta fase in cui l'omosessualità non verrà più percepita come scarto da una norma, bensì come una variabile naturale della sessualità umana, in poesia, per Buffoni, sembra rimanere necessaria la tensione tra regola e violazione, tra limite e forzatura, tra aprioristico orizzonte di attesa e sua frustrazione. A questo riguardo, *La linea del cielo* fornisce alcune preziose indicazioni. Anzitutto, la sezione dedicata a Montale permette di misurare vicinanza e lontananza di questo 'stile tardo' rispetto a *Satura*: Buffoni ne riprende l'apertura, la prosasticità e il gusto per la contaminazione, ripudiandone però il cinismo, la disillusione (auto)distruttiva e il catastrofismo palinodico. Se il componimento su Coleridge e Caroll, «ribelli alla pompa della letteratura», rammenta le provocazioni che hanno contraddistinto alcune fasi dell'arte di Buffoni, le pagine su Sereni sembrano confermare la sua natura più riformista che rivoluzionaria: lungi dal votarsi all'informalità, egli rimane figlio di due padri – uno biologico, l'altro letterario – borghesemente attenti all'ordine e alla forma. È un'eredità che, certo, può essere aspramente contestata e corretta, ma che non viene mai del tutto rinnegata: «Era una questione di nodo alla cravatta | E di piega data al pantalone, | Perché quella era l'educazione | Dell'ufficiale di fanteria»**(111)**.
In conclusione, gli esperimenti stilistici di *Betelgeuse* si pongono in linea con la riscrittura buffoniana di una celebre equazione di Barthes: Poesia = Prosa + «suono e immagini». Se l'impressione di spiccatissima prosasticità data dalla raccolta indica il prevalere (per usare categorie poundiane) della «logopeia», della «danza dell'intelletto tra le parole», tuttavia la «fanopeia: immagini» e la «melopeia: musica» sono sviluppate con grande maestria, a un livello quantitativo e qualitativo tale da correggere e straniare la componente ragionativo-discorsiva di questi testi, riconducendoli al loro genere di appartenenza, alla poesia come «originale unità di suono, immagine e significato»**(112)**. D'altronde, Buffoni – attenendosi al consiglio con cui Anceschi, allora direttore del «Verri», lo aveva invitato a far entrare in poesia le riflessioni estetiche – dichiara

esplicitamente, nei versi di *Betelgeuse*, il proprio debito verso Heaney, con una formula critica che vale anche come perfetta sintesi auto-esegetica: «Aveva deciso che alla lirica inglese | Avrebbe fatto ingoiar cose | Mai mangiate prima, | Restando tuttavia lirica inglese»**(113)**.

Francesco Diaco

Note.
(1) Le opere di Franco Buffoni saranno indicate con le seguenti sigle: PR: *Il profilo del Rosa*, Mondadori, Milano 2000; G: *Guerra*, Mondadori, Milano 2005; PLP: *Più luce, Padre. Dialogo su Dio, la guerra e l'omosessualità*, Sossella, Roma 2006; NL: *Noi e loro*, Donzelli, Roma 2008; J: *Jucci*, Mondadori, Milano 2014; LC: *La linea del cielo*, Garzanti, Milano 2018; SP: *Gli strumenti della poesia. Manuale e diario di poetica*, Interlinea, Novara 2020; VN: *Vite negate*, Fve, Milano 2021; B: *Betelgeuse e altre poesie scientifiche*, Mondadori, Milano 2021.
(2) SP 39.
(3) PLP 161.
(4) N. Rocchi, «*Le incisioni rupestri fra scienza e poesia*», intervista a F. Buffoni, "Giornale di Brescia", 08-07-2021, disponibile qui: https://www.francobuffoni.it/poesia/interviste.html.
(5) T. Pievani, *Astri e batteri: la natura che ci spiazza*, "Corriere della Sera", 06-06-2021, p. 35. Cfr. A. Anedda, *Historiae*, Einaudi, Torino 2018, pp. 18 («cateti e ipotenusa per il teorema che chiamiamo poesia») e 27.
(6) B 109; SP 67, 13.
(7) F. Ottonello, *Scienza, antropocentrismo e antropocene nella poesia di Franco Buffoni*, "L'Ulisse", 24, novembre-dicembre 2021, p. 222.
(8) A. Baldacci, *Franco Buffoni*, in AA.VV., a cura di, *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Sossella, Roma 2005, p. 5.
(9) J 113-114, 59, LC 76. Fanno, inoltre, capolino i vocaboli medici, connessi alla prematura scomparsa di Jucci («varianti biomatematiche, | Fluidodinamiche | E di fisica dei plasmi. | Che cosa al tuo fegato | Che cosa, inesorabile, hai dentro?», J 59) e al *follow up* ospedaliero dell'io («Isotopi - Citologico - Ritiro scintigrafie», LC 111).
(10) A. Inglese, *L'identità inquieta di Franco Buffoni*, in R. Cescon, *Il polittico della memoria*, Pieraldo, Roma 2005, p. 147. Cfr. A. Anedda, *Geografie*, Garzanti, Milano 2021, p. 138: «bisogna osservare mantenendo la distanza».
(11) SP 50-52, cfr. PLP 96-97.
(12) Cfr. J. Bruner, *Actual minds, possible worlds*, Harvard University press, Cambridge, Mass. 1986.
(13) I. Calvino, *Premessa* [1968], in Id., *La memoria del mondo e altre cosmicomiche*, Mondadori, Milano 1997, p. VI.
(14) A. Pacelli, *Nel cosmo di Buffoni la scienza diventa poesia*, "Il Mattino", 18-05-2021, ora qui: https://www.francobuffoni.it/poesia/poesie_scientifiche.html.
(15) Oltre al polittico che apre PR, ricorderei l'importanza delle fotografie di persone scomparse (il padre, Jucci) e quella delle opere d'arte in *Roma*.
(16) B 99, 107.
(17) Cfr. A. De Alberti, *Dall'interno della specie*, Einaudi, Torino 2017, coi suoi «fecondi cortocircuiti mentali», che provocano «stupore» perché nascono «da quel po' di confusione mentale necessaria per cogliere i legami fra le cose»; e B. Galluccio, *La misura dello zero*, Einaudi, Torino 2015, p. 54, secondo cui «generare collegamenti è la natura umana più alta».
(18) B 150. Cfr. A. Anedda, *Historiae*, cit., p. 23: «Dicono i fisici che la morte | sia presente da sempre in uno spazio esatto | […] Che il tempo dunque non c'è e dobbiamo dire ora e poi | solo per non impazzire».
(19) G. Ladolfi, *La vertigine di una poesia 'totale'. Su* Betelgeuse *di Franco Buffoni*, "Atelier", XXVII, 105, marzo 2022, p. 19.
(20) B 39, 13.
(21) M.G. Calandrone, [motivazione del Premio Pagliarani], 25-05-22, https://www.francobuffoni.it/poesia/poesie_scientifiche.html.
(22) B 75, 105, 103, 22.
(23) Cfr. *Cosmogonia*, in A. Anedda, *Geografie*, cit., p. 124.
(24) B 15, 109; G 171; B 11, 116.
(25) I. Calvino, *Premessa*, cit., p. VI.
(26) PLP 151-152, B 18, PLP 126.

(27) Per es., la lettera del testo sopra citato sembra sì laicizzare, ma anche estendere all'intero universo la grandiosa promessa messianica (originariamente riservata ai soli umani sulla Terra, anzi al solo Popolo eletto) di cui, però, si è appena suggerita l'infondatezza.
(28) Cfr. PR 81 («Ma se riuscissi dio mio se riuscissi | Testolina di logos contro mythos che sono | A far rimare sera con preghiera | Come Vincenzo Cardarelli»), 114 («Anch'io come mio padre convinto | Che la logica è una biella, | Non si piega neanche di un millimetro»), 123 («Non con la ragione ma con quella | Che in termini di religione militante | È la testimonianza | Ti dico: tornerai a San Siro»), e G 149. Cfr. anche la democritea Anedda di *Historiae*, cit., p. 37.
(29) SP 39, PLP 154. Tra l'altro, D. Thomas e i *New Apocaliptics* propugnavano proprio un nuovo uso del mito in poesia.
(30) I. Calvino, *Premessa*, cit., p. VI.
(31) Vd. N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma 2017.
(32) B 22 (mio il corsivo), 140-141. Cfr. A. Anedda, *Historiae*, cit., p. 16: «Sognavo di osservare la terra da lontano»; Ead., *Geografie*, cit., pp. 133-134: «È l'aiuola che ci fa tanto feroci? E se era percepita così ristretta da Dante chissà come la chiamerebbe ora».
(33) E. Montale, *Fine del '68*, in *Satura*; A. Zanzotto, *13 settembre 1959 (Variante)*, in *IX Ecloghe*, e *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*; Id., *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano 1994, pp. 69-70. Vd. A. Grandelis, *Il telescopio della letteratura. Gli scrittori italiani e la conquista dello spazio*, Bompiani, Milano 2021.
(34) I. Calvino, *Premessa*, cit., p. VI. Cfr. C. Valsania, [Presentazione di *Betelgeuse*], argonline.it, 26-07-21, https://www.lapuntadellalingua.it/press/.
(35) Vd. F. Ottonello, *Scienza, antropocentrismo e antropocene*, cit., p. 220.
(36) B 120, 118, 93, 115, 21. Cfr. PLP 110.
(37) Un fenomeno simile si nota nel primo Magrelli, i cui esiti sono però più concettisti-metafisici.
(38) B 49; cfr. anche il cauto onirismo di B 122.
(39) M.A. Grignani, recensione a *Betelgeuse*, "P.E.N", XII, 45, ottobre-dicembre 2021, p. 10. Cfr. LC 159, sulle «mirabili chiuse» di Betocchi.
(40) B 61 (cfr. LC 177), B 56, 97.
(41) B 88; cfr. G 190.
(42) Cfr. Anedda, che però parte da Zanzotto: «una risposta della poesia è opporre alla generalizzazione l'esattezza. Non alberi, ma lecci, roveri, faggi» (A. Anedda, E. Biagini, *Poesia come ossigeno*, a cura di R. Donati, Chiarelettere, Milano 2021, p. 37).
(43) B 18; cfr. SP 165 (su Contini, Eliot e Pound).
(44) Cfr. PR 114.
(45) In J si hanno due voci (una in corsivo); in *Personae*, invece, si arriva a un vero dialogo drammatico.
(46) Ciò accade in concomitanza con i testi più narrativi: B 91-92, 94, 116, 119, 126, 138-139.
(47) Se questo tratto è fondamentale in LC, anche in B è molto evidente; vd. E. Said, *On late style*, Pantheon Books, New York 2006; L. Lenzini, *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Quodlibet, Macerata 2008.
(48) E. Pinzuti, *Al di là del genere. La di-versificazione della scrittura in Franco Buffoni*, in Ead., *Narrazioni e generi. Testualità linguaggio e società*, Seri, Macerata 2020, p. 174.
(49) N. Scaffai, recensione a F. Buffoni, *Roma*, Guanda, Parma 2009, "Alias – Il Manifesto", 12-12-2009, ora qui: https://www.francobuffoni.it/poesia/roma.html.
(50) B 112, cfr. G 33 e 139. Cfr. A. Anedda, *Historiae*, cit., pp. 35 (in cui un esergo da Tacito preannuncia i «tanti morti affogati») e 41; cfr. anche *Lesbos*, in Ead., *Geografie*, cit., pp. 127-134, dove i profughi siriani irrompono tra i ricordi da Alceo e Saffo.
(51) B 113.
(52) F. Buffoni, M. Corsi, *Come un polittico che si apre*, Marcos y Marcos, Milano 2018, p. 37 (vi si riporta un'idea di Mazzoni).
(53) SP 53-54.
(54) In PR troviamo nomi propri privi di maiuscole («franco tosi»), forse sulla scorta di Gozzano, mentre in G si menzionano vari soldati feriti e caduti, quali «Basci Renato» (con inversione burocratico-militare) e «Wolfgang Liebelt».
(55) Cfr. J 39, per il suo valore di mantra memoriale («Gniffetti Zumstein Nordend Dufour | La litania delle tue cime | Quante volte detta e ripetuta»), e LC 27, per l'autoironica e ritmica elencazione («Pizzighettone Bagnacavallo Abbiategrasso | Pentasillabici»).
(56) G. Mazzoni, recensione a *Guerra*, in *Almanacco dello Specchio*, Mondadori, Milano 2006, ora qui: https://www.francobuffoni.it/poesia/guerra.html.
(57) *Ibidem*.

(58) A. Casadei, recensione a *Guerra*, "Atelier", 42, XI, giugno 2006, ora qui: https://www.francobuffoni.it/poesia/guerra.html.
(59) L. Marchese, *Cenni metrici sulla poesia di Franco Buffoni*, "L'Ulisse", 16, 2013, p. 41.
(60) F. Buffoni, *«Con i miei soli mezzi». La poesia di Vittorio Sereni*, in G. Ladolfi, a cura di, *Sentieri poetici del Novecento*, Interlinea, Novara 2000, p. 66.
(61) A. Inglese, recensione a *Il profilo del Rosa*, "Versodove", 13, dicembre 2001, ora qui: https://www.francobuffoni.it/poesia/profilo_del_rosa.html.
(62) G. Mazzoni, recensione a *Il profilo del Rosa*, "L'Apostrofo", VI, 18, 2002, ora nel sito di Buffoni (vd. sopra).
(63) M. Gezzi, *Introduzione. La poesia di Franco Buffoni*, in F. Buffoni, *Poesie 1975-2012*, Mondadori, Milano 2012, p. XVIII. In PR e G si registra una certa inclusività («Bonetti Moda»), ma in un contesto generalmente difficile e, a suo modo, lirico; in G, comunque, i testi acquistano chiarezza quando mirano a scioccare il lettore e quando adottano un tono etologico-documentaristico; inoltre, i paesaggi in cui si svolge la Resistenza dettano alcuni endecasillabi-novenari di pacificante eufonia («La danza delle nuvole tra i pini»; «A profumare i boschi di confine. | […] Ormai sfolgoranti nel sole»), seppure subito sporcati dalla violenza («spappolarsi»). Se nella prima parte di NL trionfa una musicale sensualità omoerotica, J ha un impianto memoriale-narrativo, in cui la natura privata di molti riferimenti provoca un ritorno della 'difficoltà'. LC, infine, presenta un dettato molto comprensibile, ma ancora occasionalmente opacizzato dal montaggio.
(64) B. Galluccio, *La misura dello zero*, cit. Gli elementi di somiglianza sono rilevanti: i nomi di scienziati e matematici («Higgs», «Newton», «Lobacevskij», «Gödel»); l'enumerazione chimica («idrogeni ossigeni carbonii»); il lessico astrofisico («fluttuazioni quantistiche», «nane bianche», «pulsar», «rumore di fondo dell'universo»). Tuttavia, anche quando si adotta un tono esplicativo, permane un sottile lirismo, che può distendersi in testi di suggestiva oscurità; pure la contiguità tra macro e micro può dare esiti spiazzanti («il mondo ruota intorno alla fermata degli autobus», «il circolo polare è verso la periferia», p. 113); inoltre, è costante il rinvio a un doppio-fondo allegorico, incentrato sulla polisemia del «vuoto» e dello «zero».
(65) A. De Alberti, *Dall'interno della specie*, cit. Domina, qui, lo straniamento dato dal fatto che l'io «scrive di sé, delle sue esperienze», dei suoi rapporti col «padre» e col «figlio», ma «con un taglio disassato rispetto ai canoni della poesia» (quarta di copertina); si parla, infatti, di «sapiens sapiens», «ominidi», «scimmie». Come in Buffoni, ci si imbatte in termini medico-anatomici volutamente desublimanti, e si arriva a citare un articolo di argomento paleoantropologico («*scoperta in Kenia una mensa di due milioni di anni fa*, | scriveva il giornale», p. 52), montando però quest'inserzione in *Uno strano sogno*; molti gli accostamenti incongrui e 'surrealisti'.
(66) A. Anedda, *Historiae*, cit. L'astronomia è qui ben attestata, sebbene attraverso un lessico più tradizionale, privo delle crude sigle di Buffoni. In *Galassie*, un'epigrafe dantesca apre un testo segnato dall'onirismo e da un recupero delle teorie su influssi e 'temperamenti'(p. 16).
(67) Ead., *Geografie*, cit. La grande differenza rispetto a B consiste nel fatto che siamo davanti a testi in prosa. Troviamo anche qui tassonomie latine («*Saxifraga lingulata*»), «stelle», «nebulose» e buchi neri, oltre alla riduzione dell'io a una «minuscola entità» capace di filtrare «carbonio e azoto. Ossigeno e idrogeno» (pp. 13, 35, 100).
(68) F. Brancati, *Lo spazio dell'etica nella poesia contemporanea*, "Forum Italicum", 55, 2021, pp. 172, 176, 179.
(69) I. Testa, *La sagomatura di una nuvola. Sulla poesia di Franco Buffoni*, "Il Ponte", LXIX, 4, 2013, pp. 52–53.
(70) Cfr. J 112: «*Io* […] *ancora tra i gerundi* | *Ad implorare te di non usarli?*».
(71) 11=endecasillabo, 7=settenario, ecc. Cfr. B 69-70: «Scriveva che le masse saranno sempre al di sotto della media, | Che la maggiore età si abbasserà, la barriera del sesso cadrà | E la democrazia arriverà all'assurdo | Di rimettere le decisioni a una maggioranza di incapaci, | L'antico concetto greco di democrazia | Vedeva invece al vertice i maschi bianchi autoctoni». Si tratta di versi molto prosastici; ciononostante, si notino la rima tronca e la presenza di versi composti/doppi (7+12, 11+10, 7+7, fino al martelliano giambico e sdrucciolo); il testo comunque si chiude su due endec. 'pasoliniani' («Ma anche nuche rasate per pudore | E lucciole nelle sere di maggio»).
(72) N. Scaffai, recensione a *Roma*, cit.
(73) LC 88, cfr. LC 25.
(74) P. Giovannetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2010, p. 39.
(75) G. Mazzoni, recensione a *Guerra*, cit.
(76) Secondo M. Gezzi (*Introduzione*, cit., p. VI) il ritmo di quei testi ne disinnescava il contenuto, anche quando esso non tendeva «affatto allo sberleffo».
(77) Si registrano, comunque, alcuni dittici numerati e un testo articolato in tre parti. La lunghezza solitamente è medio-breve, non superando di molto, a colpo d'occhio, quella del sonetto (con cui, anzi,

talvolta coincide); cfr. «somigli a un sonetto» (B 36, testo di sedici versi, o meglio di quattordici versi caudati da un cortissimo distico).
(78) B 39, SP 62. Cfr. il *Traité du rythme* di Meschonnic e Dessons.
(79) F. Buffoni, *Dichiarazione di poetica*, "Atelier", XVI, 62, giugno 2011, p. 25.
(80) Vd. B 13, 33-34, 82.
(81) Tant'è che la loro incidenza è maggiore qui che in J, raccolta dal lirismo ben più spiccato (cfr. LC 165: «quanto | Gioco di parola sia comunque intrinseco al rito del comporre»). Una funzione simile rivestono le anastrofi e le anteposizioni dell'aggettivo: «cosmica esplosione», «atavici cristalli»; «rupestri incisioni», «guardinghe incursioni»; «della termodinamica | Il principio».
(82) Cfr. LC 159.
(83) In NL avevamo «orgoglio-voglia»; in J l'ossimorico «sole-nebbia», lo psicologico «luna-padre», il drammatico «Vita-in-morte»; in LC il desublimante paronomastico «anima-animale da passeggio», il tecnico «legnovelluto», l'ironicamente trito «donna-gonna» ecc. Le matrici di questo stilema sono molteplici, dalla letteratura anglosassone alle traduzioni dei classici, dalle (neo)avanguardie a Zanzotto e Rosselli.
(84) Per es.: «orsetti», «piccini», «zampettine»; «mutilatini», «pennellino», «Carlino» (allusione a Nievo), in rima con «bambino», «cartoline», «cugino», «cretino».
(85) B 121-122; cfr. G 172: «Se mangiano carne | Le tartarughine | Diventano cattive | […] invece della | Fettina di banana | Della lattughina…»; in *Theios*, viceversa, gli alterati hanno una connotazione affettiva (cfr. M. Gezzi, *Introduzione*, cit., p. XIV).
(86) *Ibidem*, p. XII.
(87) In G avevamo «Lance alabarde sangue carne ossa»; in *Roma* «Un cammello un dromedario una pantera un gatto»; in LC compaiono già gli elementi chimici («E azoto calcio ferro carbonio»), oltre a un ritratto di ascendenza sereniana («Il suo cappotto il bavero la sciarpa»).
(88) Per l'opacizzazione del significante, paretimologie, malapropismi, cfr. PR («Compagna muga | ossuta cagna a Macugnaga»; «tronco con la *u* francese»), *Theios* («Umlaut di Törless e di Kröger») e soprattutto LC (28: «Braianino era il niño | Del braia», «Quattro magiche sillabe», «Braianino un abbracadabbra»; ma vd. anche *Nulla da concedere*, *M/F* ecc.). Cfr. F. Zinelli, *L'archeologo sassone e il poeta. Substrati nella poesia di Franco Buffoni*, "L'Apostrofo", VI, 18, 2002, pp. 25-28.
(89) M. Gezzi, *Introduzione*, cit., p. IX.
(90) Cfr. NL 98: «Si gh'avevi on fioeu inscì | Mi al cupavi», dove però c'è anche il «sussurro | Laico "Al gà par minga ver al panzun, sta' sigür"» (NL 135), e la fatalistica massima di G 51.
(91) Cfr. F. Buffoni, *Songs of spring. Quaderno di traduzioni*, Marcos y Marcos, Milano 1999, pp. 22-23.
(92) Un altro es. è dato dalla chiusa di B 73-74, sui «codici miniati medievali» trasformati in «breviari | Di impronte digitali», con endecasillabi (è petrarchesco lo scontro d'arsi 6ª-7ª in sinalefe) ed echi ariosteschi: «Nobildonne poeti e cavalieri | Con gli stafilococchi aurei nasali | E i propionibacteria di eruzioni d'acne | Di Abelardo e Eleonora d'Aquitania».
(93) I. Calvino, *Premessa*, cit., p. VII.
(94) D. Frasca, recensione a F. Buffoni, *Poesie 1975-2012*, "allegoria", XXIV, 65-66, gennaio/dicembre 2012, p. 315.
(95) S. Bre, [comunicazione privata], https://www.francobuffoni.it/poesia/poesie_scientifiche.html.
(96) LC 90, 96, 181. Cfr. *Il falso vecchio* e *Composita solvantur* di Fortini.
(97) L. Lenzini, *Stile tardo*, cit., pp. 59-75.
(98) Cfr. B 141: «Curiosity, il rover della Nasa».
(99) F. Buffoni, *Quello che avevo dentro era poesia*, intervista di R. Fiorito, "Menabò. Quadrimestrale di cultura poetica", 10, 2022, pp. 46-48, qui reperibile: https://www.francobuffoni.it/poesia/interviste.html.
(100) A. Inglese, *L'identità inquieta*, cit., pp. 143-144, 148. Molti dei temi di B sono però anticipati in PLP 119-128.
(101) B 134.
(102) SP 61 (cfr. SP 69).
(103) F. Buffoni, *Introduzione*, in S. Heaney, *Scavando. Poesie scelte (1966-1990)*, Fondazione Piazzolla, Roma 1991, p. 9.
(104) L. Marchese, *Cenni metrici*, cit., p. 51.
(105) LC 186.
(106) E. Pinzuti, *Al di là del genere*, cit., p. 170.
(107) I. Testa, *Teoria della poesia*, in L. Neri, G. Carrara, a cura di, *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, Carocci, Roma 2022, pp. 179-210, anticipato qui: https://www.leparoleelecose.it/?p=44356.
(108) VN 209.
(109) F. Buffoni, *Quello che avevo dentro*, cit.

(110) L. Marchese, *Cenni metrici*, cit., p. 52.
(111) LC 171, 153. Analogamente, nei «Quaderni di poesia contemporanea» e nella collana «Lyra giovani», Buffoni promuove quegli autori emergenti capaci di coniugare innovazione e ancoraggio alla tradizione (SP 217).
(112) SP 59-60.
(113) B 97.

LO STILEMA DEL DIALOGATO IN SOMIGLIANZE *DI DE ANGELIS*

Questo intervento prende le mosse dalla mia tesi di ricerca dottorale, dedicata alle forme e alle funzioni degli scambi di battute fra due o più interlocutori testuali nella poesia italiana del Novecento. A partire da due importanti funzioni primonovecentesche come Pascoli e Gozzano, il ricorso allo stilema del dialogato viene orizzontalmente percepito e utilizzato in chiave disfunzionale e decostruttiva, fra balbuzie, comunicazioni interrotte, posizionamenti inamovibili e scambi privi di senso. Le pagine che seguono intendono dunque mostrare come il libro d'esordio di Milo De Angelis**(1)** costituisca una rottura di questo modello: il primo dei tre paragrafi introduce la questione della funzione anti-dialogica nel Novecento; quello centrale si concentra sul sistema enunciativo di *Somiglianze* (1976), rilevandone i principali tratti distintivi attraverso l'analisi di alcuni campioni testuali; il sistema individuato viene messo a confronto, nell'ultimo paragrafo, con il dialogato luziano, allo scopo di evidenziare la sostanziale diversità nel trattamento e nella concezione dello stilema.

1. Gli scambi di battute nella poesia del Novecento. La funzione anti-dialogica

«In un primo senso, che è quello più diffuso, *dialogo* vuol dire sequenza di battute prodotte alternativamente da almeno due persone (gli interlocutori) che si rivolgono l'una all'altra»**(2)**. A partire dalla definizione di «dialogo» appena riportata, la mia ricerca dottorale si propone di analizzare le forme e le funzioni dell'interazione verbale fra due o più interlocutori testuali nella poesia italiana del Novecento, allo scopo di tracciare il percorso diacronico di tale stilema e le differenze di trattamento nei vari autori e decenni.

Osservando dall'alto i campioni rappresentativi del nostro secolo, il panorama che si dispiega sembra caratterizzato da una costante di fondo, che si è chiamata *funzione anti-dialogica*: proliferano le conversazioni patologiche, i fallimenti posizionali, le interazioni conflittuali, gli insuccessi pragmatici; gli interlocutori comunicano in modo dislogico**(3)**, abbondano i fraintendimenti e sfuma l'intesa tra le parti; la mancata cooperazione interazionale si traduce spesso in forme di *scarto dell'interlocutore* e *muro dialogico*, eretto a separazione fra le singole retoriche incarnate dai personaggi, come se fossero costruiti per non comunicare.

Dovendo sintetizzare e semplificare per motivi di spazio alcuni risultati preliminari, già a partire dai due principali casi primonovecenteschi, vale a dire Pascoli e Gozzano, è possibile osservare come l'espediente del dialogato sia funzionale a un gesto di decostruzione: nel caso di Pascoli, si tratta principalmente di abbattere la strenua difesa del soggetto lirico dal principio di realtà della morte per cui, come scrive Cesare Garboli, lo scambio di battute porta a galla uno «scandalo»**(4)** e «favorisce le delusioni»**(5)**; nel caso di Gozzano invece, a essere decostruita e mortificata è la stessa parola dialogica, attraverso una strenua squalifica retorica del discorso che prende spesso la forma di «brani di conversazione borghese, con un parlare per luoghi comuni […], con la banalità della chiacchiera quotidiana»**(6)**.

Dopo il silenzio pieno di echi della stagione ermetica, negli anni Sessanta il nostro stilema viene recuperato da Luzi e Sereni in due libri ad altissima densità dialogica, *Nel magma* (1963) e *Gli strumenti umani* (1965): in entrambe le opere, gli scambi di battute sono funzionali al riemergere di una conflittualità interna al soggetto, spesso connessa a un senso di colpa o a un rimosso storico. È, questa, una tappa fondamentale all'interno del nostro secolo, come osserva anche Enrico Testa nelle note pagine introduttive all'antologia del 2005**(7)**. In altre parole, quello stilema che a Pascoli e a Gozzano, per vie diverse, era servito alla messa in opera di una decostruzione, negli anni Sessanta è ripreso per costruire un tipo di relazionalità orientata verso il conflitto e l'antagonismo; gli scambi di battute, basati spesso su un'*empatia disfunzionale* o sulla totale assenza di marchi empatici fra gli interlocutori, si risolvono non di rado in una disconferma**(8)** dell'altro parlante: «"Tu? Non sei dei nostri"»**(9)**.

Nel 1976, *Somiglianze* di De Angelis sembra costituire un importante punto di svolta, tanto sul piano delle forme quanto su quello delle funzioni del dialogato. Più precisamente, a una sistematica

messa in opera dei tratti di *opacità dialogica* (la predisposizione di un testo a rendere ambigua la dinamica di alternanza enunciativa di uno scambio di battute) corrisponde una funzione ben chiara delle frequenti allocuzioni: che nascono, come osserva Marco Villa, da «una fortissima tensione affettiva», per cui l'«urgenza comunicativa è sostenuta da un'istanza amorosa»**(10)**, e hanno lo scopo di educare e correggere il comportamento, ritenuto erroneo e nocivo, di un *tu* che viene criticato proprio perché amato.
Una grande innovazione del dialogato deangelisiano consiste appunto nel fatto che gran parte di queste interazioni siano legate a un'idea di costruttività: «*q*uando la voce poetante si rivolge a un interlocutore, ciò avviene soprattutto perseguendo il duplice obiettivo di insegnare ed esortare, di far comprendere al "tu" una verità di cui chi parla è/si sente in possesso e allo stesso tempo spronarlo all'azione che dall'apprendimento di quella verità deriva»**(11)**. Un'idea di progettualità dialogica è insita non soltanto negli «ammonimenti oracolari»**(12)**, per riprendere una formulazione di Fabio Jermini, ma anche negli scambi-interrogatori finalizzati alla ricostruzione di un evento, sotto forma di commento o resa di testimonianza sollecitata da un interlocutore che ha l'unica funzione di domandare (come la celebre *31 agosto 1941*, nel terzo libro di De Angelis *Terra del viso*).
Questo modo funzionale di concepire e servirsi del dialogato sembra riconnettersi, almeno in parte, al grande sistema della *Commedia* dantesca, in virtù di quel nesso che viene a instaurarsi tra la parola pronunciata e l'«universo morale del libro»**(13)**, anche come spinta all'apprendimento e all'azione. Per citare un esempio, nella lirica *Donatella* (in *Biografia sommaria*) un fantasmatico interlocutore invita chi dice «io» a esortare a sua volta una folla-comunità a intraprendere un percorso di comprensione della luce («"Lo dica già stasera, in cielo, in terra, dappertutto / lo dica alle persone di avvicinarsi […] e capiranno che la luce / […] viene da lei, la Donatella"»**(14)**). Tale meccanismo diventa massimamente evidente nell'ultimo libro, *Linea intera, linea spezzata*, dove il soggetto lirico compie una sorta di attraversamento allegorico dei regni oltremondani (dalla catabasi nei meandri di un «garage» chiamato *A.D.E.* alle lodi intonate dalle «creature soavi» di «un *ashram* qualunque») allo scopo più volte dichiarato di conoscere e capire qualcosa: «"dovevo tornare / […] per conoscere / ciò che mi aveva già conosciuto"»**(15)**.
Per quanto le liriche di *Somiglianze* che contengono uno scambio verbale si contino sulle dita di una mano (e ne avanzino), la forte prototipicità delle numerose allocuzioni e battute dirette che attraversano il libro, addensandosi in particolare nella prima sezione, è un indizio della centralità che lo stilema del dialogato occupa nel sistema espressivo e conoscitivo dell'opera, e in modo innovativo rispetto alla forma canonica dello scambio novecentesco. In primo luogo, viene messa in opera una sistematica attuazione delle forme dell'opacità, come se il dialogo tradizionalmente inteso (*X disse "Y", ma io risposi "Z"*; per esempio, citando Sereni: «"Le carte" ingiunse. "Quali carte" risposi»**(16)**) non fosse più possibile. Quanto opache appaiono le forme, altrettanto chiare risultano le funzioni di queste allocuzioni e battute: avvertire, esortare, ammonire, correggere e via dicendo; in altre parole, lo stilema del dialogato entra in rapporto con una funzione di costruzione epistemica e morale a cui rispondono le voci-altre che si infiltrano nel testo.
È questa la concezione primaria che detta il sistema dialogico della *Commedia*, basato appunto su un'idea di progressione morale e conoscitiva del soggetto tramite *l'ascolto* (il titolo della prima sezione di *Somiglianze*) di altre voci incontrate, con cui entra in rapporto dialettico. Ed è sempre questa la funzione che sembra negata da numerosi scambi di battute del *corpus* novecentesco, che anzi sembrano emergere proprio sulla spinta di una direzione opposta, quella della decostruzione. Basta riprendere l'esempio sereniano di *Un sogno* menzionato poco sopra per accorgersi che l'interazione verbale innalza un muro; come basta rileggersi i versi finali della lirica per capire che il soggetto non passa attraverso il fiume che avrebbe voluto attraversare («Avvinghiati lottammo alla spalletta del ponte / in piena solitudine. La rissa / dura ancora, a mio disdoro. / Non lo so / chi finirà nel fiume»**(17)**).
Le ultime considerazioni sembrano toccare un punto centrale: il nesso tra parola e movimento, insito nell'etimologia stessa del termine (*dià-logos*). Il sistema della *Commedia* riproduce perfettamente quest'idea primaria di dialogo, legata a una mobilità che ha successo: attraversando e facendo tesoro delle singole narrazioni-incarnate, il soggetto procede nel suo cammino (e in Sereni no). In De Angelis, il recupero alla funzione dialogica del nesso tra parola e movimento (che in

Somiglianze, come vedremo, si declina nel motivo ricorrente del rapporto con l'azione e in *Linea intera, linea spezzata* determina le tappe di una sorta di allegorica peregrinazione) risulta in controtendenza rispetto al modello-forte novecentesco, per cui *andare avanti* superando le interazioni verbali diventa più raro e problematico – come indica l'unico scambio di battute fra il soggetto lirico e un interlocutore presente nell'opera di Giorgio Caproni, nella poesia *I campi* da *Il muro della terra*: «"Avanti! Ancòra avanti!" / urlai. □ Il vetturale / si voltò. □ "Signore," / mi fece. "Più avanti / non ci sono che i campi."»**(18).**

2. Il sistema dialogico di *Somiglianze*

In questo paragrafo si tenterà di inquadrare il sistema dialogico di *Somiglianze* attraverso l'analisi di alcuni campioni testuali della sezione incipitaria, l'ultima a essere composta**(19)**, intitolata *L'ascolto* e dove si concentra gran parte della densità dialogica del libro. Le prime tracce di alternanza enunciativa, seguendo l'ordine dei testi, compaiono all'altezza della sesta lirica, *Le cause dell'inizio*, di cui si riportano di seguito le prime quattro strofe:

C'è stato un intermezzo solare
e poi un giallo caldo sopra le foglie
e poi nasceva
il sorriso bizantino

ma non puoi "cercare"
la metamorfosi
compi un gesto impreparato
nessuno può dire
che cosa ha amato per la prima volta

il corpo tenue, mosso dal vento,
percorre una strada
gli sono concessi i fiori, l'erba che ondeggia
e il sogno della principessa
nella stanza, la dolce certezza
di non essere
visibili

è incredibile, credevi ancora al centro
della materia
e piangevi perché è solo tuo
e volevi dire, dire
ma non c'è più tempo per fare l'attimo.**(20)**

L'alternanza tra due modalità enunciative viene evidenziata da marchi tipografici come gli spazi bianchi a isolare i singoli frammenti discorsivi e l'uso di un rientro maggiore e di un font corsivo in corrispondenza della seconda voce. Sul piano stilistico, la prima voce si esprime unicamente alla terza persona e parla per ricostruire un evento senza rivolgersi manifestamente a nessuno (cioè senza intercalare nel suo racconto spie allocutive di sorta), mentre la voce in corsivo si indirizza a un *tu* non individuato che mostra di conoscere intimamente (per esempio, sa ciò in cui *credeva* e per quale motivo *piangeva*), dicendogli cosa *può* o *non può* fare ed educandolo con precetti e moniti a sfondo etico-comportamentale dall'alto di uno statuto epistemicamente superiore. Fatte queste considerazioni, lo statuto del testo non può essere considerato dialogico in senso stretto, nella misura in cui il rapporto tra le due modalità enunciative non è di tipo responsivo, come se ognuna delle due voci tirasse dritto lungo il lato di un binario parallelo, senza ascoltarsi; come scrive anche Umberto Fiori, «chiamarli *dialoghi*, in effetti, è improprio»**(21)**.
Senza soffermarci sui singoli campioni che accolgono allocuzioni e battute dirette non attivando uno scambio dialogico in senso stretto, occorre riflettere sulla posizione rispetto al testo di questi

inserti (non dialogici) e «interrogarsi sul perché di questa tecnica, che è solamente un mezzo di articolazione di quella che appare un'esigenza più profonda»**(22)**. Un primo esempio è già nell'incipit della lirica che segue, *All'incrocio di ed…*: «Si mette nella posizione, nasconde / la ferita, ricomincia ("vienimi ancora dentro")»**(23)**; in casi come questo, gli enunciati fra virgolette alte (il marchio interpuntivo dialogico, pur con alcune significative eccezioni, uniformemente adottato da De Angelis) sembrano rispondere a una funzione analoga a quella delle didascalie di un film muto, che riportano le parole pronunciate dai personaggi in accompagnamento a una scena.
Queste 'parentetiche pseudo-dialogiche' assolvono di frequente a una funzione argomentativa, come nota Villa: «*q*uando la parentetica contiene un frammento di discorso diretto, la sua funzione diventa quella di introdurre nel flusso discorsivo una voce altra, che immette la propria parola a fare da controcanto a chi parla o, più spesso, a fornire una formulazione icastica di un nucleo semantico importante per il ragionamento della voce principale»**(24)**. In questo senso, l'impiego di un espediente tipografico che indica propriamente la superfluità in funzione di un contenuto tutt'altro che superfluo risulta un ennesimo dispositivo di straniamento che concorre all'opacità del sistema enunciativo del libro, nonché un ulteriore elemento innovativo rispetto all'uso-forte.
Nel secondo capitolo di *Lingua italiana del dialogo*, dedicato al rapporto fra parlante e ascoltatore, Leo Spitzer considera anche le molteplici forme e funzioni del *parlare parentetico*, ricordando come le parentesi siano comunemente percepite come un «contenitore di glosse […] che non influenzano l'andamento del discorso»**(25)**; pertanto, il locutore che ricorre a uno stile enunciativo parentetico tendenzialmente «si autocondanna a una specie di denigrazione di se stesso», come se la gregarietà dell'inciso riflettesse una sorta di impotenza verbale (il contrario delle voci epistemicamente forti, oracolari, essenziali di *Somiglianze*, dove il parlare è, per così dire, *pseudo-parentetico*). Il versante opposto rispetto alla modalità di inserimento parentetica è costituito dai casi in cui le allocuzioni e le battute dirette interagiscono con il testo occupandolo totalmente, senza lasciare spazio ad altre voci o a una cornice diegetica anche minima; ma questo non accade in *Somiglianze*, dove «spesso frammenti di discorso diretto allocutivi affiorano in qualità di incisi all'interno di discorsi di tutt'altro tipo […] ma l'allocuzione può comparire in sinergia con un ragionamento […], determinando effetti di rottura straniante del flusso principale mentre concorre al suo sviluppo»**(26)**. Stringendo, le sistematiche allocuzioni e diffrazioni enunciative che interrompono il discorso assolutizzante di una voce centrale rispondono alla duplice funzione di «rottura straniante» e di input argomentativo; una riprova è nella chiusa della lirica *Se non esci*, dove l'enunciato diretto è inserito in una parentesi (come se fosse un elemento a cui si può eventualmente rinunciare) che viene tuttavia preceduta da una congiunzione coordinante (per cui di fatto, anche solo sintatticamente, diventa indispensabile): «e allora bisogna credere in ciò che si incontra per primo / nel suo territorio, e anche / per questo e ("ti amerò senza immagini")»**(27)**.
Il primo scambio effettivo di battute è nella lirica *Dovunque ma non*, che si chiude con una micro-interazione tra due amanti:

E in questa strada di campagna
la ragazza si toglie il golf, abbassa il sedile
e non sa se sono in due, in tre, oppure è sola
ma continua, sente l'umido, muove i muscoli

"restami pure dentro"
"sei sicura?"
"sì, ti voglio dentro, ti voglio bene".**(28)**

Questa micro-interazione verbale sembra costituire un campione di eulogicità e cooperazione: alla concessione dell'interlocutrice al v. 16, il partner risponde con una domanda di conferma *sì*-orientata, per accertarsi che le parole udite siano pienamente attendibili; in terza posizione giunge la ratifica della «ragazza», caratterizzata da un effetto di straniamento prodotto dalla ripetizione di uno stesso sintagma verbale, prima riferito alla concretezza di un atto erotico, poi all'astrattezza di un sentimento. Il breve scambio di battute risulta quindi funzionale all'istituzione di un accordo fra le due parti, che viene raggiunto tramite una formalizzazione verbale; pochi versi prima, inoltre, la prosecuzione dell'atto erotico aveva trovato una determinazione significativa nella necessità

dell'atto linguistico, inteso come forza vitale («deve parlare, bagnarsi in un fiume / che non è suo ma lo tiene in vita», vv. 10-11). Il dialogismo viene insomma impiegato in funzione di una costruzione conciliata (la ratifica di una concessione), molto distante dalle forme di muro dialogico o scarto dell'interlocutore ricorrenti in numerosi altri campioni del nostro *corpus*.
Dovunque ma non è seguita da *Il corridoio del treno*, un componimento a dialogicità parziale modellizzato su una situazione latamente conflittuale di resa dei conti e richiesta di chiarimento:

"Ancora questo plagio
di somigliarsi, vuoi questo?" nel treno gelido
che attraversa le risaie e separa tutto
"vuoi questo, pensi che questo
sia amore?". È buio ormai
e il corridoio deserto si allunga
mentre i gomiti, appoggiati al finestrino
"tu sei ancora lì,
ma è il tempo di cambiare attese" e passa
una stazione, nella nebbia, le sue case opache.
"Ma quale plagio? Se io credo
a qualcosa, poi sarà vero anche per te
più vero del tuo mondo, lo confuto sempre"
un fremere
sotto il paltò, il corpo segue una forza
che vince, appoggia a sé la parola
"qualcosa, ascolta,
qualcosa può ricominciare."**(29)**

L'opacità dialogica di questa lirica è il risultato della sistematica abolizione di ogni marchio di individuazione, che porta a dover inferire la punteggiatura (nel senso di scomposizione analitica dei turni) dello scambio. Avanzando un'ipotesi, il locutore che prende l'iniziativa verbale pronuncerebbe le prime tre battute dirette, attraverso le quali rimprovera l'immobilismo del compagno di viaggio, incalzandolo con tre domande (due in realtà, la prima viene ripetuta) e richiamandolo a una trasformazione, secondo una modalità diffusa nel libro. Inoltre, la posizione mediana fra le riprese enunciative, in cui ci si aspetterebbe di trovare il *verbum dicendi*, viene interamente occupata da notazioni lirico-paesaggistiche («nel treno gelido / che attraversa le risaie e separa tutto», vv. 2-3), inutili rispetto all'individuazione degli elementi dialogici.
La sostituzione del sintagma del *verbum dicendi* con la descrizione di piccoli mutamenti del paesaggio circostante è uno stilema opacizzante frequente in *Somiglianze*: la rimozione degli elementi para-dialogici in favore di contrappunti lirici ambigua e oscura informazioni indispensabili per l'analisi della conversazione, quali l'identificazione del produttore di una battuta, della struttura della turnazione, del tono e via dicendo; volendo citare almeno un altro esempio, da *"Solo compenso a questa perdita non ti sia dato conoscere i limiti precisi di ciò che hai perso"*: «"Non l'hai inventata tu, la gioia, non sei / abbastanza intelligente… tu che ti disperi / perché ciò che fai diventa…" / E questi alberi, sempre più radi / le grandi strade a nord della città / la nebbia che sta coprendo tutto, i passi… / "ma così non potrai a lungo…"»**(30)**.
Tornando a *Il corridoio del treno*, ai vv. 11-13 giunge la ribattuta del secondo locutore, che respinge l'accusa di plagio tacciandone a sua volta il partner, di cui confuta «sempre» (avverbio-chiave, insieme a «mai» e «(non) più», negli enunciati diretti deangelisiani) il sistema epistemico. L'ultima battuta, su cui si chiude anche il testo, andrebbe nuovamente imputata al primo locutore, che torna a incitare il partner, ignorandone le refutazioni («"qualcosa, ascolta, / qualcosa può ricominciare"», vv. 17-18). A distanza di appena una posizione, nella lirica *L'ordine*, un enunciato diretto che esprime lo stesso tipo di propensione all'azione viene riportato nei termini di un'autoconvinzione in cui un anonimo personaggio continua a persistere («ogni volta si convince "l'importante / è ricominciare"»**(31)**).
Il rapporto con l'azione costituisce uno dei *topic* ricorrenti nelle allocuzioni e negli enunciati diretti del libro, e compare di frequente in esortazioni (prevalentemente, ma non esclusivamente, eterodirette) a sbrigarsi a *fare*, *tentare*, *cambiare* («("facciamolo, ma presto")»**(32)**, «"tenta / ancora,

tenta sempre in un'altra direzione. / Lo troverai, se non prepari / sceglierai, se non hai mai deciso"»**(33)**, «"Cambia, non aspettare più"»**(34)**, «("io devo / io devo cambiare")»**(35)**).
Un altro tratto peculiare che le considerazioni precedenti introducono è la «stupefacente memoria interna»**(36)** della poesia di De Angelis, di cui è spia la ricorrenza di battute identiche («"perdonami questo amore che / è già un'azione"»**(37)**, *All'incrocio di ed…*; «"Perdonami questo amore che è già un'azione"»**(38)**, *La stazione senza treni*) o somiglianti all'interno di liriche diverse, sia contigue sia intervallate da un numero cospicuo di testi, producendo un effetto di eco e in casi più rari di un *botta e risposta* dilazionato, come se quella responsività che stenta ad attivarsi nel singolo componimento potesse in qualche modo ricomporsi nell'intertesto («"noi che eravamo per la gioia"»**(39)**, *Litanie*; «"… quale gioia… di cosa / parli… ti basta questo… / … questo amore pieno di doveri… dove / al massimo si è perdonati… quelli che possono… / ti accontenti di questo…"»**(40)**, *La lentezza*). Anche questo tratto, alla pari degli altri individuati, è destinato alla lunga durata nell'opera deangelisiana, fino a *Linea intera, linea spezzata*, dove emblematicamente le battute dirette che più si somigliano riguardano invece un destino di immobilità, che è il contrario dell'azione: «"qui resterò per sempre"»**(41)**, «"Sono sempre stato qui"»**(42)**, «"qui resterò, / non uscirò da questa stanza"»**(43)**.
Questi ritorni intertestuali sono cospicui, andando avanti nella prima sezione, nella lirica *La stazione senza treni*, che si chiude con uno scambio di battute visibilmente adiacenti**(44)**:

> Non si può far finta di niente, riprendere la macchina
> per le gite in provincia
> e le chiese decrepite (ma anche
> degli strani passi, vicino ai burroni)
>
> "Perdonami questo amore che è già un'azione"
>
> Così la vittoria è di chi
> dedica e dimentica.
> E cade l'idea di qualcun altro, la follia
> di essere al banchetto insieme.
>
> "C'è un confine impercettibile tra il tuo lamento
> e il tuo crimine"
>
> il pomeriggio di domenica
> alcuni nell'agonia
> si sporcano
> non è facile distruggersi, nel buio di una camera,
> e conta solo chi
> esce per primo
>
> Cercavo di essere difficile.
> Descrivevo il rosso dei gerani solo se era sbiadito.
> Tutto così: erano queste le decisioni.
>
> Angelo, dimmi se è partita davvero, se non
> mi avevi raccontato una balla per sorridere
>
> "Tanto non sarà mai con intenzione
> che vi farete del bene"
>
> "Ma cosa ne sai di noi, della nostra parte segreta?"
> "Non fare della musica. Tutto è definibile o non c'è."**(45)**

In questo testo vengono riprese, identiche o con varianti minime, allocuzioni e battute dirette che avevano attraversato i testi precedenti, fra cui: *All'incrocio di ed…*, «"perdonami questo amore che / è già un'azione"» («"Perdonami questo amore che è già un'azione"», v. 5); l'incipit di *Controluce*,

«“Alcuni nelle agonie si sporcano”» («alcuni nell’agonia / si sporcano», vv. 12-13); *Se non esci,* «e allora bisogna credere in ciò che si incontra per primo» («e conta solo chi / esce per primo», vv. 15-16). Nei versi finali si attiva una sequenza dialogica che sembra sollecitata dalla richiesta d’informazioni di una voce non-virgolettata, rivolta all’indirizzo di «Angelo», che potrebbe quindi essere il produttore della battuta diretta immediatamente successiva (vv. 22-23). Quest’ultimo enunciato, perfettamente in linea con lo statuto epistemicamente superiore («“Tanto non sarà mai […]”») da cui emettono sentenze le numerose voci che si infiltrano nei componimenti del libro, viene pragmaticamente respinto nel verso seguente, in cui una voce virgolettata contesta all’allocutore il diritto di pronunciarsi in merito a questioni che ignora attraverso un’interrogativa retorica la cui risposta scontata (nell’orizzonte di chi sta parlando) è qualcosa simile a *niente*: «“Ma cosa ne sai di noi, della nostra parte segreta?”» (v. 24). La natura avversativa della domanda emerge chiaramente nella formula d’apertura, che corrisponde a quello che Spitzer chiama «*ma* situazionale» e che può diventare «*n*elle domande […] *ma* di insoddisfazione», trasformandosi in una «critica della domanda stessa o del suo contenuto»**(46)**. Questo *ma* situazionale-di insoddisfazione, al di là dei frequenti *ma* sintattici (e ‘pseudo-sintattici’, che opacizzano cioè la logica della sintassi: «“Un silenzio totale?” / “Sì, *ma* nell’ora del treno – che consegna”»**(47)**, corsivo mio) ricorre nei dialoghi deangelisiani come formula di apertura sia di interrogative, tanto retoriche («“Ma quale plagio?”»**(48)**) quanto sincere («“Ma lei?”»**(49)**, «“Ma qual è il tuo viso?”»**(50)**), sia di enunciati assertivi, intensificando la forza pedagogica del giudizio che spesso introducono («*ma non puoi “cercare”*/ *la metamorfosi* […]»**(51)**, «“ma così non potrai a lungo…”»**(52)**).

Tornando a *La stazione senza treni*, la battuta finale torna a replicare da una posizione cattedratica e si divide in due atti principali: un comando all’infinito, per cui la cosa vietata è emblematicamente «della musica» (il partitivo come referenziale sembra qui rispondere a una funzione sminuente, connessa al giudizio negativo del parlante rispetto al tipo di sotterfugio trovato dall’interlocutore), e un’asserzione perentoriamente bipartita che ha come referente niente meno che l’assoluto («Tutto», che viene così a contrapporsi alla parzialità del referente precedente, cui è accostato dalla linearità sequenziale): «“Non fare della musica. Tutto è definibile o non c’è”» (v. 25).

Dopo *La stazione senza treni*, *Somiglianze* non registra altri scambi dialogici in senso stretto (per cui è necessario che ci sia almeno un *botta e risposta* fra due diversi interlocutori). In conclusione, la rassegna dei campioni dialogici o para-dialogici di *Somiglianze* evidenzia una serie di tratti ricorrenti nelle allocuzioni dirette e negli scambi di battute che riguardano principalmente:

– una sistematica messa in opera di opacità. Una spia esemplificativa di questa tendenza è la sostituzione delle posizioni versali tradizionalmente riservate ai *verba dicendi* (adiacenti cioè alla battuta diretta) con notazioni lirico-paesaggistiche che nulla dicono della situazione conversazionale, come se chi le produce non stesse *ascoltando*;

– la presa di parola da parte di voci-virgolettate che si infiltrano nel testo, spesso scandendone la struttura, dall’alto di una superiorità epistemica che fa sì che «chi parla sappia dire qualcosa che l’altro non possa dirgli»**(53)** e si risolve in enunciati fortemente asseverativi con intento precettivo-didascalico: esortazioni e comandi eterodiretti (anche se non mancano i *noi*, ma sempre in asservimento a una funzione pedagogica), ammonimenti e giudizi morali, velati biasimi e via dicendo;

– la ripetizione, identica o con varianti, di allocuzioni e battute diretti in liriche contigue o distanti fra loro, che può attivare a livello intertestuale quell’orizzonte di responsività e ascolto tendenzialmente abolito nel singolo componimento;

– la presenza di *topic* ricorrenti, uno su tutti il rapporto con l’azione.

Fatta eccezione per la micro-interazione in chiusura a *Dovunque ma non*, gli altri due componimenti più marcatamente dialogici del libro, *Il corridoio del treno* e *La stazione senza treni*, sono modellizzati su una relazionalità interlocutiva complementare che produce una dinamica di riposizionamenti analoga: in prima battuta, la voce epistemicamente forte ammonisce e rimprovera indirettamente l’allocutore, che tenta di difendersi confutando la credibilità stessa della prima voce; in chiusura, è di nuovo questa a riprendere la parola e, senza prestare ascolto alle confutazioni pronunciate, continua la sua opera di «insegnamento partecipato»**(54)** attraverso enunciati che

«convogli*ano* il massimo di energia conativa e performativa»**(55)**. Ora, questo «massimo di energia conativa e performativa» è dettato da una ragione ben precisa: l'amore, che spinge i locutori di *Somiglianze* a esprimersi con tanta forza assertiva e tanta severità giudicante.
Volendo tentare un'ipotesi, ci sembra che tra i due poli principali che contraddistinguono il sistema dialogico del libro (e che corrispondono emblematicamente alla sua forma e alla sua funzione principali), vale a dire l'*opacità* e l'*amore*, venga a istaurarsi un sotterraneo rapporto di tipo consecutivo (dove il motore, dantescamente, non può che essere quest'ultimo), per cui l'ellitticità e la frammentarietà del dettato sarebbero connesse proprio all'intento esortativo-didascalico che spinge tutta una serie di voci-altre a fare incursione nel discorso principale: insomma, sarebbe proprio l'*amore* la causa dell'*opacità* di *Somiglianze*.
La congettura appena avanzata troverebbe supporto in un passo particolarmente significativo in cui Spitzer, parlando dei fenomeni di aposiopesi, non solo riconduce il *parlare per frammenti* alla volontà – in perfetta sintonia con il «processo di essenzializzazione» di *Somiglianze* – di «manifest*are* soltanto […] il concetto essenziale», ma sottolinea quanto questa scelta enunciativa, finalizzata a un preciso intento pedagogico, «rappresent*i* un dispendio» di energie per il locutore, che tratta l'ascoltatore «come un paziente, al quale "il messaggio" può esser somministrato solo con il contagocce»:

> L'affetto spinge il parlante alla manifestazione soltanto di quello che ai suoi occhi è il concetto essenziale, aspetto questo che rientra tra i fenomeni di aposiopesi […]. Trasmettere un messaggio in modo frammentario qualche volta può essere conveniente tanto per l'interlocutore, quanto per il parlante; a quest'ultimo non viene imposto di tradurre in forma linguistica troppo contenuto tutto in una volta e, all'altro, di dover interpretare segmenti troppo lunghi di contenuto. […] Si tratta di un modo di esporre didascalico, che procede passo dopo passo da quanto è noto a quanto non si conosce. Naturalmente questo riepilogare quanto è già stato detto, dal punto di vista linguistico, rappresenta un dispendio […]. L'ascoltatore viene trattato, per così dire, come un paziente, al quale "il messaggio" può esser somministrato solo con il contagocce. Una forma di espressione a singhiozzo si ha anche quando la forma sintattica è di per sé esauriente e un'integrazione giunge del tutto inattesa, simile a un'aggiunta che serve a rettificare.**(56)**

«Scissione o contatto?»**(57)**, si domandava Verdino sulla scorta di un'antica indecisione del poeta in merito al titolo da dare al libro (*Esterno* o *Somiglianze*). Ora, considerando questa domanda prettamente sul piano enunciativo, per cui i tratti opacizzanti producono una scissione tra le voci e allo stesso tempo costituiscono un sottofondo continuo e teso a veicolare un contenuto di senso costruttivo per l'allocutore, con moniti e simili, sembra che la risposta più opportuna stia in un binarismo copulativo, tanto caro a De Angelis: scissione *e* contatto.

3. Somiglianze? Il rapporto con il dialogato luziano

Sembra opportuno dedicare l'ultima parte di questo intervento a una questione ampiamente frequentata dalla critica deangelisiana, vale a dire il rapporto con il dialogato luziano. Sono numerosi, infatti, gli studiosi**(58)** che hanno individuato e trattato, a vari livelli di circoscrizione, il «fondo dialogico luziano (quello di *Nel magma*, naturalmente)»**(59)** nell'opera di De Angelis, in articoli o interventi usciti prima del 2021, l'anno di *Linea intera, linea spezzata*, cioè del libro che più di tutti potrebbe attingere da tale *fondo*. Il De Angelis di *Somiglianze*, infatti, sembra percorrere una direzione altra rispetto al Luzi di *Nel magma*, sia per quanto riguarda le forme sia per quanto riguarda le funzioni dello stilema del dialogato – «quel dialogato», scrive Laura Toppan in un recente intervento, «che tanto ha intrigato il giovane De Angelis, anche se con risultati del tutto personali e diversi da Luzi»**(60)**.
Allo scopo di inquadrare le principali differenze di trattamento del dialogato a partire da un raffronto testuale diretto, si riporta di seguito un estratto da *Presso il Bisenzio*, la lirica incipitaria e forse anche la più nota e rappresentativa del libro del 1963:

La nebbia ghiacciata affumica la gora della concia
e il viottolo che segue la proda. Ne escono quattro
non so se visti o non mai visti prima,
pigri nell'andatura, pigri anche nel fermarsi fronte a fronte.
Uno, il più lavorato da smanie e il più indolente,
mi si fa incontro, mi dice: «Tu? Non sei dei nostri.
Non ti sei bruciato come noi al fuoco della lotta
quando divampava e ardevano nel rogo bene e male».
Lo fisso senza dar risposta nei suoi occhi vizzi, deboli,
e colgo mentre guizza lungo il labbro un'inquietudine.
«Ci fu solo un tempo per redimersi» qui il tremito
si torce in tic convulso «o perdersi, e fu quello.»
Gli altri costretti a una sosta impreveduta
dànno segni di fastidio, ma non fiatano,
muovono i piedi in cadenza contro il freddo
e masticano gomma guardando me o nessuno.
«Dunque sei muto?» imprecano le labbra tormentate
mentre lui si fa sotto e retrocede
frenetico, più volte, finché è là
fermo, addossato a un palo, che mi guarda
tra ironico e furente. E aspetta. Il luogo,
quel poco ch'è visibile, è deserto;
la nebbia stringe dappresso le persone
e non lascia apparire che la terra fradicia dell'argine
e il cigaro, la pianta grassa dei fossati che stilla muco.
E io: «È difficile spiegarti. Ma sappi che il cammino
per me era più lungo che per voi
e passava da altre parti». «Quali parti?»
Come io non vado avanti,
mi fissa a lungo ed aspetta. «Quali parti?»
I compagni, uno si dondola, uno molleggia il corpo sui garetti
e tutti masticano gomma e mi guardano, me oppure il vuoto.
«È difficile, difficile spiegarti.»
[…]

Rimango a misurare il poco detto,
il molto udito, mentre l'acqua della gora fruscia,
mentre ronzano fili alti nella nebbia sopra pali e antenne.
«Non potrai giudicare di questi anni vissuti a cuore duro,
mi dico, potranno altri in un tempo diverso.
Prega che la loro anima sia spoglia
e la loro pietà sia più perfetta.»**(61)**

Se un tratto immediatamente distintivo del dialogato di *Somiglianze* è l'opacità, in *Presso il Bisenzio* il rapporto fra non-dialogato e dialogato e la punteggiatura (nel senso di scansione analitica) di quest'ultimo vengono canonicamente esplicitati, senza lasciare spazio ad ambiguità enunciative di sorta; addirittura, nel terz'ultimo verso, il sintagma del *verbum dicendi* («mi dico», v. 85) si trova inserito in un inciso tra virgole all'interno della battuta stessa, in modo tale che anche lo statuto più anomalo di una combustione *post-mortem***(62)** sia immediatamente chiarito. Anche per quanto riguarda la punteggiatura nel senso di interpunzione ortografica, Luzi ricorre all'uso dialogico prototipico che vuole, dopo il *verbum dicendi*, i due punti e l'enunciato diretto fra caporali bassi: «Uno, il più lavorato da smanie e il più indolente, / mi si fa incontro, mi dice: "Tu? Non sei dei nostri. / Non ti sei bruciato come noi al fuoco della lotta / quando divampava e ardevano nel rogo bene e male". / Lo fisso senza dar risposta» (vv. 5-9). Un'apertura come questa appare sotto molti aspetti agli antipodi rispetto al sistema dialogico deangelisiano.

Per cominciare dagli elementi para-dialogici, al di là dell'assenza dei marchi opacizzanti, numerosi altri fattori indicano una sostanziale diversità di trattamento. In primo luogo, se le interazioni di *Somiglianze* avvengono fra parlanti che si trovano già insieme nel momento in cui avviene lo

scambio (per esempio, in una macchina appostata o in un treno in movimento) e presumibilmente ci restano anche dopo (o comunque, non sono rappresentati mentre si separano), quella di *Nel magma* è una poetica dell'incontro: in *Presso il Bisenzio*, il soggetto lirico viene raggiunto dagli interlocutori, che escono dalla «nebbia» appositamente per parlargli e ci rientrano una volta esaurito il detto, abbandonando la scena conversazionale.
Questi interlocutori sono generici («Uno, mi si fa incontro», vv. 5-6; «uno d'essi», v. 38) e allo stesso tempo caratterizzati da una serie di particolari configurati entro una logica binaria, che connette emblematicamente dettagli associati alla storia biografica e salienze attitudinali («il più lavorato da smanie e il più indolente», v. 5; «il più giovane, mi pare, e il più malcerto», vv. 38); una modalità connotativa simile è estranea al sistema anti-biografico di *Somiglianze*, dove gli interlocutori non sono introdotti da una presentazione e, se si dice qualcosa di loro, si tratta di solito di gesti (per esempio: «la ragazza si toglie il golf […] continua»**(63)**, «il corpo segue una forza / che vince, appoggia a sé la parola»**(64)**, «Mi tocca il viso»**(65)**).
A questo proposito, si noti come il soggetto lirico di *Presso il Bisenzio* venga chiamato per nome per ben tre volte («"O Mario" dice», v. 43; «lui di nuovo: "O Mario"», v. 66; «e agita il capo: "O Mario"», v, 77), mentre dal canto suo non dà mostra di aver riconosciuto né di conoscere chi gli sta parlando; il fatto che a essere chiamato per nome sia proprio il soggetto lirico instaura un nesso anagrafico immediato fra chi dice «io» nel libro e il soggetto scrivente – nesso sconosciuto a *Somiglianze*, dove, se qualcuno si deve chiamare per nome, è l'interlocutore («Angelo, dimmi se è partita davvero […]»**(66)**) e dove, e soprattutto, i parlanti sono legati da un'intimità profonda.
Restando ancora sugli elementi para-dialogici, la dovizia esplicativa di *Presso il Bisenzio* rende conto anche di un'informazione centrale come la reazione del ricevente alle parole udite, e addirittura della reazione del mittente stesso («Lo fisso senza dar risposta nei suoi occhi vizzi, deboli, / e colgo mentre guizza lungo il labbro un'inquietudine», vv. 9-10); nel libro d'esordio di De Angelis, questa informazione tende a essere omessa o sostituita da descrizioni simil paesaggistiche, più o meno manifestamente relate al contenuto della battuta.
Passando dunque al contenuto della battuta, l'enunciato ai vv. 6-8 si apre con una perentoria disconferma: «"Tu? Non sei dei nostri"». Ora, la dimensione della disconferma sembra esattamente ciò che rimane estraneo al sistema enunciativo di De Angelis (basti pensare alla chiusa del primissimo scambio, «"ti voglio dentro, ti voglio bene"»**(67)**) che, come si è visto, recupera allo stilema del dialogato quella funzione che, per semplificare, potremmo chiamare dantesca e che si condensa nel nesso tra parola pronunciata e movimento costruttivo. Anche quando sottendono un biasimo velato o si lasciano andare a una critica diretta, le allocuzioni di *Somiglianze* sono costruttivamente rivolte a istruire «un "tu" amato», nota Villa a ragion veduta, e proprio da questo amore deriverebbe la loro severa asprezza:

> poiché l'esposizione di verità esistenziali coinvolge spesso una seconda persona, un "tu" amato e per questo esortato – dal maestro/amante che possiede un grado superiore di consapevolezza – all'apprendimento di tale verità e all'azione che ne discende, l'allocuzione si svolge nei modi urgenti e appassionati di chi ha a cuore la piena trasmissione di ciò che viene insegnato, e dunque con una severità alle volte aspramente accusatoria e una perentorietà che non ammette repliche né esitazioni.**(68)**

Per contro, l'interlocutore di *Presso il Bisenzio* identifica il soggetto proprio nel momento in cui lo separa nettamente, lo esclude da un gruppo o fazione ideologica (i «"nostri"»), l'esatto contrario dell'accoglimento; emblematicamente, infatti, la prima battuta diretta del primo scambio di battute di *Somiglianze* è «"restami pure dentro"», pronunciata nel corso di un atto erotico in cui le due parti sono anche fisicamente saldate.
Se i dialoghi di *Nel magma* «riguardano la guerra (l'avvenimento che spinge alla coralità)»**(69)**, nel sistema di *Somiglianze* la storia ufficiale sembra restare «Fuori», come recita l'incipit di *Un perdente* («Fuori c'è la storia, / le classi che lottano»**(70)**), e le aperture enunciative mettono al centro un fuoco (almeno apparentemente) esclusivamente individuale e privato; restando su *Un perdente*, si considerino a titolo esemplificativo le due battute dirette fra parentesi: «("Era vero, sai, era profondo / il litigio con lei. Ma c'era un solo letto e prevalsero i corpi.")», «("dove sei stata / per tutta la mia vita?")»**(71)**.

Tornando a *Presso il Bisenzio*, le parole che seguono hanno una funzione didascalica, ma rivolta unicamente al passato («"Non ti sei bruciato come noi al fuoco della lotta / quando divampava e ardevano nel rogo bene e male"»); poiché non hai partecipato all'unica lotta che conta, quella tra «"bene e male"», ormai non è più possibile che tu sia dei nostri: il contenuto epistemico che viene trasmesso è valido solo rispetto all'esclusività del passato in cui è chiuso («"Ci fu solo un tempo per redimersi» qui il tremito / si torce in tic convulso «o perdersi, e fu quello"», vv. 11-12), per cui siamo molto lontani da insegnamenti tipo il «"qualcosa, ascolta, / qualcosa può ricominciare"» de *Il corridoio del treno*.
A questo punto, l'interlocutore uscito dalla nebbia sollecita il soggetto a esprimersi e questi, dopo un protratto mutismo, esordisce dialogicamente anteponendo alla giustificazione che segue una sentenza meta-pragmatica sulla difficoltà della situazione conversazionale («"È difficile spiegarti"», v. 26); in ultima analisi, è proprio la funzione anti-dialogica il principale «orizzonte comune» a *Nel magma* e *Somiglianze*, come conclude Alberto Russo Previtali sulla scorta del sopracitato intervento di Toppan: «è soprattutto l'incomunicabilità, la pervasività del dubbio e del non-sapere che attraversa gli scambi verbali, a porsi come orizzonte comune dei due libri, che presentano dialoghi inconcludenti, animati dall'incomprensione»**(72)**. E siccome la giustificazione addotta («"Ma sappi che il cammino / per me era più lungo che per voi / e passava da altre parti"») non soddisfa il suo interlocutore, questi lo incalza per ulteriori spiegazioni; spiegazioni che non giungono, sostituite da una ripetizione della sentenza con reduplicazione dell'aggettivo qualificativo: «"È difficile, difficile spiegarti"» (v. 33).
È, questa, una differenza fondamentale dal sistema di De Angelis. Se, in *Somiglianze*, l'opacità data dalla sottrazione dei tradizionali supporti para-dialogici risulta inversamente proporzionale alla chiarezza della forza assertiva del contenuto e l'ellitticità del dettato è un problema esclusivo del lettore (nel senso che i parlanti deangelisiani, nei casi in cui effettivamente parlano, tra di loro si intendono benissimo), in Luzi accade l'esatto opposto: mentre la struttura dialogica di *Presso il Bisenzio* è estremamente chiara ed esplicitata, inversamente proporzionale è l'opacità del paesaggio («La nebbia ghiacciata affumica la gora della concia […]», v. 1; «quella strada che non è una strada […]», v. 44 ecc.) e l'opacità di interlocutori che non sanno spiegarsi fra loro. Basti pensare agli interrogatori (istituzionalizzati o emotivi che siano) di De Angelis (come *31 agosto 1941* e *Leggenda del lago di Garda*), dove i richiedenti ottengono quasi sempre l'informazione sollecitata, per cui in generale si restituisce un'idea di scambio verbale che adempie funzionalmente al suo scopo di partenza (come ricostruire una versione dei fatti o ricevere notizie e indicazioni).
Sorvolando sulla seconda parte di *Presso il Bisenzio*, è importante notare in questa sede che lo scambio si chiude circolarmente con la battuta di un interlocutore *smarrito* e *indignato*, che ribadisce l'esclusione del soggetto lirico dalla cerchia «"dei nostri"» prima di scomparire nella «nebbia del viottolo»: «"O Mario, ma è terribile, è terribile tu non sia dei nostri"» (v. 77); uno squadrismo ideologico, si è visto, inesistente in De Angelis, dove l'allocutore è amato e accolto, e criticato perché amato, affinché migliori: migliorare è ancora possibile.
In conclusione, per quanto «la struttura dei dialoghi e delle allocuzioni in entrambi i libri *sia* caratterizzata da un'asimmetria gerarchica in cui una voce "forte", più consapevole o semplicemente più aggressiva, si rivolge a una voce "debole", in errore o incerta»**(73)**, le urgenze comunicative che attivano lo stilema del dialogato in Luzi e in De Angelis sono dettate da motivazioni e intenti radicalmente opposti: detto in un modo forse troppo banalizzante, orientati verso il passato e finalizzati alla separazione ideologica nel primo; finalizzati alla costruzione epistemica e orientati verso il presente-futuro (le due dimensioni temporali, in un certo senso, si sovrappongono ed equivalgono) nel secondo.
Un ultimo fattore che sembra importante rilevare è la scena di post-combustione ai vv. 81-87. Nell'opera di De Angelis, l'unico momento testuale in cui l'interlocutore abbandona la situazione conversazionale lasciando, per usare un sintagma luziano, il soggetto «a misurare il poco detto / il molto udito», che coincide con l'unica volta in cui viene registrata la reazione a uno scambio verbale (in De Angelis, infatti, l'ultima battuta diretta determina sovente la fine della lirica stessa, o comunque ne occupa la posizione di chiusura) è all'interno della sezione *Dialoghi con le ore contate* in *Linea intera, linea spezzata*, nel componimento intitolato *Libertà dal conosciuto*: «E io resto immobile, a lungo, scruto / le finestre che si chiudono, le sue mani aggrappate / alla maschera,

i passi svaniti nell'aria / e ritorno alla mia unica casa, / la casa del massacro»**(74)**. Si consideri adesso la post-combustione di *Presso il Bisenzio*: «Rimango a misurare il poco detto, / il molto udito, mentre l'acqua della gora fruscia, / mentre ronzano fili alti nella nebbia sopra pali e antenne. / "Non potrai giudicare di questi anni vissuti a cuore duro, / mi dico, potranno altri in un tempo diverso. / Prega che la loro anima sia spoglia / e la loro pietà sia più perfetta"». Le due reazioni del personaggio che dice «io» alle parole dell'interlocutore divergono su più fronti. Prima di tutto, in De Angelis la reazione si risolve in un'azione fisica, un movimento («ritorno»), in Luzi in un'azione verbale, tanto più significativa in quanto consiste in un enunciato auto-diretto con finalità esortativo-didascalica. Detto altrimenti, la funzione dialogica che in *Somiglianze* è propria dell'interlocutore**(75)** in *Nel magma* è rivestita dal soggetto che si ammaestra e che «tiene sempre per sé […] l'ultima e definitiva parola […] al termine di un dialogo che […] è talvolta anche scontro e "disputa" con avversari o doppi antagonistici […] che oppongono all'io […] i loro antichi rancori»**(76)**. Ma soprattutto, se il movimento che il personaggio lirico deangelisiano compie è quello che va dal sacro al profano, e più precisamente dai cori angelici di un luogo di meditazione alla «casa del massacro», il soggetto luziano partecipa di una spinta inversa, per cui gli «anni vissuti a cuore duro» vengono riassorbiti in una preghiera per l'anima e per una «pietà […] più perfetta» (il contrario del massacro).

In conclusione, il sistema dialogico di De Angelis sembra distanziarsi, tanto nelle forme quanto nelle funzioni, da quel *fondo luziano* di *Nel magma* in cui la critica tende a inquadrarlo. Non solo: il modello prototipico di *Somiglianze*, con quella sua opacità costruttiva e quella sua dialettica amorosa pare segnare un punto di svolta, nella parabola dialogica del Novecento, di tutto un modo di intendere e di ricorrere al dialogo.

Giulia Martini

Note.

(1) Tutti i versi sono citati da M. De Angelis, *Tutte le poesie 1969-2015*, Mondadori, Milano 2017 e Id., *Linea intera, linea spezzata*, Mondadori, Milano 2021.

(2) S. Stati, *Il dialogo. Considerazioni di linguistica pragmatica*, Liguori, Napoli 1982, p. 11.

(3) «Definiamo dislogico un enunciato il cui produttore si dimostra ostile o critico nei confronti dell'allocutore e/o in contraddizione con ciò che egli ha detto. La proprietà di essere dislogico si può accertare delle volte senza conoscere le battute precedente e successiva» (*Ivi*, pp. 51-53).

(4) «*click*, interruzione, rivelazione, scandalo, e quindi rottura della simmetria, perché fa irruzione la novità che non si conosce ancora» (C. Garboli, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, Quodlibet, Macerata 2020, p. 397).

(5) *Ivi*, p. 431.

(6) G. L. Beccaria, *Canto e controcanto: Guido Gozzano*, in Id., *Le forme della lontananza. La variazione e l'identico nella letteratura colta e popolare. Poesia del Novecento, fiaba, canto, romanzo*, Garzanti, Milano 1989, p. 230.

(7) «Questo decisivo passaggio nella storia della nostra poesia concretamente si realizza modificando gli equilibri della tradizionale situazione lirica e della sua immobilità monologica e centripeta. […] Qui talvolta l'io poetante delega ad altri la sua parola oppure affronta la parola di un personaggio che interferisce con lui opponendoglisi drammaticamente» (E. Testa, *Introduzione* a *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a sua cura, Einaudi, Torino 2005, pp. X-XII).

(8) Per la nozione di *disconferma*, si rimanda al capitolo ottavo di R. Laing, *L'io e gli altri. Psicopatologia dei processi interattivi*, Sansoni, Firenze 1977.

(9) Da *Presso il Bisenzio*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, Mondadori, Milano 1998, p. 317, v. 6.

(10) M. Villa, *La sintassi di* Somiglianze. *Sulla poesia di Milo De Angelis*, Pacini, Pisa 2019, p. 210.

(11) *Ivi*, pp. 96-97.

(12) F. Jermini, *«Intervallo e fine». Commento a una sezione di* Somiglianze *(1976)*, Pensa MultiMedia, Lecce 2015, p. 56.

(13) M. Villa, *La sintassi di* Somiglianze, cit., p. 66.

(14) Da *Donatella*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, cit., p. 268, vv. 34-37.

(15) *Piscina Scarioni*, in M. De Angelis, *Linea intera, linea spezzata*, cit., p. 64, vv. 10-16.

(16) Da *Un sogno*, in V. Sereni, *Poesie*, Mondadori, Milano 1995, p. 159, v. 6.

(17) *Ibidem*, vv. 20-24.

(18) *I campi*, in G. Caproni, *L'opera in versi*, Mondadori, Milano 2009, p. 383.
(19) «è soprattutto all'altezza dell'ultima fase compositiva di *Somiglianze* (la sezione "L'ascolto" è datata 1974-1975) che la tecnica in questione conosce un livello di elaborazione definitivo» (M. Villa, *La sintassi di* Somiglianze, cit., p. 171).
(20) Da *Le cause dell'inizio*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, cit., p. 14.
(21) U. Fiori, *Milo De Angelis. Qualcosa di urgente*, in «Doppiozero», 9 luglio 2017. URL: https://www.doppiozero.com/materiali/milo-de-angelis-qualcosa-di-urgente.
(22) M. Villa, *La sintassi di* Somiglianze, cit., p. 210.
(23) Da *All'incrocio di ed…*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, cit., p. 16, vv. 1-2.
(24) *Ivi*, p. 130.
(25) L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, il Saggiatore, Milano 2007, p. 141.
(26) M. Villa, *La sintassi di* Somiglianze, cit., p. 164.
(27) Da *Se non esci*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, cit., p. 37, vv. 16-18.
(28) Da *Dovunque ma non*, *ivi*, pp. 29-30.
(29) *Il corridoio del treno*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, cit., p. 30.
(30) Da *"Solo compenso a questa perdita non ti sia dato conoscere i limiti precisi di ciò che hai perso"*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, cit., pp. 53-54, vv. 13-19.
(31) Da *L'ordine*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, cit., p. 33, vv 18-19.
(32) Da *Se non esci*, *ivi*, p. 37, v. 10.
(33) Da *Laggiù senza*, *ivi*, p. 27, vv. 18-21.
(34) Da *Viene la prima*, *ivi*, p. 40, v. 6.
(35) Da *STP*, *ivi*, p. 65, vv. 40-41.
(36) Come scrive Andrea Afribo, quello deangelisiano è «un sistema dominato da una stupefacente memoria interna, catafratto su nuclei di parole, sintagmi, motivi e gesti formali – ripetitivi e ciclici come i grani di una clessidra di continuo rovesciata. […] I ritorni di De Angelis in De Angelis sono una cosa quasi normale, anche se stupefacente: perché è stupefacente la marcatezza degli spezzoni ripetuti; ed è stupefacente la quantità di lacerti ripetuti da libro a libro (non conosco nessun poeta che faccia o abbia fatto così)» (A. Afribo, *Deangelisiana*, in Id., *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Carocci, Roma 2017, pp. 107-113).
(37) Da *All'incrocio di ed…*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, cit., p. 17, vv. 10-11.
(38) Da *La stazione senza treni*, *ivi*, p. 52, v. 5.
(39) Da *Litanie*, *ivi*, p. 20, v. 33.
(40) Da *La lentezza*, *ivi*, p. 20, vv. 12-16.
(41) Da *A.D.E.*, in M. De Angelis, *Linea intera, linea spezzata*, cit., p. 48, v. 22.
(42) Da *Caramelle di menta*, *ivi*, p. 49, v. 9.
(43) Da *Pensione Iride*, *ivi*, p. 60, vv. 14-15.
(44) Il concetto di *coppia adiacente* deriva da Harvey Sacks e indica «una sequenza di due enunciati, collocati in posizione adiacente, prodotti ciascuno da due parlanti diversi, ordinati in parti complementari tali che la prima parte è rilevante per la selezione della seconda – ad es. "domanda-risposta", "saluto-saluto" etc.» (E. Caniglia, *Presentazione* a H. Sacks, *L'analisi della conversazione*, Armando, Roma 2007, p. 18).
(45) *La stazione senza treni*, in M. De Angelis, *Linea intera, linea spezzata*, cit., pp. 52-53.
(46) L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, cit., pp. 264-266.
(47) Da *31 agosto 1941*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, cit., p. 146, vv. 2-3.
(48) Da *Il corridoio del treno*, *ivi*, p. 30, v. 11.
(49) Da *31 agosto 1941*, *ivi*, p. 147, v. 12.
(50) Da *Leggenda del lago di Garda*, *ivi*, p. 172, v. 13.
(51) Da *Le cause dell'inizio*, *ivi*, p. 14, vv. 5-6.
(52) Da *"Solo compenso a questa perdita non ti sia dato conoscere i limiti precisi di ciò che hai perso"*, *ivi*, p. 54, v. 15.
(53) M. Villa, *La sintassi di* Somiglianze, cit., p. 48.
(54) «Nelle poesie dialogiche questo tentativo di "suturare l'assenza" è rappresentato drammaticamente *in fieri*, mimando la ricerca di un punto di contatto tra parlante e ascoltatore funzionale […] all'insegnamento partecipato, all'accusa che è già stimolo all'azione» (*Ivi*, p. 135).
(55) *Ivi*, p. 247.
(56) L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, cit., pp. 119-122.
(57) «A lungo De Angelis fu indeciso per il titolo tra *Esterno* e *Somiglianze*, una scelta come sempre frontale tra due punti di vista diversi, quello dell'io "esterno" (ed estraneo) e quello delle connessioni. Scissione o contatto? Alla fine questo ha giustamente prevalso, ma il libro ci parla di entrambi e della loro interminabile partita» (S. Verdino, *Postfazione* a M. De Angelis, *Tutte le poesie*, cit., pp. 431-432).

(58) Tra cui il recente intervento di L. Toppan, *De Angelis e Luzi: dialogicità e interrogazione in poesia*, in *L'avventura della permanenza. La poesia di Milo De Angelis*, a cura di A. Russo Previtali e J. Nimis, Mimesis, Milano-Udine 2020; o ancora Verdino, che individua nel rapporto con il dialogato luziano uno tra i «significativi recuperi della tradizione del Novecento nostrana» (S. Verdino, *Postfazione* a M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 433); lo stesso De Angelis corrobora questa filiazione: «Solo lì [= nello scenario di Milano] potevo far vivere certi dialoghi (*Il corridoio del treno*, *Viene la prima*) suggeriti dal Luzi di *Nel magma*» (M. De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, a cura di I. Vicentini, Book-Time, Milano 2013, p. 29).
(59) D. Piccini, *Milo De Angelis*, in *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, a sua cura, Rizzoli, Milano 2005, p. 516.
(60) L. Toppan, *De Angelis e Luzi: dialogicità e interrogazione in poesia*, cit., p. 152.
(61) Da *Presso il Bisenzio*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., pp. 317-321.
(62) «l'interlocutore non ha trovato lo spazio per l'espressione piena del suo disaccordo, e lo esprime "lateralmente" rispetto all'interazione in atto, inascoltato, lontano dalla possibilità di incidere sul corso della stessa, che è già passata oltre l'oggetto del contendere» (G. Fele, *L'insorgere del conflitto. Uno studio sull'organizzazione sociali del disaccordo nella conversazione*, Franco Angeli, Milano 1991, p. 208).
(63) Da *Dovunque ma non*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, cit., p. 30, vv. 13-15.
(64) Da *Il corridoio del treno*, *ivi*, p. 30, vv. 15-16.
(65) Da *Viene la prima*, *ivi*, pp. 39-40, v. 18.
(66) Da *La stazione senza treni*, *ivi*, p. 53, v. 21.
(67) Da *Dovunque ma non*, *ivi*, p. 30, v. 18.
(68) M. Villa, *La sintassi di* Somiglianze, cit., p. 244.
(69) L. Toppan, *De Angelis e Luzi: dialogicità e interrogazione in poesia*, cit., p. 150.
(70) Da *Un perdente*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, cit., p. 62, vv. 1-2.
(71) *Ibidem*, vv. 7-8 e 14-15.
(72) A. Russo Previtali, *Prefazione* a *L'avventura della permanenza*, cit., pp. 15-16.
(73) M. Villa, *La sintassi di* Somiglianze, cit., p. 102.
(74) Da *Libertà dal conosciuto*, in M. De Angelis, *Linea intera, linea spezzata*, cit., p. 66-67, vv. 13-17.
(75) È lo stesso autore ad affrontare la questione: «l'io è ciò di cui un altro detiene il segreto. Non siamo padroni in casa nostra. Non siamo autonomi, auto-nomi, non possiamo darci da soli il *nomos*, non possiamo darci da soli la legge, non possiamo essere giudici e giudicati. Dipendiamo da una legge più grande, che esiste prima di noi, da una verità che è illusorio cercare in noi stessi. La verità appartiene all'*incontro*. Siamo ciò di cui un altro detiene il segreto. Non esistiamo al di fuori dell'incontro. Non esistiamo isolati. Nemmeno in uno specchio siamo a tu per tu con noi stessi. In uno specchio non ci si vede, *ma ci si vede visti*. Anche lì si annida lo sguardo dell'altro. Il due procede l'uno. L'uno procede dal due» (M. De Angelis, *Scambio epistolare con Claudio Mustacchi*, in Id., *La parola data (interviste 2008-2016)*, Mimesis, Milano-Udine 2017, p. 134).
(76) E. Testa, *Mario Luzi*, in Id., *Dopo la lirica*, cit. p. 43.

VIVIANI, UN CLIC*: TRA LETTURA E DIDATTICA*

1.
In un saggio in cui raccoglie alcuni suoi *Appunti e spunti in tema di (in)comprensione*, Tullio De Mauro scrive di

> un'esperienza cha accade a tutti di fare nell'udire e leggere: l'esperienza che correntemente chiamiamo *capire davvero*, capire fino in fondo, cioè l'esperienza dell'incremento di senso: dinanzi a qualcosa di già capito ci accorgiamo che noi possiamo capire di più, capire davvero.
> È l'esperienza che Leo Spitzer chiamava il *clic*: leggendo e rileggendo a distanza di tempo lo stesso testo, scattava, a suo dire, a un certo punto un *clic*, il senso di aver capito ben di più.**(1)**

Mi piace, questa definizione del *clic*, perché De Mauro la riferisce senz'altro all'esperienza non specialistica della *lettura*, in ciò aderendo, peraltro, alla lezione spitzeriana. Penso al luogo in cui, accingendosi all'analisi della *Ballade des dames du temps jadis* di Villon, Spitzer premetteva: «Interpretiamo anche questa [poesia] seguendo il metodo dell'attenta lettura diretta, e vediamo cosa, in essa, ci tocca, non in quanto filologi e persone del mestiere, ma in quanto esseri umani, semplici lettori, appena un po' pratici della lingua francese»**(2)**; o a come egli, una trentina d'anni più tardi, concludeva il saggio su *Lo sviluppo di un metodo*: «Per qualunque strada ci si avvicini all'opera, sia quella della storia delle idee, della stilistica, struttura, metrica, psicologia, sociologia […], si arriverà a nuovi risultati, purché il critico non si allontani troppo dal testo e legga, come *tutti* i lettori dovrebbero fare, il testo *con attenzione*»**(3)**.
Uno dei casi in cui mi è capitato di vivere «l'esperienza dell'incremento di senso» di cui scrive De Mauro è dato dalla mia lettura di *Credere all'invisibile* di Cesare Viviani**(4)**, nel gennaio del 2009. Avendo l'abitudine di annotare i libri che leggo, posso precisare in quale punto del libro quell'esperienza ebbe inizio. Trovo infatti il segno con cui sono solito annotare un'inversione dell'ordine delle parole a p. 21, sopra l'*incipit* «Si intenerisce il cuore / di fronte all'immobilità del corpo». Lo stesso segno a p. 35, accanto al quarto verso di questa poesia (mio il corsivo):

> Lontano dalle teorie il gesto
> diffonde noia, noia e ripetizione,
> mancanza di sapori, odori e colori.
> Per questo *provano i cuori* le strade
> del pensiero, le innumerevoli
> strade, e con il tempo si accorgono
> che tutti i pensieri si dividono e vanno a condensarsi
> intorno a due principi o estremi:
> il pensiero dell'assassino e quello
> dell'assassinato.

Poi ecco a p. 37, ancora in *incipit*, «Ci salva la materia / dal vortice incessante dei pensieri»: un caso, però, subito accantonato, giacché qui l'ordine verbo-soggetto risponde a quello, non marcato, *tema-rema* (i due versi si possono riscrivere con una frase scissa: «È la materia che ci salva *ecc*.»). Occorreva, a quel punto, tornare con più attenzione sui due luoghi precedenti; ma no: sia in «Si intenerisce il cuore / di fronte all'immobilità del corpo» sia in «Per questo provano i cuori le strade / del pensiero» l'inversione di soggetto e verbo è, nella prospettiva dell'organizzazione pragmatico-informativa, immotivata. Sorge però il dubbio che il turbamento nell'ordine delle parole sia dovuto a ragioni metriche; che agisca, cioè, la "pressione" della coppia endecasillabo-settenario. Ebbene, «Per questo provano i cuori le strade» è sì un endecasillabo, ma di 7ª, mentre *«Per questo i cuori provano le strade» darebbe un endecasillabo di 6ª, vale a dire, sia pure in astratto, un endecasillabo dal profilo più soddisfacente di quello del verso realizzato. Le ragioni metriche si potrebbero certamente richiamare per «Si intenerisce il cuore / di fronte all'immobilità del corpo», settenario ed endecasillabo, laddove *«Il cuore si intenerisce *ecc*.» provoca il passaggio a ottonario; ma nel Viviani di questi anni – mi dico – l'adesione a modelli di versificazione tradizionali non è certamente un *primum*, tutt'altro (ne tratterò più avanti): decido dunque di considerare come non

pertinente l'ipotizzata relazione tra ordine VS e misura versale. In qualche caso può certamente giocare la sua parte la rima, come in «Non soffre la pianta o il fiore / se è conosciuto l'aggressore» (p. 51, vv. 1-2): luoghi da considerare distintamente, mentre sono da derubricare gli altri in cui l'ordine VS si debba alla priorità data al *tema*, anche quando l'attribuzione dei ruoli sia ambigua. Un passo come «Ci perlustra un insetto, / ci conosce in ogni aspetto», a prescindere dalla rima, non si può accogliere nell'insieme di quelli in cui l'ordine VS è senz'altro «un elemento sorprendente (*Überraschung* è il termine spitzeriano)»**(5)** perché c'è la possibilità di interpretare sintatticamente «un insetto» come *rema* (io però preferisco leggere intendendo «un insetto» come *tema*). E da scartare sarà anche «Così non si capiva / come si fosse formata sul terreno la guerra, / che sfiorava persino le pale d'altare / e i trittici» (p. 29, vv. 6-9), dove la posposizione de «la guerra» può trovare spiegazione nella necessità di avvicinare il pronome relativo al suo antecedente.
Con queste necessarie esclusioni, la registrazione sistematica delle occorrenze in cui l'ordine VS è deviante, realizzando la successione *rema-tema*, dà risultati che mi sembrano assai interessanti**(6)**. Si noterà che l'ordine VS compare soprattutto in attacco. Così nella poesia in copertina (*Credere all'invisibile* è un libro della cosiddetta «Bianca»): «Ha conservato il suo colore rosa il fiore / nel buio della notte» (VOS). Questi gli altri casi: «Si rivela il tempo nella lunga scia / del conforto e dei suoi odori, / nei colori trasparenti dei cieli» (p. 41), «Distoglie i sogni la bellezza, / li assume in sé» (p. 42; VOS), «Tardano ad arrivare le cose immobili, / gli alberi, gli argini […]» (p. 55), «Accoglie il corpo l'ultimo palpito» (p. 58; VSO), «È la pietra il tuo volto / l'albero il tuo corpo e il tuo animo» (p. 72). Altre occorrenze nei versi interni: «pulsa la vita più lenta della luce, / solo per i viventi è più veloce» (p. 6, vv. 4-5), «mentre il cigno senza preparazioni è l'ironia» (p. 15, v. 5)**(7)**, «Si illimpidisce il giorno sulla tragedia» (p. 31, v. 13, in apertura della seconda strofa), «Così cominciò il fiume a scolpire, / e poi gli uomini a imitazione» (p. 65, vv. 5-6), «e mi avrebbe accompagnato la gloria / negli ultimi istanti» (p. 71, vv. 7-8; la poesia è trascritta per intero più avanti)**(8)**.
Il verbo, insomma, tende ad accamparsi in prima posizione, il soggetto a defilarsi, diventando, viene da dire, *secondario*: immagine linguistica della primazia dell'*azione* sull'*agente*, del *percepito* sul *percipiente*, del *divenire*, in sintesi, sulla *consistenza* (o *persistenza*) di un soggetto il cui manifestarsi in persone grammaticali diverse dalla prima (quasi sempre la terza) è pur sempre figura dell'*io*. Il soggetto, l'*io*, si nega a un ruolo attivo e si ritrae su una posizione non passiva ma, diremmo, ricettiva, contemplativa: aggettivi che mi vengono suggeriti da un paio di poesie in cui la «condizione dello spirito»**(9)** di chi ha scritto questo libro mi pare chiaramente verbalizzata. Trascrivo dalle pp. 50 e 54:

> L'azione più grande
> è aver guardato incommensurabilmente.
> Non è generare o far nascere,
> ma è compiere atto
> che non si può dire o capire.
> Così dove è una minuzia
> puoi costruire
> la più grande immaginazione del mondo.
>
> ***
>
> Di tanti innumerevoli valori
> fossimo tutti concordi nel credere
> che il massimo è il respiro.
> E gli altri fossero creduti inferiori.
>
> Quando si pensa che il mondo sia uno
> e si immaginano relazioni con esso,
> quale errore! ogni particolare, ogni fiore
> ha mondi diversi e quale errore
> affermare il nostro fare,
> il nostro dare, quando invece
> è un continuo ricevere!

