

il verri

consiglio di Stefano Agosti, Charles Bernstein,
direzione Paolo Fabbri, Angelo Guglielmi,
Tomás Maldonado, Tom Raworth,
Jennifer Scappetone, Aldo Tagliaferrì

comitato di redazione Giovanni Anceschi, Andrea Cortellesa,
Daniele Giglioli, Paolo Giovannetti,
Niva Lorenzini, Paolo Zublena

responsabile Milli Graffi

I saggi pubblicati dalla rivista sono sottoposti al giudizio di revisori anonimi designati dal comitato di redazione

direzione via Bramante 20 - 20154 Milano
telefono 02 33 19 455

e.mail info@ilverri.it
editore edizioni del verri
via Paolo Sarpi 9
20154 Milano
www.ilverri.it

abbonamenti privati Italia €31,00 – estero €52,00
enti e ist. Italia €80,00 – estero €140,00
Pagamento: bonifico Banca Intesa
IBAN IT57M0306909441100000011339
o tramite assegno.

Autorizzazione del Tribunale di Milano
n. 4691 del 11 luglio 1958

sistema grafico Giovanni Anceschi, Valerio Anceschi

stampa abc Tipografia - Via Majorana 38/40
50019 Osannoro-Sesto Fiorentino

© edizioni del verri, Milano - giugno 2016
issn 0506-7715
isbn 9788898514205

Numero del repertorio ROC 22830.

Sommari dei numeri precedenti

- n. 54 "la parola all'offensiva"
 Copertina di William Xerra.
 Saggi di Fabbri, Ballerini, Rizzo, Picconi.
 Interviste di Cogo, Mastroberberio, Olivieri a Fois e Lucarelli,
 Tre lettere di Italo Calvino a Paolo Fabbri.
 Saggi e testi di Perminian, Barbieri, Annovi, Kemény.
 Il punto: Giovenale, De Marchi, Niccolai.
- n. 55 "eccessi dell'io"
 Copertina di Donatella D'Angelo.
 Saggi di Giglioli, Bricchi, Sullam, Dal Lago, Carmagnola, Fabbri, Curi, Petrollo.
 Poesia di Janeczek, Schiavone.
 Il punto: Niccolai, Cipriano
- n. 56 "la mente in-diretta libera"
 Copertina di Daniele Papuli.
 Saggi di Sullam, Philippe, Cohn, Fludernik, Palmier, Zunshine, Jameson.
 Traduzioni e schede di presentazione di Sullam, Pennacchio, Beltrami.
 Il punto: Petrollo, Giovannetti, Giovenale.
- n. 57 "le pietre lunari"
 Copertina di Arthur Duff.
 Saggi di Olivieri, Bonazzi, Porro, Giammei, de Cristofaro, Viscardi, Magrelli,
 Tatascore.
 Poesie di D. Ventre.
 Il punto: Graffi, Niccolai, Costantini, Petrollo, Rovigatti.
- n. 58 "totale Adriano Spatola"
 Copertina di Lucio Lapietra.
 Poesie di Balestrini, Vangelisti.
 Saggi di Giovannetti, Graffi, Grosser, Niccolai, Arcari, Gazzola, Fontana, Blaine,
 Roffi, D'Amico.
 Disegni di Xerra, Della Casa.
- n. 59 "Roland Barthes. Mi piace"
 Copertina di Dana De Luca.
 Saggi di giglioli, Agosì, Fabbri, Zublena, Marrone, Marsciani, Pezzini, Migliore,
 Pennacchio.
 Il punto: Niccolai.
- n. 60 "comico e poesia"
 Copertina di Giovanni Aneschi.
 Testimonianza di Corrado Costa.
 Saggi di Picconi, Giammei, PolICASTRO, Berisso, Rizzo, Guarracino, De Luca,
 Moliterni, Ghidinielli.
 Il punto: Graffi.

Il verri
 n. 61 – giugno 2016

"teoria e poesia"

in copertina	<i>Un sedicesimo numero 38</i> , di Giancarlo Iliprandi, Corraini editore, 2015.
5	Paolo Fabbri «la morte non avrà signoria»: domande per Umberto Eco
9	Paolo Giovannetti Dopo il 'testo poetico' I molti vuoti della teoria
35	Stefano Agosì Le figure-senza-figura del testo poetico overossia La funzione del "manque" nella poesia
45	Niva Lorenzini Metamorfosi del simbolo nella poesia italiana tra Novecento e Duemila
58	Stefano Versace La teoria del metro poetico, oggi e domani
79	Francesco Giusti Come funziona la lirica secondo Jonathan Culler
88	Andrea Pitozzi Leggere diversamente Conversazione con Nick Thurston

graphicus, bibliotecario ibridinuso della labirintica biblioteca, allievo di Algirdas da Cluny, dove i *cognoscenti* ravvisano il fondatore della narratologia, Algirdas J. Greimas. Gli affollati romanzi di sorvegliata erudizione perseguivano l'elaborazione dei problemi teorici – problematizzazione ed esemplificazione – nella modalità figurativa dei diversi generi letterari: gialli, avventura, mistero, ecc. Con una inclinazione manzoniana al romanzo storico, una predilezione per le liste e una renitenza alle «bellurie linguistiche». Costruiti come calcolati *pastiches* e montaggi di altri testi sempre a seguito di accurate ricerche bibliografiche, hanno anticipato le pratiche digitale e ibridante dei *mesh up* e dei *remix*. Sono segni sufficienti per indicare una via alla letteratura, come accadde ai tempi militanti nell'avanguardia italiana dei Gruppo '63, con i Novissimi Edoardo Sanguineti e Nanni Balestrini, Luciano Berio, Elio Pagliarani e Alberto Arbasino? Spetta al futuro la scelta dei tratti pertinenti da cui dipende, diceva Eco con l'amico argentino, il semiologo Luis Prieto, la verità. La prosecuzione di un progetto in cui possa seguirci come guida manterrà la vitalità del grande italiano, saggiamente laico nella rissa incessante tra guelfi e ghibellini che scandisce la nostra storia.

Per usare una formula di Victor Hugo, Umberto Eco era – e mi spiace usare questo imperfetto – l'infaticabile «la forza che va» di uno dei grandi contemporanei. Diventerà un classico, quello che non finirà mai di dirci quello che ha da dire?

Paolo Giovannetti
 Dopo il 'testo poetico'
 I molti vuoti della teoria

1. A lungo, cioè almeno fino alla metà degli anni Ottanta del secolo scorso, il saggio di Jurij M. Lotman intitolato *Struktura chudožestvennogo teksta* è stato letto come una geniale sintesi intorno alle forme e al senso della poesia. Di quel volume, uscito in Unione sovietica nel 1970 e tradotto in italiano già nel 1972¹, era stato peraltro proposto un titolo leggermente forzato: *Teoria del testo poetico*, dove l'aggettivo *poetico* avrebbe dovuto lasciare spazio a un più letterale *artistico*. Del resto, chiunque abbia davvero letto il libro sa che non affronta solo le forme liriche, versificate, i modi dell'espressione poetica; perché anzi il dominio della narrativa vi svolge un ruolo centrale, in particolare nella seconda parte. Ma tant'è; la primitiva fortuna critica del grande semiologo pietroburghese si legò appunto al dibattito intorno alla poesia; e ciò accadde in particolare in Italia, beninteso, se è vero ad esempio che la versione inglese già nel titolo suona *The Structure of the Artistic Text*². Non c'è nulla di male – va da sé. Tra l'altro, nei primi capitoli del-

1 — Cfr. J.M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, a cura di E. Bazzarelli, Mursia, Milano 1972.

2 — Cfr. Id., *The Structure of the Artistic Text*, translated from the Russian by R. Vroom, Michigan University Press, Ann Arbor 1977.

La *Struttura del testo poetico* l'enfasi di Lotman cade sulle articolazioni del parallelismo e della ripetizione, con un attentissimo sguardo alle trame fonetiche in quanto dotate di una logica espressiva autonoma, indipendente dal significato linguistico codificato.

Quello che soprattutto dovrebbe incuriosire e far riflettere è invece la più recente fortuna del libro. Se appunto per un paio di decenni lo si è letto soprattutto per quanto poteva offrire alla riflessione sul testo poetico, oggi lo si valorizza – di fatto all'opposto – per i suoi contributi alla narratologia, cioè alla 'teoria del testo narrativo'. Nella *scholarship* internazionale attualmente quasi non esiste studio riguardante il personaggio o la costruzione dell'intercizio che non riprenda un nucleo peraltro limitato di pagine in cui Lotman – in modo suggestivo – definisce una specie di topologia del campo semantico che condiziona una persona o un accadimento letterario. Personaggio o evento, la loro manifestazione positiva si darebbe quando certi limiti che li racchiudevano vengono infranti: quando cioè che prima era statico diviene dinamico, si apre al mondo delle azioni e dei fatti narrati.

