

Paolo Pettinari

La poesia e la morte

(Saggio sul significato del verso)

Indice

- *Prefazione* p.2
- 1. Verso e prosa p.5
- 2. Il valore del verso nella poesia arcaica p.11
- 3. Il contenuto formale nella poesia p.18
- 4. Contenuto formale immediato e contenuto formale profondo p.31
- 5. Il verso come unità di contenuto formale p.37
- 6. La concezione mitologica del linguaggio p.41
- 7. Persistenza della concezione mitologica nella coscienza linguistica contemporanea p.53
- *Intermezzo* p.65
- 8. Presenza del modello ciclico nella poesia p.66
- 9. Il principio di morte nella psicoanalisi e nella poesia p.78
- 10. L'esorcismo e la resa p.85
- 11. Appunti sulla poesia melica p.117
- 12. Interpretazione o sovrainterpretazione? p.129
- *Commiato* p.136
- *Appendice I-3* p.138
- Riferimenti bibliografici p.146

Prefazione

Il saggio contenuto nelle pagine che seguono, iniziato più di quarant'anni fa, è rimasto per decenni in una condizione sospesa di incompiutezza ed ha, pertanto, una storia quanto meno tribolata. Dei dodici capitoli che lo compongono, i primi sette erano già completati nel 1990; i restanti cinque, invece, sono rimasti per lunghi anni solo una vaga idea, il rimpianto di non riuscire a dar forma a una riflessione già compiuta nella mente, ma priva di esistenza reale.

E' stata una lunga e silenziosa battaglia: nel 1992 fondai una rivista semi-clandestina che si chiamava "Uroboro", un'iniziativa molto particolare, perché si trattava di uno dei primissimi esperimenti di riviste elettroniche virtuali. "Uroboro" non era su carta, ma su dischetto; non andava in libreria o in edicola, ma circolava per posta. Chi ne voleva un numero (o voleva collaborare con dei testi) doveva inviare un dischetto vuoto (o contenente i testi da proporre) allegando un francobollo, e avrebbe riavuto indietro lo stesso disco contenente il fascicolo virtuale. La rivista, il cui nome rimandava a concetti mitici come l'idea di morte e rinascita o l'eterno ritorno, era anche il modo che avevo escogitato (almeno lo pensavo) per continuare e portare a termine il saggio che avevo iniziato qualche anno prima. Se, mi dicevo, pubblico i capitoli già finiti sui dischetti, magari a puntate, quando sarò al settimo capitolo sarò obbligato ad andare avanti. Macché, pubblicati tutti i capitoli già al quinto dischetto, per quello successivo non riuscii a scrivere niente. Poi, come succede spesso per le rivistine letterarie, per di più virtuali, anche "Uroboro" visse lo spazio di un sorriso. Il settimo numero non fu più su dischetto, ma si fece ancor più evanescente e passò sulla rete, su internet, e così... si dissolse. O forse fui io che decisi di non continuare oltre per non sentirmi obbligato a continuare quelle mie elucubrazioni sul significato del verso. E dire che era tutto ben chiaro, c'era uno schema definito, un indice e pure una sorta di sintesi o *abstract*.

Il testo - si poteva leggere in quella sintesi di quasi quarant'anni fa - vorrebbe essere un saggio sul significato della versificazione.

L'argomentazione è la seguente: la poesia si basa su un principio iterativo (ripetizione di un certo numero di sillabe, ripetizione di certi suoni nella rima, ecc.) che può essere considerato come una sorta di "coazione a ripetere", cioè come quell'impulso che Sigmund Freud ha posto alla base del "principio di morte". Di fatto, però, nella poesia la ripetizione è solo parziale e formale, in quanto il verso e la rima mimano il modello iterativo, ma non riproducono mai con precisione l'enunciato precedente. Ecco allora che il verso regolare potrebbe essere considerato come una specie di rito magico volto ad esorcizzare la coazione a ripetere e la morte. Anche perché, presso le società arcaiche che non conoscono la scrittura, esso rappresenta uno dei mezzi con cui è possibile memorizzare i testi e così combattere la morte culturale del gruppo. Ed ecco, al contrario, che il verso libero affermatosi all'inizio del XX secolo verrebbe a significare l'abbandono di un rito ormai considerato vano e a sancire, in qualche modo, una sorta di resa alla morte.

Un'ipotesi non so quanto originale, ma che trovava la sua ragione nel parallelo lavoro di scrittura letteraria che avevo iniziato nel 1979 con un poemetto drammatico in endecasillabi e prosa poetica, e continuato poi nel 1982 con la composizione di quartine (come un novello Omar Qayyam). Nessuno o quasi in quegli anni utilizzava quelle forme desuete e io, nel mio lavoro solitario, non avevo ancora notizia che ci fossero alcuni che avessero ricominciato a farne uso. Solo qualche anno dopo mi imbattei nei testi di Patrizia Valduga e cominciai a scoprire alcuni di quelli che in seguito sarebbero stati definiti poeti neometrici. Allora, pensando di essere solo, volevo in qualche modo giustificarmi, far capire che il mio non era desiderio di tradizione, conservatorismo letterario, polveroso passatismo. No, era un modo per arricchire di senso certe forme di scrittura poetica che quel senso lo avevano perduto via via che si erano trasformate in luogo comune.

La poesia si era trasformata, in molti casi, in un modo di comunicare attraverso sintagmi scritti che si interrompevano un po' prima

della fine della pagina e un po' dopo la metà, senza una ragione apparente, continuando il discorso nella riga successiva. I poeti andavano a capo, forse perché l'aspetto grafico della poesia era quello, ma spesso non ne era chiaro il motivo. La scrittura metrica trionfava nella canzone, ma sembrava un altro mondo, nessun critico accademico o militante aveva l'ardire di considerare anche quel genere testuale come scrittura poetica e metterlo a confronto con la poesia dei vari Montale o Sanguineti. Solo Roberto Roversi ebbe il coraggio di scrivere i testi per le canzoni di Lucio Dalla e si trattò dell'esperimento di due audaci. E pochi altri sono i poeti "riconosciuti" che scrissero testi di canzoni.

Fresco di università e di analisi strutturaliste, formato a pensare che il significato si dia solo se c'è opposizione di tratti distintivi, ecco che mi misi a elucubrare su alcuni perché. Perché scrivere quartine rimate e non versi liberi come tutti gli altri? Solo perché così me le ricordavo senza fatica e potevo riscriverle se avessi perso i manoscritti? Anche, ma non solo. Il motivo era senz'altro più profondo e forse, anzi per me senz'altro, meritava di essere approfondito e se possibile razionalizzato (per quanto si possa razionalizzare la poesia). Così, per oltre trent'anni, collaborando e contribuendo alla rivista "L'area di Broca", dove pubblicai anche alcuni brevi estratti di questo saggio, cercai di perfezionare e far sedimentare questa ipotesi, facendo tesoro del lavoro di redazione e continuando a riflettere sul significato dello scrivere in versi.

Le pagine che seguono sono il risultato precario di questa riflessione, che ha preso forma nel secolo scorso, che ho portato avanti con gli strumenti critici del '900, che si è consolidata attraverso i vari decenni in cui ho continuato a praticare la scrittura poetica, e che è approdata ad esiti con una solidità per nulla scientifica ma tutta letteraria: la solidità dei simboli.

1. Verso e prosa.

Nel tentativo di classificare i tipi di discorso, uno dei problemi più ardui e più a lungo dibattuti è costituito dalla definizione del discorso della poesia. Infatti, alla difficoltà di definire questo tipo di eloquio per se stesso, si è aggiunta nel secolo scorso quella di poterlo distinguere da altri discorsi.

Fino a tutto il XIX secolo la poesia si distingueva dalla prosa per il fatto di essere scritta in versi o, più precisamente, perché si presentava come un discorso costruito secondo uno schema musicale che condizionava il succedersi sintagmatico delle unità linguistiche. Il verso e il modello metrico definivano la possibilità degli enunciati, e costringevano il poeta ad usare, per ragioni quantitative, certe parole piuttosto che altre. Tanti termini della tradizione poetica italiana presentano l'aspetto alterato che li contraddistingue proprio per questo motivo. Parole come "spirto", "sendo", "furo", "anderebbe" e tutte le tronche come "dolor", "amar", ecc. trovano la propria ragion d'essere nel fatto che le forme normali in determinati contesti non erano possibili. In un verso come:

Quello spirto guerrier ch'entro mi rugge¹

le forme standard "spirito" e "guerriero" non avrebbero consentito al poeta di rispettare la convenzione delle undici sillabe.

Spesso le forme sono ancor più legate per la presenza della rima, che impone l'occorrenza di determinati suoni e non di altri. Così Paul Valéry trovò da ridire sul fatto che Baudelaire avesse seppellito un personaggio di una sua lirica² sotto una "*humble pelouse*" solo per trovare una rima adeguata a "*jalouse*", dal momento che di solito non si seppelliscono le persone sotto i prati³. Allo stesso modo Umberto Saba, quando nella *Storia e cronistoria del Canzoniere* arriva a par-

1 - U.Foscolo, *Alla sera*, v.14.

2 - Si tratta del componimento n.100 di *Les fleurs du mal*.

3 - Cfr. Cohen 1966, pp.38 e 109.

lare dei sonetti dell'*Autobiografia*, cerca di giustificarsi col lettore per aver usato termini arcaici come "lice", "doce" o "fuore" all'interno del suo solito linguaggio piano e familiare. "E' chiaro", dice il poeta, "che Saba avrebbe preferito scrivere insegna in luogo di doce, e fuori in luogo di fuore. Ma l'*Autobiografia* gli era nata in forma di sonetti, e il contenuto che egli doveva colare in quello stampo prestabilito non ammetteva, nemmeno lui, derogazioni"¹.

La forma chiusa della poesia, ad ogni modo, non è soltanto un segno di riconoscimento, un semplice tratto distintivo che permette di capire subito se un certo testo sia da assegnare a un genere piuttosto che a un altro; ma è anche un sistema espressivo che consente di comunicare particolari significati in modi diversi da quello usuale. Così l'ardita e ironica rima dei versi della *Signorina Felicita* di Gozzano², dove "camicie" corrisponde a "Nietzsche", non è solo una stravaganza, ma un elemento estremamente funzionale al tono e al contenuto del testo. E più avanti avremo occasione di esaminare altri esempi di questa funzionalità³.

Nel nostro secolo il verso libero ha sciolto il discorso della poesia dai lacci di un ritmo prestabilito e dalla schiavitù del numero, nel contempo però lo ha privato di una peculiarità fondamentale. Così oggi siamo costretti ad applicare categorie analitiche molto più complesse e raffinate nel tentativo di mantenere la divisione tradizionale tra prosa e poesia: dobbiamo prendere atto di tutta la sua inerte convenzionalità, oppure ricorrere ad altri numeri, dimostrando con l'ausilio della statistica quanto il modo di scrivere di coloro che si definiscono poeti si differenzi da quello di chi invece scrive inoppugnabilmente in prosa.

Fra coloro che sostengono il carattere convenzionale di tale distinzione si può annoverare B.V.Tomaševskij, per il quale verso e prosa non possono essere, oggi come oggi, separati da un rigido con-

1 - Saba 1964, p.146.

2 - G.Gozzano, *La signorina Felicita*, vv. 308 e 311.

3 - Sulla suggestività fonica cfr. M.Pagnini 1967, pp.38-60.

fine. Per lo studioso sovietico cercare di stabilire un tale confine oltre che impossibile è anche inutile, mentre sarebbe più fecondo da un punto di vista teorico considerare verso e prosa come due poli attorno ai quali si sono strutturati, nel corso della storia, i linguaggi artistici. Così, invece di attardarsi nella ricerca di un confine indefinibile, sarebbe senz'altro più produttivo definire anzitutto le forme più tipiche di entrambi i generi, e vedere in seguito verso quale di questi due poli tendano le forme intermedie¹.

In base a queste osservazioni, Ju.M.Lotman afferma poi che la differenza tra i due tipi di discorso non può essere definita solo in base a criteri linguistici autonomi rispetto alla pragmatica del testo, in quanto sia l'uno che l'altro sono "una funzione del testo", e come tali sono entrambi definiti dal tipo di cultura all'interno del quale si producono². Per cui se nel XV secolo i trattati di retorica erano categorici nel separare verso e prosa in base alla presenza o all'assenza di uno schema metrico nell'organizzazione del discorso, oggi M.Corti può affermare che le parti in prosa dell'*Arcadia* di J.Sannazaro sono "addirittura più poesia" delle egloghe a cui fanno da cornice³.

D'altra parte, se è vero che il verso libero ha creato una certa confusione avvicinando la poesia alla prosa, è anche vero, come hanno rilevato diversi studiosi, che spesso gli scrittori organizzano le loro prose secondo schemi metrici tradizionali. Per esempio il giovane Leopardi scriveva le sue prime esercitazioni in prosa infarcendole di endecasillabi e settenari⁴. Ma il caso forse più clamoroso è quello rilevato da F.O.Matthiessen sul *Moby Dick* di Melville, dove in alcuni passi l'ispirazione shakespeariana ha indotto l'autore (forse inconsciamente o forse no) a dare alle frasi il ritmo del blank verse elisabettiano⁵.

1 - B.V.Tomaševskij, *Stikh i jazyk [Verso e lingua]*, in "IV meždunarodnyj s'ezd slavistov. Doklady", Moskva, 1958, cit. in Lotman 1970, p.128.

2 - Lotman 1970, pp.120-131.

3 - M.Corti 1976, p.98.

4 - Cfr. id., pp.43-48.

5 - Matthiessen 1941, p.426.

Fra coloro che hanno tentato di definire la distinzione prosa/poesia secondo le nuove categorie descrittive della linguistica strutturale, cercando grazie ad esse di dare una sistemazione anche alle forme intermedie, dobbiamo annoverare anzitutto Jean Cohen. Cohen parte da un'affermazione di metodo derivata da Saussure: sostenendo che la poetica deve adottare lo stesso punto di vista della linguistica strutturale, egli infatti afferma che "la poesia è immanente al poema", e siccome il genio del poeta consiste nell'invenzione verbale, nella creazione di parole e di frasi, lo specifico del discorso poetico deve essere cercato nella struttura verbale, perché solo lì può risiedere¹. Così indagando la natura e la struttura di fenomeni quali la versificazione, la predicazione, la determinazione, la coordinazione e l'ordine delle parole Cohen arriva a definire alcuni tratti distintivi del discorso poetico. Anch'egli, come già Tomaševskij, parte dal presupposto che poesia e prosa siano i due poli che delimitano il campo delle possibilità espressive, ma seguendo una tradizione abbastanza consolidata indica nella prosa il linguaggio che più si avvicina al grado zero della scrittura teorizzato da Roland Barthes, e nella poesia il linguaggio dove lo scarto rispetto a quel grado zero appare più pronunciato. In definitiva quanto maggiore si rivela lo scarto nell'ambito della versificazione, della predicazione, ecc., tanto maggiore è l'approssimazione del discorso al polo poetico².

Se tutti appaiono d'accordo nel classificare le forme più tipiche, difficoltà e differenze permangono nel classificare le cosiddette forme di confine. Abbiamo visto infatti che M.Corti non ha problemi nell'assegnare certe prose all'ambito della poesia; e le stesse convenzioni letterarie, dal romanticismo in poi, tendono a confermare questa posizione: dai *Petits poèmes en prose* di Baudelaire alle prose di Rimbaud, di Trakl, di Campana, gli stessi poeti hanno cercato di cambiare le regole del gioco³. Su diversa posizione, invece, Jean Co-

1 - Cfr. J.Cohen 1966, p.66.

2 - Cfr. id., pp.48-49.

3 - Si veda più avanti il capitolo 10.

hen sostiene che, non presentando certi tratti distintivi fondamentali che caratterizzano la versificazione, le cosiddette prose poetiche non si possono ascrivere al genere poesia¹.

Per quanto ci riguarda, pensiamo che sia utile partire dal punto di vista del lettore non specialistico e fare per il momento questa semplice osservazione: di solito i testi poetici si distinguono dai testi prosastici per il fatto che la loro forma scritta è discontinua, segmentata in brevi unità di discorso che non vanno generalmente oltre la larghezza di un foglio di quaderno oppure, se si vuol essere pignoli, che non oltrepassano le cinquanta-sessanta battute di una macchina da scrivere. In termini sincronici e da un punto di vista di empirismo spicciolo ci sembra che la differenza prosa/poesia, oggi come oggi, risieda essenzialmente in questo.

Con l'affermarsi generalizzato del verso libero, la segmentazione del discorso poetico appare spesso come un relitto o un deposito lasciato dalla marea della tradizione. Non trova, tranne in alcuni poeti maggiori, una giustificazione nella produzione di senso, una necessità intrinseca: è spesso il caso, l'inerzia che spinge il poeta a sbriciolare le proprie epifanie e ad andare a capo prima del tempo. Oggi pertanto cercare di distinguere la poesia dalla prosa appare come un'operazione quasi frustrante, perché si è perso in parte il senso del verso, se ne è smarrita la necessità culturale e non si capisce più bene perché si debba scrivere in versi e non in prosa. Ma è in termini diacronici, a nostro avviso, che questa distinzione tutta contingente acquista un significato ben diverso ed assai più profondo, un significato che proiettato sulla nostra epoca potrebbe offrirci nuove chiavi di lettura per la poesia contemporanea.

Vista dunque l'impossibilità di trovare una soluzione definitiva al problema classificatorio, cerchiamo di vedere se e come le differenze formali, che comunque esistono, contribuiscano a determinare il contenuto d'informazione dei testi poetici, proviamo ad indagare, cioè, se e come le diverse forme metriche e il discorso in prosa possano

1 - Cfr. id., pp.91-92.

avere, di per sé, un senso che chiarisca almeno in parte la loro fenomenologia, l'uso differente che se ne è fatto nel corso dei secoli, e la loro dialettica nella letteratura contemporanea.

2. Il valore del verso nella poesia arcaica.

Le odierne difficoltà teoriche sicuramente non esistevano all'alba della poesia, quando le condizioni stesse della produzione poetica contribuivano fortemente a determinarne la forma. Si pensi alla cecità di Omero, simbolo delle superiori facoltà sensoriali del poeta, ma anche sintomo di una condizione reale che era molto diversa da quella che noi stiamo sperimentando: il poeta non poteva né scrivere né leggere, doveva memorizzare ciò che produceva e fare in modo che i suoi destinatari potessero a loro volta apprendere senza troppa fatica i suoi versi. Quando ancora non erano in uso sistemi di scrittura, quando ancora le parole non potevano essere tramandate che oralmente, l'invenzione di una tecnica che rendesse più agevole questa trasmissione dovette costituire un fatto importante.