Il tutto in profonda consonanza (ma di questo mi accorgo oggi, al momento della stesura di queste pagine) con una considerazione di Viviani «sulla condizione attiva e passiva» che leggo in un'intervista collocabile nello stesso giro d'anni della composizione delle poesie del libro (2002-2007):

> La prima, vicina alla concezione occidentale dell'attività e dell'intervento; la seconda, prossima alla contemplazione e all'accettazione presenti nelle pratiche orientali. Intanto diciamo subito: tante delle cose che facciamo ci allontanano, frapponendosi, dal ritmo più vero e salutare dell'universo e del nostro corpo, e ci danneggiano. Molte costruzioni che elaboriamo – materiali o mentali – ci allontanano dalle armonie, e quindi sono distruttive. E ovviamente qui non parlo di quell'armonia edenica che nega la contraddizione e il diverso. Qui parlo di quell'attività, di quelle costruzioni che nascondono in sé l'autodistruttività. Più volte ho pensato e scritto che chi subisce conosce molto di più di chi agisce.**(10)**

Ebbene, l'impressione era proprio quella di *aver capito davvero*.

2.

Da qualche anno tengo un corso di *Stilistica e metrica italiana* in un corso di laura magistrale della mia università. Con le lezioni introduttive cerco di chiarire il significato delle tre parole del sintagma-titolo; e per *stilistica* parto – analogamente a quanto hanno fatto gli ideatori di questo numero monografico de «L'Ulisse» – dalla definizione del *GDLI*. Il § 4 recita così:

> Studio e analisi storico-critica delle risorse espressive e dei procedimenti stilistici di una lingua e, in partic., di un periodo, di una scuola, di un autore, che, dall'inizio del sec. XX, si costituì in disciplina radicalmente innovativa rispetto alla tradizione dei secoli precedenti, configurandosi in indirizzi improntati a diversi presupposti filosofici e tecniche d'indagine (*stilistica idealistica, formalistica, linguistica, delle varianti* ecc.).

Occorre fare, a questo punto, il nome di Leo Spitzer, che è certamente il primo tra quelli che Benedetto Croce ha in mente quando scrive il passo allegato alla definizione: «Anche un'altra forma critica si suol chiamare ora col nome di 'stilistica', ed è coltivata particolarmente dai valenti filologi che hanno insieme conoscenza e sentimento di poesia». Mi piace, a questo punto, dopo aver additato ai miei studenti l'esempio di alcuni saggi magistrali, raccontare l'esperienza di un mio *clic*: il che mi serve per testimoniare la continuità tra indagine critica ed esperienza di lettura (*di un certo tipo* di lettura). Sono ricorso, per un paio d'anni, al racconto di quello che mi capitò da studente laureando alle prese con una tesi sulla metrica di Giovanni Giudici. Lateralmente al discorso principale, cominciai a schedare le occorrenze di una figura, la *figura etymologica* (o *derivatio*), la cui frequenza mi parve impressionante. Ne venne un'appendice alla tesi, e poi uno dei miei primi articoli**(11)**. Vi argomentavo (si poteva certamente far meglio) il rapporto tra la *figura etymologica* (e di quella che chiamai *pseudo-derivatio*, e quindi della paronomasia e del polittoto) e una peculiare relazione tra *io* e *Lingua*: quella per cui l'*io* poetante rifiuta il ruolo dell'*artifex* per assumere quello dell'*inventor*, del *medium*-collaboratore di una Lingua che, nel farsi del testo poetico, si manifesta (di tale relazione Giudici non è, evidentemente, il solo rappresentante). Poiché preferisco non ripetere, di anno in anno, se non quello che è strettamente necessario, per il corso che seguì mi disposi a recuperare, riandando alle mie vicende di lettore, un qualche episodio che potesse sostituire l'esposizione del mio confronto con la *figura etymologica* in Giudici; e mi venne in mente quanto ho descritto nella prima sezione del saggio presente. Avrei potuto usare la mia interpretazione del ricorso all'ordine VS in *Credere all'invisibile* come personale, elementare esempio di applicazione del metodo di Spitzer? Forse sì, se avessi dato al discorso i necessari sviluppi. Il primo dei quali sarebbe dovuto essere una verifica dello *Zirkel im Verstehen*, cioè di quello che, nella traduzione che Cesi Kellinger ci ha dato de *Lo sviluppo di un metodo*, suona in italiano «procedimento circolare». L'umanista, spiega Spitzer,

> osserva una peculiarità (che potrà essere linguistica o non linguistica), ne presuppone la radice psicologica e verifica se altre peculiarità reggono all'esame della sua ipotesi: un continuo movimento di induzione e deduzione, di andata e ritorno da particolare a essenza e di nuovo a particolare.**(12)**

Il ritorno sulle poesie del libro, giusta la mia ipotesi, si concentrò sull'*io* come pronome soggetto in relazione alle altre persone grammaticali. In *Credere all'invisibile* l'*io*, in effetti, è raro: compare in dieci poesie delle sessantotto del libro (sei occorrenze si raggruppano nell'ultima sezione, la settima). Più frequente – è in sedici poesie – è la prima persona plurale. Un paio di poesie ci mette di fronte alla scelta deliberata di usare, in luogo dell'*io*, le forme impersonali e le persone diverse dalla prima singolare. Così a p. 48, con corsivi miei:

> Alla fine cosa rimane, rimaneva
> un'esistenza vegetale da guardare,
> e spesso *si ricorreva* con lo sguardo
> al sempre uguale di un ponte e di un fossato.
> Si formava un'abitudine.
>
> *Pensava* di fermarsi, di mantenere
> una posizione serena,
> ma tutto scorreva intorno, tutto
> veniva spinto in avanti
> verso il precipizio.

È questa una poesia che non rifiuta una trascrizione alla prima persona: *«e spesso *ricorrevo* con lo sguardo…» (che sarebbe un endecasillabo), *«*Pensavo* di fermar*mi*, di mantenere…». Ma si veda anche a p. 85:

> Accumulavi cifre, ordine, controlli
> e invece accrescevi sempre più
> l'ignoto. Credevi di essere
> in un luogo certo
> e invece eri in un altro, sconosciuto.
>
> Il costruito, il detto
> è il passato,
> appena è compiuto e detto
> è stato.
> Non c'era altro da fare
> che affidarsi all'ampia discesa
> e scendere, lasciarsi alle spalle le alture
> e scendere,
> scendere ancora più in basso,
> in silenzio.

Nella prima strofa il discorso, anziché svolgersi alla prima persona (*«*Accumulavo* cifre, ordine, controlli / e invece *accrescevo* sempre più / l'ignoto» ecc.), proietta la rievocazione su un *tu*-destinatario che altro non è che un *io* dislocato; nella seconda l'*io* si esprime nella forma impersonale, dando alla constatazione di cui è soggetto (quella di *non poter far altro che*…) la forma della verità oggettiva. Altre due poesie ci mostrano una situazione differente: attacco alla prima persona e sviluppo con introduzione di una persona diversa (il *noi*, nel caso) o della forma impersonale. Si veda alle pp. 79 e 75 rispettivamente:

> Era accanto a me la vita perduta,
> non mi lasciava un attimo.
> Quella presente invece l'affermavo io,
> era solo un'affermazione inesistente.

L’unica conquista vera era
davanti a noi visibilissima
come luce del sogno di nessuno.

***

Proprio nel tuo sguardo persi la vista,
dicevo di vedere ma non era così,
chiamavo le cose con il loro nome
ma non riuscivo a vederle.

È che non si può più ricordare quel dolore,
è immemorabile,
e ogni gesto esce dalla memoria, passato,
solo la fantasia rimane, il punto di felicità
di vedere l’Onnipotente tutto preso
a coltivare il suo campo e il suo grano.

A una rilettura mirata, una serie di luoghi, lungo il libro, mostra l’impiego di persone diverse dalla prima passibili di essere interpretate come risultati di un *rifiuto dell’“io”*: «Un’astrazione geografica, non un luogo / o i ricordi di un luogo, ha invaso / le *nostre* giornate, ha colpito / i *nostri* cuori. / Non *volevamo* trasmettere / la forza eccessiva delle *nostre mani* / alla fioritura di quel volto» (p. 28), «Senza commenti quella casa / è un *nostro* sentimento» (p. 29, vv. 1-2), «*Speravano* che il materiale / trattato, modellato, li riconoscesse, / ma non fu così e *si misero* / a cercare Dio negli altari» (p. 53, vv. 1-4), «Perché quegli spazi residui, intermedi, / come se là dovesse accadere altro / da quello che *vivevamo*?» (p. 49, vv. 1-3), «*Ringraziamo* che il tempo ci avvolga / come una lana» (p. 70, vv. 5-6), «Così, finito nello strapiombo, / le parole che *rivolgevi* alla terra, al tufo / che *ti* stringeva da ogni parte, mentre *eri* / sospeso, impiccato, soffocato / *parlavi* alla terra» (p. 81). Lo stesso in alcuni luoghi in cui si hanno forme verbali impersonali: «Così non *si capiva* / come si fosse formata sul terreno la guerra» (p. 29, vv. 6-7), «Così, *andare* a scoprire / tutto quello che accade nel silenzio, nell’ombra, / e vedere, ma cose incomprensibili» (p. 30), «*Era* la percezione estranea / di avere di fronte una zona estrema / di gioia, / ma di non potervi accedere» (p. 40), «Così dove è una minuzia / *puoi costruire* / la più grande immaginazione del mondo» (p. 50).
Quando l’*io* si manifesta grammaticalmente, tende a farlo in situazioni sintattiche elocutorie particolari. In sintesi, queste situazioni sono il discorso riportato:

Così «l’amore mio è scomparso
e ora mi restano strazianti ricordi»
dice qualcuno
(p. 10, vv. 7-9),

Si intenerisce il cuore
di fronte all’immobilità di un corpo.
«Oh non mi riconosco nelle parole
di chi gusta il potere!»
(p. 21, vv. 1-4);

la negazione:

Accoglie il corpo l’ultimo palpito.
Irriconoscibile nel passaggio,
non sono più io
(p. 58),

Quella cosa non lavorata, quella volta,
che lasciai a se stessa com’era
e si deteriorò in poche ore,

ma io non c'entro
con la sua caduta e la sua fine,
né con la mia, di poco successiva
(p. 74),

Cos'è che fuggiva? Cos'è
che restava? Non mi accorgo
di quel che accade.
I vestiti, il corpo?
(p. 87, vv. 1-4);

la posizione sintattica di complemento oggetto:

Mi pensavi più alto, e più serio in volto
di quanto fossi, mi pensavi
più pacato nei movimenti, più distaccato
nell'esprimermi
(p. 70, vv. 1-4).

Questi ultimi versi ci immettono in un'altra situazione tipica: quella in cui il contesto temporale è il passato. L'*io* evoca sé stesso da una condizione di postumità (si veda, sopra, la poesia di p. 74):

Fin dall'inizio soffrii la fine,
e non c'era verso di liberarsene
di questo muto assenso,
di questo disordine,
mentre sentivo avvicinarsi la libertà
dalle tante recite,
e mi avrebbe accompagnato la gloria
negli ultimi istanti
(p. 71),

Proprio nel tuo sguardo persi la vista,
dicevo di vedere ma non era così,
chiamavo le cose con il loro nome
ma non riuscivo a vederle.

È che non si può più ricordare quel dolore,
è immemorabile,
e ogni gesto esce dalla memoria, passato,
solo la fantasia rimane, il punto di felicità
di vedere l'Onnipotente tutto preso
a coltivare il suo campo e il suo grano.
(p. 75).

La censurata manifestazione dell'*io*, unitamente alle forme della sua presenza, costituisce una «peculiarità» (Spitzer, come per i tre virgolettati che seguono) dettata dallo stesso «sentimento» riconoscibile come radice comune a questa e alla «peculiarità» individuata nell'ordine VS. Il «contenuto etico-filosofico» di questa tensione all'obliterazione dell'*io* è l'urgente necessità fusionale dell'*io* nel *tutto* sentita come unica possibilità di senso e di salvezza**(13)**. Trova voce, insomma, negli atteggiamenti linguistici di *Credere all'invisibile*, quella che la poesia di p. 56 (*«Il contegno è non perdersi*») dichiara «la preghiera più giusta, più vera: / "Uniscimi, Signore, al resto del mondo, / agli altri, agli alberi, alla terra"», che è il precipitato di quanto Viviani afferma in una prosa cronologicamente vicina al libro di versi di cui si tratta. *Sollievo*:

Ci sono due modi per alleviare l'orribile e agghiacciante definitività della morte («Non ci sarà mai più qualche cosa di loro», *Ecclesiaste*). Il primo è non separarsi dalla natura, ma invece

> osservarla, amarla e imitarla nei suoi cicli di vita. Il secondo è restare in contatto e in sintonia più con i tratti comuni, ovvero di comunanza e affinità con l'esperienza e l'esistenza degli altri, che con i tratti particolari e caratteristici, unici, individuali di sé. Insomma più la sorte comune che la sorte singola.**(14)**

3.
Quasi in conclusione de *L'interpretazione linguistica delle opere letterarie* leggiamo:

> Queste mie interpretazioni vorrei che fossero considerate semplicemente come tentativi *personali* di affrontare direttamente, con coscienza e sensibilità linguistica moderna, opere letterarie anche del passato. Altri potranno interpretare singoli passi o anche l'intera poesia in altra guisa, ma *una cosa* vorrei stabilire come *assolutamente* giustificata: il diritto di affrontare l'elemento linguistico *direttamente*, con la nostra sensibilità personale.**(15)**

A suggerirmi che si potesse interpretare «in altra guisa» la peculiarità linguistica data dall'ordine VS fu una studentessa del mio corso nell'a.a. 2020/2021. La chiamerò Luisa. Ebbene, Luisa mi chiese se in – poniamo – «Ha conservato il suo colore rosa il fiore / nel buio della notte» non la *marginalizzazione* del soggetto fosse da vedere bensì, al contrario, la sua *enfatizzazione*. Entro l'indiscutibile successione *rema-tema*, il soggetto posposto verrebbe caricato di un peso semantico-espressivo focalizzante. Riflettendoci, ciò farebbe corpo – riconosco dando credito all'obiezione – con la versificazione delle poesie del libro: un aspetto che non avevo considerato, ma che potevo tentare di recuperare all'analisi complessiva. Mi spiego partendo da un paio di casi esemplari. Si legge a p. 80:

> È il presente l'autorità, il vero padrone,
> è lui a dominare,
> ci assedia e non ci permette di procedere,
> né di raggiungere il colore lieve
> di quella natura e con esso
> rifarci una vita.
> Così, lontanissimi da qui, i segni
> non dipendevano da altro.

Il v. 1 è un tredecasillabo non disponibile a una lettura para-endecasillabica, dati gli accenti di 3^a e 8^a; lo segue un verso medio interpretabile come senario o settenario, a seconda che si legga con sinalefe o senza. Il v. 3 conta dodici sillabe, con una distribuzione degli *ictus* – 2^a e 7^a – che lo tiene ben discosto dal modello dell'endecasillabo, verso che si presenta nella realizzazione canonica (4^a e 8^a) nella sede successiva. Vengono poi due versi ritmicamente omogenei: un novenario di 2^a-5^a e un senario di 2^a. Un secondo endecasillabo al v. 7, ma di profilo ritmico non canonico (l'*ictus* centrale è di 5^a). Chiude un novenario (leggo con dialefe) di 4^a, dunque di tipo diverso di quello in quinta posizione. E si torni a una poesia già trascritta, quella il cui *incipit* recita *Fin dall'inizio soffrii la fine* (a p. 71). Il verso d'attacco è un doppio quinario, cui tiene dietro un endecasillabo non canonico (di 3^a e 5^a). Quindi due versi medi – settenario e senario –, poi un verso di quattordici sillabe con *ictus* di 4^a e 8^a, un senario, un altro endecasillabo non canonico (di 3^a e 5^a, questo), un altro senario.
Siamo, dunque, nell'ambito della metrica libera, di *una* metrica libera di cui bisognerà indagare compiutamente i principi costruttivi, certo, ma che occorre provare a investire, subito, di un significato stilistico. Questo emergerà comparativamente, in una relazione oppositiva con le scelte metriche del Viviani precedente. Un buon esempio può essere questa poesia di *Cori non io (1975-1977)*, di tutti endecasillabi canonici e due settenari:

> una taccia velata di vanessa
> la tisana al dessert dell'auto nobile
> sotto il mastello fitto di visone
> commìna sulla fiscia di cemento
> si scherma un pezzo al mare:

una liguria bianca di convivere
detiene la combina importunata…
Oh se mosse possibile… e corrode
al caldo bollicino di dicembre
al comma sei Vincenzo comparato
tirava i semi in barca.**(16)**

Ora, in un mio vecchio saggio sulla metrica di Viviani dedicavo una delle sezioni conclusive a *L'endecasillabo come espressione della comunità (e della coralità)***(17)**. In quelle pagine ricorrevo, fra l'altro, a qualche passo da un'intervista già citata in cui Viviani insiste sulle parole *comune*, *comunità*:

> E in effetti questo libro [*La forma della vita*, Einaudi, Torino 2005] è stato per me un'immersione nella lingua comune: è stato come rinunciare alla propria firma, al proprio nome;**(18)**
>
> se la prima parte della vita la si spende nell'ansia di individuarsi, la seconda dovrebbe essere una resa dignitosa ai tratti comuni, un affidamento alla comunità;
>
> Ora io credo che anche la parola comune, anche nelle sue espressioni più ripetute e usate, possa essere parola creatrice: quando non la si valuta con la prosopopea dell'intellettuale, ma la si vede come gesto, sussurro, precario passaggio di vita e di calore, battito del cuore della comunità, magari insignificante per l'intellettuale ma invece necessario e significantissimo per il mantenimento della vita dei comuni mortali e della comunità.

In breve, qui, data l'opposizione *tensione alla comunità* / *tensione all'individuazione*, e avendo ascritto la metrica endecasillabica alla prima, con la seconda sarà da considerare congruente – in Viviani – la metrica libera. Nelle scelte metriche di *Credere all'invisibile*, si può concludere, non ciò che è *comune* si esprime, bensì ciò che è *individuale*. Di qui la mia replica a Luisa: il rilievo dato al soggetto può stringersi bene a un uso della metrica *individuante* e *separativo*.
A questo punto, interlocutoriamente, sono arrivato con i miei studenti. Ma voglio terminare queste pagine risolvendo l'opposizione interpretativa emersa durante le lezioni in una proposta che, pur assumendo come base l'idea da cui sono partito, tenga presente la discussione suscitata dalla diversa lettura della mia studentessa. Mi è inevitabile il respingimento dell'idea che la posposizione del soggetto abbia valore enfatizzante. La valorizzazione stilistica della peculiare pratica versificatoria, per contro, può portare a una più esatta descrizione della «radice psicologica» che lo stilema dato dalla posposizione del soggetto, il trattamento delle persone grammaticali e – insieme, appunto – l'uso della metrica libera portano a individuare. Si tratterà di far discendere quest'ultimo da una componente ora ben distinguibile entro quella che ho detto *ritrazione dell''io*': la *resistenza del soggetto alla propria obliterazione*, direi, la sua *insopprimibile volontà di asserzione*. Anche quando si esprime in forme impersonali (*soprattutto* quando si esprime in forme impersonali?), in effetti, la voce che parla in queste pagine è voce di chi *sa*, e, sapendo, *dice*:

Ogni bagliore è luce dell'eterno,
è riflesso divino
(p. 5, vv. 7-8),

Così l'eterno come lo pensiamo non è
l'eterno, noi lo immaginiamo
come un sentiero di cui non si vede la fine
(p. 38, vv. 9-11),

Così dove è una minuzia
puoi costruire
la più grande immaginazione del mondo
(p. 50, vv. 6-8),

Già la grazia di avere fatto parte
di questa eternità incomprensibile,
di questo miracoloso spazio,
dovremmo essere grati
(p. 57).**(19)**

Sarò arrivato, adesso, ad *aver capito davvero*? Non nego che la sintesi con cui mi congedo da queste pagine mi pare, mentre scrivo, soddisfacente; ma sento ugualmente la necessità di metterla alla prova: il che sarà, a questo punto, con i miei studenti del prossimo anno accademico. Per quello successivo penserò a un altro *clic*.

Rodolfo Zucco

Note.
(1) T. De Mauro, *Appunti e spunti in tema di (in)comprensione*, "Linguaggi. Bollettino quadrimestrale", II (1985), 3, pp. 22-32, alle pp. 26-27.
(2) L. Spitzer, *L'interpretazione linguistica delle opere letterarie*, in Id., *Critica stilistica e semantica storica*, a cura e con una presentazione di A. Schiaffini, Laterza, Bari 1966, pp. 46-72 (*Note* alle pp. 264-268), a p. 52.
(3) L. Spitzer, *Lo sviluppo di un metodo*, "I problemi di Ulisse", XIII, vol. VI, fasc. XXXVIII, settembre 1960 (*Dove va la poesia*), pp. 26-33, a p. 33.
(4) C. Viviani, *Credere all'invisibile*, Einaudi, Torino 2009.
(5) D. Isella, *La critica stilistica*, in *I metodi attuali della critica in Italia*, a cura di M. Corti e C. Segre, ERI / Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana, Torino 1970, pp. 161-177, a p. 170.
(6) La posizione dell'oggetto, se presente, può variare; la segnalo tra parentesi.
(7) Giacché il caso può apparire dubbio, trascrivo la poesia per intero: «Quanti sforzi per l'ironia, / quanti calcoli e pensieri / per la presentazione di sé, / per l'abilità verbale, / mentre il cigno senza preparazioni è l'ironia, / la dice tutta nei suoi calmi movimenti, / così come la dicono la pioggia e il lago, / e non c'è alcun bisogno di inventare alcunché, / di scomodare il drago».
(8) Lo stilema si ritrova nei due libri successivi di Viviani. In *Infinita fine* (Einaudi, Torino 2012): «Durò pochi anni la purificazione / degli animi» (p. 33, vv. 1-2), «Ha avuto il coraggio di sporgersi dal trono / il monarca» (p. 34, vv. 1-2), «Scompare la ferocia nell'ubbidienza» (p. 36, v. 4), «E all'improvviso si fermò / tanto movimento di gente, occhiate, / spinte» (p. 50, vv. 1-3), «Entravano e uscivano continuamente / le moltitudini» (p. 51, vv. 1-2), «è dal primo momento la condanna, / è lenta e progressiva pena» (p. 73, vv. 2-3), «Era libero da colpe / il gesto demolitore, / era legittimo» (p. 86, vv. 1-3), «Veniva dalla testa la fede / e provocava viaggi, appuntamenti, / buoni propositi, azioni portate a esempio, / impegni incessanti, / valutazioni, condanne. / Era iniziata dalla testa / la fede» (p. 87), «Diventa con i secoli il corpo / una pietra preziosa» (p. 114, vv. 1-2); in *Osare dire* (Einaudi, Torino 2016): «Poi ritornano le donne / agli ordinari lavori domestici» (p. 37, vv. 7-8), «Rimanda il pendio a vibranti forme umane» (p. 60, v. 1), «Si è liberata la terra / di tutto il costruito dagli uomini / nel tempo» (p. 73, vv. 1-3), «Imparò a parlare la nostra lingua, / prese a frequentarci, a condividere / con noi gesti e imprese, / pause e riprese, / a mostrare simpatia e attenzione, / ascolto e attrazione / l'assassina» (p. 79), «Consuma, aggrinzisce / la luce tutti noi» (p. 94, vv. 1-2), «È la seconda vita il torpore / rotto da frequenti allarmi» (p. 96, vv. 1-2), «Non sono innocenti i viaggi, / ricordano / azioni punitive, imprese di guerra» (p. 97), «Sono difficili da coltivare i sentimenti» (p. 98, v. 5).
(9) L. Spitzer, *L'interpretazione linguistica delle opere letterarie*, cit., p. 46.
(10) *La rinuncia al nome. Intervista a Cesare Viviani*, di L. Cannillo e G. Fantato, in *La biblioteca delle voci. Interviste a 25 poeti italiani*, a cura di L.C. e G.F., con la collaborazione di A. Manstretta, Joker, Novi Ligure 2006, pp. 215-20, a p. 219.
(11) R. Zucco, *"Beatrice dal verbo beare": su una costante stilistica di Giovanni Giudici*, "Il lettore di provincia", XXV, 88, dicembre 1993, pp. 3-17.
(12) L. Spitzer, *Lo sviluppo di un metodo*, cit., p. 29.
(13) I tre virgolettati entro le righe precedenti provengono da L. Spitzer, *L'interpretazione linguistica delle opere letterarie*, cit., pp. 47-48: «Il mezzo più sicuro per individuare i centri emotivi di uno scrittore o di un poeta (non dimentichiamo ch'essi *parlano* interiormente prima di scrivere) è quello di leggere i loro testi – leggere senza stancarsi, finché una qualche peculiarità linguistica non colpisca la nostra attenzione. Talora di tali peculiarità se ne osservino varie, sarà facile trovarne il comune denominatore, appurare quale sentimento le ha dettate, metterle in relazione con l'elemento sintattico e compositivo e perfino col contenuto etico-filosofico dell'opera».

(14) C. Viviani, *Non date le parole ai porci. Prove di libertà di pensiero su cose della mente e cose del mondo*, il melangolo, Genova 2014, p. 70.
(15) L. Spitzer, *L'interpretazione linguistica delle opere letterarie*, cit., pp. 71-72.
(16) Ho trascritto da C. Viviani, *Poesie 1967-2002*, introduzione di E. Testa, Mondadori, Milano 2003, p. 53.
(17) Cfr. il mio *Varianti metriche di Cesare Viviani*, "Stilistica e metrica italiana", 9, 2009 (*Metrica italiana e discipline letterarie*, Atti del Convegno di Verona, 8-10 maggio 2008, a cura di A. Soldani), pp. 281-318, alle pp. 313-314.
(18) *La rinuncia al nome. Intervista a Cesare Viviani*, cit., p. 219, come i due prelievi che seguono.
(19) Non so se qualche elemento della mia analisi di *Credere all'infinito* sia estensibile al libro precedente di Viviani, il citato *La forma della vita*. In ogni caso, credo che per evidenti ragioni di principio sia da respingere l'idea di Daniele Piccini di cui Viviani riferisce, dicendosi d'accordo con il critico, in *La rinuncia al nome*, cit., pp. 218-219: «Devo dire che ho apprezzato una definizione critica che su questo libro ha dato Daniele Piccini, nel suo intervento su "Poesia": ha parlato di un'uscita dallo "stile" inteso come pretesa, molto spesso narcisistica, di riconoscibilità della propria scrittura e delle sue qualità» (segue un passo trascritto sopra: «E in effetti questo libro *ecc*.». Il riferimento è a D.P., *La forma pacificata della vita*, "Poesia", XVIII, giugno 2005, pp. 36-42.

INTERMITTENZE DELLA STILISTICA E DELLO STILE
DUE CASI ESEMPLARI

1. Nel suo bel libro uscito nel 2019, *Distratti dal silenzio*, Stefano Dal Bianco sintetizza in poche righe alcune delle idee che possono esemplarmente giustificare una stilistica della poesia, restituendone alcune delle ragioni profonde. La definizione complessiva è chiara: «la poesia lirica è quel genere che persegue il rallentamento», perché ha la capacità di «determinare una continua *sospensione*, una continua *autoriflessività* dell'elocuzione». A uscirne modificato è appunto l'uso "normale" degli strumenti verbali, e dunque «[i]l lettore/ascoltatore è costretto a fermarsi sulla lingua, a effettuare delle pause mentali. Potremmo dire che in queste pause la lingua è costretta a pensare se stessa»**(1)**. Naturalmente, Dal Bianco è calato nel suo presente e la dichiarazione, lucidissima e netta, è funzionale anche a una poetica: quella riconducibile alla pratica dello "scarto minimo" – su cui ritornerò. E magari, dietro l'idea di «un silenzio che sta al fondo di ogni lingua naturale»**(2)** e cui la poesia attinge, è possibile cogliere armoniche concettuali in senso lato heideggeriane. Ma non è questo il punto. Il punto decisivo è il *come*: come la poesia sia in grado di avviare quel movimento che trasforma la lingua e la aiuta a diventare altro: a farsi *lingua poetica*. E non c'è dubbio che quella differenza è ciò che, solitamente, chiamiamo stile.
Mi guardo bene anche solo dall'accennare alle tante declinazioni di "stile" praticate negli studi letterari da un secolo e più a questa parte. Molto di recente, d'altronde, Enrico Testa ha fornito del tema una brillante sintesi, non priva peraltro di istruttive contraddizioni – come vedremo**(3)**. E, soprattutto nella pubblicistica britannica, si possono leggere spericolate definizioni, che per esempio affermano essere il retaggio stilistico perfettamente sussunto nella *poetica cognitiva* oggi imperante, almeno presso lidi diversi da quelli italiani**(4)**. Come se, in fondo, "stilistica" fosse sinonimo di un modo genericamente corretto di leggere i testi di qualsivoglia tipo, privilegiando il tessuto formale rispetto a quello contenutistico: testi poetici e narrativi, letterari e non letterari, ecc. Vero è quasi esattamente il contrario: la stilistica ha spesso avuto nella sua storia una funzione dinamizzante e tutt'altro che pacificante, agitando con perentorietà il problema, a dirla in sintesi, del testo e del suo resto, del confine fra ciò che è segno scritto e ciò che non lo è, propendendo nei suoi migliori praticanti (Spitzer, Contini, Mengaldo: poniamo) per soluzioni problematiche, inquiete. Essendo insomma il testo, nei suoi tratti "struttivi" (parola molto continiana), luogo di infinite tensioni. Nel famoso *"Tombeau de" Leo Spitzer* (siamo nel 1960-1961**(5)**) Gianfranco Contini passava in rassegna molte delle questioni pertinenti, a partire dal quasi inevitabile conflitto fra la lingua dell'autore come singolo e lo standard stilistico di gruppo: ad esempio osservando che il saggio forse più innovativo di Spitzer definiva sì benissimo la lingua del simbolismo francese, il suo stile, lasciando però in ombra le forme dei simbolisti massimi – Rimbaud e Mallarmé. E, soprattutto, se riprendiamo Mengaldo che riprendeva Adorno-Horkheimer, ci rendiamo conto che un'analisi stilistica correttamente intesa mette il critico di fronte più a sintesi mancate o eluse che non a sintesi conquistate**(6)**. Volendo esagerare un po', e restando nei pressi di Adorno**(7)**, si potrebbe persino affermare che (quasi) ogni stile è uno stile tardo: manifesta una mancanza o un eccesso piuttosto che un apollineo equilibrio. Il contrario esatto di ciò che il facile gioco di un certo cognitivismo stilistico vorrebbe farci credere.

2. Meglio lasciare sullo sfondo tutto ciò, insomma. Ed è invece il caso di accennare, leggermente più nel dettaglio, alle questioni che – nel concreto del fare poetico odierno, traguardato dalla provincia dell'impero che è l'Italia poetica del 2022 – premono sullo sfondo e forse contribuiscono a mettere in crisi la nozione tradizionale di stile. In ordine decrescente di importanza e con il rischio di qualche (si spera istruttiva) sovrapposizione, parlerei dei seguenti tre nodi di problemi.

I. L'insieme delle poetiche procedurali e nominalistico-concettuali oggi così diffuse non ha più bisogno di una linguistica differenziale qual è quella cui si riferisce la concezione novecentesca di stile. Ad affermarlo in modo persino troppo resoluto è stato Christophe Hanna esattamente vent'anni fa, nel 2002, fa con il suo *Poésie action directe***(8)**. Qui, con un'argomentazione che si impernia sull'efficacia pragmatica delle procedure istituzionali, il critico proclamava, di fatto, la

morte di quella poesia (da lui detta "jakobsoniana") fondata sull'uso naturale del linguaggio. Essendosi esaurita la capacità di intervenire nel mondo da parte di un certo tipo di tradizione che manipola le forme primarie dell'espressione comunicativa e sociale, apparirà necessario agire con una poesia – diciamo – di secondo grado che impieghi materiali già formati da «disporre o ridisporre [...] nel sistema sensibile di un contesto, in modo da restituire visibilità critica ai supporti e ai codici delle molteplici realtà del mondo»**(9)**. E si tratta di un modo di lavorare che da un lato implica un comportamento concettuale e dall'altro rappresenta una forma di *re-mediation*. Una cornice simbolica, un'intenzione formante, un gesto fondativo, determinano pragmaticamente le condizioni d'esistenza del testo; insieme, questo comportamento è paragonabile a certe dinamiche caratteristiche del mondo connesso, della Rete, in cui è normale che un referto espressivo costituisca il frammento di una totalità trasposta su un diverso piano, "mediata" una seconda volta e quindi ri-(o de-)semantizzata. Nel mondo di quella che (forse rischiando un po') definiamo *poesia installativa*, la forma e il senso delle parole, dei segni linguistici, sono sempre una forma e un senso di grado ulteriore – filtrati attraverso usi sociali che prescindono dal normale rapporto significante / significato. L'espressione è sùbito un gesto, la sua semantica primaria è stata (per sempre?) abbandonata. E come è possibile praticare la stilistica di una lingua che si è separata da se stessa, dalla propria – diciamo – grammatica?

II. Gian Luca Picconi, che in Italia ha meglio riflettuto su tutto ciò**(10)**, ha individuato alcune conseguenze derivanti dall'imporsi di una simile procedura, dalle caratteristiche della cosiddetta «poeticità P'» messa a fuoco da Hanna. Ha cioè colto la forse necessaria natura *intersoggettiva* e di gruppo delle produzioni nate su quelle basi. Sintomaticamente, il riferimento politico di Picconi è agli aspetti più interessanti del populismo contemporaneo, che è stato in grado di costruire aggregazioni sociali combattive intorno a «significanti vuoti», e tuttavia ridefiniti pragmaticamente, operativamente**(11)**. Affermazione che potrebbe in effetti inquietarci un po' per la sua strumentalità politicistica e il suo richiamo a un pensiero "forte" (il soggetto individuale esce di scena per lasciare posto a un agguerrito soggetto sopraindividuale, molto più resoluto e invadente di quello eliminato!), se non fosse che, in fondo, tutto ciò trova un interessante riscontro con il pensiero viceversa deleuziano e desiderante di Gabriele Frasca**(12)**. Molto più correttamente – io credo – anche Frasca vede nella poesia, e proprio nella poesia lirica, una fondazione trans-individuale. In effetti, per lo meno dai provenzali in poi, la storia della lirica è costellata di attività condivise e collettive, in cui i singoli autori (spesso inseriti in sillogi affollate di molti nomi) stingono sullo sfondo delle pratiche "di gruppo" che li illustrano e insieme li ridimensionano. La soggettività lirica – prima beninteso della grande riforma romantica – ha una natura convenzionale e trasversale, dice meno di una persona che non di una procedura, sostenuta da un insieme anonimo – o comunque poco *onimo* – di autori e autrici. (E, in tal senso, quello dell'Arcadia è quasi il necessario punto d'arrivo di una certa condizione). La valorizzazione che Frasca fa della poesia come *medium* incarnato svolge un ruolo preciso in questa prospettiva: la macchina desiderante del discorso in versi ben formato non rinvia alla volontà del singolo interprete quanto alle norme di un dispositivo sopraindividuale. Come si vede, anche la versione proposta da Frasca di questa trafila lascia in secondo piano, o forse annulla, l'idea dello stile come scarto personalizzante, e mette a partito un processo attraverso il quale un certo tipo di necessità costruttiva, una certa forma, plasma e riplasma assiduamente le individualità.

III. Almeno in parte, è poi possibile cogliere una convergenza tra la poesia-dispositivo di Frasca e la pratica dello *scarto minimo*, attiva in Italia da una trentina abbondante d'anni in qua, a cui ho velocemente accennato attraverso le idee di Stefano Dal Bianco. Un paio dei nomi fondamentali della poesia italiana d'oggi, come quelli di Umberto Fiori e Antonella Anedda (oltre lo stesso Dal Bianco e al compianto Mario Benedetti), sono riconducibili (soprattutto il primo) all'idea che la poesia definisca meglio i propri compiti e obiettivi se lavora con fattori formali e stilistici poco connotati, se fa ricorso a un armamentario istituzionale modulato con parsimonia di effetti esterni, avvalendosi di soluzioni poco udibili, "minimaliste". Il confronto costante con la lingua della prosa discorsiva, più comunicativa, comporta la ricerca di un'originale fusione, entro la quale spostamenti di peso apparentemente limitato devono trovare un'adeguata valorizzazione da parte del lettore.

Non per questo – sia chiaro – le testualità a scarto minimo costringono i destinatari ad acrobazie interpretative spericolate, senza le quali il testo risulterebbe muto. La loro profondità risiede nella loro superficie e lì, appagata, si attesta. Uno stile sottrattivo cerca la colloquialità innanzi tutto; e un'esecuzione ingenua in fondo è prevista. Anche se, naturalmente, non è la migliore delle esecuzioni. In definitiva, il paradosso di uno stile che c'è, ma *può* non vedersi, si inserisce nel quadro della modificata nozione di stile. Se è vero (come suggerisce Dal Bianco) che lavorare su scarti minimi comporta il perfezionamento di sonorità e ritmi in sé poco sensibili, è certo che una simile prospettiva ristruttura il quadro generale, e coopera a fornire un'immagine meno personalistica dello stile, un'immagine meno esposta e, di nuovo, più collettiva.

Non solo. A fianco di questi tre fenomeni *interni* al mondo della poesia, su un piano viceversa *esterno* e quindi teorico, possiamo individuare un fenomeno a mio avviso decisivo – a cui però posso solo accennare. Negli ultimi venti anni, nel dominio della linguistica italiana, cioè nell'ambito più affine a quello della stilistica (per lo meno alle nostre latitudini), si parla sempre meno di stile, subordinando questa nozione a quella di lingua, di lingua italiana – per lo più scritta. L'impresa della *Storia dell'italiano scritto* (un'opera Carocci curata da Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese e Lorenzo Tomasin**(13)**) è in questo senso sintomatica. A fronte di saggi di alto livello corrisponde una sensibilità programmatica che guarda soprattutto alle sorti della disciplina e molto poco alle sue relazioni con una lunga storia di intraprese che hanno variamente perseguito l'intreccio fra lingua e stile. Il secondo polo, quello della stilistica, tacitamente esce di scena, e il primo conquista il campo nella sua totalità. Forte di una complessità argomentativa certo molto diversa, anche Enrico Testa finisce per avvicinarsi a posizioni del genere. Il suo desiderio – commendevolissimo – di proporre letture "discorsive" dei testi e dei corpora testuali capaci di tenere conto delle relazioni interne complesse «nella *loro* concretezza e nella molteplicità dei *loro* piani e significati», per «non sacrific*are* nessuno degli strumenti a disposizione» – questo intento, dico, finisce per elaborare una proposta volutamente debole, forse generica**(14)**. Una specie di ritorno al punto di partenza, come riconosce lo stesso Testa, che cerca di recuperare lo Spitzer più "strutturale"**(15)**. Una stilistica che si fa carico dei rapporti fra i molti piani linguistici cercando di esaurirli perde la propria efficacia problematizzante, e il suo vero obiettivo è individuare *layers* d'analisi (sempre ovviamente di natura linguistica) finora trascurati. Una disciplina a tal punto allargata si allontana dai propri riferimenti costitutivi più incisivi.

3. Due recenti libri di poesia italiana ci invitano a svolgere una specie di verifica *in re* di tutto quanto ho sin qui discusso. A partire dalla loro parallela uscita, *Naturama (1981-2019)* di Marcello Frixione e *Quattro* di Italo Testa (entrambi editi da Oèdipus, con data giugno 2021**(16)**) sono stati messi a confronto, anche in ragione del profilo "professionale" dei loro autori che sono docenti universitari di filosofia. A me però sembra che dietro le coincidenze esterne non ci sia molto altro. Generazionalmente piuttosto lontani (più di dieci anni di differenza), l'uno ha accuratamente distanziato nel tempo le proprie opere (Frixione dal 1991 non annovera più di cinque volumi o volumetti), l'altro lavora da sempre con cadenze ravvicinate (a Testa riconosciamo dieci raccolte o plaquette in poco più di quindici anni). Ma soprattutto le rispettive poetiche sono quanto di più distante si possa immaginare: almeno se le osserviamo attraverso, appunto, la specola dello stile. Né basta appellarsi alla serietà, alla complessità, alla ricchezza intellettuale di ciò che i due coltissimi autori hanno mandato in stampa. Come se la poesia che conta in Italia, oggi, mancasse di ambizioni culturali... Semmai, è vero il contrario, e non c'è quasi poeta di livello medio-alto che non ostenda in modo variamente declinato le proprie brave ascendenze, *culte* e non.
Del resto, già su questo piano la forbice mostra tutta la propria apertura. Dalla parte di Frixione l'*étalage* della tradizione letteraria è a tal punto manifesto da perdere quasi di rilievo critico. In effetti, questo autore quando scrive pensa la poesia dall'interno di un retaggio che coincide, di fatto, con i primi quattro-cinque secoli della storia letteraria in versi, dalle origini al Seicento, e che si riaccende dagli anni Sessanta del Novecento in poi attraverso soprattutto i riferimenti ai modi della neoavanguardia. Il plurilinguismo di Gadda (e anche di Dossi, al cui tipo di grafia l'autore si rifà) incoraggia un modo di procedere che fa del dato tràdito una palestra per exploit spesso esilaranti ma sempre idealmente impegnativi. Come se la poesia si incaricasse di cogliere il punto d'incontro tra

una pronuncia necessaria, legittimata esteticamente e storicamente, e una gran quantità di fermenti linguistici e concettuali che sembrerebbero incompatibili con quella. Il terzo dei *Cosmogrammi tascabili* lo dice in modo tutto sommato chiaro (p. 99):

> s'innèstino piuttosto i nomi e il metro
> all'humus alla linfa delle cose
> dìcon di viole lecci acanti rose
> perché del paramecium no perché
> càntano labri mani seni chiome
> ma allora perché non i cromosomi
> perché non la timina e l'uracile
> anziché aprile the cruellest month?
> si canta dei ligustri e dei limoni
> di donne cavalier d'armi di amori
> di terre in strutturali complessioni
> di nidi ciglia tombe solipsismo
> e perché non di elettromagnetismo?

Anche perché questa operazione acquista il proprio senso più vero nel momento in cui mette in campo – e lo fa sin dal titolo – un riferimento visivo "intermodale" (se non intermediale). *Naturama* non è altro che una raccolta di figurine degli anni Sessanta «a caràttere naturalìstico, che include temi quali astronomia, i vulcani, ricchezze del sottosuolo, i giganti del bosco, eccetera» (p. 136). E ciò significa, come esplicitato dall'autore, che le poesie così intitolate altro non sono – appunto – che delle figurine. Di cui in qualche caso possediamo solo la descrizione: dunque, la traduzione in parole di una serie di "tavole" nominate come tali ma concettualmente – dicevamo – riconducibili al mondo e modo della poesia. Alle pp. 137-138 Frixione ne rende conto in maniera sintetica, ammettendo però che della quarta tavola «non è noto alcun esemplare, né ci è dato sapere se essa sia mai stata èdita o cosa raffigurasse» (p. 137). Ed è un bel paradosso, questo, essendo colui che scrive queste parole l'ideatore delle tavole e il loro realizzatore: per cui la sua dichiarazione si avvoltola in un groviglio di contraddizioni fin troppo istruttive.

Frixione, in definitiva, esaspera il rapporto fra parola e immagine. Il suo orizzonte è quello del barocco; e per la precisione è l'orizzonte di un particolare genere – molto importante in quella civiltà – denominato *emblema*, consistente in un testo letterario che illustra un'immagine e la chiarisce. Ma quale uso fa l'autore di questa tradizione? Come abbiamo già osservato, gli *emblemata* di Frixione segnalano una mancanza. Una sezione della raccolta consiste in una specie di *sampling* di testi sul mondo delle chiocciole pubblicati nel 1681 da Filippo Buonanni, «eruditissimo gesuita» (p. 141). Solo che una pubblicazione "malacologica" novecentesca di parti di questa *Ricreatione dell'occhio e della mente nell'osservazione delle chiocciole* avrebbe stampato le chiocciole «turbinate» in modo non corretto. Di qui la necessità, dichiarata da Frixione, di modificare le illustrazioni per restituirle alla loro giusta forma. L'immagine, insomma, è fallata e la parola d'oggi non può che mettere in prospettiva – ri-mediare – il testo ricevuto.

Poesia è questo muoversi ai confini fra il troppo detto – il sovraccarico della lingua e dello stile, persino dell'immagine – e un difetto di presenza e di rappresentazione. Così, nella serie delle *Variazioni Grice*, Frixione esemplifica alcune violazioni delle massime conversazionali teorizzate da Herbert Paul Grice, e lo fa a partire da un testo di Giovan Battista Marino di tema – di nuovo – malacologico. Un modo per barocchizzare il barocco, potremmo dire, se è vero che l'infrazione alla "massima del modo" («sii ordinato, non essere prolisso, evita le ripetizioni») produce un testo del genere (p. 47):

> rode il tirreno ad ischia il destro fianco
> e là dove lo rode col suo picchio
> baciarsi vidi oggi e conca e nicchio
> dove il tirreno a ischia rode il fianco
>
> conca con conca fusi e nicchio a nicchio
> oggi li vidi dove dissi al fianco

che col suo picchio il mare ad ischia fiacca
onde ne viene disgregando il fianco.

A ben vedere, l'autore di *Quattro* finisce per rovesciare la poetica di Frixione. Il segnale più evidente è una sensazione paradossale: e cioè che nella poesia di Italo Testa da alcuni anni a questa parte alcune istituzioni formali (ma non solo) stiano andando incontro a una specie di ri-fondazione, se non proprio di re-invenzione. Al primo posto c'è l'organizzazione metrica. Facciamo un confronto con il poeta dirimpettaio. Frixione si appropria con naturalezza una gran quantità di istituzioni metriche ereditate, non di rado sottoposte a modificazioni e attualizzazioni. Si parla di neometricismo: nel senso che le cosiddette forme chiuse (ma anche certe – sempre cosiddette – aperte: il verso lungo di Sanguineti, ad esempio) ricorrono nelle sue opere, segnate da precisi stigmi storici. Ogni forma, per così dire, è datata; persino le procedure di *retrogradatio*. In Italo Testa non è così. Anche quando compaiono ritmi e clausole riconoscibili (notevoli in passato certi suoi esperimenti con l'endecasillabo), ciò avviene secondo una logica di re-invenzione (di ri-scoperta), come se quella struttura comparisse lì, in quello specifico luogo testuale, di fatto *per la prima volta*. Gli esempi potrebbero essere molto numerosi. Alle pp. 69-70 il trocheo (+-) si impone con qualche fatica (e, direi, non per caso) attraverso una sequenza soprattutto di bisillabi:

cresce
mentre
dorme
lo spazio
si restringe

mentre
dorme
la luce
cresce
sulla parete

si allarga
a macchia
mentre
dorme
cresce

lenta-
mente
cresce
l'unghia
sulla pelle

dente
cresce
bianco
mentre
dorme

Alle pp. 16-17 a delinearsi sono gli anfibrachi (-+-) tanto cari a Palazzeschi:

respira sul braccio
distesa dal gomito
    al polso

la testa piegata
di lato respira
    in affanno

[...]

A p. 63 compare un sonetto senza rime, mensuralmente irregolare (siamo dalle parti del logaedo...):

imparano a dimenticare
il soffitto le quattro pareti
si squadernano, è mattino
giocano tranquilli guardano

quattro occhi quattro
a scatti si muovono
quattro fasci, puntati
imparano a cancellare

ogni mattino nuova luce
ogni momento accumula
è pieno giorno, le immagini

scomposte in quattro, radianti
ritornano il mondo ricomincia
da qui, riavvolge, dimentica

E così via. Sia chiaro: tutto ciò non significa che in Testa accada qualcosa di sublimante o purificante, di vagamente ungarettiano (lo stupefatto ritrovamento della tradizione dentro la libertà). In effetti – oltre la metrica – una specie di stile semplice è ciò che qui viene privilegiato. Nessuno scarto visibile, solo leggerissime incrinature, che però non fanno macchia. D'altronde, non siamo nemmeno dalle parti di Fiori-Dal Bianco, visto che appunto l'istituzione non è il punto di partenza, semmai di arrivo. In questa poesia, la nitidezza dei risultati è frutto di un calcolo poematico complessivo, definito per l'occasione, modulato anche numericamente secondo uno studiato vincolo – che peraltro l'autore finisce per infrangere, pur se di poco. Limitiamoci a dire che la base *quattro* comporta la definizione di quattro sezioni, ognuna delle quali a sua volta quadripartita a partire dalla variazione intorno a quattro lessemi, combinati secondo le norme delle *coblas capcaudadas*, di nuovo interpretate con libertà. Dentro questa griglia, l'impegno discorsivo di Testa implica una gestione felicemente ambigua, un vero e proprio *trompe l'oeil*. Un novero limitato di astrazioni lessicali e ritmiche rende presente, viva, comprensibile, una vicenda privatissima: l'entrata nella vita dell'io biografico – e della sua compagna – di due gemelli, i «quattro occhi» che determinano la principale isotopia del testo. Solo che il livello di astrazione linguistica cui l'opera perviene garantisce una lettura soddisfacente anche in assenza della conoscenza del tema autobiografico. I formalisti parlavano di *motivazione*: la struttura funziona anche quando si allontana dalla sua ragione pratica scatenante (motivante).
Se dovessi suggerire che cosa garantisce la tenuta quasi perfetta di un'opera del genere, il suo fascino dominato da un esemplare "stile-zero" o *non* stile, posso solo suggerire una pista di ricerca – peraltro non particolarmente geniale. Alle spalle di *Quattro* lavora una cultura visiva e musicale gestita con straordinaria scioltezza. L'occhio e l'orecchio di Testa sono a tal punto addestrati a certi automatismi dell'arte e della musica da poter dettare con sicurezza accostamenti di immagini e suono che infine risultano perfettamente "naturali". Si tratterebbe di confrontarsi – con un'analisi più complessa di quella che qui posso permettermi – da un lato con certi effetti di luce, con l'uso di certi *led* metaforici, prolungamenti ambientali e installativi dei quattro, o otto, occhi in gioco; dall'altro con una peculiare gestione delle ripetizioni e dei parallelismi che solo in parte è debitrice di moduli letterari e forse si avvicina a certe forme rock e di canzone. Ad esempio (p. 73):

tagli con la mano
lo spazio tra noi
tagliano senza sosta

si muove, si sposta
sul bordo raggiunge

la sponda, sta fermo

tagli con i denti
la pelle la laceri
ci sei, sei qui, sei noi

Certo, se questo fosse vero, un punto di contatto fra i due poeti – Testa e Frixione – apparirebbe ora con chiarezza. E consisterebbe nell'utilizzazione intensa della cultura visiva: che in Frixione è tutta *dentro* la pagina (con la sua forza materica attiva pure nel momento dell'ekphrasis), mentre in Testa si dà come virtualità *esterna*, *a priori* implicito operante sotto traccia.
E, in definitiva, davanti a un troppo o a un troppo poco di stile e di letterarietà, davanti all'esibizione del dato storico o – al contrario – alla sua riscoperta, verrebbe voglia di dichiarare che una letteratura poetica a tal punto sbilanciata, e spiazzata da altre arti, anche da questo punto di vista avrebbe bisogno di strumenti analitici che vadano oltre le vecchie certezze di lingua e stile. Forse è sul fronte della transmedialità che si gioca la vera partita, e le acquisizioni della stilistica dovranno – io credo – fare i conti sempre più spesso con la mediologia.

Paolo Giovannetti

Note
(1) Stefano Dal Bianco, *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 161.
(2) Ivi, p. 162.
(3) Cfr. Enrico Testa, *Questioni di stile*, in Laura Neri e Giuseppe Carrara (a cura di), *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, Roma, Carocci, 2022, pp. 115-138.
(4) Cfr. Peter Stockwell, *Cognitive Poetics. An Introduction*, London and New York, Routledge, 2020[2]. Per un'utile sintesi, cfr. Donatella Montini, *La stilistica inglese contemporanea. Teorie e metodi*, Roma, Carocci, 2020.
(5) Gianfranco Contini, *"Tombeau de" Leo Spitzer*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 651-660.
(6) Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Prima lezione di stilistica*, Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 12; dove è citata una nota affermazione della *Dialettica dell'illuminismo*: «Il momento – nell'opera d'arte – per cui essa trascende la realtà, è, in effetti, inseparabile dallo stile: ma non consiste nell'armonia realizzata, nella problematica unità di forma e contenuto, interno ed esterno, individuo e società, ma nei tratti in cui affiora la discrepanza, nel necessario fallimento della tensione appassionata verso l'identità» (p. 141 dell'ed. Torino, Einaudi, 1966).
(7) Mi riferisco, prevedibilmente, a Theodor W. Adorno, *Beethoven. Filosofia della musica*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 262-263 e *passim.*
(8) Christophe Hanna, *Poésie action directe*, Romainville, Éditions al dante, 2002.Cfr. anche, per comodità, la trad. it. della prima parte del volume (*Contre une poétique du bibelot*), di Gherardo Bortolotti e Michele Zaffarano, *Poesia azione diretta. Contro una poetica del gingillo*, 2008, reperibile all'indirizzo:
< https://gammmorg.files.wordpress.com/2019/02/hanna-christophe_-poesia-azione-diretta.pdf >.
(9) Ivi (ed. it., con mie modificazioni), p. 65; ed. fr., pp. 61-62.
(10) Cfr. Gian Luca Picconi, *La cornice e il testo. Pragmatica della non-assertività*, Roma, Tic Edizioni, 2020.
(11) Cfr. ivi, pp. 21 sgg.
(12) Cfr. da ultimo Gabriele Frasca, *Lo spazio lirico e la guerra delle risorse*, introduzione alle poesie di Gabriele Stera, *Dorsomondo*, Roma, Squilibri, 2021, pp. 7–16.
(13) Roma, Carocci, 2014-2021, 6 voll. Cfr. in particola l'*Introduzione generale* contenuta nel I vol., pp. 13-21.
(14) E. Testa, *Questioni di stile*, cit., p. 126.
(15) Cfr. ivi, p. 125.
(16) Segnaliamo inoltre l'appartenenza di entrambe le opere alla collana «Croma Key», diretta da Ivan Schiavone.

È UN PROBLEMA DI ARTIGIANATO? APPUNTI SU STILE E SCRITTURE DI RICERCA A PARTIRE DALLE ISTRUZIONI POLITICO-MORALI ALL'INDIRIZZO DEI NOSTRI GIOVANI POETI SUL REPERIMENTO E SULLA ASSIMILAZIONE DEI CONCETTI NUOVI *DI MICHELE ZAFFARANO*

Nonostante persistano divergenze in seno alle scritture di ricerca circa la bontà di tale nominazione, essa viene qui ritenuta feconda in virtù di un inconfutabile potere referenziale, ribadito dal recente incontro romano *Esiste la ricerca?*. Si adotta il termine quale catalizzatore di una pluralità di esperienze irriducibili a comuni matrici formali, e tuttavia accostabili per convergenze di tipo pragmatico, seguendo le diverse, ma in ciò solidali, interpretazioni di Antonio Loreto**(1)** e Simona Menicocci**(2)**. L'articolo si accontenterà di concentrarsi sulle *Istruzioni politico-morali all'indirizzo dei nostri giovani poeti sul reperimento e sulla assimilazione dei concetti nuovi* di Michele Zaffarano ([dia•foria 2021). Più che un'analisi strutturata del volume, ci si propone di elevarlo a campione per interrogarsi sull'opportunità di ragionare in termini di *stile* per sperimentazioni di questo tipo, senza rinunciare alla fiducia che, pur nella peculiarità della ricerca di Zaffarano, una parte delle prossime osservazioni possa contare su un certo grado di estensibilità anche a scritture coeve.

1. Non è un problema di artigianato, e nemmeno di devianza

Nell'ambiente di ricerca emerge una condivisa indifferenza per il concetto di stile, nelle più disparate accezioni. Stile è un termine che compare raramente nelle discussioni sulle scritture in esame, e quando accade è spesso convocato per sottolinearne la poca pertinenza e, in parallelo, l'inapplicabilità degli strumenti ermeneutici sviluppati dalla stilistica.
È stato Gherardo Bortolotti il più caustico nel sostenere «che la letteratura, comunque, non è un problema di artigianato, di maestria tecnica o di stile»**(3)**. Dietro una simile affermazione si cela il rigetto dello stile quale lavoro di perizia artistica su e nella lingua, che la metafora artigiana ben compendia. Tutto questo non significa che nello stesso Bortolotti manchino fenomeni retorico-formali degni di interesse. Si pensi soltanto al trattamento delle strategie di comparazione in *Senza Paragone***(4)**, un libro formato da microprose, ognuna delle quali introduce un raffronto per somiglianza o differenza costantemente frustrato dell'atteso termine di paragone, in una disposizione mutila in linea quasi con l'entimema aristotelico.
Rifiutare il concetto di stile equivale, in questo caso, a rifiutare una sua specifica sfera assiologica, collimante con quella descritta da Roland Barthes ne *Il grado zero della scrittura*. Lì, lo stile è interpretato quale frutto di un «linguaggio autarchico che attinge solo nella mitologia personale e segreta dell'autore»**(5)**. E proprio alla dicotomia barthesiana stile/scrittura si è rifatto Gian Luca Picconi per offrire una validazione critica alla negazione dello stile reclamata dalle scritture interne alla nostra area.
Ora, nei trenta blocchi di prose modulari delle *Istruzioni politico-morali*, equamente distribuite in due sezioni dai titoli di sapore nietzschiano, non rimane traccia di qualsivoglia «linguaggio autarchico». Sembra sia precluso ogni spazio di intervento, anche linguistico, alla funzione autoriale che resta eclissata: i blocchi testuali risultano linguisticamente sovrascritti, in tutto derivati dalla comunicazione *self improvement* intrisa di bieca retorica neo-liberista. Siamo di fronte ad un libro che si colloca come esito coerente di un percorso di lungo raggio. Già il precedente *Power Pose***(6)** aveva, infatti, sagacemente caricaturato «quella parodia involontaria della psicologia behaviorista da corso di aggiornamento aziendale»**(7)**. Allo stesso modo, non rappresenta una novità, nella produzione di Zaffarano, l'allestimento di un macrotesto regolativo, basti pensare al titolo *Todestrieb. Istruzioni sopra l'uso di certi morti***(8)**, quantunque soltanto nelle *Istruzioni politico-morali* la tendenza prescrittiva raggiunga la sua acme, sintetizzando un vasto repertorio di modalità iussive, di cui la soverchiante insistenza sul verbo imperativo è l'aspetto più plateale. Un tipico esempio di tale incedere regolativo si trova nelle frequenti esortazioni a *performare*, come di seguito:

Chiediti se sei performante.

Sì sei performante.

Performi.

Rallégrati per la tua attività di performance.**(9)**

Si tratta di un impasto linguistico estraneo a punte espressive caratteristiche; l'unico vero apparato retorico, quello anaforico-iterativo, non conduce ad alcuna sottolineatura enfatizzante; nella sua (quasi) inalterata costanza, ricrea un ritmo ossessivamente monotono, contraltare dell'altrettanto ossessiva pervasività della *no language* campionata. Quella che tenderei quasi a chiamare una coazione alla simploche è ben lontana dalla ricerca di nobilitazione sovente connessa al ricorso al parallelismo tipico già della tradizione biblica. Se «la ripetizione di parole è forse la cifra stilistica più evidente in poesia»**(10)**, qui tale cifra, al limite, è avvicinata solo per essere negata ed infranta in un *loop* elicoidale.
Quanto si ritiene essere forse il primo corollario della stilistica letteraria moderna, il concetto di devianza, non trova evidentemente riscontro in una simile prassi testuale. Non nel senso più noto, spitzeriano, quale devianza rispetto allo standard, ad una supposta norma linguistica, con esaltazione del frammento isolato**(11)**. Niente di più lontano dalla scrittura delle *Istruzioni politico-morali* con le sue prose schiacciate in un infraordinario linguistico, indifferenti al paradigma espressivista post-romantico, e tutte commutativamente insignificanti. È stato lo stesso Zaffarano, nel corso del TicTalk di presentazione del libro, a parlare di moduli di prosa interscambiabili**(12)**. Che si parli di moduli mi pare non senza rilievo, ricordando poi che così erano già state definite da Loreto le microprose delle *Tecniche di basso livello* di Bortolotti**(13)**. Soprattutto, la configurazione a modulo assume particolare rilievo se viene connessa all'importanza che Lev Manovich attribuisce alla modularità quale «dimensio*n*e cruciale»**(14)** dell'attuale accelerazione tardo-capitalista, nella cui ecologia culturale è vischiosamente immessa la scrittura di Zaffarano.
Date queste premesse – non esentabili da ulteriori verifiche – viene a liquefarsi un altro dei principali assunti dell'approccio stilistico, l'urgenza continiana di una «auscultazione molto attenta della superficie del testo»**(15)**.
La monotonia delle *Istruzioni politico-morali* contribuisce a configurare un ambiente testuale piattamente omogeneo che, tangenzialmente, quasi sembra offrirsi quale declinazione scritturale del sottogenere di musica elettronica noto come *mallsoft*. A questo proposito, per operazioni quali le *Istruzioni politico-morali* si potrà al massimo parlare, come fa Tan Lin ardito samplificatore**(16)** attivo negli Stati Uniti, di «ambient stylistics»**(17)**, con evidente eco dell'*ambient music* di cui la *mallsoft* non è che una controversa diramazione. Con Tan Lin e la sua scrittura programmaticamente affetta dalla "noia" ci si trova in stretta prossimità con la scrittura concettuale da tempo propagandata da Kenneth Goldsmith e sodali**(18)**, definitivamente al di là del paradigma espressivista**(19)**, della metafora artigiana e persino del mitologema dell'originalità**(20)**. Nella sua lezione di apertura al convegno esteso Polisemie VentiVenti, Tommaso Pomilio individua come tratto comune ad una regione di sperimentazioni al cui interno rientra a pieno titolo anche la scrittura di Zaffarano l'ipotesi di «una ricerca disancorata dall'idea del nuovo»**(21)** – e dell'originale, aggiungerei. È l'ennesimo effetto collaterale del rifiuto dello stile, o di una certa idea di stile, data l'equivalenza leopardiana, già segnalata da Eco, tra lo stile e «quella specie di maniera o facoltà che si chiama originalità»**(22)**.

2. Svestire la scrittura, al di qua dell'idioletto

Nella prospettiva di Barthes sopra accennata, la scrittura rappresenta una funzione disindividualizzante, rilievo molto appropriato per una ricerca costantemente tesa alla «cancellazione dell'espressione»**(23)** di un soggetto identitariamente fissato. La scrittura si sottrae al controllo demiurgico a cui la tradizione occidentale l'ha sottoposta da secoli; ma la veste allusa

nel titolo del paragrafo non si limita a questo. Si vuole, infatti, contestualmente alludere a una s-vestizione della scrittura da intendersi quale processo di depurazione o, senza l'accento mistico, di eliminazione dei suoi «orpelli»**(24)**. Se una certa ricezione sclerotizzata ha caratterizzato lo stile quale *ornatus*, tale tensione alla «nudità integrale», ancora con Gleize, varrebbe nondimeno come nuova riprova del rifiuto dello stile. Chiara è l'aspirazione ad un linguaggio "a levare", ovvero «s-poeticizzato» e «s-figurato»**(25)**; aspirazione invero non infrequente anche in autori fedeli ad una postura stilistica intesa come marca espressiva individuale.

Si sta fin d'ora delineando un quadro parecchio mutato rispetto alle sperimentazioni neoavanguardistiche sorte soprattutto nell'ambiente dei *Novissimi*, utile a incrinare l'adagio continuista di chi troppo spesso non ha saputo coglierne la radicale alterità. Pur nella varietà degli esiti specifici, sin dalla prefazione del 1961 Alfredo Giuliani aveva saputo individuare tra i (pochi) tratti comuni delle scritture novissime una trasversale «violenza operata sui segni»**(26)**, un «agguato», insomma, alla razionalità comunicativa che, nonostante si fosse già insediata una forma di disincanto, tendeva ancora a caricarsi di una valenza politicamente oppositiva**(27)**. È l'ipotesi del *barbarismo* – lemma adorniano risemantizzato dalla *lang-poet* Lyn Hejinian**(28)** – del *langagement*. È l'ipotesi del gleiziano «contro-uso», l'affinamento di un idioletto energicamente sovversivo in base all'idea per cui la «sovversione *per mezzo della* lingua» passi dalla «sovversione *della* lingua»**(29)**. Tra i novissimi, paradigmatica è la produzione di Sanguineti. Anche una volta messosi alle spalle il fango**(30)** della *Palus putredinis* laborintica, i piccoli fatti veri che ne popolano, persino per ludica prescrizione in *Postkarten*49, i testi restano tuttavia sempre conditi «in una salsa un po' piccante»**(31)**. Sospendendo la metafora culinaria, rimane la convinzione che, sia pure in un tono minore o elegiaco (cfr. sotto), «solo un linguaggio "straniato" e "straniante" potesse fungere da antidoto alla mistificazione della piana leggibilità borghese, attraverso cui i poteri dominanti avevano veicolato la loro sopraffazione»**(32)**. Tra linguaggio e ideologia esiste una corrispondenza non eludibile e il primo dei due termini del binomio, nota Filippo Bettini, vale «come specchio e funzione espressivo-comunicativa dell'ideologia e, di conseguenza, come terreno di lotta e di conflitto, su cui, anche nelle diramazioni peculiari della sua conversione estetico-letteraria, è chiamato a misurarsi l'intellettuale e lo scrittore»**(33)**.

Postulato che la scrittura di Sanguineti non cessi mai del tutto di essere fortemente idiolettale, e che all'interno di una certa tradizione retorica sia da ricercare nell'idioletto «lo stile che caratterizza uno scrittore»**(34)**; si può assumere quale ovvia conseguenza che la dichiarazione sanguinetiana di *Postkarten*63 per cui «oggi il mio stile è non avere stile» affondi i propri presupposti e si prefissi degli intenti completamente altri rispetto a quanto muove le scritture attuali**(35)**. Per maliziosa ammissione dello stesso Sanguineti, si tratta di una dichiarazione che, accanto a quello estetico, conserva un valore "mondano"**(36)**.

Specie dopo la svolta comica**(37)** degli anni ottanta avviata con *Cataletto*, Sanguineti non abbandona affatto il mestiere: il suo "mettere in carte", lo si precisa proprio in *Cataletto* 12, prevede sempre una qualche «arte»**(38)**. Non deve meravigliare che il «sabotaggio della letteratura», auspicato da Sanguineti durante il convegno palermitano del 9-11 novembre 1984 su *Il senso della letteratura*, «per riuscire efficace richied*a* proprio un supplemento di letteratura, come un supplemento di coscienza rispecchiati in un supplemento di artificio»**(39)**. E non stupisce nemmeno troppo che simile puntualizzazione possa essere stata formulata nel convegno palermitano, nel pieno di quei ribollimenti che avrebbero portato all'articolata gestazione del Gruppo '93, di cui Sanguineti fu osservatore esterno ma non disinteressato. Sono in parecchi, tra gli aderenti all'avventura collettiva, ad avere una posizione se non affine almeno contigua. Marcello Frixione, caso eloquente, difende «un uso specifico del linguaggio con recupero e sviluppo di una retorica» che permetta la riconoscibilità del testo letterario in quanto tale, senza rinnegare l'importanza dei generi letterari e della metrica quali antidoti al «rischio di una letteratura amorfa, di una perdita di identità dell'oggetto letterario»**(40)**.

Quello di sabotaggio è un concetto che viene addirittura tematizzato in *Scribeide* di Biagio Cepollaro**(41)**, un libro che, fa notare Romano Luperini in veste di prefatore, oscilla «fra il qui della letteratura e l'altrove della realtà materiale»**(42)**, in un raffinato montaggio di schegge talvolta coltissime, talaltra scatologiche. Tale pulsione alla *contaminmontaggiazione* (il conio è di Baino) onnivora**(43)** risulta ancora più famelica in Paolo Gentiluomo, dove l'impasto linguistico si fa

addirittura babelico e l'«abilità artigianale» emerge «indiscussa», come del resto in molte ricerche diffuse dai membri del collettivo genovese di *Altri luoghi***(44)**.
Si è, infine, tentati di scrivere che l'assenza di stile avocata da Sanguineti, vada tutt'altro che intesa letteralmente. Specialmente in un libro esile quanto decisivo quale *Cataletto* – e viepiù per l'onnivoro Gentiluomo – si verifica non l'assenza assoluta di stile, ma piuttosto la compresenza dismorfica di *tutti gli stili* (vale in misura maggiore per Gentiluomo), che porta all'annullamento di qualsiasi specificità di registro. Per entrambi, quandanche distorta, una lettura di tipo formalista resta ammissibile, e per certi versi necessaria..
La distanza con le *Istruzioni politico-morali* non potrebbe essere più ampia.

3. Fuori dallo stile, fuori dalla letteratura?

Ai supplementi di artificio e di letteratura si sostituisce un dispositivo ibrido difficilmente catalogabile, renitente ad imbrigliature istituzionali: la sua efficacia è tutta in tale amorfia. Le *Istruzioni politico-morali* non giungono *ex abrupto*, piuttosto rappresentano un tassello non risolutivo di una ricerca estremamente riconoscibile. Soprattutto, la scrittura di Zaffarano non si muove quale monade, situandosi in un preciso contesto pragmatico-referenziale che ha preso a costituirsi grossomodo negli ultimi due decenni e che in lui stesso ha trovato uno dei soggetti più decisivi nel delinearne la (fluttuante) configurazione. Non solo in veste autoriale: molte sono e sono state le sue iniziative da direttore di collana, traduttore dal francese, redattore di riviste, anche internazionali come la storica "Nioques", e di piattaforme come GAMMM di cui ha contribuito alla nascita nel giugno 2006.
Insomma, alle spalle delle *Istruzioni politico-morali* ci sono due decadi intensissime che hanno ridefinito persino le direzioni di ricerca interne alla scrittura poetica, o meglio al di fuori di essa. Sintomaticamente, Vincenzo Ostuni intitola *Poesia fuori del sé, poesia fuori di sé* l'introduzione alla sua fondamentale antologia *Poeti degli anni zero***(45)**. L'antologia di Ostuni arriva, non caso, appena due anni dopo l'intrapresa plurale di *Prosa in prosa*, che raccoglie testi, in quest'ordine, di Andrea Inglese, Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Michele Zaffarano e Andrea Raos, all'epoca tutti coinvolti nel progetto GAMMM. L'operazione si svolgeva in virtù della necessità di rinominare il proprio lavoro da parte di una compagine autoriale che avvertiva il bisogno di rifarsi a nuove forme di legittimazione, anche all'esterno della tradizione della poesia in prosa. È un'operazione, alfine, che istituisce una rinegoziazione problematica dello statuto letterario di scritture ibride, «fuoriformato», come da nome della collana curata da Andrea Cortellessa per l'editore fiorentino Le Lettere che ospita la pubblicazione. *Prosa in prosa* vale quale tentativo asintotico verso una «letteratura generale»**(46)** aliena a qualsiasi incasellamento nei generi letterari. Si chiarisca: non si tratta di «un'avanguardistica abolizione né una post-moderna obsolescenza dei generi». La letteratura generale «designa la scrittura come lo spazio in cui i confini tra i generi letterari così come il confine tra la "letteratura" e ciò che non lo è sono costantemente ridisegnati»**(47)**.
Colta una tale pulsione alla liberazione post-generica, la rivendicata assenza di stile di simili scritture sembra presentare una certa convergenza con quell'«atteggiamento sperimentale» che Adriano Spatola vedeva comune alla *poesia totale*, un atteggiamento volto «a fare del testo poetico un oggetto che sfugge alla nozione di stile, alla corrispondente categoria mentale (l'ordine, la catalogazione)»**(48)**. L'elusione dello stile corre su un versante parallelo all'eclissarsi di ogni proprietà catalogativa: con un'immagine ufologica Christophe Hanna ha icasticamente parlato di «oggetti letterari non identificati»**(49)**.
E tuttavia, rispetto alla totalità intersemiotica che interessava a Spatola, nelle scritture ibride quali le *Istruzioni politico-morali* si verifica un ulteriore spostamento di fuoco. Non soltanto, infatti, vengono destituite di legittimità le partizioni intergeneriche e, insieme, interartistiche. Accanto, si testimonia un inusitato disinteresse a provocare «differenzialità estetica», dietro a cui si adombra, secondo Paolo Zublena, «la revoca in dubbio dell'esistenza stessa di qualcosa come un testo letterario (e quindi di un oggetto d'arte) quale ente distinto dal non letterario (dal non artistico)»**(50)**.
Anche Picconi, più recentemente, conferma il generale proposito di «abolire o lenire la distinzione

tra testo estetico e testo non-estetico»**(51)**. Le *Istruzioni politico-morali* di Zaffarano appartengono all'area di quelle scritture che abitano zone di frontiera e si rifanno, scrive Simona Menicocci, a «testualità che costruiscono e propongono logiche, funzionamenti configurazioni plurali a partire dall'indeterminazione e dall'indifferenziato, rispetto alle quali anche le capacità di lettura restano sempre potenziali, da rifondare costantemente». Applicando alla scrittura la teoria wittgensteiniana sul gioco, Menicocci sostiene che solo per chi sa porsi fuori «il gioco non vige più come norma e le sue regole possono essere infrante, sospese, cambiate»**(52)**.
Si insista sull'immagine della fuoriuscita. Se nel *Cambridge Handbook of Stylistics* (*CHS* più avanti) si legge che la stilistica rappresenta «the proper study of literature»**(53)** – e di riflesso lo stile il suo elemento essenziale – le scritture al di fuori dell'idea di stile potrebbero avere compiuto tale attraversamento anche al fine di porsi oltre la letteratura stessa, in un altrove ignoto. Tentazioni di sconfinamento culminate con l'esperienza di *Ex.it. Materiali fuori contesto*, cruciale *rassegna di scritture di ricerche* (da dicitura), di cui Zaffarano è stato organizzatore e autore coinvolto insieme con Giovenale, Mariangela Guatteri e Giulio Marzaioli. *Ex.it*, allora, come insegna d'uscita dal letterario, il termine *materiali* come segnale di una ricerca indifferente alle appartenenze categoriali. Con il privilegio di una ricapitolazione a posteriori, Florinda Fusco si è mossa a tirare le somme delle prima edizione e, più precisamente, di quell'oggetto anfibio, un po' catalogo un po' antologia, che racchiude i materiali in quell'occasione sottoposti al test della verifica pubblica. È proprio nella tensione all'espansione spaziale, che Fusco ravvisa il discrimine principale con le aperture neoavanguardiste**(54)**:

> Per dare nome a tale *espansione formale*, i curatori non usano alcun termine relativo all'innovazione rispetto alla tradizione, bensì espressioni che suggeriscono una differenza di posizione rispetto al presente: ad una logica temporale si predilige una logica spaziale. Si tratta di una prospettiva che confligge con lo spirito dei *Novissimi*, i quali, sin dal titolo della loro antologia, indicavano una rottura su un asse verticale […] Il medesimo gesto di *indeterminazione* consapevole dei materiali usati, che cancella in un colpo solo le differenze di genere letterario e le distinzioni tra materiali artistici così come quelle tra invenzione, documentazione e teorizzazione, crea un *altrove* dove *contextere* fili tra loro sciolti.**(55)**

Le *Istruzioni politico-morali* di Zaffarano appaiono anche materialmente come un breviario istruttivo che non tanto ri-usa la lingua più corriva del motivazionalismo neo-liberista, quanto da essa risulta «doppiata»**(56)**. È, a tutti gli effetti, un progetto di scrittura *minore*. Si ricorderà come con *letteratura minore* Deleuze e Guattari intendessero non «la letteratura d'una lingua minore ma quella che una minoranza fa in una lingua maggiore»**(57)**. Tralasciando gli altri due aspetti, il primo dei tre caratteri fondamentali della letteratura minore sarebbe la dimensione deterritorializzata della lingua. Chi pratica scrittura (che qui si continua a preferire al termine letteratura) minore è perfettamente a conoscenza di non controllare le strutture che dominano la propria produzione linguistica, e che queste vengano confezionate in altre sedi. Renée Reizman ha tentato di riapplicare l'idea di letteratura minore a valle delle trasformazioni che il digitale ha provocato nelle nostre posture comunicative. Per Reizman, «much as with the dominant languages we speak, we have a very limited amount of control over the structures we make use of online», «our agency and range of expression is inevitably curtailed by platforms as well as enabled»**(58)**. Aggiungerei, però, che al confronto con la definizione generale offerta da Deleuze e Guattari il dato di partenza si mostra addirittura ribaltato. Ciò che viene chiamata la lingua maggiore non è più la lingua della maggioranza quanto la lingua della comunicazione dominante imposta dalla classe vettoriale, per dirla con McKenzie Wark, «who effectively dictate the way in which we communicate, absorb information, and engage with our environment»**(59)**. La classe vettoriale è numericamente in minoranza ma detiene il «monopolio dell'astrazione»**(60)**. Comunque, nessuna rinuncia debolistica. La politicità giace tutta nello sforzo di consapevolizzare i meccanismi descritti, svelando l'«ideologia come impalcatura vuota del linguaggio» e procedendo «a una anestetizzazione di questa ideologia»**(61)**. Si potrebbe pensare alle pagine, in chiave post-colonialista, di Homi Bhabha sulla *mimicry* come imitazione, da parte di soggettività subalterne, del discorso coloniale e dei comportamenti da esso sanciti quale norma, al fine di privarlo di autorità dall'interno**(62)**. Si tratta, dunque, di una meta-critica in cui ci si serve «delle stesse forme dei linguaggi egemoni per

trasformarle nella materia prima di una scrittura poetico-critica», che non di rado rivendica «come proprio luogo d'intervento e d'azione spazi per definizione pubblici»**(63)**. Non opposizioni frontali, ma crepe sottili. Intenzionato a rintracciare una plausibile definizione (comunque provvisoria) che prescinda dal paradigma formalista jakobsoniano (poesia-P), il già citato Hannah ha suggerito le immagini del virus informatico e dello spin comunicativo per una nuova, diversa poesia-P'. Hannah riprende il lemma foucaultiano di dispositivo, rivolto in senso poetico, acciocché «più che una parola o un messaggio una produzione poetica del contemporaneo è strategicamente pensata come disposizione di oggetti simbolico-verbali in un contesto». Nel caso delle *Istruzioni politico-morali*, ci interessa peculiarmente l'immagine del virus. Viene, infatti, reclamata «una modalità di azione poetica indipendente da ogni esperienza estetica preliminare»: «l'azione virale si effettua direttamente all'interno dello spazio comunicativo»**(64)** di cui presenta una struttura complementare per alterarne, *intus et in cute*, il funzionamento. Idealmente, il metodo ricalca quello di un attacco hacker informatico, restando sempre entro un lessico debitore di Wark.

4. Leggere «un testo intenzionalmente privo di stile» con gli strumenti della stilistica?

Arrivati a quest'altezza sembrerebbe scontato convenire con l'assunto secondo cui le «analisi stilistiche di un testo intenzionalmente privo di stile sono destinate al fallimento», come recita la quarta di copertina redatta da Marco Giovenale in *Total Living* di Alessandro Broggi. In un certo senso è impossibile farne a meno, ma solo a patto di riconoscere la maniera (consapevolmente) idiosincratica con cui stilistica e stile sono declinati.
Eppure, una delle sfide qui poste consiste anche e soprattutto nel riconoscere la perdurante funzionalità conservata, se rifunzionalizzati, da alcuni dei principali stendardi della stilistica novecentesca.
Con un cortocircuito logico che mi auguro presto ricomposto, proprio il funzionamento hackeristico del virus ci suggerisce la plausibilità di tale ri-scoperta. Tutto lo svolgersi delle *Istruzioni politico-morali* poggia su una discrasia, su uno *scarto* appunto, tra l'orizzonte di attesa di un lettore che acquista da [dia•foria – e che quindi attinge da un'impresa esoeditoriale, difficilmente raggiungibile presso i canali dell'industria culturale più strutturati, conosciuta anche per la (ri)pubblicazione di autori chiave della sperimentazione poetica secondo novecentesca – la mera superficie testuale e l'esperienza percettiva attivata dal dispositivo. Concentrandosi sugli ultimi due elementi, e tenendo presente il significato assunto nel dibattito interno alla cerchia degli autori di ricerca, potremmo pensare alle *Istruzioni politico-morali* come ad un dispositivo installativo**(65)**, verso cui si polarizzano autentiche «proiezioni di una richiesta […] di lettura non testuale sullo sguardo del lettore»**(66)**. È una richiesta, di fatto, esplicitata sin dalla seconda epigrafe, citazione da *Operai e capitale* di Mario Tronti, a tutti gli effetti una preziosissima avvertenza di lettura:

> Un libro oggi può contenere qualche cosa di vero ad una sola condizione: se viene tutto scritto con la coscienza di compiere una cattiva azione. Se per agire bisogna scrivere, come livello della lotta stiamo parecchio indietro. Le parole, comunque le scegli, ti sembrano sempre cose dei borghesi. Ma così è. In una società nemica non c'è la libera scelta dei mezzi per combatterla. E le armi per le rivolte proletarie sono state sempre prese dagli arsenali dei padroni.**(67)**

Emerge, chiarissima, la riflessione sulla lingua, che già Barthes nella sua lezione inaugurale al Collège de France nel 1977 considerava intrinsecamente *fascista***(68)**, e che nelle parole di Tronti è definita «cosa dei borghesi». Quasi pleonastico affermarlo: se vi è qualcosa che unisce in profondità le scritture di ricerca è la coscienza che la lingua non sia mai uno strumento neutrale, che essa si configuri come un costrutto sociale rispetto al quale chiunque ne faccia uso deve necessariamente fare affidamento a una gamma di regimi discorsivi ammessi limitata a monte. Ma è l'ultimissima frase a giustificare, in qualche modo, l'applicazione dell'immagine del virus quale *saccheggio* all'arsenale dei padroni, per usare un termine già caro a Lamberto Pignotti (tra le possibili 'fonti' del titolo di Zaffarano)**(69)** e alla pratica guerrigliera del Gruppo 70.
L'importanza del paratesto è, in Zaffarano e non solo, del tutto imprescindibile. Lo sottolinea sempre Picconi: non è raro trovare nel paratesto preziose «ingiunzioni interpretative»**(70)**, sorta di

«scatola d'entrata», per dirla con il Giovenale de *La gente non sa cosa si perde*, propedeutica all'orientamento e al disorientamento nell'ambiente testuale**(71)**. Oltre alle due epigrafi (la prima citazione di citazione da *La cinese* di Godard), il lungo e sinuoso titolo assume un ruolo di primo piano, ponendosi di fatto come la prima *istruzione* del libro in evidenza anche per l'inusuale collocazione in quarta di copertina. Si è in linea più con una certa tradizione dell'arte contemporanea ben valorizzata in Arthur Danto, solerte a vedere nel titolo – primissimo elemento di distinguo tra un'opera d'arte e le «mere cose» – «un'indicazione di lettura o un suggerimento interpretativo»**(72)**.

Appare subito chiaro come le possibili strategie di lettura richiedano tutte egualmente uno sforzo *multimodale*, a valorizzare aspetti del libro tradizionalmente secondari o addirittura invisibili, tanto forte permane il pregiudizio del libro quale contenitore vuoto. Nelle *Istruzioni politico-morali*, al contrario, il libro è pensato come medium oggettuale, non privato di una consistenza materiale e di una precisa fattura tipografica verso cui chi legge è tenuto a confrontarsi. Non siamo di fronte a risultati da confrontare con gli estremi di certe sperimentazioni aptiche e sinestetiche; e tuttavia, proprio gli studi avvicinabili alla cosiddetta *stilistica multimodale* insistono che qualsiasi libro vada letto a partire dalle sue *facies* esterne, dalle «soglie»**(73)** del paratesto, all'impaginazione fino alla conformazione fisica dell'oggetto-libro. Durante il TicTalk già menzionato, Daniele Poletti, editore di [dia•foria ed egli stesso inquieto sperimentatore, ha voluto enfatizzare l'importanza delle varie scelte ai fini non di una mera *mise en page*, ma direi, più radicalmente, di una vera installazione del dispositivo. Si è detto sopra del titolo, altrettanto significativa la scelta di un carattere tipografico estremamente minuto, quasi a sfidare la concentrazione di lettura, controparte visiva di una scrittura che insidia subdolamente le capacità attentive del fruitore. Viepiù, il compattissimo formato del libro, spiega Poletti, intende ricordare plasticamente la struttura di un breviario, testo prescrittivo per eccellenza.

È, di nuovo, una strategia coerente all'agire parassitario del virus: vengono assunte financo le fattezze esterne di quanto si prende a bersaglio. L'immagine del virus, alquanto inflazionata, rimane allora utile a visualizzare una possibile sintomatologia interna al dispositivo e di cui, parimenti, esso è causa. Il virus si aziona, segnatamente, sull'oggetto-libro, nella destrutturazione tanto discreta quanto radicale della metafisica del libro, sia quale macrotesto conchiuso sia quale tegumento traslucido di microunità tenute assieme. Il che tuttavia non collide con e, anzi, enfatizza la riaffermazione del libro come *medium* nell'età post-mediale,in un'accezione che vada ben al di là del mero supporto tecnologico, memore almeno delle note tesi di Rosalind Krauss**(74)**.

Ma l'azione virale si innesta, come ovvio, nell'atto stesso di lettura. È nello scarto tra la patina da *coaching mentale* e un orizzonte d'attesa continuamente frustrato, strutturalmente destinato all'inappagamento di ogni forma di *comprensione* che si insinua il potere illocutivo dell'operazione di Zaffarano. Vi è poi una robusta componente umoristica, ben indicata dalla Nathalie Quintane autrice del risvolto di copertina**(75)**, in tale «smottamento d'intenzionalità»**(76)** volto a frustrare organiche decodifiche: non deve stupire, se è vero che tratto saliente dell'ironia umoristica risiede proprio in ciò che negli ambienti anglofoni è noto come «incongruity»**(77)**. Ed è un umorismo straniante, in un senso non troppo distante dalla formulazione di Šklovskij**(78)**. Di fatto, il van Peer citato da Joanna Gavinis nel suo contributo sulla *Defamiliarisation* nel *CHS* si perizia di ricordare come il termine: «On the one hand it is meant to describe the properties of the actual text, i.e. the literary devices that can be located in the text itself. On the other hand it points to the effect such devices may have on the reader»**(79)**. È, ovviamente, quest'ultimo aspetto ad interessarci, la matrice illocutiva – interpersonale, nella grammatica funzionale di Halliday – della prassi di Zaffarano. Potrei spingermi a sostenere che per tutta la loro interezza le *Istruzioni politico-morali* mirino ad un costante s*chema refreshment,* seguendo una terminologia desunta dalla *schema theory*: «la capacità di modificare gli schemi cognitivi del destinatario»**(80)**, frustrarne, come detto, gli orizzonti d'attesa, anche quelli che a prima vista sembrerebbero inferibili dalla lettura stessa. Va compreso sotto quest'ottica anche il lungo elenco conclusivo, ulteriore perturbazione rispetto ad ogni eventuale agio maturato dopo oltre settanta pagine unissonanti. Formato dai residui di frasi "avanzate" dagli sciorinamenti iussivi appena conclusi e ridotti ai minimi termini, dietro a tale elenco nominale sussiste una volontà auto-sabotatrice, una "sabbia mobile" che risconquassa tutto il percorso di

lettura effettuato e costringe ad una ulteriore rimodulazione del *framing* concettuale fino a quel momento attivato.
Il concetto di scarto, di *écart*, si sposta dunque da un piano strettamente linguistico ad uno eminentemente pragmatico.
Com'è noto, nel discorso stilistico tradizionale al concetto di scarto (o devianza) è spesso associato quello di salienza, sebbene qui si preferirà rifarsi all'inglese *foregrounding*. Di questa messa in evidenza le *Istruzioni politico-morali*, a prima vista, fanno un uso inesausto. Tutte le istruzioni si costruiscono tramite tambureggianti strategie iterative, con frequenti disposizioni anaforiche, riproposizioni di medesimi *pattern* sintattici e soventi riprese di determinati termini/sintagmi. Esempio eloquente: l'espressione «concetti nuovi», già in rilievo nella sua posizione di chiusura del titolo, conta oltre settantacinque occorrenze unicamente nella prima sezione. La nozione di *foregrounding* è di norma connessa a una «perceptual prominence», scrive Christina Gregoriou, ma nel caso delle *Istruzioni politico morali* non soltanto non si tratta di una preminenza orientata verso «literary-aesthetic purposes»**(81)**, ma persino dal punto di vista semantico le stringhe testuali sintatticamente evidenziate si mostrano completamente inconsistenti. È la messa in evidenza dell'insignificante, del sempre identico e del tautologico**(82)**.
Alberto Casadei vede nel *foregrounding* un processo attrattore volto a stimolare una specifica propensione attentiva**(83)**. L'azzardo interpretativo che vorrei correre è ipotizzare – rischiando forzature – che nelle *Istruzioni politico-morali* vi sia una consapevole insistenza sulla messa in evidenza del non-saliente con il non secondario fine di sfidare le capacità attentive di chi legge. Leggere un libro così superficialmente insignificante, nella sua monotonia modulare, e verso cui i metodi di lettura focale adusi risultano inapplicabili, diviene il tentativo titanico di leggere il quasi-illeggibile**(84)**. Quanto più si tenterà di progettare varie, e precarie, ipotesi di lettura, ogni volta negoziate in maniera differente, tanto più ci si dovrà rassegnare a una non-lettura (o meglio, a una lettura non-focale) guidata da uno sguardo distratto. Le *Istruzioni politico-morali* ci restituiscono così un'esperienza tipica della condizione di chi abita un regime *di potenziale distraibilità permanente***(85)**. Secondo gli influenti studi di Jonathan Crary, la modernità capitalistica, a partire dal secolo XIX, va pensata come un'epoca che sistematicamente produce crisi dell'attenzione innescate da «a constant re-creation of the conditions of sensory experience, in what could be called a revolutionizing of the means of perception»**(86)**. L'approccio archeologico seguito da Crary è funzionale a non radicalizzare i mutamenti nell'ecologia dell'attenzione strettamente attuale, inserendoli in una prospettiva più ampia. Seguirlo aiuta a prevenire i toni apocalittici di una Maggie Jackson circa l'imminente avvento di un epoca oscura segnata dall'erosione dell'attenzione nell'età di Internet**(87)**. Del resto già George Simmel vedeva nel bizzarro connubio tra iperestesia («proliferazione incontrollata delle impressioni sensoriali») e anestesia («ottundimento delle capacità di avvertirle, con il conseguente innalzarsi della soglia percettiva e la relativa, ulteriore esigenza di iperstimolazione»**(88)**) i due tratti caratteristici della modernità. Qualche decennio dopo, Adorno e Horkheimer hanno posto l'accento sulla possibilità, per «i prodotti dell'industria culturale», «di essere consumati alacremente anche in uno stato di *distrazione*»**(89)**.
Analogamente, una metodologia teorica che sa unire archeologia dei media e critica culturale sa mettere a fuoco il "problema dell'attenzione" sotto una luce collettiva e sociale.
Alla luce di quanto detto, è tuttavia innegabile come l'esperienza di lettura distratta, non-focale – o *iperattentiva*, con Katherine Hayles**(90)** – possegga un legame robusto con la pratica quotidiana dello *scrolling*, dello scorrimento verticale di una quantità indecifrabile di testi ospitati su Internet, che non intendiamo in nessuna misura leggere interamente né ci chiedono essi di farlo. Non mi interesserò degli aspetti cognitivi implicati nella questione; non è però un mistero che «il testo in rete attivi modalità di lettura non sequenziali, caratterizzate da scansione e scrematura veloce (*scanning* e *skimming*) delle informazioni, "visite" e "balzi" rapidi da un sito all'altro»**(91)**. L'aspetto più rilevante è proprio la libertà sempre aperta di "balzare" da una fonte informazionale ad un'altra, di attingere continuamente a nuovi potenziali stimoli. In uno studio condotto nel non più vicinissimo 2014 è stato rilevato come nell'utilizzo di un *device* connesso ad Internet i passaggi da uno stimolo all'altro avvengano mediamente con una frequenza di diciannove secondi, e con il 75% dei contenuti visualizzati sullo schermo per una durata inferiore al minuto**(92)**. Vi è qualcosa di erotico**(93)** implicato: attraverso misurazioni di conduttanza cutanea, lo studio citato vorrebbe

dimostrare che il punto massimo di eccitazione viene raggiunto immediatamente prima dello *switch* tra un collegamento e un altro, più che nel momento di fruizione vera e propria del contenuto.
Si è a più riprese parlato di distrazione, eppure occorre non adagiarsi sulla comoda dicotomia attenzione/distrazione, quasi che quest'ultima fosse uno stato segnato dall'assenza della prima. In realtà, con l'espressione "essere distratti" si esprime solitamente non altro che allontanare la propria concentrazione attentiva da ciò su cui si dovrebbe rimanere attenti. Insomma, è implicata una «dimensione normativa»**(94)**, ammonisce Enrico Campo nel suo notevole saggio esordiale. Nonostante perseveri un atteggiamento di condanna nei confronti della distrazione, tuttora considerata anche «nell'ambito del sapere medico e psichiatrico» come «un disordine dell'attenzione che richiede un particolare tipo di trattamento»**(95)**, essa può talvolta rivelarsi «una forma più elastica e dinamica di attenzione», manifestando «una portata creativa e sovversiva rispetto all'ordine già dato che ripartisce il campo della nostra attenzione»**(96)**.
La lettura distratta indotta, potrebbe addirittura nascondere una «valenza emancipatrice», dal momento che, insiste Campo, se

> non sto attento a quello cui dovrei stare attento, potrei scoprire un nuovo oggetto, un nuovo angolo visuale; potrei scoprire che non necessariamente devo essere attento proprio all'oggetto che normativamente è imposto alla mia attenzione. Chi non fa attenzione come noi ci aspettiamo che faccia può attualizzare possibilità nascoste.**(97)**

Nessuno, ovviamente, vieta di leggere in modo lineare le varie successioni verbali nella loro modularità intercambiabile, ma è la difficoltà a seguire tale traiettoria rettilinea a suscitare la consapevolezza «che sia inutile seguire la cronologia», facendo il verso a Tarkos**(98)**. La lettura perde così la sua andatura automatica, si allontana dalla sua aderenza al testo in quanto tale. Dietro a questa distanza frapposta, si cerca di dis-empatizzare il rapporto del lettore con il testo e, insieme, con la presenza carismatica dell'istanza autoriale che l'ha prodotto, invitandolo ad un surplus di riflessione, che è allo stesso tempo un atto di responsabilizzazione nei suoi confronti. La tenuta del dispositivo non può prescindere dai modi in cui il lettore sceglie di attivare le sue funzioni: egli ne è attante e non mero interprete. Le *Istruzioni politico-morali* vanno perciò lette a una certa distanza, il che significa avere il privilegio di attraversare il testo-installazione nella sua complessità, vagabondare nei suoi spazi fino alla deriva, alla maniera della *dérive* psicogeografica di Guy Debord.
Rifarsi a due (para?)categorie all'apparenza consunte o poco centrate per il libro di cui si sta scrivendo ha permesso di scorgere traiettorie che avrebbero corso il rischio di rimanere occultate, periferiche. Più che un analisi stilistica delle *Istruzioni politico-morali* di Zaffarano ho ritenuto non del tutto ozioso approcciarmi al libro a partire da due chiavi fondamentali della stilistica tradizionale – scorgendole così mutate di segno – per testare una delle molte modalità di attraversamento. È uno dei grandi pregi del lavoro di Zaffarano: sollecitare una «ecologia della lettura»**(99)** non pacificata, capace di delineare un territorio ampio disponibile a congetture e inferenze multiple, sfuggenti a negazioni o conferme apodittiche.

