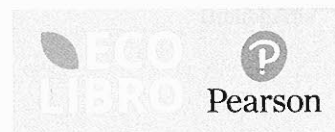


Percorsi di teoria e comparatistica letteraria

a cura di **Stefania Sini**
e **Franca Sinopoli**



Le informazioni contenute in questo libro sono state verificate e documentate con la massima cura possibile. Nessuna responsabilità derivante dal loro utilizzo potrà venire imputata agli Autori, a Pearson Italia S.p.A. o a ogni persona e società coinvolta nella creazione, produzione e distribuzione di questo libro.

Per i passi antologici, per le citazioni, per le riproduzioni grafiche, cartografiche e fotografiche appartenenti alla proprietà di terzi, inseriti in quest'opera, l'editore è a disposizione degli aventi diritto non potuti reperire nonché per eventuali non volute omissioni e/o errori di attribuzione nei riferimenti.

È vietata la riproduzione, anche parziale o ad uso interno didattico, con qualsiasi mezzo, non autorizzata.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941, n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, e-mail autorizzazioni@clearedi.org e sito web www.clearedi.org

I nostri libri sono ecosostenibili: la carta è prodotta sostenendo il ciclo naturale e per ogni albero tagliato ne viene piantato un altro; il cellofan è realizzato con plastiche da recupero ambientale o riciclate; gli inchiostri sono naturali e atossici; i libri sono prodotti in Italia e l'impatto del trasporto è ridotto al minimo.

Realizzazione editoriale: Andrea Astolfi

Redazione: Maria Diletta Strumolo

Grafica di copertina: Maurizio Garofalo

Immagine di copertina: olehphotographer / 123RF

Materiali digitali a cura di Federico Pianzola

Stampa: Tip.Le.Co. - San Bonico (PC)

ISBN 9788891910165

Printed in Italy

1ª edizione: febbraio 2021

Ristampa	Anno
00 01 02 03 04	21 22 23 24 25

LIBRI DI TESTO E SUPPORTI DIDATTICI

Il sistema di gestione per la qualità della Casa Editrice è certificato in conformità alla norma UNI EN ISO 9001:2015 per l'attività di progettazione, realizzazione e commercializzazione di: • prodotti editoriali scolastici, dizionari lessicografici, prodotti per l'editoria di varia ed università • materiali didattici multimediali off-line • corsi di formazione e specializzazione in aula, a distanza, e-learning.

Member of CISQ Federation



CERTIFIED MANAGEMENT SYSTEM
ISO 9001

Sommario

Prefazione. Il compito della critica <i>di Stefania Sini e Franca Sinopoli</i>	IX
Gli autori	XIII
Pearson MyLab	XIV

Parte 1 I fondamenti della letteratura

Capitolo 1 L'esperienza della letteratura	3
<i>di Stefania Sini e Stefano Ballerio</i>	
1.1 Sintesi dell'immaginario <i>di Stefania Sini</i>	4
1.2 Stare al gioco: finzionalità e interpretazione <i>di Stefano Ballerio</i>	12
Per saperne di più Bibliografia	18 19
Capitolo 2 I generi letterari	23
<i>di Stefano Ballerio</i>	
2.1 Sul concetto di genere letterario	24
2.2 Storicità dei generi letterari	27
2.3 Generi e ricezione	30
Per saperne di più Bibliografia	31 31
Capitolo 3 L'autore	33
<i>di Roberto Talamo</i>	
3.1 L'intenzionalità	34
3.2 La critica biografica	40
3.3 L'autobiografia	43
3.4 L'io nella prosa contemporanea <i>di Filippo Pennacchio</i>	49
Per saperne di più Bibliografia	54 54

Capitolo 4 L'opera	57
<i>di Stefania Sini, Alessandra Diazzi e Roberto Talamo</i>	
4.1 Forma, formalismo, formalismi	58
<i>di Stefania Sini</i>	
4.2 Strutturalismo	70
<i>di Stefania Sini</i>	
4.3 La critica stilistica	77
<i>di Alessandra Diazzi</i>	
4.4 La critica psicoanalitica	87
<i>di Alessandra Diazzi</i>	
4.5 Dispositivo	97
<i>di Roberto Talamo</i>	
Per saperne di più	103
Bibliografia	105
Capitolo 5 Il personaggio	113
<i>di Stefano Balleria</i>	
5.1 Introduzione	114
5.2 C'è qualcuno	114
5.3 La caratterizzazione	116
5.4 Identità e dialogismo	122
5.5 Le possibilità dell'esistenza	125
Per saperne di più	128
Bibliografia	129
Capitolo 6 Il lettore	131
<i>di Laura Lucia Rossi</i>	
6.1 La ricezione del testo	132
6.2 Indeterminatezza del testo e ruolo del lettore	136
6.3 Perché leggiamo?	141
Per saperne di più	146
Bibliografia	147

Parte 2 Spazi e strumenti della critica

Capitolo 7 La narrativa	151
<i>di Filippo Pennacchio</i>	
7.1 Introduzione	152
7.2 L'importanza degli eventi	155
7.3 I personaggi e il loro mondo interiore	159
7.4 C'è qualcuno che racconta	162
7.5 La centralità del lettore	169
7.6 I confini del racconto	173
Per saperne di più	176
Bibliografia	176
Capitolo 8 Retorica e argomentazione	179
<i>di Stefania Sini</i>	
8.1 Che cos'è la retorica	180
8.2 Retorica e logica	183
8.3 Le articolazioni della griglia retorica	188
8.4 Topica	189
8.5 Luoghi della memoria	195
8.6 Trasporti	204
Per saperne di più	212
Bibliografia	213
Capitolo 9 La poesia	217
<i>di Paolo Giovannetti</i>	
9.1 Generi / Enunciazione	218
9.2 Tradizioni / Forme	226
9.3 Funzione / Temi	240
9.4 Dispositivi / Lettori	249
Per saperne di più	256
Bibliografia	257

Parte 3 Letteratura comparata

Capitolo 10 Cronotopia di un campo disciplinare complesso 261

di Franca Sinopoli

- | | |
|--|-----|
| 10.1 Perché "cronotopo"? | 262 |
| 10.2 Il tempo: la storia comparata della letteratura | 263 |
| 10.3 Lo spazio: il concetto di letteratura mondiale | 271 |
| Per saperne di più | 283 |
| Bibliografia | 283 |

Capitolo 11 Imagologia transculturale 287

di Nora Moll

- | | |
|---|-----|
| 11.1 L'imagologia: definizione e campo d'azione | 288 |
| 11.2 La metodologia imagologica | 295 |
| 11.3 Dall'alterità distante all'alterità intima: per un'imagologia transculturale | 303 |
| Per saperne di più | 310 |
| Bibliografia | 311 |

Capitolo 12 Traduzione e transmedialità 315

di Franco Nasi e Marina Guglielmi

- | | |
|---|-----|
| 12.1 Traduzione e traduzioni | 316 |
| <i>di Franco Nasi</i> | |
| 12.2 Perché una storia della traduzione | 319 |
| <i>di Franco Nasi</i> | |
| 12.3 Riflessioni sul tradurre | 321 |
| <i>di Franco Nasi</i> | |
| 12.4 Studi sulla traduzione e letteratura comparata | 326 |
| <i>di Marina Guglielmi</i> | |
| 12.5 Dalla traduzione alla transmedialità | 328 |
| <i>di Marina Guglielmi</i> | |
| Per saperne di più | 333 |
| Bibliografia | 333 |

Capitolo 13 Letteratura, cinema e media 337

di Andrea Minuz

- | | |
|--|-----|
| 13.1 La letteratura nell'epoca della cultura convergente | 338 |
| 13.2 <i>Transmedia storytelling</i> | 341 |
| 13.3 Dall'adattamento alla narrazione espansa | 344 |
| 13.4 Narrazione letteraria e audiovisiva | 347 |

- | | |
|--|-----|
| 13.5 L'immagine in letteratura e la cultura visuale | 351 |
| 13.6 Letteratura, <i>new media</i> , <i>social reading</i> | 353 |
| 13.7 Nuova oralità, cinema, enunciazioni transmediali | 355 |
| <i>di Paolo Giovannetti</i> | |
| Per saperne di più | 359 |
| Bibliografia | 360 |

Parte 4 Confini e metamorfosi del testo

Capitolo 14 Antropologia e letteratura 367

di Massimo Bonafin

- | | |
|---|-----|
| 14.1 Ogni testo è testo dell'uomo | 368 |
| 14.2 Dialettica di differenze e somiglianze | 371 |
| 14.3 Passato e futuro della cultura nei testi | 376 |
| 14.4 Letteratura come esperimento mentale | 381 |
| Per saperne di più | 384 |
| Bibliografia | 384 |

Capitolo 15 Narrazioni tra medicina e letteratura 387

di Mariarosa Loddo

- | | |
|------------------------------------|-----|
| 15.1 Contatti tra discipline | 388 |
| 15.2 Medicina e postmodernità | 390 |
| 15.3 Narrazioni in pratica | 393 |
| 15.4 La competenza narrativa | 396 |
| 15.5 Autobiografia e malattia | 400 |
| 15.6 Miti e identità in patografie | 403 |
| Per saperne di più | 407 |
| Bibliografia | 408 |

Capitolo 16 Gli spazi della letteratura 411

di Giulio Iacali

- | | |
|---|-----|
| 16.1 La letteratura verso la geografia | 412 |
| 16.2 Dalla geografia letteraria alla geocritica | 416 |
| 16.3 Specializzazioni del discorso: paesaggio | 420 |
| 16.4 Ampliamenti del campo d'indagine | 423 |
| Per saperne di più | 428 |
| Bibliografia | 429 |

Capitolo 17 Intersezionalità e critica letteraria: questioni di metodo 433*di Caterina Romeo*

17.1	Che cos'è l'intersezionalità?	434
17.2	La metodologia intersezionale applicata alla critica letteraria	440
17.3	Due casi di studio	444
17.4	Conclusione	451
	Per saperne di più	452
	Bibliografia	454

Capitolo 18 Studi di genere e saperi delle donne: una questione di canone 457*di Monica Cristina Storini*

18.1	Derive millenaristiche	458
18.2	Presupposti teorici	461
18.3	Sul canone letterario e le donne	467
18.4	Conclusioni	471
	Per saperne di più	474
	Bibliografia	474

Capitolo 19 La letteratura e il digitale: rappresentazione, analisi, comunicazione 477*di Fabio Ciotti e Federico Pianzola*

19.1	Introduzione	478
	<i>di Fabio Ciotti</i>	
19.2	Metodi computazionali e critica letteraria	479
	<i>di Fabio Ciotti</i>	
19.3	Le nuove testualità digitali	488
	<i>di Federico Pianzola</i>	
	Per saperne di più	494
	Bibliografia	494

	Indice dei nomi	497
--	-----------------	-----

Prefazione.

Il compito della critica

Il volume che qui presentiamo all'attenzione di studenti e studiosi di letteratura muove da una riflessione comune delle curatrici intorno a due questioni per entrambe significative. Qual è il compito della critica oggi? Quali sono i suoi "percorsi" nell'area ampia e interconnessa degli attuali studi letterari? Intorno alle due domande se ne dipanano altre che riguardano il significato e il ruolo della letteratura, del suo insegnamento, della sua trasmissione alle giovani generazioni, e dell'identità di un lavoro intellettuale immerso nel presente e al contempo legato alla continuità storica.

Siamo partite da un'idea ragionata di critica come pensiero critico sulla e attraverso la letteratura, e della letteratura come sistema complesso e dinamico in continuo scambio con le sfere culturali limitrofe, con gli accadimenti sociali in corso e con la vitalità delle voci, forme e immagini del passato.

Pensiamo alla "critica" in quanto attitudine e sapere che interroga, descrive, spiega le opere letterarie quali espressioni di intenzioni dialogiche conoscitive e interlocutori, veicoli di esperienza del mondo, esercizi della relazione con l'alterità – storica, geografica, linguistica, culturale, esistenziale – e che si pone essa stessa come esperienza condivisa.

Tra l'asettico rigore di una radiografia dei testi che ne tralascia le componenti emotive e immaginative e l'"indocilità ragionata" di stampo foucaultiano, il compito della critica viene da noi inteso quale presa in carico di un'interpretazione dell'opera eticamente e pedagogicamente responsabile – nel senso etimologico della parola "responsabilità" – ma non vicaria di ideologie esterne che assumano il testo quale semplice "veicolo" di un messaggio o contenuto, pure indiscutibilmente legittimo sul piano dell'impegno civile e politico. In un mondo dominato dalla narratività diffusa, dalla generazione incessante di sollecitazioni visuali e storie che offrono risposte istantanee al bisogno costitutivo di immaginario e di condivisione di emozioni e sentimenti, il compito e la responsabilità della critica risiedono nella capacità di illustrare e trasmettere la qualità specifica dell'esperienza letteraria, la sua non effimera portata, la dimensione includibile della mediazione simbolica, formale, stilistica e retorica, delle tecniche costruttive e strategie espressive, e del valore ermeneutico e pragmatico dei generi letterari nella loro dialettica storica di variazione nella continuità. È a questa dialettica, del resto, che fa riferimento quale suo terreno epistemologico primario l'analisi comparatistica.

A partire da tali riflessioni e dagli interrogativi che ne discendono abbiamo dato corpo, grazie ai contributi degli autori e delle autrici di questo volume, a un'architettura plurivoca e multiprospettica che fa interagire la teoria e la critica della letteratura con la letteratura comparata. Il lavoro intende offrire alcuni punti di vista aggiornati, con i relativi "percorsi", sugli elementi teorici e metodologici fondamentali per lo studio della letteratura

- Searle J.R. (1983), *Intentionality. An Essay in the Philosophy of Mind*, Cambridge, Cambridge University Press; trad. it. di D. Barbieri, *Della intenzionalità. Un saggio di filosofia della conoscenza*, Milano, Bompiani, 1985.
- Sini S. (2011), *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*, Roma, Carocci.
- Šklovskij V.B. (1929 [ed. orig. 1917]), *Iskusstvo kak priëm*, in Id., *O teorii prozy*, Moskva, pp. 7-23; trad. it. di C. De Michelis, R. Oliva, "L'arte come procedimento", in Tz. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, prefazione di R. Jakobson, Torino Einaudi, 1968.
- Trabant J. (1994), *Neue Wissenschaft von alten Zeichen: Vicos Sematologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad. it. di D. Di Cesare, *La scienza nuova dei segni antichi. La sematologia di Vico*, presentazione di Tullio De Mauro, Roma-Bari, Laterza, 1996.
- Turner M. (1996), *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*, New York-Oxford, Oxford University Press.
- Vico G. (1974 [ed. orig. 1720]), *De universi iuris uno principio et fine uno*, in Id., *Opere giuridiche*, introduzione di N. Badaloni, a cura di P. Cristofolini, Milano, Sansoni, pp. 17-822.
- Vico G. (1990a [ed. orig. 1709]), *De nostri temporis studiorum ratione*, in Id., *Opere*, a cura di A. Battistini, Milano, Mondadori, t. I, pp. 87-215.
- Vico G. (1990b [ed. orig. 1744]), *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, in Id., *Opere*, a cura di A. Battistini, Milano, Mondadori, 1990, t. I, pp. 415-971.
- Viola C. (2001), *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Edizioni Fiorini.
- Yates F.A. (1966), *The Art of Memory*, London, Routledge and Kegan Paul; trad. it. di A. Biondi, *L'arte della memoria*, con uno scritto di E. Gombrich, Torino, Einaudi, 1993.
- Yates F.A. (1982), *Lull and Bruno*, London, Routledge and Kegan Paul.
- Weinrich H. (1997), *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München, Oskar Beck; trad. it. di F. Rigotti, *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Bologna, il Mulino, 1999.