Siamo di fronte a una specie di parabola. La vicenda cioè di un saggio, *Struktura chudožestvennogo teksta*, che con i suoi contenuti indubbiamente innovativi ha fatto da cartina di tornasole a due momenti della cultura letteraria italiana e in parte internazionale. Prima, fra anni Settanta e Ottanta, quella cultura si era appassionata alla teoria del testo poetico, ma poi, da un quarto di secolo a questa parte, ha rivolto la sua attenzione alla narratologia, alle dinamiche dello storytelling. La possibile obiezione a quanto affermato, relativa allo scarso vigore, anzi alla vera e propria anemia anche dell'odierna narratologia italiana, conta pochissimo: e anzi rende ancor più nitido l'orizzonte attuale. C'è poca teoria su un fronte e sull'altro; meno ancora su quello che un tempo era egemone.

Quando parlo di 'teoria' mi riferisco – precisazione forse non del tutto inutile – a quel tipo di impostazione che ha fatto di recente dichiarare a Jonathan Culler: «la teoria dovrebbe precedere l'interpretazione» («poetics should take precedence over hermeneutics»)? Dico di un modo di ragionare metodologico secondo il quale c'è bisogno di un minimo di chiarezza intorno ad alcune questioni generali, anche e certo soprattutto nel momento in cui ci

si accinge ad affrontare testi detti 'poetici' o 'irrici': quando cioè ci si fa carico di quelle strategie della comunicazione realizzate con versi, anti-versi, prosa-versi, ecc.; o – magari – quando si vuole capire come funzionino le mere sonorità o figurazioni artistiche che tuttavia sono spesso ricondotte al genere o macrogenere in italiano detto *poesia*. Che cosa giustifica il mare magnum del poetico? Che cosa lo unifica? Perché possiamo parlare anche di poesia sonora e visiva?

Quella maniera di pensare le cose della letteratura oggi è tenuta in pochissimo conto dagli studiosi italiani, e anzi spesso è guardata con sufficienza e ironia. Ai panorami complessivi, si antepone la gestione delle proprie nicchie specialistiche, se del caso legittimate da una lunga tradizione di risultati di indubbio valore (nella migliore delle ipotesi), non di rado tuttavia condizionate da poetiche politiche di piccolo cabotaggio, particolarmente evidenti quando si parla di poesia recente e recentissima. Complessivamente – salvo alcune eccezioni, che tra poco vedremo – in ambito accademico prevale l'ordinaria amministrazione di uno storicismo e di un filologismo sempre più (appunto) miopi. Niente idee generali che non siano quelle inerenti ai fondamenti istituzionali della propria disciplina. E comunque, se qualcosa di altro irrompe, sarà di natura filosofica, storica, sociologica, artistica ecc.; farà cioè riferimento a discipline *contigue* a quella che primariamente innerva il letterario: dal quale sarà da considerarsi invece escluso un pensiero *specifico* intorno alle domande fondative per eccellenza.

Eppure, gli anni Settanta di Lotman erano stati, in Italia, ricchi di discussioni e polemiche su tutti questi temi: a partire magari, idealmente e non cronologicamente, da *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi* di Stefano Agosti (uscito nel 1972), passando attraverso, poniamo, *Strutture dell'allitterazione* di Paolo Valesio (1967), *La metrica* di Renzo Cremante e Mario Pazzaglia (1972), *L'autonomia del significante* di Gian Luigi Beccaria (1975), *Teoria e prassi della versificazione* di Costanzo Di Girolamo (1976), arrivando sino al non meno cruciale *La mappa dell'impero* di Franco Brioschi (1983). Le questioni cosiddette 'tecniche' – in primo luogo la metrica – erano lette e rilette sullo sfondo di un entusiasmato speculativo che metteva a partito suggerimenti provenienti dalla linguistica generale, dal formalismo russo, dalla semiotica, dal generativismo, al pensiero di Northrop Frye; e che in Italia aveva trovato riscontri in un precursore come Gianfranco Contini e nelle punte avanzate della critica stilistica (soprattutto in quell'importante libro di Pier Vincenzo Mengaldo che è *La tradizione del Novecento*, uscito nel 1975).

3 — J. Culler, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge-London 2015, pos. 73; ho lavorato sull'e-book.

Non si vuole nemmeno provare a fare una storia di questo vero e proprio boom che ha caratterizzato la cultura letteraria italiana fino alla metà degli anni Ottanta, e che si è ripercosso nelle direzioni più curiose (si pensi solo al fervore 'formalista' di un poeta non alle prime armi come Giovanni Giudici, co-traduttore nel 1968 di *Il problema del linguaggio poetico* di Tynjanov), arrivando a condizionare il dettato stesso di molti libri scolastici, in particolare in quel settore della didattica chiamato educazione letteraria. Del resto, se oggi nella scuola italiana le sei funzioni di Jakobson sono diventate un luogo comune (a ben vedere stantio, ma non per colpa di Jakobson...), molto si deve al fatto che agguerriti studiosi appassionati di teoria del testo poetico, come Carlo Ossola o Pietro G. Beltrami, ai loro esordi si erano impegnati nella divulgazione didattica di quanto allora, appunto nei Settanta, era la novità metodologica emergente.

E si taccia pure dell'ideologizzazione – su scala anche internazionale – di un simile modo di procedere, di una simile visione dei fatti letterari. Chi oggi sfogli *La rivoluzione del linguaggio poetico* di Julia Kristeva (1974) potrà, certo, storcere il naso davanti a certi eccessi, come avviene in presenza di passi in cui si discetta della possibilità di «scardinare» tramite la poesia e le sue forme «le istituzioni e gli apparati ideologici», assecondando dunque il «flusso destrutturante e asignificante della schizofrenia, sulla macchina desiderante e asignificante dell'inconscio»⁴, secondo quanto andavano insegnando i guru Laimy, Cooper, Deleuze & Guattari. Ma certo quel lettore dovrà anche riconoscere la carica utopica di un pensiero che nelle pagine dei poeti modernisti coglieva la spinta a riesaminare non solo le pratiche pubbliche del linguaggio e della comunicazione, ma proprio gli assetti della società borghese. Bannalizzando al massimo: secondo Kristeva, la poesia modernista è una rivoluzione letteraria, e studiarne le forme anticipa la reale trasformazione a venire.

2. Al netto degli eccessi, quella visione delle cose (poetiche) aveva dalla sua parte alcune ragioni che oggi paiono essere state dimenticate⁵. Non sto esagerando o utilizzando un facile schema retorico: di un vero e proprio oblio, di una specie di rimozione davvero si tratta; vale a dire della brusca separazione, quasi inconsapevole, da

un intero sistema di pensiero. La critica e la teoria si sono lasciate alle spalle saperi consolidati, non scorgendo più l'eventuale loro contatto con il presente. Il poetico in quanto assolutezza di valori (non solo) estetici radicati in una materialissima forma capace di contestare l'oggi ci osserva da un mondo lontano che solo in parte – ormai – ci riguarda.

È necessaria un'emplificazione. Sotto molti punti di vista, la prima notissima formulazione dell'alterità espressiva in oggetto è quella, risalente al 1953, che Roland Barthes affidò al *Grado zero della scrittura*. La natura «totale», «frontale», «storica», «asociale» ecc. della poesia uscita dalle pagine di Rimbaud è qui esposta con la massima coerenza. Certo, non mancano schematismi, ma sono funzionali all'assunto, che è quello di mostrare che nella modernità la poesia «è una qualità irriducibile e senza retrogrado alcuno», «esplosione di parole», «demiurgia» che «mira [...] a modificare la Natura». In effetti, lo schematismo massimo è quello che si affida alla seguente, peraltro citatissima, definizione:

In epoche classiche la prosa e la poesia sono delle grandezze, la loro differenza è misurabile; esse non sono o né più né meno lontane di due numeri differenti, contigue come questi, ma diverse proprio per la differenza della loro quantità. Se chiamo prosa un discorso minimo, il veicolo più economico del pensiero, e se chiamo, a, b, c, certi attributi particolari del linguaggio, inutili ma decorativi, come il metro, la rima o il rituale delle immagini, tutta la superficie delle parole starà nella doppia equazione di Jourdain:

$$\begin{aligned} \text{Poesia} &= \text{Prosa} + a + b + c \\ \text{Prosa} &= \text{Poesia} - a - b - c \end{aligned}$$

Da cui risulta con evidenza che la Poesia è sempre differente dalla Prosa. Ma questa differenza non è di essenza bensì di quantità. Essa non attenta dunque all'unità di linguaggio, che è un dogma classico. I modi di parlare vengono dosati diversamente secondo le occasioni sociali: ora prosa o eloquenza, ora poesia o preziosità, tutto un rituale mondano delle *forme di espressione*, ma dappertutto un solo linguaggio, che riflette le categorie eterne dello spirito. La poesia classica era semplicemente sentita come una variazione ornamentale della Prosa, il frutto di un'arte (cioè di una tecnica), mai come un linguaggio diverso o come il prodotto di una sensibilità particolare. La poesia

4 — J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico. L'avanguardia nell'ultimo scorcio del XIX secolo. Lautréamont e Mallarmé*, Spinali, Milano 2006, 19 e 20

5 — Uno dei pochi studi italiani, recenti non 'obliosi', è il libro di D. Barbieri, *Il linguaggio della poesia*, Bompiani, Milano 2011, sintomaticamente orientato all'esperienza della poesia, alla sua ricezione.

non è dunque altro che l'equazione decorativa, allusiva o enfatica, di una prosa virtuale che giace in essenza o in potenza entro qualsiasi modo dell'esprimersi⁶.