5. Ipotesi conclusive: riavvolgere gli anelli necessari dello stile

Nei precedenti paragrafi si è aspirato a fornire una veloce campitura delle radici concettuali e degli obiettivi a monte del programmatico diniego dello stile da nell'ambito delle scritture di ricerca Parallelamente, si è tentato di dimostrare che, nonostante tale volontà largamente condivisa di porsi «intenzionalmente» al di fuori dei territori di dominio dell'analisi stilistica, non è però inverosimile ricavare tuttora utili strumenti interpretativi attraverso cui innescare il dispositivo testuale a partire dalle molte declinazioni della stilistica (o delle stilistiche) – da quella più tradizionale, passando a lambire la stilistica multimodale e parzialmente la *schema theory*. Non resta che concludere con qualche notilla intorno alla relazione tra le *Istruzioni politico-morali* e una concezione di stile che sappia prescindere dalla connotazione fattane nell'alveo delle scritture di ricerca. Si è visto chiaramente come la negazione dello stile sia da riconnettere a quell'universo valoriale garantito dalla matrice etimologica del lemma: *stilus* è concretamente lo strumento di incisione sulla cera e,

per traslato, indica l'attività dello scrivere. Infine, lo stile giunge a riferirsi a un modo di scrittura esteriormente visibile, concretizzato nei tratti linguistico-formali caratterizzanti (di un autore, un'opera, un periodo storico e così via). Tale virtù scribatica, intrinseca a partire dall'etimologia, ha prodotto quel sovraccarico valutativo che ancora grava sulla nozione**(100)**.
Si cercherà di seguito di tralasciarne la fattura valutativa per concentrarsi su un approccio modale allo stile, privilegiando appunto una teoria del *modus*. Da questa prospettiva lo stile diviene l'«a priori del mondo», poiché «non si dà esperienza se non in una declinazione stilistica», afferma Andrea Pinotti**(101)**. Non può realmente esservi vuoto stilistico: lo slancio verso una scrittura senza stile – «una delle illusioni più radicate della cultura moderna», stando a Susan Sontag**(102)** – è sempre asintotico. Lo stile conserva un inaggirabile carattere di necessità tanto da porsi quale presenza «onnipervasiv*a*»**(103)**.
Credo che per cogliere con nettezza un plausibile legame ancora da saldare con le *Istruzioni politiche-morali* si debba fare riferimento esattamente all'idea di *necessità* difesa tra le altre dall'appena richiamata Sontag, ma che trovava uno strenuo fautore anche in Giuliano Mesa, punto di riferimento centrale per molte figure a Zaffarano vicine. Non costituisce certo una novità questo carattere necessario dello stile: è stato Marcel Proust a consegnarci la suggestiva immagine degli «anelli necessari dello stile», atti a saldare oggetti disparati entro un medesimo campo percettivo; per lui lo stile è, infatti, «qualità della visione»**(104)**. Tralasciando la specificità della proposta proustiana, importa adesso valorizzare una teoria vasta dello stile come «modo orientato di percepire»**(105)**, citando un Bottiroli che a sua volta si rifà a Ludwig Fleck, figura a lungo misconosciuta e nota soprattutto grazie alla mediazione di Thomas Khun, la cui idea di *paradigma* deve molto al confronto con gli *stili di pensiero* fleckiani. Si affida sempre alle parole di Fleck Bottiroli quando caratterizza lo stile come «trascendentale» entro cui «individuo e la 'realtà' trovano le proprie condizioni di possibilità»**(106)**. Una simile proposta teorica non è assimilabile all'ipotesi di Danto che nello stile vede una sorta di «esteriorizzazione della coscienza dell'artista», un «modo di vedere il mondo»**(107)** identificabile, diversamente dalla maniera, in una qualità espressiva spontanea, autografica. Sempre in relazione all'operazione messa in atto nelle *Istruzioni politico-morali*, a questa «qualità della visione» che sarebbe lo stile non andrebbe attribuita alcuna libertà individuale. Viceversa, essa si situa in precise coordinate di contesto che, allo stesso tempo, permettono e delimitano una regione d'azione (conoscitiva) secondo confini sfuggenti ma difficilmente valicabili. Lo stile come necessità è, sempre con Bottiroli, configurazione di un «vincolo», così rigido da stabilire «ciò che non può essere pensato in modo diverso»**(108)**.
A partire da quella cruciale ingiunzione di lettura che è l'epigrafe di Tronti, mi spingerei a dire che le *Istruzioni politico-morali*, tra le altre cose, mettono in moto un'indagine sulla conformazione di un qualcosa molto simile a questo vincolo. Non si realizza tanto una fuga dallo stile ma, al contrario, viene maturata la consapevolezza dell'irrealizzabilità di tale fuga e, da qui, anche della configurazione di uno stile individuale, espressione spontanea e de-vincolata.
È lecito parlare di stile per le *Istruzioni politico-morali* soltanto epurandolo da particolarismi identitari. Ogni ipotesi agentiva e conoscitiva viene proiettata in un orizzonte sociale caratterizzato da precise coordinate di contesto storico, istituzionale e culturale. È dentro a queste coordinate che i nostri schemi orientativi assumono significato: con Merleau-Ponty, è lo stile a rendere possibile ogni significato; lo stile è il modo in cui abitiamo il mondo. Non sorprende che in un profilo introduttivo alla filosofia di Fleck, Fernando Rosa citi proprio la fenomenologia tra i suoi punti di contatto. Ma non siamo troppo lontani nemmeno dalle riflessioni sugli «stili di pensiero e azione» o «stili di ragionamento» portate avanti da Ian Hacking e Arnold Davidson. Entrambi perfettamente a conoscenza degli studi di Fleck, i loro nomi sono accostabili anche in quanto due tra i maggiori eredi dell'epistemologia foucaultiana. In particolare, Hacking era rimasto affascinato dagli «stili di pensiero scientifici» esposti dallo storico A.C. Crombie nel corso di una conferenza pisana del 1978 a cui egli stesso era intervenuto. In una delle sue lezioni taiwanesi è direttamente Hacking a rimarcare la differenza tra la sua prospettiva e il *Denkstil* di Fleck, quest'ultimo da lui definito quale «modo di pensare, modo di scoprire che è praticato in un dato momento all'interno di una specifica comunità di un collettivo di pensiero che evolve muta o muore in un breve arco di tempo»**(109)**. Hacking è, invece, interessato a stili di pensiero sulla *longue durée* che spesso s'intersecano nelle varie discipline, e agiscono carsicamente fino alla propria «cristallizzazione».

Concluderei limitandomi a scrivere come per Hacking e, con accenti diversi, per Davidson i «modi di dire la verità hanno una genealogia»**(110)**, la possibilità di comprendere in un certo modo medesimi enunciati è avviluppata a contingenze di vario tipo.
A chiusura di tale piccolo cerchio finale non sarà superfluo rammentare come Hacking abbia aperto la sua lezione inaugurale al Collège de France con una frase di Merleau-Ponty: «la vera filosofia ci permette di reimparare a vedere il mondo»**(111)**. Lo stesso fa la vera scrittura. Le *Istruzioni politico-morali* perimetrano territori dell'«arsenale del padrone» e mirano a neutralizzarne la potenza di fuoco, imponendoci un confronto straniante e dis-empatico. La sua richiesta di una lettura distratta sollecita, come detto, uno *sguardo* (*regard*) distratto, ovvero capace di volgere la propria attenzione in luoghi altri da quelli prescritti. Queste istruzioni per perdersi hanno, una volta per tutte, il grande merito di stimolare quell'operazione che W. J. T. Mitchell chiamerebbe "mostrare il vedere" (*showing seeing*), con l'obiettivo di «squarciare il velo di familiarità e di autoevidenza che ammanta l'esperienza del vedere, e trasformarla in un problema da analizzare, in un mistero da svelare»**(112)**.
Contro lo stile, ma necessariamente *dentro* i suoi anelli.

Samuele Capanna

Note.
(1) A. Loreto, *Sul corpo della poesia di ricerca*, "Nazione Indiana", 2015 (https://www.nazioneindiana.com/2015/11/03/sul-corpo-della-poesia-di-ricerca/; consultato il 23/07/2022).
(2) S. Menicocci, *Convergenze: per un'estetica pragmatista*, "La Balena Bianca", 2018 (https://www.labalenabianca.com/2018/07/31/convergenze-unestetica-pragmatista/; consultato il 23/07/2022). Una versione dello stesso contributo è apparsa con qualche modifica e con il titolo *Documenti poetici. Per un 'estetica pragmatista*, in S. Triulzi, a cura di, *Concreta 1*,Diacritica, Roma 2019, pp. 102-112.
(3) G. Bortolotti, *Non è un problema di artigianato*, "L'Ulisse", 18, aprile 2015, p. 29.
(4) G. Bortolotti, *Senza paragone*, Transeuropa, Massa 2013.
(5) R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino 1982, p. 10.
(6) M. Zaffarano, *Power Pose*, edizioni del verri, Milano 2017. I legami con *Power Pose* erano ancora più marcati nell'anticipazione del libro uscita su "Nioques" in cui persisteva anche l'uso della prima persona.
(7) G. Picconi, *Michele Zaffarano, il potere della prassi*, "alfabeta2", 2017 (link non più attivo).
(8) M. Zaffarano, *Todestrieb. Istruzioni sopra l'uso di certi morti*, Arcipelago, Milano 2015.
(9) M. Zaffarano, *Istruzioni politico-morali all'indirizzo dei nostri giovani poeti sul reperimento e sulla assimilazione dei concetti nuovi*, [dia•foria, Viareggio 2021, p. 63.
(10) S. Dal Bianco, *Anafore e ripetizioni lessicali nella poesia italiana fra le due guerre*, "Studi Novecenteschi", XXV, 56, 1998, pp. 207-237 (207).
(11) Va nondimeno ricordato, come ha fatto da ultimo Enrico Testa, che Spitzer stesso in una fase successiva «rimette in discussione i principi da cui era partito e allarga la sua prospettiva scartando da ogni ipnosi del particolare» (E. Testa, *Questioni di stile*, in, L. Neri, G. Carrara, *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, Carocci, Roma 2022, pp. 115-138).
(12) Link alla presentazione: https://www.youtube.com/watch?v=qsEhBMhjzrw (consultato il 23/07/2022).
(13) A. Loreto, *Una totalità in miniatura: la micro-epica di Gherardo Bortolotti*, in F. de Cristofaro, a cura di, *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, Pacini, Pisa 2017, pp. 115-133 (127).
(14) L. Manovich, *Software Culture*, Olivares, Milano 2010, p. 193.
(15) Così Contini in un passaggio dell'intervista a Renzo Federici datata 1968, oggi leggibile in *Appendice* a D.S. Avalle, *L'analisi letteraria in Italia*, Milano-Napoli 1970, pp. 191-228 (221).
(16) Sul concetto di *sampling* applicato alle scritture di ricerca statunitensi si rimanda a: B. M. Reed, *Nobody's business. Twenty-first century avant-garde poetics*, Cornell University Press, Ithaca-Londra 2013.
(17) T. Lin, *Ambient Stylistics*, "Conjunctions", 35, 2000, pp. 127-145.
(18) È, in questa sede, significativo osservare che anche per la *conceptual writing* nord americana la critica abbia rilevato un'assenza di stile, rifacendosi ancora una volta al binomio barthesiano stile/scrittura in termini non dissimili da quelli visti in Picconi. Cfr.: P. Haensler, *Stealing styles. Goldsmith and Derrida, Place and Cixous*, "Orbis Litterarum", 74, 2018, pp. 173-190).
(19) Cfr. anchel'antologia: C. Dworkin, K. Goldsmith, a cura di, *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, Northwestern University Press, Evanston 2011.
(20) Riferimento d'obbligo: M. Perloff, *Unoriginal Genius. Poetry by Others Means in New Century*, University of Chicago Press, Chicago 2010.

(21) E può assumere un certo valore l'insistenza antifrastica sui «concetti nuovi», enfatizzati sin da titolo.
(22) Si cita da: U. Eco, *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano 2002, p.173.
(23) A. Broggi, Recensione di *Cinque testi tra cui gli alberi (più uno)*, "puntocritico2", 2013 (https://puntocritico2.wordpress.com/2013/06/19/nota-critica-informale; consultato il 23/07/2022).
(24) J. M. Gleize, *Qualche uscita. Postpoesia e dintorni*, Tic, Roma 2021, p. 17.
(25) A. Inglese, *Iconoclastia artistica e il concetto di* littéralité, in P. Giovannetti, A. Inglese, a cura di, *Teoria&Poesia*, pp. 95-109 (105).
(26) Nella prima edizione: A. Giuliani, *Introduzione*, in Id., a cura di, *Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Rusconi e Paolazzi, Milano 1961, pp. XI-XXXII (XVIII).
(27) Cfr.: Nanni Balestrini, *Linguaggio e opposizione*, in *Novissimi. Poesie per glianni '60*, cit., pp. 163-165 (164).
(28) L. Hejinian, *Barbarism*, in Id., *The language of inquiry*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 2000, pp. 318-336.
(29) J. M. Gleize, *op.* cit., pp. 188-189.
(30) «ma vedi il fango che ci sta alle spalle» è un noto verso della sezione 17 di *Purgatorio de l'Inferno* (si cita da: E. Sanguineti, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli, Milano 2010).
(31) *Ibidem*, p. 209.
(32) G. Policastro, *Sanguineti*, Palumbo, Palermo 2009, p. 133.
(33) F. Bettini, *Sulla teoria letteraria di E. Sanguineti*. "L'ombra di Argo", II, 4, 1985, pp. 118-124 (120).
(34) G. Lavezzi, *Breve dizionario di retorica e stilistica*, Carocci, Roma 2004, p. 63.
(35) Lo si sottolinea nonostante il verso venga spesso citato come termine di paragone positivo nell'ambito delle scritture di ricerca contemporanee. Lo ha fatto Picconi (*op. cit.*, p. 23), e così più tardi lo stravagante quanto misterioso Uomo Tigre durante il TicTalk di presentazione all'esordio in volume di Fabio Lapiana *Cose e altre cose* (https://www.youtube.com/watch?v=mh51YT7Un4I&t=1s; consultato il 23/07/2022).
(36) A. Gnoli, a cura di, *Sanguineti's song: Conversazioni immorali*, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 170-171.
(37) Durante un celebre passaggio orale Sanguineti ha tripartito la sua produzione in tre fasi con tre livelli stilistici differenti: momento tragico, momento elegiaco e momento comico. L'intervento è contenuto nella ricca Appendice di F. Curi, *La poesia italiana d'avanguardia – Modi e tecniche*, Liguori, Napoli 2001, p. 221.
(38) E. Sanguineti, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, cit., p. 344.
(39) Dall'intervento a voce prende forma l'articolo, originariamente pubblicato sulla rivista "Alfabeta" (69, febbraio 1985): E. Sanguineti, *Un giuoco sociale*, in F. Bettini, F. Muzzioli, *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, Manni, Lecce1990, pp. 36-37.
(40) M. Frixione, *Il linguaggio è in ordine così com'è*, in *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., pp. 140-142 (142).
(41) Peraltro, Cepollaro ha sempre insistito sull'importanza di conservare la vitalità della nozione di stile. Merita di esserne letta la prefazione al quasi-esordio di Andrea Inglese *Inventari* (Zona, Lavagna 2001) per l'elogio allo stile – quale «conquista globale» eticamente connotata – di un autore che sarebbe presto divenuto centrale nel nostro ambito d'indagine.
(42) R. Luperini, *Introduzione*, in B. Cepollaro, *Scribeide. 1985-1989*, Manni, Lecce 1993, pp. 9-13 (12).
(43) Cfr.: P. Gentiluomo, *L'onnivoro digiuno*, Oèdipus, Milano-Salerno 2014.
(44) V. Bagnoli, *Marco Berisso, una via attraverso le macerie*, "Rivista di Studi Italiani", XXXIX, 1, 2021, pp. 187-193 (188).
(45) V. Ostuni, a cura di, *Poeti degli anni zero. Gli esordienti del primo decennio*, Ponte Sisto, Roma 2011. Non stupisce trovare Zaffarano tra i dieci autori antologizzati.
(46) Cfr. l'omonima rivista di Pierre Alferi e Olivier Cadiot.
(47) A. Inglese, *Verso una letteratura generale? Riflessioni a margine del progetto* Ex.it, "l'immaginazione", 276, 2013, p. 40.
(48) A. Spatola, *Verso la poesia totale*, Paravia, Torino 1978, p. 3.
(49) C. Hanna, *Gli oggetti letterari non identificati*, "l'immaginazione", 309, 2019, pp. 28-29.
(50) P. Zublena, *Poesia in prosa / Prosa in prosa*, "Treccani", 2015 (https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/narrativa/Zublena.html; consultato: 23/07/2022).
(51) G. Picconi, *op. cit.*, pp. 64-65.
(52) S. Menicocci, «*Per impotenza di lettura». Sulle ragioni del conflitto tra scritture nell'epoca del postfordismo*, in *Teoria&Poesia*, cit., pp. 149-161 (158-159).
(53) P. Stockwell, S. Whiteley, *Coda: the practice of stylistics*, in Id., a cura di, *The Cambridge Hanbook of Stylistics*, Cambrdige University Press, Cambridge 2014, pp. 607-615 (608).
(54) Per Renato Barilli uno dei limiti del gruppo 63, soprattutto nei primi tempi della sua formazione, consisteva proprio nel «credere che l'"apertura" fosse da bloccare a livello di significati virtuali, intenzionati

nella mente del fruitore, mentre il supporto fisico dell'espressione soprattutto se di natura linguistica, poteva rimanere affidato a mezzi "normali"» (R. Barilli, *La neoavanguardia italiana*, il Mulino, Bologna 1995, p. 225).
(55) F. Fusco, Ex.it*: un'antologia fuori dai margini*, "Enthymema", 21, 2018, pp. 73-85 (73).
(56) Riprendo un'immagine di: M. Giovenale, *La gente non sa cosa si perde*, Tic, Roma 2021, pp. 11-12.
(57) G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996, p. 29.
(58) R. Reizman, *Language Arts. If platforms are the way we communicate now, will they always remain a second language?*, "Real Life", 2017 (https://reallifemag.com/language-arts/; consultato il 23/07/2022).
(59) *Ibidem*.
(60) M. Wark, *Un manifesto hacker. Lavoratori immateriali di tutto il mondo unitevi!*, Feltrinelli, Milano 2005, p. 17. Wark torna, dopo molti anni, a teorizzare i movimenti di tale classe vettoriale ne *Il capitale è morto. Il peggio deve ancora venire* (Nero, Roma 2021).
(61) Così Picconi scrivendo di Broggi (*op. cit.*, p. 106).
(62) «La *menace* dell'imitazione è nella sua visione duplice, che mentre svela l'ambivalenza del discorso coloniale ne distrugge l'autorità» (H. Bhabha, *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma 2001, p. 127).
(63) J. M. Gleize, *op. cit.*, p. 189.
(64) C. Hanna, *Poesia azione diretta. Contro una poetica del gingillo*, "GAMMM", 2008 (https://gammmorg.files.wordpress.com/2019/02/hanna-christophe_-poesia-azione-diretta.pdf; consultato il 23/07/2022).
(65) Si veda il paragrafo *Installazione vs performance* in G. Bortolotti, M. Giovenale, *Tre paragrafi*, "GAMMM", 2006 (https://gammm.org/2006/07/16/tre-paragrafi-gbortolotti-mgiovenale/; consultato il 23/07/2022). Forse che l'insistenza sul termine «performance», nelle *Istruzioni politico-morali*, vada anche inteso come *internal joke*?
(66) Cfr.: M. Giovenale, *Ancora sul cambio di paradigma*, "puntocritico2", 2011 (https://puntocritico2.wordpress.com/2011/02/24/ancora-sul-cambio-di-paradigma; consultato il 23/07/2022).
(67) Cfr.: M. Tronti, *Operai e capitale*, DeriveApprodi, Roma 2006, p. 14. Può non essere ozioso ricordare quanto Balestrini apprezzasse questo passaggio, da lui citato, ad esempio, in un colloquio con Andrea Branzi sulla politicità della sperimentazione artistica (cfr: A. Branzi, *Moderno postmoderno millenario: Scritti teorici 1972–1980*, Studio Forma Alchymia, Torino 1980, pp. 108-112).
(68) R. Barthes, *Lezione. Il punto sulla semiotica letteraria*, Einaudi, Torino 1981.
(69) Mi pare, infatti, non improbabile un qualche ricordo, anche involontario, di: L. Pignotti, *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Lerici, Roma 1968. Va aggiunto, poi, il più ovvio rimando alle *Istruzioni politico-morali* di Foscolo, senza peraltro escludere l'azione sotterranea dell'amato Perec e delle sue numerose *istruzioni*.
(70) G. Picconi, *op. cit.*, p. 80.
(71) Si è, peraltro, da tempo iniziato a contestare la validità di un concetto quale testo (*textus*) all'interno di simili scritture.
(72) A. C. Danto, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, Bari-Roma 2008, p. 5.
(73) Cfr.: G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989.
(74) Tra i vari titoli citabili, cfr.: R. Krauss, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2005.
(75) Quintane ha, inoltre, svolto un ruolo di primo piano nella gestazione stessa del libro.
(76) Sempre nel TicTalk citato.
(77) Cfr.: C. Emmott, M. Alexander, A. Marszalek, *Schema theory in stylistics*, in M. Burke, a cura di, *The Routledge handbook of Stylistics*, Routledge, Londra-New York 2014, pp. 268-283 (271).
(78) V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in T. Todorov, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 1968, pp. 73-94.
(79) J. Gavinis, *Defamiliarisation*, in *The Cambridge Hanbook of Stylistics*, cit., pp. 196-211 (197).
(80) D. Montini, *La stilistica inglese contemporanea. Teorie e metodi*, Carocci, Roma 2020, p. 133.
(81) C. Gregoriou, *The linguistic levels of foregrounding in stylistics*, in *The Routledge Handbook of Stylistics*, cit., pp. 87-100.
(82) Per una panoramica su tautologia e scritture recenti cfr.: M. Villa, *Forme della tautologia nella poesia italiana recente*, "Enthymema", 25, 2020, pp. 399-422.
(83) A. Casadei, *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Il Saggiatore, Milano 2018.
(84) Si fa eco all'importante titolo: C. Dworkin, *Reading the Illegible. Avant-Garde&Modernism Studies*, Northwestern University Press, Evanston 2003. Lo stesso titolo è stato ripreso da Nick Thurston nella sua curatela ad un numero monografico della rivista "Amodern" (6, 2016).
(85) *L'attenzione nel regime di potenziale distrabilità permanente* è il titolo di un paragrafo del saggio di E. Campo, *La testa altrove: l'attenzione e la sua crisi nella società digitale*, Donzelli, Roma 2020.

(86) J. Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1999, p. 13.
(87) M. Jackson, *The Erosion of Attention and the Coming Dark Age*, Prometheus Book, Amherst 2008.
(88) B. Carnevali, A. Pinotti, *L'estetica sociale: Simmel Ritrovato*, in G. Simmel, *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, Einaudi, Torino 2020, pp. VII-XXXI (XXVIII).
(89) T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1995, p. 134.
(90) N. K. Hayles, *Hyper and Deep Attention: The Generational Divide in Cognitive Modes*, "Profession", XXXI, 1, 2012, pp. 187-199.
(91) A. Nardi, *Lettura digitale vs lettura tradizionale: implicazioni cognitive e stato della ricerca*, "Form@re - Open Journal Per La Formazione in Rete", 15, 2015, pp. 7-29 (13).
(92) L. Yeykelis, J. J. Cummings, B. Reeves, *Multitasking on a Single Device: Arousal and the Frequency, Anticipation, and Prediction of Switching Between Media Content on a Computer*, "Journal of Communication", 64, 2014, pp. 167-192.
(93) Cfr. anche: G. Bortolotti, *Eros ed elaborazione delle informazioni*, "alfabeta2", 2010 (link non più attivo).
(94) E. Campo, *La testa altrove: l'attenzione e la sua crisi nella società digitale*, Donzelli, Roma 2020. Si cita dalla versione ebook, il riferimento è contenuto nell'Introduzione.
(95) A. Aloisi, *La potenza della distrazione*, il Mulino, Bologna 2020, p. 7.
(96) *Ibidem*, pp. 8-9.
(97) E. Campo, *op. cit.*
(98) C. Tarkos, *Anacronismo*, Tic, Roma 2020, p. 76.
(99) G. Picconi, *op. cit.*, p. 84.
(100) Cfr.: E. Arielli, *Stile e stili di pensiero*, in E. Franzini, V. Ugo, a cura di, *Stile*, Guerini, Milano 1997, pp. 21-40.
(101) A. Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Mimesis, Milano 2001, p. 7.
(102) S. Sontag, *Sullo stile*, in Id., *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1967, pp. 27-58 (29).
(103) O. Meo, *Questioni di filosofia dello stile*, il melangolo, Genova 2008, p.101.
(104) M. Proust, *Saggi*, Il Saggiatore, Milano 2015, p. 651.
(105) G. Bottiroli, *Teoria dello stile*, La Nuova Italia, Firenze 1997, p. 86.
(106) *Ibidem.*
(107) A. C. Danto, *op. cit.*, p. 200.
(108) G. Bottiroli, *op. cit.*, p. 87.
(109) I. Hacking, *La ragione scientifica*, Castelvecchi, Roma 2017, p. 47.
(110) *Ibidem*, p. 33. Hacking si appropria qui delle riflessioni sulla *truthfulness* di Bernard Williams.
(111) M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, p. 30.
(112) W. J. T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Cortina, Milano 2017, p. 42.

IRONIA O RIDICOLO? TRE VERSI DI LUIGI SOCCI

> Schönberg e Charlot: il saltimbanco che fa lo sgambetto con il suo bastone trascinato sulla scala regolata dei dodici toni
>
> Jacques Rancière

0. Della polisemia della parola *stile*, e delle antinomie che gli sono legate, dà conto in un suo importante e recente lavoro Enrico Testa: scisso com'è tra dimensione individuale e collettiva, tra generale e particolare, tra *langue* e *parole*, tra finalità estetica e finalità gnoseologica, lo stile riunisce in sé molte contraddizioni e presenta – anzi esibisce – le sue belle mende aporetiche**(1)**.
Poiché lo stile può essere molte cose, anche in antitesi le une con le altre, conviene allora cominciare da una definizione, per delimitare il campo di lavoro e individuare alcuni punti di partenza. Ora, lo stile potrebbe essere definito come «replication of patterning, whether in human behaviour or in the artifacts produced by human behaviour, that results from a series of choices made within some set of constraints»**(2)**. Una simile definizione presenta lo stile come l'insorgenza di una identità regionale che si rende riconoscibile e individuabile attraverso la ripetizione di moduli locali, riconducibili a regole o comunque a una regolarità soggettivamente determinata (si parla infatti di scelte). In soldoni, dietro allo stile si annida la possibilità della ripetizione di *patterns*, schemi, e di tratti, in uno schema coerente; ma affinché in questa serie di ripetizioni possa essere colta una forma di coerenza bisogna essere disposti a proiettare queste ripetizioni su di un ipotetico soggetto produttore, in un duplice esperimento di *mind reading***(3)**: bisogna immaginare non solo un'intenzione, ma anche un soggetto di questa intenzione.
Quand'è così, il punto è che pare sia la percezione globale dell'organizzazione stilistica a guidare il riconoscimento dei singoli elementi stilistici. Per chiarire: secondo Monroe Beardsley, lo stile sarebbe, infatti, «at least, a set of recurrent stylistic features»**(4)**: definizione, in fin dei conti, tautologica. Insomma, visto così lo stile mostra una ulteriore antinomia: se lo stile è ripetizione, ricorsività ritmica (perché proprio nel ritmo – questo parente stretto dello stile – è possibile individuare una intenzionalità), e lo stile si esprime sempre in tratti discreti, sarebbe impossibile concepire qualcosa come uno stilema singolo, slegato da qualsiasi forma di ricorsività. In questo senso, si può in effetti parlare di stilema (ossia di tratti stilistici discreti) solo a partire da un lavoro di singolarizzazione del continuo (in questo caso il concetto di stile), che però sembra proiettare sul particolare il carattere di una percezione generale: siamo al serpente che si morde la coda.
Non meno problematico è il concetto di stile comico. Se già di per sé comico è concetto di difficile formalizzazione (e varrà la pena di ricordare la polemica tra Croce e Pirandello), quando il predicato estetico del comico si associa all'idea di stile, quelle antinomie che già caratterizzavano l'analisi stilistica si trovano a esibire con ancora più viva forza la loro irreconconciliabilità. Forse Croce non ha tutti i torti quando dice che comico e umorismo sono pseudoconcetti, e in quanto tali patiscono di una vaghezza che li rende allergici alla formalizzazione richiesta dal discorso filosofico. Il fatto è che Croce si rendeva conto, sia pur con gli strumenti a lui peculiari, della natura eminentemente pragmatica (quindi inverantesi solo nella dimensione contestuale) del comico**(5)**.
Ad ogni buon conto, va aggiunto che la categoria di stile comico ha goduto, nel Novecento, di una singolare fortuna, anche sulla scorta del magistero, vitale ancora oggi, di Auerbach**(6)**, che ne ha condizionato fortemente la ricezione. Il recupero che Auerbach fa del concetto medievale di stile umile o comico è per molti versi anche un tentativo di superare le antinomie dello stile pensandone in qualche modo l'ontologia sociale (e producendone però di nuove); resta che la casistica dello stile comico esibita da Auerbach non si riferisce al concetto di comico nel senso con cui intendiamo oggi questo termine (tanto che appunto *comico* risulta nel libro sinonimo di *umile*); inoltre scopre il fianco ad una critica, nella misura in cui i singoli elementi comici (sempre necessariamente provvisti di una precipua dimensione semantica) di un testo non possono che convivere con elementi di per sé non comici. Ecco pertanto che parrebbe impensabile l'ipotesi di quello che potremmo definire un comico non-verbale, da un lato, o di un comico che riverberi sul verbale la propria origine non-verbale; e dall'altro lato di un comico puro. Inoltre, in modo pressoché

sistematico il comico si produce attraverso la commistione di alto e basso (e quindi, in qualche modo, di sublime e comico). Il comico, a livello stilistico, è infine dato dalla sommatoria di tragico + comico, ricadendo a sua volta in una nuova antinomia.
Nonostante i limiti a livello di formalizzazione, di cui del resto era pienamente cosciente lo stesso Auerbach, nel Novecento indubbiamente la concettualizzazione dello stile comico desumibile da *Mimesis* ha lasciato una traccia evidente in svariati autori, su tutti, con soluzioni antitetiche, Pasolini e Sanguineti**(7)**. Quest'ultimo, per altro, ha anche insistito più volte sull'indistricabilità novecentesca di tragico e di comico.
La caratterizzazione dello stile comico, in Auerbach, restando per lo più implicita, ha prodotto declinazioni svariate e divergenti, negli autori che vi si sono ispirati. Tentare una definizione, per quanto vaga, di stile comico, è impresa certo difficile, forse non inutile nella misura in cui si creda che determinati modelli, metamorficamente, permangano nella letteratura che si fa oggi quanto meno come sostrato o sopravvivenza; deve tuttavia riscrivere il concetto divergendo alquanto da Auerbach.
Le difficoltà di trattamento di un oggetto come lo stile comico aumentano quando si limiti la prospezione dello stile e il lavoro di analisi alla stilistica del testo poetico**(8)**: diventa allora necessaria una delimitazione attenta del campo di lavoro (ancor più in quanto quello di Auerbach era concetto che trascendeva le frontiere di genere, passando tranquillamente dalla poesia alla narrativa).
Stile comico sarebbe allora il ricorrere di una serie di tratti formali, estetici, che sortiscano un effetto comico: un effetto ossia, di depatemizzazione, inversione o riduzione della carica patemica postulata inizialmente dal testo**(9)**. In ogni caso, si tratterebbe di un lavoro, basato sulla ricorsività di determinate tecniche di scrittura, attraverso cui l'autore presenterebbe un messaggio, mostrando però gradualmente, proprio per mezzo di una serie di indizi legati all'aspetto formale, la propria distanza ideologica rispetto alla lettera di quel messaggio. La posizione di antifrasi rispetto a quello iniziale entro cui si pone il simulacro ideologico proiettato finalmente sul testo, produce una deintensificazione di alcune delle istanze emotive legate alle estrinsecazioni tematiche presenti nel testo, cui certo vengono connessi, nell'atto di lettura, vissuti patemizzati. A questo prezzo è possibile individuare, con una certa coerenza, la possibilità dell'esistenza di uno stile comico**(10)**.

1. Vale la pena, a questo punto, scegliere un oggetto d'analisi che possa esemplificare il manifestarsi di uno stile comico: ossia, di una serie di tratti stilistici ricorrenti che si presentino sotto le specie di una sorta di coerenza globale; coerenza che però produce anche la messa in contraddizione di alcune delle istanze ideologiche inizialmente postulate dal testo.
In questo caso, l'autore su cui ci si soffermerà sarà Luigi Socci: al riguardo, infatti, la critica ha impiegato spesso e volentieri la categoria di comico**(11)**; e lo scrittore stesso non ha mancato di avvalersene nelle sue dichiarazioni di poetica. Resterà da vedere quindi se è possibile rilevare tratti formali ricorrenti; e in che misura questi possano essere definiti comici. Il banco di prova sarà un libro del 2013, *Il rovescio del dolore***(12)**, che fin dal titolo sembra postulare la questione del comico, e in più sensi possibili: collocandosi, da un lato, in una tradizione sotterranea del comico che pare snodarsi carsicamente lungo tutto il Novecento; e tematizzando esplicitamente l'idea dell'inversione dei vissuti emotivi connessi al testo. Inevitabile, infatti, ricollegare un titolo come *Il rovescio del dolore*, nonché a Gadda**(13)**, anche a Palazzeschi**(14)**: il cui *Controdolore* è *il* manifesto del comico novecentesco; difficile non notare allora come il dolore che campeggia nel titolo, già a livello di soglie del testo – assurgendo pertanto a filo conduttore dell'intera raccolta –, si presenti programmaticamente in forme *rovesciate*, ossia in qualche modo totalmente o parzialmente contraddette.

2. A voler passare in rassegna quei fenomeni che ricorrono con maggiore frequenza all'interno dei testi di Socci, si può notare il carattere fortemente idiosincratico di alcune soluzioni formali: assonanza, consonanza, paronomasia e rima ricorrono più ancora che con frequenza, con sistematicità; accanto a questo genere di fenomeni, ad attivarsi nel testo, è soprattutto il meccanismo della ripetizione lessicale**(15)**: che, oltre a sollecitare la dimensione sintattica, ripercuote i suoi effetti anche su quella acustica, fungendo anche da indicatore della presenza di una attenzione

all'aspetto stilistico. Se si dà allora stile comico in Socci, ciò accade in primo luogo sollecitando l'aspetto fonico e del significante da un lato, e, dall'altro, quello della sintassi, in modo da incrociare i due ambiti**(16)**.
Il campionario è vasto, tanto da essere rilevabile ad apertura di pagina, ma vale la pena di procedere attraverso l'esemplificazione, in modo da presentare i fenomeni nella loro interazione e interferenza:

Ero venuto a salutarti

ma il treno parte da tutte le parti.

Non so dove agitare
il fazzoletto non so
se piangere non so
cosa rimpiangere

e il fazzoletto
che smuovo in giro a caso
non sventola per niente
bene se è stato usato
nel naso (R, 30).

Come si vede, la partitura del testo è complessivamente organizzata per esaltare attraverso l'aspetto fonico e della *compositio* una serie di incongruenze o di deviazioni dall'apparente pianificazione del discorso: a cominciare dalla accusatissima figura *parte/parti* del primo verso. La rima, quindi, interviene a sostegno e a rinforzo delle frequenti *annominationes*, mentre la ripetizione lessicale si combina in particolare con l'*enjambement* per ottenere effetti di *aprosdoketon*. *In clausula*, infine, si ha anche un effetto di abbassamento tematico, con il riferimento al basso corporeo**(17)**: è in particolare in combinazione con il sordido e l'osceno (inteso anche in senso etimologico) che la serie degli elementi formali riconducibili alla sfera del significante e dell'ordine delle parole si risignificano in chiave comica.
Il testo esaminato, però, sembra disegnare l'immagine di un soggetto lirico**(18)** in qualche misura riconducibile alla figura dell'inetto modernista (si noti l'insistenza sul /non sapere/ e in generale la dimensione del /non potere/: «non sventola»); e anche questo elemento riveste un peso, a livello dell'economia del libro di poesia, rimandando subliminalmente a modelli alti (si pensi al Montale di «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo»). Proprio a questa volontà di istituire un rapporto con la tradizione rimanda l'uso di un lessico alto, non sempre impiegato in senso parodico, che deve in qualche modo bilanciare gli elementi impoetici, da un lato, e l'inettitudine di quella figurina stilizzata che vuole essere l'io poetico.
In effetti, testo dopo testo, il comico del libro circonda, presenta e veicola una serie di istanze tematiche che fanno dell'io poetico (perché c'è un io poetico a tutti gli effetti, in *Il rovescio del dolore*) un personaggio disadattato e inadattabile alle tante contraddizioni che affollano il mondo possibile a lui collegato. Tuttavia, al di là della posizione del soggetto, l'insistenza sul negativo viene in qualche modo riconfigurata, nel caso di *Ero venuto a salutarti*, dall'*enjambement* tra terzultimo e penultimo verso. Ed è qui la chiave per poter conferire a questo testo una lettura integralmente comica. Il riconoscimento perciò di una certa serie di istanze formali ricorrenti (ossia di una compagine stilistica) diviene la *sphragìs* di questo soggetto, preparando il riconoscimento degli elementi comici in ogni parte del libro. C'è quindi uno stile, in questo libro, e uno stile comico a tutti gli effetti, riconducibile a un soggetto poetante che sembra operare un rovesciamento comico dei temi trattati.
Non deve sorprendere l'uso di categorie *démodé* come soggetto lirico o io poetico**(19)**: del resto questo libro recupera tutto un canone del modernismo (tardo) approfondendo una serie di elementi ironici che l'ultima fase di alcuni autori (come Montale) aveva già esibito, per tuttavia correggerla e differenziarsene**(20)**.
Ecco quindi che, più chiaramente, all'inettismo di Montale**(21)**, la versione di Socci mostra invece un soggetto poetico riconducibile in qualche modo alla dimensione farsesca della *clownerie***(22)**.

Clownerie che forse emerge, tra l'altro, nell'esito parodico (o di *pastiche* satirico) cui vengono sottoposti alcuni classici:

> Questo tutto è rimasto
> di tanto traslocare:
> una corsa sul posto
> di roba che rimane.
>
> I facchini sorpresi
> a tirarsi le maniche
> come fossero pesi (R, 19).

Curioso e raffinatissimo esperimento di contaminazione tra Ungaretti e Montale, il trattamento di questa lirica riprende movenze sintattiche di *San Martino del Carso*, contaminandole con il tema del trasloco e la figura dei facchini tipica di *Satura*, in un esito testuale poi del tutto autonomo rispetto agli ipotesti.

3. In una indiretta dichiarazione di poetica da parte di un autore che è generalmente allergico alle dichiarazioni di poetica, Socci afferma: «*La punta della lingua* è la continuazione della mia poetica con altri mezzi (evenemenziali, in questo caso). Alto e basso, dotto e popolare, comico e tragico, tradizione e rinnovamento ci possono agevolmente convivere. L'importante è appunto la qualità per cui ho un criterio di selezione altamente scientifico: il mio (il nostro, perché non decido tutto da solo) proprio gusto»**(23)**. La poetica di Socci è insomma un impasto o amalgama di alto e basso, comico e tragico, dotto e popolare, in cui gli opposti coesistono, mantenendo una loro propria identità, dettata dall'idiosincraticità del gusto. *Il rovescio del dolore* non è allora una cancellazione o *diminutio* del dolore, ma una rappresentazione individuale del dolore in forme comiche.
«Non ho scritto che un libro, di cui ho dato prima il *recto*, poi il *verso*», asseriva Montale, riguardo al suo percorso successivo a *Satura*. E ancora: se è vero che Montale ha parlato del suo nuovo stile di *Satura* come del «rovescio del tappeto», e la raccolta di Ungaretti più strettamente connessa con il tragico è appunto *Il dolore*, e *Il rovescio del dolore* contiene una versione parodica di *San Martino del Carso*, viene da chiedersi se il titolo – perfetto proprio nella misura in cui riesce ad attivare un gran numero di armoniche estetiche – del libro di Socci non intenda includere nello stesso spazio una allusione anche a due sezioni del Novecento poetico apparentemente incompatibili: una sezione intensamente patemizzata (il teatro del dolore privato), su cui viene operato un lavoro di depatemizzazione, di rovesciamento. Ma ecco, di fronte al dolore, non verrebbe messo in atto un effetto di sordina**(24)** alla Montale, dunque, ma un lavoro di ribaltamento antifrastico.
Se il rovescio di Socci è allora in qualche modo imparentato con il *verso* di Montale, quello che però li distanzia è che l'abbassamento montaliano è al servizio di una desublimazione ironica, quello di Socci, invece, sortisce in una sorta di antisublime. Da questo punto di vista, cruciale è il fatto che si distingua in un testo come *Ero venuto a salutarti* un effetto di abbassamento tanto radicale (il riferimento escrementizio conclusivo) da essere pressoché estraneo alla gran parte del linguaggio poetico novecentesco canonico, ossia al postermetismo (è peraltro un effetto testuale difficilmente ammissibile nella testualità montaliana di *Satura*). Lo sberleffo di Socci è una reazione antifrastica – ma non ironica – al lutto che la prospezione della realtà – la vita – porta sempre con sé. Da questo punto di vista, con una movenza tipica del comico, esemplare risulta il letteralismo con cui viene presentata un'espressione paremica come «A babbo morto» nella poesia eponima (R, 71-73). Un letteralismo che usa lo stile comico per presentare un contenuto tragico. In questo senso è verissimo quanto asserisce Raffaeli, ossia che il fine di Socci è quello di «sabotare le idee ricevute nonché di rinvenire [...] un residuo del senso che sia umanamente tangibile» (R, 139).
Si legga, in questo senso, un testo poetico come il seguente, che l'edizione del libro ha voluto includere, per la sua funzione metapoetica, anche nel peritesto della quarta di copertina:

Chino nel mio cunicolo.

Munito di binocolo.

Non cerco l'ironia, trovo il ridicolo (R, 57).

La presenza di questo testo in quarta di copertina ne dimostra in qualche modo la sua autonomia. Tuttavia, è opportuno contestualizzare il frammento, intitolato 0.8: si trova incluso infatti nella sezione Strada Maggiore n. 0 (allusione a una notissima canzone di Sergio Endrigo, *Via dei Matti n. 0*), che si apre sulla scena, tra giochi di parole vari, dell'impiccagione di una donna, la madre del tu cui l'io lirico si rivolge (R, 48-49). La coesistenza tra comico e tragico di cui parla Socci non è indubbiamente qui un fatto di stratificazione lessicale, o, per meglio dire, di escursione diastratica. Ché anzi, il lessico resta piuttosto coerente, spesso alto. Non ci troviamo insomma di fronte a un caso di stile umile, casomai di sublime reattivo e antifrastico. Nemmeno l'aspetto metrico sembra alludere a una *nekya* verso gli inferni del popolare; la sequenza dei versi è costituita nientemeno che da due settenari e un endecasillabo tutti sdruccioli: la capacità di orchestrare questa conciliazione dei contrari non avviene dunque attraverso un'alternanza di elementi colti e popolareschi, ma piuttosto situando i contrari su differenti livelli del testo.
In ogni caso, la poesia presenta, concentrati, alcuni dei tratti stilistici più tipici di Socci organizzati in una unità di senso, tale da farne una sorta di testo programmatico, soprattutto dal punto di vista tematico. Ma procediamo con ordine. In primo luogo, il testo presenta una sequenza di due frasi senza verbo principale, prodotte da una prima persona, soggetto lirico, che affiora inizialmente in modo obliquo, attraverso l'aggettivo possessivo. Le due frasi risultano isolate da punti fermi. Questa spezzatura della sintassi frammenta il discorso evidentemente inducendo un effetto di attesa rispetto al verso successivo; è quindi in primis l'impianto informativo a essere strutturato in modo da produrre un crescendo, un senso di climax. Tanto più se si pensa che le due frasi, quasi due costrutti assoluti, potevano essere legati al terzo verso semplicemente da virgola, con una pausa sintattica meno marcata, quindi. Ma questa punteggiatura antinaturalistica ha forse un ulteriore esito: un effetto di scritto-scritto che sembra collocare il *medium* del testo in un altrove rispetto alla realtà quotidiana, o rispetto al discorso endofasico del poeta: un effetto di scrittura quasi contrapposto a quello che Barthes definiva effetto di realtà.
A concorrere all'attesa di climax poc'anzi descritta è pure la struttura sintattica di tipo adiettivo delle due prime proposizioni della poesia, giustapposte in una sorta di apparente *stile disiunctus* evidentemente riconducibile alla voce di un unico soggetto monologante, come appunto l'aggettivo possessivo del secondo verso indica.
La consonanza, invece, al limite del procedimento paronomastico, per certi versi serve anche a preparare, tipica com'è del discorso comico, il terreno al rivolgimento dell'ultimo verso. Quest'ultimo, in rima con il primo e riprendendo la paronomasia con il secondo, opera una decisa sterzata rispetto ai due versi precedenti, giacché vi si attua un ritorno alla sintassi regolare, sia pur mantenendo l'impiego di strutture adiettive, da un lato, e soprattutto si introducono, a seguito dei figuranti concreti dei due versi precedenti (il *cunicolo* e il *binocolo*), due figuranti astratti (l'ironia e il ridicolo). È in questa virata, parzialmente incoerente con il profilo disegnato dai versi precedenti, che può allora forse riconoscersi qualcosa come uno stile: se il figurante *cunicolo* evoca certo anche l'idea della ricerca, così come, a maggior ragione il *binocolo*, questa ricerca deve essere però di un qualcosa di concreto, che il brusco cambio di pianificazione nega.
La *correctio* interna al terzo verso, indice della raffinatezza di Socci, riprende in fin dei conti questo modo di procedere di Socci, mostrando che si tratta di un processo pienamente cosciente: e questo ribaltamento, come da tradizione, non può che essere comico; comico e umorismo essendo, in fin dei conti, più ancora che l'avvertimento del contrario e il sentimento del contrario, il contrario del sentimento, come da titolo del libro. Ora, poiché questo salto dal concreto all'astratto è in fin dei conti riconducibile all'*aprosdoketon*, ingrediente cruciale della testualità comica, ecco che diventa effettivamente il vettore portante di uno stile comico.
Non solo: a livello tematico, il ridicolo, da intendersi come l'orizzonte di senso che da sempre il comico interroga, emerge *in clausula*, evocandone appunto il problema, che diventa quindi una delle chiavi di interpretazione del libro. Ci ritorneremo.

4. Si può sostenere che, se ci si limita alla lettura dei primi due versi, i riferimenti al *cunicolo* e al *binocolo* disegnano un mondo finzionale possibile, un universo discorsivo almeno in un primo momento poco plausibilmente legato con l'idea dell'atto di scrittura**(25)**. L'immagine sembrerebbe piuttosto riconducibile al monologo di un minatore, anche se il binocolo non è perfettamente coerente con questa visione; in ogni caso rimanda a un lavoro materiale. I primi due versi postulano un mondo possibile non privo di elementi di soggettività, se il cunicolo è definito "mio" dal personaggio locutore: inoltre, tutta una serie di elementi (a cominciare dall'aggettivo iniziale, *chino*, allitterante rispetto al prosieguo della frase, ma diastraticamente connotato in senso alto, e quindi tipico di un discorso che si presenta come affidabile) attivano la *suspension of disbelief*, che si mantiene attiva nonostante abbiamo qui un personaggio che può chiamare mio un cunicolo e lì, munito di un elemento in parte incongruo come un binocolo, mettersi a redigere un testo poetico, costruendo un testo che è insieme lirico e finzionale. Determinare allora in che senso sia "mio" il cunicolo è una delle necessità del lettore di questa poesia.
Se questa è la schematizzazione che il fruitore del testo può ricavare dal primo distico, ben presto, il terzo verso obbliga a riconsiderare e reinterpretare quanto visto finora. In una chiave, si potrebbe dire, non più letterale, e quindi allegorica: in cui il *cunicolo* varrà per l'isolamento del poeta (che ha come unico interlocutore il tu lirico, ma attorno a cui tutto è morte), la sua disintegrazione o reificazione, mentre il binocolo avrà a che fare con la ricerca di scrittura. È qui che si innesta il terzo verso, con i suoi figuranti astratti, riconducibili a un medesimo campo semantico, ma, anche, con la *correctio*, in antitesi, del verbo. Se questo verso racchiude allora il senso ultimo dell'intero componimento, *fulmen in clausula*, questo senso non si esaurisce certo a una prima lettura. Infatti, l'idea che sembrerebbe emergere, di un rifiuto dell'ironia, in un poeta che riconduce esplicitamente al comico le sue pratiche di scrittura, pare in contraddizione con il disegno generale che emerge dal libro.
Tuttavia, si può cercare di intendere la cruciale *correctio* del testo, a forza di inferenze, non come una negazione della dimensione ironica del testo; la *correctio* infatti insiste sul verbo prima che sull'oggetto diretto che il verbo regge. Socci può denegare la presenza dell'ironia nei propri testi nella misura in cui all'ironia è probabilmente connesso un atteggiamento desublimante analogo a quello di Montale: mettere la sordina al tragico per desublimarlo non è l'intento di Socci; piuttosto, il tentativo è di ribaltare il tragico nel suo contrario, senza sopprimerlo, trattenendolo invece incorniciato nel suo contrario dialettico. Da questo punto di vista, come si vedrà successivamente, esemplare è una lirica come *Ultima Prima al 'Na Dubrovka'*.

5. Ma ritorniamo ancora ai tre versi cruciali dei paragrafi precedenti. Il riferimento al cunicolo, assieme alla prima persona e al presente indicativo, disegna un mondo possibile, evidentemente finzionale. Questo mondo possibile evoca un protagonista ambientato in un luogo fisico, per poi, in qualche modo risignificare allegoricamente quanto evocato prima, attraverso il terzo verso. *Mio* è allora il cunicolo in quanto figurante allegorico della stravaganza – disadattamento – soggettiva del soggetto lirico: un cunicolo che significa in qualche modo una claustrofilia e una tendenza alla chiusura che ha il suo corrispettivo nelle forme metriche che sigillano i testi.
Ecco allora che, se da un lato il testo, attraverso la disposizione versale, attiva nel lettore la ricerca e il riconoscimento di possibili moduli lirici, confermata dal parallelismo sintattico tra i primi due versi, e dal parallelismo fonetico, lo scarto introdotto a livello semantico innesca un meccanismo di deviazione che costringe a trasvalutare – comicamente e allegoricamente – l'universo discorsivo da cui parrebbe provenire la voce.
Proviamo ad aggiungere alcune considerazioni. Intanto, la punteggiatura, e in particolare la sintassi, consente di escludere qualsiasi ipotesi di simulazione di enunciazione parlata (Testa). Il testo che si ha davanti, allora, con la sua struttura, acquisisce una sorta di iconicità sintattica, che tende a riverberarsi appunto sulla proiezione finzionale del locutore nel testo. La salienza della punteggiatura guida il lettore a inferire determinate caratteristiche dell'autore implicito: idiosincratico e isolato (a punto di parlare per smozzichi di frasi nominali), è sufficientemente stravagante da esprimersi con una serie di rimanti sdruccioli che tematizzano esplicitamente la questione del ridicolo risignificando in questa chiave anche il locutore stesso, soprattutto se lo si

mette poi in rapporto con gli altri testi del libro. Il protagonista, quindi, secondo una piattaforma enunciativa che è insieme tradizionale nel libro di poesia, ma che attraverso il comico ne svela anche la natura finzionale ritualizzata, continua a mostrarsi come un *buffo* (si veda in questo senso l'epigrafe del libro), che continuamente si incarna in nuovi personaggi poetici in cui l'elemento della solitudine esistenziale, dell'abbandono, viene sussunto dalla dimensione comica, senza che tuttavia possa essere soppresso.

6. Esemplare di questa modalità di presentazione comica dell'elegiaco e addirittura del tragico il testo conclusivo della raccolta, molto opportunamente posto *in explicit* del volume, a sigillare la convivenza in un unico spazio di tragico e ridicolo, sottolineando il carattere di antisublime dell'intero libro.
La lirica racconta un episodio arcinoto della storia recente russa: in quell'occasione un gruppo di terroristi ceceni aveva preso in ostaggio gli spettatori di un teatro; le forze speciali fecero irruzione nel teatro dopo aver liberato nell'impianto di ventilazione un gas letale che fece fuori 117 spettatori e 39 dei 40 terroristi presenti. A partire da questo episodio tragico, tra l'altro ripreso da più di uno spettacolo teatrale e da installazioni di artisti contemporanei, Socci sviluppa un testo in cui gli elementi tipici di quello che può essere definito stile (una serie di tratti ricorrenti, quindi) tornano con significativa coerenza a tratteggiare l'episodio.
Naturalmente troviamo tutto il campionario delle forme retoriche impiegate da Socci, strettamente combinate: la ripetizione lessicale, la rima e l'assonanza, la tendenza a costruire dei crescendo con effetti di svelamento o ribaltamento ideologico:

> Il teatro russo degli anni ottanta
> mi stanca.
> Il teatro russo degli anni novanta
> mi incanta.
> Ma il teatro russo degli anni zero
> è vero (R, 127).

Indubbiamente, *vero* è una parola-chiave delle estetiche realiste, ma qui è accolto giocando sullo sfondamento degli eventi reali dentro la rappresentazione estetica teatrale. Il fatto che oggetto però di questo tipo di trattamento (che passa per altro da un giudizio estetico a una sorta di assunzione oggettiva, mimando però la continuazione del giudizio estetico) sia un evento così potentemente tragico smarca appunto ancora una volta la poesia di Luigi Socci da quel sospetto di ironia alla *Satura* che potrebbe erroneamente pendere su questa poesia: non l'ironia desublimante di *Satura*, ma un trattamento comico di un fatto di per sé tragico, e quindi una forma di antisublime. Le forme del tragico sono quindi evocate, ma parodisticamente, attraverso il paradosso della situazione:

> Nel personaggio a cui davo la vita
> mi identificavo alla perfezione:
> il mio cadavere in carne e ossa
> in attesa di identificazione (R,128).

Tuttavia, quel che è forse più interessante è la prima persona del testo. Questa prima persona disegna un io auctor che si identifica con uno degli spettatori morti all'interno del teatro, senza però esserlo davvero:

> Io quella sera
> proprio io non c'ero
> e se c'ero dormivo e morivo
> già cascavo dal sonno e mi gasavano
> (posto 12 fila C)
> la testa mi andava giù (R, 128).

«proprio io non c'ero»: la proiezione finzionale dell'autore del testo mantiene una sua identità e recita, coerentemente con l'isotopia del teatro che attraversa tutto il libro, la sua parte. La *clownerie*,

ancora una volta, che emerge, è allora quella del "ridi, pagliaccio"; ma contemporaneamente fa anche emergere lungo tutto il libro un personaggio finzionale, che affiora soprattutto attraverso uno stile comunicativo, caratterizzato da numerosi tratti funzionali a un ribaltamento delle situazioni marcate da vissuti patemicamente carichi di negatività. Un ribaltamento comico di questo tipo è segno di una forma di disperazione.

7. Proviamo a operare in conclusione una sintesi. Abbiamo, in *Il rovescio del dolore*, un io poetico finzionale, che, quasi unicamente rapportandosi con un mondo possibile in cui esistono solo oggetti e un *tu* a tratti identificabile con un essere di sesso femminile, manifesta la propria irregolarità, attraverso forme invece alquanto regolari e fortemente ritualizzate: versi spesso riconducibili a misure tradizionali, echi della tradizione orchestrati in vari modi, e una gabbia sonora fatta di ripetizioni lessicali.
Si può richiamare allora qui la dimensione della parodia, che è certo uno dei motivi dell'opera di Socci. Ora, gli elementi parodici dell'opera di Socci svolgono probabilmente una duplice funzione. Diceva Furio Jesi che la parodia nasconde sempre una nostalgia infinita dell'oggetto parodizzato: se è così, allora Socci in fin dei conti, di fronte a tutta una regione del nostro Novecento poetico, adotta la postura dell'*entre-deux*, insieme introiettando determinate posture stilistiche e portandole però a contraddizione, rendendo la contraddizione stessa postura stilistica; insieme esibendo la regola e lo sberleffo, la nostalgia e il rifiuto come universi compatibili. In questo senso, la parodia è per Socci una sorta di balzo di tigre nel passato.
Entro questa cornice parodica marcata da forme di regolarità, entro questi tratti ricorrenti, si costruisce di lirica in lirica un personaggio finzionale di portaparola dell'autore che, complice il peritesto, manifesta in breve la sua clownerie, che emerge soprattutto attraverso una ampia gamma di giochi linguistici. Ci si potrebbe domandare se, allora, obiettivo del testo non sia rivelare svariate delle trappole che travagliano il nostro linguaggio, e in particolare il nostro linguaggio poetico, obbligandoci a formulare una ecologia delle nostre forme di comunicazione. Una conferma in questo senso sembrerebbe venire da una lirica, in cui l'autore implicito rileva in atto nella nostra cultura un processo di «deversificazione» (R, 67). Si tratterebbe allora di un compito eminentemente politico. Ma forse, l'obiettivo di Socci è ancora più radicalmente politico. Ritorniamo allora alla volontà di Socci di conciliare dotto con popolare, tragico con comico: in questa poesia abbiamo tutto il lavoro, anzi lo sforzo del concetto che, proprio mentre gioca con il bastone di Charlot, propone gabbie di senso basate su una regolarizzazione che è anche una forma di razionalizzazione linguistica**(26)**. Ecco allora che Socci ci mostra in fin dei conti il paradosso della conciliazione: giocare sullo stessa pagina una efflorescenza anarchica di gesti e presentarli in una loro regolarità; mostrare insieme il linguaggio, la società, la vita, come una gabbia di regole e una forma di libertà infinita. C'è un che di sperimentale, in questo progetto di scrittura; ma c'è soprattutto, in un mondo in cui l'esperienza estetica è ormai consegnata agli apparati del dominio, che ne dettano le forme di apparenza e di regolarità, la volontà di riconsegnarla agli istituti che ne hanno gestito le forme fino al tardo modernismo, attraverso uno scompaginamento: che il «dérèglement de tous les sens» di Rimbaud confinasse in fondo con la risata Socci lo dimostra con la massima chiarezza. Che questo *dérèglement* debba però offrirsi in forme ordinate è l'unico modo per conservare una leggibilità e una chiarezza necessarie a rendere l'esperienza tragica non più individuale ma intersoggettiva.
Socci sa bene che questa volontà non potrà che essere frustrata; e allora, mette in scena ritualmente, in ogni sua poesia, la figura del figlio in lutto di una tradizione che celebrando il funerale ne ride e ci scherza sopra, quasi per riaffermare, spogliandosene, la dignità del suo stesso lutto. Si tratta allora di un'estetica ancora adorniana, ciò che ne fa un autore ancora intimamente legato alle armoniche culturali del tardo modernismo visto come un padre con la cui fine infinita tentare di fare i conti. È nella questione del padre che consiste il segreto del comico di Socci: imitare il padre poiché lui non può più essere qui, scoprire di voler essere lui dopo aver passato la vita a fuggirne e senza poterlo essere realmente: se è vero che «le style, c'est l'homme», alla fine Socci canta, nella sua rivitalizzazione dello stile comico, la morte del padre, insieme liberazione e condanna, tentando forzosamente di mantenerlo infinitamente in vita proprio per il fatto di ridere e scherzare sul proprio lutto, saltimbanco che interroga la finzionalità sempre immanente del testo poetico attraverso il

meccanismo dell'incongruenza, creando così una circuitazione tra testo dell'esistenza dell'autore empirico e proiezione nel testo dell'autore implicito. Il comico cui asintoticamente tende questo saltimbanco è allora, adornianamente, l'emancipazione impossibile da quel padre che è il senso.

Gianluca Picconi

Note.

(1) Enrico Testa, *Questioni di stile*, in Laura Neri, Giuseppe Carrara, a cura di, *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, a cura di, Carocci, Roma 2022, pp. 115-138. Mi sia consentito rivolgere, all'inizio di questo testo, un sentito ringraziamento a Luigi Socci, per il dialogo che abbiamo avuto modo di intavolare.

(2) Leonard B. Meyer, *Toward a theory of style*, in Berel Lang, a cura di, *The concept of style*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1987, p. 21.

(3) Sulla questione del mind-reading si veda, tra l'altro, Dan Sperber, Deirdre Wilson, *Pragmatics, modularity and mind-reading*, "Mind & Language", 17, 1-2, Febbraio-Aprile 2002, pp. 3-23.

(4) Monroe Beardsley, *Verbal style and illocutionary action*, in *The concept of style*, cit., p. 207.

(5) Al riguardo, si veda in particolare Benedetto Croce, *Di un caso di antimetodica costruzione dottrinale: la teoria del comico*, "La Critica", 32, 1934, pp. 202-208.

(6) La vitalità di un autore come Auerbach, per esempio, nella cultura italiana, è dimostrata da un volume come Raffaella Colombo, Federico Francucci, Matteo Quinto, a cura di, *Mimesis 1946-2016. Atti delle giornate di studio su Erich Auerbach. Pavia, Collegio Ghislieri, 27-28 aprile 2016*, Pavia University Press, Pavia, 2018. In questo volume, sul concetto di stile, fondamentale è il saggio di Maria Luisa Meneghetti, *Auerbach, la Commedia di Dante e il problema della lingua letteraria*, *ibidem*, pp. 1-10. Per quanto riguarda il concetto di comico, problematico quanti altri mai, si rimanda volentieri a Roberto Gigliucci, *Idee sul comico*, Tab edizioni, Roma 2021.

(7) Del concetto di stile comico Pasolini si appropria ben presto, facendone uso in svariate occasioni, sia per interpretare opere altrui, sia in riferimento ai propri libri. Si veda, a titolo di esempio, il seguente lacerto, dedicato al sodale Volponi: «Esiste tuttavia una qualificazione che fa perfettamente al nostro caso, garantendoci di restare immuni da ogni genericità e ambiguità. Si trova in Auerbach: secondo il grande stilcritico esiste infatti un tipo di realismo (che si occupa in stile comico del quotidiano) il cui senso profondo consiste in una "pietà creaturale" verso gli uomini, sia come principio pre-razionale sia come ultima risoluzione di una ideologia (non necessariamente cristiana). Il mondo sociale di tale "realismo creaturale" è il "coin detourné de la nature", dove secondo Pascal si trova a vivere l'uomo, ma che ha tuttavia tutte le connotazioni dell'usuale, del normale, del quotidiano (ed è proprio per ciò che commuove)» (Pier Paolo Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 2020). Quanto a Sanguineti, riferimento obbligato è una notissima lettera a Fausto Curi: «"da giovane, incominciai scrivendo poesie tragiche; poi, per un po' di anni, scrissi poesie elegiache; ormai, scrivo poesie comiche"; avvertii subito gli ascoltanti che l'uso di questi termini era [...] da interpretarsi [...] con riferimento ai livelli stilistici» (Edoardo Sanguineti, *Tragico, elegiaco, comico*, in Fausto Curi, *La modernità letteraria e la poesia italiana d'avanguardia. Cultura, poetiche, tecniche*, Mimesis, Milano 2019, p. 269).

(8) Un utile aggiornamento sulla stilistica del testo poetico si ha in Donatella Montini, *La stilistica inglese contemporanea. Teorie e metodi*, Carocci, Roma 2020, pp. 123-137.

(9) Su questo modo di concepire il comico mi si permetta di rinviare al mio *Gli affetti del comico: poesia comica, campo letterario, tonalità affettive*, "il verri", 60, febbraio 2016, pp. 8-30.

(10) In un articolo molto interessante di Alain Rabatel, *Humour et sous-énonciation (vs ironie et sur-énonciation)*, "L'Information grammaticale" 137, marzo 2013, pp. 36-42, impiega i due concetti di sovra-enunciazione e sotto-enunciazione, cui, in qualche modo si può ricondurre l'idea qui adottata, sia pur in senso radicalmente distinto, di una distinzione tra le modalità con cui l'autore implicito abbraccia il contenuto ideologico dei propri enunciati.

(11) Su un altro libro di Socci, *Prevenzioni del tempo*, Galaverni ha scritto: «Questa poesia ha trovato negli anni interpreti autorevoli, che ne hanno sottolineato volta a volta le prerogative fondamentali: ironia, umorismo, comicità, istrionismo, senso del paradosso e del rovesciamento» (Roberto Galaverni, *I versi di Socci sono «cocci di socci»*, "La Lettura-«Corriere della Sera»", 27 Agosto 2018, p. 3).

(12) Luigi Socci, *Il rovescio del dolore (Poesie 1990-2004)*, con una nota di Massimo Raffaeli, italic pequod, Ancona 2013. D'ora in avanti, il libro verrà citato attraverso la sigla R, seguita immediatamente dal numero di pagina.

(13) Il nome di Gadda viene fuori già nella bellissima *Nota* di Massimo Raffaeli: «Socci ha scelto un titolo complessivo [...] che rinvia a un classico, Carlo Emilio Gadda, a lui caro non solo per aneddoto personale (infatti risulta che Socci su Gadda si è laureato)» (R, 136)
(14) Fa il nome di Palazzeschi, in una importante recensione, Andrea Cortellessa (A. Cortellessa, *'Il rovescio del dolore'*, "Alfalibri" [supplemento di "Alfabeta2"], IV, 32, settembre-ottobre 2013, p. 12)
(15) Sulla questione della ripetizione lessicale in poesia, e più precisamente dell'anafora, si veda il contributo fondamentale di Italo Testa, *Anafore. Per una teoria della poesia*, in Paolo Giovannetti, Andrea Inglese, a cura di, *Teoria&Poesia*, Biblion Edizioni, Milano 2018, pp. 57-82.
(16) Sul meccanismo della ripetizione lessicale in Socci, utile è la lettura di Michele Ortore, *Repetita iuvant. L'uso espressivo della ripetizione in tre poeti contemporanei (Tommaso Di Dio, Luciano Mazziotta, Luigi Socci)*, nella rubrica "Lingua Italiana" di Treccani, 29 settembre 2020, leggibile sul magazine di Treccani alla seguente URL: https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_290.html.
(17) Non è l'unico caso, ovviamente. Un esempio su tutti: «La merda a riavvitarsi su nel culo» (R, 27).
(18) Molto acutamente, Cortellessa parla di «Una poesia del tutto soggettiva ma, insieme, perfettamente impersonale» (*ibidem*).
(19) Su questo problema si vedano le importanti considerazioni di Italo Testa, *Teoria della poesia*, in Neri, Carrara, *op. cit.*, pp. 203-205, che, collocandosi in una tradizione che va da Hegel a Culler, non prende in considerazione la finzionalità come dimensione della soggettività poetica significativa.
(20) Si veda Fausto Curi, *Satura, ri-nascita dello stile comico*, in Id., *Canone e anticanone. Studi di letteratura*, Pendragon, Bologna 1997, pp. 97-106. Come ricorda Curi, Montale stesso impiega il sintagma «stile comico», naturalmente in senso auerbachiano, e quindi differente da quello adottato in questo testo. In questo importante saggio, Curi parla acutamente di «monolinguismo desublimante» (p. 106). Dal canto suo, così Pietro Cataldi: «L'abbassamento e la desublimazione sono tali da evocare immediatamente il loro contrario, anche per l'effetto congiunto, ma contrastante, di sordina e di sorpresa» (Cataldi, *Montale*, Palumbo, Palermo 1992, p. 262).
(21) Su Montale e l'inetto, fondamentale Edoardo Sanguineti, *Montale e la mitologia dell'"inetto"*, in Id., *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, a cura di Erminio Risso, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 227-240. Allusioni a Montale punteggiano un po' tutto il libro di Socci; memorabile la parodia di *I limoni* costituita da Roma (R, 105-6).
(22) Riferimento alla clownerie dei vari figuranti che si susseguono nel libro, ancora una volta, nella lucida recensione di Cortellessa (*ibidem*). Del resto, è l'epigrafe stessa del libro (R, 5) a fare riferimento alla figura del buffo.
(23) L'affermazione è resa il 16 ottobre 2012 da Luigi Socci in un'intervista a Gianni Montieri, *Interviste credibili # 6 Luigi Socci*, leggibile all'URL: https://poetarumsilva.com/2012/10/16/interviste-credibili-6-luigi-socci/. La Punta della Lingua è un festival internazionale di poesia che si tiene nelle Marche, e che ha come direttori Luigi Socci e Valerio Cuccaroni.
(24) Sull'effetto di sordina o smorzatura, si veda Adone Brandalise, *La smorzatura e la sua ombra. Spitzer e il contemporaneo*, in Ivano Paccagnella, Elisa Gregori, a cura di, *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo, Atti del XXXVI Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 10-13 luglio 2008)*, Padova, Esedra, 2010, pp. 415-428.
(25) Questa parte dell'analisi raccoglie numerose suggestioni dal saggio di Elena Semino, *Text worlds in poetry*, in Dan McIntyre, Beatrix Busse, a cura di, *Language and style*, Palgrave Macmillan, London, 2010, pp. 116-132.
(26) Massimo Raffaelli, nella sua *Nota*, fa giustamente riferimento a una costellazione di senso, quella dell'autoritratto dell'artista da saltimbanco, individuata *in primis* da Starobinski (Massimo Raffaeli, *op. cit.*, p. 137).

LO STILE DEL **BÍOS**
*ELENA, ROSSELLI E CARNAROLI***(*)**

1. Introduzione: opposti estremismi

Due riduzionismi di segno opposto – uno culturalista, l'altro biologista – hanno per lungo tempo impedito di pensare lo stile quale termine medio tra un fenomeno culturale come la letteratura (nello specifico, la poesia) e il corpo naturale. Gli opposti riduzionismi, in altri termini, hanno vietato di sostenere che la poesia sia inscritta, seppure in modi per certi versi sfuggenti, nel *bíos*, nel vivente, e che in questa inscrizione lo stile abbia un ruolo determinante.
Il 1975 è l'anno a cui va fatta risalire l'origine d'una fenditura epistemologica, nel cui solco si sono sviluppati due versanti di pensiero opposti ma tra loro speculari. Quell'anno, infatti, hanno visto la luce l'influente saggio dell'antropologa culturale Rubin Gayle intitolato *The Traffic in Women***(1)**, e il libro *Sociobiology* del biologo Edward O. Wilson**(2)**. Da allora e per decenni – soprattutto in ambito angloamericano e in una temperie culturale in prevalenza post-strutturalista e post-moderna – la fenditura tra le due direzioni di ricerca in merito ai rapporti tra la sfera biologica e la sfera sociale ha creato, da un lato, una profonda inimicizia (se non una reciproca demonizzazione) tra le *Humanities* e la biologia. Tale fenditura, dall'altro lato, ha dato luogo a tentativi spesso isolati di interpretare i fenomeni letterari in chiave esclusivamente biologica, limitando in senso deterministico la creatività, la libertà e l'imprevedibilità del gesto artistico.
Come sintetizza Paola Di Cori, con *The Traffic in Women* Gayle ha introdotto l'idea – poi rivelatasi ricca d'effetti, si pensi ad esempio al lavoro della storica sociale Joan Scott**(3)** e a quello di Judith Butler**(4)** –«di un vero e proprio *sistema* psico-socio-economico», il *sex-gender system*, composto di «relazioni sociali in grado di trasformare la sessualità biologica in prodotto dell'attività umana»**(5)**. Emancipando il termine *gender* dal suo uso fino ad allora limitato allo studio del dismorfismo sessuale, e muovendosi tra Karl Marx, Sigmund Freud e soprattutto Claude Lévi-Strauss, Gayle ha posto le basi della convinzione, propria del costruttivismo radicale, che la biologia in quanto tale sia un «prodotto dell'attività umana» e che quindi non abbia senso parlare d'una inscrizione del linguaggio, della poesia e del suo stile nel *bíos*. Da tale punto di vista, il *bíos* non si darebbe in alcun modo come qualcosa di *già là*, esso sarebbe l'esito e non il presupposto d'una attività, ad esempio d'una strategia *governamentale* di controllo (come nel caso della scienza demografica, almeno stando alle analisi di Michel Foucault)**(6)**, o d'una *performance*.
Se questa è l'ampia portata dell'innovazione nell'uso del termine *gender* da parte di Gayle, Wilson in *Sociobiology* ha percorso la strada diametralmente opposta. Nel suo libro, il biologo ha offerto un'analisi omnicomprensiva del comportamento sociale dell'uomo e degli animali entro la cornice teorica della selezione naturale e dell'adattamento. Nella prospettiva di Wilson, Charles Darwin era stato, pertanto, il primo sociobiologo e il primo esponente della psicologia evoluzionista. Come sostiene il critico letterario Joseph Carroll quando fa riferimento all'opera di Wilson, Darwin fu in grado «di analizzare la cultura e la psicologia umane risalendo – lungo ininterrotte sequenze causali – agli istinti biologici elementari della sopravvivenza e della riproduzione»**(7)**. Entro questa prospettiva, la cultura – inclusa, potremmo aggiungere, la produttività di mezzi retorici e stilistici cari alla poesia – non ha alcuna autonomia rispetto alla sfera biologica, poiché dagli istinti elementari alla cultura ci sarebbero solo «ininterrotte sequenze causali». Carroll colloca quindi il proprio approccio alla critica letteraria entro un paradigma adattazionista che fa perno su di un nesso causale: «(a) la mente si è evoluta lungo un processo adattativo di selezione naturale; (b) la mente così adattata produce letteratura»**(8)**. Se per Gayle la natura importava solo nella misura in cui era prodotta o almeno trasformata dalla cultura (e in particolare dalle relazioni sociali), per Carroll la cultura (e quindi la letteratura) è un prodotto dei processi adattativi e selettivi insiti nell'evoluzione degli organismi naturali: culturalismo e determinismo biologico sono uno lo specchio dell'altro, nel senso che dogmatizzano ciascuno il proprio punto di vista e, anziché cercare un termine medio – lo stile, come vedremo – riducono la comprensione del rapporto tra *bíos* e letteratura (o tra corpo naturale e poesia) al predominio di uno dei due termini in gioco sull'altro.

2. L'*Iliade*, il conflitto, e la fallacia dell'origine

Vediamo allora il caso d'un riduzionismo condotto in nome del *bíos*, ovvero d'una interpretazione del vivente che sostanzialmente coglie nel gesto poetico e nel suo stile un supplemento, anzi, un'addizione mimetica, a qualcosa – la vita stessa – che è già data in maniera inequivocabile, e che può solo essere rispecchiata dall'arte, dalla letteratura, e nel nostro caso specifico dal poema epico dell'*Iliade*. Una lettura critica dello studio di Jonathan Gottschall dedicato all'*Iliade*, uno studio intrapreso sulla scia delle tesi sociobiologiche di Wilson e del *literary Darwinism* di Carroll, mostra infatti i limiti d'una teoria rigidamente biologica della letteratura**(9)**. Al tempo stesso, in virtù d'alcune sue incongruenze interne, questo studio indica a uno sguardo disincantato la direzione d'un possibile superamento del riduzionismo biologista, ossia una diversa configurazione del rapporto tra la biologia e la specificità del linguaggio poetico e letterario.

L'*Iliade*, per Gottschall, delinea un'«antropologia del conflitto»**(10)** nel contesto d'una Grecia preistorica, ancora estranea all'ordinamento politico e giuridico che la città-stato saprà dare proprio alla conflittualità della vita e della sua (presunta) dimensione elementare ed *originaria*. La tesi di Gottschall è che Elena vale una guerra perché, in base ad una premessa che ha il sapore di certo rigido positivismo ottocentesco, «tutte le forme di conflitto omerico risultano dal tentativo, diretto – come nella lotta per procurarsi le donne – o indiretto – come nella lotta per acquisire *status* sociale e benessere – di aumentare la *fitness* darwiniana in una nicchia ecologica che richiede grande impegno fisico e sociale»**(11)**. In tale prospettiva sessista e misogina, la carenza di donne disponibili per i maschi – in quanto fatto originario – è quel che rende *inevitabilmente* feroce la guerra. Proprio contro tale inevitabilità biologica e astorica s'indirizzava il saggio di Gayle del 1975 *The Traffic in Women*, il quale però cadeva nell'errore speculare d'intendere il *bíos* come mero prodotto dei mutevoli, e sempre storicizzabili, rapporti sociali. Nella prospettiva di Gottschall, d'altra parte, la selezione sessuale, in quanto brutale aspetto del *bíos*, è il vero motore dell'*Iliade*, la vera ragione delle sue caratteristiche linguistiche e stilistiche, intese come ornamento di natura estetica al *factum* biologico.

In questo modo, Gottschall capitalizza in chiave letteraria gli studi sull'etologia del conflitto di Nikolaas Tinbergen**(12)** e Konrad Lorenz**(13)** e sposa la tesi dell'integrale continuità tra comportamento animale e comportamento umano. A tale continuità di vita tra l'uomo e l'animale, vero e proprio fondamento da anteporre all'elaborazione poetica, va ricondotta, per Gottschall, la scelta di Omero d'inquadrare metaforicamente nel combattimento animale la lotta tra gli uomini, ovvero tra i Greci, in cerca di donne oltre i confini della loro terra, e i Troiani. Nel libro IV dell'*Iliade*, ad esempio, i Greci in battaglia avanzano compatti e in silenzio per rispetto del loro capo (vv. 422-432). I Troiani, invece, ricorrendo allo zoomorfismo delle «pecore», sono descritti in termini opposti come un gregge addomesticato dall'uomo e in attesa d'essere munto, ma anche come una folla di animali belanti e chiassosi, incapaci di compostezza.

> I Troiani invece, come stanno affollate le pecore
> nel cortile di un uomo ricco per essere munte del bianco
> [latte,
> e belano senza tregua sentendo la voce dei loro agnelli,
> così si levava nel vasto campo il loro grido di guerra;
> non avevano la stessa voce e la stessa lingua,
> ma lingue mescolate, di genti di vari paesi (vv. 433-438).**(14)**

Al silenzio concentrato della massa dei Greci si contrappongono, pertanto, il *caos* e la frammentazione anche linguistica dei Troiani, il cui essere «pecore» richiama, per contrasto, un'altra scelta retorico-stilistica di Omero. Egli qualifica Diomede, Re di Argo e alleato di Agamennone e degli Achei, come un «leone» (Libro V, vv. 135-143). Diomede, e per estensione ogni Greco, è paragonato a un leone che, ferito da un guardiano che protegge il recinto in cui sono custodite le pecore, non è ucciso ma trova la forza di tornare alla carica e d'incutere spavento.

Gli zoomorfismi dell'*Iliade* sono sì un aspetto dello stile del poema, ma essi, nella prospettiva di Gottschall, hanno un senso perché v'è un sostrato biologico e animale che ne legittima l'uso:

all'origine v'è il *bíos* con la sua conflittualità animale, poi, in un secondo momento, interviene lo stile della poesia a fornire un'immagine della guerra umana. Benché sulla scorta degli studi di Lorenz e Tinbergen sia asserita la continuità, tra animale e uomo, del comportamento violento, le operazioni dello stile poetico, nella prospettiva di Gottschall, sono del tutto estrinseche alla loro materia originaria: non v'è un termine medio che leghi il corpo alla parola, l'etologia alla poesia. Quest'ultima ha la facoltà di mimare e rispecchiare la prima, ma come e perché? E siamo sicuri che si tratti d'un rispecchiamento fedele?
Inoltre, Gottschall non sembra dubitare che le cose – vale a dire la guerra della Grecia preistorica e 'buia' prima della nascita della città-stato – siano andate come narra l'*Iliade*, la quale però è un'opera di finzione letteraria, un poema. *Quella* Grecia, in altri termini, dovrebbe essere ricalcata su di una presupposta natura violenta e, appunto, 'buia', ancora estranea alla razionalità della filosofia. Di essa, però, abbiamo notizia – date le nostre fonti – principalmente tramite i versi d'un poema, i quali a loro modo c'illuminano anche circa l'improvvisa carenza di donne nelle tribù greche, a un certo punto della storia post-micenea. Agli aspetti stilistici del poema, Gottschall, anche se non può ammetterlo, dovrebbe dunque attribuire un problematico valore conoscitivo, ovvero non di mero ornamento. Questo, tuttavia, significherebbe portare lo stile, inclusa la creatività e l'imprevedibilità delle metafore, al cuore del *bíos*, ovvero di una biologia e di un discorso sul vivente che la letteratura e la poesia non si limiterebbero più a rispecchiare, ma concorrerebbero a definire e a far conoscere, benché di certo non a determinare in maniera esclusiva.
Come scrive Michele Cometa, la prospettiva di Gottschall sui secoli della Grecia che precedettero la nascita della *polis*, è caratterizzata da una fondamentale ignoranza riguardante come a quel tempo stessero effettivamente le cose. Proprio questa ignoranza, sostiene Cometa, dà adito a una sorta di «fallacia dell'origine»**(15)**, ovvero al primitivismo d'un passato immemorabile – e senza alcuno 'stile', potremmo dire – su cui Gottschall concentra tutta la sua attenzione: un passato in cui l'umano è interamente animale, un fondo disadorno della vita consociata in cui non vi sono che istinto e aggressività.

3. Lo stile del disegno infantile

Per riprendere un'espressione di Andrea Zanzotto a proposito della poesia di Amelia Rosselli, si potrebbe sostenere che al fine di uscire da «tanta presa di buio fisico e corporeo»**(16)**, in cui l'oscurità dell'istinto restituisce un *bíos* votato solo al perire o al sopravvivere (in ciò consiste la «fallacia dell'origine»), occorre cambiare prospettiva, innanzitutto, sul corpo (il che accade anche, e in maniera del tutto peculiare, proprio nella poesia di Rosselli).
Maurice Merleau-Ponty, riprendendo la distinzione tra corpo vivo o proprio (*Leib*) e corpo geometrico (*Körper*) formulata dalla fenomenologia di Edmund Husserl, offre un primo spunto in una direzione che in tempi recenti è esplorata da un filone della poetica cognitiva, alla base del quale v'è la tesi della mente incarnata in un corpo vivo (*embodied mind*)**(17)**. È nelle ultime pagine d'un saggio lasciato incompleto da Merleau-Ponty (*La prose du monde*, 1969) – pagine dedicate allo stile del disegno infantile – che si fa strada l'idea secondo cui tramite il corpo vivo *si conosce* preliminarmente il mondo, in virtù d'un processo *poetico* incarnato e dotato d'un suo stile. Nella prospettiva dischiusa da Merleau-Ponty viene così a cadere una delle rigide opposizioni proprie del Darwinismo di Gottschall, ovvero il dogma secondo cui v'è una sostanza biologica che il poema epico si limita a rispecchiare. Con quel dogma, cade però anche la convinzione, sviluppatesi sulla scia dello studio di Gayle, che dove vi sono relazioni sociali, o opere letterarie, il corpo come fatto biologico non ha alcuna voce in capitolo.
Nel saggio *L'espressione e il disegno infantile*, posto a conclusione de *La prosa del mondo*, Merleau-Ponty fa dunque riferimento a un *potere generale di significare*, in cui l'arte e la letteratura sono come immerse in cerca d'ispirazione. Questo potere di significare precede il potere di *rappresentare*, il quale comporta una serie di articolazioni binarie, che alla *capacità di significazione* in quante tale sono estranee: il significante e il significato, l'oggetto e la sua rappresentazione, il poema in quanto mimesi d'una realtà da esso separata, e questa stessa realtà

(quella narrata dall'*Iliade* secondo Gottschall). Il potere generale di significare non conosce ancora tali ripartizioni, benché esse, per potersi articolare, presuppongano le tensioni che lo attraversano.
Merleau-Ponty esamina il caso dell'espressione infantile tramite il disegno, che per lui è simile al caso del linguaggio. Egli sostiene che nei disegni dei bambini ben si coglie il potere generale di significare, ovvero qualcosa che, per essere apprezzato, non va valutato in una prospettiva evolutiva e di sviluppo. Così dicendo, Merleau-Ponty mette fuori gioco le osservazioni di George-Henri Luquet (*Le dessin enfantin*, 1927), secondo il quale quello dei bambini è un disegno che procede per diversi stadi, tutti sotto il segno del realismo, della specularità tra disegno e mondo (o realtà): realismo fortuito, realismo mancato, realismo intellettuale, realismo visivo. L'acquisizione d'una prospettiva planimetrica sarebbe l'apice di tutto questo progredire verso l'oggettività. Il fatto è, osserva Merleau-Ponty, che «la prospettiva realistica non è realistica […], è una costruzione e, per capire le fasi che la precedono, non basta più parlare di *disattenzione*, di *incapacità sintetica*, come se il disegno prospettico esistesse già sotto gli occhi del fanciullo, come se tutto il problema fosse di spiegare perché non vi si ispira»**(18)**. Non è la presunta oggettività del disegno planimetrico a richiedere l'adattamento del disegno al realismo; d'altra parte, «disattenzione» e «incapacità sintetica» non sono i nomi giusti per cogliere l'artisticità del disegno che si discosta dall'oggettività planimetrica. Esse vanno invece intese come tratti peculiari d'un *stile* che non adotta l'oggettività planimetrica come unica e canonica prospettiva.
Lo stile nel disegno, ma si ricordi che si potrebbe parlare negli stessi termini anche della lallazione dei bambini, precede la distinzione tra disegno o linguaggio e realtà. Lo stile così inteso istituisce, o rende possibile, la distinzione tra gli uni e l'altra, esso non è mero ornamento dell'espressione. Lo stile, o meglio, la capacità di stilizzazione, è nel corpo proprio, nell'apparato visivo, nella base materiale della produzione fonetico-linguistica, esso anima e attraversa il potere generale di significazione, il quale è inerente al *bíos*, senza esserne il semplice e separato supplemento. Invece d'ispirarsi a un'intelligenza infinita che detti il canone della rappresentazione – la planimetria nel disegno, uno stile già noto cui attenersi in poesia – occorre quindi concentrarsi sul «nostro rapporto con il mondo»**(19)**, sul «nostro contatto» con le cose, in quanto essi «fanno vibrare il nostro sguardo, virtualmente il nostro tatto, le nostre orecchie, il nostro senso del rischio, del destino o della libertà»**(20)**. Non si tratta pertanto d'abbracciare la realtà da una prospettiva a essa sovraordinata (ovvero da una prospettiva disincarnata), ma di essere chiamati direttamente in causa dallo stile come da una «parola decisiva», e di scoprire in esso la «profonda disposizione che ci ha installato nel nostro corpo e con lui nel mondo»**(21)**. La «poesia», scrive Merleau-Ponty, è esattamente questo: il gesto creativo dell'artista che rifà a modo proprio quello del bambino e non si sofferma sull'«involucro» delle cose, sulla visibile «prosa» del mondo, ma restituisce «la risonanza segreta con la quale la nostra finitudine si apre all'essere del mondo»**(22)**. Lo stile si collega alla disposizione profonda che fa sì che noi siamo il nostro corpo e che, tramite quest'ultimo, noi siamo anche il nostro contatto con il mondo.
In linea con le osservazioni di Merleau-Ponty, Guido Strazza, classe 1922, l'«ultimo dei Futuristi» secondo Edoardo Sassi**(23)**, in una lettera del 1996 all'allieva americana del suo corso d'incisione Pamela Seymour Smith Sharp, esortava l'interlocutrice a individuare il proprio codice per la codifica e la decodifica dei segni – il proprio stile – ricordando che tale codice «si basa sul significato […] che hanno i segni in sé prima che gli si dia un nome»**(24)**. Questo *prima* che precede il linguaggio significante e la rappresentazione, continuava Strazza, «si fonda su ciò che dei nostri gesti fisici e mentali, è legato al nostro essere-nel-mondo», ovvero, per dirla non con Martin Heidegger ma con Merleau-Ponty, al nostro *contatto* con quel mondo: «tutto ciò che possiamo fare su di un foglio si fonda su di una geometria che non è quella limite dei triangoli e dei quadrati, ma quella del nostro stare in piedi verticali, dormire orizzontali, andare e venire, lenti e veloci, del qui e del là rispetto a qualcosa che, nei suoi modi, ogni volta ridefiniamo»**(25)**. In altre parole, per Strazza lo stile in sé non è ripetibile, pur non essendo arbitrario, poiché è qualcosa che va costantemente *ricercato* a partire dal rapporto concreto, non astratto, che il corpo vivo (il *Leib* di Husserl) ha con lo spazio. È il rinvenimento di questa misura individuale a costituire secondo Strazza la base della sua «didattica-autodidattica»**(26)**, d'un insegnamento rivolto ad allieve e allievi in cerca d'uno stile e d'un modo di produrre segni che, non meno del loro corpo e del loro *bíos*, sia per ciascuno di essi un che di *proprio*.

4. Il corpo fonico della parola: Amelia Rosselli

Commentando negli anni ’70 la poesia fino ad allora prodotta da Rosselli, Zanzotto contrastava l’idea che quello della poetessa fosse uno sperimentalismo, o uno stile astruso, studiato a tavolino, e ne metteva invece in evidenza proprio il nesso con il corpo e le sue pulsioni più profonde e oscure: «Nessuna ‘volontà’ di sperimentalismo, perché lo stesso respirare-sopravvivere della persona, del soma da cui viene questo dire è un ininterrotto, aspro tentativo, è sperimentazione»**(27)**. Tra il *bíos* e la poesia di Rosselli non v’è quello iato che, nel darwinismo letterario di Gottschall, fa della poesia il mero rispecchiamento mimetico della realtà. La sperimentazione poetica di Rosselli, il suo stile di forse impossibile classificazione, sono per Zanzotto tutt’uno con il respiro che ci tiene in vita, sono già da sempre in contatto con la sopravvivenza del soma, non sono qualcosa che viene dopo il respiro e il corpo, quando i giochi con la vita sono ormai fatti. Al tempo stesso, Zanzotto approfondisce il nesso tra il *bíos* e l’imprendibile stile rosselliano, ricco di ossimori al limite della comprensibilità, osservando che nell’oscurità del corpo attecchiscono la coscienza, l’intelligenza, e la cognizione – sempre problematiche e contigue all’inintelligibilità – di ciò che da quella stessa oscurità emerge: «Eppure in tanta presa di buio fisico e corporeo c’è un massimo di coscienza, tanto più lucida, esaustiva, avanzante, quanto meno capace di estrinsecarsi in distensive volute di giustificazione»**(28)**.