L'iterazione, il ripetersi regolare di alcune unità sintagmatiche, come ad esempio il piede, il verso, la strofa, si possono considerare anzitutto come delle tecniche, dei mezzi specifici che facilitavano l'apprendimento, la conservazione e la trasmissione dei testi poetici quando non esisteva altra maniera per fissare le produzioni linguistiche. Naturalmente il ritmo chiuso del verso non era il solo ausilio mnemonico del poeta orale. A proposito dei poemi omerici è stato evidenziato da vari studiosi, in primo luogo da Milman Parry, come spesso gli esametri non siano costituiti “da singole parole ma da formule”, che potevano essere variamente collocate all'interno dell'esametro o che costituivano già dei versi, per cui il poeta aveva a disposizione un ricco frasario col quale poteva produrre un'enorme quantità di versi metricamente corretti che, combinati in vario modo, davano forma ai materiali della tradizione epica¹. Accanto alle formule anche certe figure bizzarre, come quelle del Ciclope, di Cerbero oppure, se consideriamo un altro genere orale come la fiaba, quelle dell'Orco, del Gatto Mammone, ecc., trovano la propria ragion

1 - Cfr. Ong 1982, p.90.

d'essere anche nel fatto che, in virtù della loro stravaganza, si ricordano più facilmente, rappresentando così un ulteriore aiuto per la memoria (anche se la loro presenza ha pure altri e più profondi significati culturali). Osserva Walter J.Ong che “in una economia cognitiva di tipo orale, la praticità mnemonica è una condicio sine qua non, indipendentemente dalle altre forze in causa, perché senza un'appropriata struttura mnemonica della verbalizzazione” i contenuti delle produzioni orali “non potrebbero sopravvivere”¹. Agli inizi della poesia il verso regolare fu uno dei modi in cui la condizione della praticità mnemonica poteva essere meglio soddisfatta. Nel discorso in prosa, infatti, l'enunciato avanza ubbidendo ad una sorta di moto rettilineo, stabilisce una traiettoria; nella poesia, invece, il discorso ubbidisce ad un moto periodico, oscilla come un pendolo: parte da un punto, arriva a un altro punto, quindi torna al punto di partenza per compiere di nuovo lo stesso percorso. Il moto rettilineo della prosa è imprevedibile, aperto com'è a tutte le possibilità del discorso dotato di senso. Il movimento della poesia ha invece delle caratteristiche quasi opposte: una volta stabilite le dimensioni del percorso, sappiamo che il discorso può compiere soltanto quel tragitto, esso diviene pertanto, in una certa misura, prevedibile.

E' un fatto certamente non casuale che gli inizi documentati di moltissime letterature siano in versi, e che seguano un modello ritmico ben determinato anche quelle produzioni letterarie che più vicino a noi si presentano in prosa. Le più antiche testimonianze del pensiero filosofico greco che ci siano pervenute, i lunghi frammenti delle opere sulla natura di Parmenide e di Empedocle, sono scritti in esametri. I primi filosofi greci tramandavano il loro insegnamento in forma cantata, così che fosse più facile, oltre che piacevole, per gli allievi e i discepoli fissare nella memoria quei primi modelli della razionalità umana. L'estrema esiguità di testi in prosa risalenti allo stesso periodo, e giunti fino a noi, conferma a posteriori la lungimiranza di quegli antichi filosofi cantori.

1 - Id., pp.103-104.

La primitiva letteratura germanica ci offre altri esempi di testi costruiti secondo un modello ritmico anche per comunicare quei contenuti per i quali noi oggi utilizzeremmo le forme del discorso prosastico. E' stato più volte messo in evidenza come la poesia degli antichi Germani sia essenzialmente una "poesia pratica" e come il genere da essi più diffusamente coltivato sia quello didascalico¹. In versi, infatti, era più agevole trasmettere di generazione in generazione il patrimonio delle acquisizioni tecniche della comunità e la loro organizzazione all'interno di un sistema culturale, in modo da perpetuare ed arricchire la memoria storica del gruppo. L'importanza dell'elemento didascalico e gnomico è testimoniato anche dalla loro presenza all'interno dei carmi eddici, in quell'insieme di composizioni, cioè, dov'è raccolto e tramandato il patrimonio epico-mitologico degli antichi Germani². Non è difficile per esempio trovarvi intere serie genealogiche organizzate in versi allitteranti, oppure nomi di fiumi o di cavalli, formule magiche e le occasioni in cui è bene conoscerle. Le prime 83 strofe dello *Hávamál*, il carme di Odino, costituiscono una vera e propria antologia di proverbi e sentenze riguardanti le più varie situazioni della vita quotidiana³. Altre volte l'elemento didascalico si evidenzia in una forma che potremmo definire catechistica. Osserva infatti Carlo Alberto Mastrelli che in certi "carmi di erudizione mitologica e linguistica ad ogni strofa di domanda corrisponde una strofa di risposta e l'effetto mnemonico è accresciuto con l'accorciamento stilistico di ripetere nella risposta le parole che erano contenute nella domanda"⁴. Gli elenchi e le prescrizioni, dunque, erano in versi anche e soprattutto perché in tal modo si potevano ricordare meglio, ed era più sicura la loro sopravvivenza.

Un'argomentazione simile svolge Plutarco per spiegare come mai una volta i responsi dell'oracolo di Delfi fossero in versi mentre al suo tempo erano in prosa. Mancando la scrittura, o comunque essen-

1 - Cfr. Scardigli 1964, pp.80-84.

2 - Cfr. Mastrelli 1951, pp. XCVI-CI.

3 - Cfr. id., p.CI.

4 - Id., p.XCIX.

do questa poco praticata dal popolo che frequentava la Pizia, la grande quantità di indicazioni topografiche, i momenti più indicati per le imprese, i sacrifici da fare presso luoghi lontani e difficili da trovare, tutte queste istruzioni insomma, dovevano essere tenute ben a mente dal consultante. Quindi la forma poetica risultava senz'altro vantaggiosa, poiché “i concetti affidati ai metri e intrecciati ai ritmi”, osserva Plutarco, “sono serbati meglio e dominati nella memoria”¹.

Il valore mnemonico del discorso in versi, oltre che nelle culture orali primarie, dove cioè la scrittura non è praticata, appare pertanto evidente anche in quelle culture dove l'oralità non ha lasciato ancora completamente il campo alla scrittura, oppure dove, per ragioni storiche, si verifichi un ritorno alle pratiche del discorso orale. Può esserne un esempio anche il medioevo romanzo, in cui, come osserva Paul Zumthor, “tutte le forme poetiche, anche narrative o didattiche, in lingua volgare, sono senza eccezione in versi, fino all'inizio del XIII secolo”². A distanza di secoli motivazioni simili si ritrovano pure nel *Mahabharata*, il vasto poema nazionale indiano, dove la narrazione principale occupa all'incirca un quinto dell'intero poema, che per il resto è invece costituito di digressioni il cui carattere va dal novellistico al didattico, dal moralistico al filosofico al giuridico. L'attribuzione di questa vasta opera enciclopedica è piuttosto controversa, ma sono molti gli studiosi propensi a pensare che l'autore possa essere un brahmano mosso dal desiderio di salvare le tradizioni culturali da una probabile invasione nemica³. Ed è sintomatico che per tale opera di salvataggio e di conservazione egli sia ricorso non alla prosa ma ai versi.

Nella sua evoluzione storica la poesia, prima di trasformarsi in un evento estetico, si presenta come uno strumento che permette alle società umane di evitare la dissoluzione e la distruzione delle proprie tradizioni, delle cognizioni tecniche, delle gesta degli antenati, dei

1 - Plutarco 1962, p.261.

2 - Zumthor 1972, p.98.

3 - Cfr. Pisani 1970, pp.117-118.

precetti morali e delle prescrizioni legali. Più in generale si può osservare come in tutte le società che non conoscono la scrittura l'organizzazione del discorso secondo strutture ritmiche rappresenti un vero e proprio metodo per favorire la conservazione e la riproduzione del sapere, e dunque per rendere possibile la sopravvivenza culturale del gruppo. E', in definitiva, uno dei primi strumenti che l'uomo abbia elaborato per poter separare la morte fisica da quella culturale, per trasformare il proprio sapere in qualcosa che trascenda la breve ed incerta esistenza fisica e farne un oggetto che possa vivere di vita autonoma. Nel terzo libro delle *Odi* Orazio afferma di aver eretto un monumento più duraturo del bronzo¹. Non si tratta solamente di un'affermazione retorica, di un'iperbole dettata da giustificato orgoglio, ma anche di un modo di concepire la poesia abbastanza comune all'interno della cultura greco-romana. Altri poeti si erano espressi più o meno negli stessi termini, come Simonide e Pindaro, per i quali né la ruggine né il tempo o le tempeste avrebbero potuto distruggere la memoria degli eventi gloriosi ricordati nei loro versi².

E' in queste affermazioni il senso profondo del mito greco secondo cui la madre delle Muse era Mnemosyne, la Memoria, e il fatto che gli aedi greci iniziassero i loro canti con un'invocazione a questa divinità ci rivela il valore essenzialmente religioso della poesia primitiva. Osserva infatti Anita Seppilli che “quando l'aedo inizia il suo canto con l'invocazione alla Musa, o Mnemosyne [...], dobbiamo fargli credito che egli si richiama ad una lunghissima vera e propria tradizione religiosa, e che siamo ben lungi da una arbitraria figura poetica, da uno stilismo formalistico”³. Il poeta è una sorta di sacerdote della memoria, al cui culto viene iniziato dopo un tirocinio lungo e difficile, e il cui compito è quello di assicurare la sopravvivenza culturale del gruppo a cui appartiene. Come tale non deve inventare nulla, deve semplicemente ricordare e trasmettere un sapere che non è

1 - Cfr. Orazio, *Odi*, III, 30.

2 - Cfr. Simonide, fr.5D.; Pindaro, *Sesta pitica*.

3 - Seppilli 1962, pp.402-403.

suo proprio, ma di tutta la sua gente. Anche in ciò l'aiuto decisivo gli viene dal verso. La rigidità della struttura metrica, infatti, tende a limitare fortemente le interpolazioni soggettive di coloro che sono preposti a custodire e tramandare le tradizioni del gruppo, e favorisce invece la cristallizzazione dei testi, che continuano a rimanere grosso modo inalterati e uguali a se stessi fino a fissarsi definitivamente nella forma scritta.

E' stato osservato da più parti che, in realtà, in ogni successiva recitazione il poeta orale apporta modifiche più o meno ampie al testo, anche in relazione al pubblico che lo sta ad ascoltare. Si è notato, tanto per fare un esempio, che i cantori delle byline russe non ripetono mai lo stesso testo alla lettera, e pur conservando fedelmente la linea narrativa si riservano di decidere ogni volta l'ampiezza da dare allo svolgimento dei singoli motivi¹. Si potrebbero fare molti altri esempi consimili², ma questo fatto non ci sembra contraddire la nostra tesi. Come ci sembra non la contraddica anche l'impossibilità di stabilire una qualche priorità storica della poesia sulla prosa. Non esiste alcuna fondatezza scientifica nell'affermare che nella conservazione e riproduzione del sapere nelle società arcaiche il discorso in versi abbia preceduto quello della prosa. La tradizione delle fiabe, anch'esse basate su un principio iterativo che è quello delle funzioni narrative, ma tramandate in forma prosastica, sta a confermare questa insolubile incertezza genealogica. Come osserva A.N.Veselovskij, non si può escludere "che i testi in prosa siano stati registrati prima di quelli poetici, dal momento che questi ultimi si sono conservati e si conservano tuttora nella memoria popolare, nonostante il loro numero a volte considerevole, protetti come sono dal ritmo e dalla particolare struttura, mentre il libero linguaggio della prosa, al contrario, era esposto alla dimenticanza e ad ogni genere di alterazioni ed esigeva un'altra difesa che non fosse quella legata all'azione preservatri-

1 - Cfr. Meriggi 1974, p.10.

2 - Cfr. Ong 1982, pp.89-100.

ce della memoria”³.

Rimane il fatto che la maggior parte delle speculazioni filosofiche più elaborate, delle dottrine scientifiche più complesse, nonché delle informazioni pratiche e delle norme di vita che siano state prodotte dalle culture arcaiche ci si è conservata sotto forma di discorso in versi. Il verso, cioè, si è effettivamente dimostrato come il mezzo più idoneo alla conservazione del sapere nelle società arcaiche, e di questo valore i membri di tali società erano ben consci, tanto che attribuirono alla poesia un valore religioso, conferirono al poeta una sorta di status sacerdotale e gli assegnarono un compito di vitale importanza: quello di scongiurare la morte culturale del gruppo. Ma una volta stabilito il valore pratico del verso nella poesia arcaica, resta da vedere se (ed eventualmente come) tale valore si sia depositato nella struttura semantica della poesia successiva. A questo fine, sarà bene prima discutere alcune peculiarità del discorso poetico (e letterario in genere), vedendo anzitutto se sia possibile trovare in esso una qualche motivazione profonda. Restando nell'ambito del verso regolare, chiediamoci in primo luogo che cosa abbia spinto gli uomini, e che cosa li spinga tuttora, a organizzare certi particolari discorsi secondo regolarità metriche che obbediscono a un principio iterativo. In altri termini, cerchiamo di vedere perché ad un certo punto si metta in moto il meccanismo della poesia regolare, e se la presenza stessa di questa particolare forma, il suo stesso manifestarsi e riprodursi, possano comunicare un qualche significato.

3 - Veselovskij 1898, p.257.

3. Il contenuto formale nella poesia.

La molla che fa scattare il meccanismo dell'iterazione poetica è probabilmente quella del piacere, in particolare di quel piacere che proviamo nella ripetizione delle cose che ci sono familiari¹. In questo modo si verrebbe a stabilire una sorta di analogia tra il meccanismo che presiede alla conservazione (fisica) della specie e quello che sovrintende alla conservazione (culturale) del gruppo: in entrambi i casi l'elemento propulsore sarebbe infatti rappresentato dal principio del piacere.

Nel caso della poesia si tratta di una sorta di pulsione ludica che possiamo ritrovare alla base di varie produzioni linguistiche, ma soprattutto come fattore scatenante nel linguaggio infantile. Il bambino difatti, nel suo complesso seppur rapido processo di acquisizione della lingua verbale, passa attraverso diverse fasi evolutive sospinto da un atteggiamento giocoso che lo induce a far uso del proprio apparato vocale principalmente per trarne piacere, per divertirsi². Così all'inizio usa gli organi della fonazione come userebbe una qualsiasi altra parte del proprio corpo, vale a dire soltanto per prendere dimestichezza con essi, per imparare a conoscerli e a controllarne i movimenti: i suoi sono né più né meno che degli esercizi muscolari. In seguito impara a riprodurre volontariamente dei suoni ben definiti, e in questa fase comincia a ripeterli in lunghe sequele dimostrando generalmente di divertirsi e di trarre un genuino piacere da questo nuovo gioco³. E' dunque perché si tratta di un'attività piacevole e divertente che il bambino applica a queste sue prime e primitive produzioni verbali (che i linguisti chiamano "lallazioni") il principio iterativo, il modello della ripetizione.

Principio ludico e principio del piacere (che come vedremo non sono sempre due facce della stessa medaglia) caratterizzano, a quan-

1 - Cfr. Freud 1905, pp.128-130.

2 - Sul linguaggio infantile cfr. Francescato 1970.

3 - Cfr. id., pp.32 e 39-102.

to sembra, tanto il linguaggio infantile quanto quello della poesia, e uno degli aspetti che ci inducono a rilevare questa affinità è la presenza, all'origine della loro storia evolutiva, della ripetizione come modello strutturale distintivo.

Che la poesia (e la letteratura artistica in genere) affondi le proprie radici nell'ambito del discorso e della pratica del gioco è stato variamente affermato. Nel secolo scorso, tra la fine degli anni sessanta e l'inizio del decennio successivo, tale correlazione è anzi divenuta uno dei punti di forza della semiotica della cultura, e in particolare dell'analisi del testo artistico elaborata da Jurij Lotman¹. Lotman osserva come fra i modelli dell'arte e del gioco vi siano delle somiglianze tali da indurci a considerare ogni manifestazione artistica come una realizzazione particolare di un modello ludico. Da questa sorta di identità strutturale deriva poi una sorta di identità funzionale che ci permette di ridefinire la questione della necessità sociale dell'arte e della letteratura in particolare. Come il gioco assolve ad una importante funzione pedagogica permettendo al bambino o all'adulto di farsi un'idea del mondo e dei rapporti fra le cose attra-

1 - Si vedano soprattutto Lotman, 1967; e Lotman 1970, pp.79-90. E' noto come la critica sovietica fin dagli anni venti del '900, ma soprattutto con la messa all'indice del formalismo dopo il primo congresso degli scrittori, abbia sempre dovuto fare i conti col rapporto fra l'ambito estetico e quello sociale. Naturalmente questo non fu un problema circoscritto a quel paese, ma proprio di ogni approccio al fatto letterario di tipo marxista o più genericamente sociologico. Di fatto però, essendo l'utilità sociale, o meglio l'utilità nella costruzione del socialismo, l'unico parametro concesso per giudicare positivamente un prodotto letterario, anche quegli studiosi che non intendevano rifiutare la lezione del formalismo e, in seguito, della semiotica strutturale, dovettero cercare una conciliazione fra ambito linguistico-estetico e ambito delle dinamiche sociali. In pratica si trattava di dimostrare come il contenuto sociale di un'opera letteraria non risiedesse semplicemente in "quello" che dice o racconta, ma anche, ad un livello più profondo, in "come" lo dice o racconta. Per cui viene a risultare modificata la concezione stessa di realismo, riconoscendo un contenuto non solo agli elementi semantici del testo ma anche alla forma e alla struttura del discorso artistico. Un panorama ampio e dettagliato sull'argomento si può trovare in "Strumenti critici", n.42-43, 1980, a cura di D.S.Avalle (Avalle 1980).

verso l'attività di simulazione; così l'arte, in quanto anch'essa simulazione del reale, permette agli uomini di sperimentare la realtà attraverso dei modelli. Il gioco e l'arte vengono ad essere entrambi una sorta di allenamento alla vita, a prescindere da quello che è il loro contenuto manifesto. Vale a dire che qualsiasi gioco sottoposto a regole, a prescindere dal fatto che lo si possa definire "istruitivo" o "diseducativo", permette al bambino di esercitarsi a stabilire dei rapporti e delle proporzioni, inducendolo a costruire o a sviluppare le proprie capacità logiche. Il gioco ha pertanto un contenuto profondo che si produce sul piano formale, a livello strutturale. Allo stesso modo l'arte produce il proprio contenuto non solo nella serie dei concetti veicolati dalle parole scritte o dalle immagini dipinte o da qualsiasi altro "mezzo", ma anche dalla forma in cui suoni, immagini o qualunque altro elemento del piano dell'espressione vengono a strutturarsi per dar luogo ad un messaggio complesso. Se dunque il gioco nel suo contenuto profondo non è mai diseducativo, così l'arte ha una precisa e spiccata funzione sociale anche laddove il contenuto manifesto della singola opera appare lontano anni luce dalla realtà della vita quotidiana: il contenuto formale ci rivela quei legami che sembrano inesistenti ad una lettura superficiale e ci consente di decifrare con maggior completezza il significato globale dell'opera. (In tal modo anche la letteratura delle avanguardie storiche, quella stessa che era stata messa all'indice dai teorici e dagli apologeti del realismo socialista, poteva essere recuperata nell'ambito di un discorso che ormai rifiutava il realismo nella sua accezione ristretta di naturalismo positivista.)