Non ci importa discuterne l'esattezza storica, perché è indubbio che una simile formulazione – se non altro – è di straordinaria utilità euristica: vale a dire, suggerisce l'idea che la forma della poesia, da un certo momento storico in poi, ha assunto un valore autonomo, un plusvalore (espressivo ma non solo) che chiede alla teoria e alla critica risposte coerenti. Ci importa fare un'osservazione più particolare. E cioè che queste stesse parole sono state utilizzate in modo leggermente discutibile dai due studiosi di poesia italiani che negli ultimi quindici anni hanno scritto le cose forse più interessanti intorno alle problematiche che qui ci interessano. Sia Claudio Giunta, nel suo studio sulla poesia medievale intitolato *Versi a un destinatario* (2002), sia Guido Mazzoni in *Sulla poesia moderna* (di tre anni successivo)⁷ valorizzano questo passo.

Il fatto a mio avviso sintomatico è che entrambi semplificano il pensiero di Barthes e, suo tramite, un intero retaggio teorico. Claudio Giunta usa questa pezza d'appoggio due volte, la prima con l'intento di dare conto della «nostra attuale concezione della lirica». Ecco in che cosa consisterebbe: «Essa vuole che la lirica sia il genere in cui vi è perfetta omogeneità tra l'io empirico, che scrive il testo, e l'io lirico che lo interpreta, tra ciò che il poeta afferma e ciò che il poeta sente». Si tratterebbe di una «verità sentimentale», per noi scontata ma non attiva presso i poeti medievali, la cui soggettività – prima della 'riforma' introdotta dalla *Vita nuova* – era quasi del tutto insincera, inautentica, almeno rispetto ai nostri parametri. Allo stesso modo, Guido Mazzoni muove dal passo barthesiano per coglierne certe analogie con la prefazione di William Wordsworth alle *Lyrical Ballads*: una delle opere cioè che inaugurarono la poesia moderna. Per entrambi, il poeta inglese e il critico francese, «lo scarto retorico dal discorso di grado zero ri-specchia un'esperienza vissuta che altera il modo ordinario di dire le cose [...]». In altre parole, lo stile del poeta primitivo o del poeta moderno è personale e solitario, perché riflette una passione individuale e autentica⁸. Anche in questo caso (e Mazzoni ne è in ef-

fetti consapevole¹⁰) siamo di fronte a una forzatura del pensiero di Barthes: che infatti non esemplifica una concezione della poesia come prodotto di una soggettività immediata. Il suo orizzonte è di natura diversa, conforme a un paradigma viceversa impersonale, oggettivante, anche se non di impianto strutturalista.

Non solo. Nel libro di Mazzoni, l'universo dell'«autonomia del significante» viene emarginato al rango di una delle «periferie antiliriche». Il modello addotto è quello di Stéphane Mallarmé. La sua ricerca di un «lirismo senza io» culminerebbe paradossalmente in un'«apoteosi del narcisismo», derivante dall'eliminazione dell'«ultimo residuo di oggettivazione narrativa che la poesia romantica e postromantica manteneva: la presenza, nella compagine del testo, di un personaggio che racconta o si confessa»¹¹. Vedremo tra pochissimo che le parole usate da Mazzoni comportano un rischio, nel momento in cui propongono una terminologia in senso lato «narratologica» («oggettivazione narrativa», «personaggio che racconta») per descrivere un fenomeno poetico. Intanto, importa osservare l'esplicita «ontologizzazione» dell'io lirico, che nella prospettiva di Mazzoni costituisce il radicamento appunto *oggettivo* della poesia. Come abbiamo appena visto, le ricerche come quella di Mallarmé che hanno cercato di cancellare l'io (cioè un'istanza per contratto soggettiva) pecherebbero di narcisismo, di soggettivismo, perché avrebbero dimenticato il fondamento istituzionale della poesia, che è appunto costituito dalla (prima) persona che in essa parla. La soggettività lirica deve rifarsi in una forma storica, secondo Mazzoni, invertendosi in un prodotto linguistico diverso da quello del simbolismo, condannato a illudersi che l'impersonalità esibita sia una forma di vero oggettivismo. Nell'economia argomentativa di *Sulla poesia moderna*, beninteso, tutto ciò appare impeccabile, e anzi rafforza la tenuta in senso lato filosofica del ragionamento.

Il punto è che in questo discorso è assente il riconoscimento di una posizione che è stata a lungo egemone negli studi letterari, e che solo con una certa fatica può essere fatta regredire al rango di *periferia*, per giunta antilirica. Su queste basi è difficile affrontare nel modo giusto le posizioni dell'«avversario», vero o presunto che sia. Ne è sintomo il fraintendimento di uno degli autori italiani da

6 — R. Barthes, *Existe una scrittura poetica?*, in *Id., Il grado zero della scrittura*, seguito da *Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino 2003, 31. Le citazioni precedenti rispettivamente alle pp. 32, 34, 37.

7 — Cfr. C. Giunta, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, il Mulino, Bologna 2002; G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005.

8 — Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., 383.

9 — G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, cit., 132.

10 — Vedi la nota 9, *ivi.*, a p. 132, in cui si dichiara che esiste un secondo, diverso piano del discorso barthesiano, quello della «poesia come «linguaggio diverso» di cui Mazzoni afferma di voler parlare in seguito. In realtà questo aspetto viene affrontato solo di passaggio, senza alcun approfondimento esplicito, alle pp. 170-171.

11 — *Ivi.*, 195.

Mazzoni maggiormente apprezzati, Franco Fortini. Di lui viene citato un passo tratto da un saggio del 1991, *Oscurità e difficoltà*¹², in cui l'autore discorre – in relazione alla storia della poesia novecentesca – di una «tendenza a saturare le figure di dizione e di ritmo che premono dall'interno delle unità sintattiche [...], mimesi di una coscienza inarticolata dunque oscura»¹³. Questo particolare uso delle forme avrebbe costituito una specie di denominatore comune del modernismo italiano, e secondo Fortini avrebbe messo d'accordo fra loro tradizioni anche diverse: «futurismo, espressivismo e tardo simbolismo». In queste parole risuona però miticamente uno dei temi agitati per anni da Stefano Agosti, quello appunto delle trame alogiche del testo, del peculiare inconscio linguistico che caratterizza la parola poetica e che si manifesta nelle figure metriche e del suono. In effetti, Fortini sembra ricondurre le idee di Agosti a una dimensione storica: quei modi di strutturare il significante (e di distruggere il senso razionale) non rappresentano la lingua poetica, ma una fase particolare, in senso generico post-simbolista, della tradizione contemporanea e trovano una realizzazione esemplare nella poesia di Clemente Rebora. Cioè, Fortini concede a un certo tipo di eredità e di metodo una notevole forza euristica, pur adattandola e ridimensionandola a una precisa contingenza storica. Ma Mazzoni non coglie questo (neanche troppo implicito) rimando teorico¹⁴. Si è accennato, sopra, al formalismo di Giudici; ma quanto spesso nelle pagine critiche di Fortini traspare una simpatia a tutto tondo per le analisi formali del testo¹⁵!

Va infine aggiunta un'altra osservazione, ancora più importante. Mazzoni valorizza la funzione strutturale del soggetto lirico, capace di motivare appunto la poesia moderna. Ma nel suo discorso questa maniera enunciativa è molto spesso ricondotta a una dimensione mimetico-narrativa. Il tentativo – peraltro riuscito – di separare il discorso lirico dai requisiti di natura unicamente ritmico-linguistica produce una subordinazione, di fatto, al racconto, alla narrazione. Nei due libri in cui Mazzoni ha dispiegato il proprio pensiero prima sulla poesia e poi sul romanzo, appare con u-

12 — Ch. F. Fortini, *Oscurità e difficoltà*, "L'asino d'oro", II, 3, maggio 1991, 84-88. 13 — Ivi, 84; e cfr. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, cit., 198 sgg. Il riferimento a Rebora – che rende più chiaro il discorso di Fortini – è omissso dalla citazione.

14 — D'altronde, non solo nel saggio di Fortini sono ricordati Jakobson e Tjanjanov, ma l'opposizione oscurità/difficoltà è chiaramente di ordine jakobsoniano, giacché è omologata alla coppia metafora/metonimia.