CAPITOLO

9

La poesia

In questo capitolo:

- presenteremo i principali problemi di una teoria (storica) della poesia
- affronteremo alcune accezioni della nozione di "poesia", dal mondo classico a oggi, concentrandoci soprattutto su quella che è chiamata «poesia (o lirica) moderna»
- analizzeremo le condizioni di esistenza della poesia moderna, con particolare riguardo alle modalità enunciative e alle forme che la caratterizzano
- approfondiremo alcune contraddizioni della poesia moderna e alcune modalità eccentriche delle sue manifestazioni
- rifletteremo su questioni spesso trascurate, come la lettura della poesia e i dispositivi che la incarnano

di Paolo Giovannetti

9.1 Generi / Enunciazione

9.1.1 Generi

L'etichetta di genere – di genere letterario – *poesia* può comportare una serie di fraintendimenti, di distorte interpretazioni che è bene eliminare sin dall'inizio. Prima dell'Ottocento, nella tradizione europea, con questa denominazione si poteva intendere *tutto il sistema letterario*, l'insieme di opere composte di parole e dotate di valore estetico. Ancora oggi, nella lingua tedesca c'è un termine, *Dichtung*, che significa sia "poesia" sia "opera letteraria"; proprio perché, anticamente, questo tipo di allargamento concettuale era possibile. E comunque, anche quando – come sempre più spesso accade tra Cinquecento e Settecento – il termine era riferito solo al *discorso in versi*, in realtà i tipi di poesia erano moltissimi e comprendevano generi che oggi nessuno si sognerebbe di definire poetici. Da un paio di secoli a questa parte, invece, la poesia si è trasformata in qualcosa di più ristretto e preciso; e tuttavia – a complicare ulteriormente le cose – negli ultimi sessant'anni circa il suo dominio d'applicazione si è venuto di nuovo allargando, in presenza di fenomeni ritenuti poetici, come la canzone e il rap.

Si tratta dunque di chiarire con esattezza i termini in gioco. E al centro del discorso deve essere posta, appunto, la nozione di *genere*. Nella società letteraria che precede quella di cui siamo figli, cioè in quel sistema che si stabilizza fra Cinquecento e Settecento, esisteva una rete di generi detti "poetici" estremamente articolata. In astratto, come si accennava, *poesia* significava soprattutto "discorso scritto in versi". Intorno alla metà del Settecento, questo tipo di scrittura poteva realizzarsi in una miriade di generi, cioè di forme riconosciute come tali da autori e lettori, che ad esempio comprendevano:

- la poesia epica (i poemi narrativi da Omero alla tradizione cavalleresca, e oltre);
- la poesia drammatica (il teatro, comico e drammatico; il melodramma);
- la poesia religiosa (dall'eredità dei poemi allegorici medievali agli inni sacri, fino alle stesse preghiere);
- la poesia didascalica (poesia di contenuto scientifico);
- la poesia satirica (poesia che parla dei difetti di uomini e donne);
- la poesia comica, comico-realistica (comprendente anche la tradizione della poesia erotico-oscena);
- la poesia lirica (a sua volta suddivisa in parecchi sottogeneri, fra i quali non va dimenticato quello dell'ode, che spesso assume una funzione politica e civile).

I generi poetici
fra Cinquecento e
Settecento

Di fatto, con i versi si poteva parlare di tutto (o quasi), e non di rado era utilizzata non solo la lingua nazionale ma anche il latino, che ogni letterato colto conosceva bene e in cui era solitamente in grado di comporre in forme metriche regolari. In questo senso, *poesia* si confondeva davvero con tutta la letteratura "di finzione". E infatti il confine forte che si riconosceva a questa articolazione di generi era collocato dalla parte delle scritture storico-scientifiche. Ovunque fosse possibile "inventare" contenuti piacevoli, là c'era la poesia. Tra Cinquecento e Settecento, l'idea di scrivere versi su argomenti in senso stretto storici o scientifici, che nel Medioevo era generalmente accettata e praticata, veniva ormai respinta. In ogni caso, ancora all'inizio dell'Ottocento Ugo Foscolo poteva immaginare il suo *carme* intitolato *I sepolcri* come un'opera di intento didascalico, poiché si occupava di un problema di igiene pubblica – un problema legato alla scienza medica insomma. E va ricordato che fuori del mondo versificato, fuori della poesia, i generi letterari non erano moltissimi: la novella svolgeva un ruolo molto importante, mentre il romanzo era collocato in una posizione marginale (in Italia ciò si è prolungato fino all'inizio dell'Ottocento).

Del resto, i generi poetici, così largamente intesi, si caratterizzavano per precise restrizioni e codificazioni linguistiche e metriche. Ogni genere esemplificava certe sue peculiarità, riconosciute subito dal lettore e apprezzate come tali. Ad esempio, davanti a una serie di ottave in endecasillabi, si attivava l'attesa di un racconto disteso; l'endecasillabo privo di rime per lo più "puntava" sui generi tragico, satirico e didascalico; le forme metriche in versi brevi rinviavano alle arie del melodramma (teatro) o a certi aspetti della lirica; le terzine di endecasillabi si connettevano al satirico e al religioso; e così via. Ciò implicava una serie di interdetti e, quindi, di polemiche. Fare una poesia lirica in endecasillabi sciolti era, di fatto, proibito (anche se alcuni esperimenti in questo senso erano stati realizzati). Così come sarebbe apparso sconveniente scrivere una favola o un'ode in terzine.

Ma più significativo è un altro fattore ancora. E cioè che la capacità di scrivere poesia, anche in modo dignitoso, era molto diffusa presso le (peraltro non numerosissime) persone istruite. Questo voleva dire che quasi ogni individuo, per lo più maschio, che avesse fatto un minimo di studi letterari era capace di comporre qualche cosa in versi – in versi magari artisticamente scadenti ma corretti dal punto di vista formale. Si tenga conto che gli studi letterari erano dominati dall'arte retorica, cioè dall'abilità di produrre testi (anche in versi) imitando il modo di scrivere dei classici.

Esiste un'istituzione tipicamente settecentesca che esemplifica bene questa situazione. Si tratta dell'Accademia dell'Arcadia. Fon-

Codificazioni
dei generi poetici

L'abilità diffusa
di comporre versi

L'Accademia
dell'Arcadia

data a Roma alla fine del Seicento (esattamente nel 1690), diventerà presto un fenomeno nazionale di grande importanza. Gli iscritti alle “colonie” dell’Arcadia erano in Italia molto numerosi. Tra le loro abitudini, fondamentale è la produzione di una poesia di tipo lirico, estremamente ripetitiva nei temi, estremamente convenzionale. Uomini e donne di cultura alta, ma non necessariamente specialisti, non necessariamente scienziati o letterati di professione, si dedicavano al piacevole hobby della poesia, condividendo la propria passione con altri come loro. È un fenomeno non troppo diverso, per fare un esempio, da ciò che si verifica oggi quando un gruppo di giovanissimi praticanti la cultura *hip hop* si ritrova per lavorare insieme a murales, a rime rap, o per praticare la *break dance*. “Poesia” in questo senso non rappresenta nulla di particolarmente alto o eccezionale; per le classi colte del Settecento era un condimento piacevole della vita quotidiana. Certo, oltre ai verseggiatori nel mondo dell’Arcadia esistevano anche i grandi poeti; ma tra il poetucolo qualsiasi e l’artista la separazione non era così netta, anche se in quei tempi appariva chiara a tutti. Il poeta, la poetessa insigni erano riconosciuti come tali dai membri della società letteraria: la differenza con il dilettante era palese, e appunto unanimemente accettata.

La trasformazione
in ambito letterario
nel XIX secolo

Insomma, il mondo della scrittura in versi nella società letteraria tradizionale è relativamente allargato e molto diverso da quello che si impone nel corso dell’Ottocento. Cosa succede dunque all’inizio dell’Ottocento? Più esattamente, cosa *comincia* a succedere, visto che si tratta di una trasformazione che si svolge lungo tutto il secolo, e in certi paesi come l’Italia giunge a compimento molto tardi (di fatto all’inizio del XX secolo)? Succede qualcosa di apparentemente molto semplice. Quello che era solo *uno* dei generi, il genere lirico, si espande, si assolutizza, diventando *l’unico* genere poetico. La “poesia” finisce per *coincidere* con la poesia lirica. La narrativa in versi perde quasi ogni importanza e il teatro è scritto sempre più spesso in prosa. E così via: il dominio della prosa si allarga sempre di più, mentre la poesia lirica si annette alcuni generi in versi della tradizione.

L’“imperialismo”
della lirica

Nel corso dell’Ottocento, ci sono del resto alcuni fenomeni di confine che segnalano una specie di “imperialismo” della lirica, protesa a conquistare gli spazi vicini. Si pensi alla *ballata romantica*, che è collocata al confine tra il lirico e il narrativo: e tuttavia le più importanti *ballate* soprattutto inglesi (penso a quelle scritte dai grandi poeti romantici William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge) finiscono per essere “poesia” pura, perché raccontano in un modo che ha poco a che fare con lo stile e i contenuti della tradizione popolare. Ma si pensi anche alla forma del *monologo drammatico*: si tratta di una poesia che fa propri alcuni elementi del teatro, ma non per questo

diventa teatrale, anzi esattamente l’opposto, poiché estende il lirismo a un ambito originariamente drammatico. Inoltre, la poesia didascalica e, in parte, la poesia satirica perdono d’importanza; e la poesia religiosa viene, di nuovo, assorbita dalla lirica – per lo meno nei suoi aspetti più interessanti.

Si manifesta insomma una specie di super-genere, quello lirico, che svolge un ruolo decisivo nel sistema letterario ottocentesco, confrontandosi direttamente con l’altro genere principe: il romanzo. Diciamo che se il romanzo è per definizione aperto, ed è capace di assorbire al proprio interno quasi ogni tipo di discorso, la poesia cosiddetta moderna appare più chiusa su se stessa, appartata, separata. Assorbe sì altri generi, ma li modifica radicalmente, trasformandoli in alcunché di diverso. Soprattutto, contribuisce, la poesia, a definire un’idea di letteratura come qualcosa di alto e persino pericoloso, come una scommessa su un obiettivo chimerico, che si deve conseguire attraverso una ricerca difficile, che può portare a uno scacco, a una sconfitta.

Il poeta moderno

Non a caso, l’immagine del poeta moderno è esattamente l’opposto di quella del poeta arcadico. Se l’arcade brillava per la sua apertura e socievolezza e per una concezione della poesia molto facile e quasi colloquiale, il poeta moderno si caratterizza per un’asocialità, a volte ricercata a volte subita, dovuta anche al fatto che il suo “mestiere” ridiscute continuamente le regole, anzi spesso cerca di distruggerle, per ottenere risultati nuovissimi e innovativi. In Italia, il primo poeta veramente moderno è Giacomo Leopardi: la sua marginalità rispetto alla società letteraria del tempo si spiega soprattutto con la sua concezione di poesia come «canto» (le sue composizioni in versi si intitolano *I canti*) che l’Italia del 1830 non era ancora in grado di capire del tutto. Leopardi, come poi tanti altri poeti moderni (pensiamo al mito di Rimbaud che brucia la sua poesia nel giro di pochissimo tempo e “lascia” l’arte a soli diciannove anni), è tenuto a confrontarsi con un mondo che sempre meno ha bisogno della poesia, anche se a parole la elogia.

La “separatezza”
della poesia
moderna

In generale, la poesia moderna si qualifica dunque per la sua *separatezza*. I valori delle opere in versi sono ormai in tensione con i valori dominanti in un certo tipo di società: quella che definiamo borghese. In questo senso, è stato spesso detto che la poesia moderna svolge una funzione “utopica” poiché la sua condizione è, in sé, di sistematica contestazione dell’ordine ideologico dominante, di rifiuto di un uso banale e commerciale della lingua e della comunicazione; e quindi il suo essere ai margini suona come una promessa di qualcosa di diverso. Suona come la promessa di una società liberata, più giusta di quella attuale.

9.1.2 Enunciazione

Ovviamente, ciò che abbiamo appena affermato è stato ed è al centro di moltissime obiezioni. La cosiddetta poesia moderna è stata criticata proprio per il suo orgoglio “separatista”, per il suo rifiuto di una comunicazione più aperta e disponibile. Insomma: perché dovremmo ritenere utopica una voce come quella dei poeti, che – molto più di quella che risuona nel romanzo – porta con sé l’eredità di un passato antichissimo, di un mondo di oppressione e schiavitù che, in modo quasi inatteso, dovrebbe essere riscattato da una “bella forma”? Non si potrebbe pensare che, invece, la poesia, in particolare la poesia moderna, faccia il gioco di un mondo ormai superato, lontano da quello in cui viviamo? In fondo il “lirismo” moderno altro non è che la prosecuzione di un genere arcaico (greco-latino), ripreso nel Medioevo delle corti, nell’ambito di una società aristocratica poi dissoltasi, in Italia, solo in parte nella civiltà dei Comuni e quindi in un contesto sempre più borghese.

Si può cercare di dare una risposta meno generica a questi dubbi prendendo in considerazione come è stato definito il problema del cosiddetto *io lirico*. Per cominciare, leggiamo una semplice ma bella poesia di un’autrice romantica poco conosciuta, la scozzese Joanna Baillie, intitolata *Song, Canzone* (1836):

They who may tell love’s wistful tale
Of half its cares are lightened
Their bark is tacking to the gale,
The severed cloud is brightened.

Love like the silent stream is found
Beneath the willows lurking
The deeper that it hath no sound
To tell its ceaseless working.

Submit, my heart; thy lot is cast,
I feel its inward token,
I feel this misery will not last,
Yet last till thou art broken¹.

Non è una poesia che richieda grandi spiegazioni, perché dice con immagini in fondo chiare la condizione di dolore/piacere inestricabili

¹ «Chi la storia d’amore può raccontare / Di metà delle sue pene si libera. / La sua nave vira alla tempesta: / La nuvola solitaria è illuminata. // Sfugge l’amore alla vista / Come sotto il salice la corrente più profonda, / Quella silenziosa che non ha voce / Per dire il suo incessante lavoro. // Rassegnati, cuore mio; il tuo destino è segnato, / Ne sento il pegno dentro di me, / Sento che questo mio dolore durerà / Finché non sarai spezzato» (trad. it. in Baillie 2002).

che si accompagna all’esperienza dell’amore. Nell’ultima strofa c’è un io che fa sentire la propria voce («I feel») rivolgendosi a se stesso in termini di “cuore” («Submit, my heart»). Qui, succede qualcosa di molto caratteristico della poesia – e non solo moderna. Cioè, assistiamo al dialogo fra un soggetto, detto solitamente “io lirico” e un’istanza seconda, un “tu”: il proprio cuore. Ma questo dialogo, evidentemente, deve essere interpretato come un dialogo interiore: l’io *fin*ge di rivolgersi a qualcun altro ma in realtà parla con se stesso.