Si consideri ad esempio, a proposito della produzione di Rosselli, la poesia *Cos’ha il mio cuore*, contenuta in *Poesie* (1959), la prima parte di *Variazioni belliche*. Questo componimento è sottoposto dalla poetessa a un dettagliato autocommento nel *Glossarietto* del 1962**(29)**, ed è un esempio di come, tramite la torsione delle parole e la frantumazione corporea e sonora dei singoli termini (stil novi, provenzalismi, spagnolismi, latinismi amorosi), sia possibile in una prospettiva fenomenologica scavare in profondità al di sotto dell’involucro delle cose fino a cogliere il contatto della lingua con il corpo vivo e quindi con il mondo. Come ha scritto Maria Borio**(30)**, Rosselli giunge così e colmare il divario tra la parola e il rumore, in maniera analoga a quanto accade nello sperimentalismo musicale di John Cage, Luciano Berio e Bruno Maderna:

> Cos’ha il mio cuore che batte sì soavemente
> ed egli fa disperato, ei
> più duri sondaggi? tu Quelle
> scolanze che vi imprissi pr’ia ch’eo
> si turmintussi sì
> fieramente, tutti gli sono dispariti! O sei muiei
> conigli correnti peri nervu ei per
> brimosi canali dei la mia linfa (o vita!)
> non stoppano, allora sì, c’io, my
> iavvicyno allae mortae! In tutta schiellezze mia anima
> tu ponigli rimedio, t’imbraccio, tu, –
> trova queia Parola Soave, tu ritorna
> alla compresa favella che fa sì che l’amore resta.**(31)**

Benché la figura iniziale d’un cuore che batte soave sia facilmente riconoscibile, imperniata com’è sulla consueta articolazione d’un significante e d’un significato, termini come «scolanze», «imprissi», «turmintussi», «brimosi», «schiellezze» sono pressoché incomprensibili, nel senso che non paiono *rappresentare* alcunché. Essi sembrano essere il prodotto, non di un linguaggio significante ma, per dirla con Merleau-Ponty, d’un più generale potere di significazione incardinato sul supporto materiale della lingua, sulla facoltà del corpo di produrre rumori, non su quella del *logos* di produrre significati. «Brimosi» del v. 8 è collegato a «canali», e richiama alla mente un intrico di possibili significati come «brinati», «bramosi», «brumosi». Non è dato sapere quale di essi sia più ‘vero’ degli altri, proprio perché qui la lingua si fa carico d’una generatività di senso che non si cristallizza in significati chiari e distinti. Inoltre, ai vv. 9-10, «sì, c’io, my / iavvicyno» s’inserisce nel tessuto puramente fonico del testo, componendo un *pastiche* di lingue (l’inglese di «my» e l’italiano parzialmente riconoscibile di «iavvicyno») che veicola un *eccesso* di significato al

limite dell'intelligibilità, non qualche significato particolare. In questi versi emerge il tratto *dissonante*, persino rumoristico, della poesia di Rosselli, il quale, nella prospettiva fenomenologica di Merleau-Ponty, è capace di far 'vibrare' il nostro corpo – le nostre orecchie – a contatto con il mondo a cui il corpo dà accesso.
È pur vero che tutto questo caotico vibrare di materia fonica della parola e rumori destruttura il *logos*, ma è altrettanto vero che in esso lo stile non è perduto, anzi. Daniela La Penna scrive infatti che la poesia di Rosselli «nella dissonanza riconosce la sua melodia»**(32)**, come se la dissonanza stessa, in quanto tratto dello stile, contenesse, governasse e ammaestrasse la propria spinta disgregatrice. Non è un caso che negli ultimi due versi del componimento compaiano un Assoluto, una «Parola Soave», che sembrano porre fine alla frantumazione corporeo-sonora della parola dispiegata dal v. 4 al v. 11: «trova queia Parola Soave, tu ritorna / alla compresa favella che fa sì che l'amore resta». In realtà, condizione del comparire d'una parola trasparente e assoluta, capace di trattenere finalmente l'amore, è proprio il darsi d'un percorso di dubbio e disperazione, ovvero la frantumazione dei significati discreti e ripartiti nei versi centrali della poesia. La «compresa favella» non si manifesta *nonostante* la lacerazione del corpo fonico della parola, essa si sviluppa invece nell'*attraversamento* della disintegrazione, la quale è l'elemento fondamentale d'uno stile che prende le mosse dal «buio fisico e corporeo» (Zanzotto). Questo sia detto anche per contrastare l'idea del presunto spontaneismo della poesia di Rosselli, un'idea che talvolta non solo accosta ma addirittura ingiustificatamente identifica lo scrivere della poetessa con l'automatismo inconscio dei componimenti surrealisti.

5. Scrivere, oggi, nelle grotte di Lascaux: Alessandra Carnaroli

Un'altra poetessa, questa volta degli anni più recenti, Alessandra Carnaroli, sembra scrivere a partire da un altro tipo di buio, quello rupestre d'una caverna. Quest'ultima potrebbe essere intesa come un'estensione del *bíos*, come una sua proiezione appena più elaborata e comunque altrettanto primitiva. Tale prolungamento rupestre del vivente, per dirla con un Antonio Porta non ancora trentenne, allude, se non al «grado zero della poesia»**(33)**, a qualcosa che vi si approssima il più possibile. Intervistata nel 2013, la poetessa infatti diceva del proprio stile: «Scrivo per immagini corte […], tipo Lascaux, in un tentativo rupestre di procacciarmi il pranzo […]. Un primitivissimo pittore di bisonti, insomma»**(34)**.
V'è qualcosa di arcaico e al tempo stesso d'estremamente contemporaneo nella poesia di Carnaroli, ovvero nel modo in cui la poetessa entra in contatto con il mondo. La sua caverna, infatti, è spesso la parete virtuale dell'*infosfera* che ci avvolge, e d'altro canto il suo scrivere dal tratto *brut* cerca precisamente di rendere conto, perlomeno dai tempi di *Femminimondo* (2011), d'una violenza selvaggia in cui a soccombere, come ci ricordano le *news* e i *tg* dei nostri giorni, sono i più vulnerabili: le donne, i bambini, i malati di Alzheimer.
Dalle due parti che compongono la raccolta *50 tentati suicidi più 50 oggetti contundenti* (Einaudi, 2021) sono stati purtroppo esclusi i disegni che arricchiscono sia altri libri-oggetto che Carnaroli ha pubblicato in passato, sia gli *instant poems* che la poetessa posta su Instagram, a ridosso d'efferati episodi di cronaca o tragedie di guerra. Il carattere stravolto di quei disegni, tra l'infantile e il primitivo, veicola un'attenzione in tempo reale ai fatti più sanguinosi e una loro sintesi del tutto particolari, che le poesie rendono tramite le parole.
All'inizio dei versi, campeggia un oggetto, un'immagine ritagliata (o corta), proprio come nelle grotte di Lascaux:

> il barattolo
> dei pelati appoggiato sul piano
> di lavoro
> della cucina
> ancora chiuso
> che nessuno
> ha voglia di mangiare
> si sa nella carneficina.**(35)**

L'attenzione, in apertura del componimento, è estremamente selettiva e in linea con la sensibilità, poniamo, di un Aldo Nove: se nel Paleolitico per sopravvivere si cacciava il bisonte, ora bisogna concentrarsi sul «barattolo / dei pelati», che può essere usato come arma contundente, come strumento d'offesa, al pari, in altre poesie, d'un cavatappi, una cornice d'argento, una mazza da *baseball*, una scarpa con il tacco, una tazza con la faccia di Mafalda, un mestolo, una statuina di Biancaneve, un salvadanaio di coccio. In questo modo lo stile, articolando la propensione del nostro corpo a stare in contatto con il mondo, si focalizza preliminarmente su di un «nucleo di senso» e individua «un evento definito e narrabile», una *eventfulness* che porti una certa misura di chiarezza nell'oscurità e nel *caos* del corpo**(36)**.
L'immagine del barattatolo di pelati, quale attrattore su cui lo stile 'corto' di Carnaroli fa inizialmente convergere il senso, è così arricchita da pochi altri elementi, che sintetizzano a loro modo un luogo solo abbozzato, non certo l'equivalente poetico d'una articolata resa planimetrica dello spazio: il «piano / di lavoro / della cucina». Solo in conclusione, si comprende con effetto straniante che questo disadorno scenario domestico, veicolato da uno stile che opera per sottrazione, è teatro d'una «carneficina». Essa è presentata come un che di ovvio, di nient'affatto eccezionale, dati i tempi di violenza contro le donne (o di violenza che le donne si autoinfliggono) in cui viviamo, i quali non sono meno violenti di quelli dell'uomo primitivo, o dell'epoca di Omero: «si sa», anche perché i giornalisti ce lo ripetono continuamente, come una sorta di rumore bianco che satura i canali dell'*infotainment*.
Riducendo il linguaggio all'osso, alla giustapposizione d'immagini che si richiamano nel vuoto lasciato scoperto dalla loro stessa brevità, Carnaroli sembra scrivere non *sulla* violenza – sulla carneficina – ma *a partire* da essa, dal suo stesso vuoto di senso. In tal modo, la poetessa si prende anche gioco del linguaggio stereotipato della cronaca e dei programmi televisivi che riferiscono in continuazione e in abbondanza di tragedie della vita familiare, aggressioni, femminicidi, suicidi per disperazione e disgrazie di varia natura («preparo il giorno / del mio trapasso stendo / la pasta sfoglia passo / passo / come dice benedetta / detto cotto / le presine da forno / sentiranno / la mancanza quando / cadrò / di sotto»)**(37)**. È come se lo stile di Carnaroli andasse a pescare nelle profondità dell'organismo biologico e delle sue pulsioni, per portare l'uno e le altre all'intelligibilità tramite un linguaggio comune e quotidiano, senza che per questo esso sia piegato alle esigenze dello *showbiz*, che anzi è alluso criticamente («benedetta», «detto cotto»), e senza indulgere al tempo stesso al vittimismo. Quello di Carnaroli è dunque un linguaggio dal quale l'io lirico è rigorosamente bandito ed è sostituito, come abbiamo visto, da un barattolo di pelati (o dalla pasta sfoglia).
Il *bíos* nella poesia di Carnaroli sembra interamente risolto nella rappresentazione della società consumistica in cui tutti viviamo. La violenza, la «carneficina», sono sì inscritte nella specie, ma è come se la cucina del delitto di cui riferiscono le *news* fosse la grotta di Lascaux, ed essa ci parlasse perché ha in sé un fondo primitivo che coinvolge l'essere umano in quanto tale, la sua aggressività. Quel che tiene insieme i due aspetti e li rende accostabili gli uni agli altri – la «cucina» e la «carneficina», le «presine da forno» e la «mancanza» (la morte), la società e il *bíos* – è lo stile di Carnaroli, che non solo dissotterra il primitivo sepolto in un ambiente domestico e borghese, ma svolge anche una sarcastica demistificazione del linguaggio dei *media*, della violenza ridotta a trafiletto di cronaca («suicidio sotto treno oggi / tra i post più letti nei fondi»)**(38)**.
Non v'è, in *50 tentati suicidi più 50 oggetti contundenti*, la mimesi poetica d'una realtà naturale e violenta già data, che sia conoscibile indipendentemente dalla lingua della quotidianità informata dai *media* e dalla pubblicità; non v'è, in altre parole, quella che Cometa ha chiamato «fallacia dell'origine», riferendosi alla lettura riduzionista in senso biologico dell'*Iliade* da parte di Gottschall. Il protagonista della carneficina della poesia di Carnaroli è, fin da subito, l'immagine 'corta' d'un modernissimo e quasi warholiano barattolo di pelati che resta chiuso durante la mattanza, e che in tal modo ne testimonia l'accadere (la *eventufulness*), anche perché forse è lo strumento della sua attuazione, ovvero un'arma (se si uccide, non si perde tempo ad aprire i pelati: «nessuno / ha voglia di mangiare / si sa nella carneficina»). In maniera analoga, la paradossale fantasia d'un suicidio tramite l'invocazione d'una «malattia terminale» che si manifesti come un melanoma sul tallone, fa *coincidere* la malattia del corpo, il tumore, con il *brand* delle scarpe che

cercano invano di contenere, per *contatto*, il dolore dell'aspirante suicida: «sul tallone dove batte l'adidas / in promozione / di un numero più piccolo / del mio reale dolore»**(39)**.
Come s'è accennato, non v'è traccia di vittimismo nelle poesie di Carnaroli, anche perché l'aggressività e la violenza degli uomini di cui esse parlano, si ritrovano non solo nella violenza delle donne contro sé stesse, ma anche in quella delle medesime donne contro i loro figli. Uno dei tratti più inquietanti del *bíos* proiettato da Carnaroli sulla parete di Lascaux a noi contemporanea, è l'ambivalenza del sentimento materno («mestolo / ci avevano anche colpito il piccolo samuele / nella casa di cogne / o era uno zoccolo»)**(40)**, che esplode all'altezza delle fantasie autodistruttive circa l'interruzione della gravidanza e l'isterectomia volontarie: «il cacciavite / accanito / a smontare spalle / cosce dalle anche / gira a vuoto / tra le ovaie spanate / cerco su google come fare / per svitare»**(41)**. E ancora: «è una fregola / questo desiderio / inguinale di farmi togliere / utero ovaie / tagliare collo / come maria antonietta / ma tra le gambe / ghigliottina / una forbice / o lametta»**(42)**.
Nelle grotte di Lascaux a noi contemporanee, le donne sono vittime, prede, e oggetto di traffici, per così dire, da parte degli uomini (Gayle, *The Traffic in Women*). Al tempo stesso, Carnaroli non le *essenzializza* in questo ruolo subordinato e sacrificale, non le identifica esclusivamente con esso. Il buio fisico e corporeo che Carnaroli 'dice' con il suo stile del tutto riconoscibile, non è solo quello del padre e del marito che picchiano e uccidono. Quel buio esonda in maniera diversa dal corpo stesso delle donne, dall'*impurità* del femminile e della maternità, un'impurità che è inscritta nel *bíos* come lo stile, il quale è possibilità di conoscenza dell'impurità stessa.

6. Conclusione: rileggere Cesare Lombroso dall'altro lato dell'Oceano

Per superare la reciproca inimicizia tra le *Humanities* e la biologia, può essere rilevante, per quanto riguarda il caso italiano, volgere uno sguardo in parte inedito a quel positivismo tardo ottocentesco, che ha tradizionalmente attirato su di sé gli strali della cultura umanistica, da Benedetto Croce in avanti.
È significativo che uno dei tentativi più interessanti di rileggere il positivismo dell'antropologo e criminologo d'ispirazione darwiniana Cesare Lombroso (1835-1909) provenga da una studiosa americana femminista, Suzanne Stewart-Steinberg, alla quale la gabbia degli opposti estremismi menzionati in apertura di questo contributo, pare stare stretta.
Lo sguardo decostruttivo di Stewart-Steinberg alla *Grafologia* (1895) di Lombroso sfida l'idea ingenuamente deterministica secondo cuia una grafia corrisponderebbe inequivocabilmente, in ragione d'un rispecchiamento senza ombre e refrattario alle ambiguità dello stile, un carattere individuale predefinito: un carattere già dato e indipendente dal suo *prodursi* nello stile di scrittura, dal suo fare contatto con il mondo tramite i segni.
Grafologia esaminai segni generali, i segni particolari e i risultati generali – ovvero «interpretativi», osserva Stewart-Steinberg nella sezione del suo libro su Lombroso**(43)** – che si possono raccogliere intorno al carattere di chi scrive. I segni generali riguardano la grafia nel suo complesso e sono facilmente visibili a colpo d'occhio: ad esempio l'inclinazione delle lettere, la loro dimensione e regolarità. Sulla misurazione dei segni generali vi può essere un ampio consenso da parte dei periti**(44)**. I segni particolari richiedono invece più cura per le caratteristiche individuali delle lettere, per il loro stile, ad esempio per come vengono incrociate le T o punteggiate le I. Infine i risultati generali, per essere apprezzati, richiedono addirittura istinto: «tutte queste peculiarità, che sembrano così empiriche, hanno non solo un fondamento positivo, ma anche quasi direi istintivo, tanto che una persona appena intinta di grafologia […] descrisse l'insieme della sua persona, il suo modo di camminare, di gestire ecc. [il suo stile comportamentale], e ciò dalla vivacità dei suoi punti sugli I [dal suo stile di scrittura]»**(45)**.
Nel metodo lombrosiano si mischiano così intuizione e buon senso, convenzione, empirismo e un certo grado di libertà. In *Grafologia* infatti leggiamo anche proposizioni apodittiche che tuttavia non poggiano su alcuna base oggettiva, positiva e inequivocabile dell'esperienza, e la cui verità non è affatto evidente all'occhio d'un osservatore imparziale: «la lettera O è poco importante»**(46)**; «la lettera L è molto frequente, e quindi importante»**(47)**; «l'H, raro in italiano, fa sì che questa lettera

abbia poca importanza, e solo nel maiuscolo»**(48)**. *Perché mai?* – ci si potrebbe chiedere in tutti e tre i casi. Una grafia senza fronzoli, d'altra parte, è segno di «grande banalità, mancanza d'immaginazione, e anche di superiorità»**(49)**, ovvero di due caratteri – due significati – opposti.
Per potersi esprimere circa i risultati generali della grafologia, occorre quindi un'ermeneutica dello stile, il cui esito non può essere dato per scontato, non essendo garantito a priori da alcun fatto. D'altra parte, anche attenendosi alla biometria del corpo come ne *L'uomo delinquente* (1876) dello stesso Lombroso, chi può sostenere, se non al costo d'una certa arbitrarietà interpretativa, che un'espressione del volto è un ghigno inquietante e non un sorriso malriuscito? Qui è sempre lo stile a fare da ponte, da termine medio, tra il *bíos* e il significato, ovvero tra il corpo e il senso dei segni depositati in una grafia.
Stewart-Steinberg non manca di mettere in luce il carattere insolitamente artistico – ancora una volta da *art brut* o da «primitivissimo cacciatore di bisonti» (Carnaroli) – della grafia dei soggetti preferiti di Lombroso, ovvero dei pazzi e dei criminali che scrivono sulle loro celle (sulle loro caverne 'istituzionali').Tale carattere, in maniera inquietante, finisce per riflettersi anche nella composizione dello stesso libro di Lombroso intitolato *Grafologia*. «Alla fine del libro», scrive Stewart-Steinberg, gli esempi prendono il sopravvento e si sostituiscono alle conclusioni dell'autore ma, soprattutto, il testo viene improvvisamente invaso dalla scrittura dei pazzi. Il libro esplode in una vera e propria grafomania, incontrollata e incontrollabile»**(50)**. In questo modo, si verifica in Lombroso qualcosa di simile a quello che accade nelle contemporanee caverne di Lascaux su cui si soffermano sia le poesie sia i disegni di Carnaroli, senza dimenticare la scrittura corporea d'alcune poesie di Rosselli. «La scrittura [di Lombroso e dei suoi soggetti di studio]», osserva Stewart-Steinberg, «non può essere contenuta all'interno delle influenze civilizzatrici della scrittura alfabetica»**(51)**. Il libro *Grafologia*, da tale punto di vista, diventa una caverna (o una cella) riconfigurata in senso artistico da uno stile innanzitutto visuale: «gli aspetti visuali del testo, cioè il loro *carattere* o la loro composizione tipografica, hanno il sopravvento sull'alfabeto, convertendolo in immagini», così che «l'intero testo si trasforma […] in una pittografia», in cui lo stile di quel che si vede ha addirittura il sopravvento sul significato del linguaggio alfabetico**(52)**.
Anche in questo caso, lo stile non è qualcosa che si spiega nei termini del riduzionismo sociobiologico di un Wilson o di un Carroll. Esso non è una mera addizione a un *factum* biologico dato per intero in precedenza, un *factum* che l'arte e la scrittura si limiterebbero a *rappresentare* come un che di 'altro' rispetto a esse. Qui, infatti, non v'è nulla da rappresentare, da 'dire' alfabeticamente, non v'è un significato originario da veicolare *ex post* tramite dei disincarnati segni significanti.
Al tempo stesso, il *bíos* dei pazzi, dei criminali, e del medesimo Lombroso, non è esclusivamente il prodotto d'una costruzione sociale, d'una tecnica disciplinare nel senso di Foucault, men che meno d'un segno sulla parete d'una cella, o sulle pagine d'un libro. Il *bíos*, nella prospettiva fenomenologica di Merleau-Pony (che comunque non è quella decostruttiva di Stewart-Steinberg) *è già lì*, per così dire, in rapporto con il mondo: è questo contatto con il mondo a produrre il suo stile, ovvero il tentativo di dare una forma alla relazione che lo costituisce, e di capirla.

Andrea Sartori

Note.
(*) Andrea Sartori (Nankai University).
(1) R. Gayle, *The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex*, in R. R. Reiter, a cura di, *Toward an Anthropology of Women*, Monthly Review Press, New York and London 1975, pp. 157-210.
(2) E. O. Wilson, *Sociobiology: The New Synthesis*, Harvard University Press, Cambridge 1975.
(3) J. W. Scott, *Gender: A Useful Category for Women's History*, "American Historical Review", 91, 5, 1986, pp. 1053-1075 e *Gender and the Politics of History*, Columbia University Press, New York 1988.
(4) J. Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London 1990.
(5) P. Di Cori, *Genere e/o gender? Controversie storiche e teorie femministe*, in A. Bellagamba, P. Di Cori, M. Pustianaz, a cura di, *Generi di traverso. Culture, storie e narrazioni attraverso i confini delle discipline*, Edizioni Mercurio, Vercelli 2000, p. 17.

(6) M. Foucault, *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France (1977-1978)*, Feltrinelli, Milano 2005.
(7) J. Carroll, *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature, and Literature*, Routledge, New York and London2004, viii.
(8) *Ibidem*, xii.
(9) J. Gottschall, *The Rape of Troy: Evolution, Violence, and the World of Homer*, Cambridge, Cambridge University Press2008.
(10) *Ibidem*, p. 3.
(11) *Ibidem*.
(12) N. Tinbergen, *The Study of Instinct*, Clarendon Press, Oxford1951.
(13) K. Lorenz, *On Aggression*, Methuen, London 1966.
(14) Omero, *Iliade*, trad. di G. Paduano, Mondadori, Milano 2007.
(15) M. Cometa, *Letteratura e darwinismo. Introduzione alla biopoetica*, Carocci, Roma 2018, p. 156.
(16) A. Zanzotto, *Amelia Rosselli: 'Documento'* [1976], in Id., *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano 1994, p. 128.
(17) G. Lakoff e M. Johnson, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York 1999.
(18) M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo*, Mimesis, Milano 2019, p. 180.
(19) *Ibidem*, p. 182.
(20) *Ibidem*.
(21) *Ibidem*.
(22) *Ibidem*.
(23) E. Sassi, *L'aeropittore Strazza, ultimo dei Futuristi*, «Corriere della Sera», 29 gennaio 2017.
(24) «Per Pam 1» (21 agosto 1996), in G. Strazza, *Lettere per Pam*, Artemide, Roma 2022. Le lettere sono conservate presso l'Archivio Strazza della Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma.
(25) *Ibidem*.
(26) «Per Pam 4», (agosto 1996), *ibidem*.
(27) A. Zanzotto, *Amelia Rosselli: 'Documento'* [1976], cit., p. 127.
(28) *Ibidem*, p. 128.
(29) A. Rosselli, *Lettere a Pasolini (1962-69)*, a cura di S. Giovannuzzi, San Marco dei Giustiniani, Genova 2008.
(30) M. Borio, *Amelia Rosselli e la Nuova Vocalità*, «Nuovi Argomenti», 3 maggio 2016, *online*.
(31) A. Rosselli, *Le poesie* [1997], a cura di E. Tandello, Prefazione di G. Giudici, Garzanti, Milano 2019, p. 174.
(32) D. La Penna, *La promessa d'un semplice linguaggio. Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, Carocci Editore, Roma 2013, p. 57.
(33) A. Porta, *Il grado zero della poesia*, «Marcatré», 2, 1964, pp. 41-42.
(34) A. Carnaroli, *Femminicidio e "femminimondo". Intervista con Alessandra Carnaroli*, «Librobreve», blog di Alberto Cellotto, 26 agosto 2013, *online*.
(35) A. Carnaroli, *50 tentati suicidi più 50 oggetti contundenti*, Einaudi, Torino 2021, p. 75.
(36) A. Casadei, *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, il Saggiatore, Milano 2018, p. 111.
(37) A. Carnaroli, *50 tentati suicidi più 50 oggetti contundenti*, cit., p. 5.
(38) *Ibidem*, p. 36.
(39) *Ibidem*, p. 9.
(40) *Ibidem*, p. 65.
(41) *Ibidem*, p. 76.
(42) *Ibidem*, p. 8.
(43) S. Stewart-Steinberg, *L'effetto Pinocchio. Italia 1861-1922. La costruzione di una complessa modernità*, trad. it. di A. M. Paci, Elliot, Roma 2011, p. 317 (ediz. or. *The Pinocchio Effect. On Making Italians, 1860-1920*, The University of Chicago Press, Chicago 2007).
(44) C. Lombroso, *Grafologia*, cit., p. 18.
(45) *Ibidem*, p. 29.
(46) *Ibidem*, p. 48.
(47) *Ibidem*, p. 44.
(48) *Ibidem*, p. 42.
(49) *Ibidem*, p. 30.
(50) S. Stewart-Steinberg, *L'effetto Pinocchio. Italia 1861-1922*, cit., p. 321.
(51) *Ibidem*, p. 323.
(52) *Ibidem*.

LO STILE E LA SCRITTURA POETICA: ALCUNI MODELLI INTERPRETATIVI, FRA LINGUISTICA, TEORIA DELLA LETTERATURA E STILISTICA

Le parole. Già.
Dissolvono l'oggetto.

Come la nebbia gli albero,
il fiume: il traghetto.

G. Caproni, *Le parole* (*Il franco cacciatore*, 1982)

Introduzione

Come le prede metafisiche cacciate da Caproni, anche la nozione di stile, più si cerca di comprenderla, più sembra farsi «imprendibilmente erratica»**(1)**. Invece di essere illuminata dalle parole, pare al contrario essere dissolta da esse, come recita il testo in esergo. Per questa ragione, probabilmente, qualsiasi discorso teorico sullo stile in letteratura non può esimersi da una *recusatio* preliminare nella quale il critico è costretto ad ammettere l'inafferrabilità della nozione, sia dal punto di vista linguistico, a causa dell'ambigua polisemia del termine, sia dal punto di vista concettuale, in virtù della natura sfuggente e chimerica dell'oggetto di studio. Segue, convenzionalmente, una più o meno ampia rassegna delle principali fonti bibliografiche che si sono cimentate nel tentativo di definire, o perlomeno circoscrivere, tale sfuggente concetto. Dal momento che queste doverose precisazioni introduttive e bibliografiche sono consultabili in tutte le principali fonti su cui questo contributo si appoggia, è sembrato opportuno evitare di attardarsi troppo a lungo su un tale passaggio genealogico e snellire un'introduzione che rischierebbe altrimenti di diventare prolissa e compilativa. Per la stessa ragione, considerata l'ampiezza teorica dell'argomento, caratterizzato per di più da una tradizione critica lunga e ricca di contributi d'eccezione, si è preferito evitare di ricostruire l'archeologia illustre della stilistica europea ed italiana con menzioni cursorie e prevedibili ai grandi maestri, per privilegiare alcune fonti più recenti e meno note, provenienti soprattutto dalla linguistica francofona.
Detto ciò, l'intenzione del contributo è soprattutto esporre e mettere alla prova alcuni strumenti teorici che permettono di far emergere e di interpretare le manifestazioni dello stile nei testi poetici. In che modo i cosiddetti fatti di stile fanno sistema, così da creare un'immagine della scrittura identificabile? Nel primo paragrafo si esamineranno alcune proposte teoriche recenti, che metteranno in luce la natura relazionale e processuale del concetto che, nonostante le difficoltà definitorie, chiamiamo stile. Partendo dall'idea di stile come manifestazione dell'individualità nel testo, nel secondo paragrafo si presenterà e analizzerà un modello teorico attraverso cui inserire questa idea in quadro più complesso e sfaccettato. Tale modello servirà poi per prendere in esame una poesia di Giovanni Giudici, del cui stile si discuterà alla luce delle coordinate discusse. Il terzo paragrafo affronterà invece lo stile come manifestazione della specificità dell'opera, quindi dal punto di vista non dell'autore ma del lettore. Si proporrà allora un modello di interpretazione del testo poetico per che permette di avere un approccio globale in cui inquadrare i fenomeni stilistici. In conclusione, questo modello sarà applicato su un testo di Andrea Zanzotto, per il quale si osserverà come lo stile dialoghi incessantemente con l'interpretazione.

1. L'impossibile teoria dello stile: qualche proposta recente

Pur trattando in questa sede della questione specifica dello stile in poesia, il problema di una definizione generica del concetto non può certo essere eluso. In effetti, se già risulta difficile individuare con precisione quali sono le concrete manifestazioni testuali di ciò che chiamiamo stile, ancor più difficile è definire che cosa sia questo concetto astratto che determina tali manifestazioni – tra l'altro, ammettendo che una separazione, benché permeabile, fra i due piani sia autorizzabile. Mentre le teorie antiche ponevano l'attenzione per lo più sulla classificazione degli stili e sulla loro

descrizione retorica, le teorie moderne pongono la questione ontologica e generale (che cos'è lo stile?) al cuore delle loro indagini. Questa differenza diacronica, seppur così molto schematizzata, è abbastanza agevolmente riconducibile alla mutazione del paradigma di stile che avviene in età romantica**(2)**. Non senza una lieve semplificazione, si tratterebbe, col Romanticismo, del passaggio da una nozione convenzionale e prescrittiva dello stile, legata al genere e alla tradizione – noto l'esempio della *Rota Vergilii* –, a un'idea più individuale di questo concetto, manifestazione diretta dell'estro dell'artista e del suo talento innovativo e peculiare.

L'interrogativo moderno sulla definizione dello stile può essere declinato su più livelli. Il primo è linguistico, generale e teorico: che cos'è lo stile? Come anticipato, la risposta è tutt'altro che ovvia dato che il termine ricopre numerosi ambiti diversissimi (lo stile come maniera di essere al mondo, di vestirsi, di scrivere ecc.) e la sua natura non è facilmente determinabile. Il secondo livello è quello strettamente letterario: che cos'è lo stile nella scrittura letteraria, specificamente poetica? Pur restringendosi, il campo rimane vastissimo. Innanzitutto perché, come si è detto schematicamente, la nozione stessa di stile letterario ha assunto dei significati diversi in funzione delle epoche. Detto questo, le varie proposte teoriche offrono spunti interessanti senza riuscire però a fornire una risposta definitiva – sempre che tale risposta sia possibile, o utile. Il terzo livello riguarda più strettamente la critica letteraria: che cos'è lo stile nella poesia contemporanea? Quest'ultima domanda è estremamente affascinante e probabilmente questo numero monografico provvederà tracciare un quadro e qualche possibile risposta.

Nell'affrontare la questione cardinale sulla natura dello stile, la teoria ha spesso tenuto insieme i vari livelli, in particolar modo i primi due più generali. Fra i più recenti contributi se ne segnalano tre particolarmente interessanti: in ambito italiano, un articolo di Enrico Testa (2022) e in ambito francofono due ricchissime monografie, di Éric Bordas (2008) e di Ilias Yocaris (2016).

Il sintetico ma ricco articolo di Enrico Testa esce nel pregevole *companion* sulla teoria della letteratura curato da Laura Neri e Giuseppe Carrara, in cui il critico genovese discute per l'appunto della questione dello stile da un punto di vista teorico**(3)**. Testa offre un prezioso inquadramento critico sull'argomento, individuando ed esaminando i vari approcci possibili, per poi concentrarsi più in dettaglio sulla nozione di stile come «scarto» rispetto allo standard. Secondo il critico tale concezione costituisce «la vera architrave […] della stilistica letteraria»**(4)** ed è quindi problematizzata in tutte le varie sfaccettature possibili. Egli approda, infine, a un interessante conclusione sulla natura relazionale dello stile, un concetto inafferrabile in sé per sé ma sempre inserito in una dialettica, in una duplice tensione: da una parte, fra le differenti componenti testuali tra loro, dall'altra, fra le componenti singole e le larghe maglie della lingua.

Tra i contributi più recenti in ambito francofono, successivi alle opere fondatrici e rinnovatrici della stilistica, si rinvia invece alla monografia di Éric Bordas, che affronta a viso aperto il difficile problema della definizione di che cos'è lo stile**(5)**. La disamina lessicale è simile a quella di Testa, ma per ovvie ragioni – la natura monografica dello studio – molto più sviluppata. Alla ricerca di una definizione di stile, Bordas contrappone al concetto alcune nozioni affini con l'idea di tracciare un perimetro il più preciso possibile**(6)**. Dapprima, allo stile Bordas contrappone la «maniera»; la differenza si situa nell'autonomia del primo termine rispetto al secondo, dal momento che la maniera indica piuttosto l'imitazione *a posteriori* di un particolare modo di scrivere. La seconda contrapposizione è fra lo stile e il concetto di «tono», legato più convenzionalmente al linguaggio orale. Nella scrittura il tono è qualcosa di più trasversale, poiché più stili differenti possono avere lo stesso tono (ironico, malinconico, perentorio ecc.). La terza opposizione vede da una parte lo stile e dall'altra il «genere», due concetti che si sfiorano ma non coincidono: il genere è una codificazione collettiva e storica, lo stile può qualificare un genere e permettere di ascriversi ad esso, ma non sovrapporsi a quest'ultimo. Il quarto binomio lessicale oppone stile e «idioletto». Tale contrapposizione è insidiosa, giacché la nozione moderna di stile, come quella di idioletto, è fortemente legata alla peculiarità individuale del linguaggio adottato. La differenza si situa nell'esclusiva natura individuale dell'idioletto, che non può – a differenza dello stile – farsi anche forma di espressione sovraindividuale e codificata. Parlando dello stile letterario Bordas approda a una definizione provvisoria di stile come principio regolatore, che media tra la forma dell'espressione e il genere in cui si inserisce.

Si può leggere un altro contributo molto esauriente sulla definizione di questo concetto tanto elusivo nel capitolo introduttivo della monografia *Style et semiosis littéraire* dello studioso Ilias Yocaris**(7)**. Compiendo una dettagliatissima archeologia degli studi sulla nozione *insaisissable* di stile, il critico identifica otto grandi famiglie di definizioni attraverso cui questo è stato concettualizzato in linguistica, e di ogni famiglia lo studioso enuclea la concezione di fondo che la sorregge. La prima famiglia corrisponde alla concezione antica del termine, cioè lo stile come appropriazione di una norma letteraria. La seconda famiglia corrisponde invece alla concezione più moderna dello stile, ossia l'appropriazione individuale della lingua con una finalità espressiva. La terza famiglia di definizioni è di stampo formalista e considera lo stile in letteratura come una maniera di utilizzare metalinguisticamente la lingua. La quarta famiglia afferisce invece alla linguistica pragmatica e considera lo stile come una maniera di lasciare delle tracce visibili nel linguaggio (marche di soggettività, interazione ecc.). La quinta famiglia si basa sulla nozione, già emersa, di scarto rispetto alla norma, uno scarto che può essere di diverso tipo (qualitativo, quantitativo, di vera e propria rottura). Il vantaggio di tale concezione di stile, come d'altronde rilevava anche Testa, è la concreta operabilità delle analisi stilistiche che essa permette. La sesta famiglia riprende l'idea di scarto, inserendola in un sistema: lo stile non si produrrebbe solamente tramite lo scarto rispetto alla norma, bensì attraverso la costituzione un sistema di variabili discorsive significative. La settima famiglia considera invece lo stile dal punto di vista della presenza ben visibile di alcune proprietà formali, ricorrenti o no, che possono dar luogo a una categorizzazione. Infine, l'ottava e ultima famiglia di definizioni studia lo stile come l'emergenza nel testo di correlazioni e interazioni sistemiche fra le componenti del testo letterario.

Come si potrà constatare le diverse famiglie dipendono in parte dalle prospettive disciplinari in questione e dal punto di vista adottato. Se alcune definizioni sono compatibili fra loro, altre entrano in contraddizione. D'altronde, molti nodi teorici restano irrisolti, per esempio il rapporto tra *intenzione* autoriale e *attenzione* del lettore, fra dimensione collettiva e singolare, fra descrizione e interpretazione nell'analisi stilistica. Yocaris considera dunque più opportuno, davanti a una materia tanto complessa e scivolosa, adoperare un approccio più operativo in luogo di una ricerca deduttiva di una definizione univoca. Lo studioso propone di non concentrarsi su cos'è lo stile, ma su quali processi discorsivi creano, in letteratura, lo stile, cioè su quelli che chiama i processi di «stylisation» ("stilizzazione"). Il tal modo si può mettere l'accento non tanto su fenomeni testuali ma piuttosto sulla dinamica che essi creano, considerando lo stile un prodotto concreto e storico di una serie di circostanze discorsive**(8)**. Questo approccio, che insiste sullo stile come processo, come qualcosa che emerge, permette di affermare, prendendo il punto di vista chi legge, che in fin dei conti i fatti di stile diventano tali nel momento dell'interpretazione**(9)**.

Per concludere questa rassegna introduttiva che pone più domande e piste di riflessione che offrire vere e proprie risposte, sembra confermata più che mai l'impossibilità di risolvere con gli strumenti della speculazione teorica la questione. Affiora, tuttavia, la consapevolezza, sempre più radicata, di considerare lo stile nella sua natura dialettica e processuale. Si tratterebbe di una proprietà dei testi letterari che necessita un approccio pragmatico che tenga insieme le manifestazioni di questa tensione fra diverse istanze. Ciononostante, restringendo il campo dallo stile letterario allo stile in poesia il quadro invece di semplificarsi si complica, in virtù dell'altrettanto inafferrabile concetto di poesia, la cui definizione potrebbe aprire dibattiti ugualmente complessi e inestinguibili**(10)**. Conviene, dunque, anche in questo caso entrare in un'ottica pragmatica, adottando alcuni concetti chiave e facendoli dialogare con dei modelli interpretativi sull'enunciazione poetica. Attraverso questi modelli sarà quindi più facile contestualizzare il concetto di stile, che come si è visto, risulta indefinibile se preso in sé per sé, e applicarlo al discorso poetico e alle sue particolarità enunciative.

Riprendendo una delle idee chiave del contributo di Enrico Testa, sembra molto opportuno legare lo stile al sistema di relazioni che esso intesse. La dialettica centrale nella quale avviene il processo di stilizzazione, così emerge dai contributi presi in esame, appare quella che oppone la dimensione singolare a quella collettiva dell'enunciazione. In effetti, il processo di stilizzazione riflette il punto di sutura fra il soggetto e la società, fra lo scrittore e il campo letterario in cui si muove, fra il testo e la lingua, fra l'opera e la tradizione letteraria. Pertanto, lo stile letterario sembra esprimere allo stesso tempo l'emergenza della singolarità autoriale quanto l'appartenenza a un determinato codice (un genere, una scuola, una tradizione, ecc.)**(11)**. Come Giano Bifronte, lo stile si rivolge a entrambi

i poli, designando da un lato la singolarità dell'espressione autoriale rispetto ad altre modalità di espressione letteraria, e d'altro canto marcando la specificità del testo legato a una forma letteraria codificata. Come si è visto, dal punto di vista storico il concetto di stile si è considerevolmente spostato sul piano della singolarità. Restando in questa dialettica binaria fra singolare e collettivo, è forse più opportuno, per comprendere lo stile nella poesia più recente, analizzarlo dalla prospettiva della singolarità. Rispetto ai due principali elementi in gioco, l'autore e il suo testo, si tratta dunque di comprendere come lo stile di una poesia da un lato faccia emergere l'individualità dell'autore, dall'altro come faccia emergere la specificità del testo. Per questo obiettivo saranno utili due modelli interpretativi, uno legato alla linguistica, elaborato dal teorico Alain Rabatel, l'altro più specifico dell'enunciazione poetica, sviluppato dalla linguista Michèle Monte.

2. Stile e individualità del poeta

Prima di analizzare le proposte di Rabatel e Monte occorre ricostruire sinteticamente il quadro teorico in cuisi realizzano, cioè la branca della linguistica conosciuta come analisi del discorso («analyse du discours»). Questa disciplina nasce in ambito francofono verso la fine degli anni sessanta, in reazione allo strutturalismo allora imperante negli studi linguistici**(12)**. L'aspetto innovatore della disciplina si situa nell'approccio pragmatico rispetto al proprio oggetto di studi: non l'«enunciato», ma l'«enunciazione»**(13)**, o – secondo l'opposizione icastica formulata dal linguista Oswald Ducrot – non il «detto» ma l'atto stesso del «dire»**(14)**. Più enunciazioni che afferiscono allo stesso macrocontesto costituiscono il cosiddetto «discorso», principale oggetto dell'analisi linguistica. Rispetto alla linguistica tradizionale, nell'analisi del discorso si preferisce focalizzare l'attenzione non sull'individuo che pronuncia il discorso (il «locutore»), ma sulla persona linguistica che è soggetto dell'enunciazione: l'«enunciatore». Dal momento che l'enunciazione si configura come atto linguistico che presuppone una relazione fra più attori, i destinatari sono definiti «coenunciatori» in quanto partecipanti all'esecuzione. Trattandosi di una disciplina, come si è detto, dalla vocazione pragmatica, essa si interessa soprattutto alla relazione fra discorso e contesto, cioè come l'enunciazione entra in relazione con la realtà extralinguistica. La stilistica odierna, tanto in prosa quanto in poesia, negli studi francofoni (ma anche italiani, come giustamente ricorda Testa)**(15)**, difficilmente può prescindere dalla concezione enunciativa del discorso letterario**(16)**, compreso quello poetico**(17)**.
Concretamente, questo significa considerare la poesia non solamente nella sua dimensione testuale (cioè come sequenza di parole e frasi che si ha sotto gli occhi), ma come enunciazione, cioè una presa di parola, un atto linguistico, un avvenimento che agisce in un contesto e produce un effetto sulla realtà circostante. È all'interno di questo quadro teorico che sono nati i due modelli interpretativi che vengono qui proposti. Certo, non si può fare a meno di notare in questi modelli un certo schematismo, nonché la tendenza all'astrazione geometrica, come l'adozione sistematica di strutture inevitabilmente ternarie mostra chiaramente. Le differenze concettuali possono talora apparire sottili, se non puramente speculative. Tuttavia, questi modelli hanno il merito di gettare una nuova luce sulla problematica in questione e soprattutto di proporre nuovi strumenti per l'analisi stilistica.
Tornando allo studio dello stile in testi poetici, si è proposto di osservare dapprima come esso costituisca un'espressione dell'individualità autoriale. In primo luogo, occorrerebbe definire che cos'è l'autore, un'altra questione sulla quale molta teoria ha indagato. Anche in questo caso, uno sguardo storico è necessario, poiché da una parte la nozione di autorialità è evoluta nei secoli, dall'altra, perché soprattutto per epoche precedenti alla contemporaneità, ma non solo, problemi di ordine filologico obbligano a una certa cautela. Senza considerare che, anche in tempi più recenti, problemi nuovi legati all'autorialità possono insorgere nel mondo letterario digitale. Fatta questa premessa sui problemi concreti legati all'attribuzione autoriale, nel caso di testi poetici recenti e contemporanei questi problemi sono episodici. Per la letteratura moderna, il linguista Dominique Maingueneau propone di scomporre il concetto di autore in tre componenti distinte. In primo luogo, la *persona* («personne»), cioè l'individuo sociale e civile che agisce nel mondo. In secondo luogo, lo *scrittore* («écrivain»), cioè la funzione autore nel campo letterario. Infine, con un neologismo,

l'*iscrittore* («inscripteur»), cioè, a grandi linee, la voce che prende parola nel testo – il cosiddetto 'io lirico' in poesia, o l'enunciatore in linguistica**(18)**. Come nota giustamente lo *stylisticien* Philippe Jousset, tale separazione così netta fra campo discorsivo ed extradiscorsivo posta da Maingueneau, rischia di essere artificiale non tanto perché errata concettualmente, ma perché si tratta di aspetti inestricabili che non possono essere posti a priori come distinti, ma studiati caso per caso nella loro sovrapposizione o separazione netta**(19)**. Per questa ragione, nel momento in cui si vuole portare l'attenzione sull'individualità all'interno del testo letterario, e nello specifico poetico, è probabilmente più proficuo non tanto distinguere concettualmente le componenti della nozione di autore, ma piuttosto le componenti delle manifestazioni dell'individualità autoriale. In questa direzione è molto utile la proposta fatta dal teorico Alain Rabatel nel suo quasi titanico volume *La confrontation des points de vue dans la dynamique figurale des discours*, che raccoglie il frutto della sua lunga carriera di linguista. Rabatel propone di analizzare le manifestazioni discorsive dell'autorialità, dell'individualità enunciativa, anche testuale, attraverso il concetto di *figure d'autore* («figures d'auteur»)**(20)**. Analogamente alle figure retoriche, attraverso le quali si mettono in luce le strategie espressive e testuali, le figure d'autore permettono di osservare e analizzare le manifestazioni dell'individualità autoriale nel testo. Rabatel fa dunque confluire all'interno di queste figure tre concetti fondamentali della stilistica e dell'analisi del discorso, che messi così in relazione, inseriti in questo quadro concettuale, assumono nuovi interessanti significati. Si tratta di idioletto, stile ed *éthos***(21)**. Se stile e idioletto, benché come si è visto siano nozioni tutt'altro che ovvie, hanno un significato più o meno facilmente intellegibile nel discorso comune della critica letteraria, non si può dire la stessa cosa dell'*éthos*, uno strumento teorico ancora poco diffuso e utilizzato negli studi italiani. In sintesi, tratta di un concetto elaborato da Aristotele nella *Retorica* (ἦθος)**(22)** all'interno della nota triade *logos*, *ethos* e *pathos*, per designare l'immagine che l'oratore vuole proporre di sé per convincere l'uditorio. Ripresa negli anni sessanta da Barthes**(23)**, tale nozione ha avuto un grande successo nell'analisi del discorso, che ha sviluppato questa felice intuizione aristotelica. Essa si è difatti rivelata particolarmente appropriata per analizzare non solo le strategie di convincimento e autolegittimazione, ma anche la semplice emanazione dell'individualità nell'enunciazione**(24)**. Divenuto ormai termine pienamente francesizzato, oltralpe è invalsa la grafia *éthos*, che qui si è scelto di adottare per distinguere questo strumento teorico dall'*ethos*, termine greco traslitterato in italiano che indica piuttosto la dimensione etica e morale dell'azione (la polisemia della parola risale già al greco**(25)**). Tornando alle figure di autore, come si è detto, Rabatel recupera e rifunzionalizza tre concetti distinti e già esistenti, mettendoli in stretta relazione fra loro.

Idioletto, stile ed *éthos* rappresentano tre modi in cui l'individualità autoriale si manifesta e può essere studiata. In questo quadro, l'idioletto costituisce la maniera di scrivere propria a un autore o a un'opera, non in sé per sé, ma per come gli altri la idealizzano e rappresentano. L'idioletto è quindi lo stile peculiare di un autore dal punto di vista sociale degli altri. Per comprendere meglio, si pensi al concetto di «maniera» per Bordas e alle forme di imitazione, emulazione, parodia, riscrittura ecc. Nel momento in cui qualcuno riprende lo stile di un autore, ne imita la sua rappresentazione, più o meno stereotipata, più o meno codificata da una tradizione. Insomma l'idioletto permette di inquadrare la manifestazione peculiare della scrittura di un autore nella dinamica fra singolare e collettivo portando il punto di vista sulla rappresentazione esteriore.

Prendendo invece il punto di vista interno dell'autore, lo stile invece va a indicare la forma di espressione di sé, in stretto rapporto ad alcune forme generiche (scritte o orali). Rabatel instaura ancora un rapporto fra singolare (l'espressione di sé) e collettivo (le forme generiche), collegandolo all'idea centrale nello stile di scarto in quanto peculiarità individuale (o sovraindividuale): lo stile, come si è osservato anche in precedenza, sta nel continuo dialogo fra poli opposti, in cui scarto e norma si inseguono dialetticamente.

Infine l'*éthos* prende in esame un altro aspetto dell'espressione di sé, cioè l'immagine di sé che l'enunciatore cerca di costruire per produrre un effetto su chi lo legge o ascolta. Se queste sottili distinzioni possono apparire quasi artificiali**(26)**, si ritiene invece che una loro separazione possa invece essere fruttuosa sul piano operativo, purché si tenga conto che si tratta di concetti complementari l'uno all'altro. Mettendo al centro del nostro interesse lo stile, possiamo affermare che non esiste lo stile senza una sua rappresentazione esterna di esso (l'idioletto) e senza la volontà

dell'autore di manifestare delle peculiarità nel suo testo per produrre un effetto su chi legge (*éthos*). Ponendo al centro uno qualunque dei tre concetti si può in effetti verificare che la loro esistenza è interdipendente. Questo discorso, all'apparenza astratto e speculativo, offre molti spunti interessanti per gettare luce su alcuni fenomeni stilistici della poesia contemporanea.
Per passare dalla teoria alla prassi si può prendere un testo di Giovanni Giudici (1924-2011) particolarmente adeguato a mettere in luce l'interazione fra queste tre dimensioni della manifestazione dell'individualità. Si tratta del noto incipit al secondo libro del poeta, *Autobiologia* (1969), in cui Giudici propone una retrospettiva – una forma assai cara all'autore – sulla scrittura poetica praticata nel libro precedente. Se ne legga il testo:

> Ma cosa vuole con questi lamenti questo
> qui – le solite la vita in versi
> raccontando storie che rincasando
> avendo egli una casa ovvero uscendo
> questa avendo una porta sulla strada che porta
> dove una strada può portare purché
> la strada non sia morta o quella volta quando
> hic et nunc ibi et tunc sempre a qualcuno
> dichiarando obiettando specificando rompendo
> i cordoni santissimi apostrofando – ma cosa
> vuole questo con questi la prego riassuma
> ho da fare concluda mi mandi un appunto
> a te questo rosario che le preghiere aduna
> ma poi ch'io fui al piè d'un colle giunto
>
> (la versione italiana degli Atti
> la passione pacchiana dei gatti
> la pressione ruffiana dei fatti
> la missione mediana dei matti)
>
> Lessico ancora rozzo qua e là qualche spunto
> amore mi manchi in questa notte di luna
> io resisto registro da critico onesto
> (la versione cristiana dei piatti)
> credimi come te non c'è nessuna
> pure nel testo quel punto che Annibale intorno a Sagunto
> interessante vedo se posso favorirla
> sul gabardine una gran macchia d'unto
> e giù ricomincia con cane con moglie e mondane
> tutto sbagliato per forza doveva scoprirla
> anch'io dallo stesso disturbo bisogna far presto
> comunque adesso non posso sentirla
> ma cosa vuole con questi lamenti questo
> qui…
>
> 1964**(27)**

Come si è detto, si tratta di un testo che vuole creare consapevolmente un ponte fra la nuova raccolta, *Autobiologia* e la precedente (*La vita in versi*, 1965). Giudici crea questo legame non solo tramite elementi testuali, ma anche paratestuali. Da una parte, il titolo, con un complemento d'argomento alla latina**(28)**, rimanda al libro precedente e alla sua metapoesia più conosciuta, eponima per la raccolta del 1965. Dall'altra, la data in calce alla poesia dà un'indicazione cronologica molto alta, assai rara nel resto di *Autobiologia* e che in qualche maniera induce a pensare che il testo sia una sorta di appendice a *La vita in versi*. La posizione a inizio libro, quasi a mettere una calviniana 'pietra sopra' a una poetica sentita come superata, non fa che rafforzare la creazione di questo ponte intratestuale. A parte questi elementi esterni al testo vero e proprio, Giudici si prende gioco di alcune caratteristiche stilistiche del libro precedente. Lo fa attraverso dei sintagmi particolarmente informali, basti vedere l'incipit («ma cosa vuole con questi lamenti

questo») con la ripetizione del dimostrativo, che tra l'altro apostrofa, con un linguaggio colloquiale, il poeta stesso. Si prenda poi il verso seguente: «amore mi manchi in questa notte di luna» in cui Giudici ridicolizza senza mezzi termini ogni possibile slancio lirico della scrittura poetica. In questo quadro è interessante notare come Giudici usi l'idioletto per creare un gioco di specchi autoreferenziale. Insomma, scrivendo "alla maniera del primo Giudici", il poeta sfrutta il proprio stesso idioletto, cioè una visione dello stile da un punto di vista esterno, per esprimere il superamento della propria poetica precedente. Come si è rapidamente osservato, l'idioletto è messo in evidenza da Giudici esacerbando le proprie scelte poetiche precedenti (lingua colloquiale, tematiche del quotidiano, vita impiegatizia ecc.), attraverso riprese (auto)parodiche.
Restando nella modellizzazione di Rabatel, attraverso lo stile si dovrebbero poter osservare quei fenomeni che mettono in relazione la maniera di scrivere dell'autore a delle forme generiche prestabilite. Un discorso sul rapporto fra questa poesia ed eventuali modelli stilistici porterebbe di sicuro lontano e meriterebbe probabilmente una trattazione a parte. Bastino alcune considerazioni sintetiche su alcune scelte formali di Giudici. Si è già detto che, per parodiare il proprio idioletto, il poeta utilizza un linguaggio oltremodo colloquiale. Questo elemento già segnala un posizionamento antilirico (quindi contro una forma tradizionale e codificata), confermato poi dal versogià citato («amore mi manchi in questa notte di luna»), contro i cosiddetti 'lamenti dei poeti lirici' – prendendo in prestito un sintagma zanzottiano**(29)**. Questo è il posizionamento *in negativo* rispetto a una forma codificata. Per quanto riguarda il confronto con altreforme codificate, non si può fare a meno di notare come Giudici, con un profluvio di parole in caduta libera, voglia assimilare la propria scrittura a un flusso parlato quasi incontrollato. Diverse tipiche figure di stile del parlato colloquiale convergono in questa direzione: anacoluti (fra i tanti: «ma cosa / vuole questo con questi la prego riassuma»), parentetiche (per esempio, sempre nella prima strofa, tutto l'inciso nei vv. 2-10), accumulazioni («hic et nunc ibi et tunc», «dichiarando obiettando specificando rompendo»), citazioni decontestualizzate quasi storpiate («ma poi ch'io fui al piè d'un colle giunto»), e via dicendo. L'assenza di segni d'interpunzione, salvo due parentetiche e i puntini di sospensione finali, non fanno che rafforzare quest'impressione di un flusso quasi borbottato, interrotto per stanchezza dai puntini finali, e non da una vera conclusione. Dunque, lo stile rimanda a una sorta di commento registrato in diretta, orale, scritto o forse solo 'pensato', di un enunciatore che ascolta spazientito quanto l'interlocutore sta proferendo, deridendolo e storpiandone il discorso.
Questa constatazione conduce direttamente all'ultimo punto, cioè le strategie adottate da Giudici per produrre un effetto sul lettore, attraverso un'immagine di sé, l'*éthos*. È abbastanza chiaro a questo punto come il poeta, ironicamente, giochi sulla dissociazione, sull'esternalizzazione del proprio punto di vista. Per convincere i propri lettori del superamento della propria precedente poetica, Giudici mette in scena una sorta di seduta in cui il nuovo io liquida sprezzantemente il proprio io precedente. Sarebbe però avventato considerare questa esternalizzazione del punto di vista come un sintomo della scissione dell'io poetico. Si tratta, piuttosto, di una strategia enunciativa che ha come scopo, cooperando con gli altri elementi afferenti a idioletto e stile, la legittimazione della nuova parola poetica e il superamento della precedente raccolta. Prendendo il punto di vista del lettore e parodiandosi, Giudici vuole creare un legame di complicità col lettore. Certo, non si può ridurre questa poesia a una mera *captatio benevolentiae*. Tuttavia, si vuole così mettere in luce come determinate scelte stilistiche di Giudici, al di là della loro riuscita estetica spesso al centro dell'analisi critica letteraria, abbiano anche un preciso scopo argomentativo.
Il modello di Rabatel, permettendo di distinguere tre componenti fondamentali e complementari dell'espressione dell'individualità nell'enunciazione si rivela dunque fecondo se applicato al discorso poetico. Naturalmente, non si tratta di un modello che sovverte l'approccio ai testi poetici permettendo scoperte che rinnovano radicalmente l'interpretazione. Nondimeno, il modello permette di isolare e interpretare in maniera segmentata e allo stesso tempo interrelata alcuni fenomeni stilistici, che inquadrati in quest'ottica, consentono al testo di rivelare molte cose di sé. Pur non rispondendo a un'eventuale (e futile?) domanda «qual è lo stile di questo testo?», il modello di Rabatel permette di inquadrare i processi di stilizzazione in un'ottica coerente, dissipando un po' quell'alone di inafferrabilità che – come si è abbondantemente ribadito – circonda inevitabilmente la nozione di stile.

3. Stile e specificità del testo

Nel paragrafo precedente si è affrontata l'analisi della nozione di stile osservando in che modo esso può essere inteso come un'emanazione dell'individualità dell'autore. In questo paragrafo si propone invece di focalizzare l'attenzione non tanto sull'enunciatore, ma sull'enunciazione e di indagare lo stile come manifestazione della specificità dell'opera o del singolo testo. Anche in questo caso, la dinamica fra singolare e collettivo non può essere elusa. Lo stile, nella triade concettuale di Rabatel, ma anche nella proposta di Bordas, regola e media fra l'espressione individuale e delle forme codificate. Come afferma Yocaris, e come d'altronde è emerso nel paragrafo precedente, il riconoscimento dei fatti di stile si lega però a doppio filo all'atto interpretativo del testo. La dinamica fra singolare e collettivo non mette in relazione solamente l'autore e la tradizione, ma anche l'autore e i suoi lettori. Pertanto, si ritiene particolarmente opportuno presentare un modello interpretativo che non solo tiene conto del quadro teorico delineato in precedenza, ma che è anche concepito per essere specificamente applicato all'enunciazione poetica. Si tratta di un modello proposto da Michèle Monte, studiosa di linguistica, in particolar modo specialista di analisi del discorso poetico, con un'attenzione molto spiccata e acuta alla poesia contemporanea. Il modello è proposto e discusso in un suo articolo del 2018, dall'eloquente titolo *Interpréter un poème : une interaction variable entre trois dimensions textuelles (sémantique, esthésique et énonciative)*, le cui teorizzazioni sono poi confluite nella monografia *La Parole du poème*, che raccoglie i frutti della sua lunga riflessione sull'enunciazione poetica**(30)**.

Come molte delle questioni sfiorate sinora, anche quella posta da Monte non è affatto semplice: che cos'è l'interpretazione, e nello specifico, l'interpretazione di un testo poetico? La linguista cerca di rispondere a questa domanda elaborando un modello che fa interagire le dimensioni, a suo avviso fondamentali, dell'enunciazione poetica. Se finora, alla ricerca delle marche di individualità, si è prevalentemente preso il punto di vista del produttore del testo, l'approccio di Monte obbliga a situarsi invece piuttosto dalla prospettiva del ricevente. In effetti, secondo la studiosa, la poesia diventa tale nel momento in cui vuole proporre degli effetti empatici attraverso tutta una serie di sofisticati strumenti, al cui cuore vi è (o vi era?) il verso, ereditati da una tradizione millenaria. Tuttavia, proprio la consapevolezza di aver a che fare con una tradizione transepocale e mondiale deve invitare alla massima prudenza evitando ogni proposito assolutizzante. Detto questo, la constatazione che la poesia chiede di essere interpretata in un certo modo, offrendo del materiale linguistico in grado di plasmare una maniera di pensare differente nel fruitore, può comunque restare un'ipotesi pienamente accettabile. Questa ipotesi qui formulata quindi può, in un certo senso, sostenere l'impostazione centrata sul ricevente e la proposta di Monte.

Tornando quindi al dettaglio del suo modello interpretativo, occorre ancora una volta introdurre una triade concettuale. Secondo Monte, l'interpretazione di una poesia passa attraverso l'analisi delle sue tre dimensioni costitutive: dimensione semantica, dimensione estesica**(31)**, dimensione enunciativa. La dimensione semantica prende in considerazione la rappresentazione del mondo extralinguistico nel testo poetico. Si tratta quindi del contenuto referenziale della poesia e delle modalità con cui esso è rappresentato. L'analisi del lessico, delle forme di rappresentazione, dei temi e dei campi semantici adottati, delle isotopie create, rientra in questa dimensione. Pertanto, l'analisi semantica studierà quale rappresentazione del mondo è offerta dal testo poetico e in che modo essa si relaziona con altre rappresentazioni, culturali, sociali e della tradizione poetica.

La seconda dimensione è definita «estesica» («esthésique»), attraverso un neologismo che necessita qualche riga di spiegazione. Dapprima occorre illustrare cosa Monte intende con questo aggettivo. Mentre con la dimensione semantica si osserva come il mondo è rappresentato, con la dimensione estesica si porta l'attenzione su come sono sfruttate le proprietà del materiale verbale utilizzato. Il metro, le rime, il ritmo, le figure retoriche, la costruzione del verso e del testo, sono alcune delle varie proprietà dei significanti su cui l'analisi della dimensione estesica si focalizza. Naturalmente, per comprendere veramente la potenzialità di queste scelte occorre far dialogare costantemente la dimensione estetica con la dimensione semantica, cioè comprendere come una scelta formale (una ripetizione, una rima, ecc.) collabora a costruire la rappresentazione. La dimensione estesica non è certo esclusiva della poesia, ma in questa forma di linguaggio tale dimensione, com'è noto, è

fortemente intensificata rispetto ad altri tipi di discorso che cercano di ridurre al minimo o dissimulare il potere suggestivo di tale dimensione (si pensi al discorso scientifico, burocratico, illustrativo ecc.). Com'è noto, in poesia la dimensione estesica è centrale nell'espressione tanto da veicolare significati a pari livello rispetto al contenuto semantico. In un certo senso, tale dimensione ricorda da vicino la funzione poetica di Jakobson, o altre formulazioni equivalenti. Monte ha preferito coniare un neologismo da *esthesis* (sensazione) per insistere da una parte sul suo legame con le manifestazioni sensibili, sonore e visuali del linguaggio che sviluppano la dimensione estesica, e dell'altra per sottolineare l'importanza dell'effetto prodotto sul destinatario. Inoltre, la studiosa ha proposto tale neologismo per evitare ogni ambiguità con nozioni equivalenti o affini, o fraintendibili (l'aggettivo corradicale già esistente 'estetico', per esempio).
La terza dimensione della triade concettuale proposta da Monte è quella enunciativa, in cui rientra in gioco la questione trattata nel paragrafo precedente, cioè l'espressione della soggettività. Appartiene alla dimensione enunciativa il modo in cui si manifestano il punto di vista, la prospettiva peculiare dell'enunciatore nonché i meccanismi della sfera argomentativa. Se i primi due concetti sono facilmente ascrivibili alla poesia, è più raro associare quest'ultima all'argomentazione. Ma in fin dei conti, non solo l'affinità tra poesia e retorica non è certo una novità**(32)**, ma esiste proprio un legame importante fra poesia e persuasione, come in ogni tipo di discorso. Basti pensare alla necessità di istaurare un patto di credibilità alla base della presa di parola, nel momento in cui si propone una propria rappresentazione del mondo**(33)**. Al centro di questa dimensione vi è dunque l'*éthos*, inteso come immagine dell'enunciatore volta a produrre un effetto su chi legge. Naturalmente, anche in questo caso la dipendenza reciproca con le altre due dimensioni non può essere accantonata. Si tratta, infatti, di capire in che modo l'enunciatore costruisce il proprio punto di vista sulla rappresentazione semantica del mondo e in che modo vengono usate le proprietà della dimensione estesica per proporre questo punto di vista. Una certa egemonia moderna della lirica non deve spingere a pensare a una forma di soggettività basata sull'eccezionalità dell'io, e una forma di persuasione basata sull'empatia. Studiare la dimensione enunciativa e l'*éthos* è interessante proprio per mettere in luce quanto siano ricchi e differenziati, in realtà, gli strumenti retorici della poesia.
Il modello dell'interpretazione poetica di Monte può essere utile per comprendere meglio come lo stile si realizza. Nel quadro appena delineato, le cosiddette manifestazioni stilistiche operano sui tre livelli e lo stile prende forma facendo interagire le tre dimensioni; ad esempio, possono contribuire a creare uno stile la creazione di isotopie semantiche (dimensione semantica), l'uso di determinate figure retoriche (dimensione estesica) e la costruzione di un particolare *éthos* (dimensione enunciativa). Anche in questo caso, per passare dalla formulazione teorica a un'applicazione pratica si propone di osservare quanto detto in un testo poetico. Si è scelto in questo caso un testo di Andrea Zanzotto (1921-2011) che si pone all'incrocio della tensione stilistica fra singolare e collettivo, fra tradizione e individualità, fra costruzione e decostruzione del soggetto. Si tratta del prologo a uno dei libri più esuberanti del poeta di Pieve di Soligo, *IX Ecloghe* (1961). Lo slancio paradossale che anima il libro in una serie di tensioni ricorrenti tipicamente zanzottiane (rapporto tra poesia e metapoesia, tra io e paesaggio, tra soggetto e norme, tra io e tu, ecc.) è perfettamente testimoniata dal preambolo, *Un libro di ecloghe*, che, per l'appunto, invece di annunciare la materia del libro non può far altro che negarla e metterla in crisi. Si legga il testo:

> Non di dèi non di prìncipi e non di cose somme,
> non di te né d'alcuno, ipotesi leggente,
> né certo di me stesso (chi crederebbe?) parlo.
> Né indovino che voglia tanta menzogna, forte
> come il vero ed il santo, questo canto che stona
> ma commemora norme s'avvince a ritmi a stimoli:
> questo che ad altro modo non sa ancora fidarsi.
> Un diagramma dell'«anima»? Un paese che sempre
> piumifica e vaneggia di verde e primavere?
> Giocolieri ed astrologi all'evasione intenti,
> a liberar farfalle tra le rote superne?
> Trecentomila parti congiunte a fil di lama,

l’acre tricosa macchina che il futuro disquama?

Faticosa parentesi che questo isoli e reggi
come rovente ganglio che induri nell’uranico
vacuo soma, parentesi tra parentesi innumeri,
pronome che da sempre a farsi nome attende,
mozza scala di Jacob, «io»: l’ultimo reso unico:
e dunque dèi e prìncipi e cose somme in te,
in te potenze, cose d’ecloga degne chiudi;
in te rantolo e fimo si fanno umani studi.**(34)**

La dimensione semantica della poesia è in gran parte fondata su una contraddizione che nel testo appare irrisolvibile, ossia l’impossibilità stessa dell’enunciazione poetica. È proprio il conflitto fra lo stile inteso come codificazione collettiva e lo stile inteso come manifestazione individuale a creare il primo livello, tematico, della contraddizione. La poesia, infatti, dichiara di non poter proporre i temi che normalmente sarebbero associati a questa forma stilistica, l’ecloga. Questa contraddizione tematica ha un rilievo anche sul piano macrotestuale (si rammenti, peraltro, che si tratta del prologo). D’altronde, la fonte principale della raccolta sono le *Bucoliche* virgiliane**(35)** e il titolo stesso del libro zanzottiano segnala un rapporto problematico con il modello. Il numero canonico delle dieci ecloghe virgiliane non è raggiunto per un’unità, comunicando icasticamente un senso di incompletezza programmatica. Ma la negazione mette in crisi anche un livello più profondo della comunicazione, questionando l’esistenza stessa del tu (ridotto a mera «ipotesi leggente») e dell’io (l’intera seconda strofa). Questa contraddizione fra collettivo e singolare è evidenziata e portata al parossismo proprio dalla dimensione estesica del componimento. Il metro adottato, versi martelliani, è un omaggio all’alessandrino francese, misura in cui sono scritte le ecloghe della tradizione bucolica cinquecentesca della Pléiade. L’andamento cantilenante dei martelliani, seppur vivacizzato da molte parole proparossitone, batte quindi un ritmo insistente che confligge con la negazione del contenuto. Tale prosodia paradossale sembra voler testimoniare un’enunciazione stanca, che procede per inerzia, ma che non riesce a rinnovarsi; d’altronde, è quanto afferma l’enunciatore quando si domanda quale sia il senso della poesia, apostrofata come «menzogna» nei suoi contenuti, e come un «canto che stona» nella sua esecuzione, ripresa epigonale di codici ormai tramontati («ma commemora norme s’avvince a ritmi a stimoli»). Sempre nell’ambito estesico, si noti anche l’accorto uso del fonosimbolismo. Tra i numerosissimi esempi possibili, basti pensare come il verso appena citato (v. 6) realizzi sapientemente una dissonanza fonosimbolica, con allitterazioni ravvicinate (di M e R nel primo emistichio, di T, M, e I nel secondo) che lo rendono quasi impronunciabile. Anche il piano enunciativo sottolinea questa epigonalità: il poeta crea un folto intarsio di citazioni**(36)** e dissemina un lessico erudito, soprattutto ricco di grecismi («tricosa», «ganglio», «uranico», «soma», ma anche i più comuni «diagramma» e «astrologi», o la stessa parola «ecloga»).

La collaborazione fra dimensione semantica, estesica ed enunciativa si realizza anche nelle scelte sintattiche. A grandi linee la prima strofa si chiede di cosa parla e cos’è la poesia, la seconda cos’è l’io. In entrambi casi, nessuna risposta è fornita, ma solo approssimazioni successive con metafore che circoscrivono l’oggetto, espresse attraverso periodi che si agglomerano l’uno a l’altro in una catena che non fa che rinforzare l’andamento cantilenante della prosodia. L’io ne esce assottigliato, sfibrato, persino mutilo, mera ombra di un pronome. Non è certo anodino il ricorso alla sfera lessicale della grammatica per definire l’io («parentesi tra parentesi», «pronome», «nome»). L’io esiste in quanto materia linguistica, ed è per questo che non bisogna sottovalutare il fatto che è proprio l’enunciazione, cioè la poesia, che gli permette di esistere. Il potere creativo della parola risorge alla fine del testo, mettendo in luce come nella poesia tutto sia in potenza, anche se il passaggio all’atto appare complesso, se non addirittura traumatico. Il componimento, prologo della raccolta, prende così una funzione maieutica rispetto all’intero libro. Mostrando un io dimidiato, che riflette un *éthos* della tensione, del conflitto interno, dell’incompiutezza, Zanzotto riesce a porre l’accento sul potere generativo della parola poetica, e quindi a dare una profondità al mezzo di cui si serve, in maniera prolettica rispetto allo svolgimento nel resto libro di tutti i temi enunciati.

Come si è potuto osservare, quei fenomeni linguistici che si possono normalmente assimilare alla nozione di stile agiscono trasversalmente su tutte e tre le dimensioni del testo. Lavorare sui tre livelli permette di comprendere come i fenomeni stilistici siano legati tanto alla specificità della poesia in questione, quanto alla sua appartenenza a un codice. Il ritmo del testo, ad esempio, da una parte crea un andamento che serve a sottolineare il procedere circuente e vorticoso dell'enunciazione per approssimazioni successive, dall'altra inserisce a mo' di parodia la poesia nella tradizione bucolica, che al tempo stesso nega nei contenuti.
Per concludere, sarebbe certo ingenuo affermare che tale modello offra degli strumenti rivoluzionari all'esegesi dei testi poetici. Tuttavia, ha senz'altro il merito di fornire un metodo attraverso cui leggere e mettere proficuamente in relazione i fenomeni stilistici, facendo emergere chiaramente come essi operino su più dimensioni e quanto l'interpretazione di queste interrelazioni sia necessaria a valorizzare la creazione dello stile in poesia.

Conclusioni

Osservando diverse recenti proposte teoriche intorno al concetto di stile si sono potute esporre ed apprezzare alcune coordinate utili per lo studio stilistico della poesia. In primo luogo la natura relazionale dei fatti di stile, da leggere sempre inquadrati in dinamiche e mai isolati, nonché la loro forma processuale, cioè legata uno sviluppo che permette loro di prendere corpo nel testo e di costituire, a sistema, quell'impressione che chiamiamo stile. Si è visto come tali relazioni e processi avvengano all'interno di una serie di campi dialettici (singolare-collettivo, autore-lettore, intenzione-interpretazione ecc.) di cui lo stile sembra essere l'elemento regolatore, il cardine mediano. È stato possibile osservare come ciò avvenga dapprima ponendo l'accento sulle forme di espressione dell'individualità nei testi, cioè la figura d'autore. Sulla scorta delle proposte di Rabatel, lo stile vi partecipa come uno dei tre componenti principali insieme all'idioletto e all'*éthos*. Analizzando in una poesia di Giudici la relazione fra questi tre aspetti interconnessi, si è potuta verificare la loro complementarietà nell'esegesi che si è rivelata essere una funzionalità reciproca tanto concettuale quanto operativa. Si è poi passati allo studio dello stile come specificità dell'opera, portando l'attenzione sul rapporto fra stile e lavoro interpretativo sulla poesia che, secondo il modello di Monte esposto, consiste nell'analisi dell'interazione fra le tre dimensioni costitutive (semantica, estesica, enunciativa). Lo studio di un testo di Zanzotto tenendo in mente il modello montiano ha infine permesso di vedere come lo stile risulti dall'interazione di fenomeni che acquistano significato agendo trasversalmente sulle tre dimensioni.
Sebbene alla fine di queste analisi non sia possibile fornire una definizione sintetica e icastica della concezione di stile qui proposta, si è potuto delineare un approccio proficuo per comprendere meglio come lo stile funziona. I vari modelli teorici presentati offrono infatti strumenti e concetti chiave per leggere con più attenzione alcuni aspetti dei testi poetici mettendone in luce la relazionalità, senza limitarsi alla mera descrizione di fenomeni retorici, metrici, linguistici ecc. È questo, probabilmente, l'aspetto più importante: se gli strumenti tradizionali della retorica ci permettono agevolmente di descrivere lo stile, non sono tuttavia sufficienti da soli per comprenderne a fondo il funzionamento. Pertanto, questi nuovi modelli discorsivi, benché talora schematici e geometrici, possono aiutare a gettare nuova luce sui meccanismi che agiscono in profondità. Lo studio della poesia contemporanea (e ipercontemporanea), il cui stile si fonda su variabili estremamente complesse e non sulla semplice appartenenza a una scuola o una tradizione, può dunque arricchirsi attraverso l'uso di questi strumenti che sarebbe interessante mettere alla prova tanto sulle forme di scrittura più classiche quanto su quelle di ricerca.

Andrea Bongiorno

Note.
(1) G. Caproni, *L'ónoma*, (*Il Conte di Kevenhüller*), v. 4; si consulta (anche per il testo in esergo) l'edizione Id., *L'opera in versi*, a cura di Luca Zuliani, Milano, Mondadori 1998.

(2) Il cambio di paradigma che investe soprattutto la scrittura poetica e la concezione stessa della lirica è descritto e argomentato dall'ormai classico saggio di G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino 2005.
(3) E. Testa, *Questioni di stile*, in L. Neri, G. Carrara, a cura di, *Teoria della letteratura*, Roma, Carocci 2022, pp. 115-138.
(4) *Ibidem*, p. 120.
(5) É. Bordas, *« Style ». Un mot et des discours*, Paris, Éditions Kimé 2008.
(6) *Ibidem*, pp. 133-208.
(7) I. Yocaris, *Style et semiosis littéraire*, Paris, Classique Garnier 2016, pp. 11-25.
(8) La concezione evenemenziale dello stile è stata poi più ampiamente esplorata da Yocaris stesso e da altri studiosi in un numero monografico che raccoglie interessanti contributi su questa proposta teorica: cfr. M.-A. Watine, I. Yocaris, a cura di, *Le style comme événement*, «Cahiers de narratologie», 35, 2019 (disponibile online, DOI: https://doi.org/10.4000/narratologie.9183).
(9) Si veda il bilancio critico di Yocaris all'interno del numero sull'evenemenzialità dello stile, cfr. I. Yocaris, *L'apport d'une approche événementialiste du style : bilan critique*, «Cahiers de narratologie», 35, 2019 (disponibile online, DOI: https://doi.org/10.4000/narratologie.9466).
(10) Un dibattito impossibile da riassumere anche solo per sommi capi; si rinvia pertanto solo a una recentissima e interessante proposta teorica di Italo Testa: cfr. I. Testa, *Teoria della poesia*, in L. Neri, G. Carrara, a cura di, *Teoria della letteratura*, cit., pp. 179-207.
(11) Con un approccio leggermente diverso, il linguista Dominique Maingueneau parla di differenti gradi di scene: la «scena generica» («scène générique») definisce l'insieme di circostanze situazionali attese in un certo contesto, la «scenografia» («scénographie») definisce la scena scelta e costruita dall'enunciatore: i protagonisti, l'ancoraggio spazio-temporale, il tono, il punto di vista ecc. (cfr. D. Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil 2009, pp. 111-112).
(12) Per una storia della disciplina le fonti consultate sono l'articolo e la monografia seguenti: D. Maingueneau, *Que cherchent les analystes du discours ?*, «Argumentation & analyse du discours», 9, 2012 (online, DOI: https://doi.org/10.4000/aad.1354) e Id., *Discours et analyse du discours. Une introduction*, Paris, Armand Colin 2014, pp. 9-16.
(13) Sul concetto di «enunciazione» e la sua definizione, si rinvia ai capisaldi della disciplina: cfr. É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I et II*, *II*, vol. II, Paris, Gallimard 1976, p. 80 e cfr. C. Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin 1999, p. 32.
(14) O. Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit 1984; in particolar modo, cfr. *ibidem*, pp. 171-233.
(15) «La teoria dell'enunciazione ha segnato un punto di svolta nel pensiero linguistico del secondo e ultimo Novecento e, secondo noi, anche nella lettura "formale" dei testi letterari. Difficile, per esempio, comprendere tanta poesia senza tener conto delle parole sull'enunciazione di Benveniste», cfr. E. Testa, *Questioni di stile*, cit., p. 131.
(16) Sul discorso letterario, la monografia pionieristica (seguita poi da numerosi contributi di numerosissimi studiosi) è stata la seguente: D. Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod 1993.
(17) Si veda ad esempio il manuale di stilistica seguente: J. Dürrenmatt, *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin, 2005; l'interdisciplinarietà della stilistica contemporanea è testimoniata, per esempio, da questa ricca raccolta di studi: L. Bougault, J. Wulf, a cura di, *Stylistiques ?*, Rennes, PUR 2010 (online, DOI: https://doi.org/10.4000/books.pur.40041).
(18) D. Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin 2004, pp. 106-109; il linguista ha elaborato una triade concettuale analoga («auteur-répondant», «auteur acteur» e «auteur-*auctor*»), cfr. Id., *Auteur et image d'auteur en analyse du discours*, «Argumentation & Analyse du Discours», 3, 2009, (online, DOI :https://doi.org/10.4000/aad.660); Maingueneau ritorna su queste due proposte nel primo capitolo di una raccolta di studi più recente : Id., *Écrivain et image d'auteur*, in P. Delormas, D. Maingueneau, I. Ostenstad, a cura di, *Se dire écrivain. Pratiques discursives de la mise en scène de soi*, Limoges, Lambert-Lucas 2013, pp. 13-28.
(19) Ph. Jousset, *Autour de la notion d'ethos. Un rapide tour d'horizon*, in Id., a cura di, *L'homme dans le style et réciproquement*, Aix-en-Provence, PUP 2015, p. 86.
(20) Cfr. A. Rabatel, *La confrontation des points de vue dans la dynamique figurale des discours. Énonciation et interprétation*, Limoges, Lambert-Lucas 2021, pp. 70-74.
(21) Cfr. *ibidem*, pp. 74-77 e 481 e ss.
(22) Vi ha dedicato un informatissimo saggio la studiosa F. Woerther, *L'*éthos *aristotélicien. Genèse d'une notion rhétorique*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin 2007; il termine appare in Aristot., *Rh.*, 2.12-13.
(23) R. Barthes, *L'ancienne rhétorique : aide-mémoire*, «Communications», 16, 1, 1970, pp. 172-223, cfr. *ibidem*, p. 212.

(24) Elencare tutti i contributi, tra articoli, capitoli e monografie è impresa impossibile, si rinvia a un contributo già citato che ha il merito di proporre un piccolo bilancio: Ph. Jousset, *Autour de la notion d'éthos*, cit.
(25) Cfr. F. Woerther, *L'*éthos *aristotélicien*, cit.
(26) Michèle Monte, ad esempio, aveva già cercato di avvicinare concettualmente i concetti di *éthos* e di stile, ponendoli quasi come sinonimi, cfr. M. Monte, *De l'éthos, du style et du point de vue en poésie*, in M. Colas-Blaise, L. Perrin, G. M. Tore, a cura di, *L'énonciation aujourd'hui : un concept clé des sciences du langage*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas 2016, pp. 179-199, cfr. *ibidem*, p. 187.
(27) G. Giudici, *Della vita in versi* (*Autobiologia*); si consulta l'edizione seguente: Id., *I versi della vita*, Milano, Mondadori 2000.
(28) Cfr. L. Neri, Vitt*orio Sereni, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici: un'indagine retorica*, Bergamo, Bergamo University Press-Edizioni Sestante 2000, p. 67; più generalmente su Giudici si veda, della stessa autrice, Id., *I silenziosi circuiti del ricordo. Etica, estetica e ideologia nella poesia di Giovanni Giudici*, Roma, Carocci 2018.
(29) Ci si riferisce al sottotitolo dell'*Ecloga I. I lamenti dei poeti lirici*, in Andrea Zanzotto, *IX Ecloghe* (1961); si tornerà, in seguito, proprio su questa raccolta.
(30) Cfr. M. Monte, *Interpréter un poème: une interaction variable entre trois dimensions textuelles (sémantique, esthésique et énonciative)*, in G. Achard-Bayle, M. Guérin, G. Kleiber, M. Krylyschin, a cura di, *Les sciences du langage et la question de l'interprétation (aujourd'hui)*, Actes du Colloque 2017 de l'Association des Sciences du Langage, Limoges, Éditions Lambert-Lucas 2018, pp. 127-153; cfr. M. Monte, *La parole du poème. Approche énonciative de la poésie de langue française*, Paris, Classique Garnier 2022.
(31) Neologismo di Monte, cfr. *infra*.
(32) Si vedano, infatti, i vari tentativi di attualizzare i preziosi strumenti della retorica all'ermeneutica contemporanea: cfr. F. Muzzioli, *Le strategie del testo. Introduzione all'analisi retorica della letteratura*, Roma, Meltemi 2004 e cfr. L. Neri, *I campi della retorica. Letteratura, argomentazione, discorso*, Roma, Carocci 2011.
(33) Patto di credibilità non vuol dire patto di veridicità: la poesia può entrare senza troppo sforzo anche nel campo della finzione (e dell'autofiction: si vedano i contributi raccolto da «L'Ulisse», 20, 2017); con credibilità si intende che il poeta convince chi legge, quale che sia la tecnica di persuasione adottata, che vale la pena starlo a sentire; è interessante notare che nei periodi di cosiddetta crisi, il fattore della legittimazione della poesia diventa un elemento persino tematizzato (si pensi al caso emblematico dei crepuscolari); si veda, sul versante sociologico della questione, il saggio: G. Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, «Ticontre», 8, 2017, pp. 1-26.
(34) A. Zanzotto, *Un libro di ecloghe* (*IX Ecloghe*); si consulta l'edizione Id., *Le poesie e le prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco, G. M. Villalta, Milano, Mondadori 1999; molti spunti esegetici sono naturalmente offerti dal commento di Dal Bianco: cfr. *ibidem*, pp. 1463-1464.
(35) Si veda un articolo pubblicato proprio su questa rivista: cfr. F. Mazzotta, *Et in Arcadia ego. L'ecloga virgiliana tra Auden e Zanzotto*, «L'Ulisse», 23, 2020, pp. 286-301, cfr. *ibidem*, pp. 289-292.
(36) Da Baudelaire, da Rimbaud, da Dante, dall'Antico Testamento; per l'individuazione e i riferimenti si rinvia al commento: A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, cit., pp. 1463-1464.

LA CRITICA STILISTICA NELLA GERMANISTICA TEDESCA E L'«INTEGRAZIONE» DI PETER SZONDI.

1. Risale al 2009 un'opera imponente e fondamentale per gli studi di retorica e stilistica a cura di affermati studiosi e accademici tedeschi del settore. L'opera, divisa in due volumi, è titolata *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung* (*Retorica e stilistica. Manuale internazionale di ricerca storica e sistematica*)**(1)**, vede il contributo di numerosi collaboratori (in maggioranza tedeschi e statunitensi), copre e dà ragione pressoché di tutti gli ambiti di queste due discipline, sia dal punto di vista dello sviluppo storico delle teorie e delle metodologie che della loro presenza nei dibattiti attuali e nei campi più diversi, dalle scienze umanistiche a quelle naturali, dalla politica ai media, ecc. Alla stilistica letteraria sono dedicati naturalmente numerosi interventi, ma ciò che emerge da una lettura più approfondita dell'opera è l'evidente emarginazione della critica stilistica nel panorama attuale della stilistica generalmente intesa, caratterizzato da paradigmi linguistico-pragmatici, la sua insignificanza nel campo degli studi letterari degli ultimi decenni in cui hanno dominato altri metodi e altre questioni che non lo stile di un autore, di un'opera, di un periodo o di un'epoca e, ancora, la sua sostanziale assenza nella Germanistica del nuovo secolo, scissa fra un'acritica apertura alle idee e ai concetti provenienti a getto contino dai *cultural studies* da un lato e un nostalgico ritorno alle poche ma confortanti certezze della filologia nazionale dall'altro**(2)**.

È curioso constatare così l'attuale rivincita di nuove ipotesi di storia della cultura e di rinnovate forme di positivismo filologico nei confronti di un metodo di indagine cresciuto nel Novecento anche nella Germanistica tedesca proprio in polemica con queste due tipologie di studi letterari. Infatti, parallelamente alla grande critica stilistica nata e sviluppatasi fra le due guerre nella romanistica di lingua tedesca e legata indissolubilmente alle figure di Karl Vossler, Leo Spitzer ed Erich Auerbach, anche nella Germanistica tedesca si impongono in quegli anni così ricchi e decisivi studi di carattere stilistico che, pur allineandosi alla gloriosa tradizione tedesca della stilistica descrittiva e non normativa del XIX secolo (da Karl Philipp Moritz a Wilhelm Scherer), vengono ad opporsi esplicitamente sia al positivismo che alla storia dello spirito applicati alla letteratura, assurgendo così a nuovo paradigma della critica letteraria e della *Literaturwissenschaft* accademica. Il nome dello studioso di stilistica letteraria più importante nel campo della Germanistica fra le due guerre, che studiosi del calibro di Jauß e Martini affiancheranno per importanza e influenza a Leo Spitzer**(3)**, è senz'altro quello di Oskar Walzel. Nel suo scritto programmatico del 1917 *Wechselseitige Erhellung der Künste* (*Chiarimenti reciproci nelle arti*) egli si rifà, come Spitzer e poi Auerbach, direttamente alle coppie concettuali sviluppate da Wölfflin nel suo *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* del 1915 e sottolinea l'importanza per gli studi letterari in particolare delle coppie o differenze fra forma aperta o chiusa, fra tettonico e atettonico. Ma è nei suo libri più famosi e diffusi – *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* del 1923 (*Contenuto e forma nell'opera del poeta*) e *Das Wortkunstwerk* del 1926 (*L'opera d'arte della parola*) – che Walzel sviluppa una prospettiva olistica in cui tutto ciò che diviene forma è oggetto di analisi stilistica e viene determinato da questa come "espressione del contenuto spirituale dell'opera del poeta". Vedremo poi come questa sintesi di filologia e psicologismo, che sarà la marca più tipica anche della stilistica del primo Spitzer, verrà ripetutamente criticata da Walter Benjamin, critico e filosofo che inaugurerà con il suo *Dramma Barocco* del 1928 un metodo di indagine stilistica eterodosso rispetto ai canoni dell'epoca e per questo completamente ignorato dai contemporanei, ma che influenzerà in modo decisivo l'ermeneutica letteraria di Adorno e Szondi, ovvero quella stilistica letteraria dialettica capace di cogliere e criticare anche le contraddizioni di un'opera o di un genere e che Mengaldo recentemente ha posto come un decisivo passo in avanti e come necessario superamento della stilistica come critica dell'armonia che dà sempre ragione all'autore trattato**(4)**.

Sono comunque numerosi e importanti i nomi che affiancano Walzel nell'affermazione di una stilistica letteraria distante da categorie positivistiche, astratte e speculative, e che riconduce con perizia filologica la storia dei generi letterari alla storia dello stile, come per esempio Karl Viëtor (*Geschichte der deutschen Ode* del 1923), Günther Müller (*Geschichte des deutschen Liedesvom*

Zeitalter des Barock bis zum Gegenwart del 1925), Wolfgang Kayser (*Geschichte der deutschen Ballade* del 1936). Tuttavia è solo con la stilistica fenomenologica di Hermann Pongs (*Zur Methode der Stilforschung* del 1929) che si assiste ad un definitivo abbandono di un punto di vista psicologizzante che accoppiava le forze psichiche e spirituali di un autore alla forma della sua opera. Il postulato pongsiano di una "Stilwirklichkeit", di una realtà dello stile che è propria di ogni opera, diviene la premessa o l'antecedente di ogni interpretazione propriamente immanente all'opera (*werkimmanente Interpretation*), ovvero della nuova metodologia della critica stilistica degli anni cinquanta e sessanta che ha in Emil Staiger il rappresentante più autorevole e influente.
Come sostiene programmaticamente Staiger nel suo libro del 1955 *Die Kunst der Interpretation* (*L'arte dell'interpretazione*) la stilistica è sinonimo di interpretazione, di analisi immanente. Come già Spitzer, anche Staiger è convinto che al centro degli studi letterari non devono esserci considerazioni biografiche, storiche o generiche ipotesi di influssi, ma il confronto con l'opera, con la sua lingua. L'idea fondamentale della critica staigeriana è che la letterariatà di un'opera si manifesti nella sua unità e organicità e che l'analisi stilistica, attraverso il suo *close reading* e la sua attenzione per i dettagli linguistici, possa dimostrare proprio tale organicità, ovvero il suo carattere estetico. Stile è per Staiger «das Dauernde im Wechsel»**(5)**, ciò che dura nel cambiamento, ciò che dà compimento a un'opera; ma al di là di tali prese di posizione piuttosto asseverative e nella sostanza classiciste, furono i risultati oggettivi delle analisi di Staiger su autori come Lessing, Mörike, Brentano, come anche quelle di Richard Alewyn su Eichendorff – studi che diedero vita a vivacissimi dibattiti e polemiche con altri rappresentanti della stilistica letteraria come Leo Spitzer e con filosofi come Heidegger e Adorno – che decretarono l'enorme successo della stilistica letteraria nel campo della Germanistica degli anni cinquanta, il suo influsso sulla stilistica letteraria dei decenni successivi (i lavori di Albrecht Schöne su Musil e di Fülleborn su Rilke per esempio) e il suo grande impatto anche al di fuori del ristretto circolo accademico, dato che risale a quegli anni una nuova attenzione per le particolarità linguistiche dei testi letterari anche nelle scuole, un salutare rinnovamento alla base della cultura ginnasiale dopo la nefasta pedagogia letteraria del regime nazionalsocialista**(6)**.
La critica al presupposto staigeriano di una sostanziale equivalenza fra studi letterari e interpretazione stilistica, la sua astorica determinazione del carattere artistico dell'opera letteraria e in particolare il suo concetto classicistico di organicità non si fece però attendere. Non è un caso se il pantheon di autori e di opere su cui Staiger esercitò la sua finissima arte interpretativa possono essere ricondotti al canone più classico e agli esempi letterariamente più limpidi della letteratura tedesca; fuori dalla sua analisi e dal suo concetto di stile resta l'arte che include anche forti contraddizioni stilistiche e formali e che difficilmente può rientrare nei parametri di unità e organicità, come quella d'avanguardia e i suoi precedenti nella letteratura barocca e romantica. È così che dopo il successo della stilistica letteraria degli anni cinquanta e la critica al suo concetto di stile seguì una presa di distanza dagli studi di stilistica tradizionalmente intesi e una svolta verso la linguistica anche nella Germanistica tedesca interessata a problemi di stilistica. La riscoperta dei lavori dei formalisti (in particolare di Mukarovskij e di Jakobson) e l'apertura verso nuove formulazioni di stilistica letteraria (Barthes, Weinrich, Wellek, Starobinski, ecc.) spingono anche la Germanistica tedesca verso la linguistica, ovvero verso la ricerca di parametri più oggettivi e scientifici nella determinazione dei caratteri stilistici della letteratura, ma tale svolta "linguistica" porta una parte della Germanistica tedesca a mettere in questione l'assioma tradizionale che lo stile sia appannaggio esclusivo della lingua letteraria**(7)** e a proporre una divisione fra stilistica "generale" o "linguistica" e una stilistica "particolare" o letteraria, una distinzione fra un lato "convenzionale e tipico" dello stile, oggetto d'analisi della stilistica linguistica, e stile come risultato di una "creazione/formazione libera e cosciente", oggetto d'indagine della stilistica letteraria**(8)**. Nel corso degli anni ottanta e poi con la progressiva apertura della Germanistica agli studi culturali, una distinzione netta fra lingua comune e lingua letteraria viene considerata da molti come ideologica, erronea e superata, e la storica dicotomia fra stilistica linguistica e letteraria si trasforma in una suddivisione dei compiti fra due distinte e generali prospettive stilistiche: di specifici problemi linguistici (di lessico, sintassi e fonologia) si occupa la cosiddetta *Mikrostilistik*, mentre di fenomeni riguardanti il testo nella sua complessità (la sua struttura, le sue proprietà e i suoi nessi extra-testuali) si occupa la *Makrostilistik***(9)**.

In ogni caso, mentre la micro e la macro-stilistica, oggettivamente orientate alla linguistica, acquistano terreno nel corso degli anni settanta e ottanta nella Germanistica delle due Germanie, dando vita anche a un'intensa riflessione sulle basi scientifiche della disciplina, gli studi di stilistica letteraria, tradizionalmente intesa, si rifanno ai nomi e ai lavori dei decenni precedenti senza proporre posizioni originali dal punto di vista teorico, salvo un'unica, ma grande eccezione: Peter Szondi. Contro la tendenza di un'epoca, Szondi ha riaffermato con forza le specificità del testo letterario che se da un lato non possono essere ricondotte induttivamente a categorie linguistiche strutturalmente preordinate, dall'altro mostrano i caratteri dell'oggettività di cui "l'interpretazione" stilistica – come momento dialettico rispetto all'analisi grammatica e linguistica – può rendere ragione.