15 — Fra i molti riferimenti pertinenti, cfr. ad esempio – in un contesto fortemente politicizzato – Franco Fortini, *Poesia e antagonismo*, in Id., *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura, 1965-1977*, Einaudi, Torino 1977, 142-150.

na certa chiarezza (anche se mai in modo del tutto esplicito) che un orizzonte mimetico accomuna i due domini. Una delle prime definizioni, nel volume del 2005, è in questo senso inequivocabile, proprio perché si tratta di un passo inserito in un rigoroso contesto descrittivo:

Negli ultimi due secoli, la divisione della letteratura in epica, lirica e dramma ha mantenuto una forma costante, tanto che è facile mettere insieme gli elementi comuni e costruire un discorso coerente. Lo formulerei così: nella lirica, un io parla di se stesso in prima persona, concentrando l'interesse del lettore non tanto sul valore oggettivo delle esperienze raccontate quanto sul modo di raccontarle e sul significato che queste esperienze hanno per lui; nel dramma, molte prime persone parlano e agiscono dentro lo spazio pubblico della scena; nell'epica, l'io del narratore racconta le parole, i pensieri e le azioni di alcune terze persone, concentrando l'attenzione del lettore non tanto sul modo di raccontare, quanto sull'interesse intrinseco alle cose raccontate¹⁶.

Come si vede, la differenza fra lirico e epico è data dal fatto che il racconto veicolato dalla poesia *non* è l'elemento di interesse maggiore (qui, è il *modo* di raccontare che conta), laddove l'universo epico pone al centro del proprio lavoro estetico l'imitazione *in quanto tale*. La narrativa con ogni evidenza li accomuna. Nel suo libro sul romanzo, Mazzoni ha forse precisato meglio l'intendimento complessivo, quando ha affermato che la pratica della «libertà stilistica» emancipa «l'arte dal legame con la mimesi, come accade nelle arti figurative astratte e nel progetto di una poesia pura»¹⁷. Di nuovo: è solo nel mondo mallarmeano dell'antilirismo che la poesia si libera dagli imperativi mimetici che *ab aeterno* la condizionano.

Non è tanto in gioco una particolare interpretazione della storia dei generi letterari (Mazzoni dà per scontata una precoce narrativa-vizzazione del lirico: cosa che per esempio Genette aveva messo in dubbio nel suo noto saggio sull'archiretro¹⁸), ma proprio una questione di fondo. La netta separazione del poetico dal narrativo è ben diffusa nella teoria del testo poetico quale si è venuta definendo nel corso del Novecento. È una specie di luogo comune, va da sé, e come tale è possibile e persino utile contestarlo; infatti in anni recenti è stato più volte rimesso in discussione – come vedremo –;

16 — Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, cit., 44-45.

17 — G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011, 378.

18 — Ch. G. Genette, *Introduzione all'architettura*, PUF, Paris 1981.

ma bisognerebbe essere espliciti in questo tipo di scelta e declinare positivamente le ricadute. Cogliere nella poesia un tipo di racconto è un'affermazione molto rischiosa perché contraddice un sentire teorico molto solidamente fondato.

Una delle implicazioni possibili di un simile atteggiamento – su cui di recente ha insistito Jonathan Culler – è l'eredità del *new criticism* americano cui in effetti indirettamente anche Mazzoni si riallaccia (attraverso l'opera di Meyer H. Abrams). Nella prassi didattica statunitense il metodo dei nuovi critici è ancora oggi egemone. Di fronte a ogni testo poetico viene 'generato' un io lirico, una soggettività in senso lato funzionale intorno alla quale si costruisce l'interpretazione. Ciò è avvenuto anche e forse soprattutto perché i padri del *new criticism* volevano distinguere la soggettività dell'autore reale (il poeta) da quella dell'io che parla nel testo. Da qui la designazione, quasi l'invenzione di un «fictional speaker»: che nei fatti induce una specie di mimesis. E in questo senso poco importa che, appunto nella tradizione di lingua inglese, abbia avuto grandissimo peso (molto più che da noi) il genere del *dramatic monologue*, cioè insomma il riferimento al teatro piuttosto che all'epos; decisivo è il fatto che il lirico sia ricondotto a una dimensione funzionale: cioè narrativa. Alla stregua, dico, di un genere in cui mimesis e diegesis agiscono non molto diversamente da quanto fanno nell'epica e nel dramma.

La sussunzione del lirico al narrativo – d'altronde – ha trovato oggi intelligentissimi sostenitori nell'ambito delle narratologie di impianto cognitivista. Una studiosa come Eva Müller-Zetelmann è arrivata ad affermare che nella poesia si manifesterebbe una sorta di racconto simultaneo¹⁹. Su un piano di maggior complessità metodologica, Peter Hühn²⁰ ha poi cercato di riflettere intorno all'utilità della categoria di *metadiscourse* (Voce e punto di vista) quanto alla comprensione della particolare 'enunciatazione' della poesia, e ha cercato di mostrare come l'immediatezza dell'io poetico romantico (e poi moderno) sia frutto di un lavoro di geniale semplificazione storica delle categorie narratologicamente pertinenti. Il nudo soggetto della poesia moderna (nell'accezione di Mazzoni) nascerebbe dallo schiacciamento, dalla crasi di istanze testuali in teoria distin-

te (che per Hühn sono: autore biografico, soggetto testuale, parlante-narratore, protagonista). L'immediatezza lirica può cioè essere considerata il risultato di un *processo* narrativamente connotato.

Tornerò sul problema. Tra l'altro, quando Mazzoni scrive il suo libro, certi discorsi di tipo cognitivista-narratologico non si erano ancora imposti. Resta però evidente che una narrativizzazione della lirica attuata, di fatto, e *silently* finisce per indebolire lo spessore teorico del discorso. Nelle parole di Mazzoni si coglie un omaggio implicito, affatto preterintenzionale, allo strapotere dello storytelling nella cultura odierna: la concessione a un riduzionismo tanto di moda nelle attuali letture della realtà, non solo letteraria.

3. Quelli appena esaminati sono solo esempi – dicevo – di una condizione più generale. Le nuove prospettive teoriche (storico-teoriche) circolanti in Italia negli ultimi quindici anni sembrano essere indebolite dalla dimenticanza di un dibattito che è stato molto intenso e appassionato, e capace di esprimere punte di utopismo politico. Ma c'è dell'altro. L'arena delle più recenti discussioni in lingua italiana ha messo in campo idee e soluzioni rispetto alle quali un minimo di aggiornamento sembrerebbe indispensabile. All'estero sono stati sviluppati ragionamenti innovativi che da noi o non hanno ricevuto adeguata eco o sono stati presi in considerazione in modo per lo più riduttivo. Proverò qui di seguito a esaminare, in modo scandalosamente sintetico, quattro ambiti tematici su cui sarebbe utile che si provasse a riflettere in maniera leggermente più approfondita e sfumata. Di necessità, tornerò su lemmi già attraversati. Nell'ordine: a. la questione (di nuovo) dell'io lirico; b. il rapporto (di nuovo) fra poesia e cognitivismo; c. la narratività (di nuovo) della poesia; d. la teoria metrica, per rapporto in particolare alla contemporaneità.

a. È fin troppo evidente che la posizione di Mazzoni ha avuto come principale conseguenza l'enfatizzazione del ruolo svolto dall'io. La poesia come genere in cui la soggettività domina in modo di fatto immediato rischia però – come abbiamo visto – di escludere o mettere ai margini altri tipi di espressione lirica. A ben vedere, sarebbe utile riprendere le posizioni, che tutti diamo per

19 — Cfr. E. Müller-Zetelmann, *Lyrik und Narratologie*, in A. Nünning – V. Nünning (eds.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, WVT, Trier 2002, 129-153.

20 — Di questo studioso mi riferisco in particolare a: *Transgenerische Narratologie. Application to Lyric Poetry*, in J. Pier (ed.), *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology*, de Gruyter, Berlin-New York 2004, 139-58; e, con J. Kiefer (eds.), *The Narratology of Lyric Poetry. Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*, de Gruyter, Berlin-New York 2005.

acquisite e scontate, di Adorno e, in Italia, di Fortini. Quando ad esempio nel saggio citatissimo del primo (*Discorso su lirica e società*) leggiamo:

L'io che risuona nella lirica è un io che si determina e si esprime in quanto contrapposto al collettivo, all'obiettività; non è immediatamente tutt'uno con la natura alla quale si riferisce la sua espressione²¹,

ci troviamo di fronte a qualcosa come a un'allegorizzazione, a una reificazione in figura, del soggetto che nella poesia parla. Né per-sonaggio drammatico (la soluzione dei nuovi critici) né istanza narrativa enunciante (quasi si trattasse di un vero narratore), ciò a cui pensa Adorno è soprattutto una funzione sociale.