Il punto è il seguente: quell’io è davvero l’io del poeta, in questo caso della poetessa reale che ha scritto questi versi? Siamo di fronte alla dichiarazione immediata di un sentimento autentico, che l’autrice ha davvero provato, presentandoci dunque una sua personale esperienza di innamoramento?

Sono moltissime le maniere per rispondere a simili domande. Nella poesia moderna del resto è fin troppo evidente che il soggetto poetico vuole spesso sembrare sincero, poiché intende comunicare realmente sé stesso e le proprie passioni. E quindi in questa sua ricerca di verità non può non coincidere con la persona in carne e ossa che ha firmato quei versi. In Italia, una consuetudine scolastica, del resto, ha sempre difeso una lettura appunto autobiografica della poesia lirica. Chi dice «Tanto gentile e tanto onesta pare / la donna mia [...]» è Dante in carne e ossa; e chi afferma «Sempre caro mi fu quest’ermo colle» è Giacomo Leopardi che parla di un colle realissimo della sua cittadina (il monte Tabor di Recanati); e chi comunica a una persona non ben identificata (ma la cui identità biografica siamo invitati a scoprire) «Tu non ricordi la casa dei doganieri» è davvero Montale che si rivolge a una fanciulla da lui veramente amata e ormai morta...

Questo modo di vedere le cose non è affatto scontato. E non solo perché ci sono poeti (come ad esempio Montale) che possono inventare in poesia storie fittizie: e tale in effetti pare essere il caso della *Casa di doganieri*. Il problema è più generale: dobbiamo cogliere nel testo della poesia qualcosa di sentimentalmente immediato? o dobbiamo invece applicare dei filtri più complessi, e quindi recepire in modo distaccato lo “sfogo” dell’autore che parla sotto i nostri occhi?

In effetti, è stato anche affermato che sarebbe necessario leggere le poesie in cui parla un io esposto *come se* si trattasse di racconti fittizi in prima persona. Pensiamo ai tanti romanzi cosiddetti *autodiegetici*, in cui una figura inventata (ad esempio lo Zeno Cosini della *Coscienza di Zeno*, di Italo Svevo) narra una vita fittizia, che magari assomiglia a quella dell’autore ma non coincide del tutto con la sua. In questi casi, operiamo una separazione netta fra l’io del testo e l’io reale dell’autore. Dovremmo fare così anche in poesia? Se accettassimo questa proposta, certo risolveremmo parecchi problemi, perché da-

Coincidenza tra io
lirico e io reale
del poeta?

vanti al testo potremmo assumere una posizione cerimoniale, convenzionale, quasi asettica, e non dovremmo preoccuparci di attribuire all'io una coerenza che non gli compete. Quando Leopardi alla fine dell'*Infinito* per esempio dichiara: «E naufragar m'è dolce in questo mare», possiamo meglio cogliere il fatto che quel momento di piacere privato vissuto dall'io non appartiene *solo* al poeta ma diventa un patrimonio di consapevolezza e conoscenza intellettuale di tutti coloro che rivivono dentro di sé l'esperienza "fittizia" del protagonista lirico.

Sono molti gli inconvenienti di questo modo di vedere le cose. Intanto, l'autobiografismo di tantissima poesia moderna non può essere negato, e avanzare interpretazioni finzionali a volte significa distruggere la carica *emotiva* che il poeta introduce nei suoi versi. È indiscutibile che nella poesia lirica tendiamo a sentire la voce di un uomo e una donna in carne e ossa. Tanto più che quella voce non sempre racconta una storia; molto spesso evoca soprattutto uno stato d'animo, svolge delle considerazioni morali, discute in astratto uno stato del mondo. La poesia solo in parte è racconto (autobiografico); e il raccontare *non* è la sua vera condizione o essenza. Basta leggere la poesia sopra citata che consiste soprattutto in una serie di giudizi morali.

Del resto, l'io in una poesia è suscettibile di scomparire del tutto. Un poeta come Stéphane Mallarmé può comporre una descrizione suggestiva, intitolata *Le vitrier, Il vetraio* (1889), in questi termini:

Le pur soleil qui remise
Trop d'éclat pour l'y trier
Ôte ébloui sa chemise
Sur le dos du vitrier².

Qui tutto è, insieme, oggettivo (c'è un vetraio che cammina per la strada) e soggettivo ("vediamo" degli effetti di luce che qualcuno percepisce in modo immaginifico): ma *non* è ricondotto a una figura visibile, che si presenti in prima persona.

Tutto ciò sta insomma a dire che, probabilmente, la soggettività della poesia è, *al tempo stesso*, autobiografica e fittizia. In poesia non possiamo non riconoscere una persona riconducibile (paragonabile) a quella dell'autore. Ma siamo anche costretti a "sublimare" quella prima attribuzione definendo uno scenario più complesso entro il quale il privato assume una dimensione esemplare, più astratta e universale. Una dimensione che spesso è proprio morale, come se il poeta anche

² «Il puro sole riflesso / in troppi lampi per scegliervelo / toglie infine abbagliato / dal dorso la camicia al vetraio» (trad. it. in Mallarmé 2017).

attraverso la propria esistenza volesse insegnarci qualcosa. La sonorità della poesia, la sua armonia ma anche le sue asprezze e dissonanze, dicono valori che cercano di assumere una portata *condivisa*.

Quest'ultimo è un punto con ogni evidenza centrale. Adesso possiamo rispondere, almeno in parte, alle domande sopra formulate sulla funzione ideologica della poesia lirica (e quindi non solo moderna). Ad essa è dunque affidato un sapere anche "etico" di non secondaria importanza: la sua memorabilità (su cui ritorneremo all'inizio del paragrafo 9.4.2) è legata strettamente al ruolo di conservare e rimettere ritualmente in vita *contenuti* ritenuti indispensabili all'esperienza collettiva dell'umanità.

Ma in gioco non c'è solo questo. Un aspetto importantissimo della poesia moderna è bene esemplificato da un testo un po' folle come il seguente, del poeta americano Edward Estlin Cummings, tratto dalla raccolta *W (Viva)* del 1931:

Twi
is-Light bird
ful
-ly dar
kness eats

a distance a
c(h)luck
(l)ing of just bells (touch)ing
?mind

(moon begins The
)
now,est hills er dream;new
. oh if

when:
&
a
nd O impercept i bl³

A cinque versi dalla fine c'è un «oh» che sembra essere quello di un io. Ma la verità di una poesia del genere sta nella sua bislacca *forma*, nella de-formazione delle parole e della sintassi. I segni finiscono per non significare quasi più nulla, e a dominare è una struttura esterna divenuta autonoma. Siamo in presenza di un testo che, soprattutto,

³ «cre- / puscolo è Luee / piena / d'uccelli os / -curità divora // un lontano / tin tin / nio di campane che (tocca) no / ? mente // (luna inizia Il /) / pre,sente colli più nuovi; sogni / . oh se // quando: / & / e / O imperce t i b i le» (trad. it. in Cummings 1998).

L'io lirico può scomparire

La poesia lirica come veicolo di un sapere etico

La poesia-oggetto

o si *ascolta* per cogliere sonorità molto grezze, persino selvagge, o si *guarda* per apprezzare forme astratte, quasi del tutto separate dalle parole. Questa è una specie di poesia-oggetto.

La poesia moderna è *anche* questo. La soggettività dell'autore sparisce dietro un'impalcatura che non comunica quasi nessun significato convenzionale, e che si trasforma in un oggetto inquietante. Una poesia "difficile" – potremmo dire –, che a tal punto rifiuta la comunicazione ordinaria da scegliere la strada della non-comunicazione. Più esattamente: il tipo di comunicazione che caratterizza una poesia-oggetto come quella appena letta si colloca su un piano quasi del tutto estraneo a quello linguistico abituale. Il lettore deve stare al gioco di un rifiuto radicale delle vecchie convenzioni e di una forma che si assolutizza e che non può essere più "tradotta" nel linguaggio comune.

A ben vedere, anche nelle poesie più semplici il suono e la spaziatura tipografica hanno la loro importanza. Ma tendono a essere complementari al discorso verbale consueto. Quando invece il discorso verbale consueto entra in crisi, ecco che gli altri fattori diventano dominanti. Nella poesia esiste e agisce qualcosa che possiamo chiamare «autonomia del significante». Il discorso in versi parla molto con le forme, se è vero che può parlare anche *solo* con le forme.

Naturalmente questo ragionamento dovrà essere ripreso. È sufficiente per il momento avere accertato che, soprattutto nella poesia moderna, il significante tende ad agire in modo indipendente dal significato, dai contenuti.

Insomma, la forma è l'elemento che rende debole, friabile l'autobiografismo della poesia: la forma è in grado cioè di allontanarci dalla figura concreta del poeta, per metterci a confronto con qualcosa di diverso: qualcosa a un tempo di più materiale (la pagina stampata, i suoni) e di più astratto (i grandi valori della vita). L'io risulta messo fra parentesi, al limite viene proprio annullato da un tipo di composizione fortemente oggettuale. Quasi che la poesia si trasformasse in qualcosa di fisico da osservare dall'esterno – e non da leggere – alla stregua di un'opera d'arte esposta dentro una galleria o un museo. Ritorneremo più volte su tutto ciò, ma in particolare in 9.2.2.

9.2 Tradizioni / Forme

9.2.1 Le tradizioni

Se da un lato la poesia moderna si inserisce nelle vicissitudini di un genere, più esattamente nelle vicissitudini di un sistema di generi, dall'altro la sua azione va letta sullo sfondo di una serie di riferimenti

storici codificati. Si tratta dei malfamatissimi *-ismi*, molto diffusi nella pratica scolastica come semplificazioni di ragionamenti più complessi, come segnali verbali che consentono (o dovrebbero consentire) di inserire un poeta e un'opera nel suo contesto.

Esaminiamone qui alcuni, cercando di cogliere la loro utilità nello studio della poesia. Elencheremo quattro coppie (tutte oppostive, tranne l'ultima), spesso frequentate nella ricerca, anche in campo comparatistico.

CLASSICISMO / ROMANTICISMO. Si tratta di una dicotomia quanto mai insidiosa. È evidente che la cosiddetta poesia moderna nasce proprio quando, in particolare in Germania e Gran Bretagna, si è venuto imponendo il paradigma romantico di una lirica che non si sente più legata a regole e che cerca un contatto più stretto con la natura e anche con la storia, intesa però come storia recente, storia di un popolo e di una nazione (e non più storia antica, classica). Di fatto, il lirismo come viene concepito oggi trova la sua giustificazione originaria nei diversi romanticismi europei. L'idea di fondo è la seguente: una cultura, quella romantica, si impone nella modernità e ci rende diversi dalle culture del passato, permettendo alla poesia di emanciparsi e di diventare il super-genere separato di cui stiamo parlando.

Tuttavia, è uno schema, questo, che non può essere generalizzato. Intanto, due grandissimi poeti moderni, il tedesco Friedrich Hölderlin e l'italiano Giacomo Leopardi, sono esponenti di una cultura classicistica. E per il primo la mitologia – detestata dai poeti romantici, soprattutto in Italia – resterà sempre un riferimento estetico fondamentale, come necessaria origine della sua ispirazione. Questi due poeti in molti loro testi ottengono risultati memorabili, tali da collocarli in pieno nella modernità poetica internazionale. Leggiamo quella che forse è la più amata poesia di Hölderlin, *Hälfte des Lebens*, *A metà del vivere* (1804):

Mit gelben Birnen hängen
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und nrunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?

Classicismo /
Romanticismo

Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen⁴.

Il rapporto uomo/natura è all'origine del testo, e dà luogo a un'antitesi tra la prima e la seconda strofa. La forma non segue più regole precise, e tende alla massima, potremmo dire, "naturalzza": come se il paesaggio stesse imponendo al poeta le proprie misteriose leggi. Sono contenuti della poesia moderna, e forse anche di quella romantica, anche se si manifestano in un poeta che non possiamo considerare romantico.

D'altronde, il concetto di classicismo, neoclassicismo e classicità resta attivo anche dopo che il romanticismo ha concluso la propria vicenda. Nell'ambito della poesia moderna, periodicamente ci sono momenti in cui certi poeti mirano a definire uno stile e una forma particolarmente precisi, nitidi, in qualche modo "puri"; e in questa maniera si avvicinano a un tipo di poesia che può sembrare senza storia. I classicismi tendenzialmente sono momenti dell'esperienza letteraria in cui il poeta vuole dare di sé un'idea di autore consapevole del proprio tempo e della propria eredità, in grado di riallacciarsi a una tradizione e di polemizzare con il presente. Nell'Ottocento italiano, ad esempio, tale è stata la figura di Giosue Carducci; e nel Novecento quella di Franco Fortini.

Ma i classicismi possono avere anche il valore di un richiamo alla semplicità di una poesia senza fronzoli. Nell'Unione sovietica degli anni Venti e Trenta, dopo una rivoluzione sociale e una rivoluzione letteraria (il futurismo), i poeti cosiddetti acmeisti perseguono una poesia colloquiale, quasi crepuscolare, che suona come classica e (illusoriamente) fuori del tempo. Leggiamo una breve lirica d'amore di Anna Achmatova che esemplifica bene questa ricerca di essenzialità discorsiva, concretizzata nell'espressione di una felicità quasi assoluta (*Просыпаться на рассвете* [*Prosypat'sja na rassvete*], *Risvegliarsi quando albeggia*, 1920 circa):

Просыпаться на рассвете
Оттого, что радость душит,
И глядеть в окно каюты
На зеленую волну,

⁴ «Carica di pere gialle / colma di selvagge rose / la terra pende sul lago / e i cigni miti / ebbri di baci affondano il capo / nella sacra acqua digiuna. / Ah! me, dove / quando verrà l'inverno / coglierò i miei fiori, / dove luce di sole / e ombre della terra? / Muraglie stanno / fredde e mute, stridono / i segnamento» (trad. it. in Hölderlin 1993).

Иль на палубе в ненастье,
В мех закутавшись пушистый,
Слушать, как стучит машина,
И не думать ни о чем,
Но, предчувствуя свиданье
С тем, кто стал моей звездой,
От соленых брызг и ветра
С каждым часом молодеть⁵.

DECADENTISMO (SIMBOLISMO) / (AVANGUARDIA) MODERNISMO. Il primo -ismo in gioco, *decadentismo*, nato in Francia intorno al 1880, in realtà ha avuto una lunga fortuna nella cultura italiana, dove è stato usato sistematicamente sino a una trentina d'anni fa, per descrivere un certo tipo di letteratura sviluppatasi tra Ottocento e Novecento ed entrata in crisi, di fatto, solo con la seconda guerra mondiale.