Un'altra interessante ipotesi che viene a confermare il valore semantico della forma letteraria è quella che potremmo qualificare come "ipotesi dell'arbitrarietà limitata" del segno poetico. E' noto infatti come molte delle teorie linguistiche contemporanee partono dall'osservazione di una sostanziale arbitrarietà o convenzionalità nell'operazione che ci induce ad associare un certo significato (unità

di contenuto) ad un certo suono (unità d'espressione)¹. Non c'è alcuna ragione intrinseca perché una cosa debba chiamarsi come si chiama; e anche quelle parole che sembrano avere una certa motivazione nella riproduzione di un suono a cui si riferiscono, le cosiddette onomatopее, in realtà sono anch'esse frutto di una convenzione, pur se parziale: il gallo fa "chicchirichi" in italiano, ma non in altre lingue. Questa convenzionalità o arbitrarietà del segno è un dato costante della comunicazione verbale, ed è anzi uno dei presupposti della sua realizzazione. Se siamo d'accordo col nostro interlocutore sul senso da attribuire a determinate serie di suoni, allora possiamo scambiare con lui delle informazioni o esprimere delle opinioni sapendo che almeno in parte verremo capiti; se però questo accordo preliminare non esiste, è inutile ricorrere alla lingua, ne verrebbe fuori un dialogo fra sordi. In questo tipo di comunicazione il significato si produce soprattutto a livello immediato; vale a dire interessa prevalentemente "quello" che diciamo, e anche il "come" lo diciamo è regolato da convenzioni che ci permettono di farci capire subito: se siamo arrabbiati dobbiamo dare una certa intonazione alla voce, così come se vogliamo fare dell'ironia o esprimere qualsiasi altro stato d'animo o emozione. A proposito della convenzionalità dell'intonazione è rimasto famoso un aneddoto riguardante il regista Stanislavskij, il quale per scegliere un nuovo attore faceva pronunciare al candidato la stessa frase per una ventina di volte con l'indicazione, ogni volta, di esprimere uno stato d'animo differente; se gli spettatori indovinavano lo stato d'animo dell'attore, per lui si metteva bene, altrimenti avrebbe dovuto cercarsi un'altra compagnia².

Se nella comunicazione normale il linguaggio è caratterizzato da un alto tasso di convenzionalità, nella comunicazione letteraria ci troviamo in una situazione piuttosto diversa. Il segno linguistico, infatti, acquista una parziale motivazione, usando le parole di Jurij Lotman

1 - L'arbitrarietà del segno è stata postulata da Saussure 1916. Cfr. anche Malmberg 1962, pp. 66-69.

2 - Cfr. Jakobson, 1960, p.187.

potremmo dire che si “iconizza”, cioè assume alcune delle caratteristiche che sono proprie dei cosiddetti segni iconici o figurativi, per i quali non è possibile associare con totale arbitrarietà unità di contenuto a unità d'espressione. Nelle lingue verbali, ad esempio, il concetto "farfalla" può essere comunicato (purché ci sia accordo fra i parlanti) mediante i suoni più diversi: farfalla, mariposa, papillon, butterfly, Schmetterling, babočka, chōchō. Nelle lingue figurative non c'è una simile libertà: volendo comunicare lo stesso concetto devo disegnare qualcosa che somigli a una farfalla, non posso disegnare una poltrona e pretendere che chi la guarda mi dica che è una farfalla. Lingue verbali e figurative si basano evidentemente su presupposti diversi¹.

Il linguaggio poetico presenta delle caratteristiche che per certi versi lo avvicinano a quello figurativo. Si può generalmente osservare “che i segni nell'arte hanno un carattere non convenzionale, come nella lingua, ma iconico, rappresentativo. Questa affermazione, evidente per le arti figurative, se l'applichiamo a quelle della parola porta con sé una serie di conseguenze fondamentali. I segni iconici sono costruiti secondo il principio di un legame condizionato tra l'espressione e il contenuto. Per ciò la distinzione dei piani dell'espressione e del contenuto, nel senso corrente nella linguistica strutturale, diventa in genere assai difficoltosa. Il segno simula il proprio contenuto. Si capisce che, in queste condizioni, nel testo letterario avviene una semantizzazione degli elementi non semantici (sintattici) della lingua naturale. Invece di una netta possibilità di distinzione degli elementi semantici si verifica un complesso intreccio: quello che è sintagmatico a un livello della gerarchia del testo letterario risulta semantico a un altro”².

Da ciò deriva che nel linguaggio poetico le forme dell'espressione, vale a dire le strutture del livello fonico e di quello sintattico, pro-

1 - Sul linguaggio delle arti figurative cfr: Eco 1975, pp.256-284; Lotman 1973, pp.17-27; Calabrese 1985.

2 - Lotman 1970, p.29.

ducono di per se stesse una certa quantità d'informazione; oltre a presentarsi come particolari realizzazioni di modelli logici che obbediscono ad un principio ludico, si semantizzano, comunicano un significato che potremmo definire contenuto strutturale o “formale” (per distinguerlo da quello “semantico” immediato) del testo. Se dunque un testo poetico presenta certe forme, se si costruisce secondo determinate strutture d'espressione, c'è un motivo ben preciso e tale motivo aggiunge significato al sistema di contenuto del testo. E' per questo che prima abbiamo parlato di arbitrarietà limitata del segno poetico: per produrre significato il discorso poetico deve infatti organizzarsi secondo modelli logici che siano in qualche modo riconoscibili e a cui possa essere attribuito un contenuto d'informazione abbastanza definibile¹.

L'arte, e in particolare la poesia, comunicano pertanto a due livelli. Sono infatti dotate, in più, di un “contenuto formale” che è il loro tratto distintivo e che si realizza nel modello che sta dietro alla struttura testuale; modello che trascende il singolo testo e il dominio ristretto dell'arte e che dunque permette di meglio precisare le relazioni fra il testo artistico ed il sistema di tutti gli altri testi della cultura. Tale contenuto formale si produce a diversi livelli e interessa sia il piano dell'espressione sia quello del contenuto. Possiamo vederlo in pratica analizzando brevemente un testo poetico fra i più celebri della letteratura europea del XVII secolo, il “Discorso di Satana” all'inizio del *Paradise Lost* di John Milton (I,242-270).

'Is this the region, this the soil, the clime,'
Said then the lost archangel, 'this the seat
That we must change for heaven, this mournful gloom
For that celestial light? Be it so, since he
Who now is sovereign can dispose and bid
What shall be right: farthest from him is best,

1 - Allo stesso modo in cui il mio disegno deve riprodurre, in qualche maniera, una farfalla, e chi lo osserva deve conoscere lo strano animale raffigurato: a un eschimese sempre vissuto sulla banchisa polare la mia farfalla, per quanto ben disegnata, apparirebbe come un segno fantastico.

Whom reason hath equalled, for hath made supreme
 Above his equals. Farewell, happy fields,
 Where joy for ever dwells: hail, horrors! hail,
 Infernal world! and thou, profoundest hell,
 Receive thy new possessor: one who brings
 A mind not to be changed by place or time.
 The mind is its own place, and in itself
 Can make a heaven of hell, a hell of heaven.
 What matter where, if I be still the same,
 And what I should be, all but less than he
 Whom thunder hath made greater? Here at least
 We shall be free; the Almighty hath not built
 Here for his envy, will not drive us hence:
 Here we may reign secure, and in my choice
 To reign is worth ambition, though in hell:
 Better to reign in hell than serve in heaven.
 But wherefore let we then our faithful friends,
 The associates and co-partners of our loss,
 Lie thus astonished on the oblivion pool,
 And call them not to share with us their part
 In this unhappy mansion, or once more
 With rallied arms to try what may be yet
 Regained in heaven, or what more lost in hell?¹

Lucifero ha appena perso la sua battaglia contro Dio e assieme agli altri angeli ribelli è stato precipitato all'inferno. Il discorso che egli pronuncia si presenta anzitutto come un'argomentazione finalizzata a rovesciare quella che è la situazione effettiva in cui si trova, in cui cioè Satana cerca di costruire un nuovo ordine dal caos derivato dalla propria caduta. Possiamo infatti osservare che gli angeli ribelli sono passati da una situazione di armonia e di ordine assoluti (quella stessa situazione voluta da Dio nel momento in cui decise di mettere ordine al caos, di separare la luce dalle tenebre, il cielo dalla terra, e di dare una struttura definitiva all'universo da lui creato) a una situazione di disordine, di caos, dove tutto esiste in opposizione al mondo divino, al paradiso celeste. Potremmo dire che la rivolta ha creato o prodotto disordine. Questa osservazione, che scaturisce dalla lettura

1 - Milton 1899, pp. 8-9 (si veda la trad. italiana in Appendice 1, p.138).

del testo (in particolare di I, 59-74), può essere ridotta ad una sorta di modello paradigmatico che potremmo visualizzare come segue:

ORDINE _____ rivolta _____ DISORDINE
(paradiso) (inferno)

Allo stesso tempo possiamo osservare che questo modello paradigmatico si presenta come l'opposto speculare di quello che sottintende il processo della creazione divina,

DISORDINE _____ creazione _____ ORDINE
(caos) (kosmos)

mentre è possibile ritrovarlo nella stessa forma dietro la crisi culturale dell'età barocca come fu vissuta da molti degli intellettuali dell'epoca. La distruzione dell'universo tolemaico, la ridefinizione dei rapporti sociali e di molti equilibri politici, il trionfo del dubbio in campo filosofico, senza che a tutti questi fenomeni venissero contrapposte alternative certe e praticabili, non di rado produssero reazioni quasi disperate, che vedevano nel crollo delle credenze precedentemente coltivate una sorta di trionfo del caos¹.

Così nel testo di Milton abbiamo anzitutto un percorso testuale in cui viene riprodotto un più ampio percorso culturale, e il confronto dei due percorsi, cioè la rilevazione delle analogie funzionali di alcuni termini, può tradursi in una sorta di emblema dell'età barocca nel suo insieme:

DISORDINE _____ creazione _____ ORDINE
(caos) (kosmos)

ORDINE _____ rivolta _____ DISORDINE
(paradiso) (inferno)

1 - Un documento poetico particolarmente esplicito di questa crisi è J. Donne, *An Anatomie of the World*, vv.205-219, in Melchiori 1968, pp.202-203.

ORDINE _____ evoluzione culturale _____ DISORDINE
(Medioevo, Rinascimento) (Età barocca)

L'evoluzione della cultura si rivelerebbe come un qualcosa di diabolico che va in una direzione diametralmente opposta rispetto a quello che è l'agire divino. Naturalmente questo giudizio non esaurisce il contenuto del *Paradise Lost*, ma aggiunge soltanto un tassello al complesso dei suoi significati. Non di meno, rapportato al contesto che abbiamo appena delineato, il discorso di Satana acquista una maggiore forza argomentativa, arricchendosi di nuovi significati. Come abbiamo già detto Lucifero cerca di ribaltare la propria situazione, e la sua prima mossa è l'espressione di un dubbio, di una serie di incertezze: egli pone, anzitutto a se stesso, una domanda. L'uso della forma interrogativa non è casuale, tanto è vero che un'altra domanda occupa la parte centrale del discorso, e ancora un'altra si trova alla fine del brano. La forma interrogativa è dunque il ritornello di questo monologo, la cornice formale entro cui prende forza il tentativo di Satana di ricostruire la propria esistenza intellettuale e fisica. Egli infatti mette in dubbio la realtà come gli appare, ma immediatamente si risponde in modo da fugare qualsiasi incertezza; riconosce il disordine in cui è precipitato, ma decide che quello sarà il suo nuovo ordine. Una presenza così insistente della forma interrogativa trova probabilmente ragione nel fatto che essa può essere considerata uno dei modelli dell'incertezza, una delle forme paradigmatiche per mezzo delle quali l'uomo comunica una propria condizione di dubbio. In questo caso particolare, pertanto, non la si può considerare soltanto un espediente retorico per rendere più efficace il monologo, ma piuttosto un simbolo o un modello di un'età in cui gli uomini si stavano ponendo una grande quantità di domande fondamentali. La forma interrogativa è pertanto doppiamente funzionale: da una parte funziona come elemento di partenza nel processo di rovesciamento messo in atto da Satana, dall'altra collega il testo al sistema culturale entro cui è stato prodotto e ne mette in rilievo il carattere paradigmatico e l'aspetto modellizzante.

Naturalmente il testo offre anche altri esempi di semantizzazione del piano sintattico e fonico. Un altro degli elementi che concorrono a costruire e a rendere più effettivo il rovesciamento è la determinazione di opposti speculari, dove "A" è in tutto e per tutto il contrario di "B". Così il brano risulta percorso da tutta una serie di opposizioni che vanno poi a definire quella che è l'opposizione centrale: Paradiso Vs Inferno. Poco prima della metà esatta del discorso tale opposizione risulta direttamente esplicitata e, tramite un rovesciamento sintattico (ma in questo caso anche fonologico) noto come chiasmo, è trasformata nel suo opposto:

a heaven of hell, a hell of heaven.

Come già la forma interrogativa, il chiasmo è doppiamente funzionale. Figura dell'inversione, esso riproduce il modello dello specchio, uno dei paradigmi centrali nell'elaborazione culturale del XVII secolo: di volta in volta metafora dell'uomo che si interroga (Amleto), simbolo del narcisismo barocco, ma anche modello di quella simmetria ed armonia a cui si cercava faticosamente di ricondurre il disordine culturale di quell'età di cambiamenti¹. Pure il chiasmo, dunque, da una parte funziona come elemento cardine nella retorica del ribaltamento che caratterizza il testo; dall'altra ne mette in rilievo l'aspetto di modello formale volto a definire alcune caratteristiche strutturali della cultura da cui ha avuto origine.

E' soprattutto nel momento in cui un'unità sintattica, o comunque pertinente al piano dell'espressione, si pone come paradigma formale, come modello, che il segno letterario rivela il proprio carattere "iconico". Vale a dire: se Milton voleva comunicare attraverso la forma dell'espressione un'idea di incertezza, di dubbio, aveva poche alternative alla forma interrogativa; e se voleva comunicare l'idea di un rovesciamento speculare aveva ancor meno alternative al chiasmo; più o meno nello stesso modo in cui se voglio comunicare figurativamente il concetto di "farfalla" ho ben poche alternative al disegnare

1 - Sui tratti paradigmatici della cultura barocca inglese, in particolare l'opposizione "ordine Vs caos", cfr. Pagnini 1976.

una farfalla o qualcosa di molto simile.

Nel discorso letterario tutto può avere un senso, tutto può essere ricondotto ad una motivazione più o meno evidente, anche la forma concreta entro cui tale discorso diviene percepibile ai sensi. Un esempio particolarmente indicativo di questo fatto lo si ha in quei testi dove la tecnica dell'espressione poetica gioca un ruolo preminente rispetto al piano semantico vero e proprio, quasi sostituendolo e facendone passare in secondo piano il significato primario. Pensiamo a certi testi delle avanguardie novecentesche, come le poesie del Futurismo o del Dada, oppure a certe produzioni Rococò, in cui la struttura metrica e il contrasto fonico-semantico generano delle originali unità di senso, talvolta in contraddizione con il contenuto immediato dei testi.

Se esaminiamo due canzonette di Pietro Metastasio come *La libertà* e *Palinodia*, possiamo renderci meglio conto di quanto abbiamo detto. La prima delle due canzonette, entrambe dedicate alla stessa donna, Nice, descrive il distacco del poeta dall'amata. Il poeta appare finalmente disincantato di fronte agli inganni di Nice e afferma di non provare la minima passione, il minimo sentimento verso la donna di cui fino a poco prima era perduto innamorado. La seconda canzonetta, che come dice il titolo è una ritrattazione, afferma invece la sconfitta del poeta, che a distanza di tempo si ritrova ancora perduto innamorado di Nice, nonostante tutti i tentativi di dimenticarla o di ostentare indifferenza davanti a lei. Come si può notare il contenuto immediato è quanto mai convenzionale, ma si confronti la struttura metrica delle due composizioni e soprattutto il gioco delle rime. A questo proposito sarà sufficiente citare le prime due strofe di ciascuna (vv.1-8).

Grazie agli inganni tuoi,
al fin respiro, o Nice,
al fin d'un infelice
ebber gli dei pietà:

sento da' lacci suoi,

Placa gli sdegni tuoi,
perdono, amata Nice:
l'error d'un infelice
è degno di pietà.

E' ver, de' lacci suoi

sento che l'alma è sciolta;
non sogno questa volta,
non sogno libertà.

vantai che l'alma è sciolta;
ma fu l'estrema volta
ch'io vanti libertà.

L'opposizione "indifferenza Vs passione" che caratterizza il confronto del contenuto immediato dei due testi, un'opposizione assolutamente speculare che sembra evidenziare un contrasto irriducibile e dunque un mutamento radicale nell'atteggiamento del poeta, sul piano dell'espressione è completamente negata e ricondotta a una perfetta identità di metro e rime. Questa identità formale svela pertanto una finzione, una menzogna, e nel contempo produce una sottile e ironica ambiguità. In fondo, al di sotto della superficie ingannevole, sembra dire il poeta, son sempre stato fedele a me stesso, in tutto questo tempo i miei sentimenti non sono mutati. Ma allora dove sta la menzogna? Nella prima dichiarazione di disinganno e d'indifferenza, o nella seconda dichiarazione di rinnovato amore? A prendere sul serio il tono della *Palinodia*, diremmo che mentiva la prima volta. L'identità formale ci rivelerebbe che il poeta che disprezzava Nice era, nel profondo, lo stesso che poi le avrebbe di nuovo dichiarato la propria passione. Ma se disponiamo il testo metastasiano all'interno del macrotesto letterario rococò, se lo confrontiamo cioè col sistema culturale dell'epoca, ci accorgiamo che è ben difficile sostenere o meno la "sincerità" di poesie prodotte all'interno di un sistema di convenzioni estremamente standardizzate. E difatti quasi tutto nelle due canzonette risulta convenzionale, a cominciare dal nome della donna fino ai modi in cui si manifesta l'amore e poi l'indifferenza del poeta. Ma se nel periodo rococò la poesia è per lo più un gioco, un intrattenimento sociale, allora anche questa ritrattazione potrebbe rivelarsi nient'altro che uno scherzo galante, tanto più che l'identità formale con la canzonetta precedente sembra suggerirci che, in realtà, i sentimenti del poeta sono ancora quelli dell'indifferenza, ad onta di tutte le sue dichiarazioni contrarie.