Uno dei contenuti che il lettore e lo studioso 'comuni' di oggi fanno più fatica a digerire è proprio il nesso alienazione-liberazione che Franco Fortini ha attribuito al fare poesia. Nella forma metalinguistica del testo, e nella voce che dall'opera dice sé e il mondo, si esprime una necessità tipicamente duplice: il passato dell'oppressione e il tentativo di superarla. «Merica è la inautenticità che sola può fondare l'autentico; è la forma della presenza collettiva»²²; in nessun modo il lirico può essere ricondotto a una posizione del soggetto troppo immediata, che anzi la costante mediazione, lo sdoppiamento dell'io fuori di sé è la dialettica meglio conforme alla poesia come istituzione. Secondo Adorno, «in ogni poesia lirica il rapporto storico del soggetto con l'oggetto, del singolo con la società, deve essersi cristallizzato nel *medium* dello spirito soggettivo fatto ripiegare su se stesso»²³. Il valore utopico della poesia va commisurato all'*amputazione* (nozione tipicamente fortiniana) dalla quale parla il soggetto, il testo-soggetto: ed è una forma di alienazione storica e metastorica, come se il lirico avesse davvero la funzione di restituire un conflitto soggetto-società privo di tempo ma sempre riattualizzato *in un tempo*.

Oggi, su un piano meno filosofico, decisamente più empirico (ma non per questo acefalo), c'è il bellissimo libro di Jonathan Culler che ha fatto luce anche sul punto in esame, e ha mostrato come l'esposizione dell'io *non* sia una componente invariante del genere lirico. A definirlo, contribuiscono in maniera cruciale altri fattori, in particolare la costruzione di una dimensione rituale che Culler

definisce *epidittica*, e che è dotata anche di valore etico. Tutto ciò non significa affatto – beninteso – la scomparsa della soggettività, ma la sua subordinazione a un'istanza superiore. Secondo un suggerimento che risale a Northrop Frye, a sua volta debitore di un'intuizione di John Stuart Mill, il lirico si legherebbe a una sorta di enunciazione 'triangolata'. Dentro l'opera più che una voce si esprime qualcosa come un *voicing*, un effetto di voce, paragonabile a una vera e propria performance, in quanto materializzazione in parole scritte di un'esecuzione orale ormai scomparsa. A dirlo con affermazioni di Frye: la poesia consiste in «un'espressione colta per caso sulle labbra di qualcuno che parla a se stesso»; «il poeta lirico di solito finge di parlare a se stesso o a qualcun altro»²⁴. La triangolazione, appunto: il lettore è il terzo elemento che certifica un evento in senso lato dialogico. Il tentativo fatto da Culler – su cui necessariamente torneremo – è appunto valorizzare quanto di intrinsecamente *performativo* è contenuto in questa intuizione. Vale a dire, quanto di ritualità *sopraindividuale* si innesta nelle situazioni dette poetiche. In luogo di un io solidamente contornato, e in luogo della voce che lo esprime, è operante una funzione poco individualizzata, poco personalizzata; e in questo senso 'poesia' va considerato – traduco – ogni «discorso epidittico inteso ad affermare verità sul mondo, nel quale ci troviamo di fronte a un *voicing* impersonale e non a 'una voce'»²⁵. Il prevalere di un simulacro di soggettività rispetto a una soggettività reale, in senso lato autobiografica, rende più ricco il dominio del lirico: il quale dunque, in questo modo, conquista quello spazio autonomo che la dinamica storica dei generi letterari gli ha spesso negato, e che tante teorie odierne continuano a sottrargli.

D'altronde, dietro Culler preme il punto di vista – su tutta la questione – che forse è meno familiare al lettore italiano, ma è affatto decisivo nel dibattito all'estero (lo stesso Culler, peraltro, lo prende molto sul serio e in larga parte lo condivide). Sto pensando al libro di Käthe Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, risalente al lontanissimo 1957, che è stato letto (poco) da noi solo per le parti legate alla narrativa. Tuttavia, nel penultimo capitolo, il quarto, la studiosa tedesca propone un paio di contenuti cruciali. Da un lato, l'inderminazione 'esistenziale' del soggetto poetico, dall'altro la fragilità del genere lirico in quanto tale.

Apparentemente la posizione di Hamburger non è propria a un illimpimento teorico. Per questa studiosa andrebbe nettamente

21 — T. W. Adorno, *Discorso su lirica e società*, in Id., *Note per la letteratura* (1943-1961), Einaudi, Torino 1979, 49-64: 50.

22 — F. Fortini, *Merica e libertà*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2003, 792.

23 — Adorno, *Discorso su lirica e società*, cit., 51-52.

24 — Northrop Frye, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Einaudi, Torino 2000, 352.

25 — Culler, *Theory of the Lyric*, cit., pos. 1810.

distinto lo statuto *mimnetico* degli enunciati narrativi in terza persona dallo statuto viceversa *naturale* (non mimnetico, non narrativo) degli enunciati in prima persona, anche quelli solitamente ricondotti alla narrativa (le storie attribuite al cosiddetto narratore o modalegetico). Sono cioè messi sullo stesso piano racconto in prima persona e poesia, ed è perciò allargato enormemente il campo dell'analisi. Tuttavia, questo inconveniente ha il vantaggio di rendere più plastica e netta l'opposizione «logica» tra universo della finzione (il romanzo), totalmente mimnetico, e universo della poesia, dove invece dominano gli «enunciati di realtà» propri della lingua comune. Se dalla parte della narrativa la lingua è adibita a costruire un universo fittizio, dalla parte della poesia la lingua è vincolata, almeno in prima battuta, ai modi della comunicazione, al consueto rapporto fra soggetto e oggetto. Una delle definizioni di io lirico proposte è la seguente: «Il genere lirico è costituito dalla volontà in qualche modo 'notificata' del soggetto dell'enunciazione di porsi come io lirico, segnatamente in virtù del contesto in cui il testo poetico è collocato»²⁶.

Hamburger insiste sulla precarietà dell'enunciazione poetica e sul perenne rischio di ricondurre l'io linguistico all'io dell'enunciatore reale, e quindi di fare della poesia una forma di autobiografia. Il suo capitale apporto critico, in questo senso, sta nell'affermare l'*indeterminazione* – nel genere lirico – della relazione tra l'io linguistico e il poeta. Saremmo di fronte a una soggettività sì, ma sospesa, ambigua: il profilo dell'io reale balugina sullo sfondo ma non è mai del tutto sovrapponibile alla soggettività linguistica. Questo avviene anche e soprattutto perché una specificità della poesia è la capacità di restituire non l'oggetto direttamente, ma l'esperienza dell'oggetto; vale a dire, semplificando, di costruire un dispositivo enunciativo capace di assorbire dentro di sé (dentro la propria sfera esistenziale) la materialità a cui il testo comunque *deve* riferirsi. Pur restando legata a un soggetto dell'enunciazione che produce «enunciati di realtà», la poesia spende la relazione fra poeta e io lirico, insieme al rapporto diretto, comunicativo, con le cose. In Hamburger c'è una (paradossale?) *sottrazione* di personalizzazione 'empirica' nel momento stesso in cui è affermata la soggettività linguistica dell'enunciazione. Il lettore di poesia è messo di fronte a un'esperienza di confine:

[...] questa esperienza consiste nel fatto che [in quanto

lettor] siamo tenuti a confrontarci con un enunciato di realtà, per quanto possa essere irreali il suo contenuto, per quanto possa essere impossibile svelarne il soggetto d'enunciazione²⁷.

Il concetto può essere inquadrato anche da quel luogo in cui il soggetto poetico quasi necessariamente scompare, sciogliendosi nell'*altro* della comunicazione. In effetti, rifacendosi a Hegel, Hamburger vede nella poesia l'ambito estetico in cui l'arte lascia trasparire la propria *dissoluzione* nella direzione della prosa di pensiero e scientifica. La sua natura non mimetica la rende ostaggio dell'oggettualità, la espone ai contraccolpi che il mondo può esercitare su di essa, appunto rificandola. Ed è in questo senso quasi stupefacente che Hamburger negli anni Cinquanta del secolo scorso riesca a intuire a colpo sicuro l'importanza della 'prosa' di Francis Ponge: qui, il poeta si aliena nell'enunciazione linguistica e il testo che ne discende rende palpabile lo sconfinamento della poesia verso la parola 'storica', cioè non più artistica. Nel lirismo, nella sua instabile dialettica soggetto-oggetto, è inscritta *ab aeterno* una radicale forma di concreizzazione. Ritornero su questo concetto, a mio avviso utilissimo per cogliere il necessario 'eclettismo' di una possibile definizione di lirica.

b. Ma – come accennavo – nella ricerca di area tedesca e austriaca sono nel frattempo emerse teorizzazioni che hanno tentato di restituire proprio l'instabilità della poesia, la sua difficile omologazione a un modello definitorio troppo coeso. In questo senso, le categorie del cognitivismo sono sembrate particolarmente utili a tratteggiare una specie di fenomenologia del poetico rilettura verso il filtro del lettore, della sua esperienza mentale. Prendiamo a esempio un saggio molto impegnativo di Werner Wolf, uscito una decina d'anni fa, che aveva l'ambizione di suggerire una 'ricontestualizzazione' complessiva del campo²⁸. Il presupposto del suo discorso è, appunto, che i criteri utilizzati per definire la poesia come genere sono troppo numerosi e incapaci di fare sistema. Elenchiamoli: anche per ripassare, se così si può dire, ciò che il senso comune critico solitamente prende in considerazione:

27 — Ivi, 248.