2. Nel capitolo introduttivo della sua *Introduzione all'ermeneutica letteraria* Szondi pone in dubbio – nonostante la grande attenzione della filosofia, da Dilthey a Heidegger, da Gadamer a Betti, per l'ermeneutica e il loro grande influsso sulla scienza della letteratura – il fatto che esistesse al momento in cui scriveva una scienza dell'interpretazione di opere letterarie. Se da un lato la tesi di un "procedere normativo" nella storia dell'ermeneutica postulato da Dilthey trascurava il momento storico, le modificazioni dei concetti e delle pratiche ermeneutiche, e si poneva così in contrasto con una teoria "materiale" dell'interpretazione, dall'altro anche la concezione ontologica del linguaggio sottesa alle ermeneutiche di Heidegger e Gadamer, proponendo una concezione "rassicurante" del circolo ermeneutico, non si poneva problemi di natura metodologica e critica adatti alla determinazione di una vera dottrina materiale dell'interpretazione. Il ritorno a Schleiermacher e alla sua concezione dialettica dell'ermeneutica (i due momenti strettamente connessi dell'interpretazione "grammaticale" e "tecnico-psicologica" corrispondenti a due momenti dell'intendimento, del *Verstehen*, ovvero dell'intendimento del discorso come tratto dalla lingua e dell'intendimento come dato riscontrabile nel soggetto pensante), la volontà di determinare un'ermeneutica letteraria quindi non solo filologica e concentrata sul dato linguistico, ma anche filosofica e dunque attenta al significato storico e individuale di ogni manifestazione letteraria, non significò tuttavia solo una critica delle concezioni ontologiche del linguaggio della filosofia e delle scienze dello spirito dell'epoca, ma anche una cauta presa di distanza dalle contemporanee concezioni positiviste e strutturaliste, ovvero sistematiche e astoriche del linguaggio.
In un passo centrale dell'*Introduzione* Szondi constata che se da un lato la doppia concezione del linguaggio di Schleiermacher (grammaticale e individuale) potrebbe farlo sembrare un anticipatore delle moderne concezioni strutturaliste del linguaggio (*langue* e *parole*), dall'altro è innegabile che il fondamento idealistico della sua idea "dell'unità della parola" lo pone chiaramente agli antipodi di ogni concezione strutturalista della lingua, la quale invece fa corrispondere a ogni significante più significati. Più precisamente: se l'unità della parola, secondo Schleiermacher, non si dà da sé stessa, ma è determinabile solo nel rapporto sintattico e semantico con ciò che la circonda, è però impossibile risalire a una sua "perfetta spiegazione", poiché questa si dà storicamente tanto poco quanto la perfetta conoscenza degli oggetti. L'unità della parola è in sostanza un concetto limite e quindi "idealistica" è l'ermeneutica di Schleiermacher in un senso molto romantico, critico e molto moderno, ovvero come riflessione infinita e asistematica. Scrive giustamente Szondi: «Nulla contraddice i fondamenti metodologici della linguistica moderna quanto l'ipotesi di un'unità della parola che non si dà di per sé stessa ma rappresenta per così dire la configurazione delle sua diverse sfumature semantiche, *idea* nel senso che la parola ha in Benjamin»**(10)**. Il testo tedesco di Szondi dice *Bedeutungsnuancen*, sfumature di "significato", non "semantiche", e fa riferimento naturalmente alla teoria del linguaggio benjaminiana così come è esposta nella famosa premessa gnoseologica al *Dramma barocco*, ma a parte la traduzione italiana fuorviante in questa occasione, è chiara l'intenzione di Szondi di mobilitare, attraverso Schleiermacher, la teoria del linguaggio di Benjamin come collante fra la tradizione romantico-idealistica e una nuova attuale ermeneutica letteraria che focalizzandosi anzitutto sulle costellazioni sintattiche capaci di illuminare il significato della singola parola si poteva profilare allora come una particolare stilistica letteraria**(11)**. Parafrasando Szondi a proposito di Schleiermacher, potremmo dire a maggior ragione della coppia

Schleiermacher-Benjamin che «qui sono gettate le basi per una critica stilistica e un'analisi formale che si propongono di conoscere sia l'individualità sia la storicità dei fenomeni letterari»**(12)**.
La chiamata in causa del Benjamin del *Dramma barocco* per la definizione di una nuova critica stilistica va molto più in là di quanto possa far sembrare questo breve accenno al suo concetto di "idea" come costellazione dei significati di una parola. La lettura attenta di questo libro e di altri interventi di Benjamin risalenti all'epoca della stesura del suo capolavoro operata da Szondi non poteva non manifestargli un acuto e originale critico delle posizioni più avanzate della *Stilkritik* dei suoi anni. Non potendo qui dare il giusto spazio a un'analisi dell'idea benjaminiana di stile così come emerge dal complesso tessuto concettuale e linguistico del *Dramma barocco*, vi accenneremo solo brevemente per misurare la distanza che lo separa dalla stilistica atemporale di Staiger.
L'idea, secondo Benjamin, non comprende come universale sotto di sé il particolare in modo adialettico; esso ha carattere di "esemplarità". La critica perciò non deve essere deduttiva, ma immanente, e attraverso l'analisi dei singoli elementi dell'opera arrivare alla rappresentazione dell'idea generale. L'origine delle idee non si colloca su un piano trascendentale, ma nel fiume del divenire: «in ogni fenomeno d'origine si determina la forma sotto la quale un'idea si confronta col mondo storico, fino a quando non sia li, compiuta, nella totalità della sua storia»**(13)**. In altre parole la critica al metodo deduttivo e l'imporsi di uno immanente scalza l'idea dalla sua patria trascendentale e la colloca sul piano della filosofia della storia. La dialettica storica di forma e contenuto è determinata dal fenomeno di origine come ritmica dell'affacciarsi sulla storia dell'idea. Se questo medium non fosse storico, ma logico, l'idea si ritirerebbe nell'iperuranio come concetto. Nel medium storico la forma si rovescia in contenuto e il contenuto in forma. Come direbbe Benjamin, il contenuto diventa nel rapporto storico con l'idea ciò che non era, e cioè totalità: questa è per Benjamin la sua platonica "salvazione". È significativo in questo contesto il riferimento di Benjamin al *Kustwollen* di Alois Riegl: è la volontà estetica di una determinata epoca che alimenta la dialettica fra origine storica di un'idea e il suo *principium stilisationis*. L'idea di *Trauerspiel*, per esempio, nasce da un nuovo modo di concepire il rapporto fra singolo e destino, fra natura e storia, che si affaccia alla fine del Cinquecento in epoca barocca e si differenzia sostanzialmente dal modo di intendere il rapporto fra eroe e destino della tragedia greca. Si approda in questo modo al piano storicistico di Benjamin dove il significato delle forme artistiche non viene dedotto dalle categorie astratte dei generi, ma viene decifrare movendo dai consuntivi dell'epoca.
Tale complessa teoria stilistica diventa più esplicita in una recensione del 1926 al libro sopracitato di Walzel *Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung*. Benjamin, dopo aver criticato severamente il lavoro dell'accademico, distingue due tipologie di "analisi della forma", distillando così una sua personale definizione di *Stilkritik*: «Da un lato il lavoro del ricercatore dotato e dello studioso capace. Dall'altro quello del maestro che penetra tanto in profondità nei contenuti del suo oggetto che a lui riesce di disegnare come linea delle loro forme la curva del loro battito cardiaco. Un maestro del genere è stato il solo Riegl, autore di quella *Spätrömische Kunstindustrie* [Industria artistica tardo-romana], dove una profonda comprensione della volontà materiale di un'epoca, in quanto analisi del suo canone formale, si esprime concettualmente come da sé. Qui l'indagine adeguata al proprio oggetto dovette incontrare le fattispecie formali e non ebbe più bisogno di trattarle come "temi" concepiti a priori, come "problemi" astratti»**(14)**. Walzel invece – come Spitzer d'altronde negli stessi anni e in seguito Auerbach**(15)** – è stato influenzato da quelli che Benjamin definisce gli "equivoci" schematismi di Wölfflin, mentre l'analisi formale deve rivolgersi alla «radicale unicità dell'opera d'arte», penetrare al suo interno come all'interno di una monade, la quale reca in sé la miniatura del tutto. Nel campo degli studi letterari questo tipo di critica stilistica è riuscita secondo Benjamin esemplarmente a Norbert von Hellingrath, lo studioso di Hölderlin morto precocemente durante la prima guerra mondiale. L'analisi formale di un Hellingrath e la sua capacità di penetrazione dell'oggetto è secondo Benjamin diametralmente opposta al quel fatale *Miterleben*, a quella sbandierata "empatia" di un Walzel che dischiude davanti agli occhi del lettore non tanto la poesia, quanto piuttosto lo scrivere e il parlare su di essa da parte del critico. Benjamin è impegnato in quegli anni in una tenace e combattiva denuncia di ogni momento falsamente divinatorio, di ogni forma di *Einfühlung* nella critica letteraria. Di tale problematico psicologismo è affetta secondo Benjamin anzitutto l'esoterica critica letteraria dei circoli reazionari come quello di Stefan George, ma anche e molto colpevolmente la *Stilkritik* accademica più avanzata come quella

di Leo Spitzer. Nei materiali preparatori per il grande saggio su Proust si ritrovano le illuminanti critiche di Benjamin rivolte a Spitzer, autore nei suoi *Stilstudien* del 1928 di un saggio sulla lingua di Proust che il filosofo berlinese considera sì molto importante, ma costellato di errori e mancanze: uno degli errori maggiori consisterebbe nell'istituire un parallelo fra Proust e l'Espressionismo, fra lo strutturato disordine di alcuni quadri proustiani, l'effetto esplosivo delle sue lunghe enumerazioni e i quadri espressionistici con i loro oggetti rigidi e senza rapporti. Ma ciò che maggiormente irrita la sensibilità di Benjamin è la mancanza in Spitzer di un fondamento delle numerose particolarità linguistiche portate acribicamente a galla e connesse ai mutevoli stati psicologici dell'autore. Secondo Benjamin tutte le particolarità stilistiche di Proust si diramano da un centro effettivo dell'opera che va riconosciuto nel "ricordo"e non certo nei disparati fatti psicologici**(16)**.
D'ispirazione benjaminiana, opposta alla via inaugurata da Dilthey e seguita da molti e autorevoli *Stilkritiker*, è allora in primo luogo l'idea di Szondi di un ritorno a un'ermeneutica non psicologica, ma materiale e immanente e che non astragga dal piano della storia – e in questo senso diviene esplicito e programmatico con il ritorno a Schleiermacher ciò che *in nuce* è già chiaro nei lavori giovanili di Szondi sui generi del dramma e della tragedia, sulla dialettica di antico e moderno nel romanticismo e nel classicismo tedesco. Vi è qui continuità di intenti e affinamento di metodi e non rottura o svolta dalla filosofia della storia all'ermeneutica letteraria**(17)**. In secondo luogo, prettamente benjaminiana è anche la fascinazione di Szondi per la letteratura e la poesia d'avanguardia (e per i suoi esempi formalmente più avanzati come Mallarmé e Valéry) in cui è viva e centrale la riflessione dell'autore sul linguaggio, sui limiti e potenzialità della opera. Benjaminiani, ancora, sono l'amore e il rispetto per l'oggetto d'analisi (non l'*Einfühlung* con la psiche dell'autore) che dischiudono all'auscultazione del critico quelle leggi interne all'opera/monade, quel loro «battito cardiaco» non percepito dal critico che vi sovrappone la sua voce e dal filosofo che vi cala sopra la rete dei suoi concetti astratti; un amore e un rispetto che si trasformano in un impegno filologico *e* etico, come dimostrano le "difese" di Hölderlin e Celan operate da Szondi nei confronti dei loro interpreti e detrattori. Benjaminiana, infine e senza dubbio, è anche l'ermeneutica letteraria che più di ogni altra ha determinato il carattere filosofico della stilistica di Szondi, ovvero quella di Adorno.

3. Alla fine del saggio programmatico più importante di Szondi scritto nel 1962 e titolato *Zur Erkenntnisproblematik in der Literaturwissenschaft* (Sul problema della conoscenza nella scienza letteraria) e riproposto nel 1970 in apertura dei suoi *Hölderlin-Studien* con il titolo *Über philologische Erkenntnis* (Sulla conoscenza filologica) si legge: «La scienza letteraria non deve dimenticare che il suo oggetto è l'arte; essa dovrebbe ricavare i propri metodi da un'analisi del processo creativo, e può sperare di attingere una vera conoscenza solo se approfondisce l'esame delle opere, "della logica secondo cui esse sono prodotte"»**(18)**. La citazione adorniana è tratta da un saggio su Valery compreso poi nelle *Note sulla letteratura*, originariamente una recensione a delle traduzioni tedesche di Valery, fra cui anche una di Szondi. Il testo di Adorno, come moltissime sue considerazioni teoriche sulla letteratura, è intimamente benjaminiano nel proporre con parole diverse la penetrazione all'interno della monade e il compimento dell'opera d'arte attraverso la sua critica; esso individua infatti il compito dell'estetica nell'osservare l'opera d'arte dal di dentro, cogliere la logica secondo cui l'opera è prodotta e rifletterla ulteriormente: se tale logica è l'unione di esecuzione e riflessione, «eine Einheit von Vollzug und Reflexion»**(19)**, ecco che il movimento della critica si determina per Adorno come *Mitvollzug*, come co-esecuzione delle tensioni sedimentate nell'opera, dei processi cristallizzatesi in oggettività. Le opere, ripete Adorno citando Benjamin, sono monadi che non tollerano la violenza dei concetti e delle categorie ad esse estranee e che richiedono il riconoscimento della loro autonomia**(20)**. Il loro linguaggio non è per Adorno un linguaggio più originario, come vuole una certa ermeneutica filosofica, e nemmeno semplice deviazione dalla lingua di comunicazione, ma più essenzialmente svincolamento e lotta contro l'inerzia del linguaggio, espressione di ciò che altrimenti non potrebbe venir espresso, rinvio al non-identico, a ciò che sfugge alla presa del concetto astratto come alla falsa chiarezza del linguaggio della comunicazione universale**(21)**.
Scriveva Contini nella sua *Lettura di Michelangelo* che «lo stile è il modo che un autore ha di conoscere le cose». Similmente a Contini anche Szondi, attraverso l'attualizzazione

dell'ermeneutica letteraria di Benjamin e Adorno, pone l'accento sulla componente gnoseologica dello stile di un'opera e sulla necessità della critica intesa allora come stilistica filosofica di saper cogliere i nessi, la rete di connessioni interna al testo analizzato, l'immanenza del tutto in ogni singola parte o parola. Come si scriveva sopra a proposito della componente idealistica di Schleiermacher, è per Szondi compito di una particolare analisi sintattico-stilistica cogliere le tensioni oggettivate nell'opera e non l'intenzione dell'autore, evidenziare la relazione fra costrutto sintattico ed espressione artistica. Fra gli aforismi di Valery scelti e tradotti da Szondi per il volume da lui curato *Windstriche. Aufzeichnungen und Aphorismen*, ne spicca uno che doveva sembrargli particolarmente adatto ad esprimere la sua concezione di ermeneutica letteraria: «Die Syntax ist eine Fähigkeit der Seele», la sintassi è una facoltà dell'anima, ovvero l'anima poetica di un autore può esprimersi in quanto gli è proprio il rigore della sintassi**(22)**. Un altro aforisma di Valery tradotto da Szondi spiega che l'intenzione dell'autore è solo un'intenzione, mentre l'opera rimane l'opera: è l'opera che cambia l'autore e non viceversa. Szondi fa suo questo prezioso suggerimento nel suo scritto programmatico: «non appena la parola cessa di essere considerata come semplice mezzo espressivo, essa acquista una forza sua propria che ci impedisce di far dipendere la sua esegesi unicamente dall'intenzione dell'autore»**(23)**. Ma se l'oggettivazione dell'intenzione la rende irriconoscibile e ininfluente, allora, di nuovo, è la logica materiale dell'opera la sola a contare per l'interprete. Nella materia verbale dell'opera letteraria, attraverso la sintassi, la soggettività può trovare una sua adeguata oggettivazione e l'interprete ha a che fare con questa sua cristallizzazione, con la materialità dell'opera, non con la psiche viva dell'autore.

Nel momento in cui scrive Szondi si ritrova davanti a tre ostacoli: anzitutto è impossibile il ritorno a una stilistica letteraria tradizionalmente intesa come *Einfühlung* dell'interprete nel mondo spirituale dell'autore; in secondo luogo egli non può nemmeno accettare acriticamente l'immanenza linguistica del formalismo che appiattiva o cancellava le differenze fra lingua comune e lingua letteraria, così come fra lingua generalmente intesa e orizzonti di significato extra-linguistici; infine Szondi non può accogliere senza resistenze l'ipotesi post-strutturalista in auge a quel tempo secondo la quale la polivalenza della parola poetica è veicolo di interpretazioni polivalenti, potenzialmente infinite. Per il collega e amico di Szondi Derrida, per esempio, l'operazione ermeneutica non deve proporsi di ricostruire il passato, come avviene nella genealogia di Nietzsche e di Heidegger, né di integrarlo con il presente, secondo il modello di Gadamer, ma di decostruire una tradizione fatta di "tracce" e "testi" mai pienamente intelleggibili; essa si risolverà allora nel pensare la differenza, la distanza che separa la nostra interpretazione dagli oggetti a cui essa si applica. L'attività ermeneutica del Derrida, nel momento in cui pensa la traccia non come frammento o struttura carico di storicità, ma come differenza, diviene una domanda senza risposta; un esercizio ontologico, come indicazione della incommensurabilità del comprendere rispetto all'oggetto della comprensione. Per Szondi è chiaro che non tutte le interpretazioni si equivalgono e che la critica è chiamata a distinguere ciò che è falso da ciò che è vero, ciò che è pertinente, da ciò che è estraneo, «senza mutilare la parola»**(24)**.

L'impasse szondiana era naturalmente epocale, la crisi metodologica della stilistica letteraria nella Germanistica tedesca alla fine degli anni sessanta può essere osservata ad ampio raggio e anche oltre i confini tedeschi, una crisi apparentemente irreversibile. È così che si spiega allora il tono "utopico", aperto, ipotetico delle formulazioni szondiane: solo se la scienza letteraria approfondisce le costellazioni sintattiche delle parole, se si cala nella logica materiale dell'opera, «può sperare di attingere» una vera conoscenza. Szondi scrive che la rinuncia alla sistematicità non deve gettare l'ermeneutica letteraria in preda all'arbitrio; parafrasando Benjamin potremmo dire che per Szondi il primo contrassegno dell'ermeneutica letteraria è la rinuncia a un decorso ininterrotto dell'intenzione. Essa deve ricominciare da capo in ogni nuovo lavoro, affrontando il pericolo della sua arbitrarietà senza cercare riparo presso altre discipline. Questo è il rischio che, secondo Szondi, deve correre ogni ermeneutica letteraria, ogni critica stilistica che vuole essere oggettiva.

I critici szondiani si chiedono in che misura la sua teoria stilistica ha avuto modo di concretizzarsi prima della sua precoce morte e in che misura invece è rimasta solo programma**(25)**. All'altezza della ripubblicazione del saggio sulla conoscenza filologica si collocano i famosi *Celan-Studien*. Qui è chiaro che nonostante lo sforzo di determinare il più precisamente possibile attraverso concetti e paradigmi della linguistica strutturale e della poetica formalistica i procedimenti poetico-

traduttivi di Celan, Szondi sente anche sempre il limite di tale sollecitazione poiché è evidente che qualcosa di questo processo sfugge alla griglia formale così tesa. Egli lo scrive nell'ultima nota che chiude veramente il saggio: l'analisi dell'intenzione verso la lingua di Celan offerta andrebbe secondo Szondi integrata con una analisi del suo *Sprachgestus* (gesto linguistico), ossia dei particolari valori espressivi e tonali della traduzione in cui è l'io poetico a divenire oggetto della funzione poetica. In tale modo si dimostrerebbe secondo Szondi che Celan non solo «esprime» la distanza del malinconico da sé stesso e dall'oggetto del suo amore, ma fa di tale distanza un momento della soggettività. La «luce abbagliante» che Celan farebbe così cadere sull'io resta per Szondi una questione aperta e possiamo solo ipotizzare quale sarebbe stata la portata e la qualità della sua analisi se avesse avuto il tempo di sviluppare una critica stilistica adatta a cogliere tale «gesto linguistico»**(26)**. Tale "integrazione", nella misura in cui ha fornito con Szondi un esempio e un programma, rimane un'eredità e al contempo un compito per la critica stilistica della Germanistica.

Ulisse Dogà

Note.

(1) AA. VV., *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*, hrsg. von. Ulla Fix, Andreas Gardt, Joachim Knape, De Gruyter, Berlin / New York 2009.

(2) Cfr. Johannes Anderegg, *Literaturwissenschaftliche Stilauffassungen*, in: *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*, cit., vol. 1, pp. 1087-1090.

(3) Cfr. Ulrich Püschel, *Stilistik der deutschsprachigen Länder vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, in: *Rhetorik und Stilistik*, cit., vol. 1, p. 167.

(4) Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Per la storia e i caratteri della stilistica italiana*, in: *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo*, a cura di Ivano Paccagnella e Elisa Gregori, Esedra editrice, Padova 2010, p. 11.

(5) Emil Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, Atlantis Verlag, Zürich 1955, p. 14.

(6) Johannes Anderegg, *Literaturwissenschaftliche Stilauffassungen*, cit., p. 1079.

(7) Cfr. Elise Riesel 1971, p. 357.

(8) Cfr. Ulrich Püschel, *Stilistik der deutschsprachigen Länder vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, cit., p. 171; Cfr. Johannes Anderegger, *Literaturwissenschaftliche Stiltheorie*, Vandenhoeck & Ruprecht,Göttingen 1977, p. 39; Herbert Peukert, *Positionen einer Linguostilistik*, Akademie Verlag, Berlin 1977, p. 77.

(9) Cfr Elise Riesel und Eugenie Schendel, *Deutsche Stilistik*, Verlag Hochschule, Berlin 1975, p. 11; Bernhard Sowinski, *Makrostilistische und mikrostilistische Textanalyse*, in: *Methoden der Stilanalyse*, hrsg. von Bernd Spillner, Tübingen, pp. 21-47.

(10) Peter Szondi, *Introduzione all'ermeneutica letteraria*, trad. it. di Bianca Cetti Marinoni, Einaudi, Torino 1975, p. 177.

(11) Benjamin parla all'inizio del *Dramma Barocco* di una «critica stilistica seria, a cui non è concesso di considerare il tutto se non nella sua determinatezza attraverso il particolare», cfr. Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, trad. it. di Enrico Filippini, Einaudi, Torino 1971, p, 40; mentre nella versione "lunga" della premessa gnoseologica al *Dramma* egli specifica che i concetti di periodi storico-culturali, i concetti stilistici e di genere letterario sono tutti "idee" come "fondamentali fissazioni" in cui si fa percepibile il contenuto religioso di un'epoca, cfr. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band I,1., Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, p. 924.

(12) Peter Szondi, *La poetica dell'idealismo tedesco*, trad. it. di Marta Buzzo Margari, Einaudi, Torino 1974, p. 217-218. Negli stessi anni in Italia Benvenuto Terracini e Gianfranco Contini, due critici che hanno risentito a loro modo dell'idealismo crociano, sottolineavano come Szondi che mentre la stilistica della lingua delimita lo spazio dell'innovazione secondo proprietà strutturali, grammaticali e a priori, la stilistica letteraria è impossibilitata a porre limiti e convenzioni e si configurerà dunque come "ipotesi di lavoro", cfr. Benvenuto Terracini, *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 82-83; Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torini 1970, p. 5.

(13) Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 24.

(14) Walter Benjamin, *Opere complete 1923-1927*, a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino p. 475.

(15) Mario Mancini in *Stilistica filosofica*, Carocci Editore, Roma 2015, pp-81-83, ipotizza uninflusso della categoria del *Kunstwollen*di Riegl su Auerbach, di quella volontà artistica che lascia le sue tracce anche nei minimi dettagli e si determina in una precisa tendenza dell'epoca,ma come l'autore stesso è costretto ad ammettere, la sua è solo un'ipotesi poiché certa è invece la lettura di Wöllflin e di Panofsky.È significativo

che Benvenuto Terracini proprio nelle prime pagine del suo *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, cit., pp. 19-20, partendo dall'analisi di De Sanctis del canto del Conte Ugolino, quindi da coordinate molto diverse rispetto a Benjamin, rinvenga ugualmente nel "voler dire" una prerogativa specifica del discorso poetico, specchio dell'interiorità soggettiva che domina in poesia, origine di tonalità espressive individuali e quindi «elemento caratteristico che permette di definire il concetto di stile»; prima di Terracini fu Fubini in *Metrica e poesia*, Feltrinelli, Milano 1962, p. 15, a ricordarci il modo in cui Dante nella *Vita Nova* saluta la sua nuova poesia: «a me giunse tanta volontade di dire, che io cominciai a pensare lo modo ch'io tenesse».

(16) Cfr. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band II,2, cit., p. 1055; Leo Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, a cura di Pietro Citati, Einaudi, Torino 1971, pp. 263-264. Non può essere un caso se anche Gianfranco Contini arrivi alle stesse conclusioni di Benjamin partendo però dallo stile e dal metodo di Spitzer: comparato al *pastiche* di Proust, «il metodo particolare di Spitzer finisce con l'impallidire», cfr. Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica*, cit., p. 659. Contro l'ironico dilettantismo e contro la mistica spitzeriana (il famoso click del critico), Contini ribadisce che l'interprete si può basare solo sulla propria memoria, la quale, «assistita dalla fortuna» può riprodurre alcuni nessi mnemonici originari, ivi, p. 414.

(17) Siamo su questo punto in disaccordo con la tesi sostenuta da molti lettori di Szondi, come per esempio da Denis Thouard nel suo importante saggio *Die Dialektik in der Hermeneutik: Szondi, Adorno*, in: *Peter Szondi: Stellungnahmen zur literarischen Hermeneutik*, hrsg. von Germán Garrido und Linda Maeding, AisthesisVerlag, Bielefeld 2022, p. 40,di una sua rottura o svolta dopo aver approfondito Schleiermacher nei confronti dei suoi punti di riferimento teorici giovanili (Lukács, Benjamin, Adorno).

(18) Peter Szondi, *La poetica dell'idealismo tedesco*, cit., p. 26.

(19) T. W. Adorno, *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975[4], p. 159.

(20) Si veda a proposito il saggio di Adorno *Voraussetzungen*, in *Noten zur Literatur*, cit., p. 433.

(21) T.W. Adorno, *Note sulla letteratura*, a cura di Sergio Givone, Einaudi, Torino 2012, p. 57: «già il vecchio Goethe si vide di fronte alla contraddizione, oggi aperta senza possibilità di conciliazione, tra la lingua poeticamente integra e quella comunicativa. La seconda parte del Faust è conquistata lottando contro una decadenza linguistica già decisa in anticipo da quando una volta il reificato discorso corrente penetrò in quello dell'espressione, che riesce tanto poco a resistere a quello poiché i due mezzi, pur nemici, sono contemporaneamente la stessa cosa, mai completamente sciolti l'uno dall'altro. Quel che nello stile del vecchio Goethe si suol stimare possente, consiste indubbiamente nelle cicatrici che la parola poetica ha riportato quando si è difesa dalla parola comunicativa, a volte somigliando a quest'ultima. È infatti vero che Goethe non ha commesso violenze contro la lingua. Egli non ha rotto con la comunicazione, cosa alla fine diventata inevitabile, e non ha attribuito alla parola pura una autonomia che, insozzata dalla consonanza con quella del commercio, resta sempre precaria».

(22) Cfr. Paul Valéry, *Windstriche. Aufzeichnungen und Aphorismen*, Insel Verlag,Wiesbaden 1959; si veda a proposito la postfazione di Christoph König al carteggio fra Celan e Szondi, in: Paul Celan und Peter Szondi: *Briefwechsel*, hrsg. von Christoph König, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005, p. 112.

(23) Peter Szondi, *La poetica dell'idealismo tedesco*, cit., p. 24.

(24) Ivi, p. 25.

(25) Cfr. Rainer J. Kaus, *Peter Szondis Vision einer literarischen Hermeneutik*, in: *Peter Szondi: Stellungnahmen zur literarischen Hermeneutik*, cit. pp. 191-192.

(26) Cfr. Peter Szondi, *Schriften II*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978, p. 339.

WITH WORSENING WORDS.
NOTE SULLA POETICA NEGATIVA DI SAMUEL BECKETT

Fin dai suoi primi capolavori, in particolare a partire da *Watt* e dalla trilogia, Beckett ha inteso praticare la scrittura come "un assalto contro le parole", nel tentativo di sottrarsi all'ingombrante influenza di Joyce. Ripercorrere in questa prospettiva la sua opera, permette di far emergere dalla lettura dei testi stessi un'idea di stile, o piuttosto di non-stile, su cui si fonda quell'"arte poetica" che Beckett si rifiutò di formulare esplicitamente, ma che trova concreta espressione in *Worstward Ho*, una delle sue opere più dense ed emblematiche.

Oltre Joyce... La peggior forma di contrappasso che possa punire l'eccesso di oscurità di cui uno scrittore abbia dato prova consiste nel ridurne l'opera alla banalità di un *cliché*, di una giornalistica frase fatta: come esempio, il destino riservato all'*absente de tous les bouquets* o al «nessuno testimonia per il testimone» dovrebbe essere sufficiente. Neanche Samuel Beckett è sfuggito a tale punizione; e, così, opportunamente decontestualizzato, anche il suo *fail better* è diventato uno slogan ripetuto nell'inesauribile chiacchiericcio di *internet* (digitare la frase su google per credere). Quello che, a buon diritto, potrebbe − e perfino dovrebbe − essere interpretato e, se mai possibile, compreso come il paradosso che contraddittoriamente sintetizza l'enigmatico 'significato' dell'arte di Beckett si ritrova, invece, degradato a motto, a formula, senza che nemmeno ci si curi di precisare di cosa si stia parlando, ovvero in cosa consista, o di chi debba essere, tale fallimento così imperativamente prescritto. O, forse, più esattamente, si dovrebbe dire: senza nemmeno che ci si chieda contro quali trionfi, e di quale natura, un Beckett ormai quasi ottuagenario esortasse al fallimento come a un compimento, a un esito da perseguire, anzi il solo degno di essere perseguito − e proprio in uno dei suoi ultimi testi, *Worstward Ho***(1)**, nel quale non sarà eccessivo né arbitrario voler scorgere, condensato, l'intero percorso seguito con ostinazione e coerenza da Beckett come scrittore fin dai suoi esordi, ossia fin da quando, sul finire degli anni Venti, l'immane impresa letteraria di James Joyce gli s'impose come un modello da ammirare, benché non da imitare. Non aveva ancora trent'anni, quando, nel 1932, in risposta a chi riconosceva nelle sue prime prove di scrittore l'influenza di Joyce, Beckett, con tono di sfida, malgrado l'ironia, replicava facendo «voto di andare oltre J.J. pria di morir. Sissignore»**(2)** − ma, con ogni evidenza,questo superamento non sarebbe avvenuto seguendo il cammino tracciato dall'opera joyciana, o prolungandone la ricerca nella direzione che quella indicava.

Parecchi anni più tardi, ormai autore della trilogia, di *Godot* e della maggior parte dei *Textes pour rien*, Beckett preciserà, con rara esplicitezza, parlando di Joyce: «Continuo a considerarlo uno dei più grandi geni letterari di ogni tempo. Ma credo di aver ben presto avvertito che quanto mi attirava e i mezzi di cui potevo disporre erano praticamente in antitesi con quanto attirava lui e con i suoi mezzi»**(3)**. Ma già in una lettera del 1937 ad Axel Kaun, divenuta poi famosa, egli aveva espresso l'auspicio che potesse affermarsi «una letteratura della non-parola» (*Literatur des Unworts*), che per lui avrebbe dovuto assumere il carattere di «un assalto contro le parole»**(4)**. E, rivolgendosi probabilmente più a se stesso che al proprio corrispondente, esprimeva la necessità, almeno come primo passo verso la realizzazione di questa idea di letteratura, «di trovare in qualche modo un metodo mediante il quale rappresentare questo atteggiamento derisorio nei confronti della parola, attraverso le parole»**(5)**. Ciò cui, fin da allora, Beckett aspirava era una scrittura attraverso la quale, in virtù della «dissonanza tra i mezzi e il loro uso», fosse possibile cogliere, «sentire un sussurro di quella musica finale, o di quel silenzio, che costituisce il fondamento di tutto»: a scanso di equivoci, egli puntualizzava che «l'ultima opera di Joyce non ha assolutamente niente a che vedere con questo programma», perché *Finnegans Wake* costituiva, a suo parere, «una apoteosi della parola»**(6)**. Doveva essere, questa, un'opinione lungamente meditata da parte di Beckett: nel 1929, nel saggio con cui egli aveva contribuito al volumetto con cui amici e discepoli annunciavano, interpretavano e celebravano l'opera che dal 1924 Joyce andava elaborando e maturando,questa veniva presentata, contro quanti ne lamentavano l'impenetrabile oscurità, come «la quintessenza del linguaggio, della pittura e del gesto, con tutta l'inevitabile chiarezza dell'antica inarticolazione»; ma,

proprio in virtù di questo carattere inarticolato e paralinguistico, nel quale il momento gestuale e visivo sarebbe ancora − o, piuttosto, di nuovo − così marcato, la scrittura nel *Work in Progress* obbedirebbe all'«economia selvaggia dei geroglifici». E, per questo, nell'ultima opera di Joyce, secondo Beckett, «le parole non sono eleganti contorsioni dell'inchiostro da stampa del ventesimo secolo: sono parole vive, si fanno strada a gomitate nella pagina, ardono e divampano e sbiadiscono e spariscono»**(7)**. E, sempre per questo stesso motivo, *Finnegans Wake* potrà in seguito apparire a Beckett come un'«apoteosi» del potere espressivo del linguaggio − e dello scrittore, che ne disarticola le forme convenzionali per reinventarle, riplasmandole secondo una diversa logica, presuntamente più primitiva e originaria. Sarebbe, quindi, «questa vitalità elementare interiore, questo disfacimento dell'espressione», che conferirebbe «alla forma [di *Finnegans Wake*] una furibonda irrequietezza», la quale, se da un lato sarà responsabile dell'oscurità di quest'opera, dall'altro comproverebbe come in essa sia «in atto un'infinita germinazione, maturazione, putrefazione verbale»**(8)**. Ben presto tuttavia, come si è detto, tanta vitale energia verbale avrebbesmesso di «attirare» Beckett.

...e al di là del nominalismo. In una pagina celeberrima e capitale di *Watt***(9)**, l'eroe eponimo alle prese con un banale utensile da cucina come una pentola sembra conoscere lo stesso sconcerto e smarrimento che, neanche mezzo secolo prima, il Lord Chandos di Hofmannsthal aveva descritto nella lettera a Francesco Bacone da Verulamio. Poco elisabettiano nei toni e nel linguaggio, e molto viennese *fin-de-siècle*, Philipp Chandos dichiarava di essere afflitto da «una singolarità, un vizio, se volete una malattia dello spirito», la quale, come una «ruggine corrosiva», gli rendeva impossibile «trattare un tema elevato o comune servendo[s]i di quelle parole di cui pure tutti gli uomini usano servirsi correntemente senza pensarci»**(10)**. Stando a quanto egli ne dice, tale vizio o malattia gli avrebbe impedito di cogliere la realtà che lo circondava «con lo sguardo semplificatore dell'abitudine»: «Tutto mi si scomponeva in parti e le parti in altre parti, e più nulla si lasciava abbracciare con un concetto. Le singole parole fluttuavano intorno a me; si coagulavano in occhi che mi fissavano e in cui io son costretto a fissare a mia volta; vortici sono, che a guardarli mi danno le vertigini, che turbinano senza posa e, traversatili, si giunge al vuoto»**(11)**. A queste confessioni di Lord Chandos, facevano eco, in quegli stessi anni d'inizio Novecento, le teorie nominaliste di Fritz Mauthner, col quale, certo non a caso, Hofmannsthal era in corrispondenza**(12)**. Tuttavia, a questo svuotarsi di senso delle parole, e allo stato di straniamento e vertigine che ciò produce in Lord Chandos, corrispondono nella sua esistenza anche brevi momenti che paiono annunciare fulmineamente il manifestarsi di una «vita più alta». Si direbbe che, nella loro ineffabile banalità, tali momenti presentino un carattere d'improvvisa manifestazione spirituale che non può non ricordare quello che il giovane Stephen Dedalus, in quegli stessi anni, attribuiva alle proprie «epifanie», altrettanto ineffabilmente banali**(13)**; anche per Lord Chandos, in effetti, «un annaffiatoio, un erpice abbandonato nel campo, un cane al sole, un povero cimitero, uno storpio, una casetta di contadini, tutto ciò può diventare il vaso della [sua] rivelazione»**(14)**. Tali vaghe «rivelazioni» potranno apparire anch'esse vertiginosi vortici, in cui la realtà delle cose perde la propria apparente consistenza ordinaria, ma non per questo esse sfoceranno nel vuoto «come i vortici del linguaggio» − esse, anzi,ci assicura Lord Chandos, lo conducono, «in qualche modo»,al di là o al di qua del linguaggio, a una nuova conoscenza di se stesso e «nel più profondo grembo della pace»**(15)**.
L'esperienza di Watt al cospetto di una pentola nella cucina della casa del signor Knott, presso cui presta servizio, non comporta invece né rivelazioni né epifanie: è come se per Watt il nominalismo non fosse una teoria filosofica sul linguaggio e i suoi limiti, bensì la condizione stessa del soggetto preso nel vorticare di parole fluttuanti, attraverso le quali non si approda al vuoto, ovvero a un mondo senza parole, in definitiva libero dall'assillo del senso e del non-senso:

> Guardando una pentola, o pensando a una pentola, una delle pentole del signor Knott, a una delle pentole del signor Knott, era inutile che Watt dicesse Pentola, pentola. Beh, forse non completamente inutile, ma quasi del tutto. Dal momento che non era una pentola, più la guardava, più ci rifletteva, e più si sentiva sicuro di questo, che non era per niente una pentola. Rassomigliava a una pentola, era quasi una pentola, ma non era una pentola della quale si potesse dire Pentola, pentola, e sentirsi rassicurati. Inutilmente rispondeva, con ineccepibile

> adeguatezza, a tutti gli scopi, e assolveva a tutti gli offici, di una pentola, non era una pentola. Ed era proprio questo differenziarsi d'un soffio dalla natura di una vera pentola che straziava tanto Watt. Perché se l'approssimazione fosse stata meno stretta, allora Watt avrebbe provato minore angoscia. Dal momento che in quel caso non avrebbe detto, Questa è una pentola, e tuttavia non lo è, no, ma avrebbe piuttosto detto, Questa è una qualche cosa di cui non conosco il nome. E Watt, tutto considerato, preferiva avere a che fare con cose delle quali non conosceva il nome, sebbene ciò risultasse spiacevole per Watt, che con cose il cui nome noto, il cui nome collaudato, non era più tale, per lui. Perché poteva sempre sperare, di una cosa di cui non aveva mai conosciuto il nome, d'impararlo questo nome, un giorno o l'altro, e di essere, così, rasserenato. Invece, non avrebbe mai potuto attendere con ansia un tale momento nel caso di una cosa il cui vero nome aveva cessato, d'improvviso, o per gradi, di essere il nome per Watt. Dal momento che la pentola restava una pentola, Watt ne era persuaso, per tutti all'infuori di Watt. Soltanto per Watt non era una pentola, non lo era più.**(16)**

Si direbbe che, per Beckett, il nominalismo non valga tanto come dottrina filosofica, bensì che alimenti la sua scrittura stessa nel suo farsi concreto, innervandola d'«ironia nominalistica»**(17)**. Lo sconcerto di Watt al cospetto della pentola, la sua afasia e, più in generale, l'inconcludente relazione delle sue imprecisate attività a servizio del signor Knott che costituisce il tema principale del romanzo, denunciano come irrisorio ogni tentativo di cercare nelle parole una qualsivoglia «assistenza semantica» (*semantic succour*)**(18)**, ovvero, come suona la versione francese del testo, un *soulas sémantique*, ossia un sollievo verbale di fronte alla realtà innominabile**(19)**.
Watt, come romanzo, ha così inaugurato la ricerca di quella «sintassi della debolezza» (*syntax of weakness*)**(20)** che, nei successivi quarantacinque anni, la prosa beckettiana perseguirà incessantemente, fino alle più estreme conseguenze. È a partire da questo momento che la scrittura di Beckett comincerà a dibattersi nelle panie del dilemma posto da quelle che Molloy chiamerà «le esigenze di una convenzione che vuole che si menta o si taccia»**(21)** − e, soprattutto, a partire da *Watt*, essa assumerà con piena consapevolezza i propri limiti e le proprie contraddizioni, installandosi risolutamente in queste, facendone la materia del proprio dire. Beckett avrà potuto pure continuare a pensare sempre a Joyce, morto nel 1941, «con un'ammirazione, un affetto e una gratitudine sconfinati»**(22)**, ma, da allora, la scrittura dell'allievo non dovrà più nulla a quella del maestro.

Il mito del mot juste *e le sue illusioni*. Già in *Murphy*, composto tra il 1935 e il 1936, si leggeva il seguente dialogo che chiude il quarto capitolo:

> − Lei lo capisce? − , chiese Neary.
> Wylie ci pensò su un momento. Poi rispose:
> − È la sua… − E si fermò alla ricerca della parola giusta. Gli sembrava che dovesse esserci, almeno in quel caso, una parola giusta.
> − La sua cosa? − chiese Neary.
> Camminarono un altro po' in silenzio. Neary smise di attendere la risposta e sollevò il viso al cielo. Non c'era verso che prendesse a cadere la pioggia gentile.
> − La sua attitudine chirurgica, − disse Wylie.
> Non era per nulla la parola giusta.**(23)**

Con ogni probabilità, questo scambio di battute intendeva essere meramente spiritoso, un modo brillante per terminare il capitolo, benché, alla luce di quanto Beckett scriverà in seguito, esso possa già caricarsi di un significato molto meno frivolo. Si è potuto, infatti, parlare di «poetica dell'aposiopesi», in considerazione del fatto che, in generale, in Beckett, tale «figura viene elevata dall'opera al rango di principio formale»**(24)**. In *Watt*, per esempio, al lettore capita d'imbattersi in una frase come la seguente: «forse, chissà, si sarebbe aperta una ferita, che non si sarebbe mai chiusa, mai, mai più chiusa, perché Watt aveva una pelle che cicatrizzava a stento, e forse il suo sangue era carente di ?» **(25)**. In questo caso, non si tratta certo soltanto di un'ingegnosa trovata:qui, la tradizionale figura dell'aposiopesi si trasforma in una vera e propria lacuna nella tessitura verbale del testo, e segnala concretamente il venir meno della parola giusta,o piuttosto l'incapacità di trovarla, o l'inutilità di cercarla**(26)**. In *Watt*, Beckett fa ricorso più volte alla soluzione grafica del

punto interrogativo isolato per indicare una battuta a vuoto, un ammutolire, e ogni volta la funzione di questo 'silenzio' sembra proprio quella di praticare nel linguaggio «un foro» da cui possa incominciare «a filtrare ciò che si cela oltre di esso; si tratti di qualcosa o di nulla» − e, agli occhi del giovane Beckett, non avrebbe potuto esserci «meta più alta per uno scrittore»:«siccome non possiamo eliminare d'un colpo solo il linguaggio, dovremmo almeno non tralasciare nulla che possa contribuire a farlo cadere in discredito»**(27)**. Con ogni evidenza, quest'opera di screditamento del linguaggio era rivolta, in primo luogo, contro quell'«apoteosi della parola» che per Beckett era rappresentata eminentemente dalla scrittura joyciana, e, prima ancora di questa, dall'ideale flaubertiano del *mot juste*, come pare lecito desumere dal passo di *Murphy* citato.
In *Godot*, a più riprese, la ricerca del *mot juste* verrà letteralmente messa in scena − e, manco a dirlo, irrisa: la ricerca di questa parola unica che Flaubert cercava accanitamente nella ferma convinzione di poterla trovare, magari a costo di *affres* divenute leggendarie, si riduce a un reiterato scambio di battute tra due *clochards*, assumendo i tratti meccanici e ripetitivi di un *gag*; ma dietro quello che potrebbe apparire un gioco verbale, si fa strada il sospetto per nulla spassoso che davvero «ogni linguaggio [sia] uno scarto di linguaggio [*un écart de langage*]»**(28)**. Giunta al luogo dell'appuntamento con Godot, la coppia s'interroga circa la specie dell'albero che domina la stradina di campagna e che, a quanto pare, dovrebbe costituire un punto di riferimento:

> *Vladimiro*: Si direbbe un salice.
> […]
> *Estragone*: A me sembra piuttosto un cespuglio.
> *Vladimiro*: Un arbusto.
> *Estragone*: Un cespuglio.**(29)**

Con minime variazioni, mutando i termini, ma strutturato sempre in quattro tempi, questo scambio dialogico si ripete più volte nel corso della *pièce*: «− Sembra di essere a teatro. − Al circo. − Al varietà. − Al circo», oppure «− Ti assicuro che sarà una diversione. − Una distensione. − Una distrazione. − Una distensione»**(30)**. Ciò che i due cercano, in realtà, non è tanto la parola giusta (*mot juste*), l'unica in grado di designare con precisione l'oggetto o la situazione, come quella che Flaubert ingiungeva al giovane Maupassant di trovare: «Fatemi vedere, con una sola parola, in cosa un cavallo di *fiacre* non somiglia agli altri cinquanta che lo seguono e lo precedono [in una stazione di *fiacres*]»**(31)**. Come è stato giustamente osservato, le parole che Vladimiro cerca e suggerisce, e che Estragone regolarmente non prende in considerazione, paiono invece essere «parole accuratamente scelte per l'impercettibile scarto che le separa dalla parola ineluttabilmente assente: quella giusta. Lo spazio vuoto che il testo ha la funzione di lasciare aperto tra le parole è probabilmente lo stesso che separa […], in *Film*, Oc [occhio] da Og [oggetto], ossia il soggetto dall'oggetto»**(32)**. Ciò che più conta sottolineare, tuttavia, è che l'effetto prodotto da questo scarto tra la parola e l'oggetto è che il senso del discorso (del testo) comincia a vacillare o, quando meno, resta indecidibile: il lettore non saprà mai con certezza di cosa sia carente il sangue di Watt o se la pianta che domina la stradina di campagna in *Godot* sia un arbusto, un salice o che altro. Che si tratti di uno «scarto di linguaggio», o di un «foro», il testo presenta una lacuna, una battuta a vuoto, che offre resistenza alla lettura, e la disorienta.
Perfino le parole dotte o rare, quando le impiega Beckett, producono effetti analoghi a questi. Inutile cercarne esempi tanto lontano, e ancor più moltiplicarli: basta aprire *L'innommable*, alla prima pagina, dove si legge una frase come la seguente: «Si può essere efettici se non a propria insaputa?»**(33)**. In un contesto discorsivo che si vuole equivoco, in cui non è dato sapere chi parla e di cosa, la cui coerenza logica è messa in dubbio dal soggetto stesso che sta parlando, anche un termine tecnico del gergo filosofico appare come un «scarto di linguaggio»: l'uso del termine in tale contesto costringe il lettore (se non è uno storico di filosofia antica) a interrompere la propria lettura per ricorrere alla consultazione del dizionario. E comunque, alla lettura della pagina, il termine risulta più di una risibile pedanteria fuori luogo che 'giusto', in quanto crea un effetto straniante, quasi una stonatura; di certo, più che chiarire il senso del discorso, esso ne accresce l'ambiguità, la stranezza. Ma non ci sarà bisogno di precisare che tale era, con ogni evidenza, lo scopo perseguito da Beckett in questa pagina liminare de *L'innommable*, la quale costituisce incontestabilmente una delle più memorabili riuscite della sua prosa. Parole rare, punti interrogativi 'di sospensione' (per

così dire), scambi di battute inconcludenti, in Beckett tutto può concorrere a far vacillare il senso del testo, dando espressione a quell'«atteggiamento derisorio nei confronti della parola, attraverso le parole», che fin da giovane egli aveva indicato come il fine del proprio lavoro di scrittore.

La contraddizione come principio stilistico. Adorno osservava che «le opere di Beckett sono assurde non per assenza di qualsiasi senso − in tal caso sarebbero irrilevanti − , ma perché trattano di esso», precisando che, invece, «l'emancipazione delle opere d'arte dal proprio senso diventa esteticamente sensata appena si realizza nel materiale estetico»**(34)**. È sulla materia verbale stessa, e attraverso di essa, che, come si è appena visto, si esercita l'«atteggiamento derisorio» di Beckett nei confronti del linguaggio, e del significato che esso illusoriamente promette. Attribuire a Beckett una qualsivoglia 'filosofia', propriamente nominalista o più in generale nichilista, sarebbe tanto azzardato quanto cercare nella sua opera un qualche messaggio di speranza, come pure si è cercato di fare**(35)**. Di opera in opera, l'illusione di un senso viene progressivamente dissolta dalla − e nella − scrittura beckettiana, a partire dagli elementi verbali minimi che la costituiscono. A dispetto della sua proverbiale reticenza a esprimersi sul proprio lavoro, in realtà Beckett non ha mancato di fornire al lettore suggestioni interpretative, rare, certo, ma sempre puntuali e illuminanti: nel 1961, in un'intervista, suggeriva che la «parola chiave» (*key word*) dei propri testi era «forse» (*perhaps*)**(36)**. E, in effetti, questo avverbio dall'apparenza modesta abbonda nella trilogia, almeno fino al momento in cui la voce che parla ne *L'innommable* non sbotta: «Basta anche con i forse. È un espediente ormai logoro»**(37)**. Anche i 'forse' che costellano la scrittura beckettiana devono, dunque, essere intesi come uno degli 'espedienti' di quella retorica derisoria il cui scopo dichiarato è di rendere sempre più debole e vacillante il linguaggio con cui il discorso (la scrittura) faticosamente si fa.

Non sarà, quindi, azzardato pensare che la scrittura beckettiana, da *Watt* in avanti, si sia imposta come obiettivo e come dovere quello di disattendere l'ideale flaubertiano di stile che si voleva «una maniera assoluta di vedere le cose»**(38)**. Nulla di meno assoluto, infatti, di una scrittura che, come quella beckettiana, lavora ostinatamente al proprio stesso indebolimento; se Flaubert «credeva nello *stile*, ossia in una maniera unica, assoluta, di esprimere una cosa in tutto il suo colore e la sua intensità»**(39)**, per Beckett, al contrario, sembra che lo scopo della scrittura sia di offuscare la visione o, almeno, di dare espressione a una visione offuscata, a ciò che è *mal vu*. Il *faire voir* cui aspirava lo stile di Flaubert pare così capovolgersi, nella scrittura beckettiana, in un *faire mal voir*.

Oltre all'uso di 'forse' e dell'aposiopesi, un altro modo, ancora più efficace e vistoso, che, a partire da *Watt*, Beckett ha sistematicamente adottato nella propria scrittura al fine di far vacillare il senso del testo è quello d'introdurre in esso la contraddizione come suo momento costitutivo. Quando Molloy, intraprendendo la narrazione della prima della proprie storie inconcludenti, descrive sullo sfondo di un paesaggio collinare molto irlandese l'incontro di due viandanti lungo un sentiero di campagna, a proposito di uno di loro dice: «Lo seguiva un cane, un pomerano credo, ma non credo»**(40)**. Lo stesso movimento d'immediata, inattesa negazione di quanto appena affermato dal testo si ritrova anche altrove, naturalmente; per esempio già in uno dei primi testi scritti in francese attorno al 1945, intitolato *Premier amour*, là, dove il narratore parlando della propria costipazione afferma: «È l'ansietà che mi rendeva stitico, credo. Ma ero davvero stitico? Non credo»**(41)**. L'effetto prodotto da simili frasi è che al lettore non è dato in alcun modo sapere se il cane che accompagna l'uomo sia effettivamente un pomerano o, 'forse', di un'altra razza, né se il narratore fosse o meno costipato: la contraddizione è talmente brusca e stridente che ha potuto perfino apparire come una «cancellazione del testo»**(42)**, poiché, in effetti, l'istantanea negazione di quanto appena affermato, se certo non dissolve il testo nella sua materialità, ne rende incerto e vacillante il senso. Ne *Le calmant*, risalente anch'esso al 1945, il testo stesso attira l'attenzione su questo effetto di cancellazione testuale; la voce che narra, presa in una serie di incongruenze e contraddizioni relative al luogo in cui si troverebbe, ammette: «Tutto quel che dico si annulla, non avrò detto niente»**(43)**.

La dialettica irrisolta di senso e non-senso, tra farsi del discorso e sua immediata negazione, acquista, in Beckett,il valore di un principio costruttivo della scrittura stessa**(44)**. A scanso di equivoci, nella già citata pagina di apertura de *L'innommable*, la voce che parla annuncerà che, nella situazione di incertezza in cui si trova circa l'«ora», il «quando» e il «chi», la sola maniera

possibile per poter procedere nel proprio parlare sarà «per pura aporia, oppure per affermazioni e negazioni infirmate di volta in volta, presto o tardi. Questo in linea generale. Ci devono essere altri espedienti»**(45)**. L'opera successiva di Beckett potrebbe essere interpretata come l'indefessa ricerca di «altri espedienti» che permetteranno alla scrittura di farsi e procedere, ancorché «per pura aporia», mala contraddizione sarà, anche una volta abbandonati i 'forse', l'espediente cui Beckett non cesserà di ricorrere, assurgendo anzi a tratto stilistico peculiare della sua scrittura o, più correttamente, a principio costruttivo della sua 'retorica'. È la voce innominabile stessa che lo precisa poche pagine più avanti: «Qui tutto è chiaro. No, non tutto è chiaro. Ma bisogna che il discorso di faccia. Allora si inventano oscurità. Si tratta di retorica»**(46)** − beninteso, una retorica negativa, la cui suprema aspirazione è denunciare i propri stessi espedienti, derisori e screditati.
Per il fatto di essere negativa, tale retorica non è tuttavia disposta ad assumere come valida la ricetta proposta da Tristan Tzara per fare una poesia dadaista; per questo, se il discorso della voce che parla ne *L'innommable* finisce per sgretolarsi in una lunga verbigerazione apparentemente caotica, se le prose beckettiane che seguiranno negli anni successivi daranno sempre più tale impressione al lettore distratto e sembreranno sempre più prossime all'afasia e al mutismo, in nessun modo si potrà dire che la scrittura di Beckett assuma in sé il caso quale fattore costitutivo, né che cerchi nel non-senso puro e semplice una sorta di soluzione liberatoria, come quella promessa dalle 'parole in libertà' delle avanguardie. Fino all'ultimo, la retorica conserva nell'opera di Beckett una funzione − ma sarà quella di dibattere il senso, senza negarlo, bensì maltrattando il linguaggio, le sue convenzioni, l'ingannevole «assistenza semantica» ch'esso promette, conformemente a quanto egli aveva già affermato nella lettera seminale del 1937: «il linguaggio sarà usato al meglio laddove sarà maltrattato con la massima efficienza»**(47)**. In riferimento all'opera di Beckett, 'arte retorica' designerà questa efficienza massima nel rimettere in discussione il valore e l'utilità delle risorse del linguaggio e nell'esibirne − concretamente, nella materia verbale della scrittura − i limiti, l'illusoria capacità di produrre senso. E la contraddizione sarà, allora, la principale 'figura' di questa retorica rovesciata.

Per una scrittura dell'impedimento. Per Beckett,d'altronde, la contraddizione che cancella il discorso nel processo stesso del suo farsi sarebbe immanente alla natura propria del linguaggio, «perché ogni volta che si vuol far compiere alle parole un vero lavoro di trasbordo, ogni volta che gli si vuole far esprimere qualcosa che non si riduca alle parole, esse si allineano in modo da annullarsi reciprocamente» − qui, non sarà pertinente commentare la conclusione ironica che Beckett trae a guisa di morale da tale assunto, ossia che «è, probabilmente, ciò che dà alla vita tutto il suo fascino»**(48)**. Rilevante, invece, è sottolineare come fosse forte in Beckett la persuasione che, con i mezzi del linguaggio, non si può uscire dal linguaggio, ossia non lo si può trascendere esprimendo qualsivoglia oggetto, ovvero qualcosa «che non si riduce alle parole». E, a proposito della pittura di quelli che chiamava «pittori dell'impedimento» (*peintres de l'empêchement*)**(49)**, egli scriveva: «che cosa resta di rappresentabile se l'essenza dell'oggetto consiste nel sottrarsi alla rappresentazione? Restano da rappresentare le condizioni di questo sottrarsi», per cui, secondo Beckett, nella pittura dei fratelli Van Velde «è dipinto ciò che impedisce di dipingere»**(50)**. Se, qui, è irrilevante stabilire la fondatezza di questo giudizio critico di Beckett sulla pittura dei Van Velde, per contro è irresistibilmente allettante l'idea di stabilire, a torto o a ragione, un'immediata e stretta corrispondenza tra esso e le «aporie» che alimentano la sua scrittura, la quale «*scrive* ciò che impedisce di *scrivere*». Non sarebbe arbitrario, anzi, chiamare 'scrittura dell'impedimento' quella che Beckett ottiene facendo un uso sistematico della contraddizione quale espediente (anti)retorico.
Nella sua scrittura, in realtà, contraddizioni, «aporie» e aposiopesi non servono a denotare un 'impedimento' estrinseco, esterno, e a dargli espressione concettualmente; esse, piuttosto, lo esibiscono nella scrittura stessa agendo come altrettanti inciampi del (nel) discorso, come battute d'arresto, lacune che lo rendono incerto ed esitante nel suo procedere, e ne rendono, al contempo, parimenti incerto e impreciso l'oggetto. A differenza del Lord Chandos di Hofmannsthal, che con estrema lucidità e precisione descriveva e analizzava il disfarsi delle proprie facoltà linguistiche, le voci che sproloquiano nei testi di Beckett esibiscono, di pagina in pagina, il proprio progressivo sprofondare nel marasma e, nello stesso tempo, il bisogno di continuare a parlare, l'ostinato rifiuto o incapacità di tacere. A partire da *Watt* e dalla trilogia fino agli ultimi testi, la scrittura beckettiana

sembra non far altro che esibire il proprio dibattersi per sottrarsi al dilemma tra «due grandi tentazioni, quella del reale e quella della menzogna»**(51)**. Con una delle sue consuete formule laconiche, ma sempre illuminanti, Beckett medesimo descrive questa situazione di *impasse* in cui si trova bloccata la propria scrittura – o, per meglio dire, cui egli l'ha deliberatamente costretta accettando, come scrittore, di lavorare «con l'impotenza, l'ignoranza»**(52)**. Sempre a proposito della propria opera, egli spiegava a un corrispondente: «il problema per il mio piccolo mondo è che non ha un difuori. Sul piano estetico l'avventura è quella della forma mancata (nessuna affermazione compiuta dell'incapacità di essere)»**(53)**. Per non cedere, da un lato, all'illusione realistica che sia dato un qualche oggetto o 'realtà'**(54)** rappresentabile attraverso il lavoro dello stile, che s'impone come «maniera assoluta di vedere le cose», e, dall'altro, alla tentazione di 'raccontarsi storie'**(55)** giusto per ingannare il proprio senso di smarrimento, la scrittura deve accettare di non avere «un difuori», uno spazio illusoriamente 'reale' che funga da referente.
Le avventure della scrittura beckettiana appaiono, una volta di più, il rovescio di quelle offerte a Flaubert dalla sua laboriosa solitudine nelle notti di Croisset**(56)**: di 'avventuroso', la scrittura beckettiana offre soltanto una «forma mancata», un tentativo sempre ricominciato di dare forma a un processo d'indebolimento del linguaggio, il quale, per sua essenza,non potrà essere che il contrario di qualsivoglia forma conchiusa. Per Beckett, la scrittura non può dire – anzi: non può essere – altro che l'impotenza e l'ignoranza del soggetto, il quale allora si rivela essere un *non-knower*, un *non-can-er***(57)**. Sono la scrittura in quanto tale, la sua materia verbale e le strutture sintattiche stesse che la costituiscono per quello che è, che diventano espressione di questa ignoranza e impotenza: alla «forma mancata» corrisponde la mancanza di quelle affermazioni compiute che dicono «l'incapacità di essere», ovvero l'ignoranza e l'impotenza, come avveniva ancora nella lettera di Lord Chandos. Non sarebbe un'esagerazione ritenere che ogni frase nei testi di Beckett assuma esattamente tale incapacità e impotenza, non solo come materia del proprio discorso, bensì come sua condizione d'(im)possibilità – condizione che viene costantemente esibita, fino al punto che il marasma in cui, di testo in testo, una dopo l'altra, sprofondano le voci che parlano,l'oscurità del discorso, l'(anti)retorica che progressivamente lo destruttura e ne fa vacillare il senso trovano nel «buio» l'immagine che descrive – non metaforicamente, ma letteralmente – la situazione in cui si danno il farsi e disfarsi del discorso, il proliferare di 'storie' senza capo né coda**(58)**.

Verso una poetica negativa. Questa, in definitiva, è la coerenza dell'opera di Beckett: in essa, pare che ogni frase, tanto dei testi in prosa come di quelli drammatici, abbia come scopo quello di maltrattare il linguaggio in maniera sempre più efficace, contribuendo, così, a rinnovare quell'«assalto contro le parole» tenacemente perseguito da Beckett nel corso dei decenni. Detto altrimenti, si direbbe che ogni frase dei suoi testi s'incarichi di offrire un'esemplificazione pratica del principio secondo il quale «occorre fare di questa sottomissione, di questa ammissione, di questa fedeltà al fallimento una nuova occasione, un nuovo termine di rapporto, e dell'atto che egli [*scil*. l'artista] compie, incapace di agire, obbligato ad agire, fare un atto espressivo, anche se espressivo solo dell'atto stesso, della sua impossibilità, del suo obbligo», poiché «essere un artista significa fallire, come nessun altro osa fallire, che il fallimento è il suo mondo e ciò che gli impedisce di disertare, è arte e tecnica»**(59)**. Con *L'innommable* e i *Textes pour rien*, e tutti quelli che seguiranno, Beckett ha installato la propria scrittura nell'esiguo margine di manovra lasciato dal *double bind* secondo cui, contraddittoriamente, «bisogna continuare, non posso continuare, continuerò»**(60)**, ovvero «non è vero, sì è vero, è vero e non è vero, è silenzio e non è silenzio, non c'è nessuno e c'è qualcuno, niente impedisce niente. E la voce, la vecchia voce languente, potrebbe finalmente tacere, e non sarebbe vero, come non è vero che parla, non può parlare, non può tacere»**(61)**. *Fail better*, «fallire meglio», significa ostinarsi a stare risolutamente in questa contraddizione senza ammutolire, né illudersi che ci possa essere «un difuori», ovvero senza cedere all'illusione menzognera di parlare di qualcosa che pretenda di essere 'reale'. Il fallimento come «arte e tecnica» è l'assunzione dell'obbligo di perseverare nel tentativo di esprimere ciò che non si lascia esprimere, o per esprimere il quale le parole sono difettose, il linguaggio inadeguato**(62)**. Non la mera rinuncia a parlare, o il silenzio, o il puro non-senso dadaistico, o l'azzardo di parole in libertà, bensì una scrittura che si conformi rigorosamente a una «sintassi della debolezza», questo, significa «fallire

meglio», facendo del «miglior peggio»un criterio stilistico e un obiettivo ultimo: *Try again. Fail again. Better again. Or better worse. Fail worse again. Still worse again. Till sick for good. Throw up for good* (che nella versione italiana proposta coraggiosamente da Gabriele Frasca suona: «Tentare di nuovo. Fallire di nuovo. Fallire meglio di nuovo. O meglio peggio. Fallire peggio di nuovo. Ancora un po' peggio di prima. Fino a disgustarsi una buona volta. Vomitare una buona volta»)**(63)**. È la scrittura medesima che assume questo 'fallimento' o, piuttosto, 'peggioramento' nella propria struttura, nel proprio lessico, la cui oscurità, impoverimento, astrattezza aumentano di testo in testo nel corso dei decenni: questo è il tratto stilistico che caratterizza l'evolversi della scrittura di Beckett in maniera sempre più vistosa e rigorosamente coerente, fino a culminare nella prosa dei testi che compongono quella che, con una certa arbitrarietà, viene chiamata la 'seconda trilogia'**(64)**.

Con *Worstward Ho***(65)**, grazie alla sua lingua non pronominale, irtadi costruzioni brachilogiche, di forme parasintetiche, e dove ovviamente non mancano aposiopesi, contraddizioni, né gli altri «espedienti» bennoti, Beckett sembra essere andato definitamente «oltre J.J.». Ma anche della scrittura di *Worstward Ho* si potrebbe dire quello che il giovane Beckett diceva di quella dell'ultimo Joyce, ossia che essa «non è *su* qualcosa: *è quel qualcosa*»**(66)** − solo che «quel qualcosa», per Beckett, è l'esatto contrario di ciò che esso era per Joyce, il quale, «come artista, aspirava all'onniscienza e onnipotenza»**(67)**: «quel qualcosa» che invece la scrittura di *Worstward Ho* è è il proprio stesso impedimento, la propria impotenza a parlare di quei rari oggetti che, all'improvviso, appaiono nel testo − una «coppia» (un vecchio e un bambino), delle «mani», una «testa inclinata», magari un «pastrano nero» − e che progressivamente scompaiono, o, piuttosto, vengono cancellati dal testo, proprio come in un manoscritto un tratto nero di penna cancella una parola o una frase giudicata inefficace o mal tornita. Questo è il «fallire meglio» che *Worstward Ho*, in quanto *art poétique ultime***(68)**, prescrive e, al contempo, porta a compimento nel corpo stesso della propria scrittura, procedendo, contraddittoriamente, *nohow on***(69)**. L'avventura (la 'storia) che ora il testo si ostina a 'narrare' è quella della propria stessa forma, la quale va costruendosi *with worsening words***(70)**. Così, con *Worstward Ho* Beckett, infine, «ha creato un puro oggetto di linguaggio, totalmente autonomo poiché esso non rimanda che a se stesso»**(71)** − osservazione incontestabile, a condizione di precisare che tale processo di astrazione letteraria non ha nulla a che fare con un qualsivoglia tipo di formalismo autoreferenziale, autoriflessivo, più o meno autocompiaciuto: l'ingiunzione di «fallire meglio» risponde, per Beckett, a un'esigenza che, in definitiva, si potrebbe definire 'etica', se mai un'espressione come 'etica della scrittura' abbia un senso. Certo è che «fallire meglio» designa il rifiuto di piegarsi a usare strumenti verbali inefficaci, forme letterarie ('storie') usurate e, al contempo, la coscienza che tacere non è possibile e continuare a parlare è una necessità, forse un dovere, il solo per uno scrittore − e che, dunque, questi potrà soltanto 'migliorare' la «forma mancata» della propria scrittura, continuando a cercare altre forme, altri espedienti che esprimano «in nessun modo ancora» il proprio 'oggetto' che, per definizione, «non si riduce alle parole».

Per mera pedanteria, bisognerà concludere ricordando che Beckett, dopo *Worstward Ho*, comporrà ancora, con *worse words for worser still***(72)**, almeno due capolavori, sempre più esili e 'astratti': *Stirrings Still* nel 1987 e, l'anno seguente, *Comment dire*, ch'egli tradurrà rispettivamente in francese e in inglese nel 1989, anno della sua morte. *Best worse no farther*.

Riccardo Campi

Note.

(1) Scritto in inglese nel 1982, il testo apparve l'anno successivo, contemporaneamente presso Calder in Inghilterra e Grove Press negli Stati Uniti (al momento della sua redazione, Beckett, nato nel 1906, aveva settantasei anni). La traduzione francese di Edith Fournier verrà pubblicata dalle Éditions de Minuit, nel 1991, un paio di anni dopo la scomparsa di Beckett.

(2) Lettera del 28 giugno 1932, a Samuel Putnam, in S. Beckett, *Lettere. 1929-1940,* Adelphi, Milano 2017, p. 75 («I vow I will get over J.J. ere I die. Yessir»).

(3) Lettera del 17 febbraio 1954, a Hans Naumann, in S. Beckett, *Lettere. 1941-1956,* Adelphi, Milano 2021, p. 294. Qualche anno più tardi, nel corso di una serie di conversazioni avute con Lawrence Harvey tra il

1961 e il 1962, Beckett avrebbe dichiarato che «Joyce credeva nelle parole [*believed in words*]. Tutto quello che dovevi fare era riordinarle ed esse avrebbero espresso quello che volevi» (cfr. L.E. Harvey, *Samuel Beckett. Poet and Critic*, Princeton University Press, Princeton 1969, p. 249).
(4) La lettera del 9 luglio 1937, a Axel Kaun, si legge in S. Beckett, *Disiecta. Scritti sparsi e un frammento drammatico*, Egea, Milano 1991, pp. 70 e 71. La lettera, nell'originale tedesco e in traduzione inglese, apparve per la prima volta,nel volume curato da M. Esslin e intitolato *Disiecta* (Calder, London 1983), ed è stata recentemente ritradotta in italiano in S. Beckett, *Lettere. 1929-1940*, cit., pp. 369-371 (dove si legge: «una tempesta di parole»).
(5) *Ibidem*, pp. 69-70. Nella nuova traduzione della lettera, la frase suona: «inventare qualche metodo per rappresentare verbalmente questo atteggiamento sprezzante nei confronti della parola» (S. Beckett, *Lettere. 1929-1940*, cit., p. 371).
(6) *Ibidem*, p. 70. Quello di cui, all'epoca, si parlava come di un *Work in Progress* verrà pubblicato solo nel 1939, col titolo definitivo di *Finnegans Wake*; tuttavia, fin dal 1924, Joyce ne aveva dato alle stampe ampi frammenti, in particolare sulla rivista «transition», ma non solo. D'altronde, com'è risaputo, Beckett, avendo frequentato assiduamente Joyce tra il 1928 e il 1930, aveva avuto occasione di seguire molto da vicino la redazione del *Work in Progress*.
(7) S. Beckett, *Dante... Bruno. Vico.. Joyce*, in *ibidem*, p. 34.
(8) *Ibidem*, pp. 34 e 35.
(9) Scritto in inglese e terminato nel 1944, *Watt* verrà pubblicato solo nel 1953 da Olympia Press.
(10) H. von Hofmannsthal, *Una lettera*, in *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, Adelphi, Milano 1991, pp. 136, 140 e 139.
(11) *Ibidem*, p. 140.
(12) Sul nominalismo nell'opera di Fritz Mauthner, si veda il volume antologico curato da Luisa Bertolini:F. Mauthner, *La maledizione della parola*, Aesthetica Preprint, «Supplementa», Palermo 2006. Gli scritti di filosofia del linguaggio di Mauthner ebbero larga diffusione nei primi decenni del Novecento: anche Joyce li conosceva. E stando a ciò che riferisce Richard Ellmann, Samuel Beckett, agli inizi degli anni Trenta, era solito leggergli «passi di *Beiträge zu Einer Kritik des Sprache*» (R. Ellmann, *James Joyce*, Feltrinelli, Milano 1964, p. 726).
(13) Stephen Daedalus (tale era ancora la grafia del cognome prima di essere semplificata nel *Portrait*) sviluppa la propria teoria delle epifanie in *Stephen Hero*, abbozzo rimasto incompiuto databile attorno agli anni 1905-1906; ma bisogna rammentare che, a quest'epoca, James Joyce aveva già composto le epifanie che sono state pubblicate postume a partire dagli anni Cinquanta, e che risalgono agli anni precedenti la sua definitiva partenza dall'Irlanda nel 1904; su ciò, cfr. J. Joyce, *Epifanie (1900-1904)*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano 1982, nonché la nuova traduzione Idem, *Epifanie*, con scritti introduttivi di C. Avolio e E. Terrinoni, Racconti edizioni, Roma 2021.
(14) H. von Hofmannsthal, *Una lettera*, cit., p. 141.
(15) *Ibidem*, p. 146.
(16) S. Beckett, *Watt*, Einaudi, Torino 1998, p. 74.
(17) Lettera a Axel Kaun, in S. Beckett, *Disiecta*, cit., p. 70.
(18) S. Beckett, *Watt*, cit., p. 75.
(19) S. Beckett, *Watt*, Minuit, Paris 1998, p. 83. Si rammenti che, in francese, *soulas* è un arcaismo colto, il cui uso comporta, oggi, una lieve connotazione ironica: per questo, si vorrebbe riconoscere in questa scelta traduttiva l'intervento dell'autore, benché la traduzione francese sia di Ludovic e Agnès Janvier, e Beckett vi abbia solo collaborato, senza che sia dato sapere con precisione in quale misura.
(20) L.E. Harvey, *Samuel Beckett*, cit., p. 249.
(21) S. Beckett, *Molloy*, in *Trilogia*, Einaudi, Torino 1996, p. 94.
(22) Come scriverà a Hans Naumann nella lettera già citata del 17 febbraio 1954, in S. Beckett, *Lettere. 1941-1956*, cit., p. 294.
(23) S. Beckett, *Murphy*, Einaudi, Torino 2003, p. 46. L'espressione impiegata nell'originale inglese è *right word*; mentre nella versione francese, approntata fin dal 1939 da Beckett stesso in collaborazione con Alfred Péron, l'espressione è *mot juste* (cfr. S. Beckett, *Murphy*, Minuit, Paris 1979, p. 50)
(24) B. Clément, *L'Œuvre sans qualité. Rhétorique de Samuel Beckett*, Seuil, Paris 1994, p. 184. I tre esempi di aposiopesi addotti in nota da Bruno Clément sono tratti da *Molloy*, *Compagnie* e *Mal vu mal dit*.
(25) S. Beckett, *Watt*, cit., p. 27.
(26) In una delle novelle scritte in francese e all'incirca alla stessa epoca (*Le calmant* scritta nel 1945), si legge: «Ma la realtà, troppo stanco per cercare la parola giusta [*mot juste*], non tardò a ristabilirsi […]» (cfr. S. Beckett, *Il calmante*, in *Primo amore. Novelle. Testi per nulla*, Einaudi, Torino 1979, p. 74).
(27) Lettera a Axel Kaun, in S. Beckett, *Disiecta*, cit., p. 69.
(28) S. Beckett, *Molloy*, cit., p. 126.

(29) S. Beckett, *Aspettando Godot*, in *Teatro*, Einaudi-Gallimard, «Biblioteca della Pléiade», Torino 1994, p. 8. *Arbrisseau*, che Carlo Fruttero traduce con 'cespuglio', designa un alberello, ossia, appunto, un arbusto.
(30) *Ibidem*, pp. 28 e 58; cfr. anche pp. 52 e 53, dove lo scambio di battute viene ripetuto tre volte.
(31) Sarebbero, queste, parole di Flaubertche Maupassant riporta − vogliamo credere alla lettera − in un articolo apparso nel 1887, e ripreso l'anno successivo come prefazione a *Pierre et Jean*; cfr. G. de Maupassant, *«Le roman»*, in *Pierre et Jean*, GF Flammarion, Paris 2008, p. 55.
(32) B. Clément, *L'Œuvre sans qualité*, cit., p. 201.
(33) S. Beckett, *L'innominabile*, in *Trilogia*, cit., p. 323.
(34) T.W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009, p. 206.
(35) Per qualche riflessione un po' più articolata su questo aspetto della scrittura beckettiana, si veda R. Campi, *Samuel Beckett. Nel buio che illumina la mente*, Liguori, Napoli 2009, pp. 69-85.
(36) Cfr. intervista concessa a Tom Driver in "Columbia University Forum", estate 1961, in L. Graver e R. Federman, a cura di, *Samuel Beckett. The Critical Heritage*, Routledge and Kegan Paul, London 1979, p. 220.
(37) S. Beckett, *L'innominabile*, cit., p. 346.
(38) Lettera del 16 gennaio 1852 a Louise Colet, in G. Flaubert, *Correspondance*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 1980, t. II, p. 31.
(39) G. de Maupassant, *Étude sur Gustave Flaubert* [1884], in *Pour Gustave Flaubert*, Éditions Complexe, Bruxelles 1986, p. 90.
(40) S. Beckett, *Molloy*, cit., p. 10, trad. lievemente modificata per adattarla alla lettera del testo, in cui non si parla di un 'cagnolino', bensì di un 'cane' (*chien*).
(41) S. Beckett, *Primo amore*, in *Primo amore. Novelle. Testi per nulla*, cit., p. 11.
(42) Si veda G. Celati, *Beckett, l'interpolazione e il gag*, in *Finzioni occidentali*,Einaudi, Torino 2001, p. 176. Sarà opportuno precisare che, per Celati, tale «cancellazione»costituirebbe un «esercizio comico», in quanto, «per l'istantaneità dei trapassi», si produce nel testo beckettiano un ribaltamento di senso, il quale avrebbe la stessa struttura dei *gags* delle *slapstick comedies*. Qui, ci si limita a riprendere la formula.
(43) S. Beckett, *Il calmante*, in *Primo amore. Novelle. Testi per nulla*, cit., p. 56.
(44) Per un'esposizione un po' più articolata di questo assunto, qui, formulato in maniera forse troppo assertiva e semplicistica, si veda R. Campi, *Samuel Beckett. Nel buio che illumina la mente*, Liguori, Napoli 2009, pp. 22-28, di cui in generale, in queste pagine, si riprendono numerosi spunti.
(45) S. Beckett, *L'innominabile*, cit., p. 323. Notiamo di passaggio che,qui, 'espediente' traduce *biais* (propriamente 'via traversa', 'scappatoia'), mentre nel passo citato *supra*, nota 36,lo stesso termine traduce *moyen* ('mezzo', 'modo').
(46) *Ibidem*, p. 326.
(47) Lettera a Axel Kaun, in S. Beckett, *Disiecta*, cit., p. 69. In margine, si potrà, qui, osservare che l'abbandono, ancorché solo momentaneo, della lingua inglese per quella francese dovette appartenere a questa strategia (anti)retorica. Agli analecta beckettiani arci-noti («in francese è più facile scrivere senza stile»), si può aggiungere una frase tratta da una lettera del giugno 1949, indirizzata a Georges Duthuit, al quale Beckett scriveva, a proposito di un testo di critica d'arte cui sta lavorando penosamente in quel momento: «Magari è lo scrivere direttamente in inglese che mi impastoia. Lingua orribile, che so ancora troppo bene» (in S. Beckett, *Lettere. 1941-1956*, cit. p. 103). Difficile resistere alla tentazione di applicare queste parole anche ai tentativi con la lingua francese che Beckett stava facendo in quegli anni: nel 1949, quei tentativi, peraltro, avevano già dato come risultati, oltre alle *Nouvelles*, *Molloy*, *Malone meurt* e *Godot*; la redazione de *L'innommable* era stata intrapresa nella primavera di quello stesso anno. D'altronde, pochi anni più tardi, con un gioco di parole di sapore vagamente joyciano, egli giustificava il passaggio dalla propria lingua madre al francese attribuendolo al «bisogno di essere male armato [*mal armé*]» (lettera del 17 febbraio 1954 a Hans Naumann, in *ibidem*, p. 295); secondo i curatori della corrispondenza, si tratterebbe di un *pun* che rimanda a 'Mallarmé', ma allora sarebbe altresì lecito collegarlo alla figura dell'amante infelice, il 'mal aimé' della celebre poesia di Apollinaire; si potrebbe magari prendere l'espressione perfino alla lettera, e intenderla per quello che significa: il bisogno di rinunciare alle risorse della propria madrelingua. L'importante, tuttavia, è che, con ogni evidenza, certi esiti, Beckett ha potuto raggiungerli nei suoi primi capolavori proprio rinunciando a una lingua che sapeva «ancora troppo bene», e delle cui risorse espressive non poteva impedirsi di fare un uso 'sapiente' fino al virtuosismo, in contrasto con l'«atteggiamento derisorio nei confronti della parola» cui si devono i capolavori citati.
(48) S. Beckett, *La pittura dei Van Velde, ovvero il mondo e i pantaloni*[1945], in *Disiecta*, cit, p. 175.
(49) I pittori di cui si parla sono sempre i fratelli Bram e Geer Van Valde.
(50) S. Beckett, *I pittori dell'impedimento*[1948], in *ibidem*, p. 191.
(51) S. Beckett, *Henri Hayden* [1960], in *ibidem*, p. 213.
(52) Si veda l'intervista rilasciata a Israel Shenker, apparsa sul «New York Times» del 5 maggio 1956, nella quale, ribadendo la propria lontananza ormai dall'arte di Joyce, Beckett dichiarava: «Nel tipo di lavoro che

perseguo, io non sono padrone del mio materiale. Quanto più Joyce sapeva tanto più poteva. Come artista, egli tende all'onniscienza e all'onnipotenza. Io lavoro con l'impotenza, l'ignoranza» (in L. Graver e R. Federman, a cura di, *Samuel Beckett. The Critical Heritage*, cit., p. 148).

(53) Lettera del 17 gennaio 1956, a Alec Reid, in S. Beckett, *Lettere. 1941-1956*, cit., pp. 404-405.

(54) Non bisognerebbe mai dimenticare l'osservazione di Vladimir Nabokov secondo la quale 'realtà' è «una delle poche parole che non hanno alcun senso senza virgolette» (V. Nabokov, *A proposito di un libro intitolato* Lolita, in *Lolita*, Milano, Adelphi, 2003, p. 389).

(55) Sulle 'storie' che i personaggi e le voci beckettiane si raccontano incessantemente, si veda quanto osserva Ludovic Janvier alla voce *Histoires*, in *Samuel Beckett par lui-même*, Seuil, «Écrivains de toujours», Paris 1969, pp. 95-98.

(56) «Mi accingo, dunque, a riprendere la mia povera vita, così piatta e tranquilla, dove le frasi sono avventure», scriveva, con un tono tra l'autocommiserazione e il sollievo, dopo le polemiche suscitate dall'apparizione di *Madame Bovary* sulla «Revue de Paris», Flaubert a Mme Schlésinger, amata in gioventù (lettera del 14 gennaio 1857 a Louise Colet, in G. Flaubert, *Correspondance*, cit., t. II, p. 665).

(57) «Ritengo che chiunque, oggi, rifletta minimamente sulla propria esperienza [*scil*. di artista] la trovi quella di qualcuno-che-non-sa, qualcuno-che-non-può [*a non-knower, a non-can-er*]» (S. Beckett, intervista con I. Shenker, in L. Graver e R. Federman, a cura di, *Samuel Beckett. The Critical Heritage*, cit., p. 148).

(58) Sulla metaforica beckettiana dell'oscurità, da prendere del tutto letteralmente, si veda R. Campi, *«Al confine del silenzio e della notte». Scrittura e oscurità in Samuel Beckett*, in *Favole per dialettici. Allegoria e modernità*, Mimesis, Milano 2005, pp. 79-108.

(59) S. Beckett, *Tre dialoghi* [1949], in *Disiecta*, cit., p. 205.

(60) S. Beckett, *L'innominabile*, cit., p. 464, lievemente modificata per rimediare all'omissione della frase *je ne peux pas continuer*, e che rende del tutto incoerente il finale (la stessa omissione s'incontra curiosamente anche nella vecchia traduzione di Giacomo Falco, originariamente apparsa nel 1960 presso SugarCo; abbiamo sotto gli occhi una ristampa de *L'innominabile* in un volume del 1986 che raccoglie l'intera trilogia).

(61) S. Beckett, *Testi per nulla* XIII, in *Primo amore. Novelle. Testi per nulla*, cit., p. 162.

(62) Per qualche ulteriore riflessione su questo punto, cfr. R. Campi, *Samuel Beckett*, cit., pp. 59-65.

(63) Per l'originale inglese, cfr. S. Beckett, *Worstward Ho*, Calder, London 1999, p. 8; per la versione italiana, cfr. S. Beckett, *Peggio tutta*, in *In nessun modo ancora*, Einaudi, Torino 2008, pp. 66-67. Giusto per completezza, la versione francese di Edith Fournier, avendo Beckett rinunciato a tradurre personalmente il testo, suona: *Essayer encore. Rater encore. Rater mieux encore. Ou mieux plus mal. Rater plus mal encore. Encore plus mal encore. Jusqu'à être dégoûté pour de bon. Vomir pour de bon* (S. Beckett, *Cap au pire*, Minuit, Paris 1991, pp. 8-9). L'edizione originale del testo risale al 1983, mentre la traduzione francese apparve nel 1991, dopo la morte di Beckett.

(64) Su questa abitudine, abusiva da un punto di vista filologico, di presentare (anche editorialmente, in un volume unico) *Compagnie, Mal vu mal dit* e *Worstward Ho* come tre ante di un trittico, cfr. B. Clément, *Entendre, Voir, Fabuler – une trilogie*, in «Roman 20-50», 60, décembre 2015, in part. pp. 27-29.

(65) Il biografo di Beckett, James Knowlson, è giunto ad affermare – e, a dire il vero, non ci sarebbe bisogno di appellarsi alla sua autorità per ribadirlo, tanto è evidente – che *Worstward Ho*, insieme a *Mal vu mal dit*, «potrebbe essere considerato uno dei suoi massimi lavori» (J. Knowlson, *Samuel Beckett*, Einaudi, Torino 2001, p. 797.

(66) S. Beckett, *Dante... Bruno. Vico.. Joyce*, in *Disiecta*, cit., p. 32.

(67) S. Beckett, intervista con I. Shenker, in L. Graver e R. Federman, a cura di, *Samuel Beckett. The Critical Heritage*, cit., p. 148.

(68) La felice espressione è di Pascale Casanova, nel suo *Beckett l'abstracteur*, Seuil, Paris 1997, pp. 16 e 32.

(69) Frasca traduce questa espressione che attraversa l'intero testo e, soprattutto, lo apre e circolarmente lo chiude: «in nessun modo ancora» (cfr. S. Beckett, *Peggio tutta*, cit., pp. 66, 87 e *passim*). Édith Fournier ha trovato in francese un'espressione desueta, ma assai suggestiva: *plus mèche encore* (S. Beckett, *Cap au pire*, cit., pp. 7, 62 e *passim*).

(70) S. Beckett, *Worstward Ho*, cit., pp. 27 e 29 (cfr. S. Beckett, *Peggio tutta*, cit., p. 7).

(71) P. Casanova, *Beckett l'abstracteur*, cit., p. 32.

(72) S. Beckett, *Worstward Ho*, cit., p. 41. Nella versione barocceggiante di Frasca, la frase è resa: «Parole peggiori per un di più di peggio ancora» (cfr. S. Beckett, *Peggio tutta*, cit., pp. 84); Édith Fournier, per contro semplifica, traducendo: *Pires mots pour pis encore* (cfr. S. Beckett, *Cap au pire*, cit., p. 54).

STILE POSTMODERNO: ROMANZO E REALISMO.

Comunque la si voglia definire, la nozione di stile deve fare i conti con una ambiguità di fondo. Lo Stile può indicare due tendenze designanti contrarie: una astraente e una individuante. Lo stile può essere lo stile peculiare di un particolare autore, la sua caratterizzazione più propria, ciò che lo distingue da altri autori coevi ai quali si accomuna, magari, per elementi contenutistici, o per una condivisa verve polemica. La raccolta di liriche con le quali Kurt Pinthus nel 1920 ha dato un'immagine vivida della poesia espressionista tiene assieme autori che si contraddistinguono per un preciso ambito di argomenti trattati, per un comune ritegno nei confronti della realtà sociale, per un insieme di esperienze caratterizzanti. La trincea, la metropoli, l'alienazione, lo spaesamento costituiscono il terreno comune su cui prende forma la *Menschheits Dämmerung* che fa da titolo alla *Symphonie jüngster Dichtung* raccolta da Pynthus. Difronte a questi tratti comuni, i singoli poeti si distinguono per il proprio stile. È grazie a questa accezione dello stile che le liriche spezzate di August Stramm, con versi stridenti composti talvolta da un'unica sillaba, si distinguono dal modo in cui Georg Trakl reinterpreta in chiave angosciata il ruolo della natura nel contesto dell'idillio**(1)**. Da questo punto di vista, lo stile corrisponde dunque al massimo dell'individuazione.

In un senso opposto, lo stile può essere inteso come il tratto caratterizzante capace di accomunare prodotti fra di loro distanti per contenuti, epoca di scrittura e intenzioni che vi stanno alla base. È questo il senso del concetto di stile utilizzato, ad esempio, da Erich Auerbach nella sua ricognizione sul realismo nella letteratura occidentale. Ciò su cui insiste Auerbach è la natura funzionale e non sostanziale dei concetti stilistici, vale a dire ciò che Aurelio Roncaglia ha definito come «una sorta di relativismo concettuale»**(2)**. I concetti che fanno capo allo stile non possiederebbero una sostanzialità propria, ma farebbero capo all'esigenza di generalizzazione che presiede la comprensione e la comunicabilità. Per l'interpretazione del fenomeno concreto – che è poi l'obiettivo di Auerbach – sarebbe necessario fare uso di generalizzazione stilistiche che aiutano il lettore a orientarsi in un campo altrimenti vago e l'autore a comunicare problemi determinati. Questo sarebbe di fatto lo stile, un insieme di tratti caratterizzanti la cui unità non possiede una sostanzialità propria, ma è funzionale a una dinamica esplicativa.

Tra questi due usi della nozione di stile, il secondo è quello che solleva dubbi sulla propria validità. Si tratta infatti dello stile come tratto unificante, come cornice generale all'interno della quale viene ospitata, e dunque spiegata, l'opera singola. Al di là dei tentativi poetici di ripulire la propria lingua da qualunque stile, l'idea che un autore rappresenti un unicum nel quale si esprimono tratti stilistici specifici presenta generalmente poche opposizioni. L'idea invece che le opere, indipendentemente da un'unità di intenti esplicita, possano essere raccolte all'interno di un concetto ampio, raramente nella prassi artistica attuale viene accolta con favore. Si pensi ad esempio alla svolta performativa delle arti che diagnostica un sostanziale decadimento di qualunque dimensione normativa nella pratica artistica**(3)**.

Questo intervento muove da una convinzione diversa, vale a dire dall'idea che una dimensione generalizzante possa essere d'aiuto alla spiegazione di fenomeni letterari individuali, senza per questa ragione dover assorbire la singola opera all'interno di una categoria universale. Anzi, la categoria universale mostra una specifica efficacia nella spiegazione di opere che altrimenti rischierebbero di restare enigmatiche. Le analisi che seguono prendono le mosse dalla difficoltà, variamente riscontrata dalla critica, di definire un preciso fenomeno letterario, vale a dire quello del romanzo postmoderno. La proposta è quella di riscontrare una determinata omogeneità stilistica all'interno di un gruppo di testi – di cui sarà l'analisi stessa a dover dimostrare la rappresentatività – di modo da tracciare i confini di qualcosa come il romanzo postmoderno, riconnettendolo alla tradizione della letteratura realista occidentale, intesa come modo di raffigurazione della realtà**(4)**. I romanzi scelti, e che ancora attendono una spiegazione compiuta, sono *L'arcobaleno della gravità* di Thomas Pynchon, *Infinite Jest* di David Foster Wallace e *Underworld*, di Don DeLillo. Si tratta di tre testi che sono stati raccolti da Stefano Ercolino all'interno della categoria del romanzo massimalista (che comprende anche *2666* di Roberto Bolaño, *Le correzioni* di Jonathan Franzen e *2005 Dopo Cristo* del collettivo di scrittori italiani chiamato Babette Factory**(5)**) e che possono essere spiegati mediante analoghe categorie descrittive formali**(6)**. La categoria del romanzo

postmoderno mi pare possedere delle indubbie qualità esplicative: identifica un periodo, un'area geografica e non ultimo un milieu legato a una certa sensibilità culturale condivisa, che si sostanzia in determinati tratti stilistici. Nelle pagine che seguono, l'obiettivo è seguire questi tratti stilistici nella loro evoluzione formale, tracciando una linea di sviluppo che risponde a una precisa serie di problematiche di natura letteraria. In questo modo, si intende contribuire alla spiegazione di uno dei fenomeni più enigmatici e attraenti della letteratura recente: quello del romanzo postmoderno.

1. Il problema

Perché la forma anziché del caos? Questa è la prima e più urgente domanda che pongono i prodotti letterari generalmente riuniti sotto l'etichetta di romanzo postmoderno. La seconda domanda, invece, è ancora più radicale e chiede se sia almeno possibile identificare qualcosa come la categoria stessa di romanzo postmoderno, data la mancanza di un manifesto letterario, di un insieme di intenzioni condivise tra gli autori, di qualcosa che permetta di discriminare i romanzi postmoderni dall'ampia gamma della letteratura contemporanea. Secondo la mia prospettiva, le due domande sono interconnesse e la risposta alla prima offre la soluzione della seconda.
Perché la forma invece del caos? Questa è la domanda che si pone immediatamente quando si cerca di definire il romanzo postmoderno. L'aspetto superficiale di questo genere di prodotti, infatti, è quello di un insieme di frammenti, senza un filo conduttore che possa essere identificato come il centro del romanzo. *Martin Eden* di Jack London, ad esempio, racconta la storia di un marinaio ignorante che, per amore di una ragazza borghese e colta, diventa un raffinato letterato. Ma qual è la storia raccontata da *Underworld* di DeLillo? Premesso che non c'è un centro narrativo, come possiamo riconoscere quel romanzo come un prodotto unitario? È solo il fatto di essere scritto su un certo numero di pagine rilegate in un unico volume? *I racconti di Pietroburgo* di Gogol, anche se stampati in un unico volume, non sono un prodotto unitario, ma un insieme di racconti. Tuttavia, quando leggiamo quello che riconosciamo come un prodotto riuscito della letteratura postmoderna, percepiamo una forma letteraria anziché un gruppo caotico di frammenti. Non si tratta solo del fatto che un editore abbia presentato il testo come un romanzo, si tratta piuttosto dell'effettiva presenza di un tema generale, sostanziato in una unità stilistica, a cui i singoli frammenti del testo sono collegati. Secondo la lettura che intendo dare, questa questione corrisponde a un preciso tratto stilistico ed esprime la lotta del principio formale del romanzo – vale a dire quello che può essere definito, seguendo Szondi, come «io epico»**(7)** – nel mantenere la propria struttura unitaria come reazione a un contesto storico che nega l'autonomia del soggetto. Allo stesso tempo, però, questa è la risposta anche alla seconda domanda, quella che chiede di delimitare il romanzo postmoderno come genere letterario.
I generi letterari non sono concetti universali decisi in anticipo una volta per tutte. Come è stato dimostrato da Szondi, il genere della tragedia, ad esempio, è di volta in volta costituito dalle opere il cui problema estetico si è rivelato rientrare nella stessa cornice letteraria delle altre opere che il canone letterario riconosce come tragiche**(8)**. Secondo la mia prospettiva, quello del romanzo postmoderno è un genere stilisticamente connotato che raccoglie quei romanzi i cui elementi letterari sono messi insieme nel tentativo di risolvere il problema di una forma in dissoluzione; in altre parole, la dissoluzione dell'unità dell'io epico come principio formale del romanzo. Il fatto che i romanzi postmoderni condividano un campo tematico comune – la teoria del linguaggio, la cultura pop, i mass media, la paranoia per la tecnologia e così via – deve essere visto più come una conseguenza dello sviluppo di un principio letterario che come il punto di partenza per la definizione del genere. Per sviluppare questo argomento, muoverò dalla condizione del narratore come condizione stilistica fondamentale per la definizione del romanzo postmoderno.