In realtà, dietro la parola *decadentismo*, come si vede, se ne cela una di gran lunga più importante, ma non meno ambigua, cioè appunto *simbolismo*. Il simbolismo è, probabilmente, il cuore della poesia moderna, quella manifestazione della lirica che con maggiore esemplarità ha definito i paradigmi di assolutezza e separatezza. E, in effetti, tra romanticismo e simbolismo esiste un'inevitabile continuità. La nozione di "simbolo" tuttavia aggiunge alla ricerca poetica una connotazione più complessa e misteriosa, come se appunto nell'opera si manifestasse un contenuto *incomprensibile* che le parole possono solo sfiorare. In Charles Baudelaire, uno dei padri del simbolismo, la poesia sembra avvicinarsi a rivelare qualcosa di occulto come *La vie antérieure*, *La vita anteriore* (tale è il titolo della poesia):

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux,
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.

Les houles, en roulant les images des cieux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs
Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs,

⁵ «Risvegliarsi quando albeggia / ché ti soffoca la gioia, / e dal tondo finestrino / contemplare l'onda verde, / o in pelliccia sopra il ponte, / ascoltare nel maltempo / come battono i motori, / ed a nulla non pensare, / ma l'incontro presentando / con colui ch'è la mia stella, / per il vento e per gli spruzzi / sempre più ringiovanire» (trad. it. in Achmatova 1998).

Decadentismo
(simbolismo) /
(avanguardia)
Modernismo

Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,
Et dont l'unique soin était d'approfondir
Le secret douloureux qui me faisait languir⁶.

Ma anche questo *-ismo* è stato a sua volta contestato. Nel mondo soprattutto di lingua inglese e spagnola, l'esperienza in particolare novecentesca della poesia, che senza dubbio è erede sia del romanticismo sia del simbolismo, e anzi con il simbolismo è di fatto confusa – questa esperienza è definita *modernismo*. È una nozione molto ampia e per certi versi imprecisa, quella di modernismo; ma è indubbio che la sua stessa radice lessicale (*modern-*) ci aiuta ad avvicinare la poesia *moderna*. Tanto più che, come lo schema sopra indicato mostra, in qualche modo “prima” di modernismo figura l'avanguardia o più esattamente *le avant-gardie*. Avanguardie e modernismo si confondono con grande facilità, in effetti, soprattutto – come si accennava – nel mondo di lingua inglese, che infatti usa una parola francese, *avant-garde* per definire la nozione di avanguardia.

Resta il fatto che il nucleo forte della pratica “moderna” della poesia si identifica con le esperienze del modernismo; T.S. Eliot ed Ezra Pound (due americani divenuti europei – il primo cittadino inglese), il tedesco Rainer Maria Rilke e l'italiano Eugenio Montale, lo spagnolo Antonio Machado e il russo Boris Pasternak, e così via (dovremmo elencare decine, forse centinaia di nomi): esiste una specie di *lingua comune* della poesia moderna, anzi modernista, che è quella che condiziona ancora oggi, a un secolo e più di distanza, la “nostra” maniera di concepire l'esperienza poetica.

Ermetismo / (Neo)realismo

ERMETISMO / (NEO)REALISMO. Così come “decadentismo” è stato un tentativo di spiegare alcuni aspetti del modernismo tra Ottocento e Novecento, in Italia, allo stesso modo *ermetismo* (quasi un prolungamento di decadentismo) è la parola che è stata impiegata per restituire molti aspetti della poesia moderna sempre in Italia, fra anni Venti e anni Cinquanta del secolo scorso. Si tratta di un *-ismo* molto controverso e discutibile (a meno che non lo si applichi a un numero piuttosto limitato di poeti), anche perché porta con sé una connotazione fin troppo espli-

⁶ «Vissi a lungo sotto portici ariosi / che il mare a vespro accendeva di smalto / e la sera i pilastri maestosi / trasformavano in grotte di basalto. // Le onde, volgendo immagini del cielo, / fondevano, in modi mistici e forti, / col sole occiduo riflesso nel velo / dei miei occhi, i loro impetuosi accordi. // Laggiù vissi nell'azzurro, tra calme / voluttà, in mezzo alle onde, ai bagliori, / tra nudi schiavi impregnati di odori // cbe in fronte mi ventilavano con palme, / tutti intenti a ravvivare il dolente / segreto onde languiva la mia mente» (trad. it. in Baudelaire 2014).

cita, di tipo dispregiativo. Certo, la poesia moderna non è facile, quasi per definizione: ma chiamarla “ermetica” sembra proprio volerla accusare di un eccesso di oscurità, ottenuta in modo ostentato. Come se si fosse di fronte a poeti che “nascondono” il significato della loro poesia. Ovviamente, nulla di tutto questo è vero. E non dimentichiamo che grandissimi poeti del Novecento italiano, da Eugenio Montale a Vittorio Sereni, da Giuseppe Ungaretti a Mario Luzi, da Attilio Bertolucci a Giorgio Caproni, sono stati considerati – spesso a sproposito – degli ermetici, per il tipo di stile da loro privilegiato.

Ad essi, al loro modo di fare poesia, è stata opposta la categoria del *realismo*, o addirittura del *neorealismo*, come qualcosa viceversa di aperto e di cordiale, anche perché imparentato con il desiderio di fare i conti con il male della seconda guerra mondiale e di Auschwitz. Ma si tratta di una visione delle cose poetiche rivelatasi poco precisa. Il “realismo” della stragrande maggioranza delle poesie del secondo Novecento fa emergere, molto spesso, aspetti della poesia moderna che rischiavano di essere dimenticati. Si pensi alla dimensione *narrativa*, che è una caratteristica di tanto realismo e neorealismo. Ma si pensi anche ai contenuti della polemica *politica*. Uno dei più importanti poeti moderni (non modernisti) è il tedesco Bertolt Brecht, che scrive con intenti militanti espliciti, e pratica i modi antichissimi dell'apologo e dell'allegoria. Le sue poesie sono molto nitide, ma non per questo meno enigmatiche di tanti testi definiti ermetici. Leggiamo questo breve *Laute, Suoni*, del 1953:

Später, im Herbst
Hausen in den Silberpappeln grosse Schwärme von Krähen.
Aber den ganzen Sommer durch höre ich
Da die Gegend vogellos ist
Nur Laute, von Menschen rührend.
Ich bin zufrieden⁷.

POSTMODERNISMO / POST-POESIA. Evidentemente, il *postmodernismo* dovrebbe rappresentare la crisi del modernismo; e se quanto abbiamo sin qui detto è corretto, la fine del modernismo dovrebbe rappresentare qualcosa come la fine della poesia moderna; e quindi – addirittura – della “poesia come l'avevamo conosciuta”. Forse, anzi quasi certamente, si tratta di una esagerazione. Però, è certo che da una quarantina d'anni a questa parte, e con particolare evidenza negli

⁷ «Più tardi, in autunno, / popolano i pioppi grandi stormi di corvi. / Ma lungo tutta l'estate io odo, / siccome la regione è senza uccelli, / solo suoni che vengono da uomini. / Ne sono lieto» (trad. it. in Brecht 2014).

Postmodernismo / Post-poesia

anni Duemila, molte caratteristiche della poesia moderna stanno entrando in crisi, e sono state in vari modi rifiutate. La stessa separazione della poesia risulta essere meno accettabile, in un mondo in cui – per esempio – sempre più spesso si dichiara che molte canzoni, anche molte composizioni del rap, possono essere considerate a tutti gli effetti delle poesie.

E cosa dire poi di componimenti come questo del francese Olivier Cadiot (“Chapitre”, “Capitolo”, tratto da *Davy Crockett ou Billy le kid auront toujours du courage*, in *L'art poétique*, 1988)? Non si capisce se sia scritto in versi o in prosa, e non manifesta quasi alcuna forma di soggettività; anzi sembra essere costituito di parole prese di peso da discorsi esterni, parole “copiaeincollate” in modo quasi spudorato. Molti propongono di ascrivere questi testi a un mondo per certi versi nuovo: quello della *post-poesia*. E l'ipotesi è che, davvero, certe scritture degli ultimi cinque lustri ci abbiano traghettato in un territorio del tutto nuovo.

Les jardiniers cultivent les fleurs, taillent les arbres, et entretiennent les allées du parc

J'ai fait un livre; j'ai fait un tableau; j'ai fait un projet

– Je vous demande si vous parlez sérieusement, et pourquoi vous êtes venu. Dites-moi s'il est vrai que vous m'en voulez. Pouvez-vous savoir si vous viendriez? – J'ignore où tu vas

– Même si vous (partir) se resterais. – Même si vous (partir), je resterai⁸.

9.2.2 Forme

Abbiamo già visto che la poesia moderna gioca buona parte delle sue carte su particolari forme che predilige ed esibisce. Sono esistite, esistono e sono ancora ben attive *istituzioni formali* della poesia (moderna): modi invariati di concepire le strutture che la caratterizzano.

Intanto, non va dimenticato che ogni discorso letterario, soprattutto in versi, si inserisce in un *dialogo intertestuale* con la tradizione (soprattutto poetica) che l'ha preceduto. I testi, cioè, sono in relazione con altri testi, e anzi si potrebbe persino dichiarare che ogni opera poetica è largamente *prevista* da opere che l'hanno preceduta. L'autore delle poesie migliori è quello che ha avuto la bravura di rendere *unica*

⁸ © P.O.L. Editeur, 1997. «I giardinieri coltivano i fiori, potano gli alberi curando i viali del parco. / Ho fatto un libro; ho fatto un quadro; ho fatto un progetto / – Le chiedo se fa sul serio, e perché è venuto. – Mi dica se è vero che ce l'ha con me. – Potete sapere che Lei sarebbe venuto? – Non so dove vai / – Qualora Lei (partire) io resterei. – Qualora Lei (partire), io resterò» (trad. mia).

un'intuizione formale che quasi miracolosamente e per un attimo l'ha “smarcato”, l'ha reso autonomo da tutte le precedenti consuetudini.

Se ad esempio prendiamo anche solo un verso – peraltro arcinoto – di Leopardi, l'inizio dell'*Infinito*:

Sempre caro mi fu quest'ermo colle

scopriamo che l'“innovazione” dell'autore risiede quasi soltanto nell'uso del dimostrativo (deittico) *questo*. Nella tradizione che aveva alle spalle, soprattutto quella della poesia di Petrarca, è contenuto quasi tutto il verso. In Petrarca si trova il passato remoto realizzato con *sempre*, a indicare una situazione piacevole: «Io amai sempre, ed amo forte ancora / [...] Quel dolce loco» (*Canzoniere* LXXXV, 1-3); «ed ermo colle» era già stato usato da altri autori (da Galeazzo di Tarsia e da Annibal Caro; la parola *ermo* era diffusa nella poesia cosiddetta “ossianica”), certo su suggestione petrarchesca («poggi solitarii ed ermi», nel *Canzoniere*, CCCIV, 4). L'idea di cantare qualcosa che sta davanti al poeta (*questo*) cambia però tutto, e costituisce l'innovazione. Ma nessuna innovazione è possibile senza il tessuto intertestuale che definisce l'indispensabile piedistallo della composizione.

Siamo di fronte a quella che viene detta «lingua poetica», «lingua della poesia». In questo genere di testi si usa un linguaggio speciale, differente da quello degli altri generi letterari, in particolare da quello della *prosa*. Fino alla nascita della poesia moderna, questa differenziazione era nettissima, in tutte le tradizioni occidentali; certo, con diversità da luogo a luogo. Se per esempio in Italia la lingua della poesia è tendenzialmente più complessa di quella della prosa, in Germania vale il discorso opposto, e la sintassi della poesia semplifica quella prosastica. Dopo l'avvento dei modernismi poetici, mondo della prosa e mondo della poesia tendono ad avvicinarsi; più esattamente, si va verso una *prosificazione* della poesia, una sua assimilazione a un modo di scrivere meno vincolato dalle antiche regole dei generi.

Ricordiamo che la parola *prosa* deriva dall'espressione latina *provorsa oratio*, che significa “discorso che procede dritto, che va avanti senza interruzione”; la *provorsa* o *pro(r)sa oratio* si oppone alla *vorsa oratio*, cioè al discorso che svolta, ritorna su se stesso; dove forse è evidente che l'aggettivo latino *vorsa* deriva da *vorsus*, e che *vorsus* porta a *versus*, “verso”. Se la prosa è ciò che procede linearmente (gli a capo sono dettati dal senso complessivo del discorso, dalle sue scansioni logiche), il verso è ciò che prevede un periodico e costante svolta all'“indietro” delle parole, un loro ripiegarsi su se stesse, un periodico andare a capo.

Insomma, nella poesia moderna qualcosa della linearità della prosa si trasferisce alla poesia, e la trasforma. Il più importante tipo di

trasformazione riguarderà inevitabilmente la *metrica*. “Metrica” significa misurazione; e infatti i versi “classici”, “premoderni” tendevano a essere rigorosamente misurati, dunque *regolati*, e ciò accadeva in maniere diverse in ognuna delle tradizioni occidentali. A partire dall’Ottocento, le vecchie misurazioni entrano in crisi, e ogni lingua manifesta con mezzi specifici il medesimo desiderio di cambiamento. Si parla di “verso libero”, espressione che deriva dal francese *vers libre*, ma che è accettata su scala europea e mondiale.

In sintesi, possiamo dire:

- che in Italia e Spagna le nuove forme metriche privilegiano la possibilità di mettere in relazione fra loro versi di lunghezza diversa, anche se non necessariamente “nuovi” (si parla di *anisosillabismo*: cioè dell’opposto dell’*isosillabismo*, dell’obbligo di mettere in fila solo versi della stessa lunghezza, dello stesso *sillabismo*);
- che in Francia molta parte delle trasformazioni deriva da una modificazione del verso francese classico per eccellenza, l’alessandrino, di cui è deformata la struttura;
- che in Germania un modello molto forte, sin dal Settecento, è quello dei versi classici dei cori tragici, la cui imitazione in tedesco porta alla definizione di qualcosa di molto discontinuo, appunto di molto libero (i cosiddetti “ritmi liberi”, *freie Rythmen*);
- che in lingua inglese sono prima i metri delle ballate popolari e poi le scansioni del linguaggio biblico a intaccare le tradizioni;
- che nella lingua russa sono gli accenti, più esattamente gli ictus, a determinare le nuove forme, in modo indipendente dal numero sillabe, che infatti possono variare di molto (ci si avvicina cioè alla forma del cosiddetto *dol’nik*, che prevede regolarità di accenti ma non di sillabe).