28 — W. Wolf, *The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualization*, in E. Müller-Zetzelmann - M. Rublik (eds.), *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*, Rodopi, Amsterdam-New York 2005, 21-56.

1. l'oralità, la natura in senso lato performativa;
2. la brevità;
3. la deviazione dalla norma, dal linguaggio detto 'comune';
4. la musicalità, che si manifesta in particolare nella versificazione;
5. l'alto tasso di autorreferenzialità e di autoriflessività;
6. l'azione di una coscienza apparentemente immediata, di un io esistenziale in quanto *agency* testuale;
7. la prevalenza della focalizzazione incentrata sul tipo particolare di soggettività di cui al punto 6;
8. l'assenza di contenuti narrativi dinamici, dunque la staticità;
9. la natura 'assoluta' dei testi, privi di vera referenza.

L'operazione svolta da Wolf, a partire da questa appunto utile schematizzazione, è davvero stupefacente. Come detto, nessuno di tali criteri è in grado di perimetrare la lirica in modo valido, e anche i tentativi di elaborare una descrizione in cui si cerchi di conciliare le molte componenti in gioco (un *Mehrkomponentenmodell*) avrebbero dato risultati piuttosto deludenti. In realtà, secondo Wolf, dovremmo operare un rovesciamento prospettico, peraltro prevedibile date le premesse metodologiche (il cognitivismo). E cioè: non si tratta di cercare nei testi certe invarianti formali, bensì di presupporre l'azione, *nell'esperienza del lettore*, di criteri di individuazione della poesia. È necessario realizzare un prototipo che consiste (traduco) in «un numero di caratteristiche immagazzinate nella mente e quindi usate come costanti per l'identificazione di fenomeni che sono sentiti essere simili in modo intuitivo, ma che a un'osservazione più ravvicinata possono risultare conformi a tali costanti solo in modo approssimativo»²⁹. Si ipotizza, dunque, l'esistenza di un frame che a sua volta si compone di più frame, l'azione di un prototipo di prototipi: nel lettore (e anche nell'autore³⁰) sono attivi contemporaneamente diversi modi di riconoscere, leggere, interpretare il testo poetico.

Il fatto è che — alla resa dei conti teorica — i *sub-frames* che Wolf prende in considerazione coincidono *essattamente* con i nove punti sopra osservati! Gli stessi criteri passano dalla condizione di fatti reali da discernere a quella di precondizioni da applicare alle ope-

re concrete. Non si dirà che la montagna ha partorito il topolino; ma certo bisognerà riconoscere che questo è un modo molto elegante per favorire una forma di eclettismo appagato. *Anything goes*: una volta appurato (anche con il conforto di dati sperimentali³¹) che nei lettori storici sono in azione *tutti* questi modi di concepire il poetico, è automaticamente ritenuto utile farne uso, accettando che non esista fra loro alcuna vera gerarchia. Ma, soprattutto: eliminando ogni riferimento alla storia, escludendo di prendere in considerazione ogni discorso che fuoriesca dal querele degli *schemata* mentali presupposti.

c. Attenzione, però: dietro l'eclettismo si nasconde qualcosa di ben diverso, che poi costituisce il vero limite di ogni cognitivismo letterario non adeguatamente dinamizzato da altri fattori (sociali, semiologici, narratologici, ecc.). La pluralità di spiegazioni non è che una conciliazione 'naturalizzante' di ciò che — visto in altra prospettiva — potrebbe e anzi dovrebbe produrre un interessante conflitto ermeneutico. E la mente del lettore è un a priori (ideologico?) che omologa le differenze, le alterità.

Non è del resto un caso se, a ben vedere (ne abbiamo già parlato), una delle scuole cognitive più attive e accorte tende a ricondurre il lirico all'esperienza della *narratività*. E ciò può realizzarsi a livelli di rozzezza metodologica che lasciano sconcertati. È il caso — giusto per fare un esempio — di un saggio di Sabine Coelsch-Foisner che, cercando di giustificare certi contenuti che diremmo 'fantastici' (non conformi all'esperienza comune) elaborati da un gruppo di poetesse inglesi, riesce a fornire una spiegazione filosofica di queste evenienze attraverso la pratica dello storytelling. La sua dichiarazione è esplicita (ed è meglio non tradurla): «There is no non-narrative alternative to poetry»³². L'unico modo per risolvere le questioni più complesse che agitano il mondo della poesia è appellarsi a meccanismi di tipo narrativo.

Ma è anche vero che sono possibili cognitivismi assai più meditati. Di grande suggestione e lucidità è il lavoro di Peter Hühn. Abbiamo già osservato che la sua definizione della *mediality* poetica offre diversi vantaggi, a partire da una razionalizzazione dell'annoso

29 — Ivi, 34.

30 — L'attribuzione normalizzante del cognitivismo si misura anche in queste semplificazioni: il prototipo, in quanto esperienza staticamente media, schiaccia l'attività dell'autore su quella del lettore, rendendo cioè di fatto indistinguibili i due tipi di attività cognitiva.

31 — Wolf parla di «una piccola ricerca empirica che ho realizzato presso studenti di inglese dell'Università di Graz» (ivi, 38).

32 — S. Coelsch-Foisner, *The Mental Context of Poetry. From Philosophical Concepts of Self to a Model of Poetic Consciousness (Ethos – Mode – Voice)*, in Müller-Zetzelmann – Rubik (eds.), *Theory into Poetry*, cit., 57–79: 71.

problema dell'io lirico. Le quattro istanze, lo ricordo, sono le seguenti:

1. autore biografico,
2. autore astratto (cioè *implied author*, nella terminologia classica),
3. parlante-narratore ('io poetante', per così dire),
4. personaggio.

Ragionare sulla loro reciproca relazione può essere di notevole utilità, anche perché Hühn riformula correttamente concetti provenienti dalla narratologia. E ad esempio esclude che in poesia il rapporto fra i primi tre fattori possa innescare il profilo di un narratore davvero *inattendibile*, paragonabile a quello dell'universo romanzesco. La relazione che si instaura fra autore biografico, autore astratto e parlante-narratore di solito non favorisce lo scontro delle *agencies* in ballo e il conseguente lavoro di ricostruzione da parte del lettore (tenuto a correggere il testo).

Alla poesia, normalmente, non si applicano i criteri di verità e di falsità; semmai, la parzialità del parlante-narratore, le sue idiosincrasie e anche le sue imprecisioni devono essere oggetto di *interpretazione*. Non si tratterebbe di una falsificazione riconosciuta come tale e suscettibile di 'rettifica', bensì di una *limitazione* di prospettiva (anche ideologica) rispetto ai contenuti, che chiede al lettore di spiegarla accettandone la complessità. Per fare un esempio forse piuttosto chiaro, esaminiamo qualche verso di un piccolo capolavoro di perfidia femminile come *L'amore mio è buonissimo* di Vivian Lamarque.

Quanto più leggiamo:

l'amore mio è buonissimo
infatti quando si ricorda
si sforza sempre di farmi delle domande
per far vedere che si interessa a me
l'amore mio poverino è commovente

l'amore mio una volta l'ho incontrato
che tornava dalla spesa con due sacchetti
e siccome io guidavo la macchina lui mi ha detto accosta
allora io mi sono molto emozionata
e ho scritto quella poesia che c'è su Nuovi Argomenti n. 32

l'amore mio non dite che non è pittore
perché invece è uno dei più pittori di tutti
l'amore mio è nato così

l'amore mio purtroppo non vuole mai niente da me

tranne una volta un certificato

l'amore mio non lo sa come sono triste a stare sempre così
senza l'amore mio

[...]

tanto più capiamo che quell'«amore» è 'cattivissimo'. La poetessa ha creato un soggetto non del tutto coincidente con sé (uno *speaker*), e quella voce a sua volta ha favorito l'evocazione nella mente del lettore di un autore astratto ironico³³. Nessuno darà dell'inattendibile ad alcuna delle istanze in gioco; semmai, ci ingegneremo a capire perché il *personaggio* «il mio amore» ha a tal punto alienato la povera locutrice da indurla a umiliarsi così. E un pensiero *gender* a quel punto ci aiuterà nell'analisi.

Come abbiamo sopra accennato, una simile distinzione — appunto di origine narratologica — aiuta a capire anche i casi in cui le tre istanze collasano, riducendo apparentemente a zero la *mediacy* e comunicandoci un'illusione di *autobiografismo compiuto*, dietro la quale però agisce una situazione parecchio più complessa. L'io leopardiano dell'*Infinito* omologa il personaggio reale, collocato in uno spazio documentabile (autore reale e personaggio dunque), al soggetto che parla lungo tutta la poesia. Nella lirica, questa è la situazione prevalente, ma non è affatto una regola; ed è giusto che ce ne ricordiamo il più spesso possibile (come ci ammonisce lo stesso Caller).