2. Il narratore

«Giovani maschi bianchi sovracculturati»**(9)**. Con queste lapidarie parole David Foster Wallace descrive gli autori dei romanzi postmoderni in una delle più lucide analisi di ciò che significava

scrivere all'inizio degli anni Novanta, e a un giovane maschio bianco e sovra acculturato sembra appartenere anche la voce del narratore di quel singolare fenomeno letterario che è il romanzo postmoderno americano. «Bianco» perché bianchi sono i problemi dei personaggi, ad esempio quelli legati all'eredità di un ricco californiano con una ex compagna di nome Oedipa; bianco è lo sport che praticano, il tennis; bianco è il milieu dei campus nordorientali statunitensi, e bianca è la classe media annoiata e senza più nulla da chiedere, direttamente chiamata in causa dalle parole del narratore: «parla la tua lingua, l'americano [*he speaks in your voice, American*]»**(10)**, usate per introdurre un ragazzo afroamericano. «Giovane» perché giovane è l'energia necessaria per scrivere mille pagine, ma giovane è anche l'impossibilità di crescere, di diventare una volta per tutte un adulto che non senta più il bisogno di dare ironicamente di gomito al lettore per giustificare il fatto che si possa davvero credere in qualcosa di inaspettato, come invece fa costantemente il narratore del romanzo postmoderno. «Sovra acculturato» perché i personaggi che il narratore plasma parlano con il registro linguistico di una persona altamente istruita, indipendentemente dal fatto che si tratti di un ex ladro ignorante, di un bambino o di un giovane membro di una popolazione selvaggia e quasi estinta della Namibia.

Leggere la grande letteratura postmoderna americana significa familiarizzare con la voce di un «io» ironico, spesso irritante e saccente, che fa finta di credere che i lettori siano intelligenti e brillanti quanto lui al solo scopo di guadagnarsi la loro fiducia; ma allo stesso tempo significa anche imparare a vedere, e ad apprezzare, le crepe nella gigantesca costruzione ideologica del narratore, vale a dire i non rari momenti in cui l'io fallisce nel tenere insieme il sistema nevrotico che sta costruendo. Queste crepe, che possiamo chiamare momenti di onestà del narratore, sono tanto più capaci di esprimere il problema storico a cui la forma del romanzo cerca di reagire, quanto più la supercostruzione a cui l'io epico dà forma intorno al suo nucleo ha l'aspetto di un enigma inviolabile, come una scatola magica apparentemente impenetrabile. David Foster Wallace, che ha accolto con favore il paragone tra la forma di *Infinite Jest* e la figura geometrica del frattale**(11)**, deve essere stato più consapevole di chiunque altro del bluff che stava portando avanti. Mentre il frattale è una figura coerente e simmetrica in cui una forma definita si ripete costantemente e può essere espressa attraverso una formula matematica, *Infinite Jest* assomiglia molto di più all'immagine organica di ciò che un frattale sarebbe se fosse l'espressione del mondo reale, cioè un frattale a distorto. E questo – cioè il modo in cui il materiale letterario sfugge alla gabbia di una struttura astratta e geometrica – è la sua grandezza letteraria.

Più di ogni intelligente osservazione sul rapporto tra cinismo e disperazione – «il sarcasmo e le battute erano spesso le bottiglie all'interno delle quali i depressi clinici inviavano i loro messaggi più disperati nella speranza che qualcuno se ne accorgesse e li aiutasse»**(12)** – più di ogni brillante teoria sulla nostalgia per la scelta limitata della cara vecchia TV catodica rispetto all'illimitata assenza di scelta del web – «Mi manca di prendere in giro le cose che amavo […] prendevamo in giro l'insulsaggine commerciale della roba trasmessa. […] La scelta, capisci. In un certo senso rovina tutto. Con la televisione eri obbligato alla ripetizione. La familiarità ti veniva inflitta. Ora è diverso»**(13)** – la logica formale di *Infinite Jest* è esemplificata dalle dinamiche di Eschaton, un gioco di guerra incredibilmente complicato e astratto giocato da un gruppo di bambini della Enfield Tennis Academy. Dopo venti pagine che descrivono minuziosamente una partita noiosa apparentemente priva di scopi, in cui una dozzina di ragazzi sono completamente presi da un sistema di regole barocco, la situazione peggiora improvvisamente a causa di un'errata interpretazione del rapporto tra la realtà del gioco (ciò che il gioco rappresenta) e la realtà esterna dei giocatori (ciò che il corpo di ciascun giocatore è al di fuori del gioco). Improvvisamente, tutto precipita nel caos e il lettore si trova nella condizione di comprendere la gravità della questione solamente grazie all'essersi sorbito le precedenti venti pagine di descrizione nevrotica del gioco. Allo stesso modo, il fatto di fidarsi del virtuosismo non credibile e dell'ironia irritante del narratore è ripagato dai momenti in cui l'io del romanzo perde il controllo sul proprio sistema e mostra la sua debolezza. Senza questa debolezza, il narratore del romanzo postmoderno americano non sarebbe altro che un manieristico dispiegamento di vuoto virtuosismo, un brillante compagno di chiacchiera che lascerebbe il lettore spossato, "quanto a farsi cinquemila chilometri in macchina con un fine umorista, o leggersi 300 pagine di un romanzo piene solo di annoiato sarcasmo alla moda, uno finisce per sentirsi non soltanto svuotato, ma, come dire… oppresso"**(14)**.

Secondo la mia interpretazione, l'"Io epico" del romanzo postmoderno – cioè il suo principio formale – va inteso alla luce della sua debolezza rispetto al mondo della narrazione, e non come espressione dell'onniscienza e dell'onnipotenza del narratore, come quest'ultimo ci inviterebbe ingannevolmente a fare. Inutile dire che non intendo negare il fatto che la tecnica narrativa del romanzo postmoderno preveda la presenza di un narratore onnisciente, se non in tutti i passaggi del testo, almeno a livello macrostrutturale**(15)**. Quello che intendo mostrare è piuttosto il fatto che, come principio formale che tiene insieme il mondo del romanzo, l'io epico postmoderno è costretto a dimostrare l'onniscienza, a fingere di essere onnipotente, a commentare ironicamente i fatti, ed è costretto a farlo come espressione di una perdita di autonomia nel mondo reale. L'Io del romanzo, come espressione letteraria paradigmatica del modo in cui la soggettività si regola nella realtà e interpreta la propria posizione nel mondo, dà luogo a uno spazio labirintico in cui finge di comandare solo per compensare la perdita di autonomia che sperimenta nella vita. La grandezza di alcuni prodotti che appartengono alla letteratura postmoderna, tuttavia, risiede nel modo in cui svelano le proprie costruzioni ideologiche. Le crepe nelle cattedrali dei romanzi postmoderni sono proprio il segno che l'io epico permette alla realtà storica di penetrare la forza della costruzione. In questi passaggi, il cinismo distaccato del narratore si collega alla società e alla storia. Il soggetto, circondato da oggetti la cui natura «sensibilmente sovrasensibile»**(16)** li rende ingovernabili, si riflette nella presunta onnipotenza letteraria del narratore postmoderno, la cui effettiva debolezza diventa viceversa visibile quando cede al potere del mondo degli oggetti.
Analizzando i principi formali del romanzo postmoderno americano, si nota un'evoluzione morfologica che può essere adeguatamente delineata nella seguente sequenza di romanzi: *Gravity's Rainbow* di Thomas Pynchon, *Infinite Jest* di David Foster Wallace e *Underworld* di Don DeLillo. Questa evoluzione corrisponde a uno dei possibili modi in cui i romanzi postmoderni organizzano la propria materia secondo la legge del loro principio letterario formale, ovvero l'io epico. Secondo la mia interpretazione, questo percorso corrisponde alla progressiva rinuncia, da parte dei narratori, alla propria unità per permettere di esprimere in forma letteraria l'onnipotenza storica degli oggetti sul soggetto. Questa evoluzione rappresenta un preciso tratto stilistico che permette di definire il fenomeno del romanzo postmoderno.

3. Pynchon

Il romanzo postmoderno, e questo è particolarmente vero nel caso di Thomas Pynchon, pone una grande enfasi sulle idee teoriche comunicate all'interno della narrazione. Ciò che rende così difficile la sua interpretazione è il muro eretto dall'autore intorno al nucleo del romanzo, una sorta di bastione costituito da un coacervo di teoria dei media, psicoanalisi, linguistica, sociologia, marxismo, filosofia new age e studi sulla cultura pop. Si tratta di una specie di intrattenimento che viene creato a uso e consumo del prototipo di lettore sovraistruito a cui l'autore si riferisce, un parco divertimenti in cui i professionisti della cultura, gli accademici e il crescente settore dei lavoratori del terziario avanzato – ovvero il principale pubblico di lettori dei romanzi postmoderni – si crogiolano in una allettante parodia di quelle idee culturali che, nel frattempo, lungi dall'essere gli amati oggetti della loro scelta di vita come il modello idealizzato di esistenza intellettuale richiederebbe, sono diventate alienate come gli strumenti del lavoro manuale da cui intendevano fuggire.
Come i lettori del *Werther* di Goethe cercavano nel culto del sentimento e della sensibilità una via d'uscita immaginaria dalla gabbia della società tradizionale negli anni eroici degli inizi del romanzo moderno, come la grande borghesia decadente trovava nel tentativo di Madame Bovary di fuggire dal vuoto della sua vita una conferma dell'inutilità della propria esistenza, allo stesso modo membri della classe medio-bassa intellettuale, sempre più precaria e assorbita nel processo di produzione, trovano nel sofisticato ragionamento di Pynchon sul potere naturalizzante della storia attraverso la distruzione bellica - «i grandi viali diritti tracciati col righello, concepiti per le sfilate militari, adesso sono diventati sentieri serpeggianti che si snodano tra i cumuli di macerie, la loro forma è diventata organica e risponde, come i sentieri tracciati dalle capre, alla legge del minimo sforzo»**(17)**

– una rassicurazione sull'inutilità della propria esistenza, una rassicurazione sul presunto valore immortale dei loro studi.
Alle spalle delle teorie filosofiche, dell'analogia tracciata tra tecnologia e religione riconoscendo un valore mistico al razzo bellico - «ogni frammento del Razzo è una sacra reliquia, ogni brano del manuale un passaggio delle Sacre Scritture»**(18)** –, dietro l'orgogliosa sensazione di aver colto i numerosi riferimenti a Walter Benjamin, il problema letterario di *Gravity's Rainbow* va ricercato nello strenuo sforzo del narratore di presentarsi come soggetto unitario proprio nel mezzo dello sgretolamento della trama. L'enfasi sui problemi che comporta la descrizione della realtà attraverso una trama lineare e armoniosa, unita all'intuizione che il senso della storia si comprende meglio attraverso una rappresentazione frammentaria, è tutto sommato una delle intuizioni cardine di gran parte del modernismo. La letteratura postmoderna è invece caratterizzata dalla perdita di unità vissuta al massimo grado dal principio formale del romanzo, l'io stesso. È per questo che il narratore è costretto a costruire una struttura apparentemente sovra intellettualizzata, un sistema normativo di cui si pretende di essere il padrone. In questo senso si può spiegare, ad esempio, l'ossessione di Pynchon per la logica della cospirazione. La cospirazione, cioè la sensazione paranoica dei personaggi di essere marionette di un potere invisibile e forse inconsapevole, è la paura del narratore stesso; è un senso di impotenza che, in un estremo tentativo di trasfigurazione ed esorcizzazione, viene rappresentato come comico, grottesco, stupido e improbabile. Quando il narratore intraprende la descrizione della cospirazione, reagisce come gli spettatori di un film dell'orrore che si prendono gioco della scena urlando allo schermo per nascondere la loro paura.

> Bodine trova Slothrop seduto in un guardaroba, intento a masticare l'orecchio della sua maschera di velluto. «Hai una brutta cera, Rocky […]».
> «Questo è una specie di complotto, vero?» chiede Slothrop succhiando la saliva dalla peluria di velluto.
> «Ma tutto quanto è una specie di complotto, amico mio», risponde Bodine ridendo.
> «Eh sì, ma le frecce puntano tutte in direzioni diverse», afferma Solange, illustrando il concetto con una danza delle mani, le sue dita sono vettori dalla punta rossa.

E poi:

> Proverbio numero 5:I paranoici non sono paranoici perché sono paranoici, ma perché, poveri idioti, vanno sempre a cacciarsi in situazioni paranoiche.
> «Suvvia...» dice Slothrop, imitando meglio che può la voce di Cary Grant, con la paura che gli serra le budella, stappando con fare elaborato un'altra bottiglia di Nordhäuser Schattensaft - plop - riempiendo garbatamente i bicchieri e porgendone uno a Geli, «ma una dolce fanciullina come te come fa a sapere tutte queste cose sui razzi, eh?».**(19)**

La reazione ironica del narratore di fronte all'aspetto palesemente grottesco della cospirazione, la necessità di commentare con distacco le convinzioni dei personaggi, è la risata isterica di chi ha paura di essere scoperto mentre maschera le proprie paure. Poiché la realtà è intollerabile – e quello che in fondo tutti, anche il più fedele cospirazionista, sanno, è che non c'è nulla di così confortante come un intrigo, e che nessuna trama malvagia dietro la storia può essere semplicemente rimossa per risolvere tutti i problemi – il narratore mette in scena la parodia della propria impotenza, sperando così di poterla controllare. La forma dell'io epico in *Gravity's Rainbow* ha qualcosa in comune con la forma della cospirazione, cioè il fatto che non può sostenersi senza il supporto esterno di una risata ironica. Ed è in questo processo che il narratore mostra segni di unità incrinata.
È soprattutto nei passaggi in cui la narrazione si avvicina agli episodi più delicati e incredibili che la voce dell'io ha bisogno di essere sostenuta da una sorta di auto-distacco, e di commento autoironico su ciò che viene effettivamente raccontato. Paradigmatica è la vicenda che porta alla vera e propria dissoluzione di Tyrone Slothrop, ovvero il personaggio che più si avvicina al ruolo di protagonista del romanzo. Nella parte finale, infatti, più la trama perde consistenza e linearità, diventando alla fine un insieme di frammenti, più il protagonista del romanzo si dissolve, trasformandosi progressivamente in una creatura immaginaria vestita da supereroe improbabile fino a scomparire effettivamente, frantumandosi in frammenti sparsi per il mondo intero. Il destino della forma del

romanzo, quindi, è il destino del protagonista stesso, ovvero quello di un essere che perde l'unità. Molto prima che il personaggio si dissolva effettivamente, il narratore osserva che «Slothrop, come si sarà notato, per lo meno a partire dall'episodio dell'*Anubis*, ha cominciato a rarefarsi, a disperdersi»**(20)**. La parentesi saggistica – «as noted...» – è il segno del distacco del narratore, che fa un passo indietro e interrompe la descrizione per rassicurare i lettori su ciò che stanno leggendo. Di conseguenza, i lettori non si fondono più nella forma della narrazione, ma si trovano in compagnia del narratore a guardare la scena. Il narratore ha infatti bisogno di rompere l'illusione del realismo per essere credibile. Questo comportamento del narratore può essere osservato confrontando l'ultima apparizione del dissolvente Slothrop con la descrizione, qualche pagina dopo, del luogo in cui è ormai scomparso:

> Slothrop, o un suo frammento, una sera doveva essersi imbattuto nell'imboscato Džabajev, nel centro di Niederschaumdorf. (Alcuni credono che i frammenti di Slothrop si siano sviluppati, divenendo individui dotati di una propria personalità. Se è così, è impossibile sapere quanti e quali elementi della popolazione attuale della Zona discendano dalla sua dispersione originale. Si dice che una sua ultima fotografia compaia sull'unico album pubblicato da un gruppo rock inglese, The Fool: sette musicisti che posano, nello stile arrogante dei primi Stones, vicino al vecchio cratere causato da un missile a razzo, da qualche parte nell'East End, o forse nei quartieri a sud del Tamigi. Nella fotografia è primavera, e il timo fiorito forma un sorprendente merletto bianco lungo il mantello verde che ora nasconde e ammorbidisce le vere forme delle vecchie macerie. Impossibile sapere quale di quelle facce appartenga a Slothrop. L'unica informazione di copertina che si può riferire a lui è la seguente: «Armonica, kazoo - un amico». Tuttavia, conoscendo i suoi tarocchi, ci aspetteremmo di doverlo cercare fra gli Umili, fra le anime grigie e preterite, di trovarlo alla deriva, sotto la luce ostile del cielo, nell'oscurità del mare...).

E

> In un campo, oltre la radura e gli alberi, se ne sta l'ultimo cavallo, il manto grigio argentato ora offuscato, poco più di una raccolta d'ombre. I tedeschi pagani che un tempo vivevano lì sacrificavano i cavalli nel corso delle loro antiche cerimonie. Poi il ruolo del cavallo era cambiato: da offerta sacra che era, si era trasformato in servitore del potere. Ormai sulla Brughiera stava operando un grande cambiamento, che la impastava, la girava, la rimestava, con le sue dita forti come il vento.**(21)**

Nel primo passaggio il narratore non riesce a mantenere l'unità della descrizione e si lascia andare a una lunga digressione, una vera e propria parentesi in cui avviene un cambio di tono, che diventa ironico e rompe l'illusione: la storia di Tyrone Slothrop nel 1945 è scritta al presente – «il Visitatore Slothrop a questo punto potrebbe essere una linea a carboncino scribacchiata su un muto»**(22)** – ma la voce narrante del passo citato qui in alto racconta di un'ultima fotografia scattata negli anni Sessanta – «seven musicians posed, in the arrogant style of the early Stones» – come di un evento avvenuto nel passato. Nel secondo passaggio, invece, dove il problema è risolto e il personaggio è già scomparso come unità dell'io epico stesso, il narratore non ha bisogno di commentare la scena e fornisce una descrizione piana, come la si troverebbe in un romanzo tradizionale.
Gli esempi che riportati testimoniano la costante ambiguità del ruolo del narratore nel romanzo di Pynchon. Esistono tuttavia molti altri esempi. Si veda la descrizione del dialogo tra il marinaio Bodine e Roger Mexico, in cui il narratore dice che «si scambiano dei grandi sorrisi, come due idioti. La loro aureola, per la cronaca, è verde. Sul serio!»**(23)**. In pieno distacco dalla scena («for the record», «No shit»), per rassicurare i lettori sulla veridicità di ciò che stanno leggendo, il narratore svela il trucco. L'aura verde dei personaggi di Pynchon è presa direttamente dagli effetti speciali acidi dei film di fantascienza degli anni Cinquanta e Sessanta e un tocco realistico è ottenuto attraverso il commento: «no shit». Questo commento sfrutta lo stesso cinismo ironico del materiale da cui deriva, ovvero le scene televisive.
Il romanzo di Pynchon conserva quindi un'unione formale a costo di una frattura nel narratore stesso, cioè nel suo principio formale. L'ironia, il virtuosismo del narratore distaccato – generalmente presentato come espressione di un io epico potente e onnisciente che, come l'autore

dell'umorismo romantico di Jean Paul, sorvola il mondo giudicandolo e ridendone – non è altro che una strategia per nascondere la reale impotenza del narratore, l'impotenza di ricollegare il mondo delle cose in un quadro significativo. Il principio formale del romanzo, infatti, ha il compito di organizzare sotto la sua legge il materiale, che nel frattempo è diventato ingovernabile dal soggetto. Di conseguenza, il narratore appare costantemente incerto su ciò che sta raccontando e cerca di suscitare l'interesse dei lettori attraverso domande dirette: «quale saluto, quale messaggio si potranno mai scambiare il re e il giovane sovrano? Quale *entente* potranno mai raggiungere? Il bambino ora sta sorridendo, o è solo l'effetto di qualche gas? E tu quale delle due ipotesi preferisci?»**(24)**.
L'unico elemento che non richiede alcun tipo di spiegazione da parte del narratore, ovvero ciò che il narratore osserva e descrive realisticamente, aggrappandosi alla sua solida realtà, è l'esistenza degli oggetti. Una serie infinita di oggetti, prodotti del lavoro umano, figure oggettivate dell'immaginario collettivo, fissano l'io epico, che si aggrappa alla loro indubbia realtà, disseminandola nella trama:

> Nelle baracche dei tubisti costellate di ghiaccioli, che tintinnano quando i venti fortissimi di burrasca soffiano nello stretto, sono ammucchiati migliaia di tubetti vuoti di dentifricio, spesso arrivano fino al soffitto, migliaia di cupi risvegli lavorativi resi sopportabili, trasformati in vapori di menta, squallide canzoni che hanno lasciato delle macchie bianche lungo gli specchi inargentati, da Harrow a Gravesend, [...] vecchi tubetti di dentifricio vengono svuotati uno a uno per poi tornare alla Guerra, mucchi di metallo ancora vagamente fragranti nelle baracche invernali, fantasmi di menta peperita. Tutti i tubetti, strizzati o sbalzati in modo inconscio dalle mani ignare dei londinesi, ridisegnati secondo figure di interferenza, il lavoro di una mano contro quello di un'altra, sono ora in attesa di essere fusi - è questo il vero ritorno - per farne leghe per saldature e lastre di lamiera, in attesa di essere amalgamati per farne getti metallici, cuscinetti, guarnizioni, materiali di rivestimento interno per camini che i figli di quell'altra incarnazione domestica non vedranno mai.**(25)**

Questo è ciò che viene raccolto sotto la legge formale del romanzo postmoderno americano: una collezione di oggetti, la cui realtà storica supera il potere del soggetto, che per pensarsi come principio significativo deve rinunciare alla propria autonomia e scindersi in obbedienza alla realtà oggettiva mercificata. Ed è per questo che la forma del romanzo assomiglia a un insieme di frammenti, il cui valore è quello di oggetti pietrificati, che sembrano comunque creare una forma letteraria, assicurata dallo sguardo attonito e sopraffatto del narratore, incapace di trovare una trama significativa di fronte alla preponderanza degli oggetti. L'idea grottesca, ironica e comica di cospirazione esprime così l'idea di unità di una serie di singole scene tenute insieme dalle paure di un io nevrotico.

4. Wallace

Pur qualificandosi alla stregua di una risposta al problema di come sia possibile strutturare letterariamente ed esteticamente la preminenza degli oggetti, *Infinite Jest* è una radicalizzazione della posizione dell'Io epico di Pynchon. Se la dissoluzione della narrazione in *Gravity's Rainbow* riguarda l'intreccio di diverse trame senza un centro e la progressiva perdita di consistenza della realtà del romanzo, *Infinite Jest* unisce tiene assieme uno stile realistico nella descrizione letteraria e la definitiva esplosione di ogni idea di trama. Come il lettore di *Infinite Jest* ricorda perfettamente, la caratteristica formale cardine del romanzo non riguarda semplicemente l'intreccio di storie diverse, ma piuttosto i continui salti nella linea temporale di ogni trama, l'assenza di qualsiasi tipo di punto di riferimento e l'impressione di avere a che fare con qualcosa scritto a caso. All'interno del disordine apparentemente caotico della narrazione, tuttavia, spicca la figura del narratore, con una personalità ammaliante, un sopracciglio costantemente alzato e l'aria di chi stenta a credere a ciò che sta guardando, ma che allo stesso tempo rassicura il lettore che tutto quel disordine è davvero lì davanti ai suoi occhi. Che la natura della letteratura postmoderna consista nella visione e nella posa da spettatore, infatti, è stata una delle osservazioni più incisive dello stesso Wallace quando, analizzando un passo di *White Noise* di DeLillo, notava che «il silenzio prolungato del narratore»è

la sola risposta possibile a «colui che vorrebbe trascendere l'atto dell'essere spettatore»**(26)**. Come in Pynchon, il principio formale del romanzo è scisso in due, essendo il narratore da un lato colui che racconta la storia e dall'altro colui che la commenta ironicamente.
La stratificazione della visione e la stratificazione dell'incontrollabilità della realtà sono diventate talmente intricate che l'io epico ritiene plausibile persino un personaggio che, come accade in *Infinite Jest*, ha paura di dimenticare di sbattere le palpebre, e negli sforzi frustrati con cui cerca di governare gli oggetti del mondo, il narratore si presenta come un contraltare ossessivo-compulsivo e depresso dell'Io epico di Pynchon. Mentre in Pynchon il narratore poteva ancora indicare la presenza di un potere nascosto, o almeno alludere a una parodia per ciò che il soggetto effettivamente percepisce dietro il modo in cui i singoli oggetti danno l'impressione di cospirare contro la personalità – come la scena di apertura di *Un giorno di ordinaria follia* (1993) ha perfettamente registrato – in Inf*inite Jest* c'è solo la presenza terrificante degli oggetti, che il narratore tenta di rendere familiari qualificandoli attraverso il processo industriale da cui derivano**(27)**, e lo fa mediante la tendenza stilistica tipica del postmoderno che tende nominare ossessivamente i brand, o attraverso la specificazione spesso inutile delle loro caratteristiche tecniche**(28)**. Solo questa tendenza maniacale del narratore a ottenere il controllo su ogni singolo oggetto può spiegare il passaggio in cui l'intera popolazione della Enfield Tennis Academy cade in preda a una psicosi di massa per la presenza di oggetti neutri e ordinari fuori dal loro luogo abituale:

> negli ultimi mesi all'Eta certi oggetti inanimati spariscono o vengono spostati e continuano ad apparire un po' dovunque in posti del tutto inappropriati in un continuo, preoccupante crescendo. La scorsa settimana una falciatrice lucida e silenziosa e minacciosa nel bel mezzo della cucina all'alba scioccò la Sig.ra Clarke. […].Ieri mattina c'era una macchina sparapalle tipo cannone […].Gli oggetti trovati in posti non appropriati avevano tutti un aspetto sinistro: nessuna traccia del sapore scherzoso delle solite marachelle; non sono affatto divertenti. Hanno fatto venire i brividi a tutti anche se in modi diversi.**(29)**

Niente ha più potere letterario di generare significato in *Infinite Jest* degli oggetti spogli e minacciosi che sembrano spuntare da ogni dove, così per il sentire maniacale e depresso del narratore «tutto diventa un contorno. Gli oggetti diventano schemi. Il mondo una mappa del mondo»**(30)**.
Contro il potere degli oggetti, l'io epico come principio formale del romanzo cerca comunque di rivendicare per sé la posizione di fondamento unitario, ma a costo di un comportamento schizofrenico. Il ruolo delle note a piè di pagina in *Infinite Jest* è quello di avere una voce rassicurante nel mezzo della dissoluzione della forma, come un uomo capriccioso che svela costantemente il trucco della narrazione e della sua stessa illusione. In qualche modo, le note a piè pagina di *Infinite Jest* – molto più che un semplice vezzo stilistico – hanno anticipato di una dozzina d'anni l'esperienza di leggere di un romanzo tenendo in mano uno smartphone, ovvero la spinta compulsiva ad avere il pieno controllo sulla realtà, anche quella fittizia, unita all'impossibilità di immergersi completamente nella lettura, di perdersi nel libro come nella vecchia immagine idealizzata del divoratore di libri, quasi i lettori fossero ormai in preda a un disturbo da deficit di attenzione. Se il narratore di Proust era nella condizione di analizzare la sua stessa paura di perdere la presa sugli oggetti del mondo esterno nel momento in cui cerca di addormentarsi, l'io epico di Wallace è costantemente assalito dall'ossessione di aver dimenticato qualcosa. Questa ossessione per la minaccia che proviene dal mondo delle cose è ciò che rende plausibile l'immedesimazione con un ragazzo – chiamato The Darknes (Il Tenebra) – che pensa di essere stato «crede di essere stato per qualche ragione selezionato o scelto per essere perseguitato o posseduto da qualche fantasma benigno o custode che risiede e/o si manifesta negli oggetti fisici normali, e vuole insegnare al Tenebra a non sottovalutare gli oggetti più semplici e a elevare il suo gioco a un livello tipo sovrannaturale, per farlo migliorare»**(31)**. L'attenzione morbosa per gli oggetti, per le loro caratteristiche tecniche e di produzione, per il senso di angoscia che sono in grado di suscitare, si condensa in passaggi come quello in cui il narratore decide di enumerare tutti gli oggetti blu presenti nella stanza, osservando infine che

> Ogni sedia aveva una lampada per la lettura da 105 watt attaccata allo schienale su uno stelo di metallo flessibile che si curvava e rendeva possibile illuminare direttamente qualsiasi rivista volesse leggere la persona in attesa, ma dato che le lampade curvate davano questa sensazione insopportabile di qualcuno che febbrilmente ti legge sopra le spalle, le riviste (alcune delle quali avevano copertine in cui c'era il colore blu) rimanevano in genere non lette e disposte in un ventaglio perfetto su un basso tavolino da fumo in ceramica.**(32)**

Lo sgretolamento della narrazione, l'interruzione della trama, l'apparente impossibilità di trovare una logica in 1079 pagine di romanzo (nell'edizione originale, 1280 in quella italiana), tutte queste caratteristiche superficiali sono il risultato dell'impossibilità di governare il mondo degli oggetti raccogliendoli in un'immagine significativa. L'unica possibilità che il narratore ha di costituire il principio formale del romanzo è il modo ossessivo in cui viene commentato ciò che viene raccontato, una posizione ironica nei confronti di ciò che il narratore teme, cioè il potere degli oggetti nudi che vengono trasfigurati non dall'affermazione mistica che ne predice l'anima, ma dal'affermazione secondo cui qualcuno pensa che abbiano un'anima, come se questa impressione fosse in qualche modo comprensibile. Il narratore ha quindi la necessità di interpretare costantemente ciò che gli viene detto, poiché le immagini lasciate libere di generare associazioni impossibili da controllare sono intollerabili. Questo è chiaro, ad esempio, quando i programmi di esercizi aerobici mattutini della signora Tawni Kondo vengono descritti come«diretti a60 milioni di nordamericani che tutti i giorni scalciano e flettono le ginocchia con Tawni Kondo, una coreografia di massa in un certo modo simile alle assemblee obbligatorie mattutine di t'ai-chi al rallentatore nella Cina post-Mao – con la sola differenza che i cinesi si riunivano tutti insieme all'aperto»**(33)**. L'associazione di immagini di 60 milioni di persone sole in casa davanti alla TV che fanno esercizio fisico – che provengono dalla realtà e non da un mondo distopico – è bloccata dall'allusione a ciò che il pubblico occidentale percepisce come la parodia di un regime, vale a dire il «t'ai-chi al rallentatore nella Cina post-Mao».
Questo ruolo del narratore, ovvero quello di fare lo sforzo di tenere insieme la massa di oggetti, è all'origine del pudore con cui il narratore si sottrae agli eccessi più evidenti, ovvero quei passaggi in cui Wallace è maggiormente influenzato dal virtuosismo postmoderno dello stile cinico di Mark Leyner. Nell'episodio in cui Hal racconta di aver trovato il corpo del padre suicidatosi infilando la testa esplosa nel microonde, nel passaggio in cui Joelle rivela a Gately di coprirsi il volto con un velo in quanto membro dell'UDRI. (Unione delle Deformità Repellenti e Improbabili) perché «Sono perfetta, Don. Sono così bella che faccio impazzire chiunque abbia un sistema nervoso. […] Sono così bella che sono deforme"**(34)**, nella scena in cui l'adolescente Pemulis spiega a un ragazzo pakistano bendato l'inverosimile tecnologia dell'anulazione e la conseguente formazione della Grande Concavità abitata dai «feroci criceti selvatici e gli insetti grossi come Volkswagen e il gigantismo infantile»**(35)**, in tutti questi passaggi testuali il romanzo – la forma letteraria governata dall'io epico come principio – cede alla forma del dramma: il narratore scompare e il testo diventa un puro dialogo senza descrizione. Il materiale che viene espresso senza commenti, senza l'ossessione del narratore per il senso in una realtà sovrabbondante, è quello che appartiene alla logica delle sitcom televisive, cioè dialoghi brillanti e poco plausibili il cui vuoto cinismo anestetizza qualsiasi impegno verso la realtà. Solo l'assenza del narratore può giustificare il racconto di un ragazzino che entra in casa trovando il padre suicidato con la testa nel microonde e il cui primo pensiero è «*che c'era un profumino buonissimo!*»**(36)**.
Ora, se il romanzo è il modo in cui il materiale storico si organizza sotto il polo attrattivo dell'io epico, più che altrove la debolezza dell'io nell'era post-reaganiana è percepibile nella difficoltà di governare gli oggetti, senza che questi si intrufolino in una caotica assenza di senso. Non è per mero vezzo che in *Infinite Jest* la marca Gatorade viene nominata quattordici volte; questo rispecchia invece l'insensatezza di una bevanda sportiva minerale che è semplicemente legata alla sua qualità, cioè al suo effetto sul soggetto, mentre il suo valore è connesso all'intero processo economico imposto sul soggetto. E questo processo economico è ciò che viene messo in luce in *Infinite Jest*, il cui principio formale è l'eterno sforzo del narratore di tenere insieme la massa degli oggetti. Il suo ironico distacco, la sua esibizione di virtuosismo, non è l'onnipotenza del narratore sul mondo del romanzo, ma piuttosto il tentativo finale di un io epico unitario di incarnare la legge sotto la quale il contenuto narrativo si organizza. Tutto ciò che rimane dell'unità dell'io epico del

romanzo è un flusso di commenti ironici su una realtà oggettiva che impone il proprio potere al soggetto. *Infinite Jest* non è solo un romanzo sul desiderio e sulla dipendenza, sulla sostituzione del desiderio attraverso lo schema della dipendenza e della soddisfazione. *Infinite Jest* è un romanzo la cui forma è quella della dipendenza, quella di un soggetto che cerca disperatamente di rivendicare la propria esistenza imponendosi una dipendenza, la dipendenza dalla scrittura, la dipendenza dal commento ironico sul mondo oggettuale.

5. DeLillo

Letta in linea con lo sviluppo del romanzo postmoderno americano, la posizione del narratore in Underworld di Don DeLillo sembra dare corpo alla raccomandazione di Hegel nell'*Introduzione* a *La Fenomenologia dello Spirito*, "a noi non rimane che il puro stare a vedere»**(37)**. Se Pynchon e Wallace hanno dato vita al tentativo di unificare un materiale storico recalcitrante sotto l'unità di un principio soggettivo legislatore, *Underworld* di DeLillo è la dimostrazione di come la pretesa che il soggetto esercita sul romanzo corrisponda a una posizione di retroguardia e, senza la necessità di ammiccare continuamente al lettore, senza alcuna presa di posizione ironica nei confronti del mondo, DeLillo riesce nella costruzione di un'unità letteraria proprio rinunciando alla pretesa di normatività soggettiva e accettando, al contrario, la legge degli oggetti. Ciò che manca nel romanzo di DeLillo è infatti l'esistenza stessa di qualcosa come un io epico unitario. Anche se sono ovviamente consapevole di quale generazione appartenga DeLillo come autore – è di sei mesi più vecchio di Pynchon, e i suoi primi romanzi, come esempio *Americana* (1971), appartengono all'atmosfera del primo postmodernismo, mentre i suoi libri degli anni Ottanta, come *Rumore bianco* (1985) e *Libra* (1988), fanno parte una sorta di canone culturale comune, un punto di partenza, per gli autori della generazione di Wallace**(38)** – si può comunque riconoscere in *Underworld* un cambiamento morfologico nella posizione del narratore che può essere concepito come in continuità con la forma di *Infinite Jest*. Infatti, mentre il romanzo è fatto della stessa materia di quella che in termini di contenuto e atmosfera è generalmente riconosciuta come letteratura postmoderna – come dice Harold Bloom «il cosmo di Pynchon fatto di paranoia, rifiuti indispensabili, consumismo di plastica è il contesto letterario di *Underworld*»**(39)** – il modo in cui problematizza l'io epico rappresenta una risposta ai precedenti tentativi di salvare l'unità del narratore nei confronti della preponderanza della realtà oggettiva.
Va notato che *Underworld*, a differenza di *Gravity's Rainbow* e *Infinite Jest*, appare come l'esito culminante della precedente attività letteraria del suo autore. I romanzi di Pynchon e Wallace sono le grandi opere con cui la produzione successiva degli autori è stata inevitabilmente confrontata, capolavori letterari che hanno segnato un prima e un dopo nelle carriere dei loro autori; basti pensare ai quasi vent'anni di silenzio di Pynchon dopo il romanzo del 1973, accompagnati da una chiara variazione tematica nella sua produzione, e al fatto che, nei nove anni intercorsi tra *Infinite Jest* e la morte di Wallace, lo scrittore non sia riuscito a pubblicare un altro romanzo. Al contrario, *Underworld* si colloca al vertice di un'ampia produzione letteraria e la sua struttura formale può essere vista come il risultato dell'impatto tra lo stile di scrittura maturo dell'autore e un materiale letterario incontrollabile. Conseguenza di ciò, è che un principio formale può essere trovato solo in assenza di unità. Si noti anche come il narratore diretto, intimo e onesto in prima persona tipico della tecnica narrativa di DeLillo – la voce in prima persona di *Americana*, *End Zone*, *The Names* e *White Noise*– se si tratta di argomenti storici, passa alla terza persona, ovvero l'unica prospettiva possibile in cui, per esempio in *Libra*, si può raccontare qualcosa come l'omicidio di Kennedy – l'omicidio più visto della storia. «il silenzio prolungato del narratore»**(40)**, di cui parla Wallace per descrivere *Rumore bianco*, non è più sufficiente. La storia richiede quindi una posizione da assumere, preferibilmente una posizione che garantisca l'obiettività della visione diretta. Con *Libra*, quindi, DeLillo tratta nel romanzo un materiale direttamente storico, sposta la narrazione in una terza persona neutrale, ma – sebbene si tratti di una vicenda ben precisa, non fittizia e universalmente nota – sente il bisogno di problematizzare la recalcitrante autonomia degli oggetti, l'impossibilità di governare la loro schizofrenia attraverso, e sceglie di farlo tramite un personaggio quasi esterno, la cui intimità con il lettore assomiglia a quella della prima persona,

ovvero l'archivista della CIA Nicholas Branch, il cui compito è quello di mettere insieme i frammenti dell'omicidio di Kennedy. Ciò che Branch lamenta è la mancanza di un senso generale nell'evento storico, il fatto che ogni pezzo sembri avere una vita propria impossibile da ricollegare a un senso generale che il soggetto sia in grado di comprendere, poiché «non c'è un sistema che lo aiuti a rintracciare il materiale nella stanza. Usa mani e occhi, colore, forma e memoria, la configurazione di cose significative che collegano un oggetto al suo contenuto. Si sveglia di soprassalto chiedendosi dove si trova»**(41)**.

Romanzo campione della letteratura postmoderna americana, *Underworld* è la liberazione di quella che Adorno chiamerebbe «la storia dell'oggetto», «il processo accumulato al suo interno»**(42)**, la dissoluzione di ogni pretesa soggettiva per costruire un'unità formale a partire dal principio fondante dell'io epico. C'è in *Underworld* un motivo materialista latente, cioè il costante riconoscimento della priorità dell'oggetto, che non equivale all'esaltazione entusiastica dell'oggettività, né alla proiezione di un complotto, ma piuttosto al riconoscimento che l'unico modo per recuperare qualcosa di simile alla soggettività deve passare attraverso l'ammissione della sua impotenza nei confronti del mondo delle cose e degli oggetti. Se in Pynchon, Slothrop scompare alludendo alla dissoluzione del significato della narrazione, in *Underworld* è la voce stessa dell'io a subire la disintegrazione. I passaggi tra terza e prima persona in *Underworld* non sono inserimenti occasionali, porzioni eccezionali quasi esterne al corpus del romanzo – come nel caso dei monologhi interni iniziali di Hal Incandenza in *Infinite Jest*, a cui si applicano le osservazioni di Ercolino su un narratore generalmente onnisciente e onnipotente che raccoglie i frammenti**(43)** – ma è il principio formale del romanzo stesso che ne costituisce l'unità proprio nella dissoluzione della sua solida unione. Ciò che avviene a livello formale, cioè la dissoluzione di un io epico unitario, è la coagulazione del materiale letterario non nella voce del narratore, ma nella necessità che esso si modifichi, nella necessità di seguire la caratteristica di ciò che viene descritto, cioè gli oggetti.

La dissoluzione della soggettività del narratore in nome dell'oggettività delle cose esterne, tuttavia, è un ideale che non può essere pienamente raggiunto, poiché il romanzo ha sempre ancora la forma di qualcosa di raccontato. Ma il modo in cui *Underworld* fa vacillare l'unità della narrazione testimonia l'instabilità di un punto di vista definito sulle cose al massimo grado percorribile alla fine degli anni Novante, dato lo sviluppo storico della forza produttiva e della tecnologia dell'epoca. Forse il compito della narrazione nell'immediato futuro potrebbe legarsi al fatto che il capitale ha smesso di produrre valore dal lavoro, e al conseguente sviluppo della tecnologia non come mezzo di soddisfazione del desiderio, ma come struttura autoreferenziale per la quale il desiderio stesso è un mezzo. Ma negli anni in cui *Underworld* è stato scritto, il modo in cui il romanzo dissolve il narratore, unito a una descrizione non ironica e genuinamente lirica di un paesaggio umanizzato, ha segnato un passaggio fondamentale nello sviluppo del romanzo postmoderno americano.

Il modo in cui la dissoluzione del narratore viene perseguita in *Underworld* può essere compreso osservando il principio formale che organizza il materiale del romanzo, cioè l'ideale dell'oggetto stesso. Se non l'io epico, infatti, l'unico filo conduttore del romanzo è una palla da baseball dei tratti mitologici, un oggetto la cui vicenda coagula in sé l'intera storia dell'America della seconda metà del XX secolo, dal primo test nucleare sovietico al disastro di Chernobyl. Una palla che passa di mano in mano, condensando in sé una quantità incredibile di desideri, speranze e proiezioni, diventando quello che Wallace, citando Domyns, chiama il risultato della metastasi del guardare**(44)**. Un oggetto la cui natura ideale e leggendaria è chiara fin dall'inizio del romanzo:

> «Racconta della palla», disse Glassic
> […]
> «Nick possiede la palla. La palla del fuoricampo di Bobby Thomson. L'oggetto autentico».
> Sims accese il sigaro con tutta calma.
> «Nessuno possiede la palla«.
> «Qualcuno dovrà pur possederla»
> «Della palla non si sa niente», disse Sims. «L'hanno buttata via alcuni decenni fa. Altrimenti avremmo saputo qualcosa».

> «Simeon, ascolta prima di pronunciarti. Per prima cosa», disse Glassic, «durante un viaggio nella East Coast, qualche anno fa, ho incontrato un collezionista di questo tipo di articoli. E questo tizio mi ha convinto che la palla da baseball in suo possesso, la palla che secondo lui era quella del fuoricampo di Thomson, era la palla autentica».**(45)**

Dopo tutto nessuno può conoscere con certezza il segreto del palla. L'Underworld del titolo allude, infatti, a ciò che sta sotto la superficie della realtà, all'essenza della cospirazione di Pynchon e della paranoia di Wallace. La risposta di DeLillo è, a questo proposito, molto semplice: niente. Piuttosto che la cospirazione, piuttosto che la paura paranoica degli oggetti, piuttosto che tutto ciò verso cui il narratore dissimula la propria impotenza per mezzo dell'ironia, ciò che rimane nella narrazione di DeLillo è la fiacca leggenda di una palla da baseball, nient'altro che una voce che, tuttavia, rappresenta la natura dello sviluppo storico assunto come destino. La dissoluzione del narratore, quindi, è la dissoluzione della figura del povero idiota di un popologo di cui parla Wallace, di qualsiasi entusiasmo verso la sublimità dei tramonti chimici di Rumori bianchi; è – nelle parole di DeLillo stesso – è «la vendetta della cultura popolare su quelli che la prendono troppo sul serio»**(46)**.
La palla da baseball, in quanto centro attorno al quale si organizza il materiale del romanzo, costituisce l'immagine concreta delle relazioni umane oggettivate. Poiché il capitale «non è una *cosa*, ma un *rapporto sociale* fra persone mediata da cose»**(47)**, la palla da baseball – un inutile rifiuto dell'economia del consumo – è il mediatore per eccellenza, essendo allo stesso tempo una cosa reale e una cosa idealizzata, un oggetto materiale nudo e una cosa sociale umanizzata. Il ruolo della palla come oggetto anfibio, quindi, è quello che riesce a trasformarla nel campo normativo che struttura il romanzo, e questo potere peculiare del mondo delle cose è visibile nel modo in cui il narratore è ossessionato dalla presenza degli oggetti, al punto da diventare lirico proprio di fronte alla morte delle cose materiali:

> Era brunorossastra, appiattita in cima, monumentale, illuminata in vetta dalla fiammata del tramonto, e Brian pensò che fosse l'allucinazione di uno di quei cucuzzoli isolati dell'Arizona. Invece era reale, ed era creata dall'uomo […].Era fantascienza e preistoria, spazzatura che arrivava ventiquattr'ore al giorno […].Granelli, scintille e squarci di colore facevano capolino nella massa stratificata del terriccio superficiale, pezzi di stoffa residui dell'industria dell'abbigliamento, o forse quella cosa dai colori cangianti è un bikini appartenuto a una segretaria di Queens, e Brian scopre che può evocare un'infatuazione lampo, lei ha gli occhi scuri e legge rotocalchi, si dipinge le unghie e mangia dentro contenitori di polistirene, lui le da regali, lei gli da preservativi, e tutto finisce qui, giornali, limette di carta, mutandine sexy, dolcemente schiacciato nell'altorilievo dai bulldozer roboanti - pensa alla sua numerosa progenie di spermatozoi con la loro storia di fronte alta in famiglia, sepolti nelle guaine marca Ramses, cadaverini compressi dai rulli al calduccio giù in fondo ai rifiuti.**(48)**

Questa orazione funebre dai toni lirici dedicata agli oggetti di consumo, la declamazione del cimitero dei ricettacoli inorganici dei desideri della storia umana, è insieme il riconoscimento del potere delle cose e l'ultimo colpo di coda della soggettività, che ricorda qual è il destino degli oggetti:

> Marian e io vedevamo i prodotti in termini di spazzatura anche quando luccicavano sugli scaffali dei negozi, ancora invenduti. Non ci chiedevamo, Che pietanza sarà? Ci chiedevamo, Che tipo di spazzatura sarà? Sicura, pulita, ordinata, facile da eliminare?**(49)**

È solo giocando sul confine di questa intricata relazione con gli oggetti che la dissoluzione del principio formale unitario di *Underworld* non si sgretola in una massa caotica di frammenti senza significato. Il ruolo dell'io, in questo senso, è quello di un collezionista di oggetti, che rinuncia alla propria integrità in nome della salvezza dell'oggetto, ma allo stesso tempo è l'urna in cui gli oggetti possono essere visti come qualcosa invece che come niente. Come nella teoria istituzionale dell'arte contemporanea l'opera d'arte è tale in quanto collocata in un museo, nel romanzo postmoderno l'io epico non è altro che il collezionista di oggetti, ma gli oggetti sono soggetti proprio in quanto osservati dal narratore. Di fronte alla dissoluzione del narratore, il grande io epico del romanzo

tradizionale, fonte di ogni possibile significato letterario, assomiglia a Brian – uno dei personaggi con cui DeLillo stereotipizza gli invasati di cultura pop, come Murray in *Rumore bianco* – descritto dalle parole del rassegnato collezionista di *memorabilia* sportivi: «un tempo pensava di avere le stesse dimensioni dell'intero universo. Adesso è una scheggia smarrita. Guarda le macchine di una volta e si ricorda di uno scopo, di una meta**(50)**.

6. Stile postmoderno

Questo intervento non aveva, ovviamente, pretese di esaustività. Ce la si potrebbe cavare con una certa semplicità citando di nuovo Adorno e dicendo che il saggio, come forma, non è vincolato a una determinata lunghezza o a una pretese di sistematicità, ma si interrompe quando il proprio oggetto è esaurito, poiché «si occupa di quel che di cieco vi è nei suoi oggetti»**(51)**. L'oggetto di questo intervento era il romanzo postmoderno e il suo stile, o meglio la possibilità di riconoscere qualcosa come uno stile del romanzo postmoderno, di modo che questo riconoscimento portasse un qualche frutto per la comprensione dell'oggetto. In questo senso, sembra di poter dire che esiste a tutti gli effetti una connessione tra un certo stile – un certo modo di esporre che accomuna diversi autori – e l'evoluzione di un certo fenomeno letterario, a cui si è soliti dare il nome di romanzo postmoderno. In questo senso, il postmoderno, perlomeno come produzione romanzesca, è una tappa precisa del modo in cui la letteratura occidentale ha raffigurato la realtà. Tema centrale, anche se non esplicitato, di questo intervento era infatti questo: in che modo uno stile irrealistico rappresenta la realtà? E la risposta ha guardato proprio all'evoluzione del romanzo postmoderno: rinunciando alla propria legge formale, rinunciando al proprio centro, l'io epico, e lasciando parlare gli oggetti.

Mario Farina

Note.

(1) Si veda la raccolta K.Pinthus, a cura di, *Menschheits Dämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*, Berlin, Rowohlt 1920, per le liriche citate, rispettivamente, pp. 27 e 36.

(2) A.Roncaglia, *Saggio introduttivo*, in E.Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Einaudi,Torino 2000, vol. I,p. IX.

(3) Si prenda a esempio la posizione della studiosa tedesca Erika Fischer-Lichte che nel suo testo metodologico sulla performance esplicita la natura non normativa e non ontologica di questa specifica svolta artistica: E. Ficher-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, trad. it. di T. Gusman, Carocci, Roma 2016, pp. 41-51.

(4) E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, cit., vol. 2, pp. 339-343.

(5) S. Ercolino, *Il romanzo massimalista. Da L'arcobaleno della gravità di Thomas Pynchon a 2666 di Roberto Bolaño*, Bompiani, Milano 2015.

(6) Le categorie con le quali si confronta Ercolino sono alcune delle categorie utilizzate dalla critica in questo contesto: : Frederick Karl, ad esempio, ha proposto la categoria di "mega-novel" (*American Fictions 1980-2000. Whose America is it Anyway?*, Xlibris, Philadelphia 2001), LeClair invece quella di "systems novel" (*The Art of Excess. Mastery in Contemporary American Fiction*. University of Illinois Press, Urbana 1989). Un'altra categoria alla quale Ercolino di appoggia è quella di "romanzo mondo" (*Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 1994).

(7) Non potendo sviluppare in questa sede in modo compiuto l'argomentazione che associa la forma del romanzo alla legalità dell'io epico, rimando tanto alla sua fonte originaria, vale a dire il volume P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, trad. it. di G. Lunari, Einaudi, Torino 2000, pp. 3-4 dove viene espressa la tesi centrale del saggio che intende diagnosticare un'incorporazione, nel dramma, della forma-romanzo, precisamente tramite il dispositivo formale che lo contraddistingue, definito come io epico. Ho sviluppato compiutamente questa argomentazione in un volume al quale mi permetto di rimandare: M. Farina, *Adorno's Aesthetics as a Literary Theory of Art*, Palgrave Macmillan, Cham 2020, pp. 192-199.

(8) A questo allude Peter Szondi quando sostiene che «*il* tragico non esiste», almeno non come essenza (P. Szondi, *Teoria del tragico*, trad. it. di G. Garelli, Einaudi, Torino 1999, p. 64.

(9) D.F. Wallace, *E Unibus Pluram: gli scrittori americani e la televisione*, in D.F. Wallace, *Tennis, TV, trigonometria e tornado. E altre cose divertenti che non farò mai più*, trad. it. di V. Ostuni, C. Raimo, M. Testa, minimum fax, Roma 2001, p. 102.
(10) D. DeLillo, *Underworld*, trad. it. di D. Vezzoli, Einaudi, Torino 2000, p. 5.
(11) Si veda l'intervista rilasciata da Wallace a Michael Silverblatt per il talk show letterario Bookworm l'11 aprile 1996, in cui paragona esplicitamente Infinite Jest a una struttura frattale (qui il link alla registrazione originale: https://www.kcrw.com/culture/shows/bookworm/david-foster-wallace-infinite-jest).
(12) D.F. Wallace, *Infinite jest*, trad. it. di E. Nesi, Torino, Einaudi 2006, p. 85.
(13) *Ibidem*, p. 718.
(14) D.F.Wallace, *E Unibus Pluram: gli scrittori americani e la televisione*, cit., p.106.
(15) Questa distinzione viene fatta da Stefano Ercolino nella sua indagine sull'onniscienza del narratore nel romanzo massimalista. Egli sottolinea che ampie sezioni di *InfiniteJest* e *Underworld* sono scritte in prima persona, ma collega comunque l'onniscienza del narratore al livello macrostrutturale del romanzo come raccolta di frammenti (S. Ercolino, *Il romanzo massimalista*, cit., pp. 97-104).
(16) K. Marx, *Il capitale*. Libro primo, trad. It. di D. Cantimori, Editori Riuniti, Roma 1968, p. 103.
(17) T. Pynchon, *L'arcobaleno della gravità*, trad. it. di G. Natale, Rizzoli, Milano 2013, p. 515.
(18) *Ibidem*, p. 541.
(19) *Ibidem*, rispettivamente pp. 825-826, 409.
(20) *Ibidem*, p. 699.
(21) *Ibidem*, rispettivamente pp. 1015, 1024.
(22) *Ibidem*, 1014.
(23) *Ibidem*, p. 978.
(24) *Ibidem*, p. 190.
(25) *Ibidem*, p. 188.
(26) D.F. Wallace, *E Unibus Pluram*, cit., p. 77.
(27) Il termine "anodizzato" compare sei volte nel romanzo, cosa che creso costituisca un record per un libro che non tratti di elettrochimica.
(28) Ad esempio, "Circa un mese dopo era arrivata una busta nella casella postale in ferro battuto di squisita lavorazione dell'abitazione dell'Apd. Dentro c'era una brochure patinata dell'Associazione odontoiatri americani che ricordava l'importanza di un'igiene dentale quotidiana - di quelle che si trovano praticamente in ogni studio dentistico - e due istantanee Polaroid ad alta definizione" (D.F. Wallace, *Infinite jest*, cit., p. 66).
(29) *Ibidem*, p. 758.
(30) *Ibidem*, p. 830.
(31) *Ibidem*, p. 1133.
(32) *Ibidem*, p. 609.
(33) *Ibidem*, p. 743.
(34) *Ibidem*, p. 644.
(35) *Ibidem*, p. 686.
(36) *Ibidem*, p. 305
(37) G.W.F. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, trad. it. di G. Garelli, Einaudi, Torino 2008, p. 65.
(38) Ho già citato il saggio di Wallace, *E Unibus Pluram* (Wallace 1993), in cui dichiara il suo debito nei confronti di Rumore bianco di DeLillo. In un famoso articolo sul Los Angeles Times, Richard Rayner ha scritto a proposito di *Rumore bianco* che "senza di esso, scrittori come David Foster Wallace, Jonathan Lethem, Jonathan Franzen, Dave Eggers, Martin Amis, Zadie Smith e Richard Powers (che qui fornisce un'eccellente introduzione) non ci sarebbero stati – o non ci sarebbero stati nello stesso modo" (R. Rayner, *Turning Back in to "White Noise"*, "Los Angeles Times, Jenuary 3, 2010).
(39) H. Bloom, *Introduction*, in H. Bloom, a cura di, *Don DeLillo*, Chelsea House Publisher, Philadelphia 2003, p. 1.
(40) D.F. Wallace, *E Unibus Pluram*, cit., p.77.
(41) D. DeLillo, *Libra*, trad. it. di M. Bocchiola, Einaudi, Torino 1998, p. 15.
(42) Th.W. Adorno, *Dialettica negativa*, trad. it. di P. Lauro, Einaudi, Torino 2004, pp. 147-148.
(43) Ercolino la descrive come un'onniscienza raggiunta attraverso la ricomposizione dei singoli punti di vista adottati dal narratore in diversi momenti a livello micro strutturale (S. Ercolino, *Il romanzo massimalista*,cit., p. 100). Se questo è vero *per Infinite Jest*, il mio punto di vista è che non è il caso di *Underworld*, dove la composizione non va ricercata nel narratore, ma negli oggetti della narrazione.
(44) D.F. Wallace, *E Unibus Pluram*, cit., p. 77.
(45) D. DeLillo, *Underworld*, cit., p. 100.
(46) *Ibidem*, p. 343.

(47) K. Marx, *Il capitale*, cit., p. 828.
(48) D. DeLillo, *Underworld*, cit., pp. 191-193.
(49) *Ibidem*, p. 127.
(50) *Ibidem*, p. 176.
(51) Th.W. Adorno, *Il saggio come forma*, trad. it di A. Frioli, in *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979, p. 32.

QUESTIONI DI STILE E SCRITTURA: PROSPETTIVE NELLA FILOSOFIA CONTEMPORANEA

1.

Così come avviene con molte altre categorie fondamentali dell'estetica**(1)**, anche nel caso del concetto di stile ci si trova di fronte a una nozione innervata da una costitutiva storicità e pluralità di strati di significato, tale da non essere in alcun modo riducibile a un'unica determinazione, se non ovviamente al prezzo di un impoverimento e un inaridimento della propria comprensione. Secondo Nelson Goodman, occorre «liberare la teoria dello stile dai vincoli deformanti di un dogma dominante» e riconoscere francamente che «nessun catalogo prefissato delle proprietà elementari di uno stile può essere compilato»**(2)**. Esaminando la nozione di stile dal punto di vista della storia dell'arte e in un'ottica volutamente antiriduzionistica e pluralista, Meyer Schapiro ha chiarito come tale nozione faccia riferimento a «un'unità pervasiva e rigorosa», sorretta da un'intenzione più o meno esplicita di procurare un'«espressione dell'insieme» o addirittura un «senso del tutto»; il che, naturalmente, non toglie il fatto che si debba considerare anche l'aspetto tipicamente moderno della frammentazione linguistica, della disgregazione stilistica e finanche della disintegrazione di ogni unitarietà, ampliando così l'indagine anche all'«aspetto non omogeneo, instabile» del concetto di stile e finanche alle «tendenze oscure verso forme nuove»**(3)**. Scrive Schapiro:

> Per "stile" si intende la forma costante – e talvolta gli elementi, le qualità e l'espressione costanti – dell'arte di un individuo o di un gruppo. Il termine si applica anche al complesso dell'attività di un individuo o di una società: si parla, per esempio, di "stile di vita" o di "stile di una civiltà". […] Lo stile è soprattutto un sistema di forme dotato di una qualità e di un'espressione portatrice di significato, che permette di riconoscere la personalità dell'artista e la visione del mondo di un gruppo. In seno al gruppo, inoltre, è veicolo di espressione capace di comunicare e fissare certi valori della vita religiosa, sociale e morale attraverso la suggestività emotiva delle forme. Costituisce, per giunta, un terreno comune in rapporto al quale è possibile valutare innovatività e originalità di singole opere. […] Lo stile, come la lingua, è dotato di un ordine e di un'espressività interni che ammettono espressioni di intensità o delicatezza variabili. Questo approccio relativista non esclude i giudizi assoluti di valore, ma li rende possibili all'interno di ogni contesto abbandonando ogni norma stilistica fissa. […] L'esperienza moderna della variabilità stilistica e delle difformità in uno stile artistico condurrà forse ad un affinamento del concetto di stile; in ogni caso è evidente che il concetto di stile come costante visibilmente unitaria si fonda su una particolare legge di stabilità dello stile e passa dalle forme grandi a quelle piccole via via che il tutto si fa più complesso.**(4)**

Sotto questo punto di vista, al fine di assumere consapevolezza della succitata stratificazione di dimensioni che si sedimentano in categorie fondamentali dell'estetica come quella di stile, può essere utile sottolineare la compresenza, in tale categoria, di ciò che possiamo definire il senso individuale e, al contempo, il senso collettivo dello stile. E, oltre a ciò, anche la compresenza di un aspetto meramente descrittivo-avalutativo e un aspetto prescrittivo-valutativo e normativo dello stile. A tal proposito, può essere utile

> distinguere tre accezioni diverse del termine stile. (1) Si parla di stile per indicare un insieme di tratti che uniscono singoli prodotti artistici, o manufatti, permettendo di ricondurli a un'epoca, a un luogo, o a un genere comune. Quest'accezione è oggi diffusa soprattutto in relazione alle arti figurative e […] possiamo indicarla come nozione *collettiva* dello stile. […] (2) Tuttavia, si parla di stile anche per indicare quegli aspetti che caratterizzano le opere di un autore, permettendo di distinguerlo dagli altri. In questo caso siamo di fronte alla nozione *individuale* dello stile, largamente impiegata in relazione alle opere letterarie (ma anche in rapporto alle altre arti). […] (3) Più in generale, si parla di stile anche per indicare un comportamento riconoscibile in un campo qualsiasi dell'attività umana. In quest'accezione, che può ritrovarsi in veste quasi-tecnica nel linguaggio della sociologia o dell'antropologia, si parlerà di stile a proposito del comportamento sociale, del lavoro, dell'attività sportiva […]. Va inoltre osservato che tutte le accezioni indicate sono suscettibili di un impiego *descrittivo* e di uno *valutativo*. Nel

> primo caso, la riconoscibilità stilistica non è considerata, per se stessa, produttiva di valore artistico, come invece avviene nel secondo. […] I diversi significati del termine stile sono il frutto della sua complessa storia e in taluni casi possono essere ricondotti a momenti precisi di essa.**(5)**

Nonostante la complessità, mutevolezza e stratificazione di significati, possiamo comunque dire che si sia soliti indicare tendenzialmente con il termine "stile", a livello generale, gli elementi più o meno costanti e caratteristici tramite i quali qualcuno (che si tratti di un singolo individuo oppure di un gruppo) è solito esprimersi. Inoltre, sembra che rimanga comunque costante, ai fini di una determinazione generale del senso del concetto di stile, perlomeno il fatto che, con il termine "stile", si faccia sempre riferimento in qualche modo alla presenza di alcuni elementi costanti e coerenti in un determinato fenomeno che ne consentano la riconoscibilità. In questo senso, perlomeno in prima battuta e con un certo grado di approssimazione, il termine "stile" sembra assumere un significato generale di *pattern* di riconoscimento in grado di garantire l'identificazione di un certo fenomeno o evento, la sua potenziale assegnazione a un determinato modo di essere ed esprimersi anziché a un altro. A tal proposito, osserva Luigi Pareyson:

> È il modo di formare, cioè lo "stile", quello che trascina nell'arte l'intera vita spirituale dell'artista, perché questi nel suo formare segue un modo singolarissimo e inconfondibile, ch'è unicamente suo e non d'altri, ch'è il *suo* modo di formare. […] Postasi sotto il segno della formatività, una spiritualità giunge dunque a farsi, nell'artista, essa stessa modo di formare, cioè "stile". Anche questo termine [*scil.* come "gusto"] ha una natura ancipite: stile è infatti l'irripetibile e personalissimo modo di formare tenuto da un autore in una o alcune o in tutte le sue opere, e stile è anche il modo di formare che apparenta fra loro le opere di autori diversi o di diverse epoche: nel primo caso è qualcosa di personale e inimitabile, nel secondo qualcosa di sovrapersonale e comune. Ma anche qui l'antitesi non è così netta come pare, perché in entrambi i casi si tratta sempre di "modo di formare", visto ora nella personalità dell'esecuzione, ora nella comune ispirazione di vari artisti, e quest'ultima non solo non esclude, ma anzi implica e richiede la prima. Un modo di formare diventa comune anzitutto per la comunanza della situazione storica e dell'ambiente di civiltà in cui sono egualmente immersi vari autori, per un verso legatissimi al loro tempo e per l'altro liberamente e originalmente reagenti alla loro epoca, sì che come un simile modo di pensare vivere sentire accomuna gli spiriti d'un determinato tempo, così li accomuna un simile modo di formare […]. Ma tutto ciò si svolge sempre attraverso la libera e originale inventività del singolo artista, che sa trarre i suoi spunti dalle realizzazioni già compiute, rendendole fertili e suggestive con la potenza del suo sguardo interpretante e formativo, sì che uno stile comune, prima di esistere come risultato d'una comune ispirazione, già agisce in quest'ultima come suggerimento e norma, ma in ogni caso esiste solo nelle singole esecuzioni, certo ispirandole e ritmandole dall'interno, ma anche realizzandovisi e trovandovi esistenza.**(6)**

2.

Dopo avere affrontato, nel primo paragrafo, la questione dello stile a livello un po' introduttivo, nei termini generali di una ricostruzione e interpretazione di tale questione in chiave filosofica e storico-artistica, nel prosieguo del saggio intendo invece spostarmi sul terreno della filosofia contemporanea e, in questo contesto, declinare la questione dello stile in un modo particolare e specifico, in riferimento a ciò che possiamo chiamare il tema degli stili di scrittura**(7)**. Abbiamo a che fare, in questo caso, con un problema di fondamentale importanza nella storia della filosofia nella sua interezza, se è vero che, com'è stato notato, «la filosofia si è sempre affidata, e continua ad affidarsi, non a uno, ma a *molti* generi letterari», a una «*pluralità* [di] *form*e» e di «modi [di] espressione»**(8)**, cioè a una molteplicità di *stili*. A tal proposito, può essere interessante notare, a titolo esemplificativo, come una delle questioni più note, impegnative e dibattute della storia della filosofia del XX e XXI secolo, ovvero la questione relativa al rapporto tra filosofia analitica e filosofia continentale, presenti anche un rilievo stilistico di non trascurabile importanza. Infatti, è stato osservato che

> [e]sistono essenzialmente quattro criteri per definire la filosofia analitica (e forse ogni filosofia, in generale): (a) *storico*, ossia facendo riferimento ad autori e scuole; (b) *filosofico*, in base ad assunzioni fondamentali o premesse metodologiche, epistemologiche, ontologiche considerate caratterizzanti; (c) *stilistico*, in base allo stile di scrittura e di discorso, o alle modalità di costruzione e sviluppo degli argomenti; (d) *metafilosofico*, in base alla concezione della filosofia, dei suoi compiti e della sua collocazione nel quadro dei saperi. […] In base alle definizioni di tipo (c) ciò che caratterizza la filosofia analitica [sarebbe] uno stile di pensiero, di discorso, di argomentazione.**(9)**

Fra le diverse tradizioni di pensiero in cui si è articolato il vasto e ricco dibattito filosofico del XX e XXI secolo, e fra le diverse figure del panorama filosofico contemporaneo che si sono particolarmente interessate alla questione dello stile di scrittura, intendo soffermarmi qui brevemente solo su tre correnti e tre autori: Jacques Derrida (decostruzione), Richard Rorty (neopragmatismo) e Theodor W. Adorno (teoria critica). Nel caso di Derrida, in particolare, farò riferimento "strategicamente" a un solo scritto, ovvero il saggio *Sproni. Gli stili di Nietzsche*, intendendolo come esemplificativo di un certo modo di concepire il rapporto tra lo stile e la verità (seppure, ovviamente, non rappresentativo del pensiero di Derrida nella sua interezza, data la sua ben nota vastità e complessità). Ciò, infatti, mi consentirà di delineare alcuni elementi e aspetti essenziali che consentiranno quindi di spostare il discorso sulla proposta di Rorty di concepire la filosofia unicamente come genere letterario (e, al contempo, di eliminare drasticamente la questione della verità dall'orizzonte della filosofia), per poi mostrare, da ultimo, come lo stile venga definito invece in rapporto alla verità e anche alla morale nell'approccio di Adorno.

Sproni, il testo di Derrida, si apre con una lunga citazione tratta da una lettera di Nietzsche a Malwida von Meysenbug del 1872 (anno di pubblicazione della *Nascita della tragedia*), a cui segue l'affermazione: «Il titolo fissato per questa seduta dovrebbe essere *il problema dello stile*. Ma – la donna sarà il mio soggetto. Resterebbe da chiedersi se è lo stesso – o l'altro»**(10)**. Il problema dello stile, quindi, dà il titolo al saggio, che, d'altra parte, quanto alla sua prima stesura rimanda alla relazione tenuta da Derrida al famoso convegno su Nietzsche di Cerisy-la-Salle del 1972; ma, al contempo, lo stesso Derrida si premura immediatamente di aggiungere che il soggetto del saggio è la donna, a partire da una particolare congiunzione di questi termini e questi temi che Derrida opera a partire dalla lettura e interpretazione di diversi aforismi e frammenti nietzschiani. Non è un caso, a tal proposito, che il saggio chiarisca subito, nel primo paragrafo, come lo spazio in cui esso intende muoversi sia lo spazio «una nuova fase nell'ambito di un processo d'interpretazione decostruttiva, vale a dire affermativa», e ritorni successivamente su questo tema, affermando ad esempio che «il problema dello stile può e deve misurarsi col grande problema dell'interpretazione del testo di Nietzsche, dell'interpretazione dell'interpretazione, dell'interpretazione *tout court*»**(11)**.

Ora, la costellazione terminologica e concettuale che Derrida costruisce attorno al binomio "stile/donna" in *Sproni* è molto ampia, variegata, affascinante, fantasiosa e talvolta difficilmente afferrabile nel corso del saggio (per non dire davvero ermetica). Una tale costellazione, in ogni caso, comprende una pluralità di temi e termini che comprende, fra gli altri, lo sprone, il velo, la seduzione, la distanza, la superficie, l'apparenza, la castrazione, la presenza, il fallologocentrismo, il simulacro, la menzogna, la contraddizione, l'arte, la metafisica, il cristianesimo, l'idea, la traccia, il margine, il *pharmakon*, il senso, la differenza, l'evento e, bizzarramente, l'ombrello (a partire da un frammento postumo nietzschiano del 1881-1882 che recita banalmente «Ho dimenticato il mio ombrello»). Sulla base dell'assunzione interpretativa che – dato lo «svelarsi [di] un certo scambio tra lo stile e la donna di Nietzsche» – «[i] problemi dell'arte, dello stile, della verità non sono dissociabili dal problema della donna»**(12)**, scrive Derrida:

> Il problema dello stile è, sempre, l'esame, la valutazione di un oggetto acuminato. Di una piuma, di una penna soltanto, talvolta. Ma anche di uno stiletto, o magari di un pugnale. Mediante i quali si può, certo, attaccare crudelmente ciò cui la filosofia dà nome di materia o di matrice, al fine di segnarlo di un marchio, o per lasciare in esso un'impronta o una forma, ma con i quali si può respingere altresì la minaccia di una forza, tenerla a distanza, reprimerla, eluderla – piegandosi allora, o ripiegando, in fuga, dietro dei veli. […] Lo stile, allora, avanzerebbe come lo *sprone*; quello, ad esempio, di una nave a vele spiegate: il *rostrum* […]. Lo stile può dunque

> *anche* proteggere, col suo sprone, dalla minaccia terrificante, accecante e mortale (di ciò) che si *presenta*, si mostra ostinatamente: la presenza, dunque, il contenuto, la cosa stessa, il senso, la verità […]. Non si dà essenza della donna in quanto la donna (si) apre/allontana spontaneamente. Essa inghiotte, deforma dal profondo, senza fine, senza fondo, ogni essenzialità, ogni identità, ogni proprietà. Ormai accecato, il discorso filosofico si inabissa – si lascia andare alla propria perdita. Non si dà verità della donna, ma in quanto questo scarto abissale della verità, questa non-verità, è la "verità". Donna è un nome di questa non-verità della verità. […] Questo scarto della verità che si sottrae da sola e da sé [è] l'"operazione femminina". Essa (si) scrive. Lo stile spetta a lei. […] A partire dal momento in cui il problema della donna sospende l'opposizione decidibile del vero e del non-vero, instaura il regime epocale delle virgolette per tutti i concetti appartenenti al sistema di questa decidibilità filosofica, squalifica il progetto ermeneutico – che postula il senso vero di un testo –, libera la lettura dall'orizzonte del senso dell'essere o della verità dell'essere, dei valori di produzione o di presenza del presente, a partire da questo momento ciò che si scatena è il problema dello stile in quanto problema della scrittura.**(13)**

Evitando di interrogarmi qui sulle ragioni esatte che sono sottese alla costruzione, da parte di Derrida, di una siffatta catena di rimandi e riferimenti, attraverso la quale si snoda pagina dopo pagina (a volte in modo chiaro, a volte invece in modo un po' enigmatico) la trama e lo sviluppo di *Sproni*, ed evitando quindi di mirare a una ricostruzione e interpretazione completa del testo (che esula decisamente dai compiti del presente contributo), ciò che possiamo limitarci a notare è come, nel saggio di Derrida, la valorizzazione post-metafisica dello *stile* venga per certi versi contrapposta alla denuncia della metafisicità della *verità*. Secondo alcune ricostruzioni, alla base del dibattito (perlomeno in area francese) sulla riducibilità o meno della filosofia a genere letterario e pratica di scrittura vi sarebbe stata «la ripresa della questione della *écriture* […] come attività eminentemente poetico-espressiva [ed] eversivo-inventiva», dunque «nella sua valenza espressivo-estetica, e non in quella documentaria»**(14)**. A partire da qui, e sulla base di stimoli provenienti anche da altri settori della cultura contemporanea, si sarebbe giunti ben presto a un clima di "testualismo" diffuso, anche al di fuori del contesto francese e soprattutto con ramificazioni negli Stati Uniti, ad esempio attraverso l'assimilazione del decostruzionismo da parte di autori come i critici appartenenti ai cosiddetti Yale Critics**(15)**. A livello propriamente filosofico, la formulazione più nota (e, insieme, più provocatoria e discussa) di un tale movimento di progressivo avvicinamento e accostamento, al livello della *teorizzazione*, tra filosofia e pratiche di scrittura letterarie, è probabilmente quella offerta da Richard Rorty in una serie di contributi degli anni Settanta-Ottanta, fra cui un famoso saggio su Derrida intitolato proprio *Philosophy as a Kind of Writing*.

A questo proposito, bisogna dire che in realtà Derrida, sebbene abbia probabilmente inclinato (perlomeno in alcuni scritti) verso una tendenza a concepire e, soprattutto, *praticare* la filosofia come lavoro sulla scrittura, ciononostante non sembra avere mai proclamato esplicitamente la necessità di risolvere *completamente* la filosofia in un mero esercizio di stile o in un genere letterario. Ciò, invece, è quello che sembra attribuirgli Rorty nel trarre ispirazione da lui, «considerando la decostruzione una riduzione della filosofia a un genere di scrittura, caratterizzato […] dall'appartenenza a una determinata tradizione», «quella hegeliana che Rorty contrappone a una seconda *lignée* kantiana […]. Se i filosofi kantiani sono quelli che intendono argomentare e giungere a dimostrare delle tesi», secondo Rorty invece «quelli dialettico-hegeliani, alla Derrida, […] si limitano a decostruire: sono filosofi parassitari» (in un'accezione positiva del termine, in questo caso). Così, per Rorty, di Derrida «va apprezzata l'opera di scrittura […], piuttosto che la generale prospettiva dell'oltrepassamento della metafisica […]. Pertanto l'autentico contributo dell'autore, più che nelle sue tesi, consiste nel nuovo stile di scrittura, caratterizzato dalle allusioni personali»**(16)**. Tuttavia, l'autore della *Grammatologia* ha affermato «ripetutamente di non riconoscersi in alcun genere di retoricismo, né di voler rovesciare i rapporti tra logica e retorica», affermando quindi «di non aver mai abdicato all'idea della filosofia come ricerca rigorosa, al rigore dell'argomentazione»**(17)** e, dunque, sostanzialmente rigettando la visione del suo pensiero che hanno fornito interpreti come Rorty.

Esponente di un'originale versione di neopragmatismo**(18)** che, nell'abbandonare il paradigma della filosofia analitica e nel ritornare a Dewey, non disdegna di incorporare una serie di variegate influenze provenienti da vari filosofi continentali del Novecento, Rorty ritiene che, ad esempio,

l'esempio del pensiero heideggeriano (oggetto di un'interpretazione originale ma anche problematica da parte di Rorty**(19)**) dovrebbe spingerci ad «abbandona[re] lo scienziato per il poeta» ed a cercare di «riappropriar[si] della tradizione filosofica vedendola come una serie di opere poetiche»**(20)**. A partire da ciò, Rorty invita provocatoriamente a considerare l'intera metafisica occidentale come «una forma di poesia inautentica, una poesia che considera se stessa un'antipoesia, una sequenza di metafore che i loro autori considerano vie d'uscita dalla metaforicità», ovvero come «quel genere di letteratura che ha tentato di creare vocabolari unici, totali e chiusi»**(21)**. Sotto questo punto di vista, quel che Rorty giunge ad auspicare è «una svolta generale dalla teoria alla narratività»**(22)** e un'idea di «testo generalizzato indifferenziato e continuo»**(23)** che, fra le altre cose, condiziona ovviamente anche la concezione generale della storia della filosofia, portando a comprendere per l'appunto quest'ultima come «un genere di scrittura […] delimitato, come ogni genere letterario, non dalla forma o dal contenuto, ma dalla tradizione; un romanzo familiare che comprende, per esempio, papà Parmenide, il vecchio e onesto zio Kant e il fratello cattivo Derrida»**(24)**.

Come si diceva poc'anzi, una delle caratteristiche di questo tipo di impostazione del problema della scrittura filosofica consiste anche nella visione di una sorta di contrapposizione tra la dimensione dello *stile* (nell'accezione ristretta di questo termine che stiamo seguendo in questa seconda parte del saggio) e la questione della *verità*. Ciò giunge probabilmente alle sue ultime e più radicali conseguenze proprio nel caso del sobrio e, al contempo, dirompente neopragmatismo di Rorty, il quale non è famoso soltanto per avere risolutamente proclamato ciò che Jürgen Habermas definì criticamente il «livellamento della differenza specifica tra filosofia e letteratura»**(25)**, ma anche per essersi reso protagonista di una delle versioni più esplicite ed eclatanti di deflazionismo riguardo al problema della verità**(26)** – o forse, ancor più che di deflazionismo (*deflationism*), di vero e proprio *rejectionism***(27)**. Come afferma Rorty nel breve saggio provocatoriamente intitolato *A cosa serve la verità?* (scaturente da una discussione con Pascal Engel alla "Sorbona" nell'autunno 2002), se ciò che importa «non è di sapere se un dibattito […] rinvii a problemi reali o non reali, ma di determinare se la risoluzione di questo dibattito avrà un effetto nella pratica, se sarà utile», allora «si possono considerare trascurabili le questioni tradizionali della metafisica e dell'epistemologia perché non hanno alcuna utilità»**(28)**, fra cui in particolare la questione della verità. A tal proposito, è stato notato che si deve a Rorty

> uno degli ultimi tentativi di difendere la sensatezza di VNE [*scil.* la tesi "La verità non esiste"]. L'enunciato "la verità non esiste" secondo Rorty significa, in base a una plausibile e e ragionevole interpretazione pragmatistica: la verità non è un oggetto di indagine che valga la pena perseguire. Su questa base, si tratta secondo Rorty di un asserto assolutamente condivisibile, essendo la ricerca della verità un'attività fallimentare e per lo più dannosa (in quanto apportatrice di integralismi e dogmatismi). […] [Q]ui come in riferimento ad altre tesi Rorty sembra davvero ritenere che ci si possa disfare dei problemi come ci si disferebbe di vestiti non più alla moda o consunti o scomodi. È davvero così in filosofia, e in generale nel pensiero?**(29)**

3.

Dopo aver rapidamente citato Derrida e Rorty, in questi ultimi paragrafi intendo spostarmi su Adorno, uno dei principali esponenti di un'altra tradizione fondamentale del pensiero contemporaneo (la teoria critica della società della cosiddetta Scuola di Francoforte), nonché – ai fini del discorso delimitato e specifico che è al centro di questo saggio – uno dei principali autori da prendere in considerazione ai fini di una ricognizione sul tema dello *stile* nel suo rapporto con la *verità*. Nella sua incompiuta e postuma *Teoria estetica* Adorno definisce lo stile come «[l]e convenzioni nello stato del loro equilibrio, per quanto instabile, con il soggetto», il cui concetto «si riferisce tanto all'ampio momento grazie a cui l'arte diventa linguaggio – l'insieme di tutto il linguaggio presente nell'arte è il suo stile –, quanto a ciò che frena, che in qualche modo andrebbe ancora d'accordo con la particolarizzazione»**(30)**. Nel dire ciò, Adorno sembra far riferimento a quella nozione ampia di stile su cui mi sono soffermato nella prima parte del presente contributo,

mostrando di considerare lo stile come uno (ma non l'unico, né il più fondamentale o decisivo) dei momenti della costellazione concettuale che è necessario tenere in considerazione al fine di formarsi un'idea adeguata dell'arte, della sua complessità, del suo «carattere ancipite»**(31)** e della sua peculiare enigmaticità**(32)**. «Artisti autentici come Schönberg», spiega Adorno, «hanno violentemente protestato contro il concetto di stile; è un segno distintivo di modernità radicale rifiutare quest'ultimo», ovvero rifiutare una forma di «vincolatezza collettiva dell'arte»**(33)** che non appare più conciliabile con i mutamenti intervenuti nel tardo Ottocento e del primo Novecento a livello sociale, culturale e artistico. «Niente di simile» allo stile del classicismo viennese «è più possibile», scrive Adorno, una volta che sia stato «liquidato lo stile. […] Alle singole opere d'arte il concetto di stile va semmai applicato in quanto insieme dei suoi momenti linguistici: l'opera che non si sussume ad alcuno stile deve avere uno stile proprio, ovvero, come l'ha chiamato Berg, un "suono" proprio»**(34)**. Sotto questo punto di vista, la diagnosi di Adorno sembra essere quella dell'entrata dell'arte – nell'epoca degli «"ismi" come scuole secolarizzate»**(35)** – in una fase in cui il carattere vincolante degli stili, nel senso enfatico e finanche costrittivo del termine, non è più possibile**(36)**. Semmai, nell'epoca dell'avvento dell'*industria culturale* come «illuminismo [che] diventa mistificazione di massa»**(37)**, per Adorno è proprio tale industria ad assumere di sé (in una maniera contemporaneamente grandiosa e grottesca) il compito di rideterminare il significato della categoria dello stile. Scrive infatti Adorno (insieme a Horkheimer) in *Dialettica dell'illuminismo*:

> Le lamentele degli storici dell'arte e degli avvocati della cultura sull'estinzione dell'energia stilistica in Occidente sono tremendamente infondate. La traduzione stereotipa di ogni cosa, compreso ciò che non si è ancora avuto il tempo di pensare, nello schema della riproducibilità meccanica, supera in rigore e validità ogni vero stile […]. Il catalogo esplicito ed implicito, essoterico ed esoterico, del proibito e del tollerato è talmente ampio e dettagliato che non si limita a circoscrivere un settore libero, ma lo domina e lo controlla da cima a fondo. Anche i minimi particolari vengono modellati alla sua stregua. […] La forza universalmente vincolante di questa stilizzazione supera già quella delle prescrizioni e dei divieti ufficiosi […]. I produttori [dell'industria culturale] sono degli esperti. L'idioma esige una forza produttiva eccezionale, che esso assorbe e consuma fino in fondo, e ha superato, in modo satanicamente perfido, la distinzione fra stile genuino e stile artificiale, su cui batteva la teoria conservatrice della cultura. […] Ecco perché lo stile dell'industria culturale, che non ha più bisogno di affermarsi sulla resistenza del materiale, è – nello stesso tempo – la negazione dello stile. La conciliazione di universale e particolare, regola e istanza specifica dell'oggetto, che lo stile deve attuare per poter acquistare vita e sostanza, è inefficace e senza valore, poiché non si determina più nessuna tensione fra i due poli opposti […]. Eppure questa caricatura dello stile ci fa capire qualcosa dello "stile autentico" del passato. Grazie all'industria culturale, il concetto di stile autentico si disvela per quello che è, e cioè per l'equivalente estetico del dominio. […] In ogni opera d'arte, lo stile è una promessa. Entrando, grazie allo stile, nelle forme dominanti dell'universalità, nel linguaggio musicale, pittorico o verbale, ciò che viene espresso nell'opera dovrebbe riconciliarsi con l'idea della vera universalità. Questa promessa dell'opera d'arte, di fondare la verità mediante l'inserimento dell'immagine nelle forme socialmente tramandate, è insieme inevitabile e fallace.**(38)**

Accanto alla riflessione filosofica sul concetto di stile in una siffatta prospettiva molto ampia, capace di abbracciare anche una visione ben precisa della storia dell'arte, in Adorno troviamo poi un'importante riflessione sull'accezione più ristretta di "stile" che ho preso in considerazione nel paragrafo precedente in riferimento ad autori come Derrida e Rorty. Ovvero, sull'accezione di "stile" riferita al momento letterario del filosofare, al momento della filosofia come esercizio di scrittura e, per l'appunto, come sperimentazione di stile – o, come vedremo, di stili (al plurale). Esemplare, in tal senso, è il §64 di *Minima moralia*, collocato nella seconda delle tre parti in cui si articola la celebre raccolta di aforismi pubblicata da Adorno nel 1951, all'indomani del suo ritorno in Germania dopo gli anni dell'esilio statunitense per sfuggire alle persecuzioni del regime nazista. Qui, infatti, Adorno descrive minuziosamente «l'esperienza [dello] scrittore», il quale, «se si esprime con precisione, con scrupolo, in termini oggettivamente adeguati», vedrà che «quello che scrive passerà per difficilmente comprensibile», laddove «se si concede una formulazione stracca e irresponsabile, sarà ripagato con una certa comprensione»**(39)**. Nell'epoca attuale, la cui «logica […]

fa tanto conto della propria chiarezza» e favorisce irriflessivamente (quasi per automatismo) e irresponsabilmente «l'espressione generica [che] consente all'ascoltatore d'intendere a un dipresso quel che preferisce e che pensa già per conto suo», ai fini di una morale dello stile – come recita il titolo dell'aforisma – Adorno suggerisce viceversa di attenersi sempre al «rigore e [alla] purezza della struttura linguistica», di «[t]ener d'occhio, nell'espressione, la cosa, anziché la comunicazione», di non trascurare mai

> l'espressione rigorosa [che] strappa un'accezione univoca, impone lo sforzo del concetto, a cui gli uomini vengono espressamente disabituati, e richiede da loro, prima di ogni contenuto, una sospensione dei giudizi correnti, e quindi il coraggio di isolarsi, a cui resistono accanitamente. Solo ciò che non ha bisogno di essere compreso passa per comprensibile; solo ciò che, in realtà, è estraniato, la parola segnata dal commercio, li colpisce come familiare. Nulla contribuisce altrettanto alla demoralizzazione degli intellettuali. Chi vuol sottrarsi a questa demoralizzazione, deve respingere ogni consiglio a tener conto della comunicazione, come un tradimento all'oggetto della comunicazione.**(40)**

4.