Come si vede, si perviene alla libertà partendo sempre da qualcosa di tradizionale, che però una volta generalizzato produce un’impressione di maggior scioltezza, di maggior naturalezza (di maggior *pro-sasticità*, almeno in parte). Se prendiamo a esempio un tipo di verso libero italiano delle origini, per esempio questa serie di versi di Sergio Corazzini risalenti al 1906 (la poesia s’intitola *Le illusioni*),

Non piangere così! Lascia	(ottonario)
che se ne vadano in silenzio	(novenario)
prima che accendano i fanali!	(novenario)
Se taluna sopporta a malincuore	(endecasillabo)
il suo fardello di stracci, aiutala!	(endecasillabo sdrucchiolo)
perché non si soffermi e voglia	(novenario)
sedersi sulla soglia!	(settenario)

Non ti torcere le mani!	(ottonario)
Lascia che se ne vadano	(settenario sdrucchiolo)
senza sapere che tu piangerai	(endecasillabo)
fino a domani!	(quinario)
Chiudi bene le porte e non udire	(endecasillabo)
le loro efimere parole!	(novenario)
Se ne vanno cantando tutte sole,	(endecasillabo)
in cerca d’amore.	(senario)

coogliamo benissimo le intenzioni dell’autore intese a produrre una poesia che ci parli direttamente, indebolendo di molto alcune convenzioni metriche (tra le quali anche quella relativa alla struttura e lunghezza delle strofe: che infatti sono diverse fra loro).

Ovviamente, non tutti i poeti vedono le cose allo stesso modo, e non è detto che la poesia in versi liberi debba essere per forza *facile*. Anzi, è spesso vero il contrario. Ma l’idea che il verso svolga il compito di dire qualcosa che il poeta quasi “improvvisa” al momento fuori da ogni regola – questa idea è molto importante ed è condivisa da tantissimi autori in tutto il mondo, negli anni che vanno dal 1880 circa al 1950, e oltre.

Leggiamo per esempio questi versi di Ezra Pound (si tratta dell’inizio del LXXIX *Pisan Canto*, *Canto pisano*, 1948), cioè di un poeta notoriamente non trasparente e insieme dotato di grandissima consapevolezza. Si tenga presente che a scrivere è una persona tenuta prigioniera a Pisa dall’esercito americano tra il maggio e il novembre 1945:

«Moon, cloud, tower, a spatch of the battistero all of a whiteness,
dirt pile as per the Del Cossa inset
think not that you wd/ gain if their least caress
were faded from my mind
I had not loved thee half so well
Loved I not womankind»
So Salzburg reopens
lit a flame in my thought that the years
Amari-li Am-ar-i-li!
and her hair gone white from the loss of him
and she not yet thirty⁹.

⁹ «“Luna, nuvola, torre, uno scoreio del battistero di un unico nitore, / un mucchio d’immondizia come per i riquadri di Del Cossa / non credere che ci guadagneresti se la loro più piccola carezza / fosse svanita dalla mia mente / Non t’avrei amato tanto / Se non amassi le donne” / Così Salisburgo riapre / accese una fiamma nel mio pensiero che gli anni / Amari-li Am-ar-i-li! / e incanutiti i suoi capelli per la perdita di lui / e lei non aveva ancora trent’anni» (trad. it. in Pound 2015).

L’importanza delle
scelte metriche
libere

Si nota subito, anche capendo male il testo, che la prima parte, i primi sei versi racchiusi fra virgolette, rappresentano il pensiero, le percezioni di chi parla – il poeta –, il quale mescola l'immagine del Battistero di Pisa, un ricordo legato a Ferrara e la ripresa di due versi tratti da un'altra opera di tema carcerario. Siamo molto vicini a una tecnica cinematografica. I versi successivi sono del resto associati ai primi attraverso un accostamento improvviso, un montaggio (segnalato dalla differente disposizione grafica), lasciando molto vuoto, molto non detto. Ad esempio, il riferimento alla ninfa Amarilli è una specie di citazione dalla prima ecloga di Virgilio (in cui Titiro ama la ninfa con quel nome), ma qui è come un flash improvviso (una *flame, fiamma*) nella memoria letteraria del poeta.

La metrica segue questo procedere per spezzoni sintatticamente poco legati (si parla infatti di *asintattismo*) che però rendono quasi visivamente quanto il poeta intende dire. Non si tratta dunque di scioltezza prosastica (prosaica...), ma quasi del contrario. La poesia procede a salti e discontinuità, che il lettore deve riempire e integrare, sapendo però che da qualche parte (diciamo nella mente del poeta) esiste un percorso definito in modo preciso.

L'autonomia del significante

Attenzione: quest'ultima definizione non deve essere estremizzata. In generale, in letteratura come in tutte le arti è vero che chi compone non è mai *del tutto* consapevole di ciò che la sua opera fa; più esattamente, l'autore reale non è padrone delle *interpretazioni* che i lettori reali genereranno a partire dall'esperienza della sua opera. Non si tratta solo di fraintendere ciò che l'autore voleva dire; si tratta ogni volta di cogliere una complessità testuale da ricomporre secondo una logica mai definita totalmente, e che va al di là delle intenzioni dell'autore.

In poesia, questo tipo di ragionamento si radicalizza. La grande concentrazione del testo poetico, la sua tendenziale brevità, fanno sì che certi effetti di ritmo e di suono possano determinare delle configurazioni straordinariamente ricche, solo in parte previste da chi le ha messe sulla pagina. Prendiamo un caso italiano notissimo, il motetto di Montale *Non recidere, forbice* (dalla raccolta *Le occasioni*, del 1939).

Non recidere, forbice, quel volto,
solo nella memoria che si sfolla,
non far del grande suo viso in ascolto
la mia nebbia di sempre.

Un freddo cala... Duro il colpo svetta.
E l'acacia ferita da sé scrolla
il guscio di cicala
nella prima belletta di Novembre.

È evidente che Montale ha cercato di aumentare la densità dei suoni con un sistema di rime nascoste, allitterazioni, assonanze ecc. Ma quello che ne deriva è un discorso quasi irrazionale, come se i suoni parlassero da soli: si pensi alla serie di parole intonate sulla «l», *volto, sfolla, ascolto, cala, scrolla*, [svetta] *belletta*; ma anche alla sequenza intonata sulla «c» (sia palatale sia velare), *recidere, forbice, cala, acacia, cicala*. Per non dire dell'inversione di suoni ECI / ICE che oppone *recidere* a *forbice*. Tra l'altro, è inquietante il legame, quasi un anagramma, *cicala* e *l'acacia*, anche perché le sillabe della prima sono l'inverso di quelle della seconda, con il resto di una vocale (la sequenza *ci-ca-la*, rovesciata, produce *la-ca-ci*). È come se dentro la poesia stesse parlando una lingua un po' diversa rispetto a quella del poeta. Un lingua inconsapevole, forse una lingua inconscia, comunque qualcosa che sfugge al controllo razionale. Le sonorità discorrono da sole e dicono dei messaggi in effetti misteriosi. Si è parlato – lo abbiamo già detto – di autonomia del significante e di «messaggi formali».

Una caratteristica della poesia è, appunto, mettere in movimento questi effetti sotterranei di senso, che agiscono sulla lettura e la condizionano, ma secondo una logica non pienamente determinabile (cfr. par. 9.4.2). E infatti si noti che, contrariamente a quanto si sarebbe portati a pensare, questo tipo di investimento formale non ha necessariamente un valore "simbolico". I suoni che sentiamo non sono imitazione di altro, non hanno un significato determinato. Certo, nel Novecento è esistita tantissima poesia descrittiva attraverso i suoni (da Pascoli al futurismo internazionale, dal dadaismo alle molte esperienze di poesia sonora); ma il suo modo di agire si limita a radicalizzare qualcosa che nelle più riuscite poesie della modernità risponde a una logica complessa, secondo la quale suono e pensiero seguono due strade autonome, al limite divergenti. Tutto il sistema formale della poesia (versi, ritmo, rime, figure del suono di vario tipo) non necessariamente asseconda il significato.

Nella poesia in lingua inglese, ciò accade con maggiore evidenza, forse. Leggiamo solo quattro versi dell'inglese Philip Larkin, tratti dalla poesia *Cut Grass, Erba tagliata*, del 1974:

Cut grass lies frail:
Brief is the Breath
Mown stalks exhale.
Long, long the death¹⁰.

¹⁰ «L'erba tagliata inerme s'adagia: / se corto è il respiro / che sale dagli steli falciati / quanto è lunga la morte!» (trad. it. in Larkin 2002).

La fittissima trama di suoni (le rime, certe allitterazioni come *Brief / Breath*), un verso ben ritmato (c'è sempre un forte accento sulla prima sillaba) potrebbero suggerire una visione gioiosa ed esclamativa del mondo. Eppure, qui si parla soprattutto di morte. La vitalità della forma non è vitalità del contenuto superficiale.

In realtà, esiste anche un filone del tutto diverso – se non opposto – della poesia moderna che rovescia molte delle osservazioni fin qui fatte, recuperando una tradizione lontanissima, a ben vedere quasi popolare. Una forma la cui parentela con la prosa colloquiale è molto chiara. Si tratta della poesia che con maggior forza e determinazione valorizza uno dei componenti quasi senza storia dell'espressione in versi: la *ripetizione*. E lo fa riprendendo le ripetizioni più caratteristiche del *linguaggio biblico*. Nelle Bibbia, infatti, il ritmo è dato non tanto dai suoni delle parole, ma dai significati che li legano. I versi, o versetti, biblici sono generati, determinati, dai parallelismi del significato. Non a caso, esiste una parola come *salmodiare*, derivante da *salmo* (i *Salmi* sono un libro della Bibbia), che indica un certo modo di procedere del discorso, lento e ripetitivo.

Nella poesia moderna, esiste un, o meglio *il*, poeta biblico appunto per eccellenza, che ha influenzato tantissimi autori, creando una sua tradizione specifica. Si tratta di Walt Whitman, che nei suoi poemi anche molto lunghi contenuti nell'opera *Leaves of Grass* (*Foglie d'erba*; edizione definitiva 1892) ha prodotto una poesia salmodiante in cui i significati prevalgono sui significanti. Più esattamente, in cui la forma della poesia coincide con la forma del pensiero, è modellata dal pensiero. Il poeta espone un concetto, lo riprende in modo di poco modificato; in altri casi un concetto è contrapposto a un altro concetto; in altri ancora, c'è una lenta costruzione del significato per agiunte progressive.

Un ottimo esempio di componimento "biblico" alla maniera di Walt Whitman è questo, dello scrittore italiano Piero Jahier. Intitolato *Stradone*, è contenuto nel diario di guerra *Con me e con gli alpini* (1918):

Magnifico stradone d'Alemagna
sempre così ordinato e uguale!
Eppure ti grattano nottegiorno
mille pesanti fascioni
di autocarri chiodati;
ti spolverano 10,000 pneumatici
folli di attaccare;
ti maciulla ogni quadriglia di soldati;
ti pestano rotoni di obici
e traini enormi di materiali
e piove sul tuo principio

e nevica sulla tua fine
e arriva a balzarti in groppa il sasso franato!

Magnifico stradone d'Alemagna
sempre così uguale ordinato!
Non si vedono i tuoi cantonieri;
sembra che nessuno ti curi;
sei solitario e abbandonato.

ma sul tuo dorso sempre cilindrato
tutte l'acque debbono correre verso i fossati
ma se accenna una rotaia, ma se si apre uno strappo,
subito lo colma il pietrisco di pallida dolomia

ma digerisci buse di vacche e castagne di equini,
ma spazzi massi erratici e ritagli di ardenti fascioni
ma ingoi gli scolli verdi dei motori arrestati

per rioffrir sempre la vecchia suola
compatta e uguale
verso Alemagna, nostro stradone fedele!

Il parallelismo prende anche la forma caratteristica dell'*anafora* (ripetizione della prima parte del verso); e in ogni caso sono accumulate, messe in serie, azioni e dettagli descrittivi suscettibili di definire un luogo – una strada militare – che Jahier vede perfettamente inserito nel paesaggio naturale e agro-pastorale. Lo stradone è personificato grazie un numero altro di antitesi («Eppure [...] ma [...] ma [...]» ecc.) che rendono bene la sua capacità di sopportare ogni tipo di maltrattamento fisico.

La scrittura parallelistica nelle sue manifestazioni pure (come nell'esempio appena visto) è diffusa con importantissimi risultati soprattutto nel mondo americano, Nord e Sudamerica, in parte nel mondo slavo (attraverso il futurismo russo), mentre nell'Europa occidentale – con particolare evidenza in Italia – è stata spesso criticata, in quanto troppo rozza e primitiva. Ma queste sono proprio le sue intenzioni, a ben vedere: rifarsi a un linguaggio antichissimo come quello biblico, inevitabilmente lontano dalle strutture istituzionali della lirica, greca, latina e poi europea.

Appunto: questo è un aspetto *diverso*, divergente, della poesia moderna, un modo molto peculiare di concepire l'opera in versi, le cui norme e pratiche non molto hanno a che fare con quelle del suo filone principale. Qui, il significante non è per nulla autonomo, anzi è vero proprio il contrario. E tuttavia, anche per queste ragioni – crediamo –, la tradizione moderna biblica non deve essere ritenuta inferiore all'altra.

9.3 Funzione / Temi

9.3.1 Funzione

Il discorso appena fatto può essere ripreso per definire qual è la funzione della poesia moderna, quali sono le immagini del suo valore pubblico. Come si è già detto, il tipo di pratica lirica nato nell'Ottocento individua la propria efficacia sociale, paradossalmente, in un'esibita mancanza di funzione. La separatezza dai grandi valori pubblici è spesso stata sentita come la più profonda essenza della poesia. Quanto più marginale, tanto più combattiva, potremmo persino dire. E ciò oggi parrebbe ancora più vero che in passato, dal momento che è molto diffusa l'impressione che la poesia sia un genere letterario letto da pochissime persone, ormai divenuto estraneo – soprattutto in Italia – all'esperienza del lettore comune.

Questo ragionamento deve essere ora rivisto nel suo insieme, perché coglie – a ben vedere – solo una parte delle questioni. E la poesia, come peraltro abbiamo visto parlando di linguaggio biblico, si manifesta in forme non così facili da sintetizzare in una descrizione universalmente valida. Per cominciare ad avvicinare la questione, dobbiamo rilevare qualcosa che spesso si tende a trascurare, e che in effetti appare poco intuitivo o poco ovvio. Nel sistema complessivo della sua *Estetica*, Hegel inserisce la poesia lirica in una posizione molto particolare: essa si collocherebbe al confine fra la dimensione estetica e quella non estetica. Rispetto al teatro e all'epica, cioè rispetto alle altre due forme fondamentali dell'arte del linguaggio, la lirica sarebbe il tipo di esperienza più vicina alla parola comune, alla parola non artistica.

La cosa interessante è che noi, oggi, non la pensiamo più così, anzi crediamo l'opposto; e infatti supponiamo che un romanzo, un film o un'opera teatrale siano prossimi alla vita, alla prosa della vita, alla parola di tutti, molto più di quanto non lo sia la poesia. Tutto quanto solitamente si afferma intorno all'assolutezza della poesia moderna tende a staccarla dalla vita pubblica. Da un punto di vista molto generale, è invece vero che l'esperienza della lirica implica un uso meno mediato, più spontaneo e quasi innocente dell'espressione linguistica. L'attività poetica tende a essere qualcosa di originario, di antichissimo, precedente tutte le altre forme di uso artistico del linguaggio verbale. Difficile fare generalizzazioni: però è vero che se guardiamo all'insieme delle culture del mondo, appunto anche non europee, le prime forme di arte della parola sono poetiche, nel senso di una poesia soggettiva, non troppo lontana dalla cosiddetta lirica.