La chiave di lettura di questi due testi è dunque duplice e contraria, caratterizzata da un'ambiguità d'informazione che è uno dei

paradigmi culturali dell'epoca, e che si struttura in un modello comunicativo dove la produzione di senso avviene, in primo luogo, sul livello formale del discorso, così da modificare anche radicalmente il senso prodottosi sul piano più propriamente semantico. E' proprio questo contenuto formale (che in genere distingue un testo letterario da un testo non letterario) il dato che più ci interessa nelle due canzonette. Esso infatti ci appare come il modello più perfetto di un'unità di contenuto che potremmo definire: identità nel profondo di un'opposizione in superficie. E anche in questo caso il piano dell'espressione si iconizza, perde in parte il suo carattere di arbitrarietà e diviene entro certi limiti necessario: l'autore aveva ben poche alternative al gioco delle rime identiche per comunicarci quell'ambiguità insolubile ed ironica che abbiamo rilevato¹.

1 - Le osservazioni sui due testi di Metastasio sono state pubblicate in Pettinari 1997. Sul passaggio dall'episteme medioevale a quella barocca, si veda qualche nota su ordine, caos e disordine in Pettinari 1995.

4. Contenuto formale immediato e contenuto formale profondo.

La semantizzazione del piano formale e il conseguente (parziale) iconizzarsi del linguaggio poetico sono un fenomeno abbastanza complesso che può produrre informazione a diversi livelli. Torniamo un attimo al “Discorso di Satana”. Abbiamo visto quale importanza rivesta in questo passo del poema la forma interrogativa. In generale questo particolare aspetto fonico-sintattico del discorso veicola un contenuto formale assai semplice: è una richiesta di informazioni. Quando facciamo una domanda, quando poniamo un quesito, comunemente noi vogliamo una risposta. Spesso però le nostre domande appaiono più complesse, possono esprimere, al di là del contenuto che si è detto, altri contenuti più o meno profondi, più o meno nascosti, che ne modificano il senso. Possiamo fare domande per avere risposte che già conosciamo, oppure per esprimere un particolare stato d'animo, o per riprodurre un atteggiamento culturale. Nell'evolversi e stratificarsi della nostra cultura la forma interrogativa ha accumulato su di sé, accanto a quello principale di "richiesta", i contenuti più vari: curiosità, stupore, paura, ecc. Nel “Discorso di Satana”, abbiamo visto, si ripropone come forma espressiva dell'incertezza e del dubbio.

Il contenuto formale, pertanto, proprio perché è uno dei tratti distintivi del discorso letterario, spesso non è univoco, ma può essere decodificato a vari livelli e produrre delle informazioni complesse, può comunicare più di un significato. Lo possiamo constatare anche nelle due canzonette di Metastasio, dove l'identità fonico-ritmica si presta ad almeno due diverse decodificazioni. A livello immediato ci comunica il piacere del gioco, ci fa entrare in un universo comunicativo dove la poesia si realizza come uso ludico del linguaggio nel modo più semplice ed evidente. C'è nel poeta il desiderio di stupire con la propria abilità tecnica e la propria maestria nel ricontestualizzare una struttura formale all'interno di una struttura semantica del tutto contraria; ed è questo il fatto che ci colpisce per primo. Ad un

livello subito sottostante, però, ci accorgiamo che questa identità fonico-ritmica comunica anche qualcosa di più, capiamo che il gioco è in realtà più serio di quanto non appaia in superficie: è attraverso di essa, infatti, che possiamo cogliere quell'insolubile ambiguità che è un elemento fondamentale nella comprensione dei due testi.

Possiamo dunque osservare come il contenuto formale dei testi poetici, in particolare di quei testi di più alto valore letterario, si presenti spesso strutturato su almeno due livelli, dei quali uno ci appare come il livello immediato e l'altro come il livello profondo. L'aggettivo profondo, è bene precisarlo, non deve necessariamente indicare degli abissi di senso rilevabili soltanto in seguito a chissà quali indagini o ardite congetture. Certo, il contenuto formale profondo può anche essere qualcosa di particolarmente oscuro, un nucleo semantico nascosto per la cui rilevazione sia necessario coniugare insieme l'analisi linguistica, l'analisi culturale e magari anche l'analisi psicoanalitica (è quello che in effetti faremo nei prossimi capitoli). Ma per lo più, quando parliamo di contenuto formale profondo, vogliamo soltanto indicare uno o più livelli di significato che si aggiungono al contenuto formale immediato e che in qualche modo dipendono da esso, che cioè noi individuiamo e comprendiamo dopo aver, di solito, individuato e compreso il livello immediato.

Consideriamo ora un testo esemplare, come il sonetto *Al sonno* di Giovanni della Casa.

O sonno, o de la queta, umida, ombrosa
notte placido figlio; o de' mortali
egri conforto, oblio dolce de' mali
sì gravi ond'è la vita aspra e noiosa;

soccorri al core omai, che langue e posa
non have, e queste membra stanche e frali
solleva: a me ten vola, o sonno, e l'ali
tue brune sovra me distendi e posa.

Ov'è 'l silenzio che 'l dì fugge e 'l lume?
e i lievi sogni che con non secure
vestigia di seguirti han per costume?

Lasso, che 'nvan te chiamo, e queste oscure
e gelide ombre invan lusingo. O piume
d'asprezza colme! o notti acerbe e dure!

Questo sonetto è spesso citato nei manuali di tecnica letteraria come esempio di uso sistematico dell'inarcatura (o *enjambement*), cioè di quella figura retorica che definisce la discordanza tra la pausa alla fine del verso e le pause del discorso in prosa. Di solito nella poesia classica la fine del verso corrisponde con una pausa semantica, un breve momento di stasi nel fluire del discorso, che in prosa è marcato con un punto, una virgola o altri segni simili o che, quando non è marcato, è comunque suggerito dai confini di un segmento solidale di proposizione: ad esempio un'unità "articolo / aggettivo / nome" oppure "nominativo / genitivo". In ambito francese Jean Cohen ha rilevato come i poeti classici abbiano tentato di ridurre al minimo la discordanza tra suono e senso, in modo da far corrispondere le pause metriche ad altrettante correlative pause semantiche. Per cui è abbastanza frequente che alla fine di un verso corrisponda la fine di un periodo (punto), alla fine di un emistichio la fine di una proposizione (virgola), alla fine di una misura (piede) la fine di un nucleo o di un segmento solidale di proposizione¹. L'inarcatura rappresenta pertanto una rottura del parallelismo fra il ritmo del metro e quello della frase. In un ambito dove la musicalità non è mai soltanto costruzione sonora ma è sempre indissolubilmente legata all'elemento semantico, dove cioè le forme dell'espressione rimandano sempre e comunque, come in un gioco di specchi, alle forme del contenuto e viceversa, questa rottura ci comunica in sé e per sé la crisi di un modello di perfezione formale.

Questo significato convenzionale dell'inarcatura risulta particolarmente efficace nel sonetto di Giovanni della Casa, perché viene a ribadire sul piano formale quanto il poeta dice sul piano semantico. La lirica è una sorta di lamentazione: il poeta invoca il sonno perché gli

1 - Cfr. Cohen 1966, p.85. Sul rapporto ritmo-sintassi cfr. anche Brik 1927, in particolare pp.176-178).

dia un momentaneo sollievo dalle sofferenze della vita, perché lo distolga, anche soltanto per il breve lasso di una notte, dalle pene che tormentano la sua esistenza. Anche a livello semantico c'è dunque una rottura: il principio armonico che nella cultura rinascimentale doveva presiedere alla vita dell'individuo appare infranto; l'esistenza non è quell'opera d'arte di perfezione individuale che gli intellettuali cercavano di costruire con studio e applicazione, ma è sofferenza, stanchezza, noia e male. La perfezione è negata sul piano semantico e, ad accrescere e consolidare questo nucleo di contenuto, è negata anche sul piano della forma. Per cui possiamo dire che il contenuto formale immediato del sonetto risieda proprio nella rottura di un modello della perfezione, rottura paradigmatica il cui senso si precisa dal confronto con il contesto culturale.

La prima metà del XVI secolo vede infatti in Italia profilarsi con estrema chiarezza una crisi vasta e profonda della cultura umanistica, che appare soprattutto come crisi della concezione armonica del mondo e dei rapporti tra le cose, dove l'uomo occupava una posizione centrale e dove l'individuo e la società si ponevano come modelli di tutti gli altri sistemi dell'universo. In questo senso l'uomo concepiva se stesso come “misura di tutte le cose” e microcosmo. Ma ad un certo punto ci si accorge che questa descrizione del mondo non corrisponde più alla realtà dei fatti. Le invasioni straniere mostrano che le corti principesche non sono riproduzioni sostanziali, ma soltanto formali della corte imperiale romana; Niccolò Machiavelli mostra che le gerarchie politiche non riproducono le gerarchie celesti e quelle naturali; qualche filosofo comincia a ipotizzare che anche la struttura dell'universo sia da ridefinire, così da far entrare in crisi il modello stesso di tutte le perfezioni: l'ordine dato da Dio alla creazione. Nella prima metà del '500 la rottura del modello della perfezione è dunque avvertibile a diversi livelli del sistema culturale, ed è proprio nella riproduzione di tale paradigma che la struttura ritmica del sonetto di Monsignor della Casa acquista quel senso che ne individua con precisione il contenuto formale immediato.

Bisogna aggiungere, però, che l'*enjambement* non ci comunica soltanto una rottura, ma sullo sfondo del contesto culturale produce informazione anche a un livello più profondo. Si è già osservato come l'inarcatura si fondi sulla dissonanza tra ritmo della poesia e ritmo della prosa. E' un luogo comune della nostra tradizione letteraria attribuire a queste due forme di discorso delle funzioni espressive distinte e quasi opposte. La poesia sarebbe la forma più indicata per esprimere i moti del cuore, i sentimenti; la prosa quella più adatta per esprimere le costruzioni del pensiero razionale. In un manualletto scolastico di stilistica e retorica risalente agli inizi del secolo scorso, per esempio, la poesia è definita come "linguaggio dell'immaginario e della passione, che presenta le cose come visibili, diletta e commuove, e va soggetta a leggi determinate di ritmo e d'armonia"; mentre la prosa è definita "parlare comune e naturale dell'uomo nei bisogni della vita; serve a narrare, a persuadere, a insegnare; è sempre regolato dalla ragione". Per cui i tratti distintivi sostanziali della poesia sono "concetti appassionati", "voli ardimentosi del pensiero" e "trattazione viva e sentita del soggetto"; quelli della prosa, al contrario, "ragionamento calmo e ordinato" e "trattazione di un soggetto con realtà"¹.

Di norma il ritmo della poesia e il ritmo della prosa, nonostante le loro diverse funzioni, procedono parallelamente, cercando per quanto è possibile di non entrare in contrasto fra loro. Come dire che i poeti il più delle volte si sforzano di conciliare sentimento e ragione, di ridurre a un compromesso il contrasto insanabile tra moti affettivi e distaccata razionalità, tra passione e riflessione intellettuale. Il XVI secolo è invece testimone di un processo evolutivo, in ambito culturale, che tende ad allargare sempre di più quel contrasto. La ricerca filosofica e scientifica cominciano a smentire alcuni dati dell'esperienza e alcuni luoghi comuni della raffigurazione dell'universo, sui quali l'uomo aveva costruito tutta la propria impalcatura di certezze e sicurezze esistenziali. La ragione non può fare a meno di accettare, sep-

1 - Ferrari 1919, p.80.

pure fra mille cautele e ripensamenti, il nuovo ordine della cose; ma il cuore ne è sconvolto. Da una parte si intravede un futuro denso di positivi cambiamenti, dall'altra si teme che tutto sia ormai perduto per sempre. Quella splendida costruzione dell'intelligenza che è l'*Orlando furioso*, è anche nel contempo una celebrazione del caos, della follia che guida le azioni degli uomini in un mondo da cui Dio è assente. Non è senza significato che il poema non abbia un inizio né una fine vera e propria: l'eterno fluire delle cose non accetta partizioni arbitrarie; così come le azioni umane appaiono preda del caso non perché gli uomini abbiano dimenticato Dio, ma perché Dio ha abbandonato gli uomini, ovvero, nell'accezione laica di Ludovico Ariosto, perché è venuta meno ogni concezione necessaria del mondo e della storia.

Se nell'*Orlando furioso* ragione e sentimento si riconciliano nella serena, per quanto problematica, accettazione stoica del non-senso del mondo, altrove ciò non succede. Il canzoniere di Giovanni della Casa è ricco di esempi del fallimento di questa riconciliazione, e il sonetto *Al sonno* ne è uno dei più evidenti. Sul piano formale è proprio nella discrepanza verso/prosa, realizzata dall'inarcatura, che questo fallimento diviene sensibile e ci si comunica. Se ad un livello immediato, pertanto, l'inarcatura informa che qualcosa nell'armonia del discorso si è rotto e che un certo modello di perfezione è entrato in crisi, ad un livello più profondo essa riproduce un paradigma culturale centrale dell'episteme cinquecentesca: il dissidio ormai insanabile fra sentimento e ragione, fra il desiderio che tutto sia ancora come prima e l'evidenza di un ordine nuovo e provvisorio, l'oscillazione amletica fra l'armonia delle false certezze del passato e la disarmonia delle terribili nuove verità.

Ancora una volta, dunque, ritornando al nostro discorso più generale, vediamo che un tratto stilistico importante, costituendosi in unità di contenuto a livello immediato e a livello profondo, può produrre un'informazione complessa e per nulla secondaria nell'economia semantica del testo.

5. Il verso come unità di contenuto formale.

Vi sono dei tratti stilistici o, meglio, delle particolari unità d'espressione che occupano una posizione particolare all'interno del discorso letterario: il verso è sicuramente una di queste. Si è visto come esso abbia rappresentato e rappresenti tuttora il principale tratto distintivo del discorso poetico rispetto a quello prosastico, tanto è vero che i due generi si individuano anzitutto nell'opposizione verso/non verso. Si è anche visto come, nella storia della nostra cultura, il verso abbia rappresentato anzitutto il discorso della memoria e come poi a questa funzione pratica di conservazione se ne sia aggiunta una, estetica, di comunicazione emotiva. Tradizionalmente la forma poetica, grazie al piacere che producono i ritmi, le rime, le allitterazioni e tutti gli elementi che obbediscono al principio dell'iterazione, viene considerata una sorta di gioco col linguaggio: potremmo quasi dire una specie di regressione infantile, che produce un discorso che tocca più direttamente le corde emotive dell'uomo. Al verso, pertanto, sono associati dei contenuti culturali, quali quelli di gioco, piacere e memoria, che danno un significato alla sua semplice presenza, cioè al fatto che, fra tutte le altre possibili, venga usata questa particolare forma discorsiva.

La poesia regolare, in sé e per sé, vale a dire in quanto non-prosa, comunica un certo tipo di contenuto che non si produce all'interno della struttura dei testi, ma nel momento in cui autore e lettore (o ascoltatore) entrano in relazione con il testo e reagiscono ad esso. E' a tale livello pragmatico che si realizza il gioco e si prova piacere, ed è ancora a tale livello che la memoria viene messa in moto. Questo significato pragmatico, a nostro avviso, rappresenta senz'altro una parte del contenuto formale del verso. In particolare: la coppia di elementi gioco-piacere rappresenta il contenuto formale immediato, quello che ci si comunica tramite la semplice appercezione del testo; mentre l'elemento memoria, che ha bisogno di un successivo momento di riflessione o di una pratica ripetuta del testo per diventare

operativo, può ben rappresentare un indice, una sorta di indizio, del contenuto formale profondo.

Nella struttura semantica della poesia regolare, pertanto, si possono rilevare due dati molto importanti per ciò che concerne la forma del verso:

1. che a livello immediato comunica il piacere della ripetizione;
2. che a livello profondo comunica la sconfitta della morte culturale, in quanto la struttura iterativa viene ad essere lo strumento insostituibile per la conservazione della memoria.

Il principio della ripetizione ha dunque dei significati, e il verso può essere senz'altro considerato come un'unità di contenuto formale.

Però non è soltanto sul piano pragmatico che la poesia regolare semantizza il proprio schema iterativo, ma anche su quello simbolico. Facciamo un breve esempio che avremo modo di riprendere e approfondire più avanti. Si è detto che il discorso in versi obbedisce a un moto periodico, cioè segue un movimento che lo costringe a rifare con regolarità un percorso prestabilito. In realtà non è proprio così, dal momento che ogni verso non è mai uguale a quello precedente. A prescindere da certi elementi ritmici e musicali, a prescindere cioè dal numero, esso è infatti un'unità linguistica con un'espressione e un contenuto che non si ritrovano in nessun altro verso, è qualcosa di unico. Più che andare avanti e indietro sempre nello stesso posto, potremmo dire che il discorso in versi avanza non in modo rettilineo ma a spirale, ritorna sopra certe posizioni, ma non allo stesso punto di partenza. La spirale, ci sembra, dà un'immagine abbastanza adeguata del modello della poesia regolare. Tornando a considerazioni di carattere antropologico, notiamo come in tutte le culture la spirale comunichi dei contenuti simbolici che presentano alcune costanti significative: quasi sempre vediamo che rappresenta “i ritmi ripetuti della vita, il carattere ciclico dell'evoluzione, la permanenza dell'essere sotto la fugacità del mutamento”¹. E' stato inoltre osservato come, in tutte le civiltà primitive dove la si ritrovi, essa simboleggi

1 - Chevalier e Gheerbrant 1969, p.907.

anche il viaggio dell'anima nell'aldilà, ossia la vita dello spirito che continua dopo la morte del corpo, oltre la morte fisica¹. Si può aggiungere che nell'età barocca, quando gli uomini avvertono più acutamente la precarietà del loro essere in un universo non più fissato in eterno ma in perpetuo divenire, la spirale diviene una delle forme paradigmatiche delle arti figurative. Si pensi al baldacchino di S. Pietro di G.L. Bernini, alla lanterna di S. Ivo alla Sapienza di F. Borromini, o a tante raffigurazioni scultoree o pittoriche del periodo. Il movimento del verso sembra dunque seguire un percorso simbolico che afferma la continuazione della vita o, che in sostanza non è molto diverso, il ritorno ad una condizione che precedeva la morte. Il ripetersi delle unità metriche sembra riprodurre sul piano del linguaggio l'eterno ripetersi dei cicli naturali, il movimento infinito e l'eterno divenire della natura, in cui vita e morte si succedono con regolarità e di cui la spirale è una delle immagini emblematiche più diffuse.

Come abbiamo detto si tratta soltanto di un primo esempio di come il discorso in versi semantizzi la propria forma dell'espressione anche sul piano simbolico. E' sufficiente però per indurci a notare che tanto a livello pragmatico quanto a livello simbolico vi sono degli elementi di affinità, di analogia, nel contenuto formale profondo di un tipo di discorso che, presso le culture arcaiche, ha sempre rappresentato uno degli strumenti più importanti nella lotta della vita contro la morte. Tale contenuto, che analizzeremo diffusamente in seguito, è abbastanza scoperto nella poesia primitiva, ma nel corso evolutivo della nostra cultura ha via via perso la sua evidenza, fino a ritrarsi nelle pieghe più profonde dell'inconscio linguistico. E' con l'attenuarsi delle leggi metriche, col nascere e affermarsi del verso libero e delle prose poetiche che questo contenuto profondo rimosso è nuovamente emerso alla coscienza, contribuendo all'arricchimento semantico del discorso della poesia.