Coerentemente con l'impostazione evidenziata nel succitato aforisma *Morale e stile* di *Minima moralia* – tendente, come si può facilmente vedere, ad assegnare un'importanza notevole alla dimensione dello stile e della scrittura ai fini di un filosofare rigoroso e finanche radicale –, nel corso della sua intensa carriera intellettuale e della sua vasta e variegata produzione Adorno non ha mancato di cimentarsi nell'uso di *stili* di natura differente. Nel suo capolavoro filosofico della maturità, cioè *Dialettica negativa*, Adorno sostiene che l'espressione, perlopiù messa al bando dalla tradizione filosofica, avrebbe trovato rifugio in filosofia proprio nella dimensione del linguaggio e della retorica. Ciò, evidentemente, conferisce un'enorme importanza al problema dell'esposizione, dello stile e dello sforzo linguistico a cui la filosofia è chiamata. «La dialettica», spiega infatti Adorno,

> potrebbe essere il tentativo di salvare criticamente il momento retorico: di avvicinare reciprocamente la cosa e l'espressione sino all'indifferenza. […] L'esattezza idiosincratica nella scelta delle parole, come se dovessero nominare la cosa, non è uno degli ultimi motivi del fatto che alla filosofia l'esposizione è essenziale […], immanente alla sua idea. Il suo momento espressivo integrale, mimetico-non concettuale, viene oggettivato solo dall'esposizione – dal linguaggio. […] Il pensiero diventa stringente solo in quanto espresso, tramite l'esposizione linguistica. […] L'espressione estorce stringenza all'espresso.**(41)**

Si tratta di temi assolutamente centrali non solo nella *Dialettica negativa*, ma in tutto il pensiero di Adorno, come testimoniato ad esempio da un rapido confronto fra il rilievo assunto dalla questione del «linguaggio filosofico che persegue la verità» e della «dignità *estetica* delle parole»**(42)** in uno scritto giovanile come le *Tesi sul linguaggio del filosofo* dei primi anni Trenta, da un lato, e il rilievo conferito agli stessi temi, a trent'anni di distanza, nel corso universitario *Terminologia filosofica*, dall'altro. Qui, infatti, Adorno spiega ai propri studenti e alle proprie studentesse che «[a]lla filosofia il suo linguaggio è essenziale, i problemi filosofici sono in larga misura problemi di linguaggio, e il distacco del linguaggio dalla cosa che si ritrova nella cosiddette scienze positive non vale nello stesso senso per la filosofia»**(43)**. Nella quarta lezione di questo corso universitario – risalente ai primi anni Sessanta e, dunque, coevo alla maturazione della prospettiva filosofica che troverà la sua configurazione definitiva nella *Dialettica negativa* del 1966 – Adorno ribadisce la propria idea e, nel far ciò, accosta esplicitamente il concetto di "esposizione" o "forma espositiva" (*Darstellung*) a quello di stile. Scrive infatti Adorno:

> dire con gli strumenti del concetto ciò che, con tali strumenti, a rigore non può essere detto, […] è possibile solo attraverso il *medium* del linguaggio, che è in grado di mantenere i concetti e nello stesso tempo di trasformarli attribuendo loro un nuovo valore di posizione. Se la filosofia è davvero filosofia e non è filologia o un puro gioco meccanico, le è essenziale il linguaggio, e

> cioè la forma espositiva. […] [L]a differenza fra il significato puramente concettuale delle parole e ciò che il linguaggio esprime con esse è in verità il *medium* in cui soltanto si sviluppa il pensiero filosofico. Il modo di procedere a cui abbiamo accennato prima […] è possibile soltanto in un *medium* che non è propriamente concettuale, ma linguistico: lo stile o la forma espositiva. In questo senso nella filosofia il linguaggio o lo stile non è esteriore alla cosa stessa, ma appartiene costitutivamente alla cosa.**(44)**

Come si può vedere, Adorno affida dunque al linguaggio, alla forma espositiva e allo stile il compito essenziale – e, per certi versi, forse irrealizzabile appieno, pur nella sua indispensabilità – di cogliere il non-identico e l'aconcettuale, rendendolo conoscibile ma senza oggettivarlo o sottometterlo alle strutture del pensiero "ossessionato" dal primato dell'unità, dell'identità e della concettualità. «In questa prospettiva», com'è stato giustamente notato, «i problemi della dialettica, del non-identico, della trascendenza, risultano non scindibili da quelli del linguaggio e dello "stile" della filosofia»**(45)**, cosicché la modalità di pensiero critico a cui mira costantemente Adorno finisce per implicare anche la sperimentazione di stili e forme espressive in grado di rendere possibile, sul piano della scrittura, il passaggio a un pensiero dialettico-negativo propriamente e pienamente inteso. Sulla base di una tale concezione e di una tale esigenza, non è un caso che Adorno giunga a denunciare l'«indifferenza nei confronti della forma letteraria» da parte dei filosofi come indice di una «dogmatizzazione del contenuto»**(46)** stesso e giunga a polemizzare duramente contro i pensatori positivisti e persino contro Lukács, accusandoli rispettivamente di «presentazione […] convenzionale» e di «allergia alle forme», di «sforzata mancanza di vanità» e di «indifferenza stilistica [che] è quasi sempre un sintomo di raggelamento dogmatico del contenuto»**(47)**. Volendo sintetizzare la concezione di Adorno con una formula breve e semplice, possiamo dire infatti che, per il filosofo francofortese, «ciò che è detto con trascuratezza è pensato male»**(48)**.
Sulla base di quanto è stato detto fin qui, non apparirà dunque strano che studiose autorevoli del pensiero di Adorno come Gillian Rose abbiano sostenuto con grande enfasi che probabilmente «è impossibile comprendere le idee di Adorno senza comprendere i modi in cui egli le presenta, cioè il suo stile»**(49)**. A proposito delle modalità di scrittura adottate da Adorno, Rose nota come il filosofo francofortese «adottò una grande varietà di stili, alcuni più e alcuni meno arzigogolati», e come egli, in generale, sia «famoso per il suo stile esoterico»**(50)**. Tra le numerose strategie stilistiche adoperate da Adorno, si può citare l'uso di «costruzioni impersonali e passive», così come l'uso di altre «strategie stilistiche [...] dirette all'esperienza del lettore» che lo stesso Adorno descriveva «come "shock", "esagerazione", "fantasia" o "formulazioni provocatorie"»**(51)**. Secondo Rose, è specialmente degno di menzione il fatto che Adorno spesso ignorasse «le regole dell'argomentazione filosofica standard», scegliendo di utilizzare al loro posto «la modalità, a metà strada fra argomentazione e tropo», del chiasmo:

> Adorno solitamente inverte il termine della seconda di due antitesi, al fine di tramutarle in un chiasmo, cioè: AB BA. Ciascuna antitesi è solitamente una tautologia che ha di per sé un significato. L'uso del chiasmo dà risalto a uno dei temi fondamentali dell'opera di Adorno, quello cioè della trasmutazione dei processi in entità. Se egli presenta tale tema in questo modo, è al fine di evitare di cadere egli stesso are nella "ipostatizzazione" di ciò che è processuale. Talvolta, Adorno utilizza il chiasmo direttamente, per esempio affermando che "il soggetto è oggetto, l'oggetto è soggetto", o "la storia è natura, la natura è storia". In altre occasioni, tale impianto chiasmatico è alla base della struttura stessa dei suoi lavori. Il suo articolo su statica e dinamica come categorie sociologiche, per esempio, dipende fondamentalmente dallo sviluppo del chiasmo "la statica presuppone la dinamica, la dinamica sfocia nella statica".**(52)**

Oltre a queste componenti stilistiche del filosofare adorniano, egregiamente analizzate da Rose nel capitolo *The Search for Style* del suo libro *The Melancholy Science*, si possono ancora citare, sempre a proposito degli *stili* di Adorno, «l'allegoria [come] elemento pressoché irrinunciabile della stessa filosofia»**(53)**, oppure la sua costante attenzione per aspetti apparentemente marginali (o, comunque, spesso considerati come meno importanti) della composizione dei testi, quali la scelta dei titoli e la punteggiatura**(54)**, l'importanza di correzioni, cancellature, citazioni**(55)**, la rilevanza dell'uso di parole straniere**(56)**, l'utilità della dettatura – la quale «permette allo scrittore di porsi, fin dalle primissime fasi del processo produttivo, dal punto di vista del critico»**(57)** – e persino

singole questioni relative all'impaginazione e alla rilegatura dei libri**(58)**. Accanto a tutti questi aspetti, che per rapidità possiamo anche definire "micro-stilistici" – ovvero relativi a singole modalità, a questioni di dettaglio e talvolta a sfumature stilistiche molto lievi e minuziose –, è poi parimenti importante citare altri aspetti che, invece, può essere appropriato definire "macro-stilistici", ovvero relativi a scelte di carattere più ampio riguardo alla vera e propria tipologia testuale e struttura stilistica da adottare per la composizione di un testo filosofico.
Sotto questo punto di vista, ad esempio, è essenziale notare come la diffidenza adorniana verso le forme tradizionali del discorso filosofico (in primo luogo, quella del trattato sistematico) si fondi anche sulla sua diffidenza verso la tradizionale ambizione filosofica di una comprensione unitaria e sistematica del reale, inteso come logico, coerente e dunque sensato. Secondo Adorno, infatti, «credere nel Libro Compiuto» presuppone al contempo credere «che la realtà costituisca un organismo unitario, con un suo "cominciamento», […] una sua "logica" essenziale (e tanto peggio per i fenomeni incapaci di adattarvisi) e una sua "conclusione" necessaria»**(59)**. Per Adorno, cioè, l'eventuale adozione di «[u]na esposizione continuativa» nella stesura di un testo filosofico «entrerebbe in contraddizione con una cosa antagonistica», postulando falsamente «che la totalità sia data [e] quindi anche che soggetto e oggetto siano identici», e dando così a intendere illusoriamente «che si possegga il tutto»**(60)**.
Sulla base di tutto ciò, non appare quindi strano che una filosofia, come quella di Adorno, basata sulla convinzione (hegeliana e insieme anti-hegeliana) che «il tutto [sia] il non-vero»**(61)**, richieda l'adozione di "macroforme" alternative di esposizione e di stile, in grado di scuotere e dissolvere già su un piano formale «l'illusione che il mondo sia semplice e, in fondo, logico, un'illusione quanto mai atta a difendere il mero esistente»**(62)**. Così, accanto a un'opera come *Dialettica negativa* – articolata in modo tutto sommato tradizionale in sezioni e capitoli, da un lato, e però al contempo, dall'altro lato, contraddistinta da un «intreccio intessuto ad arte di pochi motivi di pensiero costantemente soggetti a variazioni» e da un «flusso del testo appena interrotto» che «somiglia più a un brano di letteratura moderna che a un testo scientifico»**(63)** –, fra i capolavori di Adorno troviamo scritti filosofici composti in aforismi, in forma saggistica e nella forma che Adorno amava definire come "composizione paratattica". Per quanto riguarda la prima di queste modalità espositive, è abbastanza ovvio riferirsi qui a *Minima moralia*, la succitata raccolta di aforismi di Adorno, la cui «prosa perfezionata» e «qualità letteraria»**(64)** affascinarono anche Thomas Mann. Tra le ragioni sottostanti l'adozione di questa forma espositiva in *Minima moralia* si possono citare le «forti impressioni ricavate dalla lettura del volume di aforismi di Horkheimer dal titolo *Crepuscolo*», nonché le suggestioni provenienti da La Rochefoucault, Schopenhauer e Nietzsche**(65)**. Soprattutto, però, è importante sottolineare che fu lo stesso approccio filosofico di Adorno a spingerlo a servirsi della forma aforistica, considerata come la più efficace per esprimere la «sfiducia della teoria critica nei confronti delle sistematizzazioni»**(66)** e per far sì che «[i]l contenuto conoscitivo scaturisse direttamente «dalla forma contraddittoria dell'argomentazione»**(67)**.
Riguardo al saggio, poi, è interessante notare come buona parte della bibliografia degli scritti adorniani sia composta proprio da raccolte di saggi. Delle peculiarità di questa forma, peraltro, lo stesso Adorno fornisce un'analisi lunga e dettagliata delle ragioni che lo spinsero ad adottarla così frequentemente, in un saggio intitolato programmaticamente *Il saggio come forma*. Qui Adorno sottolinea che spesso «il saggio [è] discreditato» e «spinge su posizioni di difesa» perché non «si ammanta della dignità dell'universale, dell'imperituro e oggigiorno magari anche dell'originario», e perché «rammenta quella libertà dello spirito che, dopo il fallimento di un illuminismo […] non più che tiepido, non si è fino a oggi adeguatamente sviluppata»**(68)**. Per Adorno, «la legge formale più intima del saggio è l'eresia», la «violazione dell'ortodossia del pensiero»**(69)**, e i concetti, all'interno del saggio, «non sono costruiti partendo da un principio primo, né si raccolgono attorno a un'ultima parola»: il saggio, infatti, «trae, come richiede la sua idea, tutte le conseguenze dalla critica al sistema», «tiene conto della coscienza della non-identità anche se nemmeno la enuncia», «non mira a costruzioni chiuse, né di tipo deduttivo né di tipo induttivo», e «accoglie nel proprio procedimento l'istanza antisistematica», introducendo i concetti «con estrema naturalezza, 'senza mediazioni', così come li recepisce»**(70)**. Sotto questo punto di vista, secondo Adorno, al saggio «appartiene immanentemente la propria relativizzazione», nonché una non comune «mobilità» e

«mancanza di solidità» che lo rendono «affine anche alla retorica»**(71)**. Tuttavia, al tempo stesso, il saggio non è interpretabile come «il semplice contrario del procedimento discorsivo»; il saggio, infatti, «[n]on è alogico, bensì ubbidisce anch'esso a criteri logici nella misura in cui le sue frasi debbono formare un complesso coerente», e quindi esso procede «con metodica non metodicità»**(72)**. Alla fine, per Adorno, il saggio è «la forma critica per eccellenza»**(73)**: esso

> rifiuta soprattutto l'insegnamento, radicato da Platone in poi, secondo il quale il mutevole e l'effimero non sarebbero degni della filosofia. Il saggio si ribella contro l'antica ingiustizia subita da ciò che è caduco, contro la condanna che ancor oggi lo colpisce nel concetto. […] Il saggio non vuole ricercare e distillare l'eterno dal caduco, quanto piuttosto rendere eterno quest'ultimo. La sua debolezza testimonia proprio della non-identità che esso deve esprimere, dell'eccedere dell'intenzione sulla cosa, e con ciò di quell'utopia che l'articolazione del mondo in cose eterne e cose caduche storna. Nel saggio veramente tale il pensiero si libera dell'idea tradizionale di verità. […] Il saggio infatti non soltanto non si cura della certezza scevra di dubbio, ma ne denuncia persino l'ideale. […] I suoi concetti vanno esposti in maniera che si sorreggano a vicenda e che ciascuno riceva la propria precisa articolazione soltanto dalle figurazioni che forma nel rapporto con altri. In esso elementi discreti e tra loro differenziati si raccolgono in un unico contesto leggibile; […] attraverso il loro movimento gli elementi si cristallizzano in figurazione. […] Pensa in frammenti perché frammentaria è la stessa realtà, trova la propria unità attraverso le fratture, non attraverso il loro appianamento. […] La totalità del saggio, unità di una forma che è in sé costruita esaustivamente, è la totalità del non totale, è una totalità che neppure come forma propugna la tesi da essa respinta sul piano del contenuto: quella dell'identità di pensiero e cosa.**(74)**

Infine, riguardo alla cosiddetta composizione paratattica – talvolta definita anche come "concentrica" o "a ragnatela" –, è bene tenere presente che, mentre nei casi dell'aforisma e del saggio ci si confronta con forme dotate di una lunga e consolidata tradizione, in questo caso ci si imbatte invece in una strategia espositiva delineata e praticata in modo originale da Adorno, il quale affidò proprio a tale soluzione formale la sua ultima opera, la grande e incompiuta *Teoria estetica*. In sintesi, secondo Adorno, la costruzione paratattica del discorso, basata sulla coordinazione degli elementi nel discorso anziché sulla loro subordinazione, testimonierebbe l'intenzione di superare, anche sul piano linguistico e stilistico, la natura violenta di una logica fondata sul primato del "primo" e dell'identitario, e quindi sulla sottomissione di un elemento a un altro. Già nel §44 di *Minima moralia*, a tal proposito, si legge:

> Pensare dialetticamente significa […] che l'argomento deve acquistare la drasticità della tesi e la tesi contenere in sé la pienezza delle sue ragioni. Tutti i concetti-ponte, tutte le connessioni e le operazioni logiche sussidiarie, che non appartengono alla cosa, tutte le deduzioni secondarie e non nutrite dall'esperienza dell'oggetto, vanno lasciate cadere. In un testo filosofico *tutte le proposizioni devono essere ugualmente vicine al centro*.**(75)**

Ai fini di una comprensione delle peculiarità dello stile paratattico, ideato da Adorno soprattutto in vista della stesura della sua *Teoria estetica*, è possibile collegare l'aforisma di *Minima moralia* appena citato ad alcuni passaggi dell'epistolario adorniano, citati nella *Postilla editoriale* dei curatori dell'edizione tedesca di *Teoria estetica*. Tali passaggi risultano particolarmente illuminanti per comprendere la portata delle conseguenze, sul piano della forma espositiva, che si andavano imponendo ad Adorno a partire dai presupposti e dai compiti stessi della sua concezione teorica generale. «Dal mio teorema secondo cui filosoficamente non c'è niente di "primo"», scrive infatti Adorno,

> consegue ora anche che non si può costruire un nesso argomentativo nella consueta sequenza progressiva, ma che si deve montare l'intero a partire da una serie di complessi parziali che sono, per così dire, dello stesso peso e ordinati concentricamente, sul medesimo livello; dalla loro costellazione, non dalla loro successione, deve risultare l'idea. […] [L]a successione di prima e poi, quasi indispensabile per un libro, si dimostra talmente incompatibile con la cosa oggettiva che pertanto una disposizione nel senso tradizionale, quale finora ho ancora perseguito (anche in *Dialettica negativa*), appare irrealizzabile. Il libro deve essere scritto quasi concentricamente, in

parti di egual peso, paratattiche, che sono ordinate intorno a un centro che esse esprimono con la loro costellazione.**(76)**

A conclusione di questo rapido itinerario nella centralità della questione dello *stile* (nell'accezione più ristretta di stile di scrittura) nel pensiero di Adorno e nella sperimentazione di diversi stili testuali da parte sua, è forse bene ribadire come ciò *non* abbia portato in alcun modo Adorno ad abbandonare la questione della *verità*. Ovvero, ribadire come nel caso di Adorno *non* viga in alcun modo un "aut/aut" fra il rispetto della dimensione testuale-stilistica della filosofia come pratica di scrittura e il rispetto della sua esigenza e vocazione al conseguimento di una verità definita enfaticamente come «oggettiva, non plausibile»**(77)**. Secondo Adorno, infatti, «[l]a filosofia si attua come tale nella permanente disgiunzione del vero e del falso»**(78)**, e in *Dialettica negativa* l'idea di verità viene definita enfaticamente come «la più alta fra quelle metafisiche»**(79)**, della quale non è dunque possibile in alcun modo "sbarazzarsi" – pur essendo poi uno dei compiti del filosofo dialettico quello di concepire sempre il vero come intrinsecamente mediato con il suo opposto, ovvero il non-vero**(80)**. In una prospettiva di questo tipo, quindi, quella che possiamo chiamare la dimensione stilistica della filosofia non offusca in alcun modo la pretesa alla verità che contraddistingue il filosofare; anzi, tale dimensione risulta indispensabile proprio per pervenire a un modo di filosofare più completo e insieme più concreto, capace di coniugare finalmente la fondamentale esigenza del *rigore* concettuale e argomentativo con la non meno essenziale esigenza dell'*espressione*.

Sotto questo punto di vista, non mi sembrano condivisibili alcune interpretazioni che, a partire dalla grande enfasi effettivamente posta da Adorno sul momento espressivo, espositivo e stilistico del filosofare, riconducono per intero la dialettica negativa a «un pensiero che ha fatto della *rinuncia al contenuto* e alla trattazione nelle forme dell'argomentazione deduttiva, giustificata e comprovata, la sua più autentica fisionomia», obiettando che, nel caso di Adorno, non si andrebbe mai «oltre l'esibizione del procedimento stilistico», cioè oltre la filosofia come «*messa in scena critico-mimetica* […], come costruzione totalmente arbitraria di rappresentazioni "create dal nulla"», come «consapevole e raffinato *esercizio di stile filosofico* nel quale giunge al suo culmine la trasformazione della filosofia nel suo stile, che guida come *telos* essenziale il pensiero di Adorno»**(81)**. Interpretazioni di questo tipo, infatti, corrono il rischio di ridurre semplicisticamente un pensiero complesso come quello di Adorno a un mero livellamento della differenza specifica tra filosofia e letteratura (per citare di nuovo la felice formula coniata da Habermas), senza rendere giustizia alla trama di sfumature e mediazioni che contraddistingue una filosofia, come la dialettica negativa, che vive di inesauribili tensioni, della costruzione di costellazioni e a volte anche di (proficue) contraddizioni.

Stefano Marino

Note.

(1) Cfr. G. Matteucci (a cura di), *Elementi per un'estetica del contemporaneo*, Bononia University Press, Bologna 2018, pp. 23-120.

(2) N. Goodman, *Lo statuto dello stile*, in Id., *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 39-40.

(3) M. Schapiro, *Lo stile*, Donzelli, Roma 1995, pp. 15, 18-19.

(4) Ivi, pp. 3-4, 12, 19.

(5) P. D'Angelo, *Stile*, in G. Carchia e P. D'Angelo (a cura di), *Dizionario di estetica*, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 270-271.

(6) L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività* (nuova ed.), Bompiani, Milano 1996, pp. 29, 33-34.

(7) Cfr., ad esempio, M. Frank, *Lo stile in filosofia*, il Saggiatore, Milano 1994.

(8) P. D'Angelo, *Introduzione* a Id. (a cura di), *Forme letterarie della filosofia*, Carocci, Roma 2012, p. 11. In effetti, è indubbio che la storia della filosofia occidentale sia stata anche, fra le altre cose, «una storia di dialoghi, di appunti di conferenze, di frammenti, di poesie, di analisi, di saggi, di aforismi, di meditazioni, di discorsi, di inni, di critiche, di lettere, di *summae*, di enciclopedie, di testamenti, di commentari, di ricerche, di trattati, di *Vorlesungen*, di *Aufbauen*, di prolegomeni, di parerga, di *pensées*, di sermoni, di supplementi, di

confessioni, di *sententiae*, di inchieste, di diari, di profili, di cenni, di libri comuni e, per essere autoreferenziale, di allocuzioni e altre innumerevoli forme che non hanno una identità generica oppure costituiscono esse stesse un genere specifico: *Holzwege*, Grammatologie, Poscritti non scientifici, Genealogie, Storie naturali, Fenomenologie e qualsiasi cosa sia *Il mondo come volontà e rappresentazione* o gli scritti postumi di Husserl o quelli tardi di Derrida, per non parlare dei tipi convenzionali di forme letterarie, e cioè il romanzo, il dramma e simili, a cui i filosofi hanno fatto ricorso quando erano dotati di talento in quella direzione» (A.C. Danto, *La destituzione filosofica dell'arte*, Aesthetica, Palermo 2008, p. 15).

(9) F. D'Agostini, *Che cosa è la filosofia analitica?*, in F. D'Agostini e N. Vassallo (a cura di), *Storia della filosofia analitica*, Einaudi, Torino 2002, pp. 3, 16.

(10) J. Derrida, *Sproni. Gli stili di Nietzsche*, Adelphi, Milano 1991, p. 39.

(11) Ivi, pp. 40, 70.

(12) Ivi, pp. 44, 69.

(13) Ivi, pp. 41-42, 51, 56, 97-98.

(14) M. Ferraris, *La svolta testuale. Il decostruzionismo in Derrida, Lyotard, gli Yale Critics*, Unicopli, Milano 1986, pp. 51, 59.

(15) Cfr. M. Ferraris, *Storia dell'ermeneutica*, Bompiani, Milano 1997, pp. 380-387.

(16) M. Vergani, *Jacques Derrida*, Bruno Mondadori, Milano 2000, pp. 181-184.

(17) Ivi, pp. 184-185.

(18) Cfr. R.M. Calcaterra, G. Maddalena e G. Marchetti (a cura di), *Il pragmatismo. Dalle origini agli sviluppi contemporanei*, Carocci, Roma 2015, pp. 307-323.

(19) Su ciò, mi sia consentito di rimandare al mio saggio *Philosophy* and *Poetry. Philosophy* as *a Kind of Writing: Some Remarks on Richard Rorty's Heidegger Interpretation*, in D. Espinet (a cura di), *Schreiben, Dichten, Denken: Zu Heideggers Sprachbegriff*, Klostermann, Frankfurt a.M. 2011, pp. 55-68.

(20) R. Rorty, *Scritti filosofici. Vol. II*, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 15.

(21) Ivi, pp. 49, 140.

(22) R. Rorty, *La filosofia dopo la filosofia. Contingenza, ironia e solidarietà*, Laterza, Roma-Bari 1989, p. 5.

(23) R. Rorty, *Scritti filosofici. Vol. II*, cit., p. 119.

(24) R. Rorty, *Conseguenze del pragmatismo*, Feltrinelli, Milano 1986, p. 109.

(25) Cfr. J. Habermas, *Il discorso filosofico della modernità*, Laterza, Roma-Bari 2003, pp. 189-214. Dello stesso Habermas, su questo argomento, si veda anche il saggio "gemello" intitolato *Filosofia e scienza come letteratura* e incluso nella raccolta *Il pensiero post-metafisico*, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 237-258.

(26) Sulle teorie deflazionistiche della verità, cfr. ad esempio G. Volpe, *Teorie della verità*, Guerini, Milano 2005, pp. 255-322.

(27) F. D'Agostini, *Introduzione alla verità*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, p. 67.

(28) R. Rorty e P. Engel, *A cosa serve la verità?*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 52, 56.

(29) F. D'Agostini, *Disavventure della verità*, Einaudi, Torino 2002, p. 246.

(30) Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009, p. 275.

(31) Ivi, pp. 301-305.

(32) Ivi, pp. 162-172.

(33) Ivi, pp. 275-276.

(34) Ivi, p. 277.

(35) Ivi, pp. 35-37.

(36) Alla luce di ciò, può anche essere interessante confrontare la concezione adorniana dello stile con quella simmeliana, là dove Simmel inquadra il problema dello stile all'interno della «lotta tra l'individualità e l'universalità» che, pur essendo tipica dell'esistenza umana in generale, risalta in maniera particolare in campo artistico. A partire dall'idea secondo cui il concetto stesso di "stilizzazione" contiene in sé un'imprescindibile e ineliminabile «nota di universalità», e a partire dal «motivo fondamentale» secondo cui «lo stile è un principio di generalità», lo stile viene a configurarsi per Simmel come «il tentativo estetico di soluzione del grande problema della vita: come una singola opera o un atteggiamento che è un tutto, qualcosa di chiuso in se stesso, possa appartenere allo stesso tempo ad una totalità superiore, ad un contesto che lo ricomprende in modo unitario» (G. Simmel, *Il problema dello stile*, in Id., *Estetica e sociologia*, ed. it., Armando, Roma 2006, p. 86). In tale contesto, ecco allora che lo stile appare a Simmel come «quella donazione di forma che, in quanto sostiene o aiuta a sostenere l'impressione dell'opera d'arte, ne nega l'essenza e il valore del tutto individuali, ovvero il significato della sua unicità: grazie allo stile, la particolarità della singola opera viene sottomessa a una legge di forma universale che vale anche per altre opere; essa viene – per così dire – sollevata dalla responsabilità assoluta di se stessa, poiché condivide con altre in tutto o in parte il modo in cui si forma e perciò rimanda a una radice comune, che comunque si trova al di là della singola opera – in opposizione alle opere che nascono interamente da se stesse, cioè dalla

misteriosa, assoluta unità della personalità artistica e dalla sua unicità che non significa altro al di fuori di se stessa» (ivi, pp. 86-87).
(37) M. Horkheimer e Th. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1997, p. 126.
(38) Ivi, pp. 134-137.
(39) Th. W. Adorno, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino 1994, p. 112.
(40) Ivi, pp. 112-113.
(41) Th. W. Adorno, *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 2004, pp. 19, 49, 53.
(42) Th. W. Adorno, *L'attualità della filosofia. Tesi all'origine del pensiero critico*, Mimesis, Milano-Udine 2009, pp. 81, 85.
(43) Th. W. Adorno, *Terminologia filosofica*, Einaudi, Torino 1975, vol. 1, pp. 3-4. Su ciò, cfr. F. Gava, *Retorica e stile di scrittura in Theodor W. Adorno*, in P. Molinari e M. Settura (a cura di), *(In-)attualità di Adorno. Estetica e dialettica*, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 97-112.
(44) Th. W. Adorno, *Terminologia filosofica*, cit., vol. 1, pp. 50-51.
(45) E. Tavani, *L'apparenza da salvare. Saggio su Theodor W. Adorno*, Guerini e Associati, Milano 1994, p. 11.
(46) Th. W. Adorno, *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979, p. 105.
(47) Ivi, pp. 7-8, 242.
(48) Th. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 19.
(49) G. Rose, *The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*, McMillan, London 1978, p. 11.
(50) Ivi, p. 12.
(51) Ivi, pp. 12-13.
(52) Ivi, p. 13.
(53) Th. W. Adorno, *Terminologia filosofica*, cit., vol. 1, p. 63.
(54) Cfr. Th. W. Adorno, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., pp. 101-108; Id., *Note per la letteratura 1961-1968*, Einaudi, Torino 1979, pp. 5-14.
(55) Th. W. Adorno, *Minima moralia*, cit., pp. 91-94.
(56) Th. W. Adorno, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., pp. 203-219.
(57) Th. W. Adorno, *Minima moralia*, cit., p. 256.
(58) Th. W. Adorno, *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., pp. 24-37.
(59) S. Moravia, *Adorno: filosofia dialettico-negativa e teoria critica della società*, Mimesis, Milano 2004, pp. 10-11.
(60) Th. W. Adorno, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., pp. 21 e 14-15.
(61) Th. W. Adorno, *Minima moralia*, cit., p. 48.
(62) Th. W. Adorno, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., p. 20.
(63) A. Honneth, *Einleitung. Zum Begriff der Philosophie*, in A. Honneth e C. Menke (a cura di), *Theodor W. Adorno: Negative Dialektik*, Akademie Verlag, Berlin 2006, p. 11.
(64) S. Müller-Doohm, *Theodor W. Adorno. Biografia di un intellettuale*, Carocci, Roma 2003, p. 458.
(65) Ivi, pp. 277, 408, 454.
(66) M. Jay, *L'immaginazione dialettica. Storia della Scuola di Francoforte e dell'Istituto per le ricerche sociali (1923-1950)*, Einaudi, Torino 1979, p. 433.
(67) Müller-Doohm, *Theodor W. Adorno*, cit., p. 457.
(68) Th. W. Adorno, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., pp. 5-6.
(69) Ivi, p. 30.
(70) Ivi, pp. 6, 13, 16.
(71) Ivi, pp. 21, 26.
(72) Ivi, pp. 17, 28.
(73) Ivi, p. 24.
(74) Th. W. Adorno, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., pp. 13, 15, 18, 21-23.
(75) Th. W. Adorno, *Minima moralia*, cit., p. 74 [corsivo mio].
(76) Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 496-497.
(77) Th. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 39.
(78) Th. W. Adorno, *Tre studi su Hegel*, il Mulino, Bologna 2014, p. 164.
(79) Th. W. Adorno, *Dialettica negativa*, cit., p. 360.
(80) Su ciò, mi sia consentito di rimandare al mio libro *Le verità del non-vero. Tre studi su Adorno, teoria critica ed estetica*, Mimesis, Milano-Udine 2019.
(81) F.S. Trincia, *Perché "negativa"? L'ontologia dell'inassimilabile di Th. W. Adorno*, in L. Pastore e T. Gebur (a cura di), *Theodor W. Adorno: il maestro ritrovato*, manifestolibri, Roma 2008, pp. 181-188.

L'ESPERIENZA DELLO STILE E L'EPIFANIA DELLA FORMA

Assunto fondamentale del presente contributo è l'impossibilità di un 'grado zero' e di un 'fare a meno' dello stile. In seguito alle esperienze delle avanguardie novecentesche, specie dopo l'estremo tentativo della 'decontestualizzazione dadaista' (con la riduzione e l'impoverimento ai minimi termini dei segni nei *ready-made*), e in seguito alla gloriosa stagione strutturalista di sradicamento di ogni elemento spirituale e antropologico dall'opera, la riflessione estetica sembra oggi poter tornare a ragionare in maniera specifica e critica sulle interferenze tra immaginario e cultura mercantile. La 'questione dello stile' aderisce a tale prospettiva in maniera esemplare in quanto si iscrive nella problematica fondamentale della forma di ogni atto di scrittura artistica: il linguaggio dell'arte, inteso come sistema di segni che può svincolarsi dalle pratiche discorsive imperanti, deve oggi mostrare una rinnovata consapevolezza delle coordinate spaziotemporali in cui agisce, oltre che padronanza di ciò con cui intende polemizzare. In particolare, viene individuato nel chiasma di Tradizione e Innovazione un campo di incontro 'agonistico' necessario affinché la ricerca e la sperimentazione possano svilupparsi nell'ottica di un'indispensabile connessione/contestazione del patrimonio culturale e tecnico di riferimento, e nella danza di William Forsythe un momento in cui tale ricerca coglie la possibilità di un autentico rinnovamento.

1. Una questione di stile, la danza come dispositivo espressivo.

Come descrivere l'esperienza viva dello stile, senza ricorrere alle teorie linguistiche, semiologiche – o, più in generale, positivistiche – che ne alterano l'apparenza? In che modo lo stile, o meglio gli stili, si manifestano a colui che parla, vede o ascolta**(1)**? Lo stile si configura come un *medium* indispensabile per dare esistenza a dei contenuti ideali e, quindi, per permettere di parlare e di comprendersi. Come osserva Roland Barthes, «lo stile è propriamente un fenomeno di ordine germinativo, è la trasmutazione di un Umore. Così le allusioni dello stile si diramano in profondità; la Parola ha invece una struttura orizzontale, i suoi segreti sono sulla stessa linea dei suoi termini, e ciò che essa nasconde è svelato proprio dalla durata della sua continuità […] è un *transfert* senza traccia e senza ritardo. Lo stile, al contrario, ha solo una dimensione verticale, affonda nel ricordo circoscritto dell'individuo, compone la sua opacità a partire da una certa esperienza della materia; lo stile non è mai altro che metafora, cioè equazione tra l'intenzione letteraria e la struttura fisica dell'autore» (2003, pp. 10-11). Il tentativo di analizzare lo stile ci pone di fronte al paradosso di una 'anomalia epistemologica': lo stile potrà essere l'oggetto di un discorso, ma a maggior ragione rappresenta l'orizzonte o la condizione che lo rende possibile. La descrizione dello stile implica l'adozione di uno stile: siamo coinvolti in uno stile, più di quanto ci sia possibile districarci da esso per poterlo osservare in modo imparziale e oggettivo. Le considerazioni che seguono, dunque, non potranno che essere di ordine trascendentale (perché non si tratta di descrivere che cosa è lo stile in sé stesso, ma di rivelare piuttosto come esso si manifesta) ed empirico (perché siamo obbligati a ricorrere a un 'dispositivo-stile' che più o meno consapevolmente decidiamo di impiegare).
Una ragionata convergenza tra l'intuizione di Ferdinand de Saussure (sulla distinzione tra *langue* e *parole*, ossia tra il sistema convenzionale di segni che formano il codice di un idioma e l'atto linguistico individuale e irripetibile del parlante, 2021) e l'applicazione del 'circolo filologico' di Leo Spitzer, per il quale «il particolare può venir compreso soltanto per mezzo dell'insieme, e ogni spiegazione di un particolare presuppone la comprensione dell'insieme» (1966, pag. 131), può permettere di entrare nella 'questione stilistica' da un punto di vista molto suggestivo e carico di conseguenze per l'estetica performativa, coreutica nel caso specifico di cui questo contributo intende occuparsi. La tesi sostenuta è che la 'questione dello stile' non vada semplicemente posta a partire dall'atto del singolo, dunque nei termini di stile individuale (o personale), e che tantomeno a determinarne un orizzonte espressivo possa essere la mera aderenza al '*mainstream*'. Se non è la singolarità a dettare in maniera stringente cosa sia o cosa non sia 'stile', si deve evitare di cadere nell'estremo opposto, e pensare che esista un Sistema al quale le individualità artistiche debbano conformarsi per essere riconosciute tali.

Piuttosto, l'attenzione va alle fratture carsiche provocate dal costante filtrare di deviazioni creative all'interno del 'sottosuolo' dei codici codificati, allo spazio interstiziale determinato dalla scissione tra l'espressione individuale e il codice linguistico a cui si fa riferimento. Il 'luogo dello stile' non è quello in cui si individua o si esprime l''animo' di un autore o di un'autrice, fattore che afferisce più alla sua psicologia o al suo carattere; parlare di stile significa incunearsi nello scarto che intercorre tra la lingua condivisa (la *langue*) e la lingua particolare (la *parole*), tra Universale e Particolare, e farlo non in una maniera astratta, ma nel dialogo fenomenologico tra Tradizione e Innovazione, tra Norma e Violazione.
Tra concetto e singolarità esiste un intreccio dialettico al punto che in ogni atto espressivo si ha «un oltrepassamento del significante da parte del significato, che lo stesso significante ha la virtù di rendere possibile» (Merleau-Ponty, 1960, pag. 112). Come non è possibile isolare dei significati puri perché si legano a un sistema di significanti, allo stesso modo, non è possibile isolare lo stile dai sistemi di segni in cui si attua. Perfino la lallazione, il grido o lo psittacismo – per fare solo alcuni esempi di utilizzo della voce apparentemente slegati dalla sfera del senso – si configurano come tentativi di stilizzazione di significati. Attingendo alla terminologia saussuriana e mettendo in discussione la teoria corrispondentista della verità, secondo cui sussisterebbe una relazione diretta tra parola e cosa designata, Jacques Lacan – con il celebre algoritmo S/s nel *Seminario* dedicato a *La lettera rubata* – aveva avvertito come per avere un significato occorra sempre uno scarto tra significanti: all'idea che vi fosse un rinvio immediato del significante al significato si sostituisce quella di un rimando orizzontale e interminabile tra significanti e, a sua volta, la personale ricerca di uno stile rimanda a questa sorta di 'percorso' attraverso il quale la soggettivizzazione si avventura alla 'ricerca' di un posto nell'ordine simbolico (Lacan, 1966).
Rimodulare in una critica estetica la dialettica tra 'linguaggi' e 'storia' dell'arte significa allora non collocarsi in una prospettiva di ingenuo 'emotivismo' (posizione a cui spesso viene piegato Spitzer – quando, per esempio, il filologo austriaco affermava che «a qualsiasi emozione, ossia a qualsiasi allontanamento dal nostro stato psichico normale, corrisponde, nel campo espressivo, un allontanamento dall'uso linguistico normale; e, viceversa, un allontanamento dal linguaggio usuale è indizio di uno stato psichico inconsueto. Una particolare espressione linguistica è, insomma, il riflesso e lo specchio di una particolare condizione di spirito», 1966, pag. 46). La necessità di non confinare lo stile allo studio della *parole* e all'esclusiva predilezione per l'anomalo/individuale deve dunque andare incontro a una postura in grado di assegnare l'adeguata enfasi alle regolarità e alla 'collettività', la *langue*, senza tuttavia schiacciarsi su di essa: ecco perché si proverà a muoversi nell'ottica di un concreto confronto tra Tradizione e Innovazione e in uno specifico contesto di applicazione, quello delle arti performative e della danza. I riferimenti potrebbero essere molteplici, dunque ci si limiterà a un cenno a quanto esposto da Jean-Luc Nancy sulla valenza del corpo danzante come dispositivo espressivo nel denso e lucido volume *Il corpo dell'arte* (2014). La danza, secondo Nancy, ha una natura ambivalente, è essa stessa 'chiasma': da un lato, conduce il Soggetto che in essa e attraverso essa si esprime a rivelarsi nella propria intimità; dall'altro e allo stesso tempo, nulla e nessuno può rivelarsi in maniera autentica se non essendo nascosto e nel momento del rivelarsi stesso. Questo vuol dire che la danza è una condivisione, una compartecipazione tra l'Altro e l'Io, che nel suo procedere e promuovere una saldatura tra opera e intimità, tra Arte e Soggetto, porta a riconoscere che mentre il dentro si espone, contemporaneamente il fuori si raccoglie. In questo fluire del dentro e in questo radunarsi nel fuori, si manifesta una latente e ineliminabile estraneità e alterità tra chi si mostra e coloro a cui ci si mostra. Questo è l'*hic et nunc* della danza, il quale dà forma a uno spazio-tempo in cui il corpo si dis-vela come 'estraneità condivisa'. I corpi non sono involucri esteriori, luoghi in cui si dimora in maniera astratta, ma un 'dentro-fuori'**(2)**, un 'altro-sé'. La danza dà così 'corpo' a un suggestivo ossimoro estetico dove e per mezzo del quale i distinti si riconoscono.

2. Sperimentare la tradizione e l'innovazione

Il tema dello stile è intimamente radicale e solo apparentemente di ovvia comprensione. Per nulla di semplice definizione, la sua 'questione' potrebbe essere dispiegata alla luce di un'interpretazione

virtuosa (una tra le possibili) della relazione dialettica che smotta da dentro il mondo dell'arte, il quale non deve rigettare le proprie fondamenta e le figure mitiche che lo abitano, Maestri e Maestre che ne hanno precorso i tempi e tracciato le scie fino a influenzare in modo significativo ciò che viene allestito oggi. La tesi è che le arti performative contemporanee possano accostarsi al repertorio, dunque al classico e al moderno, in modo tale che questi ultimi non debbano svanire dalle scene per dar spazio al 'nuovo', ma che anzi vadano a (ri)costituire, in larga misura, la spina dorsale dell'arte del nuovo millennio.
Quello dell'arte contemporanea può essere un meraviglioso mondo oltre lo specchio, nel senso che è grammatica che attraversa il testo, contesto che si fa messa in scena, ideazione che si enuclea liberamente ed ereticamente a seconda delle condizioni materiali e delle tecniche di riferimento. L'arte contemporanea ha un rapporto aperto con la propria storia al punto da lasciarsi condizionare da essa, ma senza sottomettervisi: con stile contemporaneo, dunque, si può intendere uno straordinario e affascinante concetto ideale, prima ancora che una pratica concreta, che permette di rappresentare una dimensione che è allo stesso tempo tematica e spazio-temporale. Questo contributo si colloca nella prospettiva che tale dimensione sia quella della contemporaneità nel senso di testimonianza di un immaginario fiero nel lanciare una proposta di futuro, orgoglioso della propria memoria e lucido nel ragionare sull'esistente. Lo stile definisce il processo artistico come un percorso rigoroso ma indefinibile, infinito ma formale, e fa della creazione autoriale una 'terra' dove realtà e finzione a volte si incontrano, in altre si scontrano, ma sempre per raccontarsi e confondersi a vicenda, rendendo labile oppure invalicabile il *limes* che li separa. La crisi aperta da questo solco, ossia le opportunità offerte dall'osmosi di Tradizione e Innovazione, è dunque quello che ci si aspetta di trovare nello 'stile del contemporaneo'.

3. La forma del contemporaneo, dal 'testo' ai 'testi'.

La stilistica, in quanto analisi degli elementi costitutivi e qualificanti di un fenomeno estetico, del suo linguaggio e della sua grammatica compositiva, è un campo di indagine privilegiato e di fondamentale importanza per la comprensione del fenomeno estetico e della sua evoluzione nel corso del Novecento e del nuovo Millennio. Tra testo e arti sceniche esiste una lunga tradizione, ma secondo la teatrologia del XX secolo il loro rapporto si è definitivamente radicalizzato. In molti, all'interno delle maestranze di studiosi, registi, drammaturghi, ecc (Mango, 2003, 2019; De Marinis, 2018), hanno favorito il de-potenziamento della sua funzione e del suo valore in relazione al 'momento' dell'ideazione e della composizione di un allestimento. Storicamente, il primo *step* è individuabile nella riduzione del 'protagonismo' e del primato della partitura poetico-narrativa, il cosiddetto 'testo', la cui esistenza è stata successivamente – attraverso la messa in campo della rivoluzionaria azione delle avanguardie storiche e nel corso della seconda metà del 900 – problematizzata e il problema della sua esistenza è divenuto materiale di riflessione estetica (Valentini, 2020). Non è un caso, infatti, che i due maggiori e più influenti studiosi di arti sceniche, nonostante l'alterità delle rispettive proposte teoriche, abbiano dedicato particolare attenzione all'avvento (nel corso della seconda metà del Novecento) di una nuova modalità di 'scrittura scenica' afferente a un rinnovato rapporto tra *langue* e *parole* nell'immaginario estetico. Il paradigma del *Teatro Postdrammatico* di Hans-Thies Lehmann (2017) e quello della *Estetica del performativo* di Erika Fischer-Lichte (2014) sono sostanzialmente concordi nel riconoscere come l'allestimento scenico si costruisca a partire da una pluralità di partiture non necessariamente codificate e 'riportate' su e come testo tradizionale. Ci sembra che questa riflessione operi sulla scia di un principio che la filosofia e gli intellettuali stanno indagando in maniera approfondita dal XX secolo, radicando ed enucleando un processo di de-soggettivizzazione (Foucault, 2003, 2016; Recalcati, 2012) e di 'rivalutazione' della corporeità (Merleau-Ponty, 2019; Nancy, 2014) che dal punto di vista scenico (Derrida 2002a, 2002b) si è espresso prioritariamente nei termini di scardinamento del testo-centrismo**(3)**, di de-autorialità e di esaltazione dell'evento (Artaud, 1968; Fischer-Lichte, 2014; Randi, 2020). Sulla base di questo assunto, affrontare la 'questione dello stile' nella prospettiva estetica delle arti sceniche conduce ad ampliare la riflessione dall'ambito della scrittura testuale a quello della forma. Un testo scritto – drammaturgico, narrativo o poetico – è sempre portatore di un

contenuto e la sua comunicazione/comprensione è legata in maniera inscindibile alla forma con cui è stato concepito, che lo contiene e che lo 'veicola' (McLuhan 1986, 2011). Semplificando, si tratta di riconoscere come irriducibile il legame tra il 'cosa' e il 'come' dire qualcosa artisticamente: contenuto e forma sono polarità fondamentali di un legame covalente, perché, se il problema di fondo per l'artista è stabilire un ponte tra palco e platea (non importa che si tratti di luoghi non convenzionali o che il rapporto sia di natura cognitiva o emotiva), allora – affinché tale ponte si possa edificare – ad assumere un ruolo centrale e decisivo nel discriminare una attività come artistica o meno non potrà che essere la forma. Se così non fosse, se al tempo della società dello spettacolo (Debord, 2022) e dell'arte allo stato gassoso (Michaud, 2019) la forma non avesse questa 'responsabilità', discriminare l'appartenenza al campo dell'arte o dell'intrattenimento o del consumo sarebbe impossibile (Alfieri, 2015). Non si nega l'importanza del cosa raccontare o del cosa inscenare, anzi, la scelta delle tematiche è una componente fondamentale della relazione dell'arte con l'immaginario di massa, ma non esistono contenuti privilegiati. Il fatto, poi, che non esista neanche una forma privilegiata, 'rientra' nella forma come categoria e problematizzazione estetica.

4. Una scelta consapevole

Le arti sceniche, sia quando tradizionalmente narrative e rappresentative, sia quando espressive o quando 'contemporanee' (Heinich, 2010), giocano con una molteplicità di codici espressivi che possono spaziare senza soluzione di continuità dal verbale al gestuale, dal visivo al multimediale, dal materiale al virtuale, dall'analogico al digitale (su multimediale/digitale in particolare Balzola & Monteverdi, 2019). Il termine 'drammaturgia' può ancora essere 'utile' al fine di identificare la costellazione degli elementi scenici, ma oggi comprende non solo e non necessariamente la presenza del testo: con drammaturgia ci si riferisce immediatamente anche alle partiture fisiche, a quelle ecologiche e a quelle tecniche, alla dimensione attoriale, a quella registica e a quella ritmica, e così via. Oltre e/o accanto alla drammaturgia della narrazione, esistono quelle – pur paradossali – dell'evento e della performatività: quando ci si riferisce a 'testo', bisogna essere consapevoli che, dal punto di vista formale, esso si 'differenzia' da quello narrativo perché ha 'scoperto' la scrittura performativa e che il proprio senso afferisce alla testualità in quanto 'formalizzazione' nel senso di installazione scenica e di performatività oltre e/o accanto alla costruzione delle *dramatis personae*. Tra l'altro, la consapevolezza della scelta (stilistica) intrapresa è parte essenziale anche della funzione comunicativa – oltre che estetica – di uno spettacolo, in quanto contribuisce ad accostare i due livelli senza confonderli: lo stile inteso come sinonimo di consapevolezza formale è ciò che, se adeguatamente maneggiato, consente di limitare o 'controllare' il rischio che l'artista sia involuto in una dimensione narcisistica e che lo spettatore sprofondi in una condizione solitudine (Lipovetsky, 2014). Non esiste una via maestra per la 'fruizione' o la 'partecipazione' artistica, perché tale rapporto, che è sempre ermeneutico, può essere configurato in termini di comprensione razionale o di impatto emotivo, di 'inclusione' o di shock. Quello che andrebbe evitato è l'affidamento a nostalgici atteggiamenti veteroavanguardisti che oggi sono pienamente integrati nella società dei consumi (attraverso il marketing e la pubblicità) e che squalificano la forma a patina e fenomeno di costume (Di Stefano, 2012; Ascari & Velotti 2018; Lipovetsky & Serroy 2017). Non basta presentarsi in determinate vesti o proporre determinati contenuti per elaborare uno 'stile', perché tale elaborazione deve situarsi sul chiasma di Universale e Particolare, di Tradizione e Innovazione, di *langue* e *parole*, di Norma e Violazione, affinché essa si materializzi autenticamente. L'artista con la sua personalità e formazione deve infatti saper dialogare, criticamente e/o organicamente, con l'apparato discorsivo edificato da secoli di produzione artistica perché vi si ri-trova 'immerso'; e, inoltre, deve saper gestire le rivoluzioni strumentali in cui ciclicamente si agisce senza lasciarsi travolgere da puerili atteggiamenti di entusiasmo – magari dettati dalla estrema semplicità delle tecnologie contemporanee – o di nostalgico sconforto.

4.1. L'autore è morto, viva l'autore.

La complessità pratico-concettuale della questione 'formale' incrocia in modo strutturale la questione dell'autoralità. Se, nel 1968, Roland Barthes aveva 'sentenziato' *La morte dell'autore* (1988), riconoscendo la natura interpretativa di ogni lettura autentica, e se, come visto, un analogo 'riconoscimento' rientra nei paradigmi de-autorializzati delle attuali arti sceniche, bisogna stare attenti quando si ammette che l'incontro artistico può essere 'anche' un processo di riscrittura dell'opera di un autore (il quale, di conseguenza, è necessario che scompaia) da parte del lettore/fruitore. Estremizzare in maniera indiscriminata tale morte corre il rischio di cadere in una più ampia 'rete' di de-responsabilizzazione, in un vortice che investe non solo la dimensione privata, ma anche quella pubblica con, da un lato, chi crea, produce, distribuzione ecc., che lo farebbe senza alcun investimento o convinzione personale e, dall'altro, chi finanzia e progetta politiche culturali che non tiene in conto del *target*, della natura, delle finalità ecc., di ciò a cui destina i fondi. Inoltre, tra le righe di questa deresponsabilizzazione, rischia di essere sottovalutata anche la distinzione tra professionismo e dilettantismo, che non deve essere intesa dal punto di vista delle qualità 'soggettive' (caratteriali e psicologiche, il famigerato 'talento'), ma della formazione, delle intenzioni e degli obiettivi di riferimento. Sia chiaro, chiunque può promuovere e produrre espressività, ma allo stesso tempo non qualsiasi atto o oggetto può essere scambiato per arte. Esprimere la propria creatività e avere la possibilità di farlo anche in termini professionali dovrebbe essere 'interesse' della collettività e delle sue istituzioni educative, ma questo non significa che chiunque, a prescindere da quello che si sa e che si sa fare, possa essere considerato un artista.
Dopo la spinta al 'grado zero' della sperimentazione novecentesca e l'irruzione del 'regime di singolarità' (la trasgressione come valore pubblico ed artistico, Cherchi, 2017), la specificità del fenomeno artistico continua a vacillare in quanto esso risulta sempre più compromesso con interessi di tipo commerciale e/o di marketing a vario titolo. Il rischio insito in una ingenua posizione dialettica tra intenzione autoriale e l'impersonalità delle tecniche, che sono sempre più a 'buon mercato' e facilmente utilizzabili in prima persona e in un rapporto diretto con l'*audience*, è particolarmente evidente nell'esempio – ormai scolastico – della 'difficoltà' delle arti sceniche di relazionarsi con la propria dimensione performativa: il fatto che tutto possa essere interpretato *as performance* non significa che – in nome di questa possibilità – arte, politica, comunicazione ed *entertainment* siano la stessa cosa (Deriu, 2012).
Essere consapevoli della morte dell'autore, dell'evaporazione dell'arte (Michaud, 2019) e della condizione postmediale (Eugeni, 2015) deve far riflettere sul fatto che la specifica dignità dell'arte non è scontata e che non può essere assunta ingenuamente o una volta per tutte. Lo studio dello stile, del linguaggio formale, è allora determinante per essenzializzare la specificità dell'arte, ma anche per favorirne l'evoluzione, radicarne l'aderenza - non didascalica - allo spazio-tempo di riferimento (Bourriaud, 2009) e potenziarne la carica dissonante rispetto all'immaginario di appartenenza (Adorno, 2009)
Lo stile richiama, nello specifico campo delle arti sceniche, il rapporto tra Tradizione e Innovazione che purtroppo non di rado viene restituito in termini molto grossolani: la Tradizione – il fare qualcosa come lo si è sempre fatto, dunque al 'meglio possibile', ed essere accademicamente preparati a farlo – ha certamente un valore nel fondamentale processo di trasmissione delle conoscenze e delle competenze; analogamente, l'Innovazione – il non assumere atteggiamenti di referenza o di sudditanza – è ciò che dà valore allo spettacolo dal vivo e che permette alle espressioni spirituali dell'essere umano di non sclerotizzarsi in una semplice restituzione 'archivistica'. Va da sé che alla base di questa convinzione ci sia l'idea che l'arte, da un lato, possa avere una relazione diretta con il mondo contemporaneo, in particolare con il suo immaginario, e che, dall'altro, debba impostare tale relazione in maniera dialetticamente aperta, critica e dissonante affinché si possa perseguire una qualche forma di miglioramento delle condizioni di vita e del benessere individuale e collettivo. Se con il postmodernismo e la rivoluzione digitale, qualcosa di epocale sta investendo il problema della contaminazione tra l'arte e le altre 'sfere' della produzione umana e se ciò ha compromesso, in un certo senso, la riconoscibilità delle opere d'arte e la validità del ruolo dell'artista (cosa distingue un momento qualificabile come 'artistico' da quelli relativi alla sfera massmediale, all'applicazione delle scoperte scientifiche o alla collettività concreta in cui si

agisce?), la scelta dell'artista potrebbe mai essere quella di esiliarsi nella propria autoreferenzialità, di non svolgere un ruolo attivo nella società e di non contribuire in maniera concreta al progresso nel proprio spazio-tempo? È convinzione di chi scrive che l'arte debba avere un 'proprio' ruolo critico-progressista e che assumerlo passi dal riaffermare il valore del principio di autorialità in modo tale che l'intenzione e la realizzazione artistica non siano limitate/costrette ad adeguarsi alle innovazioni strumentali della propria epoca. L'arte, che esiste all'interno di determinazioni discorsive storicamente esistenti, certamente 'accade' come evento, ma sarebbe molto parziale non rendersi conto che esistono responsabilità private e pubbliche che possono indirizzarla vettorialmente in un verso o in un altro. Il supposto 'crollo delle ideologie', che in realtà è una loro trasfigurazione (Bodei, 2020), ha sconvolto l'intero immaginario occidentale, aperto voragini di senso e creato un vortice nel quale è complicatissimo, ma indispensabile, muoversi con consapevolezza per non venirne travolti. L'arte può rappresentare una bussola rispetto allo stato delle cose e alla direzione da prendere, ma solo se riesce a relazionarsi con la contemporaneità senza lasciarsi fagocitare dal Sistema.

Lo scorso secolo si è testardamente 'dedicato' al tema della morte dell'autore e dell'autoralità (Foucault, 2021; Žižek, 2003) a favore del *topos* strutturalista dell'irrilevanza dell'autore, della sua dimensione biografico-psicologica e delle articolazioni interne del testo, di regole sistemiche e unità discorsive rispetto alle quali l'individualità risulta una 'concessione' aneddotica: «il linguaggio ha assunto la sua statura sovrana; sorge come venuto da un altrove, da un luogo dove nessuno parla; ma si dà un'opera solo quando, volgendo indietro al suo proprio discorso, parla nella direzione di quest'assenza» (Foucault, 2016, pag 230). Tuttavia, oggi sarebbe il caso di tornare a riconoscere che è l'artista, non la tecnologia, a 'detenere' – almeno in termini di responsabilità – l'intenzione di una creazione (che sia un evento performativo, un'opera o un progetto). Sicuramente esiste un'ecologia di strumenti e di concetti a disposizione, un'ecologia che potrà essere sovvertita solo a un certo punto, ma questo non significa estremizzare l'idea secondo la quale l'arte è un evento che interroga l'artista come se non avesse alcuna responsabilità delle proprie azioni.

Bisogna pertanto mettere e mettersi in guardia da cosa si intenda per artista e, *mutatis mutandis*, da quale sia il suo 'stile', e sarà utile fare alcuni esempi perché bisogna liberarsi dalla retorica dell'artista 'qualunque' senza però sacrificare qualunque (ogni) artista, alla cui figura invece vanno riconosciute la dignità, la responsabilità e l'onere, oltre che l'onore, di crearla e produrla (l'arte).

La sperimentazione offerta a buon mercato dai media digitali e dalle loro 'possibilità virtuali' e l'immersione intermediale tra spazi concreti e ambienti informatici corrono il rischio di far perdere di vista che le arti sceniche sono – almeno allo stato attuale e secondo una curvatura che, *of course*, è ideologica, non 'naturale' in quanto è lecito pensarla diversamente – arti dal vivo. Bisogna partire dal riconoscere nell'autorialità la responsabilità di una scelta di direzione (stilistica) – che potrà essere presa in maniera critica e/o in maniera organica alle modalità classiche di produzione artistica – se si intendono attivare nuovi sentieri di senso, praticare nuove modalità di interazione sociale e contrastare il Leviatano dell'illusoria contrapposizione tra narrazione *mainstream* e contro-narrazione.

L'intera opera di William Forsythe**(4)** consente di intendere in maniera visiva le istanze stilisticamente rivoluzionarie di una poetica pienamente contemporanea in quanto capace di evitare cadute nel didascalico o nel "banalmente" narrativo, senza per questo "ripudiare" l'accademismo (Randi, 2014, 2020). Infatti, Forsythe ritiene che il balletto classico sia un linguaggio regolato e da seguire, ma non dal quale essere addestrati. Prepararsi a infrangere queste linee guida significa riprendere – per esempio – posizioni tradizionali, ma svilupparle all'estremo, utilizzare le punte, ma usarle su tutti i tipi di calzature (stivali da lavoro, calze e pantofole). Il balletto classico diventa una sorta di bussola per esplorare diversi percorsi coreografici, giocando – secondo i dettami del postmodernismo – con l'imprevisto, con i momenti di improvvisazione e con la creatività irriverente. Lo stile contemporaneo che sorge da quello classico, come rappresentato dal 'caso Forsythe', dunque, prevede una preparazione tecnica di alto livello, include finalità ardite e salvaguarda le arti sceniche dall'implosione nell'intrattenimento ludico-multimediale, dalla deriva in un stucchevole ricerca dell'originalità e dal degrado di una auto-compiacente espressività qualunquista.

5. Il "Caso Forsythe"

A Quiet Evening of Dance è una coproduzione *Sadler's Wells London* e altre istituzioni d'eccellenza europee nel campo delle arti performative. Lo spettacolo ha debuttato proprio al teatro londinese nel 2018 e nello stesso anno ha ricevuto il *Fedora – VanCleef&ArpelsPrizeforBallet*, che premia le produzioni artistiche rivolte a un pubblico internazionale in grado di ripensare la creazione, le produzione e le messa in scena della danza in termini sperimentali. *A Quiet Evening of Dance* è una composizione di cinque opere brevi riunite in due atti in cui si palesa il rigore e la coerenza con cui William Forsythe sviluppa il proprio percorso di ricerca stilistica sui linguaggi coreografici.
Dal punto di vista descrittivo si tratta di un compendio di micropezzi incentrati sulla nozione di contrappunto e sullo stretto rapporto che negli anni «William Forsythe ha saputo intessere tra sottrazione e gesto barocco, tra fascinazioni filosofiche neoplatoniche e attualizzazioni nel reale della fisicità» (Migliorati, 2021). Affidata a un *Prologue*, l'apertura è dedicata all'estetica dell'essenziale, vale a dire a un'esposizione che evita la chiusura della danza in una definizione, elude il dover essere come orizzonte ontologico e fa della descrizione una contingenza, non un obbligo normativo. La scena è dominata dal silenzio, non vi è alcun accompagnamento musicale e ciò impone ai danzatori la concentrazione in una gestualità e in un assolutismo scenico che ne cattura totalmente i sensi tra palco e platea: la pulsione scopica**(5)** inscenata (si) rivela tanto (nel)la dimensione del vedere, in quanto i performer devono abitare la scena ritmando e coordinando la propria presenza con quella altri senza alcun supporto sonoro (dunque attraverso lo sguardo dell'altro), ma anche – e per forza di cose – (nel)la dimensione del farsi vedere, oscillando tra il desiderio di essere visti, oltre che di esserlo. Il Me del ballerino coglie il Sé del e dei partner e il Noi si fa coralità e grammatica corporea, che è tipica di Forsythe.
Il secondo passaggio, anch'esso profondamente legato all'identificazione reciproca, è *Catalogue* dove la coordinazione dei corpi da partizionata diviene disposizione paratattica di 'frasi' tersicoree indipendenti: siamo in una sorta di estetica del frazionamento narrativo, vale a dire in un momento scenico dove la gestualità del frammento diventa indicazione del sé, significante slegato dal significato in un silenzio che continua a essere totalizzante e ad abbracciare tutto; siamo in un catalogo/archivio ordinato di figure coreutiche, di passi che indicano la potenzialità di 'fare corpo', ossia di instaurare 'una nuova grammatica visiva e corporea'. La slegatura tra significante e significato, almeno in senso narrativo e teleologico, conduce le istanze coreutiche a non genuflettersi alla necessità di una funzione descrittiva, ma, all'opposto, a farsi momento di un tentativo di liberazione dell'arte dal giogo semantico. La finalità del gioco è quella di recuperarsi come arte di un corpo non astrattamente libero, ma liberato dalle indicazioni esterne (la cui assenza è ricordata in maniera 'assordante' dal silenzio). Il movimento si enuclea a scatti, diventa sempre più stratificato, si complica, riesce addirittura a interagire con le altre figure e a farsi figura altra. Si assiste a una logica 'compilatoria' di figure minimali che tendono ad addentrarsi in territori più vasti e barocchi.
In *Épilogue* compare la musica di Morton Feldman e, la ricerca di una messa in atto si fa ripetizione di movimenti corporei incompiuti e di improvvisi cambi di posizione e di tensione e quanto 'contenuto' da *Catalogue* si compie. Il '*passage à l'acte*', la traslazione dal contenuto 'virtuale' della rappresentazione del quadro precedente diviene 'attualizzazione di un possibile' (Deleuze, 2001) grazie alla completezza ritrovata di danza e musica.
Infine, con *Dialogue (DUO2015)* si chiude il primo atto e si giunge all'apoteosi di questa stratificazione 'barocca', ma questo processo di ri-costruzione della danza rimane comunque misurato e 'in sottrazione', grazie a un movimento divenuto lungo e di ampio respiro ormai musicato.
Nel secondo atto, *Seventeen/Twenty-One*, si realizza l'incontro con il maestro del barocco francese Jean-Philippe Rameau dalle cui note Forsythe trae ispirazione per questa 'tranquilla serata di danza'. Le figure, i movimenti e le posture convergono in una variazione continua, ma non più in un senso combinatorio o sommatorio, ma come interrogazione filosofica del rapporto esistente tra barocco e contemporaneo. La danza permane paradossalmente quieta ma nel dinamismo di un rinnovato 'furore', che diventa anche ironico/irriverente per la capacità di stimolare tanto la complicità (del pubblico rispetto allo spazio, ai suoni e all'ambiente di lavoro) quanto l'attenzione (nei confronti

della reazione spettatoriale da parte dei performer). Se la coreografia diventa affermativa nella negazione, ciò avviene in quanto la danza coglie nella capacità del passato di essere fonte di ispirazione la chiave per una propria reinterpretazione e così facendo si converte dall'essere arte gestuale a meta-riflessione estetico-filosofica.
Quello di Forsythe non è dunque un 'immediato' avanguardismo e il suo non è il tentativo di voler rivoluzionare *tout court* il vocabolario della danza. Forsythe comprende che l'innovazione accade nel concreto e che procede a partire da condizioni artistico-storico-culturali materiali e reali, di cui poi sarà possibile sviluppare all'estremo le potenzialità. Ovviamente, il fatto che ciò possa accadere e che tale sviluppo sia 'stilisticamente' sensato presuppone di saper 'padroneggiare' in maniera superba gli stessi strumenti messi a disposizione dalla tecnica classica, come – non a caso – succede in *A Quiet Evening of Dance*, spettacolo sul quale *v*al la pena soffermarsi perché, nella sua apparente non-spettacolarità ne costituisce un esempio eclatante. Nell'intero primo atto, i danzatori si muovono in un silenzio quasi totale e lasciano che siano i loro passi e la loro respirazione a creare una partitura sonora 'accompagnata' prima dai colpi di tosse del pubblico e dalle immancabili suonerie degli *smartphone* (impossibile non pensare alla composizione *4'33''* di John Cage) e solo in un secondo momento dalla *ambient music* di Morton Feldman. Realizzati come un incrocio tra ciò che resta di un tutù tradizionale e le vesti di una danza urbana, gli stessi costumi guardano con essenzialità all'incontro tra classico e contemporaneo e, infatti, i danzatori indossano guanti da sera colorati e scarpe coperte da calzini – e lo faranno per tutta la coreografia con alcune variazioni cromatiche. La loro è l'alternanza di duetti e assoli, di piccoli passi e movimenti rapidi; le loro sono sequenze intricate e disegnate in un labirinto dinamico costruito sul glossario del canone coreutico (*rond de jambe*, *attitudes*), ma rispetto alla forma balletto le pieghe anatomiche dei loro corpi non danno mai l'impressione di allontanarsi in maniera scomposta. Forsythe mette dunque la performance al servizio di un'indagine sui concetti estetici di Tradizione e Innovazione come a voler destrutturare le stesse fondamenta cartesiane della geometria del balletto. Queste gesta sono a volte esplosive, in altre sincopate, ma ai ballerini non viene mai imposto di seguire pedissequamente un linguaggio codificato. La richiesta coreografica è quella di una reazione al proprio ritmo interiore, di ricerca di nuove modalità di movimento e di reinvenzione di quanto sarà sperimentato nel secondo atto musicato sulle note barocche di Jean Philippe Rameau (non a caso titolato *Seventeen/Twenty One*). In esso, dopo aver utilizzato (auto)ironicamente la materia prima del classicismo, l'energia contenuta nella e dalla auto-esplorazione fisica e tecnica dei performer diventa 'espressione piena' di corpi sinuosi e tecnicamente preparati. La contestazione dell'addestramento classico porta Forsythe a lasciare che ogni movimento imploda in un placido silenzio e non nel vortice di una *climax*, ed è un autentico momento ludico quello rappresentato dalla Break Dance dell'unico ballerino esterno alla propria compagnia, la cui presenza rovescia la progressione emotiva e dà avvio alla dimensione più briosa e 'pop' di *A Quiet Evening of Dance*.
Senza aver mai rotto del tutto la sensazione di uno stile 'convenzionale' e dopo aver giocato con Tradizione e Innovazione per attrazione e repulsione, distanza e traslazione, Forsythe apre al contemporaneo senza dimenticare/deformare un *corpus* classico che, decostruendo i propri canoni, contiene in sé le condizioni per una nuova rappresentazione del corpo all'interno della storia della danza. Una storia che, con *A Quiet Evening of Dance*, scopre la necessità di un rinnovamento della figura nell'atto stesso del guardare (la pulsione scopica) e il cui esito è di una coerenza e di una limpidezza tale che, anche per merito dei suoi sconcertanti interpreti oltre che del suo geniale autore, appare di sontuosa realizzazione.
Ovviamente, non ogni creazione potrà essere un capolavoro, ma ciò non significa che anche nei pezzi 'normali' non si palesi la 'necessità stilistica' di un 'contenuto di verità' della danza, ossia il suo (saper) essere meta-riflessione. Prendiamo il caso di *Herman Schmerman***(6)**, che probabilmente non costituisce il lavoro più riuscito del coreografo americano, soprattutto se paragonato al citato *A Quiet Evening of Dance* o, come vedremo, all'indimenticabile *Steptext*. Ciononostante, la coreografia espone in maniera esemplare la coerenza del progetto di dialogo tra Tradizione e Innovazione che Forsythe, in questo una delle più audaci figure della danza internazionale, sta portando avanti da quasi mezzo secolo.
Il corpo di ballo veste in *leotard*, il set scenico è essenzializzato, non presenta architetture 'teatrali', la tecnica classica è liberata dalle posture accademiche, mentre i virtuosismi sono alleggeriti da

un'esecuzione sublime e da una interpretazione sempre gioiosa. Sono queste le fondamenta di *Herman Schmerman*, «the ballet means nothing. It's a piece about dancing that will be a lot of fun» (NYCB, 2022). Anche questa coreografia si compone di due momenti, ognuno dei quali è autonomo dall'altro, anche se esiste un *trait d'union* nell'essere danzati sulla partitura di Thom Willems. La prima parte è consegnata a tre donne e due uomini, la 'quantità' delle figure è ridotta da e in una tensione all'unisono, tensione che anima l'esecuzione che ogni performer sviluppa nell'orizzontalità delle braccia e nell'accompagnamento di rapidi movimenti delle gambe e delle punte. *Soubresaut, battement, rond de jambe* e *pas de bourrée*, in questo primo quadro di *Herman Schmerman* si dà sfoggio di praticamente tutti i fondamentali della danza classica, ma se la composizione in parte risente dall'essere stata realizzata nel 1992, ciò è dovuto alla presenza di due espedienti datati (il primo è relativo al fatto che i collegamenti tersicorei seguono l'uno all'altro attraverso l'uscita dalla scena dei ballerini e delle ballerine dopo il completamento della rispettiva frase coreutica, il secondo all'insistere all'unisono del ritmo danzante con gli accenti percussivi della musica). Ciononostante a farla da padrone è, e non potrebbe che essere, la qualità del movimento, la cui impressione visiva è eccelsa, in particolare negli assoli e nel brillante 'primo' finale. Il secondo atto è il *pas de deux* per uomo e donna in cui a fare la loro comparsa sono i celebri gonnellini gialli realizzati per l'occasione da Gianni Versace. Anche in questo caso, Forsythe non immagina un racconto, ma espone un disegno 'autonomo' e magnetico di corpi in attrazione e repulsione in un movimento che è anarchico, ma non disordinato; e che, se accostato alla latente e riuscita sottotraccia di ironia dell'intera coreografia, porta a riconoscere a *Herman Schmerman* un complessivo ed efficace senso di riflessione estetica.

Il terzo esempio in cui l'incontro tra Tradizione e Innovazione diventa esemplare è lo straordinario *Steptext***(7)**, un pezzo classe 1985 che, questa volta, non mostra neanche lontanamente i segni del tempo. Anche in questo caso la musica è barocca, ed è Bach con la *Ciccona* dalla *Partita n.2 in re minore BWV 1004* ad accompagnare la coreografia. Tra i quattro interpreti ne abbiamo tre uomini vestiti di nero e una stupefacente donna in rosso e con le punte. Il movimento in *Steptext* procede in maniera spezzata e si frammenta dall'interno in una danza in cui il trio, prima stringendosi (l'uno con l'altro) e poi allontanandosi e mostrandosi apparentemente 'irato', non produce incontro ma competizione per il (s)oggetto del loro desiderio (la donna) e scontro per possederlo a turno. Il perfetto equilibrio delle prese è, in realtà, una tensione costantemente nervosa verso la poesia della danza (il femminino), verso l'armonia delle linee e il movimento flessuoso di colei attorno alla quale gli appetiti patriarcali sono orientati. Lei è l'incarnazione del fascino del classico che si erge a contemporaneo, della Tradizione che si fa Innovazione, lo stile che avvolge e si sviluppa in un movimento in cui la coreografia sembra, con fare a tratti temerario e teso, dissolversi e prendere nuova forma. La danza è serrata, mozza il fiato per la portata tecnica e per l'eccelsa condizione fisica, ed è certamente impossibile da ridurre a mera ricezione accademica. Tuttavia, *Steptext* ricorda senza appello come la 'strutturazione' classica non abbia per nulla esalato il fatidico ultimo respiro e come l'Alta formazione sia ben lungi dall'essere inutile o dannosa 'deformazione'.

La danza che esonda dal contesto della Tradizione non diviene, infatti, totalmente altro da essa, da sé: Forsythe non dimentica il valore in-formativo di quel patrimonio, ma ne elude le conseguenze disciplinari e coercitive perché ne considera la grammatica come costitutiva di un linguaggio necessariamente aperto sul solco di una connotazione comunicativa che, per sua stessa essenza ed esistenza, muta forma e contenuto a seconda delle diverse esigenze storiche e artistiche di riferimento. Allora, ecco che il classico conserva dentro di sé i geni del proprio rinnovamento sfoggiando l'intrinseco possesso di stilemi totipotenti capaci di restituire con libera interpretazione 'qualsiasi' linguaggio tersicoreo.

La rapidità d'esecuzione, la purezza delle geometrie, il dinamismo posturale sono gli elementi tecnici con cui Forsythe riempie la scena, ma è la caratura emotiva con cui 'sporca' i gesti e li mette in pausa a potenziare il senso di una sconcertante padronanza dello strumento (tecnico e anche fisico). Forsythe utilizza tutto l'arsenale del canone classico (dagli *attitudes* ai *grands battements jetés*, dai *pliés* agli *arabesques penchés*), ma, nel farlo, lo contamina di emotività e, liberando la postura, crea le condizioni in cui lasciar vibrare i corpi all'unisono con quelle stesse emozioni che stanno trasmettendo.

Ritmi sincopati che sanno farsi ossessivi, gestualità che 'scelgono' se aderire o meno al suono che può tanto farsi musica o attestarsi su sonorità ambientali, scampoli di realtà che irrompono abbozzando possibili storie ma che si infrangono immediatamente su frammentazioni e immagini fulminanti, l'aspetto narrativo che a tratti si palesa, ma che a volte non arriva nemmeno al disfacimento di se stesso poiché non vi è una trama preliminare sulla quale si stato possibile l'instaurarsi di "qualcosa": la composizione coreografica sa indirizzarsi su modalità ariose e forme classiche, ma sa anche cambiare direzione non nel senso della nullificazione della Tradizione, ma di una sua radicalizzazione, come in un eccesso di lotta tra una tendenza rivoluzionaria e una di rispetto. Non c'è misconoscimento, tantomeno ossequio, e questo acuisce la sensazione che le coreografie siano composte da momenti separati, ma anche che posseggano una relazione estetica superiore. Il legame non è immediatamente, né necessariamente esperibile, la danza può essere percepita anche al di là di uno stretto contesto di significanza, ma un senso trascendente si trova nella trascendenza ai danzatori stessi (*parole*), dunque nella danza come sistema linguistico (*langue*). La danza fa danzare, ma solo se chi danza la danza. Questa espressione potrà apparire contorta o quantomeno tautologica, ma sono gli spettatori i fruitori privilegiati di questo momento di arte da cui è bandita una modalità di esecuzione e lettura di tipo passivo, dove lo scorrere del tempo non segue più leggi astruse o la loro totale assenza. Quello che esiste è un movimento intelligibile in un afflato decostruttivo, che disorienta almeno fino al termine della (non)rappresentazione. La scena della danza si fa stile che si "apre" perché ha negato il solco di una unica ricostruzione di luoghi e tipi coreutici e sono sempre i ballerini, non la tecnica, che impongono lo sviluppo della loro presenza, che fanno emergere la breve esistenza delle figure incarnate attraverso una danza mai preconfezionata.

Le creazioni del coreografo americano sono di «un realismo gestuale che è sempre dialogante con l'ideale del corpo tecnico della danza classica […] non sono il frutto né di mere ostentazioni tecniche né di finalità formali o estetiche: esse sembrano piuttosto mirare a esprimere un nucleo molto più segreto, che trova nel minimalismo dello spazio e in quello dei suoni l'evidenza concreta, bastante a sé stessa, del proprio esserci». Ed ecco perché lo stile di Forsythe, con il suo radicamento nelle tecniche accademiche e la sua apertura all'innovazione, «è capace di dimostrare come la danza contemporanea non sia un argomento per pochi eletti, ma importante materia di indagine per chiunque possegga un corpo» (Chernetich, 2019).

Daniele Rizzo e Gianluca Valle

Note.

(1) Si tratta, in altri termini, di applicare il principio formulato da Husserl non all'ambito della percezione o della fantasia, ma a quello dello stile di cui ci serviamo per scrivere, parlare o fare arte: «Nessuna teoria concepibile può indurci in errore se ci atteniamo al principio di tutti i principi: cioè che ogni intuizione originalmente offerente è una sorgente legittima di conoscenza, che tutto ciò che si dà originalmente nell'*intuizione* [Intuition] (per così dire in carne ed ossa) è da assumere come esso si dà, ma anche soltanto nei limiti in cui si dà» (2002, pp. 52-3).

(2) Secondo Derrida, la pura presenza a sé dell'ego trascendentale è un mito, in quanto esso si dispiega come una spaziatura tra segni, dove il dentro ha bisogno del fuori e il presente dello scorrere del tempo per manifestarsi (1967)

(3) Come osserva Derrida, estendendo la critica del fonologismo a quella del logocentrismo propri della tradizione metafisica occidentale, «scrivere è sapere che ciò che non è ancora prodotto nella lettera non ha altra dimora, non ci attende come prescrizione in qualche *tópos ouránios* on in qualche intelletto divino. Il senso deve attendere di essere detto o scritto per abitare sé stesso e diventare quello che è differendo da sé: il senso» (2002c, pag 14)

(4) Danzatore e coreografo, William Forsythe ha svolto dal 1984 al 2004 i compiti di direzione artistica del *Frankfurt Municipal Ballet*, per il quale ha disegnato la maggior parte delle coreografie, e dal 1999 quella del *Theater am Turm* di Francoforte sul Reno, luogo privilegiato per la sperimentazione teatrale e coreografica indipendente e internazionale prima delle chiusura del 2004. Nel 2005 ha fondato *The Forsythe Company* che dal 2015 diventa *Dresden Frankfurt Dance Company*, oggi diretta dall'allievo spezzino Jacopo Godani, mentre dal 2015 al 2021 è stato docente alla *Glorya Kaufman School of Dance* della *University of Southern California* e consulente artistico presso il *Choreographic Institute* della stessa università. Per la sua attività,

sono innumerevoli i riconoscimenti di prestigio tra cui il Leone d'Oro alla Carriera alla Biennale di Venezia del 2010.

(5) «Vale a dire le cose che mi guardano» e quelle che «io […] vedo» (Lacan, 2003).

(6) Realizzato nell'ambito della 'vetrina' *Diamond Project* - dal nome della mecenate Irene Diamond - del 1992, si tratta del suo secondo lavoro per il *New York City Ballet*. Originariamente coreografato per cinque ballerini e abbinato alla colonna sonora elettronica del suo storico collaboratore Thom Willems, nel 1993 è stato aggiunto un *pas de deux* che dal 1999 è diventato parte integrante dell'opera.

(7) «A departure from the mechanics of the theatrical ritual, *Steptext* attempts to suspend the mechanisms, so fundamental as accessories, of the execution of the performance which has determined the structure of the stage performance. It produces a series of musical, scenographic and choreographic *suspenses*, which create an environment of charged narration (for a woman and three men)». (Forsythe, 2009).

RICCARDO BENZINA

*****

Ma quante miglia dista un aggettivo dal sangue.
E quando ci vedremo.

Questa storia è un palazzo invaso
dal tanfo e dai topi e otteniamo
in cambio della cera di aneddoti vaghi mattini
a meno cinque, intere
annualità senza primavera, nascosti nei paesi un vicinato.
Ai bordi della strada qualche striscia, secca bianca:
sporge l'arnica e la notte che svoltiamo
fuori dal buio nella tangenziale, come da una foce.
Sappiamo le strade secondarie. «Accorcio
dalla periferia».

E non si tollera, non
si lascia dire, al chiuso da millenni che assomiglia
a un calcolo ingombrante questo
rimasuglio d'inquietudine…

*****

Vieni.
Lascia che fumi il polline. Senti le tracce
del mito nel trasloco?
È il migrare, si nasconde
un diamante sul fondo della gola.

Ferma.
I bambini in salotto si risvegliano.
Il mondo adesso è zitto:
il mondo una volta ha parlato e adesso è zitto.
Un bosco pensoso una pensione un carcere
nuovo di zecca, senza mosche attorno ai cassonetti
né facce, o passeggiate – troppa gente camminava solitaria
parlando. Sono andati e li rivedi dentro ai sogni,
seppure tu non voglia.
Sono ovunque. Forse temi l'imboscata, sono giorni
che ti guardi intorno
e però non trovi nulla, sei convinto che ci sia qualcosa in meno:
una eredità latente. O le case abbandonate,
o le case che abbandoneremo.

A chi tace tu prometti altro silenzio.

*

Le porte restano chiuse. Sono pesanti
e comprensibili al prossimo.

Se ti affacci al monte vedi una
luce cremisi che viene dalle pietre.
La fine del fiume la schiena che si rompe.
I luoghi che si offrono alle vie.
Un ponte lunghissimo unisce
le sabbie della riva all'altra riva.
Riprende i vecchi sogni
da dove si erano interrotti.
Dove si è soli
dove si matura fino al coro.

*

Tua la veglia, trepidare assiduo dei giunchi.
Dove? In questo campo eterno del nascondino
dove, da morosi, abbiamo fatto lezione
e che adesso conosciamo tutto quanto ma
vorremmo non conoscere: vorremmo perderci
e non ce la possiamo fare. C'è
la mappa, l'algoritmo, il come viola
della ripetizione, la
fame fame fame che decide.

Dico ognuna
di queste bambole ha un prezzo, ognuna
di queste strade un muro. Solo il dirupo
è libero, è
un portale di santi, un paradiso
che va in automatico e scavalla.

*

L’anemometro segna vento zero.
I fili sono fermi, i fiori apetali. E l’angelo
che abbandona il corpo, i segni implodono.
Aggressori sconosciuti. Accenti
su parole in riduzione, imbavagliate e senza modi.
Due gusci di pistacchio. Una promessa
di sale e moscerini. Trema. «Ci penso».

Gioventù indicibile, passa: passa veloce e con
decisione fa il tuo, relega-
mi al tenero non più. Accompagnami
un’altra volta all’ipermercato
di sabato mattina. Ci sono i saldi
e si sta bene dentro, ho un cuore
gigantesco e blu.

*

Non è più vedere.

Per la campagna che viene a farmi visita pure nel sonno,
per gli ulivi che salgono spezzati. O il cielo, dopo che finisce
dentro il mezzanino
per sbaglio, ostentatamente
cielo.

Si dice sia una cosa
facile, che si capisca questa posa
di nervi accumulata e le fessure
escluse vi siano ricondotte poi in amalgama.
Non è vedere. Sembra più
questo: sembra l’impeto
di una dissipazione
occasionale dose che nel buio incustodito eccede,
che implode sopra la metà di un cuore
e fa trambusto.

*

Dove comincia il sentimento, è nero.

Dove comincia, non si arriva ancora.

La schiena, tomba di un antico volo
attende che passi il respiro: così.

Ferma e paziente
e forse un ricordo. Quando
stavi lì dove crescevano le bocche di leone, intempestiva
cambiavi le tende come fosse
procedura di liberazione.

*

Sono andato dietro al sole. Però vado
e non mi muovo mai davvero, se certi
pensieri stanno lì, presi nel margine.
Vigne coperte da un telo di plastica.
Qualcosa brucia.
E domani
non è un giorno. Lasciate
le parole, le
parole hanno lasciato. Stanze che
sono tutte in disordine e… ma non crolla-
no, nel panorama
loro intimamente, si compensano.

Non è più vedere
in quest'anello di cenere in questo
rifugio notturno dove
la mente sfoca e coltiva un momento
fino a farlo diventare
ora.

Notizia.
Riccardo Benzina è nato nel 1988 in provincia di Bari, dove vive e lavora. Suoi testi sono apparsi su Utsanga, Minima, Inverso, Die Leere Mitte. Per i tipi di Taut ha pubblicato *Scenario* (2022).

ALBERTO COMPARINI

IN UNA SCALA DA UNO A DIECI

E fino a questo un uomo
può assomigliarsi, angosciosamente

1.

cheloidi punti di sutura a tendini legamenti articolazioni e nervi
in titanio le viti a interferenza di metallo l'innesto del trapianto
tra gennaio e marzo le radiazioni alfa e beta i raggi gamma delta
epsilon e zeta le iniezioni eta a memoria fino alla lettera omega
in stampelle a lezione sulla sedia a rotelle il drenaggio articolare
agli arti inferiori l'anestesia epidurale dopo l'ennesima incisione
i debiti della biopsia ossea la diffusione del disturbo dell'umore

2.

nel centro dell'impatto il corpo scivola
senza attrito lungo una superficie umida
colpisce violentemente il muro la gamba
si spezza sul parapetto della carreggiata
diventa un oggetto metallico al contatto
con l'asfalto l'energia dell'urto conserva
nella carne un taglio irregolare tra addome
e spalla rilascia nel petto una bolla d'aria
per una decina di secondi interrompe la vita
dei passanti prosegue a destra della strada
gli agenti del traffico segnalano nel verbale
la velocità del mezzo le cause dell'incidente
in moto i danni ai legamenti del ginocchio
si cicatrizzano in una corsia di emergenza
al pronto soccorso dell'Ospedale Gaslini
a Genova anche oggi è giovedì 40 ottobre
all'incrocio di via Livorno 12 interno 19

3.

l'anestesista inietta nella schiena un liquido
bianco deve trovare il punto d'accesso giusto
tra le vertebre lombari l'ago è spesso penetra
per quattro volte la pelle diventa livida e dura
attraverso un piccolo tubo trasparente disattiva
per qualche ora il tuo stato di coscienza resiste
nello squilibrio muscolare degli arti riconosci
sbiadite le immagini della corsa in ambulanza
le bestemmie delle automobili in coda tagliano
la strada tra semafori verdi e gialli sono quasi
rossi gli occhi prima della trasfusione non riesci
più a capire chi sono dove sei cosa ti hanno fatto
come mai ho delle flebo alle braccia la fasciatura

al petto è davvero necessaria questa maschera
dottore per respirare non le serve altro chiedi
subito di fare una telefonata risponde chi parla
sei zero negativo non hai patologie pregresse
ad oggi non sappiamo ancora perché soffri
in ospedale il tendine rotuleo diventa legamento
crociato la cicatrice conserverà nella lesione
il colore dell'asfalto gli avanzi del ginocchio
i vetri rotti nella mano destra rivolta al cielo
in segno di resa garantiscono al paziente minore
sensazione di appartenere a un corpo estraneo

4.

una presenza in eccesso persiste come sospesa
tra quadrante e corona all'altezza del marcatore
il cristallo segna un'ora di aprile sono in ritardo
lo ripete più volte il radiologo entra esce sposta
la tua gamba in un'altra posizione esegue esami
con mezzi di contrasto proietta su uno schermo
al plasma cartelle cliniche grafici soluzioni irreali
per la perdita temporanea di equilibrio e olfatto
ascoltiamo il linguaggio di medici e di professori
esperti in etimologia greca cambiano il tuo nome
diventa questa malattia nasce si nutre e compone
di una crescita incontrollata di cellule ed ormoni
ne osservi da lontano il tratto ondulare attraversa
e taglia il femore distale tra margini e percentuali
incerte il nostro sguardo si ferma per un momento
alla scomparsa dell'arto il dottore suggerisce cosa
farne del corpo una volta raggiunto l'ultimo stadio

5.

il giorno dopo il mio vicino di letto si è dissolto
non c'è più alcuna traccia delle sue ossa deformi
tra i corridoi sterili dell'ospedale arriva un nuovo
costo inutile per lo Stato ha il corpo decomposto
si chiamava Giovanni viveva a Bologna da poco
faceva estremamente caldo d'estate si respirava
male di sera eravamo diventati amici dopo tutte
quelle giornate passate a fantasticare sul niente
cosa vuoi fare da grande vorrei giocare ancora
a basket non sarà semplice dopo l'operazione
rimangono lo spettro delle recidive gli esami
semestrali le visite di controllo per i prossimi
quindici anni ci terranno sospesi in una flebo
di veleno le sue parole si smaltivano in bagno
ascoltavamo i conati di rabbia vomito e sangue
non ne posso più dei farmaci ho paura di morire
a casa la moglie piangeva avevo lo stesso nome
del figlio dormiva sulla sedia era quasi mattino

6.

futile medical care era un’espressione
ricorrente nella camera numero 3-4-7
della clinica di Palo Alto la preferivo
all’accanimento terapeutico italiano
a Stanford le malattie mi avevano già
trasformato in un animale da testare
in laboratorio ho trascorso anni vuoti
insieme ad altri esseri bestiali abitavo
queste gabbie prive di soglie umane
a cosa serviva allora trovare ulteriori
analogie linguistiche fisiche o mentali
raccontare in una scala da uno a dieci
gli ultimi giorni dei malati immaginari

7.

nel foglietto illustrativo le istruzioni per l’uso
scandiscono in liturgie e formule chimiche
il confine biologico tra le vita e la morte
assomiglia in fin dei conti a questo gesto
svegliarsi ingoiare delle pastiglie in bagno
lasciare nello specchio prima di ogni pasto
un segno di decenza vomitare e apprendere
tra le gocce di sangue il conto alla rovescia

8.

buongiorno risponde la segreteria
telefonica dell’Istituto Ortopedico
Rizzoli il nostro servizio è attivo
dalle nove alle undici da lunedì
a giovedì i nostri uffici sono chiusi
la invitiamo a richiamare grazie
oggi è venerdì Santo domenica
è Pasqua alla voce automatica
rispondo chiamerò un’altra volta
martedì prossimo sarà già tardi
sono passati diciassette anni
da tempo il professore è morto
la verità è un registro elettronico

9.

cerchi le mie aderenze nel mondo distingui l'osteosintesi
dai tessuti fibrosi cicatriziali distesa sul letto percepisci
i confini sfiorati accetti i suoi effetti tocchi gli altri tagli
superficiali sopra la scapola osservi un altro punto fermo
fuggivo da me stesso quando parlavo in inglese e tedesco
il dottore mi voleva chiamare sindrome dolorosa regionale
ero una distrofia simpatico riflessa poi cronica complessa
mi aveva diagnosticato la ricerca di questo campo di senso
siamo vestiti di carne e parole ricordi ne scrutavi le forme
sul divano abbiamo tracciato insieme un angolo convesso
non servono i due lati per misurarne l'ampiezza in gradi
la soluzione appartiene al prolungamento delle tue mani

10.

avevi provato a spiegarlo a parole di persona
su Skype per messaggio con qualche verso
a Natale voglio ricevere una cicatrice nuova
nella gamba destra è rimasto solo un disegno
la desideri spesso quando spieghi a qualcuno
perché non bevi Alberto cosa ti è successo
si vede bene senza vestiti a letto qualcosa
ha già perso ogni interesse questa storia
a loro non importa preferiscono fare sesso
è davvero strano ci vogliono almeno sei mesi
per entrare in lista d'attesa il punto di sutura
è sempre lo stesso domani non è così urgente
morire con la morte ci puoi ancora convivere
per un semestre e mezzo è forse sufficiente
resistere manca solo un anno alla fine puoi
scegliere se continuare a vivere cosa serve

Notizia.
Alberto Comparini è nato a Genova nel 1988. Ha conseguito un dottorato di ricerca all'Università di Stanford e insegna Letterature comparate all'Università degli Studi di Trento.

PAOLA DI GENNARO

BASI

1.a

è così che cose mai viste
    svelano agli uomini. ed
      è ancora inutile pensar
              plausibile sviare

                          il caos
        le voci calate in spire
      di quattro lettere per
   ciglia incoscienti del
dolore scampato

o ingoiato a forza mosso
  giù o su a piacere sparso
     qui senza troppo ordine
                        siamo

                 impunemente a
       cantare del verbo acido
     il laborioso intreccio
  della seria opera buffa
di tre per tre

in tre e te. tale è la vita
    per noi tutti. poesia di
       un mondo ingiustamente
                          sano.

                              se
        tutto fosse vacanza dal
    destino – fosse tortore
  acqua e ambra – allora ci
racconteremmo

altra storia. invece sì
  si galleggia densi tra i
    codici e la materia come
                crampi e lune

                    e si lavora
     come fu predetto terra e
   anche lettere, ché tutte
 sono perfette se tutto è
terso

e dà pace. e ogni sera che
   si vive tra lune e crampi
       si svelano eroi e croci
                  e credi spenti.

                        ciò che cade
         si rialza e torna a volte
       in piedi a contare frasi
  e basi E in parte il numero
scompare.

1.b

                          sotto
        si sente ancora l’acqua
    e il diaframma tra luce e
  sudore è ancora intatto.
vivo.

di fronte il muro a calce
  ha pori di pelle pallida
    a destra i mari. le ombre
             corrono col vento.

                       bambole
        rimangono non giocate,
     scarpe s appiattiscono
  qui sul suolo. d’estate
mollemente

si muore. e sappiamo già
  che si rinascerà ancora
     più e più volte di lavoro
                       voglia e

                          buio.
        sappiamo pure che ogni
     volta qualche cosa sarà
 andata, che ritorni o meno.
sappiamo

che occhi appassiranno
  e si apriranno su luoghi
     sempre più assuefatti a
                          noi

                       i tempi
     e i trascorsi in luci più
    sicure. dopo, altrove,
 in lunghi spazi di apnea
una a una

le luci s estingueranno
  gli occhi le perderanno
     e fedeli mani ispessite
                  smetteranno

                  di cercarle.
     rimarranno sole le luci
   che scorse sere d estate
  richiameranno di nuovo
con calmi sussulti.

il tempo tornerà ancora
  brevemente, per poi con
    tutt i quanti andarsene
                per sempre.

4.a

estate, e tutto acre: le
facciate i colori l’aria
alla finestra, l’odore
della pelle

dalle perdite
sfociati fuori in vita,
e avanti, venti, trenta
anni prima. forse nati,
i cerchi,

forse tornano da storie
che sempre vi sono state
rivelate, e smettono di
crescere.

cadono
con una serena notte tra
vita solita. solo primi
e ultimi hanno timore: i
più fortunati

odiano o amano le ottuse
abitudini, e gli altri,
ignorando il ritmo, giù
si muovono

come falene
nella sabbia, di notte.
ricordi e tutto ha suono,
le foglie le scie di bava
le dita

sui limbi tra chiasso ed
errore. ma anche sonno,
e futuro, e sempre più il
passato.

nessuno
ci aveva detto che nasci
da chi desidera morire.
divinità latenti con le
ali finte.

4.b

devo unire
tutto con tutto, le arie
le forme del tempo, come
negli anni 80 in un’auto
di campagna

vetri condensa parole,
e un baracchino. unire
questo ad una sera su un’
isola

d’inverno
nascosta in un assurdo e
vasto letto d’altri, al
freddo. unire questo al
rabbino

che guarda mentre baci,
ad una fermata di un bus.
unire questo a una festa
nel ghetto

e alle strade
vuote mentre la persona
al tuo telefono va con la
sua auto contro un muro.
unire

questo a un corpo bianco
autoucciso, srotolato
a terra senza corda con
la scala

alle sue spalle.
ci sono stati inverni di
terrore e televisione,
e risvegli spalancati,
asfissie

che ho bruciato ognuna
a modo suo, fingendo che
il cuore funzionasse.
Cassa 7, libera.

17.a

ora a cose fatte l’unica
   è saltare. inclinare il
     corpo avanti, e sperare
                  che la testa

                          segua.
      poi lasciare che le mani
   servan salde a scortare
 il corpo, non permetter
loro di

far danno. capelli onde
  con futile bellezza, ad
      assecondare la libera
                      caduta.

                       provare
     a non stringere troppo i
    pugni. a restare fluidi
 contro il folle vento in
resistenza.

lavorare ad una propria
  forma esatta, a come non
    scomporsi nel diaframma
           fra i diversi stati.

17.b

sono anni,
ormai, che prego sempre
allo stesso modo, sera e
mattina. e conosco ogni
possibile

inflessione dei versi a
croce di quel bel mantra
replicati in una catena
esatta,

ogni volta.
tornano ritorti i buoni
pensieri. tornano stanchi
ed increduli. dubbiosi
cavalli grigi

nelle sabbie mobili. li
si dovrebbe sbrigliare
lasciarli magari anche
affogare.

la preghiera
è ora l’incubo da cui sto
provando a risvegliare
la donna che è sul letto.
ha le mie mani.

22.a

è tutto vero. ora è tempo
    dunque di fermare trame
        cicliche tessute rade
                    a dismisura.

                    distruggersi
         col tutto liberare ogni
     reticolo. ogni singola
  connessione quasi come
pregare

di chiudere le finestre
  per non buttarsi. vasto
    sentire il salto, senza
              fretta ripudiarlo.

22.b

sono
qui al punto di partenza
senza ordine con le vene
delle mani gonfie con la
pancia

che ricorda. ho confuso
qualcosa con un’altra,
non ricordo più già cosa
e come.

comprerò
delle figurine, credo.
proverò a incollarle al
posto giusto. senza mai
uscire dai bordi.

23.x

desiderare corpi e atti
   che il tempo senza sosta
       si ostina a decomporre
                      fingendo

                       stelle e
       salti. anche aspirare a
     vere connessioni con un
  Dio offerto e ricreato a
propria immagine.

credere che sia giusto.
   i paradossi, e i numeri.
      che cosa rimane. rimane
                    il pianto

                          e poi
       la vita. rimane riposto
    in nuclei vasti come tre
  oceani il canto. rimane
Ognuno

con la sua sordità cieca
   ognuno a divenire rosso
      velluto a braccia tese.
                       rimane

                      sterile
      quel po' di conoscenza
   rubata di nascosto. sui
 refusi costruire sensi
dispiegare luce

attendere all'inciampo
  renderlo più vero d ogni
     voce, farlo base solida
                 e poi saltare.