E' probabile — certo — che le osservazioni di Hühn vadano sfumate, soprattutto nel senso di concepire il suo parlante più alla maniera di Hamburger quando discorre di lirica che non a quella di Genette quando parla di *récit*; ma è indubbio che si tratta di una base su cui provare a costruire qualcosa.

Semmai, il dubbio (anzi, la quasi certezza) è che non si possa trasporre troppa narratologia nel dominio della poetica, soprattutto quando entra in campo l'*eventfulness*. Il complesso di 'eventi' di cui Hühn tratta, tutto giocato sull'idea che nel corso della lettura un certo script o frame venga messo in crisi, appare privo di consistenza. E quasi come se si volesse affermare che la vecchia tensio-

33 — Come si vede, la necessità del cosiddetto autore implicito (qui appunto denominato *autore astratto*) si lega alle dinamiche dell'interpretazione: è qualcosa che si genera nell'atto di lettura, e che necessariamente va distinto dall'autore reale, cui il lettore — solitamente — non ha accesso, per evidenti ragioni (non tutti i lettori cominciano ricerche storico-biografiche per conoscere la realtà del loro scrittore preferito; e tanto meno si attrezzano — se costui è vivo — per intervistarlo; e così via). L'autore implicito è un *trovati* di autore costruita in presenza dei dati testuali.

ne tra fattori costruttivi cara a Tynjanov avesse in sé un valore narrativo, in quanto materializzazione di una serie di accadimenti. Hühn elabora una nozione di 'avventurosità' (non mi viene in mente altra parola per tradurre *eventfulness*) davvero troppo larga, che non è in grado di fornire strumenti adeguati alla teoria del testo poetico. Che in poesia si abbia per lo più a che fare con fatti e azioni di natura mentale, implica – in pratica – il profilo di un destinatario diversissimo da quello del romanzo. Certo, davanti alla comparsa di «Ma sedendo e mirando» nell'*Infinito* ogni lettore ha una reazione intellettuale che può vagamente assomigliare a quanto succede in presenza di un personaggio romanzesco che riveli tratti psicologici nuovi rispetto a quelli sin lì mostrati; o, ancora più vagamente, a quanto proviamo davanti alla morte improvvisa di un eroe. Ma ormai, davvero, la 'somiiglianza di famiglia' è talmente impalpabile che forse è meglio prendere altre strade, ipotizzare avi diversi da quelli che Hühn e la scuola vorrebbero additarci.

d. Infine, va dichiarato che nel settore della metrica in Italia il vuoto di riflessioni complessive è ormai quasi totale. Chi scrive è protagonista non imparziale della scena³⁴, e quindi dedicherò solo pochi cenni a due problemi che rispecchiano – suppongo – nodi più generali.

In primo luogo, uno dei limiti in senso lato teorici delle impostazioni critiche oggi vigenti è l'assenza di una visione *relazionale* della metrica, in particolare quando si ha a che fare con il metro più relazionale di tutti, qual è il verso libero. La maggioranza degli studiosi trascura di leggere il profilo dei testi via via esaminati sulla base della collusione fra versi, sulla base dei rapporti dinamici che vi si manifestano. Imperano letture parcellizzanti, atomistiche, in cui la natura delle singole unità fa premio sui loro rapporti. Nel mondo del verso libero è invece possibile che forme eterometriche palesino forte compattezza (di tipo ritmico, per esempio) e che apparenti omometrie diano luogo a scopri (ritmici e non solo). Palazzeschi può utilizzare una metrica frastagliata, ma insieme produrre partiture monotone, salmodianti, come per esempio accade in:

È cinto da un muro ch'è alto tre spanne,
la via lo circonda.
Di fuori si vedon le frutta mature.
Son alberi grandi
che piegano i rami
col peso
possente
dei pomi.
I pomi maturi rilucono al giorno.
Al centro dell'orto v'è un mucchio di sassi,
di pietre ruinate.
V'è sotto, sepolta, la vecchia padrona dell'orto.

dove risuona una cadenza costantemente dattilica. Clemente Rebora può lavorare, all'opposto, sulla dissimilazione di ciò che è sillabicamente uguale. Il suo primo libro di poesia,

Frammenti lirici, si conclude con una discontinuità ritmica del genere:

Tu, lector, nel breve suono
Che fa chieco dell'immenso,
Odi il senso del tuo mondo:
E consentire ti giovi.

Dove tre ottonari trocatici precedono un ottonario definibile come dattilico, che a un orecchio ormai modernista produce un senso di *frattura* radicale: l'impressione cioè che sotto l'isossillabismo operi una messa in forma del tutto diversa – il verso libero, appunto.

Ora, se in Italia si fosse riflettuto un po' di più, poniamo, su un libro che difende l'isossillabismo come quello dato alle stampe da Benoît de Cornulier nell'ormai lontano 1982³⁵, o, all'opposto, sui temi discussi da H. T. Kirby-Smith in *The Origins of Free Verse*³⁶, che valorizza proprio la rottura dell'attesa metrica nelle opere del verso libero – ebbene, se tutto questo fosse avvenuto, oggi leggeremmo meno saggi impegolati nell'analisi di fatti metrici quasi del tutto scorporati dal loro contesto progressivo. Scoprire endecasillabi sparsi in un testo della metrica novecentesca e duemillesca non dice assolutamente nulla circa il suo legame con il passato, circa la sua 'tradizionalità'.

In secondo luogo, uno dei fenomeni che maggiormente scon-

34 — Cfr. P. Giovannetti, *Tradizioni metriche e teoria del verso. Idee per ricominciare*, "Testo a fronte", XXI, 43, 51-57; su cui è intervenuto Carlo Enrico Roggia, *A proposito di metrica e teoria del testo*, "Stilistica e metrica italiana", 14, 2014, 185-186. Inoltre: L. Zuliani, *Che cos'è un verso oggi*, ivi, 12, 2012, 345-356, e la mia replica alle pp. 356-357.

35 — Benoît de Cornulier, *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Editions du Seuil, Paris 1982.

36 — Cfr. H. T. Kirby-Smith, *The Origins of Free Verse*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1998.

certa è la difficoltà pressoché disperante di rendere conto di occorrenze metriche caratteristiche dell'avanguardia sì, ma di fatto canonizzate – ossia divenute lingua poetica – negli ultimi quasi sessant'anni. In particolare, i ragionamenti intorno al modo 'installativo' di concepire la metrica sono da noi quasi del tutto banditi. Per lo meno dalle prove di Amelia Rosselli, in poi, in particolare in *Variazioni belleiche e Serie ospedaliere*, appare chiaro che la materialità del verso, la sua mera forma esteriore, non possono essere più addotti a prova dell'esistenza di una struttura piuttosto che di un'altra. Lo studioso francese Christophe Hanna non molto tempo fa ha dichiarato che nella poesia cosiddetta di ricerca è ormai stata superata l'idea jakobsoniana di forma poetica, ed è cominciata una fase che richiede strumenti teorici nuovi³⁷. In effetti, è evidente che abbiamo a che fare, soprattutto nel rispetto della metrica, meno con oggetti che non con progetti: *dispositivi* simbolici che solo in parte si compongono di parole e ritmi congruenti con quelli anche del novecentismo e del modernismo.

Tutto ciò risulta ancor più evidente nel momento in cui ci occupiamo del *montaggio*, una delle 'tecniche' poetiche oggi più diffuse nei nuovi sperimentalismi e declinata nei suoi molti avatar (*cut-up*, postproduzione, *googlism*, *flarf* e così via). Co-vatar suggerisce Olivier Quintyn³⁸, nel funzionamento di opere di natura in senso lato *collagiste* succede qualcosa di duplice: una dimensione *esemplificativa*, materica (la testura concreta dell'opera, la sua 'grana'), convive con una dimensione *implimentativa*, di indole concettuale. Lavorare per *samplings* nelle arti visive e nella poesia significa cioè accompagnare al gesto artistico un meta-gesto che chiede al lettore-interprete di prendere decisioni bilicate tra un apprezzamento oggettuale del prodotto (la critica, anche metrica, tradizionale, intesa a cogliere le strutture linguistiche e prosodiche dell'opera) e un apprezzamento 'strategico' in cui – per dirla con Benveniste – l'annunciazione fa premio sull'annunciato, l'a priori concettuale travalica la cosa. L'opera diviene dispositivo, appunto, e perde le sue classiche prerogative 'testuali': consiste (traduco) in «una certa articolazione, per non dire *integrazione*, ogni volta specifica, della differenza tra le sue unità funzionali»³⁹. La composizione eterogenea di molta poesia di ricerca induce in-

Giovanetti: Dopo il 'testo poetico'

somma l'esitazione fra opposti modi di interpretare l'opera, e-
semplificativo e implementativo, a ben vedere conformi alla
coppia *astanziale/semiotico* escogitata anni fa da Cesare Bran-
di. E tutto ciò, insomma, è un 'po' come suggerire l'esigenza
di una *meta*-metrica – tutta da inventare.