La vicinanza
della poesia lirica
alla vita reale

Una delle maggiori teoriche della letteratura, la tedesca Käte Hamburger, ha sostenuto qualcosa del genere quando ha dichiarato che l'io lirico è strettamente legato al *sistema enunciativo della lingua*, e cioè che quelli della poesia non sono enunciati fittizi, capaci di creare un mondo autonomo (come accade in un racconto), ma affermazioni “reali” rispetto agli stati del mondo. In parole povere, la poesia “finge” meno o non finge affatto rispetto al romanzo, o anche al teatro. I suoi enunciati dicono qualcosa di maggiormente vicino agli stati *effettivi* della vita.

Questo non significa solo che, molto in generale, la poesia è più “autentica” rispetto alla narrativa. Significa anche e forse soprattutto – almeno rispetto al presente discorso – che la poesia può più facilmente *sconfinare* verso forme di linguaggio estranee all'arte. Uno dei più importanti poeti americani dei nostri tempi, John Ashbery, ha cominciato un suo poema, *One hundred Multiple-Choice Questions (Cento domande a risposta multipla, 1970)*, con queste parole:

1. Thinking can help to solve problems because

- A) problems exist only in the mind
- B) problems must be taken seriously
- C) mind triumphs over matter
- D) not to think would be to avoid the problem
- E) no problem can be completely solved anyway
- F) it is our duty to think our way of problems¹¹

Questa che, usando una definizione già proposta (cfr. par. 9.2.1), potremmo definire una *post-poesia*, in realtà si inserisce abbastanza agevolmente nel quadro della poesia moderna, se la pensiamo come utilizzazione immediata della lingua “reale”. Se nella lingua reale esistono le domande a risposta multipla, ecco che la poesia può accogliere questo tipo di forma non letteraria e assumerla ironicamente come propria.

Non solo. Nel sistema dei generi letterari come si definiva originariamente (cfr. par. 9.1.1), abbiamo visto che fra i sottogeneri della lirica è compresa la tradizione dell'ode, strettamente connessa a un

¹¹ «1. Il pensare può contribuire a risolvere i problemi perché / A) i problemi esistono solo nella mente / B) i problemi devono essere presi sul serio / C) la mente trionfa sulla materia / D) non pensare equivarrebbe a ignorare il problema E) comunque nessun problema può essere risolto del tutto / F) è nostro dovere pensare un modo nostro per cavarci dai problemi» (trad. it. in Ashbery 2017).

altro sottogenere che potremmo definire *poesia politica* (nella lirica medievale si parlava di *sirventese* o *serventese*). È indubbio che la lirica moderna eredita molti aspetti della poesia politica, e soprattutto dell'ode, che sin dal modo greco era un discorso in versi di valore pubblico e sociale, molto solenne e anche molto strutturato (come accadeva nell'ode pindarica).

Si osserverà però la contraddizione. Se è vero che una parte notevole della lirica moderna si vuole separata, ne dovrebbe conseguire una specie di abolizione del genere dell'ode e della politicità immediata, pubblica, della poesia. La sua diventerebbe una politicità privata, interiore, legata al suo essere sempre altrove. E invece esistono tradizioni *pubbliche* della poesia moderna, che affermano la loro legittimità a farsi canto sociale pienamente condiviso. È questo il caso di moltissimi aspetti della tradizione biblica, come abbiamo rilevato (par. 9.2.2). L'americano Walt Whitman era considerato un bardo, cioè una voce che parlava in nome della collettività, dell'insieme della società. In Italia, Giosue Carducci è stato un poeta ufficiale, vate della Nazione. E qualcosa del genere, almeno in parte, ha fatto anche Gabriele D'Annunzio. Molti poeti sudamericani – il più noto è stato il cileno Pablo Neruda – hanno difeso questa immagine della poesia. Non dimentichiamo poi il percorso di un poeta come Brecht (cfr. par. 9.2.1). E così via.

Nella Russia odierna, e prima ancora in Unione sovietica, un certo modo di concepire la poesia come fatto pubblico e politico ha avuto e ha una grande fortuna. Il più importante poeta politico sovietico è stato senza dubbio il futurista Vladimir Majakovskij. Leggiamo solo qualche verso di *Во весь голос* [*Vo ves' golos*], *A piena voce* (1930):

Уважаемые
 тонарищи потомки!
Роясь
 в сегодняшнем
 окаменевшем говне,
наших дней изучая потемки,
вы,
 возможно,
 спросите и обо мне.
И, возможно, скажет
 ваш ученый,
кроя эрудицией
 вопросов рой,
что жил-де такой
 певец кипяченой
и ярый праг воды сырой.
Профессор,

СНИМИТЕ очки-велосипед!
Я сам расскажу
 о времени
 и о себе¹².

Come si noterà, il poeta si presenta alla stregua di un personaggio sociale, che mette in piazza la propria vita, concependola come parte di un contesto partecipativo. Parla cioè ai propri compagni per spiegare chi è e che cosa ha voluto fare con la sua arte, per giustificarsi davanti a tutti. Tra l'altro, anche la forma che Majakovskij qui usa ha assunto una valenza politica: nella poesia russa è chiamata *lesenka*, cioè piccola scala, scaletta, e scrivere mettendo i versi «a gradino», appunto come su una scala, è considerato lo stile metrico specifico di chi vuole fare un certo tipo di poesia impegnata.

Insomma, la natura cosiddetta *civile* della poesia moderna fa parte della sua tradizione, anche se si tratta di un aspetto in qualche modo secondario, e per molti versi non coincidente con l'idea di poesia moderna più spesso considerata.

9.3.2 Temi

Prevedibilmente, l'aspetto tematico della poesia si conforma alle logiche che abbiamo sin qui osservato. Vale a dire, per un verso ci sono tematiche che caratterizzano la fisionomia principale della poesia moderna, per un altro sono possibili molte sfrangiature, molte e quasi infinite eccezioni.

Una delle logiche fondamentali della modernità consiste nell'accoglimento, nella condivisione di aspetti della vita *sempre più prosaici*, sempre più realistici, cioè bassi; si tratta di riuscire, da parte della poesia, a esprimere ciò che una visione tradizionale del genere lirico lasciava all'oscuro. Non bisogna dimenticare che il macro-genere della poesia moderna si fa erede anche delle forme basse, se non infime, della poesia comica e comico-realistica, che almeno dal Cinquecento in poi comprende anche la pratica, a volte in dialetto, della poesia oscena. In Italia, da Pietro Aretino al veneziano Giorgio Baffo, esiste una tradizione di pornografia poetica, collocata ai margini del sistema letterario, ma non per questo poco conosciuta o poco letta. E

I mutamenti nei temi
della poesia

¹² «Stimati | compagni discendenti! / Scavando | nell'odierna | merda impietrita, / studiando le tenebre dei nostri giorni, / voi. | forse, | chiederete anche di me. / E, forse, dirà | un vostro studioso, / ribattendo con erudizione | allo sciame di domande, / che sarebbe vissuto un tale | cantore dell'acqua bollita / e accanito nemico dell'acqua normale. / Professore, / si levi gli occhiali-bicielo! / Narrerò io stesso | del tempo | e di me» (trad. it. di S. Sini).

se nel canzoniere di due poeti tra i massimi della modernità come Paul Verlaine e Arthur Rimbaud esiste un sonetto «del buco del culo», una ragione che non sia solo biografica c'è. Ed è appunto il tentativo che la poesia moderna fa per annettersi campi dell'esperienza umana precedentemente banditi, o per lo meno tenuti ai margini del sistema.

Tuttavia, è probabile che questa progressiva modificazione tematica possa spiegarsi adeguatamente solo con la presenza di alcuni macro-temi, capaci di dare slancio a un intero sistema, di motivare la “rivoluzione permanente” della poesia moderna – almeno fino alla fase post-poetica o post-moderna che dir si voglia.

La natura

Non c'è dubbio che il tema in qualche modo scatenante è stato quello della *natura*. In particolare nella poesia romantica inglese e tedesca, l'ingresso nella modernità ha comportato un recupero della natura, della campagna, del soggetto poetico in dialogo con il paesaggio, come contenuto articolato capace di favorire una diversa maniera di concepire la poesia. Certi quadri del pittore tedesco Caspar David Friedrich, di fatto coevi alla scrittura dei primi romantici, sono una rappresentazione quasi perfetta della posizione del poeta davanti alla natura. La natura è la vera protagonista, e gli osservatori sono da essa sovrastati, anche se non smettono di scrutarla, di cercare di comprenderne la verità profonda.

Una delle origini di questo interesse è suggerito dai poeti romantici William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, che nel 1798 pubblicano una raccolta di *Lyrical Ballads*, composizioni in versi che si rifanno al genere popolare della ballata, ma che ambiscono a essere “liriche”, cioè di aderire ai modi dell'eredità classica. La natura sta dalla parte della poesia (popolare), dunque: solo recuperando qualcosa di dimenticato, anzi di trascurato – natura e sensibilità del popolo – si può fare una nuova poesia.

Leggiamo una composizione del romantico tedesco Clemens Brentano, *Säusle liebe Mirte, Caro mirto bisbiglia* (1810 circa), che riprende una storia popolare italiana, la fiaba di Mortella, e immagina il dialogo fra la protagonista e il principe che la ama. Si tratta di una ninna nanna che comporta un confronto con la natura:

Säusle liebe Mirte,
Wie still ist's in der Welt,
Der Mond, der Sternenhirte
Auf klarem Himmelsfeld,
Treibt schon die Wolkenschafe
Zum Born des Lichtes hin:
Schlaf', mein Freund, o schlafe,
Bis ich wieder bei Dir bin.

Säusle liebe Mirte,
Und träum' im Sternenschein
Die Turteltaube girrte
Auch ihre Brut schon ein.
Still ziehn die Wolkenschafe
Zum Born des Lichtes hin,
Schlaf', mein Freund, o schlafe,
Bis ich wieder bei Dir bin¹³.

La fusione fra persona e natura che tanto piace ai romantici (la mortella è la pianta che solitamente chiamiamo bosso, e chi parla nella poesia è una fanciulla appunto trasformata in pianta) ha un valore molto più generale. In fondo, il poeta si presenta sempre più spesso come la “voce” della natura; non parla solo a proprio nome, ma in nome anche di una forza diversa che lo precede e che in lui si esprime quasi alienandolo. È la poesia che viene a noi attraverso la natura, e noi dobbiamo essere capaci di riconoscerne la voce. Una delle più belle poesie romantiche inglesi è *Kubla Khan* di Coleridge, che il poeta dice di aver sognato e di avere in un secondo tempo trascritto. Ed è con i poeti romantici che comincia la pratica di assumere droghe per trovare le immagini poetiche giuste, per entrare in contatto con visioni che solo in parte sono nostre, perché ci vengono *dall'esterno*.

Dunque, l'enfasi sulla natura comporta un'idea di spersonalizzazione, quasi di impersonalità. La poesia non sono io; l'io che la esprime è decentrato rispetto a una forza che mi domina. Nel corso dei decenni – come abbiamo visto (cfr. par. 9.2.2) – sarà la lingua, il significante, ad assumere il ruolo che era stato della natura. E la poesia moderna è anche quella forma estetica in cui la lingua, con i suoi automatismi, costringe il poeta a dire qualcosa (i messaggi formali) di cui non è del tutto consapevole.

Il secondo grande argomento, il secondo macro-tema della poesia moderna, è quello della *città*. Curiosamente, ma forse non troppo, il tema cittadino e quello naturalistico finiscono per convivere, anche se è indubbio che il secondo è successivo al primo. Non è possibile definire la poesia moderna se non si accetta la coesistenza di questi due momenti. La città si affianca al primo polo di contenuti perché enfatizza il momento in cui il soggetto lirico soccombe di fronte alla

La città

¹³ «Caro mirto bisbiglia, / quanta quiete c'è nel mondo, / la luna, che pascola le stelle / nel sereno campo del cielo, / spinge il gregge delle nubi / alle sorgenti di luce: / dormi, amico, dormi, / aspetta il mio ritorno. // Caro mirto, bisbiglia, / e alla luce delle stelle sogna, / anche la tortora tubando / ha messo a dormire i suoi piccoli. / Quieto si avvicina il gregge delle nubi / alle sorgenti di luce, / dormi, amico, dormi, / aspetta il mio ritorno» (trad. mia).

pressione della società. Il poeta sente che i suoi privilegi, la sua capacità di dire la totalità delle cose viene messa in crisi. È possibile solo un ripiegamento su se stessi, su una sofferenza privata, per contemplare il proprio isolamento rispetto a una comunità sentita come estranea, in quanto dominata da desideri volgari e grossolani. Sono i temi che Charles Baudelaire esprime con chiarezza nel suo *Recueillement*, *Raccoglimento* (1857 circa):

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.
Tu réclamaï le Soir; il descend; le voici:
Une atmosphère obscure enveloppe la ville,
Aux uns portant la paix, aux autres le souci.

Pendant que des mortels la multitude vile,
Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,
Va cueillir des remords dans la fête servile,
Ma Douleur, donne-moi la main; viens par ici,

Loin d'eux. Vois se pencher les défunes Années,
Sur les balcons du ciel, en robes surannées;
Surgir du fond des eaux le Regret souriant;

Le Soleil moribond s'endormir sous une arche,
Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,
Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche¹⁴.

In pieno Novecento, i futuristi, anche quelli russi di orientamento rivoluzionario (cioè comunista), finiranno per cantare le città, per farne l'elogio. Automazione, industria, progresso, rivoluzione: la modernità deve essere celebrata dal poeta, che è tenuto ad ammirarne i successi, la capacità di salvare l'uomo. Però la conseguenza pratica, nella sostanza, non cambia: il poeta e la poesia moderna *riconoscono* nella città e nelle trasformazioni anche industriali che in essa si manifestano fenomeni che mettono in crisi la vecchia immagine di poesia e di poeta, la capacità che il cantore aveva di dire con pienezza la vita e le cose.

Non è difficile cogliere l'importanza, per l'ennesima volta, della separatezza, sia del poeta sia della poesia. Il soggetto è respinto dalla città, anche se non può fare a meno della sua forza inquietante, mo-

¹⁴ «Sii saggio, mio Dolore, quietati un poco, ascolta. / Imploravi la Sera: eccola, ora discende. / Da un'atmosfera oscura la città è tutta avvolta, / agli uni porta pace, e gli altri ansiosi rende. // Ora che dei mortali la folla immensa e vile, / sferzata dal Piacere, suo crudele assassino, / va a cogliere i rimorsi nella festa servile, / dammi la mano, mio Dolore, sta' vicino, // lontano dal tumulto. Pendono gli Anni morti / dai balconi del cielo, in vesti antiche avvolti. / Sorge dal fondo mare il Rimpianto, ridente. // Il Sole moribondo sotto un ponte s'adagia. / Come un lungo sudario che vola verso Oriente, / tu ascolta della Notte il tenero passaggio» (trad. it. in Baudelaire 2014).

struosa. La repulsione convive con la fascinazione. La città spersonalizza il poeta, così come aveva fatto la natura. Una forza *superiore* condiziona l'attività letteraria: e se la prima – la natura – ha parvenze consolatorie, mentre la seconda – la città – ha parvenze mostruose, è indubbio che la poesia, nella sua accezione principale, decentra il soggetto, lo mette in una posizione di dissociazione anche da se stesso, dalle proprie intenzioni.