E' ormai un luogo comune della linguistica contemporanea, ripreso e riaffermato anche dalla ricerca semiotica, che ogni unità di lin-

1 - Cfr. id., p.909.

guaggio diviene significativa, oppure acquista significati ulteriori, allorché può essere opposta ad un'altra unità. Se nel sistema delle forme poetiche il verso regolare non è più l'unica e sola possibilità espressiva, ma è affiancato dal verso libero e dalla prosa poetica, ciò significa che si sono create delle opposizioni e che queste opposizioni possono avere delle conseguenze importanti sul piano semantico. Così, se potremo mostrare che il verso regolare ha tutt'oggi un contenuto formale analogo a quello che abbiamo rilevato nella poesia arcaica, sarà possibile di conseguenza precisare anche il contenuto formale del verso libero e delle prose poetiche. Oggi il verso regolare ha perso quasi del tutto il valore mnemonico, ma il contenuto simbolico è rimasto ricco e complesso, e grazie agli strumenti d'indagine messi a disposizione dalla psicoanalisi se ne possono individuare aspetti inediti e particolari. Resta soltanto da vedere se tale contenuto lo si ritrovi, grosso modo inalterato nella sua sostanza, anche nella poesia contemporanea, se cioè il verso regolare sia tuttora uno dei modi in cui l'uomo cerca di combattere la morte.

A questo punto sorge un problema: è possibile che un contenuto simbolico prodottosi all'interno di una cultura arcaica mitologica si produca ancora oggi all'interno della nostra cultura scientifica e descrittiva? E senza aver mutato di forma e sostanza? Prima di affrontare la questione della poesia contemporanea ci soffermeremo a discutere questo problema.

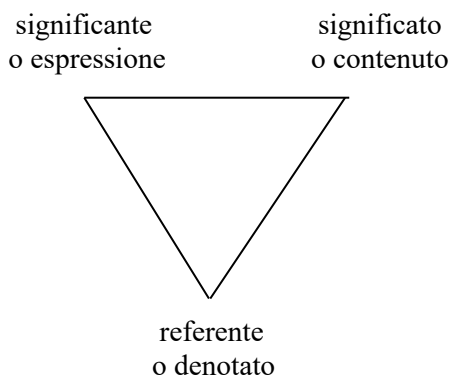
6. La concezione mitologica del linguaggio.

Nel nostro tentativo di mostrare come le forme ritmiche possano avere dei precisi valori semantici, abbiamo fatto più volte riferimento alle origini della poesia o, più precisamente, ad alcuni testi (dai poemi omerici ai carmi dell'*Edda* alle byline russe) che sono convenzionalmente posti alle origini delle varie letterature. In realtà questi poemi, e in particolare la loro registrazione definitiva nella forma scritta, sono il risultato di una lunga elaborazione di materiali narrativi eterogenei, prodottisi in epoche ben più remote e che, attraverso una lunga tradizione orale, si sono poi organizzati e strutturati nei testi che conosciamo. Tali materiali narrativi si sono venuti formando in un momento dell'evoluzione culturale in cui l'atteggiamento dell'uomo, nei confronti di tutto ciò che lo circondava e di tutto ciò che egli faceva e produceva, era profondamente diverso da quello che caratterizza l'uomo contemporaneo e, possiamo dire, anche dall'atteggiamento che ha sempre caratterizzato l'uomo nelle epoche storiche. In quelle fasi estremamente primitive della cultura il sistema di relazioni, in base al quale prendeva forma e si realizzava la spiegazione dei fenomeni e del mondo nel suo complesso, non obbediva certo alla logica descrittiva cui siamo abituati ormai da qualche millennio, ma ad una logica che potremmo definire mitologica. E allora la definizione di alcuni tratti distintivi dell'atteggiamento mitologico, che sta alla base delle primissime produzioni poetiche, ci aiuterà senz'altro a meglio determinare il contenuto formale profondo dei modelli ritmici.

Da un punto di vista linguistico e più generalmente semiotico l'atteggiamento mitologico è stato descritto da Ju.M.Lotman e B.A.Uspenskij in un saggio del 1973 che, pur non approfondendo la questione in tutti i suoi particolari, ne fornisce tuttavia una ricapitolazione assai persuasiva¹. Uno dei fatti che ci permette di meglio comprendere la differenza tra la coscienza linguistica mitologica e quella

1 - Lotman e Uspenskij 1973.

descrittiva è la diversa concezione del segno che possiamo ritrovare alla base di certi testi esemplari. La determinazione della natura del segno linguistico è passata attraverso lunghe discussioni filosofiche approdate alla definizione di uno schema biunivoco e all'esclusione di rapporti fra il piano della lingua e il piano delle cose, fra il discorso e gli oggetti cui si riferisce. Vediamo di spiegare meglio questa osservazione. Oggi si tende a considerare la lingua come un sistema discreto di elementi, i segni appunto, per descrivere i quali si possono tirare in ballo tre fattori: 1) il suono (reale o soltanto pensato, come quando per esempio leggiamo senza pronunciare le parole), che i linguisti hanno di volta in volta denominato *significante* o *espressione*; 2) il concetto, cui è stato dato il nome di *significato* o *contenuto*; 3) la cosa, l'oggetto concreto od astratto a cui si riferiscono i due primi fattori, e che ha ricevuto varie denominazioni fra cui *referente* o *denotato*. Assai spesso per visualizzare la struttura del segno si fa ricorso all'immagine di un triangolo ai cui vertici si trovano i tre fattori.



Per gli studiosi ogni unità linguistica, dai fonemi alle parole alle frasi ai testi più complessi, si può analizzare soltanto su due piani: quello dell'espressione e quello del contenuto, in quanto soltanto essi sono pertinenti all'ambito del linguaggio come sistema convenzionale per la comunicazione interpersonale. Il piano del referente resta pertanto estraneo alla lingua. Pur essendoci infatti delle relazioni di-

rette fra il concetto e la cosa, e dunque fra il contenuto e il referente, non appare possibile stabilire alcuna ragionevole connessione diretta tra quest'ultimo e l'espressione, tra la cosa e il suono che realizza in maniera sensibile il significato. Parole e cose, in definitiva, appartengono ad ambiti ben differenti che funzionano in modo autonomo, così che l'ordine dei referenti non si riflette sulla lingua, e l'ordine della lingua non si riflette sulle cose. I nessi che si possono istituire tra segni e referenti sono di ordine logico o più genericamente filosofico, si tratta sempre comunque di un nesso di tipo formale, non sostanziale. Il mondo dei segni e quello delle cose funzionano su piani paralleli che entrano in contatto soltanto grazie alla capacità astrattiva della mente umana, ma non agiscono concretamente l'uno sull'altro ¹.

Tale posizione epistemologica non è certo una novità di questi ultimi anni, ma ha cominciato a delinearsi nel momento stesso in cui ai primordi della nostra storia è entrata in crisi la coscienza linguistica mitologica, e nella cultura occidentale è divenuta preminente, pur se non esclusiva, nel corso del XVI secolo. I linguisti contemporanei ne hanno riformulato i termini facendo uso di strumenti analitici aggiornati, ma riaffermando sostanzialmente una concezione che si pone alla base della nostra coscienza linguistica descrittiva.

Molti testi antichi, però, in particolare le narrazioni di miti, testimoniano l'esistenza di un diverso atteggiamento verso la parola che evidenzia una concezione opposta dei rapporti tra segno e referente. L'inizio dell'*Enuma Elish*, il poema babilonese in cui si narrano la creazione del mondo e le feroci guerre divine per la supremazia, ne è un esempio evidente.

Quando in alto il cielo non ancora aveva avuto nome,
e di sotto la terraferma non ancora era stata nominata,
nulla vi era, se non l'Apsu primordiale, loro generatore,
e Mummu-Tiamat, colei che tutto generò,
e le loro acque erano mescolate in un unico corpo.
Non ancora una capanna di canne era stata coperta con stuoie,

1 - Cfr. Eco 1973, pp.99-132; Eco 1975, pp.73-97.

non ancora era emersa una terra paludosa,
né dio alcuno era stato portato ad essere,
i loro nomi non ancora erano stati nominati,
i loro destini non ancora determinati.¹

In questo brano vediamo come l'esistenza del cielo, della terra e degli dèi dipendeva dal fatto che fossero stati nominati, che avessero o meno ricevuto un nome. Il nome pertanto non è considerato il prodotto di una convenzione sociale, ma una caratteristica peculiare e necessaria della cosa a cui appartiene. Anche nella mitologia ebraica la creazione si risolve sostanzialmente in un atto di nominazione grazie al quale Dio, oltre a dare una sostanza fisica alle cose, ne stabilisce pure la posizione precisa e definitiva nell'ordine del mondo: la luce e le tenebre si separano e vanno ad occupare posizioni distinte nel flusso del tempo, così come l'acqua e la terra si differenziano sul piano orizzontale dello spazio e il firmamento si fissa in posizione intermedia fra le acque inferiori e quelle celesti². Oltre ad una funzione creatrice, nel mito il linguaggio ha anche una funzione ordinatrice. E' tramite il linguaggio che il caos indistinto acquista una struttura razionale, che le cose e gli oggetti entrano in relazione fra loro evidenziando similitudini ed opposizioni, mostrando parallelismi e gerarchie. Nella *Volospa*, il primo carme dell'*Edda* poetica, dopo la creazione dei primi elementi dell'universo, gli dèi si riuniscono per dar loro un ordine, stabilirne le sedi e decretarne le funzioni.

Allora tutti i numi si riunirono a consiglio,
i santi dèi, e su ciò disputarono:
alla notte ed al novilunio dettero un nome,
la mattina denominarono ed il mezzodì,
il vespro e la sera, per computare gli anni.³

La parola divina, pertanto, ha due caratteristiche peculiari: 1) può creare le cose; 2) può muoverle e modificarle a proprio piacimento. E' questa seconda caratteristica che compare più frequentemente ne-

1 - *Enuma Elish*, vv. 1-10, in Di Nola 1974, p.73.

2 - Cfr. *Genesi*, 1, 1-25.

3 - *Volospa*, vv.21-25, in Mastrelli 1951, p.2.

gli inni sacri e nelle narrazioni volte a mettere in evidenza la forza di certe divinità. L'atto della creazione, in effetti, è unico e irripetibile ed avviene in una dimensione temporale totalmente estranea all'esperienza degli uomini, un istante separato di tempo che ha dato origine al tutto¹. La vita umana si svolge invece in una dimensione temporale che, per la coscienza mitologica, obbedisce ad un modello ciclico di morte e rinascita, e che è scandita da tutta una serie di avvenimenti che l'uomo non sa dominare. Il succedersi dei giorni e delle stagioni, il ciclo della vegetazione, la nascita, la malattia e la morte, fenomeni naturali come il vento e la pioggia, catastrofi come i terremoti, le eruzioni o le epidemie, tutti questi fenomeni ed altri ancora sono spesso attribuiti all'intervento di un dio: più il dio è potente, più cose mirabili o terribili è capace di provocare. E assai spesso l'intervento divino si realizza semplicemente mediante la parola, la quale possiede evidentemente un valore strumentale che la rende un mezzo estremamente efficace per poter dominare la natura delle cose. Così la potenza del dio viene a coincidere con la potenza della sua parola. Vediamo ad esempio un brano di un inno babilonese del II millennio a.C. dedicato a Bel-Marduk.

Di ciò che è fondato come il giorno, chi può definire l'essenza?
Della sua parola, che come il giorno è fondata, chi può definire l'essenza?

La parola del dio grande è come il giorno fondata: chi può definirne l'essenza?

La parola che, in alto, pone i cieli in riposo,
la parola che, in basso, fa riposare la terra,
la parola degli Anunnaki, di distruzione,
la sua parola non ha indovino, non ha esorcizzatore,
la sua parola è un diluvio che avanza, non ha rivali,
la sua parola pone i cieli in riposo, fa riposare la terra!
La parola del Signore fa morire il cespuglio di canne nella sua maturità.

La parola di Marduk allietta la messe a tempo suo.

La parola del Signore è la piena che avanza, che rende tristi i vol-

1 - Cfr. Eliade 1949, pp.15-70.

ti.

La parola di Marduk è lo straripamento che rompe la diga.
La sua parola annienta i grandi santuari.
La parola di Bel è un soffio, l'occhio non la vede.
E' un sogno che non si vede!
La sua parola è detta all'uomo nel dolore e allora l'uomo geme.
La sua parola, quando avanza silente, distrugge il paese.
La sua parola, quando avanza imponente, abbatte le case, getta il paese nel pianto.
La sua parola è un vaso sigillato: chi può definirne l'interno?
La sua parola fa sofferente la gente, indebolisce la gente.
La sua parola, quando si innalza, fa soffrire il paese.
La sua parola, quando si abbassa, annienta il paese.
Alla sua parola i cieli nell'alto si calmano da soli.
All'altezza appartiene la sua parola!¹

Accanto alla potenza, l'inno citato evidenzia anche un altro fatto: l'impossibilità di definire l'essenza della parola divina. L'intervento del dio dà pertanto ragione del fenomeno altrimenti inspiegabile, ma i motivi per cui la parola divina produce quegli effetti permangono incogniti e inconoscibili. Si può solo considerare il fenomeno come qualcosa di immediatamente evidente, constatarne la presunta effettività reale, ma è impossibile spiegarne la natura profonda: è un dato di fatto, e tanto basti.

Questo nesso inscindibile fra parole e cose non appartiene soltanto al piano divino ma, per la coscienza linguistica mitologica, esso è pertinente anche al piano umano. E' anzi il suo operare nel mondo degli dèi che lo rende reale in quello degli uomini. Osserva infatti Mircea Eliade che per la mentalità arcaica gli oggetti e le azioni diventano reali solo in quanto partecipano di una realtà trascendente o, più in particolare, solo quando riprendono e ripetono un'azione primordiale². Tutto ciò risulta assai evidente se ci mettiamo a considerare tutta quella serie di pratiche che costituiscono l'ambito della magia, soprattutto le formule rituali e magiche legate agli incantesimi e

1 - *La parola di Bel-Marduk*, vv. 1-24, in Di Nola 1974, p.27.

2 - Cfr. Eliade 1949, p.55.

agli esorcismi. Facciamo subito un esempio. Nell'antico Egitto per guarire dai morsi dei serpenti e dalle punture degli scorpioni si ricorreva ad un incantesimo che consisteva essenzialmente nella recitazione di un mito del dio Ra. La vicenda narrata è la seguente. La dea Iside vuole dominare su Ra, il dio solare, ma per far ciò deve impadronirsi del suo nome. A tal fine fa in modo che egli venga punto da un serpente e poi si offre di curarlo e di restituirlo a nuova vita. Ma vediamo direttamente il testo¹.

Allora Iside disse: “Dimmi il tuo nome, mio padre divino, poiché la persona, con il nome della quale si pronunziano formule magiche, ha vita”.

[...] Il veleno bruciava con bruciore, era più potente che fiamma di fuoco. Allora la Maestà di Ra disse: “Prestami orecchio, Iside, figlia mia, affinché il mio Nome venga dal mio nel tuo corpo. Il più divino fra gli dèi lo nascose, affinché il mio posto possa essere ampio nella Barca di Milioni di Anni. Se per la prima volta dovesse verificarsi che esso esca dal mio cuore, riferiscilo a tuo figlio Horus, dopo che lo hai minacciato con giuramento divino e hai posto il dio davanti ai suoi occhi”. Il Grande Dio svelò il suo nome a Iside, la Grande-in-Magia.

Striscia via, veleno di scorpione! Esci da Ra, o occhio di Horus! Esci dalla bocca del dio che brucia, al mio incantesimo! Sono io che opero, io che invio questo comando. Scendi a terra, o potente veleno! Vedi? Il Grande Dio ha svelato il suo nome, - e Ra è vivente, il veleno è morto! Il tale dei tali, figlio del tale dei tali, è vivente, il veleno è morto, grazie alle parole di Iside la Grande, la padrona degli dèi, che conosce Ra nel suo vero nome.

La narrazione del mito di Ra offre lo spunto per alcune osservazioni. Anzitutto l'affermazione secondo la quale “una persona il cui nome è pronunziato ha vita” conferma il potere della parola divina sulle cose; la formula vera e propria che si trova alla fine del racconto, invece, sposta il discorso dal piano divino a quello umano (al posto del “tale dei tali” andava naturalmente il nome del cliente del guaritore), e ci mostra come per gli antichi egizi l'incantesimo aveva

1 - *Il nome di potenza di Ra*, in Di Nola 1974, p.231.

la propria efficacia perché ripeteva un'azione primordiale che forniva, anche alla parola degli uomini, un potere sulle cose. Inoltre vediamo che l'incantesimo si fondava sulla pronuncia di una parola un po' particolare: un nome proprio.

I nomi propri rappresentano in effetti una categoria a sé stante nel patrimonio lessicale di una lingua. Se noi apriamo un qualunque dizionario o vocabolario di qualsiasi lingua vedremo che i nomi propri non sono riportati, o almeno non sono riportati in quanto tali ma solo perché da essi derivano talvolta altre parole (aggettivi o epiteti) che hanno uno status normale accanto alle altre parole. La peculiarità del nome proprio risiede nel fatto che di esso non si può dare una definizione, essendo il suo significato del tutto tautologico. Del nome "Carlo" si può dire soltanto che rimanda a una persona di sesso maschile, come "Andrea" o "Mario". Ma mentre parole quali "tavolo" o "grande" o "attraversare" sono biunivocamente collegate a nozioni semantiche convenzionali, il nome proprio di una persona non è collegato ad alcun concetto semantico, bensì direttamente all'oggetto denominato, vale a dire alla persona cui è stato dato quel nome. Come segno linguistico il nome proprio manca di un vero contenuto e non ha ragion d'essere al di fuori di un rapporto diretto con il proprio referente¹.

Questa relazione fra il nome e la persona che lo porta presso le società arcaiche presenta delle caratteristiche di vera e propria consustanzialità. J.G.Frazer adduce innumerevoli esempi di questo fenomeno nella parte della sua opera dedicata alle parole tabù². Spesso il nome viene considerato come una parte sostanziale della persona al pari di una parte del corpo, così che un individuo per mezzo di pratiche magiche può subire ingiurie fisiche e danneggiamenti anche attraverso di esso. Per tale motivo presso molte popolazioni il nome personale è oggetto di innumerevoli tabù: talvolta viene semplicemente taciuto; talvolta invece al bambino vengono dati due nomi,

1 - Cfr. Lotman e Uspenskij 1973; Cardona 1976, pp.133-143.