4. Volendo trarre qualche conclusione, sarà il caso, in primo luogo, di suggerire una considerazione di tipo molto generale. C'è un'invariante in molte delle questioni che negli ultimi vent'anni sono state più spesso discusse: ed è costituita dal duplice desiderio da un lato di *concretizzare* ciò che in passato non aveva uno statuto fisico, storico; e dall'altro di *concettualizzare* dati un tempo ritenuti materiali. Il modo 'classico' di caratterizzare la poesia considerava l'io più un simulacro testuale che non il prodotto di un enunciatore anche biograficamente (autobiograficamente) connotato. Oggi si è propensi a dare un volto a quel soggetto che tanto spesso nella poesia parla; anche perché la personalizzazione del lirico è vista come una garanzia del dialogo con il lettore. In chiave cognitiva, tutto deve ruotare intorno a un *experienting*, un fare esperienza: intorno cioè a un frame a cui i destinatari siano in grado di agganciarsi attraverso il meccanismo dello *storytelling*.

Curiosamente, guardando le cose dal versante opposto, ciò significa che oggi, quasi letteralmente, la cornice, il frame, fa premio, sull'incorniciato, sul dato empirico del testo. La sua promozione (o retrocessione?) a *sample*, a componente di un bricolage in cui la strategia postproduttiva trionfa su tutto, ci rende indifferenti, o comunque poco sensibili, a ciò che un'opera sembra dire, alla solidità della sua forma verbale. La poesia sempre più si ostende, si esibisce innanzi tutto come oggetto; e sempre meno è letta, interpretata nei suoi intrecci di parole. Il suo essere linguistico è pretesto per altro.

Laddove, non dimentichiamocelo, uno degli aspetti della vecchia teoria del testo poetico era proprio il coraggio a volte sfrontato di ripartire sempre dalla lettera, da un *close reading* suscettibile di introdurre qualche nuova contraddizione, di interrompere la trama banale del senso comune. Il testo era concepito come l'ambito in cui principi generali si calavano nella forma. Con tutti i rischi del caso, senza dubbio, con tutti gli arbitri e i fallimenti (e le ingenuità) di cui è costellato lo

37 — Cfr. C. Hanna, *Poésie action directe*, Al Dante, Romainville 2002.

38 — Cfr. O. Quintyn, *Dispositifs / Dislocations*, Al Dante, Romainville 2007.
39 — Ivi, 99.

strutturalismo. Ma la sensazione che nel testo parlasse non solo un'istanza storica era un fatto importante: anche e molto banalmente perché la poesia in questo modo aveva il compito di contestare la storia, di metterla in crisi. Adorno, Barthes, Fortini su tali basi potevano incontrarsi con lo strutturalismo, o per lo meno con gli aspetti meno ingenui del suo impegno teorico.

In questo si può intravedere una conseguenza forse imbarazzante. La desublimazione odierna consente l'irruzione di quella cartiva socialità che troppo spesso appare essere il cognitivismo. Tuttavia, se nel campo della narrativa è davvero utile chiedersi cosa fa la mente di un lettore davanti alle tante aree di indeterminazione che caratterizzano un romanzo o un film, in poesia si dovrebbe lavorare su programmi quasi opposti: sulla saturazione dei segnali espressivi, sul corpo a corpo fra lettore e dati materici iperconnotati⁴⁰. Se nel romanzo agiscono dei vuoti, in poesia si pongono dei pieni, giacché la forma, quasi per definizione, è sottoposta a un'eccezione che si ripercuote anche all'interno della singola parola, esaltando le minime trame del suono. (In parole povere, e ad esempio: allitterazioni e rime, che in prosa risultano di importanza trascurabile, nel campo della poesia possono assumere un valore strutturante). Una lettura della poesia per frange narrativi svaluta il primus della poesia stessa e costringe a indugiare – come abbiamo visto – su questioni che o sono secondarie (gli 'e-venti') o sono importanti sì (la *mediacy*) ma richiedono molta prudenza e circospezione perché un loro trattamento superficiale rischia di violentare l'opera. Per l'ennesima volta: a trionfare finisce per essere la tematica della soggettività, affrontata a partire da uno schema teorico forse troppo pesante e pedante, tratto di peso dalla narratologia. La smaterializzazione del testo e, viceversa, la materializzazione delle istanze ad esso esterne è davvero un portato dei tempi, a cui la teoria non può restare indifferente. Dobbiamo spiegare per quale ragione oggi sembra quasi che la poesia debba continuamente rinegoziare le proprie condizioni d'esistenza, debba dimostrare di avere le carte in regola per cominciare, finalmente, a dire le proprie ragioni. Sempre più simile a un testo narrativo (o a un film), l'opera poetica si

compone di blank concettuali che il lettore deve riempire attraverso un'adeguata mentalizzazione. I pieni contano poco: rischiano di diventare meri pretesti per un altro tipo di investimento. E in questa prospettiva, solo apparentemente all'opposto, una poesia detta ' lirica ' verrà scrutinata per l'eccesso di soggettività che esibisce, per l'iperposizione di tracce detritiche, della voce che si suppone parlare dal suo interno.

La recente proposta di Jonathan Culler, sostenuta dall'analisi di un'imponente quantità di materiali testuali e teorici, è un'occasione per tornare a discutere (appunto) e forse per immaginare qualche scenario ulteriore. Del resto, ricordarsi della teoria del testo poetico significa anche ricordarsi del suo scacco, se del caso delle rimozioni su cui si era sostenuta, delle troppe astrazioni e ingenuità che l'avevano contraddistinta: della docile facilità con cui era possibile trascorrere da una mera evidenza linguistica a considerazioni storico-teoriche di risonanza (sedicente) epocale. E così via. La natura che Culler chiama *epidittica* della lirica e, insieme, la particolare triangolazione enunciativa che la caratterizza (secondo la ripresa di una vecchia idea di Frye) a me sembrano proposte operative più che interessanti. La poesia (o lirica che dir si voglia) evolverebbe un evento ritualizzato – ritaggio di una tradizione orale – a cui l'Occidente ha attribuito il compito di far circolare un sistema di valori, di contenuti, sentiti come memorabili, degni di essere ricordati. In termini vagamente prototipici, il lettore della poesia assiste a una performance in cui dal testo promana un *voicing*, un fantasma di voce più che una voce fisica, che mette in scena un dialogo qui-e-ora con il mondo. Il presente 'strutturale' della poesia si lega a questo tipo particolare di evento – in senso radicalmente *non* narrativo – che riteniamo utile ripetere, 'memorizzando' il testo grazie alla sua forma metrico-ritmica.

Epidittico è il discorso poetico, perché si colloca al confine – come pensava Hamburger *via* Hegel – con la parola comune, con gli enunciati reali della lingua: nasce dall'interno dei discorsi di ogni giorno, 'limitandosi' a enfatizzare il senso etico del nostro parlare. Che cosa val la pena dire e ri-dire entro lo spazio temporalmente limitato di quel particolare accadimento estetico?

Pensare la poesia in questi termini offre qualche vantaggio, mi pare. Diciamone un paio. Accettare che gli eventi della lirica siano molteplici, che le lingue siano tante, e che un 'poetico' rigi-

40 — Per un'analisi metrica di impianto cognitivista, non però riduzionista, cfr. R. Zucco, *Ingeniti e adempimenti. Su alcune tecniche della rima*, in D. Colussi e P. Zablenska (a cura di), *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, Quodlibet, Macerata 2014, 73-95.

damente ipostatizzato rischi spesso di essere il peggiore nemico di chi scrive. E poi: attrezzarsi ad accogliere chi, fuori della poesia, le chieda un 'bene' che solo poetico non è. Troppo o troppo poco? Purché se ne discuta.

Stefano Agosti
 Le figure-senza-figura del testo poetico
 ovvero
 La funzione del "manque" nella poesia

Il termine francese di *manque* (tradotto nel termine italiano di "mancanza", purché corredato delle connotazioni di "mancamento", "sottrazione"), attorno a cui ruota la psicoanalisi di Lacan ma anche la speculazione vertiginosa di Blanchot, detiene, in entrambe queste applicazioni, un valore attivo o, se vogliamo, rappresenta il motore che consente, ai due autori, di superare (di travalicare) i limiti del concetto e le configurazioni di significato entro i quali normalmente si inscrive il mondo mentale dell'uomo e il suo universo di discorso.

D'altra parte, è sintomatico che la realtà del *manque*, originata dalla *Spaltung*, venga accuratamente rimossa dal Soggetto nel corso della propria esistenza, il che gli consente di vivere (di sopravvivere) nella finta stabilità di "oggetti" non intaccati da scissioni né turbati da ombre.

Ora, se in Lacan e in Blanchot il *manque* comporta, come abbiamo segnalato, la funzione attiva di operare un superamento degli ordini acquisiti che determinano l'aspetto del mondo, in poesia (e si intenda, qui, soprattutto la poesia nella configurazione secolare della forma chiusa) esso attua un preciso processo di creatività o, meglio, di produzione supplementare di semanticità rispetto a