Tutto ciò, in fondo, significa affermare che la poesia moderna tende a interpretare una condizione di disagio e di crisi. E anche perciò uno dei temi che la lirica, in tutte le accezioni, affronta riguarda l'identità stessa del proprio agire. La poesia *mette a tema se stessa*, parla di sé e delle proprie intenzioni, anche dei propri insuccessi.

Non per caso, l'entrata definitiva nella modernità della poesia italiana avviene nel Novecento con i poeti cosiddetti crepuscolari, che ci hanno lasciato tante poesie in cui dichiarano l'*inutilità* dello scrivere in versi, l'impossibilità di continuare a pensare alla letteratura nei termini della cultura letteraria che li aveva preceduti. Il poeta ha perso ogni privilegio, e non può fare a meno di prendere atto della propria crisi di identità. Notissima è la *Desolazione del povero poeta sentimentale* (1906) di Sergio Corazzini, che comincia così:

Perché tu mi dici: poeta?
Io non sono un poeta.
Io non sono che un piccolo fanciullo che piange.
Vedi: non ho che le lagrime da offrire al Silenzio.
Perché tu mi dici: poeta?

In anni più recenti, un bravissimo autore francese, Christophe Tarkos, ha ironizzato sulla natura poetica della sua lingua, scrivendo alcuni testi programmatici, in cui attribuisce alla poesia una serie di virtù che la poesia, con ogni evidenza, non possiede. In questi casi, è evidente che, poesia o post-poesia indifferentemente, è rappresentato un enigma gioioso in cui si domanda al lettore di prendere posizione, giocando a rimpiattino con la comicità del testo. Cito solo due "lasse" del poema intitolato, *Ma langue est poétique*, *La mia lingua è poetica* (1996), la prima e l'ultima:

Ma langue est poétique. Elle ne s'agence pas par l'accumulation de poids de plus en plus lourds d'un appareillage de torchis, de briques, de pierres et de parpaings. Elle ne s'agence pas en sous-ensembles, divisés par des divisions successives dans le plan. Elle ne fait pas qu'additionner les uns après les autres les éléments constitutifs de sa taille imposante. Ma langue est poétique.

[...]

Ma langue est poétique et ordonnée, ma langue s'accorde en ordre à l'ordonnement de sa grammaire, de sa syntaxe, ma langue est grammaticale, l'ordre grammatical de ma langue est poétique. La grammaire de la poésie de ma langue est belle et féconde et calme et ordonnée. Ma langue est dans l'ordre. Ma langue est poétique, l'ordre de ma langue est poétique, ma langue s'accorde. Ma langue est dans l'ordre de ma langue, elle s'ordonne et s'accorde de par sa règle poétique à l'ordre naturel et poétique de sa grammaire. Paix¹⁵.

La forma della litania, il gioco di ripetizioni paradossali che crescono su se stesse, evocano un'idea combattiva di poesia; una poesia che vuole ancora provocare.

All'opposto, molte odierne poesie sulla poesia possono esprimere la coscienza leggermente vittimistica e malinconica della crisi del discorso in versi. Soprattutto negli ultimi decenni, nell'ambito della poesia più tradizionale (e spesso di successo) è frequente leggere la congiunzione delle idee di emarginazione e di riscatto. Sempre meno persone amano la poesia, ma il suo valore è immutato. Il genere, insomma, sente il bisogno di difendersi e di proclamare la propria paradossale attività. Si legga *Niektórzy lubią poezję, Ad alcuni piace la poesia* (1993) di Wislawa Szymborska, forse la poetessa più letta negli ultimi trent'anni, almeno nel mondo occidentale:

Niektórzy –
czyli nie wszyscy.
Nawet nie większość wszystkich ale mniejszość.
Nie licząc szkół, gdzie się musi,
i samych poetów,
będzie tych osób chyba dwie na tysiąc.

Lubią –
ale lubi się także rosół z makaronem,
lubi się komplementy i kolor niebieski,

¹⁵ © P.O.L Editeur, 2008. «La mia lingua è poetica. Non si organizza per accumulo di materiali sempre più pesanti di una sagomatura di malta, mattoni, pietre di legatura. Non si organizza in sottoinsiemi, divisi in raggruppamenti successivi sullo stesso piano. Si limita a aggiungere gli uni dopo gli altri gli elementi costitutivi della sua imponente dimensione. La mia lingua è poetica. [...] / La mia lingua è poetica e ordinata, la mia lingua si conforma in quanto a ordine all'ordinamento della sua grammatica, della sua sintassi, la mia lingua è grammaticale, l'ordine grammaticale della mia lingua è poetico. La grammatica della poesia della mia lingua è bella e feconda e calma e ordinata. La mia lingua è nell'ordine. La mia lingua è poetica, l'ordine della mia lingua è poetico, la mia lingua si accorda. La mia lingua è nell'ordine della mia lingua, si ordina e si accorda secondo la regola poetica che le compete all'ordine naturale e poetico della sua grammatica. Pace» (trad. it. mia).

lubi się stary szalik,
lubi się stawiać na swoim,
lubi się głaskać psa.

Poezję –
Tylko co to takiego poezja.
Niejedna chwiejna odpowiedź
na to pytanie już padła.
A ja nie wiem i nie wiem i trzymam się tego
Jak zbawiennej poręczy¹⁶.

9.4 Dispositivi / Lettori

9.4.1 Dispositivi

Che si parli di *dispositivo* a proposito della poesia non deve affatto meravigliare. Intanto per una ragione tutto sommato intuitiva. Le poesie che leggiamo non si presentano mai isolate, ma sono inserite in libri di poesia, che rispondono a una duplice fisionomia: da un lato ci sono i libri di poesia veri e propri, per lo più detti “raccolte” (quando di lunghezza molto breve, si parla di *plaque*, anche in riferimento a un'impaginazione grafica preziosa), in cui un poeta riunisce un gruppo relativamente nutrito (solitamente si resta entro le cento) di poesie singole, in modo da comporre un libro; dall'altra ci sono le antologie, di natura molto diversa (dalle antologie a forte dominante critica e accademica sino a quelle a forte dominante divulgativa e didattica), in cui un curatore inserisce componimenti di vari autori, di solito partendo dal principio di selezionare le opere più belle relativamente al campo che si vuole esemplificare.

Libri di poesia e antologie poetiche possono essere definiti “dispositivi”, poiché instaurano reti di relazioni, rapporti cioè fra testi, che svolgono una funzione strategica, collocata entro un sistema di conflitti di sapere e potere. E per “funzione strategica” si intende soprattutto la costruzione di un senso, la costruzione di un significato

La “funzione strategica” dei libri di poesia moderni

¹⁶Ad alcuni – / cioè non a tutti. / E neppure alla maggioranza, ma alla minoranza. / Senza contare le scuole, dove è un obbligo, / e i poeti stessi, / ce ne saranno forse due su mille. / Piace – / ma piace anche la pasta in brodo, / piacciono i complimenti e il colore azzurro. / piace una vecchia sciarpa, / piace averla vinta, / piace accarezzare un cane. / La poesia – / ma cos'è mai la poesia? / Più d'una risposta incerta / è stata già data in proposito. / Ma io non lo so, non lo so e mi aggrappo a questo» (trad. it. in Szymborska 2009).

complesso che trascende le singole poesie. Il poeta o l'antologista combinano le parti della loro opera dentro una struttura orientata (quasi costretta) a rispondere a rapporti e legami preesistenti, di natura non solo letteraria ma anche sociale e intellettuale, persino polemica, che danno un senso a quell'organizzazione e che vengono altresì da essa modificate.

In effetti, il libro di poesia come lo concepiamo oggi e in parte anche l'antologia nascono insieme alla poesia moderna, all'interno di un sistema economico-editoriale che è quello dell'industria culturale capitalistica. Per intenderci, è sufficiente far riferimento a quelli che nel Medioevo e nel Rinascimento erano detti *canzonieri*, e che però non possono essere considerati libri di poesia nell'accezione appunto di dispositivo che qui prendiamo in considerazione. Il canzoniere (si pensi al *Canzoniere* per antonomasia, quello di Francesco Petrarca, composto da ben 366 poesie) rappresenta la sintesi della vita poetica di un intellettuale; deve avere una struttura interna, e anzi spesso la sua è una architettura molto ben congegnata (ad esempio sul piano narrativo, ma anche su quello dei generi). Ma si tratta di un'opera appunto unica e, apparentemente, disinteressata, emanazione della carriera poetica di un autore, e come tale pensata quasi del tutto *al di fuori di una logica editoriale*. È un tipo di libro che si finge "irrelato", distaccato da ogni altra legge che non sia quella della Poesia lirica e, insieme e forse soprattutto, dell'esistenza letteraria di un autore.

Dispositivi sociali

Il libro di poesia moderno ha invece una funzione anche economica e sociale evidentissima. Potremmo persino dire che, almeno in linea di principio, il profilo editoriale della raccolta di testi poetici compensa l'assolutezza dei suoi contenuti singoli e li proietta in un'altra dimensione, relazionale e condivisa. Forse è sufficiente ricordare il destino di una delle opere a cui è stata affidata quasi emblematicamente una parte non trascurabile dei valori della poesia moderna. Mi riferisco alle *Fleurs du mal*, *Fiori del male*, di Charles Baudelaire (1857), un libro che venne attaccato da una parte dell'opinione pubblica francese per i suoi contenuti offensivi della morale, e che fu al centro di un processo contro l'autore e il suo editore, conclusosi con una condanna.

Ovviamente, quest'ultimo è un effetto di potere estremo. Ma anche se consideriamo qualcosa di più strettamente letterario, la natura di dispositivo della raccolta di poesia risulta chiarissima: ad esempio, i tre grandi libri di Montale (*Ossi di seppia*, 1925; *Le occasioni*, 1939; *La bufera*, 1956) e i due del primo Ungaretti (*L'allegria*, 1919-1942; *Sentimento del tempo*, 1933-1943) definiscono la fisionomia di quello che è stato chiamato "libro-statua", come sintesi esemplare

di esperienze poetiche disposte nel tempo, capaci di proporre successivi ritratti a tutto tondo di una personalità lirica complessa. Tale risultato è il frutto di una strutturazione delle raccolte che assume una riconoscibilità esemplare. L'immagine di Montale alterna episodi autobiografici a situazioni più disincarnate, parti poematiche a sezioni comprendenti poesie brevi, riferimenti privati a considerazioni pubbliche. La statuarietà, invece, di Ungaretti ha un fondamento diaristico, che però nel tempo si contamina con uno stile più alto e solenne, al limite del barocco, imparentato con il genere della canzone (petrarchesca), dell'ode e dell'inno. Tra l'altro, Ungaretti, con le diverse edizioni delle sue due opere fondamentali, ha legittimato la narrazione del poeta alla perenne ricerca della forma *perfetta*, dell'autore che si rilegge e si riscrive assiduamente, e che chiede al critico di adeguarsi a queste sue intenzioni. Il libro è dunque al centro di una serie di attenzioni e di discorsi pubblici, ben assecondati (oltre che dalla critica) dagli editori che si premurano di presentare ogni nuova uscita come un "caso" letterario.

Questi dispositivi appunto sociali, che contribuiscono alla costruzione simbolica del poeta canonico, entrano progressivamente in crisi nel corso del Novecento. Oggi, a venti e più anni dall'inizio del terzo millennio, è dominante un dispositivo che è stato detto *di allestimento*. Il libro di poesia, intanto, si colloca ai margini del discorso pubblico, e il sistema di relazioni che lo determina è sempre più debole, a volte ristretto a un circolo molto limitato di lettori, spesso coincidenti con le comunità *social* di Internet. E poi la ricerca di una struttura "statuaria", importante anche per la definizione di una persona poetica, lascia spazio a qualcosa di più lineare: la sequenza delle poesie, la loro successione è ormai la logica dominante, al di fuori di un'ambizione di scansione complessa. L'allinearsi dei testi corrisponde a un senso, produce un minimo di significato, certo, ma l'ambizione costruttiva generale passa in secondo piano e quasi scompare.

Un altro fattore di cambiamento, forse decisivo, è che il libro di poesia, "debole" se paragonato a quelli del grande Novecento, risulta viceversa molto "forte" se messo in relazione al sistema mediale del Duemila. L'allestimento, apparentemente poco segmentato, assomiglia molto a un'*esposizione*: a un *museo* che fa scorrere sotto i nostri occhi una serie di opere, certo legandole fra loro secondo una logica, ma soprattutto auspicando che il visitatore "entri", con uno sforzo anche *concettuale*, nell'atmosfera della mostra. La singola poesia fa parte di una *galleria* di oggetti, la cui natura verbale spesso passa in secondo piano, anche perché il libro di poesia duemillesimo tende spesso alla natura dell'*iconotesto*, combinazione di parole e di immagini realizzata dentro un percorso integrato.

Dispositivi di allestimento

**La trasformazione
del libro come
medium**

Prendiamo in considerazione, per intenderci, due “pagine” di un importante iconotesto italiano degli ultimi anni, *Tecniche di liberazione* di Mariangela Guàtteri, del 2017. Volendo provare a citarle, si ottiene il seguente effetto:

Le forme consuete, il modo aritmico. Non si rifiutano,

sembrano veloci: le funzioni degli organi, la condizione umana.



Hanno uno scopo, si conformano: vita, attività sensoriale;

pratiche brevi. Sembrano immediati. Non sopprimono.



Si tratta delle pp. 46-47. Di fatto, questa “citazione” non è assolutamente in grado di restituire il reale impatto dell’opera, che dipende dal *libro fisico* in cui s’inserisce. Più radicalmente, potremmo dire che il mio lettore, il lettore di questo manuale, non ha davvero “letto” il testo di Guàtteri citato, ha solo assistito al suggerimento di *prendere in mano* il libro reale e di farne esperienza. È lo stesso ragionamento che si applica a un’installazione artistica: non si può, davvero, citarla, riprodurla; la citazione, la riproduzione, sono solo richiami imperfetti; si deve visitare un’installazione per viverne la vera natura estetica.

Insomma, l’installazione-libro implica la definizione di un dispositivo che per essere capito esige il riferimento meno alla letteratura che ad altre dimensioni dell’attività artistica. Il libro riacquista uno spessore fisico imprescindibile. E ciò è tanto più significativo in quanto si ha l’impressione che il mondo digitale abbia dematerializzato ogni prodotto, riducendolo a bit, a sequenza numerica astratta; che viene volta per volta riattivata, trasformata in forma consumabile (leggibile, ascoltabile ecc.) da apparecchi elettronici detti computer (personal PC, smartphone, tablet ecc.).

Il “vecchio” libro, divenuto dispositivo poetico che allestisce la poesia, ci viene incontro nelle forme di un medium particolarissimo, ri-materializzato, per veicolare un’esperienza di lettura molto diversa da quella del passato – anche recente.