2 - Cfr. Frazer 1922, cap.XXII, *Tabù di parole*, pp.294-313.

uno da usare normalmente e l'altro, quello vero, da tenere segreto o da utilizzare in circostanze speciali. In tutti questi casi la ragione di tale atteggiamento risiede nella convinzione che fra la parola (il nome) e il referente (la persona) ci sia un legame sostanziale e indissolubile.

D'altra parte questa convinzione non è patrimonio esclusivo delle società arcaiche, ma la ritroviamo presente anche laddove la coscienza linguistica mitologica non è più dominante ormai da lungo tempo. Si pensi alla credenza, diffusa ancora ai tempi di Dante, che nel nome proprio fosse racchiuso anche il carattere o l'essenza di una persona, credenza testimoniata da certi versi apparentemente stravaganti della *Commedia* (Par., XII, 79-81):

Oh padre suo veramente Felice!
Oh madre sua veramente Giovanna,
se, interpretata, val come si dice!

Così il destino di un individuo veniva ad essere in qualche modo determinato o almeno condizionato dal nome attribuitogli alla nascita.

Le parole del mito si comportano come nomi propri¹. Indissolubilmente legate al proprio referente, perderebbero gran parte del loro senso al di fuori di questo legame, così come la parte di un oggetto diviene spesso inutile o perde la sua funzione separata dal tutto cui appartiene. Così, abbiamo visto, il dio può creare o modificare le cose pronunciando delle parole, e analogamente il sacerdote o il mago, ripetendo l'azione divina, possono modificare la realtà: guarire da una malattia, causare la morte, provocare la pioggia. Ma la pratica degli incantesimi rituali ci suggerisce anche un'altra osservazione: per la coscienza mitologica c'è corrispondenza anche fra ordine del discorso e ordine delle cose, tanto è vero che l'ordine delle cose può essere modificato modificando l'ordine del discorso. Così, al mago o al sacerdote o al dio sarà sufficiente cambiare una frase da affermativa in negativa per modificare la realtà in un senso piuttosto che in un altro. Analogamente, se si vuole che la magia abbia effetto, bisogna

1 - E' quanto affermato in Lotman e Uspenskij 1973.

che tutte le parole e le frasi dell'incantesimo siano pronunciate correttamente e nella giusta successione, altrimenti non si otterrà il risultato auspicato. Pertanto anche la disposizione sintagmatica delle parole ha la sua importanza in quanto, se al nome corrisponde la cosa, alla frase corrisponde l'azione o il fenomeno.

Se allarghiamo lo sguardo dalle forme verbali ad altri sistemi comunicativi, vedremo che anche le forme visive, nella coscienza mitologica, sono collegate al loro referente¹. Considerando quello che è pervenuto fino a noi, possiamo dire che l'arte preistorica sia essenzialmente propiziatoria. Gli uomini primitivi che disegnavano figure di animali, spesso nelle parti più buie delle caverne, non davano al loro gesto alcun significato estetico, almeno in prima istanza. Disegnare l'animale (così come nominarlo) significava per loro catturarlo e possederlo, in quanto al possesso dell'effigie corrispondeva, nel pensiero magico, il possesso dell'oggetto raffigurato. Ecco allora che dipingere una caccia era un modo per partecipare alla caccia reale, e disegnare un animale trafitto equivaleva a trafiggere veramente quell'animale, nel senso che all'azione raffigurata sulla parete rupestre corrispondeva necessariamente la stessa azione nella vita reale. Raffigurare un animale o un oggetto non era attività decorativa, era come fare il ritratto di quell'animale o di quell'oggetto specifico su cui si volevano esercitare delle pratiche di magia. Equivaleva in definitiva a pronunciarne il nome proprio per affermarne il possesso.

Può apparire sorprendente questo credere nella corrispondenza fra piano delle cose e piano dei segni, fra parole, immagini e dati reali, ma la coscienza mitologica e la mentalità primitiva si basano su questa semplice epistemologia: ciò che è simile in qualche aspetto della forma, o ciò che è collegato come la parte al tutto, è simile o collegato anche nella sostanza².

1 - Cfr. Seppilli 1962, pp.108-134.

2 - Cfr. Frazer 1922, cap.III, *La magia simpatica*, pp.22-64. Ma tutta l'opera maggiore di Frazer, di cui l'edizione citata non è che un riassunto, appare come una grande raccolta di esempi a sostegno di questa constatazione.

Da queste osservazioni si può comprendere meglio come al verso, e in particolare alla sua struttura formale, potesse venir dato un significato che derivava dalla sua corrispondenza con altri fenomeni che presentassero una similitudine di struttura. Si è detto che il succedersi dei versi è riconducibile al modello della spirale; questa a sua volta è la realizzazione visiva di un modello ciclico. Ecco allora che i cicli naturali, il sorgere e il tramontare del sole, il succedersi delle stagioni, le fasi lunari, col loro contenuto simbolico venivano ad essere il referente più immediato della forma iterativa del verso. Se i cicli naturali mostravano l'eterno fluire della vita e il suo costante rinnovarsi dopo la morte, il modello ciclico del verso regolare ne ripeteva la struttura e presumibilmente, secondo la legge della magia imitativa, favoriva il loro perpetuarsi.

Come la recita di una guarigione divina primordiale permetteva al sacerdote di operare la stessa guarigione su un paziente reale, così la recita di un mito, oltre a comunicare un patrimonio di conoscenze, permetteva di riaffermare la presenza di un modello formale e di agire, attraverso di esso, sulle cose: ai cicli ritmici e metrici dovevano corrispondere i cicli naturali. Come il paziente, ascoltando la guarigione di Ra, guariva dal veleno del serpente, così la natura, mossa dalla recitazione dei versi, imitava il loro modello e continuava nei suoi cicli di morti e rinascite.

Con ciò abbiamo approfondito e ribadito quanto ipotizzato nel capitolo precedente, ma non abbiamo neppure provato a dare una risposta alla domanda che ci eravamo posti. Il verso regolare aveva un contenuto simbolico importante: rappresentava il trionfo della vita sulla morte e sull'oblio; realizzandosi nel continuo succedersi delle forme, simboleggiava e propiziava l'eterno succedersi delle cose. Questo in un mondo in cui i nomi erano nomi propri, in cui parole, immagini e cose erano così legate che modificando le une si potevano modificare anche le altre. Ma quando la coscienza mitologica ha lasciato il posto alla coscienza descrittiva il significato del verso è mutato o è rimasto uguale? Per rispondere dovremo vedere fino a che

punto l'atteggiamento descrittivo è riuscito a sostituire quello mitologico e magico.

7. Persistenza della concezione mitologica del linguaggio nella coscienza linguistica contemporanea.

Nei capitoli precedenti di questo nostro discorso abbiamo visto come la poesia avesse, in epoche remote, anche la funzione di combattere la perdita di memoria del gruppo sociale da cui si generava, esorcizzandone in tal modo la morte culturale. E abbiamo visto come tale funzione si producesse su piani diversi: sul piano del contenuto, perché i testi si potevano memorizzare più facilmente; sul piano formale, perché il modello iterativo e ciclico della versificazione, riproducendo l'eterno percorso circolare della vita, secondo il principio della magia imitativa ne favoriva il continuo rinnovarsi.

Se questa concezione della poesia (come pratica magica volta ed esorcizzare la morte) sembra ragionevolmente plausibile riferita ai tempi più remoti della nostra storia culturale, appare invece meno sostenibile se tentiamo di applicarla ad epoche più recenti. Da secoli e millenni, in effetti, i molti modi per conservare il ricordo dei testi, su papiro, pelle, carta ecc., hanno fatto sì che non fosse più necessario impararli a memoria. Oltre a ciò, i principi della magia (imitativa e da contatto) hanno perso via via qualsiasi credibilità scientifica, fino ad essere emarginati dalla nostra cultura come stravaganze destituite da ogni contenuto di verità. E' ragionevole, pertanto, dubitare che la poesia abbia mantenuto, accanto agli altri, anche quel contenuto profondo che le apparteneva alle origini. Tuttavia, se è vero che l'atteggiamento magico non gode più di alcuna reputazione, poiché sentito del tutto estraneo dall'episteme contemporanea, ancora oggi possiamo osservare momenti e situazioni, anche piuttosto comuni, della nostra vita quotidiana o della nostra produzione culturale in cui quell'antico modo di pensare riaffiora, portandoci a credere che in fondo al nostro inconscio la magia abbia continuato ad essere in qualche modo vera, e che lo sia tuttora.

Nel capitolo precedente, dunque, descrivendo per sommi capi la concezione mitologica e magica del linguaggio, abbiamo precisato che ci riferivamo ad un passato culturale ormai sepolto nella nostra memoria, e che l'idea di una corrispondenza e consustanzialità fra parole (o immagini dipinte) e cose o azioni reali ha caratterizzato il periodo più arcaico e nebuloso della nostra evoluzione culturale. Ora, però, dobbiamo anche evidenziare come questa idea abbia continuato a persistere nei secoli, in posizione più o meno marginale, continuando a caratterizzare sia il dibattito filosofico e scientifico, sia la pratica quotidiana. La disputa sugli universali, che ha attraversato tanta parte del medioevo, ne è un esempio; ma la testimonianza forse più importante deriva dal fatto che la pratica della magia e degli incantesimi, basati il più delle volte sulla recita di formule verbali o sull'uso di simulacri, non è mai venuta meno, segnando profondamente nei millenni e nei secoli passati la cultura popolare (e non solo quella).

Come ha notato Michel Foucault, la vera, anche se non certo definitiva, sconfitta dell'idea di una relazione biunivoca fra parole e cose va probabilmente fatta coincidere con la rivoluzione scientifica del XVI e XVII secolo ¹. Ma questo mutamento epistemologico non ha determinato l'oblio della concezione mitologica del linguaggio, poiché essa, esclusa totalmente dall'ambito scientifico e dalla dimensione del conscio, ha continuato e continua tuttora ad operare in alcuni ambiti periferici della nostra episteme: ad esempio in certi stadi della nostra maturazione individuale, in certi generi discorsivi e in certi registri linguistici. Possiamo citarne alcuni: il modo in cui i bambini spiegano determinati fenomeni; i meccanismi del tabù linguistico; il significato del ritratto; la magia del simulacro; il discorso della satira. Se ne potrebbero citare altri, ma per la nostra argomentazione sono più che sufficienti questi. Vediamoli allora un poco più in dettaglio.

In un libro pubblicato nel 1926, Jean Piaget ha analizzato il modo in cui i bambini si raffigurano il mondo e i rapporti fra le cose ². La

1 - Cfr. Foucault 1966, pp.5-93.

2 - Cfr. Piaget 1926.

base del libro sono brevi interviste a cui decine di bambini, per lo più fra i 4 e i 12 anni, rispondono alle domande più varie sulla natura del pensiero, dei nomi, dei sogni e sulle loro relazioni con le cose reali. Non sono rare le risposte che indicano, pur fra mille contraddizioni, come nell'universo infantile il modo di spiegarsi certi fenomeni sia straordinariamente simile al modo in cui se li spiegavano i nostri antenati preistorici, o al modo in cui continuano a spiegarsi i nostri simili delle società arcaiche.

“Che cosa è esistito prima: le cose o i nomi?” domanda l'intervistatore.

“Le cose”, risponde il bambino.

“Il sole esisteva prima che avesse il suo nome?”

“No”.

“Perché?”

“Perché non si sapeva che nome dargli”.

“Ma prima che Dio gli avesse dato il suo nome, il sole esisteva?”

“No, perché non sapeva da dove farlo uscire”¹.

Il sole pertanto ha avuto origine nel momento stesso in cui è stato coniato e pronunciato il suo nome. Lo sostiene, pur se con qualche vistosa incertezza, anche un altro bambino:

“Prima che il sole avesse il suo nome, esisteva già?”

“Sì”.

“Come si chiamava?”

“Il sole”.

“Sì, ma prima che si chiamasse sole, esisteva già?”

“No”².

Leggere questi dialoghi ci riporta a un universo di pensiero molto simile a quello che abbiamo rilevato nei versi dell'*Enuma Elish* e in altri testi mitologici. Per il bambino, in un certo stadio del suo sviluppo mentale, il nome nasce con la cosa ed è consustanziale ad essa, tanto che J.Piaget è indotto a parlare di una fase di “realismo infantile”, nel senso che la parola realismo aveva assunto nel medioevo durante la

1 - Id., p.72.

2 - Id., p.73.

disputa sugli universali. A questo atteggiamento realista normalmente si associano dei sentimenti di partecipazione alla "vita" delle cose, che sono collegati alla tendenza a considerare tutti i corpi, anche quelli inanimati, "come vivi e dotati di intenzioni"¹, e che inducono il bambino a delle vere e proprie pratiche di magia. "Se il fanciullo non distingue il mondo psichico dal mondo fisico, se, anche all'inizio della sua evoluzione, non osserva limiti precisi fra il suo io e il mondo esterno, ci si deve aspettare che consideri come vivi e coscienti gran numero di corpi che per noi sono inerti"². Fenomeno, questo, che Piaget definisce come "animismo infantile".

Più recentemente è stato riaffermato che l'atteggiamento magico caratterizza tutta la realtà infantile, per lo meno a un certo stadio del suo processo evolutivo, ed è ben presente nelle attività spontanee del bambino³. Nel gioco, anzitutto, dove attraverso delle simulazioni che non di rado acquistano un carattere di ritualità i bambini ripetono simbolicamente degli eventi che gli appaiono come primordiali, avvenuti in un mondo, quello degli adulti, che per certi aspetti è assimilabile al mondo degli dèi. Ed è attraverso tali ripetizioni rituali che il bambino sente di acquistare una sorta di dominio sulla realtà che lo circonda. "Il bambino che gioca non finge, poiché la realtà tende a coincidere con la rappresentazione ludica, essendoci tra le due scarsa differenziazione. Quando si afferma che il gioco serve a rendere il bambino padrone del mondo, non si vuol dire che giocando egli esercita le sue future capacità o i suoi futuri ruoli, ma che nel gioco egli possiede il mondo e contemporaneamente possiede se stesso"⁴.

Ernesto De Martino, nel suo saggio sul mondo magico, sostiene che le pratiche della magia hanno anche lo scopo di proteggere l'uomo dalla perdita della presenza, dalla paura di smarrire il suo essere nel mondo⁵. C'è evidentemente qualcosa di simile fra le pratiche

1 - Id., p.176.

2 - Id., p.175.

3 - Cfr. Fonzi e Negro Sancipriano 1979, p.54.

4 - Id., p.55.

5 - De Martino 1948.

magiche e quelle ludiche se è vero che il bambino, in un certo periodo della sua vita, gioca per possedere se stesso e il mondo.

Un altro luogo in cui l'atteggiamento mitologico in qualche modo si manifesta, quasi emergendo da una dimensione inconscia, è dato da quelle situazioni in cui si realizza il tabù linguistico, dando origine spesso all'eufemismo¹. Se torniamo al sonetto *Alla sera* di Foscolo (già citato nel cap.1) vediamo che nel primo verso

Forse perché della fatal quiete

il poeta sostituisce la parola "morte" con una perifrasi che gli consente di non pronunciarne il suono. Sarebbe certo banale, oltre che inesatto, pensare che Foscolo abbia evitato quella parola per una sorta di terrore magico, quasi che a scriverne le cinque lettere o a pronunciarne i fonemi temesse la comparsa della nera figura con la falce in mano. No: è piuttosto la testimonianza, a livello della lingua poetica, di un fenomeno che tocca tutti i registri linguistici, e che all'interno di alcuni di essi assume una valenza differente, diviene indizio che il magismo arcaico e infantile probabilmente opera ancora in qualche sotterraneo della nostra psiche.

Giorgio Raimondo Cardona, ricapitolando le variabili sociali del tabù linguistico, senza distinguere fra culture più o meno arcaiche, ne rileva cinque tipi sulla base dei fattori che determinano l'interdizione. Tali fattori sono:

- l'età e/o lo status (donna nubile/donna sposata, iniziando/iniziato, ecc.);
- il sesso (molte lingue femminili sono contraddistinte da interdizioni);
- la classe sociale o il gruppo (casta o mestiere);
- l'epoca dell'anno;
- l'occasione (la caccia, il sacrificio, la guerra).²

Ancora oggi alcune di queste distinzioni appaiono operanti, ma le interdizioni hanno quasi del tutto perso il loro significato magico. Nel-

1 - Cfr. Cardona 1976, pp.133-155; Ullmann 1962, pp.325-333.

2 - Cfr. Cardona 1976, p.145.

le variabili determinate dalle differenze di sesso, ad esempio, i tabu sono dovuti più a ragioni di opportunità o consuetudine sociale che non a motivi di carattere magico, e ad ogni modo riguardano più il tono generale del discorso che non alcune singole parole. Tuttavia è possibile che nel continuare, da parte di alcuni, a considerare inopportuni in bocca ad una donna determinati tipi di discorso (il turpiloquio, ma anche un linguaggio aggressivo o "dirigenziale") vi sia il timore inconscio di vederla trasformarsi in qualcosa d'altro rispetto al suo essere convenzionale: una virago, un uomo sotto false spoglie o qualcosa di ancor più pericoloso.

L'atteggiamento magico riaffiora invece con più evidenza in certe occasioni sociali in cui il caso gioca una parte non secondaria: la caccia, la pesca, ma anche gli esami e lo sport. Augurare buona caccia o buona pesca può tutt'oggi scatenare le ire anche dei cacciatori o dei pescatori più scettici, timorosi che a tale augurio il destino possa essergli contrario. L'augurio di cattiva sorte, come quella di finire in bocca al lupo, li rassicurerà invece sulla benevolenza del fato. Analogamente molti studenti, prima di un esame, preferiscono non dire che lo supereranno; così come gli sportivi in genere temono, per "scaramanzia", di affermare che vinceranno una gara. Sia gli uni che gli altri metteranno in rilievo la difficoltà della prova che devono affrontare aggiungendo espressioni di timore e speranza. In questo atteggiamento non c'è solo il buon senso che suggerisce l'impossibilità di prevedere il futuro, ma anche l'idea che il destino possa punire l'arroganza di chi non lo tiene in conto e premiare l'umiltà di chi gli si affida.

Nel linguaggio quotidiano, ad ogni modo, il tabu linguistico opera principalmente nei campi semantici della malattia e della sessualità. Tutti più o meno abbiamo sperimentato l'imbarazzo che coglie talune persone, o anche noi stessi, quando si tratta di pronunciare il nome di malattie mortali. Si vorrebbe evitare di dire parole come "tumore" o "cancro", quasi temessimo di evocarne lo spettro, come se al suono sinistro di quei nomi la presenza del male si facesse concreta e potes-

se assalirci alle spalle o colpire una persona cara. E allora si preferisce parlare di "un brutto male", "un male incurabile", "un malaccio", come se l'indeterminatezza lo rendesse meno crudele e minaccioso. Si tratta evidentemente di un altro tabù da paura, lo stesso che opera (ma oggi in modo alquanto limitato) nei confronti dei nomi che indicano esseri soprannaturali, in particolare entità malvagie come il demonio.