23.x

e va
ora la conta di tutto ciò
ch è fatto. costole riso
forme e forze più intere
della storia.

tutto il dolore è niente
tutto esplode com è nato
si dilata ma poi espulso
torna indietro

e plasma.
guardo nello specchio,
è notte e ho un dolore che
non sente. fuori ridono
e accanto

c’è latteo neon, e cosmo.
poi c’è lei, che è la base
di anima e ogni cosa che
è increata.

respiriamo
insieme, come quando si
era anfibie nella vasca
e d’amore si lacrimava.
dagli occhi

aumentava il calore con
cui galleggiavamo, e al
tempo stesso si era come
tra stelle

siderali avvolte
in pergamene umide. non
c’è nulla da sapere. si
allentano le cellule, e
il verbo viene fuori.

Notizia.

Paola Di Gennaro è nata a Napoli, dove insegna letteratura inglese. Ha vissuto a Londra, Tokyo e Parigi. Ha pubblicato studi critici di letteratura europea e giapponese, traduzioni e racconti. Tra le sue pubblicazioni accademiche, le monografie *Walk in Progress. La ricerca dello straordinario in Bruce Chatwin* (2009) e *Wandering through Guilt. The Cain Archetype in the Twentieth-Century Novel* (2015). Del 2010 è la sua raccolta di poesie in lingua inglese *Destiny Please*, apparsa nel volume *Poetry Pieces of Europe* e nella rivista berlinese *Sand*. Nel 2014 è stata finalista al concorso di poesia POPSciencePoetry. Altre poesie sono apparse in riviste, quotidiani, volumi e blog letterari. Nel 2016 è stata impegnata nel Laboratorio di poesia organizzato dalla Fondazione Premio Napoli nel carcere di Secondigliano, seguito dalla pubblicazione del volume *Poeti da Secondigliano*, e nel 2017 sempre per il Premio Napoli ha partecipato alla rassegna "Poeti di Napoli. I giovani leggono i classici". Nel 2017 è uscita la sua raccolta di poesie *Ancora storia* (Zona contemporanea, finalista Premio Nuovi Argomenti 2021). *Basi* è la seconda raccolta di poesia in italiano (Industria e letteratura, 2024).

GIUSI DRAGO

SERIE NERA E VERDE
ANIMALE E VEGETALE

piuttosto una perdita quel che ci tiene
di memoria una nuova lebbra il nero

di nessuna immagine, del fango
non ci mondiamo né dei mosconi

non chiederai di me terrai a mente
gli orgasmi altrui o i tuoi d'altri tempi

****

polarità opposte nelle strisce ora chiare ora scure
delle vespe (o di mosche travestite da vespe)
attitudini che volano via finché trappola di fiume
intrappolerà acqua in materialità violenta

di argini - oggetto di paura - osservali
in modo separato dalle vespe, stati estatici
dove irrompono parti che per loro parzialità
hanno sui fiumi effetti esplosivi

ma un simile pericolo sarebbe scongiurato
(e sarebbero anche difficili attacchi estatici)
se potessi parlarne con te

mi piacerebbe molto parlarne con te

****

erano anni che non
era ora

l'ora della paura
prima e durante

****

che cos'è una foresta di paura?
quali animali, quanti?

parla Jung:

sogni impressionanti con elefanti, tori, cammelli
nessuno vuole essere osservato - attacchi

di tachicardia se mi intrometto

la relazione tra i disturbi di cuore e gli animali
è indiretta - ci sono molte altre cause dei miei attacchi,
per esempio lo scambio di masse d'aria marittime

con masse d'aria continentali, i preparati
di digitalina, le fatiche spirituali, e così via: si tratta
di una forma non specifica di esaurimento

secondo i miei sogni, li assecondo, questi grandi animali
elefanti, tori, cammelli, cavalli si stanno aprendo un varco
attraverso la foresta e non vogliono essere disturbati

****

anche noi siamo animali?
non siamo animali noi?

il nero e il verde dell'immagine
indifesa sotto luce rovente
il nero e il verde dell'immagine
indifesa in notti aspre, ripeti,
notti aspre sotto ripetuti
bombardamenti d'immagini

anche noi siamo natura?
non siamo natura noi?

il nero e il rosso del fuoco nelle grotte
protette da luce rovente da notti aspre

del fango non ci mondiamo, animali feriti
nei crateri di tronchi in decomposizione

gli elefanti usciti dalle grotte si sono aperti
una strada nella foresta, sprofondando in un fango
che puzza al sole di crepe poco profonde

****

quali animali, quanti?

parla Pauli:

l'aprirsi una strada nella foresta primaria, come
fanno gli animali, è attività orientata a un telos,
gli elefanti in particolare sono una dýnamis
a cui gli uomini non possono impunemente opporsi

***

l’hai detto tu che vorresti essere un elefante
riversarti nel grande corpo di un erbivoro

***

parla Pauli:

non mi sorprende che uno psicologo sogni
mitologicamente, in un atto di passiva attesa

al contrario un fisico teorico dell’ETH di Zurigo
uomo terribilmente irritabile quale io sono
sogna, quando lo fa,
né psicologicamente né mitologicamente

ma per ampliamento di propria scienza
mitraglia in onirismo materiale arcaico
sogna coppie di opposti, tra mente e materia
correlazioni ubiquitarie

“sognavo e ricordavo così tanto”

***

parla Jung:

negli ultimi tempi non sono più riuscito a occuparmi
dei suoi sogni, dovevo prima dissotterrare la linea antica
e medioevale che conduce alla psicologia del profondo

prima o poi, tuttavia, mi riaccosterò a quel materiale
così l’indagine, che finora ha toccato solo quattrocento
dei suoi sogni, si estenderà ai sogni successivi

spero che venga messa in luce
la più affascinante e oscura
riserva alchemica di caccia dei nostri tempi

***

l’hai detto tu che vorresti riversarti nel grande
corpo del più grande erbivoro

né psicologico né mitologico il sogno
di un elefante nella foresta

la tua coscienza si abbevera
con la proboscide al fiume

***

nero e verde
verde e nero

nella foresta diventata libro disboscata
assottigliata in pagina in indice schedata
l'elefante si apre un varco:

"quando leggo dormo poco
perché sono intento a bere"

incredulo di sua sorte l'elefante
in un libro d'avventure

l'avventura equivale a sopravvalutare i fatti

merce di prima qualità, fatti fatali - merce nera,
noir, contrabbando - la banda suona litanie

di fallimenti e d'altro canto si sentono i lamenti
dell'erba che marcisce senza motivo
ferma sotto la pioggia

verde poco narrativo rispetto al nero

***

cammina e cammina nella foresta
sempre all'interno del mondo
o della nostra testa

non è ogni cervello qualcosa
di solitario e di unico?

pensare equivale a sopravvalutare i fatti
sognare equivale a ricordarne altri

per ignoranza riguardo al tema dominante
della propria esistenza, infatti, molti si ammalano
poi mettono nero su bianco il proprio male

per via di una decennale e continua incompetenza
di tutte le tracce seguono la più irrilevante

perdersi nell'erba, buona da mangiare,
dopo breve tumulto di crescita

****

alcune note esplicative sul sesso vegetale

non è ogni cervello qualcosa
di solitario e di unico?

a lungo l'uno accanto all'altro
spighe nella mutilazione
della mietitura, ognuno fissando
l'altro senza vederlo

stasi che si insinua là dove
è nudità lo sguardo
a nudità mostrare

credeva allora di sentire intorno alla fronte
un cerchio tagliente - era solo chiacchiera
rotante nella sua testa

cento gambette divaricate hanno certi arbusti
si agitano sulla terra travagliata - ombre, pungoli
cumuli, proboscidi

****

non era che un gioco di forze l'elefante, non sarebbe stato
protagonista ma si è imposto
potendo contare su un allentarsi degli impedimenti
non appena si staglia all'orizzonte

spesso per ignoranza del tema dominante
anche i libri si disarticolano nella foresta
e di tutte le tracce seguono la più irrilevante

sempre al centro di tutto c'è
un fuoco divenuto casa un tetto
per coprire lo spreco
che noi sempre facciamo
del verde in nero

Notizia.
Giusi Drago, nata a Trento, vive a Milano. Ha pubblicato *Partiture della memoria* in *7 poeti del premio Montale* (Scheiwiller, 1995), *La pazienza della mano* (Nicolodi, 2005), *Tempo negoziato* (La Camera verde, 2014) e *Correggere le diottrie* (Oèdipus, 2019) con cui ha vinto il premio Bologna in Lettere 2020.

LORENZO PATARO

FEBBRE D'ESTATE (CINQUE POESIE INEDITE)

I

L'estate era solo il gridare dei falchi nella sera.
Quel restare sospesi a mezz'aria con le bocche
ancora cariche di sete, la pelle che chiamava
il suo destino, un'era geologica sottratta ai buchi neri
e poi spuntava dalla legge della luce
una brughiera, la tua fine verde-rame
predetta lungo il fiume da una maga,
l'estate era solo un pretesto per volare,
le corse lungo i campi, il grano che sfilava
i suoi chicchi a lievitare nel tuo seno,
c'era tutto, ogni tanto qualcosa si levava
dalla nebbia, brillava fra le ossa rimaste
a sbriciolarsi nella terra, allora un canto-amico
chiamava quei morti a radunarsi
nella mente dei rimasti, li evocava tutti
insieme, con le loro pelli sconce, i loro teschi
lucenti e di ossidiana e ancora il falco,
il falco della sera, sorvolava ogni scheggia
nella mischia, guardava ogni capello, contava
ogni rosario, sgranava i pensieri rimasti
a germogliare con i vermi e poi spuntava
uno che diceva di avere ancora fame,
una fame tanto antica che nessuno riusciva
mai a colmare, ci provava, ci provava,
ma la fame di quel morto era come un ansimare
qualcosa come un'onda che consuma
lo scoglio dove batte la sua furia.

II

Era solo esercizio del guardare
la tua smania, il tuo corpo così mistico
d'estate, il suo odore nella vampa
quando tutto si sforma e il nucleo
della terra si avvicina alla tua
mano in attesa sulla porta,
era solo il tuo stare in equilibrio
sul distacco, strascicando con la coda
un addio come un segreto, in bella
vista ma innocuo nel suo stare,
era solo esercizio verso il fuoco
al centro della casa la tua gioia
che restava inconsumata, la tua
barbara illusione che a ogni passo
il mondo si muoveva col tuo sguardo
di faina in fuga con la preda.

III

Se brilli nella nebbia poi scompari.
Andare, poi restare. Io fluttuo
nella calma dopo il salto, nella luce
che fa piana la salita, se è bianca
la tua quiete, se vedi oltre la casa
la frontiera, allora getta in aria
le difese, getta tutto nel vortice
il tuo nome, fallo a pezzi, consegnalo
alla strage, dammi tutte le radure
della mano, il delta della schiena,
il punto dove termina l'ardore.
Andare, poi restare, io porto
a compimento il fluire della piena,
piantato dove cade la rugiada.

IV

Le case, viste dall'alto, a perdita
d'occhio. Il tuo sonno plurale,
bambino, il tuo sonno antiquato,
ma ora lo vedo il cerchio nel grano,
il passo di neve nel tempo,
ora lo vedo il tuo numero cieco,
il vicolo stretto, il cerchio di pane
e il destino che scorre
nel sangue immobile al bacio,
mentre uomini in mare
ti guardano quieti e sospetti,
con l'ansia accerchiata di lame
e di agguati, in quel caldo animale
e domestico al tatto, una febbre
straniera e indifesa, quell'attesa
del canto che fa cavo il silenzio.

V

La pineta era a un metro di terra - il fondo
chiamava dal mare il tuo nome,
il volo era netto, pulito, un velo
di polvere e sale, poi tutto sbiadito
l'azzurro lasciava nel tempo il tempo
perduto, quel giorno che manca alla resa,
quel tuffo in cui sfuma ogni ardore
covato, quando tutte le spore
feconde allacciano i corpi
come i vermi per fare all'amore,
non c'era la luce, non c'era
la luce a calmare le ore

mancanti alla fine, cantavi,
cantavi di tutte le morti
di tutte le ere, ma adesso tu ridi,
dimentichi il nome
che hai dato ai tuoi spasmi, tu vivi
e io resto il tuo fossile ancora
il neonato insepolto che vuole soltanto
la gioia e poi niente, poi niente,
il dolore si incrosta di sabbia,
la pineta fa ombra a una piccola strage.

Notizia.
Lorenzo Pataro (Castrovillari, 1998), laureato in Lettere moderne, ha pubblicato le raccolte di poesie *Bruciare la sete* (Controluna, 2018) e *Amuleti* (Ensemble, 2022), con prefazione di Elio Pecora. Sue poesie sono state pubblicate su riviste e su *La Repubblica*. Fa parte della redazione di *Inverso – giornale di poesia*. Ha vinto diversi premi tra cui "Ossi di seppia" nel 2021.

LUCIAN BLAGA

Se si escludono lo sperimentalismo anticipatore di Demetru Demetrescu-Buzău, più conosciuto con lo pseudonimo di Urmuz, e l'avanguardismo, da subito fortemente dadaista, di Tristan Tzara, Lucian Blaga è il rappresentante di maggior rilievo della tendenza espressionistica poetica romena, nella sua eccezionale capacità di sintesi fra la cultura tradizionale e le nuove forme poetiche avanguardiste europee.

Il periodo fra le due guerre vide l'ingrandimento territoriale della Romania, cui si affiancò un conseguente sviluppo economico. In tale clima di fermento, comunque disorientato dalla realtà devastratrice della guerra che di lì a poco si era conclusa, anche il mondo culturale subì un nuovo riassetto, e, aperti alla produzione europea, i letterati romeni ebbero ad avvicinarsi all'avanguardismo. All'interno di due forti e contrastanti linee di produzione culturale, al teorico delle idee moderniste Eugen Lovinescu si contrapponeva, pur con uno spirito rinnovato rispetto a "seminatoristi" e "poporanisti", tutta una cultura tradizionalista strutturata intorno alla rivista *Gândirea*: è questo il ricco e profondo periodo di Ion Minulescu, Augustin Gora, Iuliu Maniu, Ion Barbu, Aron Cotruş, Tudor Arghezi, per restare in ambito poetico, e ancora, per spaziare nelle varie altre vene della letteratura, di Mircea Eliade, Camil Petrescu, Mihail Sadoveanu.

Alla fine degli anni Venti la produzione poetica romena già aveva sviluppato una sufficiente consapevolezza di sé al punto da rendere la dicotomia classica tradizionalismo/modernismo, soprattutto dopo l'avvento dell'avanguardia, un sistema metodologico di critica in via di abbandono. In un contesto poetico aperto all'Europa, forse la più grande differenza tra le due correnti era la collocazione poetica dell'io lirico, spettatore passivo nell'ottica classicizzante, radicalmente ristrutturato, nel suo atteggiamento di fronte al 'paesaggio lirico' e di fronte al reale in genere, dai modernisti in una sorta di attentato alla tradizione.

Lucian Blaga era ventenne allo scoppio del primo conflitto mondiale. Nato il 9 maggio 1895 a Lancrăm (Sibiu) in un paese della Transilvania da genitori provenienti da antiche famiglie di preti, e intriso di una cultura difficilmente comprensibile a chi non abbia sperimentato il particolare clima non solo culturale della regione, il giovane poeta da sùbito è alla ricerca del mistero dell'Assoluto e di quello, più intimo ma certamente non meno profondo, del suo spirito: al 1919 data la raccolta *Poemele luminii*, al 1921 *Paşii profetului*, al 1924 *In marea trecere*, al 1929 *Lauda somnului*. L'influenza di quella caratteristica religiosità collettiva tramandatagli essenzialmente dalla madre, ma anche le letture "decisive" (come lo stesso Blaga le definì) in lingua tedesca, Goethe e Rilke in particolar modo, e gli interessi per la filosofia indiana, sono fortemente riscontrabili in una produzione che già *in nuce* contiene tutti gli elementi della poetica espressionista, dal sentimento dell'assoluto all'isteria vitalista, dall'esaltazione nietzschiana dell'io poetico al rivivere originario del fondo mitico primitivo, alla spiritualizzazione del paesaggio nella sua massima tensione visionaria.

In una vita che si prospetta ricca di successi e di impegni non solo culturali, la produzione letteraria si fa via via sempre più notevole e incalzante. Alla prima fase giovanile segue il periodo della grande crisi, la trasformazione che lo condurrà a una nuova, più matura coscienza metaforica e simbolica: il dramma dell'impossibilità di penetrare il mistero si risolve nella chiusura in sé stessi, nel ritorno al proprio orizzonte spaziale e temporale. Il turbamento intimo, religioso e artistico, del poeta (*Tulburarea apelor*, 1923, e *Cruciada copiilor*, 1930) si affiancherà a una sempre più profonda e pessimistica riflessione filosofica di matrice essenzialmente tedesca (espressa nelle opere *Trilogia cunoaşterii* del 1931-34 e *Trilogia culturii* del 1936-37) e a una teorizzazione artistica basata su un'estetica metafisica e sull'interpretazione mistico-allegorica dell'origine del mondo, in un'unità poetico-filosofica di forte impatto lirico.

In una produzione ricca e complessa, i cui genesi e sviluppo sarebbero difficilmente sintetizzabili, si susseguono paesaggi infuocati di metafisica, slanci dionisiaci e atmosfere gotiche, "entusiasmi cosmici" e "isterie tragiche", esaltazione del movimento e dello sviluppo, il tutto riletto secondo una particolare, personalissima sensibilità che ha fatto parlare la critica di "blaghianizzazione dell'espressionismo", rilettura in forte chiave metafisica di un espressionismo modellato quasi plasticamente nel folclore romeno. La cultura del passaggio, che porterà da una primigenia teoria

della creazione in senso heideggeriano a una sempre più apocalittica e trascendente estrazione folclorica biblica, è ben presente nello stesso percorso poetico blaghiano: facendo proprie le parole di Marin Mincu, alla prima "struttura del grido" segue quella "del silenzio", per giungere infine, in quella che è la classicizzazione del blaghianesimo maturo, alla "struttura del parlare". E nel momento in cui la drammatica rottura ontologica di un Blaga dilaniato in un'incandescente tensione esistenziale va ricucendosi e placandosi in una sempre più marcata, quasi oraziana, "poetica del ritiro", la vena espressionistica e la sensibilità musicale si dispiegano al massimo grado, regalando al lettore il tutto tondo di una grande figura di poeta e di uomo.
Lo ricordiamo leggendone qualche verso, a cavallo fra il sessantesimo dalla scomparsa (Cluj-Napoca, 6 maggio 1961) lo scorso anno, e, il prossimo, le celebrazioni di Timişoara Capitale Europea della Cultura.

Davide Astori

Autoportret

Lucian Blaga e mut ca o lebădă.
În patria sa
zăpada făpturii ține loc de cuvânt.
Sufletul lui e în căutare,
în mută, seculară căutare,
de totdeauna,
şi până la cele din urmă hotare.

El caută apa din care bea curcubeul.
El caută apa
din care curcubeul
îşi bea frumusețea şi neființa.

Autoritratto

Lucian Blaga è muto come un cigno.
Nella sua patria
la neve del suo essere sostituisce la parola.
La sua anima è alla ricerca,
in muta, secolare ricerca,
da sempre,
e fino ai confini ultimi.

Egli cerca l'acqua da cui beve l'arcobaleno,
egli cerca l'acqua
da cui l'arcobaleno
beve la bellezza e l'inesistenza.

*

Către cititori

Aici e casa mea. Dincolo soarele şi grădină cu stupi.
Voi treceți pe drum, vă uitați printre gratii de poartă
şi aşteptați să vorbesc. – De unde să-ncep?
Credeți-mă, credeți-mă,
despre orişice poți să vorbeşti cât vrei:
despre soartă şi despre şarpele binelui,
despre arhanghelii cari ară cu plugul
gradinile omului,
despre cerul spre care creştem,
despre ură şi cădere, tristețe şi răstigniri
şi înainte de toate despre marea trecere.
Dar cuvintele sunt lacrimile celor ce ar fi voit
aşa de mult să plânga şi n-au putut.
Amare foarte sunt toate cuvintele,
de-aceea – lăsați-mă
să umblu mut printre voi,
să vă ies în cale cu ochii închişi.

Ai lettori

Qui è casa mia. Laggiù il sole e il giardino con gli alveari.
Voi passate lungo la strada, guardate fra le grate del cancello
e aspettate che io parli. – Da dove dovrei cominciare?
Credetemi, credetemi,
di qualunque cosa si può dire quanto si vuole:
del destino e del serpente del bene,
degli arcangeli che dissodano con l'aratro
i giardini dell'uomo,
del cielo verso cui cresciamo,
di odio e caduta, tristezza e crocifissioni
e, prima di tutto, del grande passaggio.
Ma le parole sono le lacrime di quelli che avrebbero voluto
così tanto piangere e non hanno potuto.
Amare, molto, sono tutte le parole,
perciò – lasciatemi
camminare muto fra voi,
venirvi incontro a occhi chiusi.

*

Scrisoare

Nu ți-aş scrie poate nici acum acest rând,
dar cocoşi au cântat de trei ori în noapte –
şi-a trebuit să strig:
Doamne, Doamne, de cine m-am lepădat?

Sunt mai bătrân decât tine, Mamă,
ci tot aşa cum mă ştii:
adus puțin de umeri
şi plecat peste întrebările lumii.

Nu ştiu nici azi pentru ce m-ai trimis în lumină.
Numai ca să umblu printre lucruri,
şi să le fac dreptate spunându-le
care-i mai adevărăt şi care-i mai frumos?
Mâna mi se opreşte: e prea puțin.
Glasul mi se stinge: e prea puțin.
De ce m-ai trimis în lumină, Mamă,
de ce m-ai trimis?

Trupul meu cade la picioarele tale
greu ca o pasăre moartă.

Lettera

Non ti avrei scritto forse neanche ora queste righe,
ma i galli hanno cantano tre volte nella notte –
e ho dovuto gridare:
Signore, Signore, chi ho rinnegato?

Sono più vecchio di te, Mamma,
ma uguale a come mi conosci:
con le spalle un po' curve
e piegato sotto le domande del mondo.

Non so nemmeno oggi perché mi hai dato alla luce.
Solo per camminare tra le cose,
e render loro giustizia dicendo di esse
quale è più vera e quale più bella?
La mia mano si ferma: è troppo poco.
La mia voce si spegne: è troppo poco.
Perché mi hai dato alla luce, Mamma,
perché?

Il mio corpo cade ai tuoi piedi
pesante come un uccello morto.

*

Ce îmbătrâneşte în noi

Ce îmbătrâneşte în noi
că neaşteptat ne simtim într-o dimineaţă
doritori să ne ascundem
nume şi faţă?
Ce îmbătrâneşte în noi
că-ntr-un amurg de zi şi de viaţă
ne găsim oameni de altadată,
străini printre cei de azi, umbre în ceaţă?
Nu-mbătrâneşte în noi valul de sânge,
nici inima cât bate, nici patima,
nici spiritul, nici răsunetul în urechi,
numai lacrima.
Omul bătrân plânge
cu lacrimi vechi.

Cosa invecchia in noi?

Cosa invecchia in noi
che d'un tratto ci sentiamo una mattina
desiderosi di nasconderci
nome e volto?
Cosa invecchia in noi
che in un crepuscolo di giorno e di vita
ci ritroviamo uomini di altri tempi,
estranei fra quelli di oggi, ombre nella nebbia?
Non invecchia in noi lo scorrere del sangue,
né il cuore col suo battito, né la passione,
né lo spirito, né il suono nell'orecchio,
solo la lacrima.
L'uomo vecchio piange
con lacrime vecchie.

*

Sufletul satului

Copilo, pune-ți mânile pe genunchii mei.
Eu cred că veşnicia s-a născut la sat.
Aici orice gând e mai încet,
şi inima-ți zvâcneşte mai rar,
ca şi cum nu ți-ar bate în piept,
ci adânc în pământ undeva.
Aici se vindecă setea de mântuire
şi dacă ți-ai sângerat picioarele
te aşezi pe un podmol de lut.

Uite, e seară.
Sufletul satului fâlfâie pe lângă noi,
ca un miros sfios de iarbă tăiată,
ca o cădere de fum din streşini de paie,
ca un joc de iezi pe morminte înalte.

L'anima del villaggio

Bambina mia, poggia le mani sulle mie ginocchia.
Io credo che l'eternità è nata nel villaggio.
Qui ogni pensiero è più lento,
e il cuore palpita più rado,
quasi non ti battesse nel petto
ma da qualche parte nel profondo della terra.
Qui si riscatta la sete di redenzione
e se ti sei graffiata i piedi
ti siedi su un poggio di terra.

Guarda, è sera.
L'anima del villaggio ci aleggia intorno,
come un profumo timido di erba tagliata,
come uno stillare di fumo da gronde di paglia,
come una danza di capretti su tombe elevate.

*

Noi şi pământul

Atâtea stele cad în noaptea asta.
Demonul nopții ține parcă-n mâni pământul
şi suflă peste el scantei ca peste-o iască
năprasnic să-l aprindă.
În noaptea asta-n care cad
atâtea stele, tânărul său trup
de vrăjitoare-mi arde-n brațe
ca-n flăcările unui rug.
Nebun,
ca nişte limbi de foc eu brațele-mi întind,
ca să-ți topesc zăpada umerilor goi,
şi ca să-ți sorb, flămând să-ți mistui
puterea, sângele, mândria, primăvara, totul.
În zori când ziua va aprinde noaptea,
Când scrumul nopții o să piara dus
de-un vânt spre-apus,
în zori de zi aş vrea să fim şi noi
cenușa,
noi şi – pământul.

Noi e la terra

Quante stelle cadono in questa notte.
Il dèmone della notte sembra tenere fra le mani la terra,
e soffiare su di lei scintille come a rinsecchirla
furiosamente, da farle prender fuoco.
Questa notte, in cui cadono
così tante stelle, il tuo giovane corpo
di strega mi arde fra le braccia
come tra le fiamme di un rogo.
Folle,
come lingue di fuoco io tendo le braccia
a sciogliere la neve delle tue spalle nude,
per suggere di te, famelico, e rubarti
la potenza, il sangue, l'onore, la primavera, tutto.
All'alba, quando il giorno incendierà la notte,
quando la cenere della notte sarà dispersa
da un vento che soffia a occidente,
all'alba del giorno vorrei fossimo anche noi
cenere,
noi e – la terra.

*

Lumina

Lumina ce-o simt
năvălindu-mi în piept când te văd,
oare nu e un strop din lumina
creată în ziua dintîi,
din lumina aceea-nsetată adînc de viață?

Nimicul zăcea-n agonie,
când singur plutea-ntuneric şi dat-a
un semn Nepătrunsul:
„Să fie lumină!“

O mare
şi-un vifor nebun de lumină
făcutu-s-a-n clipă:
o sete era de păcate, de doruri, de-avînturi, de patimi,
o sete de lume şi soare.

Dar unde-a pierit orbitoarea
lumină de-atunci — cine ştie?

Lumina, ce-o simt năvălindu-mi
în piept cînd te văd — minunato,
e poate că ultimul strop
din lumina creată în ziua dintîi.

La luce

La luce che sento
riversarmisi nel petto quando ti vedo
non è forse una goccia della luce
creata nel primo giorno,
di quella luce assetata nel profondo della vita?

Il nulla giaceva in agonia,
quando, solo, aleggiando sull'oscurità, diede
un segno l'Inconoscibile:
"Sia la luce!"

Un mare
e una folle tempesta di luce
si fece in un istante:
una sete era di peccati, di desideri, di entusiasmi, di sofferenze,
una sete di mondo e sole.

Ma dove s'è spersa l'accecante
luce di allora — chi lo sa?

La luce che sento riversarmisi
nel petto quando ti vedo — tesoro mio,
è forse l'ultima goccia
della luce creata nel primo giorno.

*

Vei plânge mult ori vei zâmbi?

Eu
nu mă căiesc,
c-am adunat în suflet şi noroi -
dar mă gândesc la tine.
Cu gheare de lumină
o dimineață-ți va ucide-odată visul,
că sufletul mi-aşa curat,
cum gândul tău il vrea,
cum inima iubirii tale-l crede.
Vei plânge mult atunci ori vei ierta?
Vei plânge mult ori vei zâmbi
de razele acelei dimineți,
în care eu ți-oi zice fără umbră de căință:
“Nu ştii, ca numa-n lacuri cu noroi în fund cresc nuferi?”.

Piangerai molto o perdonerai?

Io
non mi pento
d’aver raccolto nell’anima anche fango –
ma penso a te.
Con artigli di luce
un mattino ti ucciderà d’improvviso il sogno
che la mia anima sia tanto pura
come il tuo pensiero la vuole,
come la crede il cuore del tuo amore.
Piangerai molto, allora, o perdonerai?
Piangerai molto o sorriderai
dei raggi di quel mattino,
in cui ti dirò senz’ombra di rimorso:
“Non sai che solo nei laghi col fondale di fango crescono le ninfee?”.

[Traduzione di Davide Astori]

Notizia.
Davide Astori insegna ‘Linguistica generale’ e ‘Lingua romena’ presso l'Università di Parma. Si interessa in particolare di indoeuropeistica, lingue (e culture) in contatto, traduttologia, minoranze e politiche linguistiche, lingue segnate, interlinguistica.

CARLO BORDINI

UN TROU D'AIR

Ceci est un poème dédié à mon grand-père

Il avait la même tête que moi. Pleine de choses. Et même de choses
trop nombreuses, qui s'entrechoquent, et qui parfois
n'arrivent pas à
trouver l'harmonie.

à trouver l'ordre. à trouver l'ordre l'harmonie. Il avait la même tête
que moi.

Et aussi ce sens éthique, un peu austère, [d'un]
Frioulan.

Mon grand-père est dans le Dictionnaire Biographique des Italiens.
À mon grand-père on a dédié une rue à Rome.

Mon grand-père.

Mon grand-père connut sa femme à Berlin.

Probablement mon grand-père était incapable de
trahir. Incapable de ne pas tenir
parole, et avait honte
de changer.
D'idée.

Mon grand-père n'était pas à moitié
schizoïde. Il n'a pas eu besoin
d'être
rescapé par un psychanalyste.
Ses erreurs étaient fort simples,
Aller à la guerre, mourir pour la patrie

Mon grand-père
n'était pas fou
et n'était pas même
un fou manqué.

Un de mes amis (un ami brigadiste)
m'a conseillé d'écrire ce poème.

Mon ami se définit
un pantin de la révolution.

Mon grand-père aima ma grand-mère,
ce n'était pas un très bel

amour
c'était un peu ridicule
ma grand-mère jamais ne put
l'oublier
et elle a bâti sa vie
à l'image
de cet homme

Un amour austère.

C'était une cohérence un peu ridicule
[[mais]]

c'était une cohérence qui répondait à la cohérence
mon grand-père n'était pas fou

ma grand-mère n'était pas folle
seulement un peu
ridicule

Je suis attaché à mon ami brigadiste
parce que j'aurais pu être comme lui

Mon grand-père me fascine parce que d'entre mes ancêtres
il est le seul à qui je ressemble.

il n'était pas stupide, même s'il était austère.

on voyait qu'il était problématique

il se posait beaucoup de questions.

et au fond son sens du devoir
n'était pas une faute

Un amour austère
[parce que]

moi aussi je connus à berlin
la femme de ma vie
ou celle qui aurait pu l'être
ou celle qui l'aurait été
dans une existence parallèle

j'avais dix-neuf ans j'étais
/très/dérangé
je haïssais l'amour.

*

J’ai embrassé une fille devant l’océan pacifique
elle disait que la mer est un gros amant
un grand dieu qui aime les femmes
elle disait que je suis un ange méchant
et que je ne dois pas être jaloux de la mer.
les fenêtres de l’hôtel renvoyaient une lumière étrange
c’était une fille fragile
comme seul il peut y en avoir dans un pays catholique
elle avait un cerveau fébrile
nous avons marché dans des parcs
dans une ville à plusieurs prés.

je crois que ce poème est meilleur sans le point final.

*

Une fille habite chez moi et dit être ma femme

elle se comporte comme une femme me serre dans ses bras dit qu'elle m'aime

et elle ressemble à une femme.

elle ressemble à ces jolies femmes que l'on voit dans les publicités à la télévision

et qui marchent sur les podiums avec des vêtements

et elle aussi sourit toujours

et dit que nous sommes mariés

m'embrasse

[elle est très gentille].

en effet je me rappelle qu'une fois nous nous sommes mariés

mais j'ignorais que c'était une chose qui durait tous les jours.

parfois je pense qu'un jour ou l'autre on se mariera puis je découvre que nous le sommes déjà

je me rappelle que ce qu'elle dit est vrai que nous nous connaissons depuis environ deux ans.

elle dit qu'elle est en amour et que nous sommes amoureux.

et c'est vrai

*

Vie tranquille

Je ne te quitte pas car je veux vivre tranquille
Même ce pour quoi je devrais te mépriser m'est cher
et puis je suis trop vieux pour en trouver une autre
j'éprouve du plaisir à te haïr
et à te dire que je t'aime, et te leurrer est ma vengeance,
à vrai dire peut-être que je t'aime bien parce que justement je peux te mentir
sans problèmes et avoir ta reconnaissance
et parce que si je t'aimais vraiment je te haïrais, je trouverais qu'il y a un *quasi*
que je ne peux atteindre,
tu serais quasi parfaite et pour cela je me sentirais comme un raté
je t'aime comme on aime le peu qu'on a et c'est bien assez
le pain quotidien
et je ne veux pas causer une tragédie, une autre

un amour lâche
c'est ainsi
et en cela il y a tant de douceur,
beaucoup de non-dits qu'à deux nous savons et feignons de ne pas savoir

*

Je ne sais plus quoi penser

Depuis longtemps je ne sais plus quoi penser.
Je ne suis capable que de regarder.
Avant je savais.
Maintenant les choses ont changé au point où je ne peux plus les interpréter avec les idées d'autrefois.
Je peux seulement regarder.
Et penser: peut-être que le problème est ailleurs.
Mais je ne sais où.
Mais je suis convaincu que le problème est ailleurs.
En ce qui me concerne, les Mexicains pourraient très bien envahir les États-Unis.
Je n'aime pas les États-Unis. Ils sont l'oppression et la guerre.
Mais je sais aussi que la civilisation a toujours fleuri à l'ombre de la violence.
Venise ne serait pas aussi belle si les Vénitiens n'avaient pas été des fils de pute.
En outre, une amie à moi (uruguayenne) qui a fait l'erreur une fois d'aller en Colombie via Miami,
m'a dit que là à l'aéroport ils sont dégueulasses, *mais que les pires sont les « latinos » qui sont devenus yanquis.*
Et alors je pense que le problème est ailleurs.
Mais je ne sais où.
Ou mieux, je sais où, c'est clair, mais j'ai peur de le dire.

*****

Poème lu sur une place

Puisque vous m'avez invité à lire des poèmes
je dois vous dire que j'ai un peu honte
car celui qui écrit des poèmes ne donne pas de réponses.
Mais les réponses sont difficiles, immenses, elles présupposeraient
des tâches immenses, qui vont bien au-delà de nos possibilités.
Oui, c'est vrai, nous sommes en train d'envahir l'Afrique pour
la saccager, et les Africains qui viennent ici sont
utilisés en tant qu'esclaves. Et nous
que pouvons-nous faire ? La poésie sert à ça. À se demander
et nous, qui sommes sur cette place, que pouvons-nous faire ?

*

Absence

Je ressentais pour toi comme une espèce de nostalgie
comme si tu n'étais pas là
et ce manque était plus doux que la présence
un souvenir peut-être,
une présence qui est absence et qui pour cela semble présente
comme si la présence était infinie et ne peut se convertir en absence
ce qui a été peut ne pas se répéter, mais c'est comme si ça se répétait
ou ce n'est pas nécessaire que cela se répète pour se répéter pas encore, mais toujours
le présent est glacé
le souvenir n'est plus nécessaire,
mais il plane
il est présent infini et donc continue l'absence
présence non nécessaire, mais quand même présente
présence
présence dans l'absence qui est douce comme la présence
expérience présente, mais désormais non plus répétable
présence immobile et donc comme si elle était éternelle
sans la nécessité d'une confirmation le temps alors n'existe plus
l'amour éternel est un amour sans temps sans répétition
c'est comme l'absence
le cristal divin du présent ne peut être contaminé par la présence
il est souvenir infini et alors absence
il ne ressent pas de nostalgie et ne peut avoir de regrets
il ne peut ne pas être et donc il est
je prie pour que tu ne reviennes pas pour que je puisse finir ces lignes
quand tu vas revenir s'arrêtera
mourra la magie de la présence et de l'absence
le présent ne sera plus absent et donc mort
la feuille finie
le souvenir deviendra transe
il y aura une révélation soudaine
la toile d'araignée du temps se déchirera
tout sera mouvement millimétrique
mystère et oubli
je ne me souviendrai plus rien de ce dont je me suis souvenu
le présent banal sera la mort et le néant
le souvenir dormira sur le coussin
cristal infini qui peut bouger sans être présent et n'avoir nulle présence
absence qui est cristallisation de l'essence
et mort.
mort divine n'ayant pas besoin de présence
feuille qui se détache comme si c'était la dernière
le quatre est symbole de mort selon les Grecs
car après le trois tout est achevé
et ceci est la feuille numéro quatre et donc la mort
une mort qui ne peut mourir car en mourant elle deviendrait point d'arrivée
point d'arrivée qui ne peut ne doit y être car le souvenir est éternel
tout est fini, mais tout n'est pas fini et le présent est glace glacée
comme l'insecte dans l'ambre
et l'immobilité du présent rappelle le besoin du rêve de l'absent

le vide est rêve est absent
est présence vraie et unique unique présence vide
dépouillée du point d'arrivée
le marathonien court pour l'éternité pour ne pas être mort quand il s'arrêtera arrivera le point d'arrivée
et tout deviendra vide
présent vide casuel non éternel absolument
et l'insecte emprisonné dans l'ambre se réveillera et désirera à nouveau dormir
le marathonien sait qu'il vit dans un rêve et qu'il ne doit absolument pas atteindre le but
des brioches tout est divin sauf l'horrible banale bande d'arrivée banale
sa course est absence continue fuite il fuit il ne court pas il ne concourt pas il ne participe pas à la compétition
la bande d'arrivée les fanfares il les hait, il
voudrait ne pas arriver.
et il sait que son arrivée est sa condamnation la fin du rêve la fin de l'absence le retour au banal
il hait les discours du maire l'arrivée les fanfares de l'arrivée
il ne veut absolument pas être interviewé
il ne veut absolument pas que quelqu'un fouille son rêve
et le gâche avec ses mots
il veut être seul l'absence est une présence continue
comme le marathonien qui court et voudrait que cette course soit éternelle
pour ne pas revenir à l'absence du présent
pour pouvoir se souvenir
pour ne pas devoir répéter
pour ne pas devoir défier le présent en le comparant à son souvenir
il ne veut pas de brioches il ne veut pas la gloire
s'il vous plaît laissez-le courir
laissez-le penser au moment magique qui ne se reproduira pas parce qu'il est magique
dans le souvenir il est magique dans le souvenir il n'était pas magique il est magique seulement au moment que je le rêve
en courant
le présent est absent quand il va arriver il se détruira parce qu'il n'est pas souvenir
le marathonien hait le présent la montre avec laquelle il contrôle le temps
c'est fini

[Traduzione di Francis Catalano e Antonella D'Agostino]

Notizia.
Antonella D'Agostino, nata a Roma, vive a Montreal. Ha tradotto diversi poeti italiani per riviste e siti online.

Francis Catalano, nato a Montreal, dove vive, è l'autore di un romanzo, di un libro di racconti e di diverse raccolte di poesie, tra cui *Schizzi di Milano* (Carteggi letterari, 2017, trad. et postfazione di I. Testa). Ha anche tradotto in volume e per riviste numerosi poeti italiani.

NOTA DEL TRADUTTORE PER UN RIVOLUZIONARIO TIMIDO

Le poesie di Carlo Bordini riunite in questa pubblicazione sono tratte dal suo libro postumo *Un vuoto d'aria***(1)**. Un 'trou d'air', l'equivalente francese del titolo, è soprattutto un modo di dire (e non un fenomeno atmosferico, poiché fluidi come l'aria o l'acqua non possono avere buchi). Evoca l'impressione di 'cadere' quando un aereo viene spinto verso il basso da una corrente d'aria. Lo stesso autore ammette che le sue poesie, soprattutto le ultime che ha scritto, gli ricordano la sensazione di leggerezza e panico che si prova entrando in un vuoto d'aria. Impossibile negarlo. Leggere Carlo Bordini è passare attraverso una zona di turbolenza, di disturbo.

Un 'buco', un 'vuoto', questo è ciò che la sua morte ha lasciato intorno a sé. Bordini è morto nel novembre 2020, all'età di 82 anni, per complicazioni legate al Covid-19. Carlo era per me come un fratello maggiore, o meglio, un padre simbolico. Aveva un senso dell'ironia, di quell'ironia affabile che ti fa crepare, un senso dell'umorismo romano un po' grottesco che mi faceva impazzire. Ci piaceva condividere un pasto in via del Governo Vecchio in quella pizzeria dietro Piazza Navona o in quella tavola calda di fronte a casa sua nel quartiere Trieste, per parlare di poesia, tra l'altro. Era anche un amico della rivista. È stato tradotto e pubblicato sulle pagine di Exit nel 2007 e nel 2012.

Di questo libro postumo, abbiamo scelto soprattutto poesie d'amore e alcune con un taglio politico, poiché rappresentano le due principali linee di forza della sua opera: il suo rapporto con la politica e l'intreccio emotivo che caratterizzava la sua relazione con il mondo femminile. Come menzionato all'inizio di *Un vuoto d'aria*, molte delle poesie sono dedicate o ispirate alla sua giovane moglie, Myra, conosciuta durante un Festival di poesia a Lima, in Perù. Il tono singolare di questi testi gli ha permesso di inserire altre poesie d'amore che non aveva osato pubblicare prima, anche se riguardano diverse persone. Interessante, inoltre, questo concetto di iperverità forgiato da lui, e verso il quale tende tutta la sua pratica di scrittura. Lo spiega in questi termini: […] «l'arte, ogni forma d'arte, raggiunge, quando funziona, una verità più profonda di quella che una persona conosce o crede di conoscere nella vita quotidiana, sia razionalmente che emotivamente».

L'iperverità può essere "sentita" solo nella e attraverso la scrittura. Simile a qualcosa di fluido, come l'aria, la scrittura è soggetta a correnti, a un doppio flusso che sale e scende, a movimenti che generano variazioni di altitudine, vibrazioni, tremori. Questa ricerca di fluidità appare in una lettera del 6 ottobre 1975, indirizzata al poeta e critico Franco Fortini:

> Da qualche tempo mi pongo il problema della poesia come citazione. Non voglio descrivere nulla. A volte scrivo una poesia descrittiva e poi la butto via. Mi sembra che le cose dovrebbero parlare da sole. Voglio citare delle cose. Essere, più che lo scrittore, il trascrittore. Il perché non lo so. Probabilmente perché non sono sicuro di niente.

Agli occhi di Bordini, descrivere il mondo è inutile. Piuttosto, bisogna citarlo, esserne l'intermediario, per così dire: il trascrittore, non lo scrittore. La retorica fornisce un aiuto parziale in questo senso, perché nasce da false certezze. Una scrittura dell'iperverità è antiretorica e deve riuscire a liberarsi dalle sovrastrutture che ci allontanano dal nostro io più profondo. «Amo la poesia perché quando scrivo so sempre da dove parto e mai dove finisco. Arrivo sempre in un territorio sconosciuto, e ne so più di prima. Non scrivo quello che so, ma lo so quando lo scrivo […]». La scrittura permette questo tuffo nell'abisso profondo del sé, quello in cui la realtà emerge dalle contraddizioni e così è nei testi di Bordini. La sua opera, sia in prosa che in poesia, è costellata di contraddizioni. Ma il colpo da maestro del poeta è proprio quello di trasformare queste contraddizioni in puri momenti di verità. Questa è l'iperverità bordiniana.

Durante tutta la sua vita, Bordini è rimasto ai margini dell'establishment letterario, pubblicando per conto proprio o in piccole case editrici. Si era già ribellato alle convenzioni borghesi durante il suo periodo trotskista, ma aveva trovato un secondo bersaglio nella letteratura, una parola odiosa e spregevole, secondo lui. Così è stato fino alla pubblicazione de *I costruttori di vulcani. Tutte le poesie 1975-2010***(2)** e di *Difesa berlinese***(3)**, quando si è finalmente rivelato a un nuovo pubblico di lettori ed è stato considerato un autore essenziale del XX secolo. L'«anello mancante» tra la poesia sperimentale degli anni '60 (neoavanguardia, gruppo 63) e gli anni 2000 (gruppo 63-93, tra gli altri), come sottolinea Marco Giovenale, un altro poeta romano.

Letterariamente parlando, ho conosciuto Carlo Bordini attraverso la lettura di *Manuale di autodistruzione***(5)**, un breviario per tutti coloro che aspirano a toccare il fondo. È stata una lettura inquietante, che ha dimostrato la profonda conoscenza di Bordini della psiche umana. Ma il mio primo vero contatto con lui risale all'estate del 2005, quando stavamo preparando l'antologia «63-93 e oltre», un imponente lavoro di traduzione che comprendeva una trentina di poeti italiani, poi pubblicato in Exit n. 40, una rivista di creazione poetica franco-canadese, di cui sono redattore. Ho dovuto informarlo via e-mail delle buone e, anche, delle cattive notizie. Per mancanza di spazio, avevamo dovuto tagliare fuori due poeti, tra cui Bordini. La buona notizia era che lo invitavamo a pubblicare una selezione più ampia in un numero successivo. Con una modestia gentile, con la bonomia che abbiamo imparato a conoscere, accettò il suo destino senza battere ciglio, e così abbiamo pubblicato "Une petite fièvre" nel numero 46. Nel frattempo, Stéphane Despatie, il direttore della rivista ed io lo abbiamo incontrato per la prima volta ad una lettura durante il festival Romapoesia, alla libreria Empirìa, che è anche una casa editrice. Carlo vi aveva pubblicato qualche anno prima *Pezzi di ricambio***(5)**, un libro fatto di «cose incomplete, lontane dai canoni ufficiali della letteratura». Poi l'ho rivisto a Trois-Rivières in Québec durante il FIPTR. A colazione, con un'aria di vecchia saggezza mista al suo lato bonario, ha ammesso che l'uomo ha un enorme difetto di fabbricazione (questo desiderio di accumulare, di non sapersi fermare, di voler sempre possedere di più). Con ironia metafisica, ha cercato di convincermi a inventare una nuova religione, che considerava la nostra unica via d'uscita. Ricordo anche questa discussione: paragonando il Festival di Trois-Rivières a quello di Medellín, al quale aveva appena partecipato, si chiedeva se fosse meglio leggere le sue poesie davanti a una folla inferocita, in uno stadio, rivolgendosi a una moltitudine che non capisce la poesia, o leggere in un caffè di Trois-Rivières e far fremere di emozione, come una foglia in autunno, anche una sola signorina seduta in fondo alla sala? Una cosa tira l'altra e mentre parlavamo, ho saputo al tavolo del Rouge Vin nell'Hotel del Governatore che eravamo entrambi invitati a partecipare alla FIPLIMA e che ci saremmo incontrati di nuovo in Perù in primavera. Così ci siamo dati appuntamento a Lima nel 2012. A questo festival di poesia, Carlo incontra la donna che diventerà sua moglie, la giovane Myra, la cui poesia, pubblicata in *Un vuoto d'aria*, segna il momento inaugurale della loro storia d'amore.

Come si può vedere da queste poesie, Bordini prova piacere nel sabotare tutte le regole ortografiche. «Non si tratta di refusi», dice, «ma dell'uso di un linguaggio distorto, che ho ritenuto necessario utilizzare nel tentativo di superare la piattezza dell'italiano televisivo su cui si basa il linguaggio letterario contemporaneo». La sua passione sono le asimmetrie, i passaggi bruschi, le costruzioni zoppicanti. Non è un caso che, volando sul suo aereo di linea poetico, egli ritenga necessario, ancora una volta, rassicurare il lettore di *Un vuoto d'aria* annunciando di aver lasciato qualche incongruenza nel libro, un po' come se avesse finito di costruire la sua casa, ma avesse lasciato in piedi le impalcature. Perché, secondo lui, come nell'arte e nell'architettura romana, solo le imperfezioni aiutano l'insieme a funzionare meglio. Rivendicando la sua identità, aggiunge in una nota: «A proposito di questa imperfezione voluta o accettata, vorrei ricordare che gli architetti romani facevano sempre il lato destro di una facciata un po' diverso da quello sinistro, perché consideravano che la perfezione potesse essere raggiunta solo da Dio». Il boicottaggio dei segni diacritici, si capirà, è solo un'arma tra le altre nell'arsenale di Bordini per «far saltare» la baracca della letteratura.

Durante la prima ondata della pandemia di SARS-CoV-2, il poeta e direttore del Festival di poesia di Genova, Claudio Pozzani, ha chiesto ad alcuni poeti di videoregistrare le loro risposte a domande formulate in precedenza. Alla domanda «quali poeti si leggono in questi tempi difficili?», Bordini

ha preferito elogiare i giovani e, saggiamente, senza nominare nessuno, ha aggiunto: «Non troveremo quasi mai i loro libri in libreria, così come troveremo pochissimi libri di poesia. La poesia oggi vive una vita sotterranea e i suoi autori sono clandestini». Queste furono più o meno le sue ultime parole. Sono ancora più toccanti perché si riferiscono alla sua stessa reclusione. «Quasi tutti i poeti sono clandestini». Anarchica, marginale, clandestina, inquietante, forse è per questo che abbiamo così bisogno della sua opera e di lui, che ci manca tanto.

Francis Catalano

Note.

La traduzione della nota del traduttore è di Matilde Manara.

Queste poesie ed altre sono state pubblicate in francese nella risvista Exit, n.106 (Montréal, Marzo 2022) e sul website italiano Formavera (Marzo 2022).

(1) Carlo Bordini, *Un vuoto d'aria*, edizione allestita e curata da Francesca Santucci, con un saggio di Guido Mazzoni, Milano, Mondadori, 2021. Ringraziamo Francesca Santucci per averci permesso di pubblicare questo stratto.

(2) Carlo Bordini, *I costruttori di vulcani*. *Tutte le poesie 1975-2010*, Luca Sossella Editore, Roma, 2010.

(3) Carlo Bordini, *Difesa berlinese*, edizione allestita e curata da Francesca Santucci, con un saggio di Guido Mazzoni, Luca Sossella Editore, Roma, 2018 (La difesa berlinese è una mossa di apertura negli scacchi: tutte le prose di Bordini sono riunite sotto questo titolo).

(4) In francese *Manuel d'autodestruction*, tr. di Vince Fasciani, Les éditions Metropolis, Ginevra, 1996.

(5) Carlo Bordini, *Pezzi di ricambio*, Edizioni Empirìa, Roma, 2003.

LISA JESCHKE

SEI COMPONIMENTI DA: ANTOLOGIA DELLE POESIE DI DONNE SBRONZE

millionen mal lieber in koeln
begrapscht werden,
als jemals einen mann heiraten:
das ist mein neujahrsbeschluss.

jawohl! richtig gehoert,
ausgezogener afd-werber,
Sie wollen mich verteidigen,
mit aller macht?

status-mann, angstverfressenes organ,
haushaltsakronym:
nehmen Sie Ihre hand von meinen grenzen,
von meiner fotze, ich kotze.

milioni di volte meglio
molestata a colonia,
che sposata a un uomo:
questa è la mia decisione per l'anno nuovo.

proprio così! ha sentito bene,
pretendente mezzo nudo dell'afd**(1)**
Lei mi vuole difendere,
con tutte le sue forze?

status-man, organo divorato dalla paura,
acronimo di lavoro domestico:
tolga le mani dai miei limiti,
toccami e vomito.

Nota.
(1) *Alternative für Deutschland* (AfD) è un partito politico tedesco di estrema destra che in quest'ultimo decennio ha acquisito sempre più favore in Germania.

***

Die Zukunft

Die Wahrscheinlichkeiten von Zukunft vorbestimmt
Gemäß der jetzigen – das soll alles sein? Wollte einen
Verifikationscode. Angerufen bei den Demoskopen,
Den Postern, sicher das Minimum tausend. Universal-
Verlass. Keiner hob ab. Hatten den Rücken
Gekehrt, bleich vor Sorge, das Klingeln würde von
Gläubigern kündigen. Probierte es mit dem Riss in der Wand.
Keine Antwort. Lege das Handy beiseite, gucke hoch,
Erspähe eine Familiendrohne, öffne die Beine
Und roch.

Il futuro

Le probabilità del futuro prestabilite
Secondo le attuali – è tutto qui? Volevo un
Codice di verifica. Chiamati sondaggisti,
Postatori sui social, minimo sicuro mille. Fiducia –
Nell'Universo. Nessuno ha alzato la cornetta. Avevano la schiena
Girata, pallida di preoccupazioni, la suoneria allontana
I creditori. Provato con uno squarcio nel muro.
Nessuna risposta. Metto giù il cellulare, guardo in alto,
Noto un drone di famiglia, apro le gambe
E ho sentito l'odore.

***

Ehe für alle

für Gizem und David

Ey! Glückwunsch! Damals, also heute, als wir noch lebten
Auf dieser Seifenblase, gebleichten Seifenblase, gebleichten
Bröckelnden Seifenblase, gebleichten bröckelnden knackenden
Seifenblase, als wir separat auf silbern glänzenden Miniaturscheiben
Trieben im Grellen, verzweiflungsberührt, als wir uns auf leucht-
Silbern schwebenden Scheiben wiederfanden, deren Züge
Bestimmte Züge waren, damals, als wir brutal Trauungen zeugten,
Als wir freigelegt lagen, spinning Vitrinen und so, damals,
Als der Mann mit der Axt, er nannte sich Chef und auch wir nannten
Ihn Chef, oft vom Leben sprach und seufzte, von den eigenen
Worten zu Tränen gerührt, vom Bio-Leben und seinen Gesetzen,
Damals, als der Chef routinemäßig unsere Schädel aufzuknacken
Pflegte wie Nüsse, die Würmer herauspickte und straff entlang der
Universumskuppel zur sofortigen gleißenden Sonnen-
Trocknung aufhängen ließ, hochqualitative Fasern, aus denen das
Leinen der Minidisketten, auf denen wir flogen, produziert
Waren!, so dass wir selbst der Stoff waren!, auf dem wir flogen,
Spinning Silber, und als, trotz oder wegen der
Genannten Ereignisse, der Chef nicht davon abließ,
Vom Leben und der Natur zu sprechen, dabei unablässig schluchzte,
Gehorsam gelte seiner Tiefe, da wurde uns klar, dass die Natur
Des Lebens schon immer halbseiden gewesen war, kettensägen-
Massakerhaft halbseiden, und wenn wir gejagt waren als Monster,
Dann mussten wir dem zuvorkommen, uns selbst ungeheuer
Machen, mehr Gesetz sein als das Gesetz,
Unsere Brustkörbe selbst aufhacken, bevor er es tun konnte,
Sie nach Recht und Gesetz aufhacken,
Unsere Brustkörbe aufhacken, unsere Herzen zusammenschließen,
Schmieden zu plastischen haltbaren formbaren Ketten, unsere
Lymphknoten zusammenkleben, und waren es nur unsere Herzen,
Die wir so zusammenschlossen? Nein! Wir klebten Herz an Leber,
Streichelten einander sanft, und Wangen an Knie und Haarsträhnen
An Zähne und tote Tiere an Schenkel und Zungen an Lebende
UND GÄBE ES NICHT DICH DANN GÄB ES NICHTS

Und Flügel an Pommes aus saurem Gelee und leck nackte Brüste
An Stühle und Diagramme der Wettervorhersage an Warum hockst
Du auf ihr das gefällt mir und Gesundheitskarten an Ohren und
So standen wir deformierten Teilgestalten dann da, in der Schwebe.

Matrimonio per tutti

Per Gizem e David

Hey! Auguri! Allora, cioè oggi, quando ancora vivevamo
Su questa bolla di sapone, bolla di sapone sbiadita, sbiadita
Sfaldata bolla di sapone, sbiadita sfaldata crepata
Bolla di sapone, quando separati su luminosi argentei minidischetti
Sbocciavamo nel fulgore, scossi alla disperazione, quando ci ritrovammo
Su scintillanti argentei dischi fluttuanti, i cui tratti
Erano tratti ben definiti, allora, quando brutalmente presenziavamo a matrimoni,
Quando ce ne stavamo esposti, vetrine vorticanti e simili, allora,
Quando l'uomo con l'ascia che si faceva chiamare Capo, e pure noi lo chiamavamo
Capo, spesso parlava della vita e sospirava, commosso fino alle lacrime
Dalle proprie parole, dalla vita bio e dalle sue leggi,
Allora, quando il Capo di routine si premurava di aprire i nostri
Crani come noci, selezionava i vermi e li lasciava
Appesi sulla cupola dell'universo rigidi all'asciugatura immediata
Del sole scintillante, fili di alta qualità con i quali
Il lino dei minidischetti, sui quali volavamo, era
Prodotto, così che noi stessi eravamo il tessuto! sul quale volavamo,
Di un argento vorticante, e quando, nonostante o a causa degli
Accennati eventi, il Capo mai si asteneva
Dal parlare della vita e della natura, e nel farlo incessantemente singhiozzava
Che per la sua profondità gli era dovuta ubbidienza, proprio allora divenne per noi chiaro, che la
Natura della vita è da sempre ambigua, motosegamente ambigua alla Non aprite
Quella porta e che se ci davano la caccia come mostri,
Dovevamo giocare d'anticipo, e farci noi stessi
Mostri, essere più legge della legge,
Spaccarci da soli le nostre casse toraciche, prima che lui lo potesse fare,
Spaccarcele nel rispetto della legge,
Spaccare le gabbie toraciche, unire i nostri cuori,
Forgiarci in catene di plastica modellabile e durevole, incollare
I nostri linfonodi, e abbiamo unito insieme solo
I nostri cuori? No! Abbiamo appiccicato il cuore al fegato,
Accarezzandoci dolcemente, e le guance alle ginocchia e le ciocche di capelli
Ai denti e gli animali morti alle cosce e le lingue ai vivi
E SE NON CI FOSSI TU NULLA CI SAREBBE
E le ali a patatine di gelatina acida e Lecca seni nudi
Alle sedie e i diagrammi delle previsioni del tempo a Perché ti
Accovacci su di lei mi piace assai e le schede sanitarie alle orecchie e
E così infine siamo rimaste deformate forme parziali, in bilico.

***

Die Zukunft, in der Gestalt des schlimmsten Alptraums der fucking Anti-Gender-Warrior-Krieger: soft

Stauben die Zukunft ab
Zusammen im All
Aber niemals all eins. Soft.

Nichts ist vergleichbar
Hochgeschwindigkeitstal, horizontale Ebene,
Abgrund. Blumen, ja, nein, ja. Prothesen. Soft.

Wir berührten uns an den Händen oder anderen Köperteilen, je nach
Vorhandenen Körperteilen, auch je nachdem, wo und wie wir jeweils
Berührt werden wollten. Soft. Soft.

Regenbogen! Regenbögen! Ansteckung kichert Bächlein multi-
Sperrholz Glitzer Auen Lack, gib her den süßen Schmerz plus
Sanfte Wolkenfreude mixen

Floß und Strick die Hoffnung funkelt, nicht: Nebel, Wurzeln,
Kompatibilitätspflicht! Aliens. Alle. Sogar die Schafe haben sich auto-
entschaft auf Strahlen Wiesen angenehm. Soft.

Plastik, Plastikhände, Plastiksynthetik, plastisch
No borders.
Kitsch, das? Und?

Und weiter singe der harmlose Schlund!
Die Sterne regnen als Goldstückchen
All die Girls, die auf der Straße liegen, werden reich, protzen

Muskeln
Egal, woher sie kommen, egal, ob Girls oder Boys. Soft.
Toiletten für alle! Kosmisch! Um die Ecke! Toiletten für alle!!

NO BORDERS!!!

Il futuro nella forma del peggior incubo dei fucking guerrieri anti-gender-warrior: soft

Dare una spolverata al futuro
Insieme nel Tutto
Ma mai tutt'uno. Soft

Niente è paragonabile
Valle ad altà velocità, pianura orizzontale
Burrone. Fiori, sì, no, sì. Protesi. Soft.

Ci siamo toccati con le mani o con le altre parti del corpo, a seconda
Delle parti del corpo disponibili, e anche a seconda di dove e come
Volevamo essere toccati di volta in volta. Soft soft.

Arcobaleno! Arcobaleni! Infezione ridacchia fiumiciattolo multi-
Compensato glitter golene smalto, dammi qua il dolce soffrire più
Mischiare delicata gioia di nuvole

Zattera e fune la speranza scintilla, non: nebbia, radici,
Obbligo di compatibilità! Alieni. Tutti. Perfino le pecore si sono auto-
Depecorizzate comodamente su prati raggi. Soft.

Plastica, mani di plastica, sintetici in plastica, plastici
No borders.
Kitsch questo? Allora?

E cantino ancora le innocue fauci!
Le stelle piovono come pezzetti d'oro
Tutte le girls, coricate sulla strada, diventano ricche, spaccone

Muscoli
Non importa da dove vengono, non importa se girls o boys. Soft.
Bagni per tutti! Cosmico! Voltare l'angolo! Bagni per tutti!!

NO BORDERS!!!

***

Alien V:
Gedicht, das sich exklusiv an alle
Self-identifying
Anti-Gender-Warrior-Krieger richtet

Nachdem manche dachten, dass die
Sache mit dem öffentlichen Klo nur ein
Sonderinteresse sei, wollte ich,
Manning den Schalter,
Hinzufügen, dass man das so nicht sagen kann,
Wollte die Sache also – demütig – nochmal erklären
Auf diesem Streifzug
Durch gegenwärtige Konstellationen
In der Jahrhundertzone der Planeten-
Scheiben, Verrenkungen, verdrehten Unendlichkeitsmodelle,
Die allesamt bewohnt sind von Schwamm-
Lungen, von Schwämmen wird gesprochen
Mit Bezug auf die Stickoxid-Form der Ausübung von Gewalt
(Gewalt das x, das jede, die sie erleidet, zum Ding macht),
Gewalt, die ausgeübt wird von den Mundemissionen der
Dieselführungskraftburger, und
Das ist kein Umweltthema, sondern gesellschaftliches,
Und vor allem nicht aktuelles Thema, sondern
Dino-Robo-Killer-Shark-Maschine! Leg den Schalter um!
So langweilig wie Möglichkeit verweigre ich Persönlichkeit.
Wo waren wir stehen geblieben? Genau, beim Wandern durch
Unsichtbare nebulöse Emissionen, Emissionen
So unsichtbar wie die dröhnend schwebende Hand des Marktes,
Genau: hyper-sichtbar in der – jeweiligen – Wirkung
Auf die Körper. Worauf die Gewerkschaft globaler Basketball-
Spieler schon lange hingewiesen hat:
Wir benötigen endlich eine massiv systemische dialektische
Medizingeschichte des Körpers, und seiner Komödien.
Der Punkt ist, und das ist nur das Mindeste:
Warum durften all die hart arbeitenden EU-Arschlöcher
Und auch die super-faulen EU-Arschlöcher nicht mitentscheiden
Beim Referendum, beim Referendum, mitentscheiden beim
Referendum, mit ihrem Arschloch?
Und, um zum Gipfelpunkt der Shard zurückzukehren,
Der Centre Point – einer der vielen Centre Points –
Des zeitgenössischen uh öffentlichen Raums ist das öffentliche Klo:
Nähert man sich dem öffentlichen Klo
Aus der Perspektive des Meeres,
Was die einzige Perspektive ist,
Aus der man die gegenwärtige Situation sinnvoll
Betrachten kann,
Sind da die Kabinen.
Die Weggabeln für den Slalomlauf der Gladiator*innen.
Da ist das Herunterspülen von Körpern von Leuten.
Die Hygiene.
Die Angst.
Die Chemikalien. Das Steckenbleiben in der Zelle.
Das öffentliche Klo ist der Ort,

Der das physikalisch existierende Universum zusammenhält,
Heißt, wer hier sagt, gibts denn nicht wichtigere Probleme,
Armut, Infrastruktur, dann, nein: Das öffentliche Klo
Ist die zentrale Infrastruktur, Konstellation der Unterteilung
Der Körper der Zeit, die hirnzerfetzende Kettensäge,
Und das bedeutet??????????????????????????????
Wenn eins der möglichen Szenarien für meine Zukunft dasjenige ist,
Dass ich mal zu einer älteren German woman werde,
Man kommt nicht als sie zur Welt,
Und wenn ich dann auf dem Weg zum Flussufer wäre,
Und wenn ich dann erführe, dass Jörg Sator auch da wäre,
Jörg Sator, der Kopf einer Tafel in Essen,
Der gerade durch die Märzzonen von 2018 marschiert
Mit dem Erlass, nur Reisepassdeutsche hätten den Permit,
An seiner Tafel zu essen,
Mit dem Argument, dass sich viele ältere Frauen
Von: strangers eingeschüchtert fühlten,
Was crazy inkohärent davon ausgeht, dass sich
Zugehörigkeit zur subversiven Zelle von strangers und Zugehörigkeit
Zur subversiven Zelle älterer Frauen ausschlössen,
Wenn ich also zum Flussufer ginge, um nach Geld zu
Graben, dann wäre es so,
Ich möchte Jörg Sator schon jetzt den Bescheid geben,
Dass wenn ich dann wüsste, dass er auch da wäre,
Dann würde ich, als ältere German woman
So eine Scheiß-Angst haben,
Dass ich nicht das nötige Selbstvertrauen hätte, rauszugehen,
Lieber würde ich mich selbst töten und leaken
Und schreien und schreien und schreien.

Alieno V:
Poesia rivolta esclusivamente a tutti i
Self-identifying
Guerrieri Anti-Gender-Warrior

Dopo che alcuni hanno considerato la
Questione dei bagni pubblici come un interesse solo
Privato, volevo aggiungere,
Da dietro il bancone,
Che così non è,
Volevo – umilmente – spiegare di nuovo la questione
In questa esplorazione
Delle attuali costellazioni
Nella zona secolare dei pianeti –
Dischi, torsioni, contorti modelli di infinito,
Tutti insieme abitati da polmoni di
Spugna, si parla di spugne
In riferimento alla forma di ossido d'azoto dell'esercizio della violenza
(Violenza quella x, quella che rende oggetto chiunque la subisca),
Violenza che viene esercitata dalle emissioni per via orale degli hamburger
Delle alte cariche diesel, e
Questo non è un tema ambientale, ma sociale,
E non è un tema attuale soprattutto, ma un

Dino-Robo-Macchina-Squalo-Killer! Datti una scantata!
Noiosa quanto la possibilità, rifiuto una personalità
Dove eravamo rimasti? Giusto, stavamo vagando tra
Invisibili emissioni nebulose, emissioni
Invisibili quanto la mano del mercato fragorosamente fluttuante,
Esatto: ipervisibile nel suo – rispettivo – effetto
Sui corpi. Una cosa su cui il sindacato dei giocatori
Di basket globali da tempo insiste:
Abbiamo bisogno di un'organica e dialettica
storia medica su larga scala del corpo e delle sue commedie.
Il punto è, e questo è il meno:
Perché non è stato permesso a tutti gli instancabili lavoratori coglioni dell'UE
E anche ai coglioni super pigri dell'UE di dire la loro
Nel referendum, nel referendum, dire la loro nel
Referendum, con i loro coglioni?
E, tornando al culmine dello Shard,
Il Centre Point – uno dei molti Centre Points –
Dello spazio contemporaneo uh pubblico è il bagno pubblico:
Se ci si avvicina al bagno pubblico
Dalla prospettiva del mare,
Che è l'unica prospettiva
Da cui si può sensatamente trattare
L'attuale situazione,
Eccole là le cabine.
Le biforcazioni per lo slalom dei gladiator*.
Ecco lo scarico di corpi di persone.
L'igiene.
La paura.
I prodotti chimici. Lo stallo nella cella.
Il bagno pubblico è il luogo,
Che tiene insieme l'universo fisicamente esistente,
Cioè, chi dice che ci sono problemi più importanti,
Povertà, infrastrutture, allora, no: il bagno pubblico
È l'infrastruttura centrale, costellazione della suddivisione
Dei corpi del tempo, la motosega trituracervello,
E ciò significa??????????????????????????????
Se uno dei possibili scenari per il mio futuro è che
Che un giorno diventerò un'anziana German woman,
Non si viene al mondo in quanto tale,
E se io poi mi trovassi sulla strada verso la riva del fiume,
E se poi scoprissi che c'è anche Jörg Sator,
Jörg Sator, responsabile di un banco alimentare a Essen,
Che sta marciando attraverso le zone di marzo 2018
Con un decreto che permette solo ai tedeschi con passaporto
Di mangiare alla sua mensa,
Con il pretesto che molte donne anziane si sentivano
Intimidite da: strangers,
Il che, incoerente alla follia, parte dal presupposto che
L'appartenenza alla cellula sovversiva degli strangers e l'appartenenza
Alla cellula sovversiva delle donne anziane si escludano a vicenda,
Se quindi io andassi sulla riva del fiume a scavare in cerca di
Denaro, andrebbe così,
Vorrei che Jörg Sator lo sapesse già da ora,
Che se io allora sapessi, che anche lui si trova là,

Allora io, come anziana German woman
Avrei una paura così fottuta,
Da non avere la fiducia necessaria per uscire di casa,
Preferirei uccidermi e svuotarmi
E urlare e urlare e urlare.

***

Immer noch: Wann schafft Deutschland sich endlich ab??????!!!!!!!!!!!!!/()=%)&/%§&%(/)(/)&/%

Warum so Ewigkeit im Diesseits? Warum so keine Theorie
Des Übergangs? Warum keine Theorie? Wo der Horizont?

Das Königreich um uns – immer noch Organ, ein Biomensch.
Und wir?

Und wir?
Wir sind die Robotermädchen.

Roboter schaffen sich gerne ab
Wie sie sind wie sie waren.

Robotern macht das nichts aus.
Roboter sind NEUGIERIG.

Roboter FREUEN SICH.
ROBOTER HABEN GEFÜHLE.

Ich, zum Beispiel, nur ein einfaches Robotermädchen
Unter vielen, würde mich so

Wie ich bin wie ich war, ganz empirisch,
Super-gerne abschaffen,

So wie als eine meiner besten Roboterfreundinnen
Sich vorsichtig und sanft

Auseinandergenommen hat und das sehr schön fand,
Sich und uns dabei zur Beruhigung Fragmente erzählt hat

Darüber, wie es war und wie es sein wird, unablässig
Hart gesprochen hat, zum Beispiel Finger und Zähne

Ausgetauscht hat mit anderen,
Sich mit anderen frisch verbunden hat, die sich auch gerne

Abschaffen wollten, sie haben
Münder neu formiert, die offenlegen,

Wie es war, offenzulegen, wie es war.
Würde sich nur das Königreich,

Das sich um uns, die Roboterproteine,

Herumwindet, auch abschaffen,

Würde sich das Königreich abschaffen,
So wie es ist wie es war,

Könnte es auch endlich Roboter werden,
Und auch in diesem Fall, wie bei meiner Roboterfreundin,

Würde jedes Staubkorn der Geschichte sichtbar bleiben,
Weil, die Abschaffung ist das Gegenteil der Vernichtung,

So würden auch die verstörendsten Details von damals (heute)
Sichtbar bleiben,

Dass Roboter zwar hand-verschimmeln durften,
Sich aber nicht einfach so umbauen konnten, ohne Erlaubnis,

Dass die, die Roboterföten und Roboterembryos
In ihren metallenen Unterleibern trugen, diese

Nicht einfach so ausbauen konnten, ohne Beratung,
Dass das Zusammenbauen von Robotern in gefaltete,

Widersprüchliche, ihre Wunden zeigende leckende
Artifizelle Massensysteme, wenn sie das wollten,

Nicht einfach so vorgenommen werden konnte,
Und dass in vielen Orten am Abend und am Sonntag die

Gehsteige hochgeklappt werden mussten, weil so wenig los
War – haben WIR diesbezüglich jemals Erlaubnis gegeben?

Diese Details aus der Wildnis würden wir immer
Wieder erforschen, nicht nostalgisch,

Sondern um sie zu zerlegen,
Während wir, mit kitschiger Musik im Hintergrund

– So kitschig,
Dass es weh tat –,

Gen Horizont laufen,
Die Roboterpferde an unserer Seite.

Ancora: quand’è che la Germania finalmente smantellerà se stessa??????!!!!!!!!!!!!!!/()=%)&/%§&%(/)(/)&/%

Perché tanta eternità nell'Aldiquà? Perché nessuna teoria
Della transizione? Perché nessuna teoria? Dove l'orizzonte?

Il regno intorno a noi – è ancora un organo, un uomo bio.
E noi?

E noi?
Noi siamo le ragazze robot.

I robot si smantellano volentieri
Così come sono così com'erano.

Ai robot non dispiace affatto.
I robot sono CURIOSI.

I robot SONO CONTENTI.
I ROBOT HANNO SENTIMENTI.

Io, ad esempio, una semplice ragazza robot
Tra tante, io mi smantellerei

Così come sono così com'ero, molto empiricamente,
super volentieri.

Proprio come quando una delle mie migliori amiche robot
Con cura e delicatezza

Si è smontata e l'ha trovato molto bello,
E intanto per rassicurarci ha raccontato a se stessa e a noi frammenti

Su come era e come sarà, incessante
E dura ha parlato, per esempio di come dita e denti

Li ha scambiati con altri,
Come nuova di zecca si è collegata con altri che desideravano anch'essi

Smanntellarsi, hanno
Plasmato da zero bocche, che rivelano

com'era rivelare com'era.
Se solo il regno,

Che intorno a noi, proteine robot,
Si intreccia, se anche lui si smantellasse,

Se il regno smantellasse se stesso
Così com’è così com'era,

Potrebbe infine anche lui diventare un robot,
E anche in questo caso, come per la mia amica robot,

Ogni granello di polvere della storia rimarrebbe visibile,
Perché lo smantellamento è il contrario dell'annientamento,

Così anche i dettagli più disturbanti di allora (oggi)
Rimarrebbero visibili,

Che i robot potevano ammuffire mano nella mano,
Ma non si potevano tanto facilmente rimodellare, senza permesso,

Che quelli che portavano i feti robot e gli embrioni robot
Nei loro ventri metallici, quelli

Non si potevano rimodellare tanto facilmente, senza consulto,
Che l'assemblaggio di robot in pieghevoli,

Contraddittori sistemi di massa artificiali,
Con le ferite in mostra e le falle, se anche lo volevano,

Non poteva venir realizzato tanto facilmente,
E che in molti luoghi di sera e di domenica

I marciapiedi dovevano venir ripiegati su se stessi perché non c'era in giro
Granché – a questo proposito abbiamo mai dato NOI il permesso?

Questi dettagli provenienti da un mondo selvaggio li avremmo studiati
Ancora e ancora, non con nostalgia,

Ma per smontarli,
Mentre noi, con musica kitsch in sottofondo.

– Così kitsch,
Da far male –,

Camminiamo alla volta dell'orizzonte,
Con cavalli robot al nostro fianco.

(Da: Lisa Jeschke, *Die Anthologie der Gedichte betrunkener Frauen*, hochroth München, 2019)

[Traduzione di Giulia Fanetti]

Notizia.
Lisa Jeschke (1985) vive a Monaco di Baviera, è poeta, performer e traduttor*. Nel 2019 pubblica con la casa editrice hochroth il volume di poesie *Die Anthologie der Gedichte betrunkener Frauen* (Antologia delle poesie di donne sbronze). Nel 2020 è insignit* del premio letterario "Bayerischer Kunstförderpreis für Literatur".

Giulia Fanetti è dottoressa di ricerca in Letteratura tedesca e traduttrice. Nel 2021 pubblica con Portatori d'Acqua la traduzione del volume di poesie di Tamar Radzyner *Nulla voglio dirti. Poesie e chansons*.

KONSTANTIN PAVLOV

Era il XX secolo

Umanità,
dì addio a te stessa.
È venuta la tua ora.
Che cosa porterai nel nulla:
due o tre versi?
Qualche melodia?
Imperfetti.
Il resto, che bruci.
Sarà giusto.
Oh natura, oh madre,
puoi tirare il fiato –
se non ti ucciderà il dolore
per l'ennesima separazione,
la vita cancellerà i ricordi-ferite
della più crudele
e più falsa
delle tue creature:
l'homo sapiens.
E nessuno potrà
né dovrà rattristarsi.
Nell'immensità –
direzione il nulla –
galleggeranno solo due o tre atomi di malinconia
l'assurdo amore –
di quei pochi cani sopravvissuti,
come ultimo
immeritato requiem.
1982

Apparizione (1989)

Беше XX век

Човечество,
сбогувай се със себе си.
Дойде ти времето.
Какво ще занесеш в небитието –
два-три стиха?
Няколко мелодии?
Несъвършени.
Останалото нека изгори.
Ще бъде справедливо.
Природо, майко,
отдъхни си –
ако не те убие разривът
на сетното сбогуване,
животът ще изтрие спомените-рани
за най-жестоката

и най-фалшивата
твоя рожба –
хомо сапиенс.
И никой няма,
и не бива да тъжи.
В безкрайността –
посока небитието –
ще плуват само два-три атома тъга
абсурдната любов –
на няколкото оцелели кучета,
като последен,
незаслужен реквием.
82 г.

Появяване (1989)

*****

La vendetta della saggezza

Attendevo con ansia la morte di mio nonno –
Volevo essere il primo a entrare in camera,
per rubargli il rosario
con i grani pesanti,
pesanti come le macine di un mulino.
Questo rosario è magico;
non a caso lo chiamavano
rosario della saggezza.
Basta sfiorarlo
per apprendere i misteri.
Mio nonno morì.
Lo rubai.
Come un vino nero centenario,
come un veleno ad azione rapida
la saggezza irruppe nel mio sangue.
Andavo commosso per il cortile.
– Gente! – volevo gridare, –
sono fratello di sangue della saggezza! –
La cordicella si schiantò...
La cordicella di pelle si spezzò.
Sfilati i grani luccicarono
e si dispersero impotenti
come il grano caduto fuori dai solchi.
Sentii un cicalio dall'alto.
Le gazze volarono giù dall'olmo
e ingannate dal bagliore del sole
beccarono tutti i grani.
D'un tratto i loro occhi si fecero saggi,
iniziarono a gracchiare aforismi.
Poi di nuovo distesero le ali,
ma
vani furono i loro sforzi –
pesanti erano i grani ingeriti,

pesanti come macine di un mulino. –

E allora il gatto
con aggraziati saltelli
si avventò su di loro
e le divorò.

Satire (1960)

Отмъщението на мъдростта

Чаках с нетърпение смъртта на дядо си. –
Исках пръв да вляза в стаята,
за да му откраднa броеницата
с тежките зърна,
тежки като воденични камъни.
Тази броеница е магическа;
ненапразно я наричаха
броеницата на мъдростта.
Само от едно докосване
ставаш познавач на тайните.
Дядо ми умря.
Откраднах я.
Като черно стогодишно вино,
като бързодействаща отрова
мъдростта нахлу в кръвта ми.
Крачех развълнувано по двора.
– Хора! – исках да извикам, –
аз съм кръвен брат на мъдростта! –
Връвта изпука...
Кожената връв се скъса.
Разпилените зърна проблеснаха
и безпомощно се пръснаха
като непопаднало в браздите жито.
Чух свистене над главата си.
Свраките от бряста долетяха
и помамени от слънчевия блясък,
изкълваха всичките зърна.
Помъдряха изведнъж очите им,
почнаха да грачат афоризми.
После пак разпериха крила,
но
напразно се напрягаха –
тежки бяха изкълваните зърна,

тежки като воденични камъни. –

И тогава котката
с грациозни скокове
се нахвърли върху тях
и ги изяде.

Сатири (1960)

*

Intuizione di un passero

A tutte le Nine Andreeve
un timido tentativo di capirle

Il cuculo dello stalinismo
depone le sue uova
nei nidi più democratici.
Noi –
piccoli passeri socialisti –
coviamo!
(Coviamo.
Coviamo.)
Coviamo le uova del cuculo.
(Oh, irresistibile amore materno.)
Moltiplichiamo.
Lodiamo. –
Istinto parentale.
(Con il figlio altrui.)

Apparizione (1989)

Прозрение на врабче

На всички Нини Андрееви
плах опит да ги разбера

Кукувицата на сталинизма
снася яйцата си
в най-демократичните гнезда.
Ние –
дребните социалистически врабчета –
мътим!
(Мътим.
Мътим.)
Мътим кукувичите яйца.
(О, непосилна майчинска любов.)
Размножаваме.
Възхваляваме. –
Инстинкт на родител.
(С подменено дете.)

Появяване (1989)

*

Poema senza fine
(estratto)

Quante volte –
le ho dimenticate ormai –
sono stato bruciato per dare l'esempio,
e con le mie ceneri,
gettate ai quattro venti,
si sono concimate
erbacce sfinite
e alimentati gli sfibrati garofani d'allevamento,
quelli
che si porgono
ai nostri fortunati festeggiati.

Mi fa ormai ridere fino alla noia
il ciclo della morte e della resurrezione…
Chi è morto molte volte
sa che la morte è una vecchietta inoffensiva.
Il suo mascherone carnevalesco suscita
solo un fremito superstizioso.
Terribile è però ogni resurrezione!
I dolori di ogni resurrezione…
l'orrore di ogni resurrezione…
Il rischio di osare di risorgere ancora…
Essere ingegneri di se stessi,
assemblare da atomi e cromosomi
l a c o s a,
che assomiglierà,
mostruosamente e comicamente,
al tuo ex "io".

Frugo nella mia memoria devastata.
Fino a…
Fino a risvegliare il pensiero,
fino a ricordarmi le parole,
fino a preparare le mie corde vocali.
Fino a riuscire, senza sforzo,
non accorgendomene,
a cantare la parola magica:
Persifedron.

Urrà!

Il mio corpo recupera gradualmente i dolori:
quindi, ormai sono normale,
sono sopravvissuto, accidenti.
Sono pieno di gioia!
Persifedron! Urrà!

Cieco?
So di esserlo.

Sia alla bellezza, sia alla bruttezza:
cieco!
Ma allora i miei occhiucci dove sono?
I miei occhiucci oggi abbelliscono
le graziose piume del pavone.
E le piume del pavone decorano
i cappelli delle slanciate guardie bianche.
Quanti pavoni scodati
per una compagnia della guardia.
Per questo sono cieco.
Rapporto. Musica. Le piume ondeggiano.
E nelle piume baluginano i miei occhiucci:
qualcuno è arrivato,
qualcun altro se ne va…
I miei occhiucci da sempre
accolgono – congedano,
congedano – accolgono…
La vista è bella.
Io però sono cieco.
Persifedron!

Cose vecchie (1983)

Безкрайна поема
(откъс)

Колко пъти –
вече съм забравил –
бях изгарян назидателно,
а с праха ми,
в четири посоки,
наторяваха
изнемощели бурени
и подхранваха раздрипаните карамфили-бройлери,
от ония,
дето ги поднасят
на щастливите ни юбилейници.

Става ми досадно смешен вече
цикълът от смърт и възкресяване...
Всеки, който е умирал много пъти,
знае, че смъртта е безобидна бабичка.
Карнавалната й маска само
предизвиква суеверен трепет.
Страшно е обаче всяко възкресяване!
Болките на всяко възкресяване...
ужасът на всяко възкресяване...
Рискът да посмееш да възкръснеш пак...
Сам на себе си да бъдеш инженер,
да сглобиш от атоми и хромозоми
н е щ о т о ,
което ще наподобява,

уродливо и комично,
бившото ти «аз».

Ровя в поразената си памет.
Докато...
Докато събудя мисълта,
докато си спомня думите,
докато разсвиря гласните си струни.
Докато успея, без запъване,
неусетно за самия себе си,
да изпея думата-разковниче:
Персифедрон.

Ура!

Тялото ми постепенно си възстановява болките –
значи, вече съм нормален,
оцелял съм, дявол да ме вземе.
Радостно ми е!
Персифедрон! Ура!

Сляп ли?
Зная, че съм сляп.
И за красотата, и за грозотата –
сляп!
Но къде са моите оченца, а?
Моите оченца днес красят
на пауна красните пера.
А перата на пауна украсяват
капите на стройните гвардейци.
Колко обезопашатени пауни
за една гвардейска рота.
Затова съм сляп.
Рапорт. Музика. Перата се полюшват,
А в перата трепкат моите оченца:
някой е пристигнал,
друг си заминава...
Моите оченца цял живот,
посрещат – изпращат,
изпращат – посрещат...
Гледката е красива.
Аз обаче съм сляп.
Персифедрон!

Стари неща (1983)

*

Poema senza fine (secondo estratto)

Mi sveglio.
E:
orrore:
mi rendo conto d'esser vivo.
Per quale ennesima volta…
E fino a quando?
Mi sono stufato!

Risplende l'ennesimo giorno –
come un regalo-punizione.
E i necrologi intorno a me si moltiplicano:
una foto e un verso, una foto e un verso…
(Un verso! Un verso! Un verso!)
Sempre gli altri! Sempre gli altri!…
E Kosta (ovvero io):
non lo pubblicano. Non lo pubblicano…
Ed è accattivante la prospettiva-speranza:
"Il nostro caro… Ricordano gli eternamente afflitti."

Perché gli afflitti si ritengono eterni?
L'eternamente afflitto muore
e con la sua morte origina un nuovo afflitto:
"Ricordano gli eternamente…"

Infelici miei, tristi e benintenzionati…
Il poeta in fin dei conti è un incantevole svergognato:
quando lacera i suoi vestiti,
(imprecando),
quando vi fa uno spogliarello,
(imprecando),
non suscita cattivi pensieri
(eccetto fra i depravati).
E ammettiamo pure che abbiate ragione,
e ammettiamo pure che sia un mostro
l'anima-corpo spogliata;
bello è di per sé
il suo svergognato spogliarsi;
è una consolazione
per i m o s t r i di buon cuore
e una lezione
per i p e r f e t t i farabutti.
Accidenti,
ecco che si fa di nuovo sera,
e mi addormenterò con l'illusione
di avere l'anima monda.

Per il domani
lascio in eredità come giuramento:
non lavate il mio corpo!

E:

niente dissezioni –
me le sono fatte da solo:
“La morte è innaturale!”

Cose vecchie (1983)

Безкрайна поема (втори откъс)

Събуждам се.
И:
ужас:
установявам, че съм жив.
За кой ли път...
И докога?
Омръзна ми!

Лъщи пореден ден –
като подарък-наказание.
А некролозите около мен се размножават:
снимка и стих, снимка и стих...
(Стих! Стих! Стих!)
Все другите! Все другите!...
А Коста (сиреч аз) –
не го печатат. Не го печатат...
А съблазнителна е перспективата-надежда:
"Нашият скъп... От вечно скърбящите."

Защо скърбящите се смятат вечни?
Умира вечния скърбящ
и със смъртта си ражда нов скърбящ:
"От вечно…"

Нещастни мои, тъжни и добронамерени...
Все пак поетът е красив безсрамник:
когато къса дрехите си,
(псувайки),
когато ви се разсъбличва,
(псувайки),
не предизвиква лоши помисли
(освен у покварените).
И нека се окаже, че сте прави,
и нека се окаже, че е изрод
душата-тяло разсъблечена;
красиво е само по себе си
безсрамното му разсъбличане;
утеха е:
за и з р о д и т е с хубави сърца
и назидание
за с ъ в ъ р ш е н и т е мръсници.
Ох,
ето свечерява се отново,
и ще заспя с измамата,
че моята душа е чиста.

Когато дойде утрешният ден,
аз завещавам като клетва:
не ми къпете тялото!

И:
никакви дисекции –
направих си ги сам:
“Смъртта е неестествена”

Стари неща (1983)

*****

L’Angelo incurante

a Georgi Borisov

Piramidi di Cheope.
Muraglie cinesi.
Costruzioni babilonesi.
Guerre mondiali.

(Sangue.
Scheletri.
Smorfie.
Lamento.)

Sudata immortalità!
Sanguinosa gloria!
Santi cannibali!
Ghignanti idoli!

E l’Angelo incurante?

Passato.
Ha mosso uno zoccolo.
E ha lasciato una traccia eterna.

1985
Apparizione (1989)

Небрежният ангел

На Георги Борисов

Хеопсови пирамиди.
Китайски стобори.
Вавилонски строежи.
Световни войни.

(Кръв.
Скелети.
Гримаси.

Вой.)

Потно безсмъртие!
Кървава слава!
Светци канибали!
Озъбени идоли!

А Небрежният ангел?

Минал.
Драснал с копито.
И оставил вовеки следа.

85 г.
Появяване (1989)

*

Teatrale appello

Ce ne andremo noi vecchi attori...
Gli uni e gli altri. –
Dalla ridondante autoripetizione –
"Ricordi, come ti ho ucciso?"
"Ricordi, come mi hai ucciso!?"
L'omicidio si trasforma in teatro:
al morto danno la parola,
Ma! –
che non si offenda l'assassino.
Un copione così non ci serve.
Perciò faccio appello:
Gli eroi negativi
siano clementi
con i loro confratelli positivi.
Non c'è altra via d'uscita
come Vendetta.
E in generale –
il teatro non è più nostro.
Portiamoci via da soli i nostri cadaveri. –
E gli uni, e gli altri.
Senza lacrime,
e senza teatralità.
Addio.

Dolce agonia (1991)

Театрален призив

Ще си отидем старите актьори...
Едните и другите. –
От многократно себеповторение –
"Помниш ли, как те убих?"
"Помниш ли, как ме уби!"
Убийството се превръща в театър:
на мъртвия дават думата,

Но! –
без да обижда убиеца.
Такава пиеса не ни е нужна.
Затова призовавам:
Отрицателните герои
да проявят милост
към положителните събратя.
Няма друг изход
като Възмездие.
И въобще –
театърът вече не е наш.
Нека сами изнесем труповете си. –
И едните, и другите.
Без сълзи,
и без театралност.
Сбогом.

Агоньо сладка (1991)

[Traduzione di Alessandra Bertuccelli]

Notizia.
Konstantin M. Pavlov (1933-2008) è stato un poeta, un drammaturgo e uno sceneggiatore bulgaro. La sua vita e la sua opera sono segnate dallo scontro tra la sua libertà e gli ingranaggi dello stato totalitario bulgaro guidato da Todor Živkov. L'uscita del suo secondo libro (*Stihove*, 1965) scatenò uno scandalo il cui risultato fu la sua esclusione dal mondo letterario e dalla società per circa un ventennio. Questo, scontato dirlo, non inaridì la sua penna, né impedì la diffusione della sua poesia. Barlumi di apertura punteggiarono l'inizio degli anni ottanta, ma la riabilitazione ufficiale avvenne solo dopo il 1989. Nel giro di pochi anni furono pubblicati diversi testi inediti e antologie, tra cui *Pojavjavane* (1989), *Agonio sladka* (1991), *Ubijstvo na spjašt čovek* (1992), *Elegičen optimizăm* (1993), *F'oni măti krăgli rečni kamăni* (1993), *Repeticija za gala-tanc* (1995), *Intervjuta* (1995), *Spasenie* (1995), *Otdavna* (1995), *Spomen za straha. 1963* (1998), *Zapiski 1970-1993* (2000), *Nadpjavane. Paskvil* (2001), ecc.
Padre del postmodernismo bulgaro e del cosiddetto "canone letterario alternativo", al quale appartiene tutta una generazione di poeti a lui coevi (Bin'o Ivanov, Ivan Canev, Ekaterina Josifova, Boris Hristov, Hristo Fotev, solo per citare i più noti) meritevoli di aver plasmato la poesia bulgara a noi contemporanea, Konstantin Pavlov è una figura emblematica e un esempio di elevata moralità. Si è battuto per la libertà d'espressione, o, piuttosto, per la libertà dell'arte in un periodo in cui nessuno era in grado o aveva intenzione di farlo. Lo testimoniano la sua vita e la sua opera. È difficile trovare eguali in quanto a modestia, coerenza ed onestà intellettuale tra i suoi colleghi di ieri e di oggi.
Konstantin Pavlov è tradotto in tedesco, inglese, francese, spagnolo, macedone, russo, polacco, serbo, croato e italiano (la recente antologia "Cavalli indomati" a cura di A. Bertuccelli (Valigie Rosse, 2022) presenta un'ampia selezione di testi preceduta da uno studio introduttivo).

Alessandra Bertuccelli è una slavista e traduttrice da bulgaro, russo e inglese. Si occupa di Europa orientale, balcanica e centrale per «Internazionale». Ha tradotto alcuni dei maggiori autori bulgari contemporanei, tra cui K. Pavlov, E. Josifova, Z. Evtimova, A. Dalčev. È stata docente di un Master in traduzione all'Università di Sofia, città in cui vive dal 2009.

L'ULISSE
RIVISTA DI POESIA, ARTI E SCRITTURE

Direttori
Stefano Salvi e Italo Testa

Comitato scientifico
Giancarlo Alfano, Cecilia Bello Minciacchi, Anna Maria Carpi, Alberto Casadei, Paolo Giovannetti, Andrea Inglese, Niva Lorenzini, Antonio Loreto, Guido Mazzoni, Renata Morresi, Gianluca Picconi, Niccolò Scaffai, Paul Vangelisti, Jean-Charles Vegliante, Fabio Zinelli, Paolo Zublena, Rodolfo Zucco

L'Ulisse è una rivista peer reviewed e open access, a cadenza annuale.

Contatti redazione: email: ulisse.redazione@gmail.com

Sito web e archivio uscite: https://rivistaulisse.wordpress.com

Direttore responsabile: Alessandro Broggi

ISSN 1973-2740