9.4.2 La lettura

Evidentemente, quanto abbiamo appena affermato dice molto intorno all’attuale modo di avvicinare una poesia: oggi è valorizzato l’aspetto visivo, il fatto di guardare un testo, persino di maneggiarlo fisicamente (toccarlo, sfogliarlo, soppesarlo), prima che di leggerlo in senso convenzionale. La lettura tradizionale è messa in scacco da comportamenti più conformi alle leggi del sistema mediale odierno.

Ma bisogna procedere con ordine. Della lettura della poesia, soprattutto in accezione moderna, in fondo non sappiamo molto. La lettura dei testi narrativi è stata ed è molto studiata; molto meno la lettura dei testi poetici. Possiamo dichiarare, in estrema sintesi, che prima della nascita della poesia moderna tutti i tipi di poesia e in particolare la poesia lirica erano condizionati, e in qualche misura pre-determinati, dalle pratiche *mnemoniche*. La poesia si imparava facilmente a memoria, anche e soprattutto perché il poeta che l’aveva composta aveva lavorato con la memoria e l’aveva concepita come qualcosa almeno in parte di *orale*. Le forme metriche della tradizione aiutavano a concepire la poesia come un fatto che non risiedeva solo nella scrittura, e quindi nella lettura oculare, ma che doveva essere vissuto anche con l’orecchio, la bocca, il corpo. La poesia era letta ad alta voce, coinvolgendo tutta la persona e diventando facilmente proprietà dell’esperienza del lettore. Chiunque abbia imparato poesie a memoria sa che quel tipo di patrimonio si *incorpora* in te di fatto per sempre.

Dunque, esiste un modo classico di concepire la lettura, legato alle pratiche dell’appropriazione, della memorizzazione. Ma c’è anche un modo moderno. Prevedibilmente, si tratterà di un modo molto più interiorizzato e personalizzato, che valorizza il nesso occhio-orecchio e che ha meno bisogno della memorizzazione. Si possono prendere in considerazione per lo meno due modalità di interpretare il fenomeno, diverse e persino opposte, ma in fondo entrambe in grado di spiegare alcune ben note caratteristiche della poesia moderna.

C’è una prima posizione che dichiara che la lettura della poesia *ritarda* la costruzione del significato, nel senso che un testo di poesia viene capito molto *lentamente*, e richiede la presa in carico di una serie di fenomeni, che solitamente quando leggiamo un’opera in prosa non consideriamo. Ovviamente, ci riferiamo al ritmo, ai suoni, in particolare alle rime: di fronte a una poesia questi elementi assumono una tale importanza da costringere il lettore a fare i conti con il loro “senso”. Del resto, abbiamo più volte rilevato che caratteristica di una parte almeno della poesia moderna è l’*esasperazione* del valore

**Il legame
tradizionale della
poesia con l’oralità**

**Modalità moderne
di lettura dei testi
poetici**

**Lettura lenta che
ritarda la
costruzione del
significato**

dei suoni, che finiscono per costituire un contenuto paradossalmente solo “formale”. Il lettore sarebbe tenuto a compiere un’operazione appunto tortuosa per cogliere il vero contenuto dell’opera, quello che nasce – semplifichiamo – dalla combinazione dei significati più evidenti e del “messaggio” apportato dai significati formali.

Per facilitare il nostro compito, prendiamo una poesia di un solo verso, scritta da Giuseppe Ungaretti e tratta da *Sentimento del tempo* (1933-1943). Intitolata *Una colomba*, si manifesta e suona semplicemente così:

D’altri diluvi una colomba ascolto.

Il lettore deve per lo meno: 1. riconoscere che questo è un endecasillabo e magari ravvisare i tre accenti principali (sulle parole *diluvi*, *colomba* e *ascolto*); 2. deve sciogliere la particolare immagine *«colomba d’altri diluvi», cercando anche di dare un valore all’inversione; 3. deve tematizzare la ricorrenza dei fonemi liquidi, ossia delle “l” che punteggiano l’intero verso testo: «D’aLtri diLuvi una coLomba ascolto», ma in maniera non troppo insistita, anzi con un distanziamento (non ci sono mai due “l” nella stessa parola).

Appunto, tutto ciò comporta un forte *rallentamento* della lettura, e insieme la costruzione di un processo che può sembrare sin troppo complicato: come se il lettore fosse costretto a muoverci sempre in maniera accidentata e analitica.

Lettura discontinua

C’è però una seconda posizione, che in effetti sembrerebbe essere l’esatto opposto della precedente e che teorizza il fatto che la lettura della poesia sia una lettura *discontinua*, poco lineare. Credo che tutti coloro che hanno fatto pratica di lettura poetica sappiano bene che la nostra mente e il nostro occhio non percorrono il testo con la sistematicità caratteristica della lettura di una prosa narrativa, in particolare romanzesca. Una poesia, quando la si legge in silenzio, di solito la si legge saltando dei versi, ritornando indietro, ripartendo, concedendosi delle pause, accettando la distrazione. Non si capisce una poesia, in generale, se la si vuole capire subito in maniera meccanica. La lettura della poesia sembra essere fatta di sconfitte e di ritorni sulla preda, per così dire. E non è raro che le sconfitte prevalgano sui ritorni.

Insomma, secondo questo modo di vedere le cose, davanti a una poesia moderna, che per definizione presenta quasi sempre forme poco prevedibili, il lettore assume, e forse *deve* assumere, comportamenti leggermente anarchici, non sistematici e imprevedibili. Forse non si esagera se si dichiara che un lettore di poesia si muove in ma-

niera quasi “ipertestuale”: cominciando da una parte e saltando a un’altra non necessariamente contigua, e navigando poi abbastanza liberamente attraverso il testo.

Come ho accennato, le due opposte posizioni hanno in comune un punto: vale a dire che il contenuto della poesia, oggetto della lettura, *non* si manifesta subito e anzi si costituisce come una “scoperta” il cui esito non è né semplice né scontato. Il significato del romanzo è un costruito progressivo, *orizzontale*, dato da un accumulo di esperienze disposte nel tempo. Il significato della poesia, la sua costruzione nell’esperienza del lettore, tende alla dimensione *verticale*: si manifesta in modo quasi inatteso. Certo, il tipo di lettura “sistematica”, la prima che abbiamo visto, sembra suggerire che il compito del lettore possa essere esaurito. Al contrario, è evidente che in una poesia si possono trovare talmente tante anomalie, che la lettura risulta – di fatto – interminabile.

Insomma, davanti a un testo poetico moderno, molto più che davanti a un romanzo, il lettore ha a disposizione infiniti percorsi di lettura; e in questo modo è possibile scoprire qualcosa di abissale, un significato che improvvisamente ti si spalanca di fronte.

Sarebbe sin troppo facile – forse – argomentare che l’esperienza ideale di lettura è “naufregare” nel senso della poesia così come Leopardi naufragava e naufraga (quando lo leggiamo) nel mare dell’infinito. Il lettore dovrebbe, a un certo punto del suo percorso, lasciarsi sopraffare da un significato che lo illumina (gli suggerisce un valore prezioso) e lo alletta (suscita in lui un piacere). E questa scoperta dovrebbe poi favorire il ritorno su quel testo, per rinnovare in modo quasi rituale il valore assaporato la prima volta. Anche perché, ripeto, la rilettura di una poesia comporta – inevitabilmente – che di quella poesia si scoprano molte sfaccettature inizialmente non colte.

Forse è una descrizione troppo perfetta per essere completamente affidabile. E la ricerca accademica sulla fruizione individuale della poesia appare tanto arretrata da non permetterci di dire molto di più.

Per concludere, dobbiamo tornare al lettore *installativo* esaminato poc’anzi, che sta prendendo forma nel mondo della poesia (o post-poesia) d’oggi. Il fatto che le parole in senso convenzionaleentino un po’ meno, e che il contatto “pratico” della poesia tenda a dominare – tutto questo dovrebbe farci riflettere. Siamo di fronte a una nuova frontiera del significato, in cui il lettore assume una posizione radicalmente nuova? Siamo di fronte a un lettore che può fare a meno del significato convenzionale della parola, per muoversi con maggiore libertà dentro un sistema di segni verbali poco codificato? È probabile che un eccesso d’intellettualizzazione, di concettualizza-

Infiniti percorsi
di lettura

Il lettore
“installativo”

zione, non faccia bene alla poesia; e che riportarla alla vita comune, all'universo della *distrazione*, sia il modo migliore per riconoscerle il valore più importante. Del resto, tutti sappiamo che ascoltare una canzone o un rap significa perdere il significato di molte parole; e tuttavia ciò non comporta la mortificazione dell'esperienza testuale. Anzi. Per certi versi, le canzoni devono essere fraintese per essere capite: cioè per essere capite nel modo che ogni ascoltatore è in grado di attivare. Forse, davvero, si tratta di accettare che il significato di un testo poetico si impoverisca, per risultare più umano, più incarnato nei corpi dei lettori reali.

È solo una proposta o una prospettiva – oltre che una domanda o serie di domande – in un mondo sempre più post-poetico, che richiede la coraggiosa ricerca di nuovi orizzonti teorici e pratici.

Per saperne di più

- Abrams M.H., *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, Oxford University Press, 1953; trad. it. di R. Zecchi, *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, Bologna, il Mulino, 1976.
- Adorno T.W., *Rede über Lyrik und Gesellschaft*, in *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1958; trad. it. di A. Ferioli et al., *Discorso su lirica e società*, in *Note per la letteratura, 1943-1961*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 46-64.
- Agosti S., *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972.
- Beccaria G.L., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975.
- Berardinelli A., *La poesia verso la prosa. Lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.
- Culler J., *Theory of the Lyric*, Cambridge-London, Harvard University Press, 2015.
- Fortini F., *Saggi italiani, Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987.
- Friedrich H., *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg, Rowohlt, 1956; trad. it. di P. Bernardini Marzolla, *La struttura della lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo*, Milano, Garzanti, 1958.
- Gasparov, M., *Očerki istorii evropejskogo sticha*, Moskva, Izdatel'stvo Nauka, 1989; trad. it. di S. Garzonio, *Storia del verso europeo*, Bologna, il Mulino, 1993.
- Ghidinelli S., *L'interazione poetica. Modi di socializzazione e forme della testualità della poesia italiana contemporanea*, Napoli, Guida, 2013.
- Giovannetti P., *Lettore*, Roma, Luca Sossella, 2019.
- Giunta C., *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002.

- Guerrero G., *Teorías de la lírica*, Ciudad de Mexico, Fondo de cultura económica, 1998; trad. francese dell'autore e di A.-J. Stéphan, *Poétique et poésie lirique*, Paris, Seuil, 2000.
- Hamburger K., *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett, 1957; trad. francese di P. Cadiot, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986; trad. it. di E. Caramelli, *La logica della letteratura*, Bologna, Pendragon, 2015.
- Hühn P., Kiefer J. (a cura di), *The Narratological Analysis of Lyric Poetry. Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*, Berlin-New York, de Gruyter, 2005.
- Jackson V., Prins Y. (a cura di), *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2014.
- Jenny L., *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, PUF, 2002.
- Müller-Zetzelmann E., Rubik M. (a cura di), *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2005.
- Praloran M., *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011.
- Quintyn O., *Dispositifs / Dislocations*, s. l., Al Dante, 2007.
- Testa E., *L'esigenza del libro*, in M.A. Bazzocchi, F. Curi (a cura di), *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, Bologna, Pendragon, 2003, pp. 97-219.
- Zuliani L., *L'italiano della canzone*, Roma, Carocci, 2018.

Bibliografia

- Achmatova A. (1998), *Просыпаться на рассвете* [*Prosypat'sja na rasvete*] – *Risvegliarsi quando albeggia*, in *Il fiore del verso russo*, trad. it. di R. Poggioli, Firenze, Passigli.
- Ashbery J. (2000), *One Hundred Multiple-Choice Questions*, New York-Boston, Adventures in Poetry; trad. it. di D. Abeni, M. Egan, *Cento domande a scelta multipla*, Colorno (PR), Benway Series – Tiellesi, 2017.
- Baillie J. (2002), *Song – Canzone*, in *Poeti romantici inglesi*, a cura di F. Buffoni, Milano, Mondadori.
- Baudelaire C. (2004), *Les fleurs du mal*, a cura di C. Pichois, Paris, Gallimard; trad. it. di A. Prete, *I fiori del male*, Milano, Feltrinelli, 2014.
- Brecht B. (2014), *Laute – Suoni*, in Id., *Poesie. Testo a fronte*, a cura di G. Davieo Bonino, trad. it. di E. Castellani, R. Fertoni, C. Cases, M. Carpitella, R. Leiser, F. Fortini, Torino, Einaudi.
- Brentano C. (1963-1968), *Werke*, Band 1, München, Hanser.
- Cadiot O. (1997 [1988]), "Chapitre", in *Davy Crockett ou Billy le kid auront toujours du courage*, in Id., *L'art poétique*, Paris, P.O.L.
- Corazzini S. (1992), *Poesie*, a cura di I. Landolfi, Rizzoli, Milano.
- Cummings E.E. (1998), *Poesie*, trad. it. di M. de Rachewiltz, Torino, Einaudi.
- Guàtteri M. (2017), *Tecniche di liberazione*, Colorno (PR), Benway Series – Tiellesi.
- Hölderlin F. (1993), *Hälfte des Lebens – A metà del vivere*, in Id., *Le liriche*, a cura di E. Mandruzzato, Milano, Adelphi.

- Jahier P., *Con me e con gli alpini. Edizione 1918*, a cura di Fabio Pastorelli, Torino, Claudiana, 2018.
- Larkin P. (1974), *High Windows*, London, Faber and Faber; trad. it. di E. Testa, *Finestre alte*, Torino, Einaudi, 2002.
- Leopardi G. (2019), *I canti*, a cura di L. Blasucci, Milano, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, vol. I.
- Majakovskij V.V. (1969), *Во весь голос* [Vo ves' golos – A piena voce], in Id., *Stichotvorenija. Poëmy. P'esy*, a cura di A. Kozlovskij, Moskva, Chudožestvennaja literatura, p. 600.
- Mallarmé S. (2017), *Le vitrier – Il vetraio*, in Id., *Poesie*, trad. it. di L. Frezza, Milano, Feltrinelli.
- Montale E. (2018), *Le occasioni*, ed. commentata da Tiziana De Rogatis, Milano, Mondadori.
- Pound E. (1948), *The Pisan Cantos*, New York, New Directions; trad. it. di A. Rizzardi, *Canti pisani*, Milano, Garzanti, 2015.
- Szyborska W. (2009), *Niektórzy lubią poezję – Ad alcuni piace la poesia*, in Ead., *La gioia di scrivere. Tutte le poesie (1945-2009)*, a cura di P. Marchesani, Milano, Adelphi.
- Tarkos C. (2008), *Écrits poétiques*, Paris, P.O.L.
- Ungaretti G. (2009), *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di C. Ossola, Milano, Mondadori.

PARTE

3

Letteratura comparata

Capitolo 10 – Cronotopia di un campo disciplinare complesso

Capitolo 11 – Imagologia transculturale

Capitolo 12 – Traduzione e transmedialità

Capitolo 13 – Letteratura, cinema e media