Diverso ma per certi aspetti simile è il tabù da pudore che opera sulle parole collegate alla sfera sessuale e corporea in genere. Oggi che dalle radio e dalle televisioni ci arrivano le pubblicità di prodotti contro la stitichezza, di preservativi e di assorbenti igienici, si capisce che l'interdetto nei confronti di queste aree semantiche è in gran parte caduto. Ma fino a poco tempo fa, e tuttora in molti ambiti sociali, certe parole non si dovevano dire e certe azioni non si dovevano descrivere. Stephen Ullmann riporta l'aneddoto di talune signore americane dell'800 che, anche per il pianoforte o la macchina da cucire, parlavano di "arti" per non dire "gambe", e comunque evitavano sempre la parola "corpo" sostituendola con "busto"¹. Il timore era evidentemente che attraverso il nome si evocasse la cosa, che la pronuncia di quei suoni interdetti potesse trasformare una situazione sociale in una circostanza o azione riprovevole. Dire quelle parole equivaleva a dare concretezza e presenza fisica al corpo, equivaleva, al limite, ad un atto sessuale illecito compiuto il quale non vi sarebbe stata ragione per non compierne altri. Oggi, come accennato, questo tabù si è molto attenuato, ma a seconda delle situazioni sociali ci sono dei limiti oltre i quali è tuttora considerato sconveniente andare. Non per il timore che la pronuncia di certe parole ci proietti magicamente all'interno di una situazione orgiastica, ma per ragioni di opportunità e delicatezza.

Tuttavia l'idea più o meno inconscia che alle parole o alle immagini possano poi corrispondere le cose è probabilmente alla radice della diffusione della pornografia letteraria e cinematografica. I con-

1 - Cfr. Ullmann 1962, pp.331.

sumatori abituali di racconti, fumetti e film pornografici si accostano talvolta a questi generi comunicativi come ad un rito propiziatorio: per costoro è una pratica che prelude all'atto sessuale, che lo favorisce e ne rende sicura la buona riuscita. Fatte salve le debite differenze, è un atteggiamento molto simile a quello che nelle culture arcaiche produceva certi riti della fertilità con processioni di falli o inseminazioni simboliche della madre terra. I pornomani contemporanei tutto perseguono eccetto la fertilità, e i "riti" cui assistono non sono certo la ripetizione di un evento mitico primordiale, ma è possibile che nel loro bisogno di una rappresentazione simbolica che propizi e stimoli l'atto vi sia un ritorno del magismo arcaico rimosso in qualche meandro dell'inconscio.

In entrambi i casi (del tabu da paura e del tabu da pudore) "l'interdizione non impone di 'non' parlare della cosa interdetta; al contrario se ne può parlare e anche molto, purché si rispettino certe regole. La cosa che non deve venire evocata, è presente a chi parla e a chi ascolta, solo che si evita di chiamarla per nome. Quel che conta, in definitiva, è che non si articoli la sequenza di fonemi che in quel momento costituisce il 'nome' vero della cosa"¹. Si tratta pertanto di tabu che colpiscono la forma dell'espressione perché si ritiene, più o meno inconsciamente, che sia direttamente collegata alla cosa cui si riferisce, al suo referente.

Se questo residuo mitologico è avvertibile in alcuni fenomeni di comportamento linguistico verbale, forse lo si riscontra ancora più chiaramente in certi atteggiamenti nei confronti delle immagini, anche perché, come è stato osservato da Kriss e Gombrich, "l'immagine visiva svolge realmente una parte diversa da quella della parola nella nostra psiche. Essa ha radici più profonde, è più primitiva"². Si è già accennato al fatto che per talune persone i film pornografici sembrano assumere un valore in qualche modo magico-propiziatorio; ma è in altri generi visivi e soprattutto nel ritratto che il magismo arcaico,

1 - Cfr. Cardona 1976, p.146.

2 - Kris e Gombrich 1938, p.197.

pur se in forme non sempre esplicite, appare in modo più evidente.

Vediamo alcuni esempi. Dopo il 25 luglio 1943, con la caduta del fascismo e poi con l'armistizio dell'8 settembre, in tutta Italia ci fu un'ecatombe di ritratti di Mussolini. Vennero abbattute statue, si distrussero busti e bruciarono fotografie, e in tal modo si volle esprimere la fine anche fisica del regime fascista. In realtà quelle azioni non erano così diverse dall'uccisione simbolica perpetrata dall'uomo preistorico sull'animale raffigurato nella grotta. La folla che distrugge il ritratto del tiranno si comporta come se credesse nella magia del simulacro: ne esegue simbolicamente la condanna a morte, cercando in quel modo di propiziarne, consciamente o inconsciamente, l'uccisione fisica o la morte politica. Nel caso di Mussolini il rito sembra aver avuto buon effetto, in altri casi (ad esempio Stalin) più che di un rito propiziatorio si è trattato di una vendetta postuma, qualcosa che ricorda lo strazio del cadavere per disonorare il nemico.

Anche nella vita di tutti i giorni il ritratto evidenzia una sua peculiarità rispetto ad altri tipi di immagini. L'impiegato che ha sopra la scrivania la foto incorniciata della moglie, la mamma che tiene in bella vista le foto dei figli lontani, l'adolescente che ha in camera il poster del suo cantante preferito, oppure, al contrario, l'amante che strappa la foto del suo amore infedele, attribuiscono a queste immagini un valore speciale: per loro rappresentano una sorta di doppio della persona raffigurata. Non è che credano nella consustanzialità di immagine e persona, poiché sanno benissimo che sono due cose totalmente separate, ma in certi momenti si comportano come se ci credessero, per esempio parlando, dialogando ad alta voce con i ritratti come se potessero ascoltare e rispondere. E tutti questi piccoli fatti “testimoniano che la credenza nel potere magico dell'immagine può sempre recuperare la sua forza, ogniqualevolta il nostro io perde una certa parte della sua funzione di controllo”¹.

Un altro luogo in cui la dimensione arcaica riaffiora nel comportamento linguistico, con tutte le ambiguità dell'atteggiamento moder-

1 - Ibid.

no, è quello dell'umorismo e della satira, soprattutto laddove, come nella caricatura e in genere nella satira grafica, siano presenti anche delle immagini. Certo, la caricatura è divenuta possibile solo nel XVI secolo, con il sopravvento della concezione moderna del rapporto fra parole e cose¹. Nelle epoche precedenti deformare il ritratto di una persona era considerato quasi un tentativo di omicidio, e fare una caricatura era interpretato come un atto criminoso, assimilabile ad un'operazione magica contro l'individuo. Oggi non è più così. Tuttavia, se la caricatura umoristica produce un qualche effetto, questo avviene molto probabilmente perché si attivano dei meccanismi psicologici che alterano la nostra coscienza linguistica. L'obiettivo della satira è quello di dequalificare l'avversario e lo si può conseguire a livello semantico e a livello semiotico. Quando si raffigura, ad esempio, un uomo politico con sembianze animalesche, o con l'aspetto di un mafioso, e magari gli si fanno dire idiozie o frasi che rivelano la vera natura (solitamente ignobile) delle sue azioni, si agisce sul significato per dequalificare il personaggio: si vuol dire che quell'individuo in realtà è una bestia o un delinquente, non un uomo di stato, ma un mentecatto o un cinico. Nello stesso tempo si aggiungono anche altre informazioni. Il politico è raffigurato in modo buffo, ridicolo, in un contesto pagliaccesco di carnevale permanente che contrasta con la serietà che dovrebbe contraddistinguere la sua alta funzione. Inoltre, quando parla lo fa in modo strampalato, giocando con le parole, come se a parlare fosse un bambino, un ubriaco o un matto. La forma dunque ci conferma e rafforza il contenuto: il personaggio importante è anch'egli uno che recita una parte da folle, innocuo o malvagio, ma sempre buffonesco².

Nel '500 un cerimoniere di Paolo III si lamentò perché Michelangelo lo aveva ritratto fra i dannati del *Giudizio universale*. Alla luce delle moderne ricerche psicoanalitiche “possiamo ritenere”, osserva Kris e Kurz, “che, sotto la superficiale paura del cerimoniere di

1 - Cfr. Kris e Gombrich 1938.

2 - Cfr. Contemori e Pettinari 1993.

sentirsi esposto al dilleggio, si celasse in realtà un ben più forte terrore inconscio di essere stato condannato, attraverso l'opera del pittore, effettivamente all'inferno"¹. In genere anche oggi la caricatura satirica, quando raggiunge l'obiettivo di dequalificare il suo bersaglio, non piace a chi la subisce, e qualcuno dei personaggi presi di mira talvolta si offende al punto da denunciare il disegnatore. Queste reazioni si spiegano senz'altro con il sentimento di un'offesa ricevuta, ma forse (come nel cerimoniere di Paolo III) a livello profondo agisce anche la paura inconscia di trasformarsi effettivamente, per virtù di quel disegno, in un essere mostruoso e deforme. Paura, a ben vedere, non del tutto ingiustificata dal momento che, a forza di osservarle in caricatura, finiamo per vedere veramente quelle deformazioni (la gobba esagerata e lo sguardo infido, il ghigno arrogante e ladronesco...) anche quando gli stessi personaggi appaiono al naturale. La rappresentazione, dunque, anche se non agisce realmente sul corpo e sulle cose, agisce però sulla nostra facoltà di percepire corpi e cose, convincendoci a poco a poco che sono realmente, in tutto o in parte, così grottescamente deformi come appaiono in caricatura.

Ci fermiamo qui. Gli esempi che abbiamo portato, per quanto disparati e disomogenei fra loro, ci sembrano ormai sufficienti a ipotizzare una persistenza tenace, seppure marginale e del tutto asistematica, di certi atteggiamenti magici all'interno dell'episteme contemporanea. Dei momenti in cui, attraverso le crepe della ragione, filtrano reperti o scorie del mitologismo primordiale, che ci inducono a dare significati speciali a forme comunicative costituite da certe parole o frasi o immagini. Ecco allora che in questo contesto non è più così azzardato pensare che anche la forma regolare del verso possa aver mantenuto, in qualche caso e in qualche modo, il suo originario significato esorcistico. E' solo una congettura, ma delle conferme in questo senso possono venirci da più versanti: ad esempio riflettendo sull'interpretazione che è stata data dalla psicoanalisi freudiana del fenomeno della coazione a ripetere; o, soprattutto, analizzando il per-

1 - Kris e Kurz 1934, p.102.

corso formale di alcuni poeti che potremmo definire paradigmatici.
E' quello che faremo nei prossimi capitoli.

Intermezzo.

Sono passati circa quarant'anni dall'ultima frase del capitolo precedente. Nel frattempo l'idea che costituiva il filo rosso di questo saggio non ha perso il suo fascino e anzi in qualche modo si è consolidata, tuttavia il contenuto di molti testi portati a sostegno del ragionamento si è fatto meno chiaro nella memoria. Allora ero fresco di studi semiotici e avevo ancora ben presenti i corsi di Marcello Pagnini all'Università di Firenze. Oggi quei concetti e quelle argomentazioni appaiono forse meno solide e, soprattutto, la distanza nel tempo ne sfuma il ricordo.

A dare nuova base e nuovo fondamento è però intervenuta la pratica della scrittura: scrivere e trascrivere versi per quasi mezzo secolo mi ha fornito una solidità d'esperienza che quarant'anni fa non avevo. Oltre a ciò, la collaborazione più che trentennale con la rivista "L'area di Broca", il lavoro assieme a Mariella Bettarini e al gruppo della redazione, mi hanno dotato di qualche nuova competenza e, mi sembra, arricchito della consapevolezza che nulla è come appare e che ciò che riusciamo a conoscere sono solo frammenti delle cose. Così ora riprendo da dove avevo interrotto cercando di arrivare ad una qualche, seppur precaria, conclusione.

Nei prossimi capitoli ci saranno variazioni di stile, ripetizioni, incongruenze di terminologia e, metto le mani avanti, pure qualche inesattezza. Ma si tratta di un testo che ho voluto caparbiamente continuare non per offrire un contributo scientifico o accademico alla teoria letteraria (ché il mio diletterantismo lo impedirebbe), ma essenzialmente per dare una giustificazione a certe scelte che ho compiuto nel mio lavoro di scrittore di versi. Confido nella benevolenza di chi avrà la curiosità di leggermi.

8. Il modello ciclico nella poesia.

A inizio Novecento uscì un libro, a firma di Jules Combarieu, intitolato *La musica e la magia*¹. Era un saggio ponderoso che cercava di dare delle risposte sulle origini della musica e si apriva con una affermazione forse opinabile, ma con un buon contenuto di verità: “Si ammette generalmente che la musica strumentale sia una trasposizione e uno sviluppo della poesia cantata, fatta astrazione delle parole”². Considerare la musica come derivazione o evoluzione del canto, però, risolveva solo in piccola parte la questione delle origini perché, immediatamente dopo, Combarieu si pone la domanda: “Da dove viene il canto?”³ E le 400 pagine successive si propongono di rispondere a tale domanda con argomentazioni che tirano in ballo religione e magia, perché se la musica viene dal canto, bisogna subito distinguere che alla base ci sono due grandi generi: canto religioso e canto profano, e quello che si propone l'autore è mostrare che “il canto profano proviene dal canto religioso” e “il canto religioso proviene dal canto magico”⁴. Se Combarieu sia o no riuscito convincente nel dimostrare la sua tesi, nel nostro discorso è secondario. Quello che ci sembra pertinente, a prescindere da chi sia nato prima o dopo, da chi sia la madre o la figlia, è invece il suo insistere sulla parentela tra poesia, canto e musica. La musica viene dalla poesia cantata? Nel momento in cui viene cantata, dobbiamo supporre che segua un ritmo musicale che esiste già, o che comunque esista già una pratica di mettere insieme delle parole che soddisfino un certo ritmo o delle ricorsività.

Qualche anno più tardi, tra i formalisti russi, vi fu chi riprese la questione del rapporto tra musica e poesia – limitatamente all'ambito del linguaggio letterario – discutendo le relazioni esistenti tra ritmo e

1 - Combarieu 1909.

2 - Id., p.5.

3 - Id., p.5.

4 - Id., p.13.

verso. Osip Brik, nello specifico, tralasciando ogni riferimento all'ambito della magia, osserva come il ritmo non abbia una motivazione di tipo naturale, non "ha nulla in comune con l'avvicendamento [...] dei movimenti astronomici, biologici, meccanici, ecc."¹. Come la lingua, anche il ritmo ha una natura convenzionale e pertanto anch'esso, aggiungiamo noi, è un linguaggio e comunica dei significati. Subito dopo, Brik aggiunge un'altra affermazione che ci riporta alle questioni avanzate da Combarieu: "Il movimento ritmico è anteriore al verso; non è il ritmo che può essere compreso in base al verso, ma, all'opposto, quest'ultimo in base al primo"². Come dire che, in qualche modo, prima c'è il ritmo, poi vengono le parole; prima viene la musica e dentro di essa si forma la poesia.

In realtà più avanti nello stesso saggio è lo stesso Brik a precisare come non ci sia una relazione di causa-effetto tra ritmo e verso, ma entrambi lavorano a produrre senso generandosi contemporaneamente³. Il poeta non scrive prima in prosa e poi traduce in versi: "Il profano si immagina in genere che il lavoro del poeta consista nell'esprimere dapprima i propri pensieri in prosa e ridistribuire poi le parole in modo da ricavarne versi. Se qualche vocabolo non vuole rientrare nella misura lo si cambia di posto fino a che si riesce ad inserirlo, oppure lo si sostituisce con un altro più adatto allo scopo"⁴. Ma, secondo Brik, non succede neanche il contrario, benché ci sia chi afferma che: "Dapprima si manifesta al poeta la rappresentazione indeterminata di un qualche complesso lirico, d'una struttura fonica e ritmica, e solo in seguito tale struttura vuota di significato si riempie di parole recanti un senso"⁵.

Però, a sostegno di questa posizione, si potrebbe citare quanto ci rivela Paul Valéry a proposito della composizione del *Cimetière*

1 - Brik 1927, pp.153-154.

2 - Id., p.154.

3 - In questa affermazione possiamo trovare un'idea successivamente sviluppata nella teoria della formatività di Luigi Pareyson (Pareyson 1954).

4 - Brik 1927, p.178.

5 - Id., pp.178-179.

marin, nato non da una storia, o da un concetto, o da una riflessione filosofica, ma da una frase musicale vuota, che si è poi modificata e che pian piano si è infoltita di sillabe, dapprima senza senso, poi riempite di significato:

“[...] une figure rythmique vide, ou remplie de syllabes vaines, qui me vint obséder quelque temps. J'observai que cette figure était décasyllabique, et je me fis quelques réflexions sur ce type fort peu employé dans la poésie moderne; il me semblait pauvre et monotone. Il était peu de chose auprès de l'alexandrin, que trois ou quatre générations de grands artistes ont prodigieusement élaboré. Le démon de la généralisation suggérait de tenter de porter ce Dix à la puissance du Douze. Il me proposa une certaine strophe de six vers et l'idée d'une composition fondée sur le nombre de ces strophes, et assurée par une diversité de tons et de fonctions à leur assigner. Entre les strophes, des contrastes ou des correspondances devaient être institués. Cette dernière condition exigea bientôt que le poème possible fût un monologue de «moi», dans lequel les thèmes les plus simples et les plus constants de ma vie affective et intellectuelle, tels qu'ils s'étaient imposés à mon adolescence et associés à la mer et à la lumière d'un certain lieu des bords de la Méditerranée, fussent appelés, tramés, opposés”¹.

Valéry pertanto muove da una figura ritmica, non da un contenuto, non da un concetto che vuole sviluppare e comunicare. Tutto questo viene dopo: anzitutto precisando sempre meglio la struttura musicale, trasformandola in un ritmo dodecasillabico che, come tale, acquisisce di per sé un contenuto datogli dalla tradizione. Nello scegliere le dodici sillabe comincia a precisarsi anche la fisionomia semantica della composizione, che prende corpo nella scelta delle parole possibili per dar forma e comunicare i temi del testo. Non solo sintagmi di dodici sillabe, non solo alessandrini, ma versi iterati in gruppi di sei, legati in uno schema fisso di rime (AABCCB) a comporre delle sestine ripetute per 24 volte. Nel *Cimitero marino* (pubblicato in un volume dal titolo fortemente evocativo: *Charmes*) la musica in

1 - Il brano da *Variété III* è cit. in Valéry 1922, p.129 (si veda la trad. italiana in Appendice 2, p.139).

qualche modo precede la poesia, lo schema ritmico formale – se prestiamo fede alle parole dell'autore – precede l'emergere delle parole e ne condiziona pesantemente il loro organizzarsi in frasi, così come condiziona il ripetersi delle frasi e delle strofe lungo tutta la composizione. Gli dà quasi un'organizzazione matematica che può essere letta come una foresta di simboli: 12, due volte 6; 24, quattro volte 6 e due volte 12. Ci sono i mesi dell'anno, le ore del giorno, le quattro stagioni... ma la simbologia dei numeri è davvero infinita.

Cambiamo orizzonte. Oggi, in un'epoca in cui spesso la poesia è di nuovo cantata, in cui i versi sono gridati negli stadi da cantanti al suono di strumenti elettrici, potremmo addurre come esempi anche la traduzione di canzoni in altre lingue, dove spesso alla stessa musica corrispondono due testi con un contenuto totalmente diverso. Nel 1961 uscì una canzone, cantata da Edward King, che aveva per titolo *Stand by me*, una canzone d'amore o d'amicizia, che venne poi tradotta in italiano nel 1966 e si trasformò in una sorta di propaganda religiosa: *Pregherò*. Più recentemente (1993) Vasco Rossi ha proposto una canzone, *Gli spari sopra*, versione italiana di *Celebrate* (1990), cantata dalla band irlandese An Emotional Fish: anche in questo caso alla stessa base musicale corrispondevano parole completamente diverse. Altro caso, invece, le traduzioni di Fabrizio De André, il quale cercava sempre di mantenere una analogia di contenuto fra i suoi testi e gli originali, così canzoni come *Il gorilla* o *Suzanne*, oltre alla stessa musica condividevano una sostanziale affinità di contenuto con i testi originali di Brassens e Cohen. In altri tempi queste traduzioni sarebbero state definite "belle infedeli". In tutti i casi resta il fatto che il traduttore ha dovuto adattare le parole, la loro invenzione e la loro disposizione, al testo musicale che già preesisteva. Restando nell'ambito della canzone d'autore, vorrei aggiungere un'ultima testimonianza. In una intervista del 2022, il cantautore Luca Carboni ha rivelato come sono nate due delle sue canzoni più conosciute: *Mare mare* e *Ci vuole un fisico bestiale*. Tutto è nato all'Isola d'Elba, dice Carboni: "Lì [...] ho scritto le musiche di *Mare*

mare, avevo tutte le tastiere, registravo provini, poi rimase un anno ferma questa musica, senza un'idea di testo, testo che scrissi quando iniziammo a registrare, così come feci con *Ci vuole un fisico bestiale*, per la quale avevo, allo stesso modo, già pronta la musica. Nel caso di *Mare mare* il testo era nato verso maggio, ero stato a Riccione e stavo rientrando a Bologna, ero sul lungomare, in auto e ho visto un piano bar che stavano montando per la serata, c'erano dei ragazzi che stavano sistemando e io mi sono fermato, ho accostato e sono sceso ad ascoltare le prove di questo piano bar e da lì mi è venuto in mente il testo"¹.

Sembra dunque che per coloro che scrivono testi per musica, per i poeti che potremmo definire melici, è abbastanza comune subordinare le parole al ritmo, le frasi verbali alle frasi musicali. Ma per gli altri poeti? Be', nel caso della poesia scritta per la lettura e non per il canto non è così semplice stabilire se nascano prima le parole o le musiche. Forse si potrebbe essere d'accordo con Osip Brik, da cui siamo partiti per illustrare la questione: "L'errore dell'una come dell'altra concezione" dice Brik "consiste nel fatto che il complesso ritmico-semantic non è visto come un tutto unico, ma come la somma di due elementi diversi, dei quali l'uno sarebbe subordinato all'altro. In realtà questi due elementi non sussistono separatamente, ma vengono alla luce simultaneamente, dando origine alla specifica struttura ritmico-semantic, che è diversa sia dal linguaggio abituale, sia da una serie di suoni senza senso"².

Che la si pensi in un modo o nell'altro o in un altro ancora, si può concordare su un fatto: poesia e musica sono interrelate, non si possono separare, perché le forme poetiche hanno sempre dei tratti distintivi che le pongono in analogia o in opposizione con alcuni tratti distintivi della musica. Ci concentreremo sul primo e più peculiare tratto distintivo per il nostro discorso: il modello della ripetizione o, in altre parole, il paradigma dell'iterazione, comune tanto alla musica

1 - "Corriere della sera", 12 ottobre 2022.

2 - Brik 1927, p.180.

quanto alla poesia.

Torniamo allora a Jules Combarieu, che sosteneva la derivazione della musica strumentale dalla poesia cantata, a sua volta originata dal canto magico. Verso la metà del suo studio sulle relazioni della poesia con la magia, all'inizio di un capitolo intitolato *Il ritmo nella magia e nella musica*, Combarieu afferma: "Lasciando da parte la difficile questione su quali siano il contenuto e il significato di una melodia, è possibile affermare che esiste opera musicale solo lì ove si trovi un sistema di forme organizzate secondo uno schema o progetto. Ora, l'organizzazione delle forme, in musica, obbedisce a una legge fondamentale: la ripetizione. Tale legge viene osservata in maniera più o meno abile dai compositori antichi e moderni"¹.

Ricordiamoci che Combarieu pubblicò il suo studio nel 1906 e che nel corso del ventesimo secolo ci furono autori che tentarono di uscire dalla tirannia della ripetizione proponendo come musica delle esecuzioni che in altri tempi sarebbero state considerate solo rumori, suoni disarticolati, silenzi, insomma "*sound and fury*" avrebbe potuto definirli il povero King Lear. Tuttavia per millenni, da quando gli umani hanno cominciato a produrre cultura e comunicazione sonora, la musica ha sempre obbedito a un paradigma iterativo, e i tentativi che sono stati fatti per uscirne acquistano un significato solo se considerati in opposizione a tale regola.

Qualcosa di simile è successo anche per la poesia, che per millenni si è prodotta e riprodotta all'interno delle gabbie costituite dai metri e poi, già in età romantica, ma ancor più nel Novecento, ha rotto quelle sbarre, uscendo (spesso solo apparentemente) dalla coazione iterativa. Ma fino ad allora poesia era sinonimo di discorso che si distingueva dalla prosa e, soprattutto, dal linguaggio comune per il fatto di essere organizzato musicalmente in metri codificati da una lunga tradizione. "La ripetizione" dice ancora Combarieu "è evitata il più possibile nel linguaggio verbale artistico, se essa compare in qualche luogo speciale di tale linguaggio (versi di uguale misura,

1 - Combarieu 1909, p.169.

rima, ecc.), deve questa sua introduzione alla musica. Per il compositore invece la ripetizione è un arnese usuale, e talvolta la regola”¹. L’accenno ai versi di uguale misura e alla rima ci offre lo spunto per tornare più specificamente al nostro tema, che è riflettere sulle forme del verso e provare a vedere se abbiano un significato, magari connesso con le sue origini nell’ambito del pensiero magico.

Lo abbiamo già accennato nei primi capitoli, ma è importante ribadirlo. Come la musica anche la poesia si è basata storicamente su un modello di iterazione e ripetizione di elementi formali e di contenuto: piede, verso, strofa, rima, ritornello, ripresa, e l’elenco potrebbe allungarsi a dismisura tenendo conto delle varie tradizioni letterarie. Il testo poetico, nella millenaria tradizione di tutte le letterature, procede per segmenti che ripetono alcuni tratti formali, come il numero delle sillabe, l’alternarsi di sillabe brevi e sillabe lunghe, la presenza dello stesso suono alla fine dei versi. Questo modello iterativo è presente all’interno di ogni singolo testo, coinvolgendo parole e versi, ma opera anche all’esterno, istituendo relazioni con gli altri testi e dando luogo alle forme metriche complesse che conosciamo. Comporre un sonetto significa anzitutto replicare uno schema musicale fatto di 14 endecasillabi, raggruppati in due quartine e due terzine, generalmente rimate *abba abba cdc dcd*. Comporre un madrigale, dal Cinquecento in poi, consente di replicare uno schema più libero, dove però vi siano obbligatoriamente endecasillabi e settenari in proporzione variabile, rimati senza uno schema fisso ma rimati, con un numero di versi inferiore a quello del sonetto. Nella ballata è prevista anche la ripetizione di una breve strofa, chiamata ripresa o ritornello, che accentua ancor più e ribadisce il carattere iterativo del discorso poetico. Consideriamo ad esempio il testo che segue, quasi un archetipo della poesia petrarchesca [*Rime*, LIX].

Perché quel che mi trasse ad amar prima,
altrui colpa mi toglia,
del mio fermo voler già non mi svoglia.

1 - Combarieu 1909, p.170.

Tra le chiome de l'òr nascose il laccio,
 al qual mi strinse, Amore;
 et da' begli occhi mosse il freddo ghiaccio,
 che mi passò nel core,
 con la virtù d'un sùbito splendore,
 che d'ogni altra sua voglia
 sol rimembrando anchor l'anima spoglia.
 Tolta m'è poi di que' biondi capelli,
 lasso, la dolce vista;
 e 'l volger de' duo lumi honesti et belli
 col suo fuggir m'atrìsta;
 ma perché ben morendo honor s'acquista,
 per morte né per doglia
 non vo' che da tal nodo Amor mi scioglia.¹

Si tratta di un componimento diviso (apparentemente) in tre parti: una terzina iniziale e due stanze di sette versi. In realtà la terzina, funzionando da ripresa, deve essere ripetuta tra le due strofe maggiori e alla fine del testo. Per cui nella recitazione quest'ultimo si dilata in cinque parti effettive e viene chiuso e quasi compattato dall'iterazione del ritornello. Ecco lo schema:

XYX. // AB. ABB. YY. // XYX. // CD. CDD. YY. // XYX.

Nel corso del Novecento sono stati innumerevoli gli studiosi che, analizzando i testi poetici, hanno messo in evidenza come l'elemento iterativo sia uno dei tratti distintivi del discorso letterario artistico. Si potrebbe citare Marcello Pagnini, i cui studi hanno spesso evidenziato il ripetersi di elementi fonologici nella letteratura in versi. C'è un intero capitolo del suo *Struttura letteraria e metodo critico*, che offre una descrizione sistematica, per quanto sintetica, delle “funzioni letterarie del significante”². Pagnini parte da un'affermazione di G.M. Hopkins, non un teorico ma un poeta, secondo cui la poesia è “speech wholly or partially repeating the same figure of sound / discorso che in tutto o in parte ripete la stessa figura sonora”³. Poi, usando un

1 - Si cita da Petrarca 1996, p.307.

2 - Pagnini 1967, pp.25-37.

3 - Hopkins 1959, p.289; cit. in Pagnini 1967, p.26.

linguaggio più novecentesco, passa ad affermare che nella poesia la struttura del significante si basa sul principio dell'iterazione, cioè la poesia si realizza attraverso molteplici "prassi iterative", tra le quali la metrica ha un'importanza centrale. Ma anche a prescindere dal metro, anche lasciando da parte la ripetizione regolare di versi con un certo numero di sillabe, le iterazioni possono presentarsi sotto varie forme, ad esempio si possono avere iterazioni foniche (allitterazioni, rime, assonanze...) e iterazioni sintattiche (ritornelli, parallelismi, anafore, chiasmi...). Anche il ritmo del discorso è il risultato di una prassi iterativa, tra l'altro comune alla poesia come alla prosa, "ché il ritmo metrico altro non è che una regolarizzazione delle ricorrenze delle misure e delle strutture ritmico-foniche della prosa"¹. Dunque c'è poesia, nella nostra tradizione, dove c'è ricorrenza, iterazione, equivalenza; quando la funzione poetica del linguaggio "proietta il principio di equivalenza dall'asse della selezione all'asse della combinazione"², cioè dalla scelta delle parole per il loro significato alla scelta delle parole perché, combinandole nella frase, soddisfano una certa musicalità o un certo ritmo.

Un altro autore che ha particolarmente insistito nel rimarcare gli elementi iterativi presenti nei testi letterari è stato Jurij Lotman che, partendo dagli studi dei formalisti russi del terzo decennio del XX secolo, ha insistito sulle ricorsività fonologiche, ritenendole uno dei costituenti principali della semantizzazione del significante, che è poi ciò che trasforma un normale discorso in discorso artistico e testo poetico³.

Ribadiamo pertanto quello che abbiamo detto in alcuni capitoli precedenti: fare poesia per millenni ha voluto dire anzitutto ripetere, replicare, tornare sulle stesse forme, applicare al discorso uno schema iterativo, costringere le parole dentro un modello ciclico che si è affermato per due ragioni principali: aiuta a memorizzare i testi; comunica un potente significato simbolico. Conservare la memoria

1 - Pagnini 1967, p.pp.30-31.

2 - Jakobson 1960, p.192.

3 - Cfr. Lotman 1970, in particolare pp.120-239.

consente di scongiurare la morte culturale, facendo rinascere ad ogni nuova recitazione un piccolo o grande patrimonio di conoscenza in lotta perenne con l'oblio. Si consideri quanto osserva C.A.Mastrelli a proposito dell'*Edda* poetica: "Anche i carmi eddici, come tutte le composizioni poetiche dell'antichità, dovevano essere recitati e quindi possedevano una maggiore ritmicità di quella richiesta da una poesia destinata soltanto alla lettura. Destinati originariamente alla recitazione questi carmi furono redatti per iscritto soltanto in un tempo piuttosto tardo, quando la tradizione si andava indebolendo, e perciò soltanto pochi sono stati tramandati in epoca successiva"¹. In alcuni casi il soccorso salvifico della scrittura è arrivato troppo tardi, quando già la competenza della lingua degli avi si stava indebolendo, e non c'era più chi potesse ricordare e ripetere ad alta voce quei versi dei tempi antichi. Interrotta la ripetizione, si è interrotto anche il ciclo delle continue rinascite di quelle vecchie storie.

Poesia e rinascita sono due termini inestricabilmente uniti ai primordi della nostra evoluzione culturale, perché il modello ciclico della poesia era una replica (ancora una ripetizione) di un altro modello ciclico: quello dei giorni e delle stagioni, del sole e della luna, l'eterno ritorno del tempo. In effetti, quello dell'*eterno ritorno* è uno dei miti e dei simboli più potenti nella storia della nostra evoluzione culturale. Legato ai cicli della natura, alle fasi lunari, al sorgere e al tramontare perenne del sole, il convincimento che il tempo non avanzi indefinitamente, ma anzi ritorni periodicamente al suo principio segue l'umanità dai primordi più ferini. L'idea della circolarità del tempo è poi tornata in epoche più recenti, per esempio in età ellenistica nella filosofia degli stoici, o anche nel XVIII secolo nella *Scienza nuova* di Giovambattista Vico, a riproporre in modi originali ma pur sempre avversi alla nozione di un progresso lineare, indefinito e sempre nuovo, la visione di un periodico e regolare ricorrere di situazioni ed azioni. A fine Ottocento è stato Friedrich Nietzsche a riformulare in termini quasi profetici l'idea che l'umanità e il tutto doves-

1 - Mastrelli 1951, p.XVVI.

sero eternamente dissolversi per poi tornare a rinascere, perché “vi è un grande anno del divenire, un’immensità di anno grande: esso, come una clessidra, deve sempre di nuovo rovesciarsi, per potere sempre di nuovo scorrere e finire di scorrere [...] tutti questi anni sono a se stessi identici, nelle cose più grandi come nelle più piccole”¹. Nel XX secolo, infine, Mircea Eliade ha ridescritto il mito dell’eterno ritorno notando come nelle culture arcaiche (ma noi sappiamo che un sostrato arcaico è tuttora presente e operante nella nostra cultura, anche nel terzo millennio) la storia proceda per ripetizioni, per avanzamenti e ritorni che configurano una rigenerazione del tempo:

“...nella concezione primitiva, una ‘nuova era’ comincia non soltanto con ogni nuovo regno, ma anche con la consumazione di ogni matrimonio, con la nascita di ogni bambino, ecc. Poiché il cosmo e l’uomo vengono rigenerati continuamente e con tutti i mezzi, il passato è consumato, i mali e i peccati sono eliminati, ecc. Vari nelle loro formule, tutti questi strumenti di rigenerazione tendono verso il medesimo fine: annullare il tempo trascorso, abolire la storia con un ritorno continuo *in illo tempore*, con la ripetizione dell’atto cosmogonico”².

La storia si ripete ciclicamente, il mondo è ciclico per il pensiero magico, ma non solo, perché è un’idea che si ripresenta periodicamente nel pensiero filosofico degli ultimi 2500 anni e fa capolino anche, paradossalmente, nel pensiero scientifico contemporaneo. In questo XXI secolo sono sempre di più le formulazioni teoriche che inferiscono l’ipotesi di un universo che, finito il processo di espansione iniziato con il *big bang*, cominci a contrarsi per tornare al suo stato iniziale (e magari riesplodere di nuovo)³. Così come c’è chi suppone che la contrazione di un buco nero, arrivata a un certo limite estremo, dia poi inizio ad un processo inverso trasformando il buco

1 - Nietzsche 1885, p.269.

2 - Eliade 1949, p.109.

3 - Per questa e altre questioni della fisica degli ultimi cento anni si può confrontare Rovelli 2014 e le indicazioni bibliografiche ivi contenute.

nero in buco bianco¹. Non c'è alcuna evidenza sperimentale in questa "cosmologia oscillante", nessuno ha mai visto i "buchi bianchi", ma sappiamo che per la poesia tutto questo è secondario: ciò che conta in poesia è la potenza visionaria, non la verità scientifica, e in questo caso le suggestioni che derivano da tali formulazioni hanno la forza dell'archetipo. L'immagine dell'universo che si espande e si contrae in eterno riformula in chiave contemporanea un mito, quello dell'eterno ritorno, e ripropone un paradigma culturale che è quello dell'iterazione.

Se l'oscillazione dell'universo è una macrorealizzazione di quel paradigma, il verso poetico può esserne una delle innumerevoli microrealizzazioni. Ed è nella corrispondenza con i diversi piani – universo, tempo, vita biologica, ecc. – che questa forma comunicativa si arricchisce di significato, per dirla con Jurij Lotman: si semantizza. Il verso, cioè, in quanto segmento di ritmo, sintagma musicale che si ripete, ha un significato, un contenuto formale profondo che si aggiunge al contenuto semantico ed è, in qualche modo, indipendente da esso².

1 - Cfr. Rovelli 2023.

2 - Qualche osservazione sul significato profondo nella poesia in Pettinari 2010.

9. Il principio di morte nella psicoanalisi e nella poesia.

Riassumiamo: nella tradizione di tutte le culture, il verso ha un contenuto formale profondo che si esplicita nel modello ciclico che ne è alla base. Modello ciclico che è ripetizione, è paradigma dell'iterazione, è mito dell'eterno ritorno. Modello ciclico che è morte e rinascita; rigenerazione della vita, della natura e del tempo; è vittoria della vita sulla morte. Recitare o cantare un testo in versi è, in qualche modo, come pronunciare una formula magica, per combattere la morte conservando la memoria delle parole e delle cose. Tutto ciò, però, in età romantica comincia a entrare in crisi e poi, per tutto il Novecento, sembra privarsi di senso o, addirittura, rovesciarsi di significato. Vediamo come.

Una delle mitologie più potenti del XX secolo è quella elaborata da Sigmund Freud per dare forma e contenuto alla psicoanalisi, una costruzione letteraria che, pur non essendo riuscita a costituirsi come scienza, ha avuto un'influenza profondissima nella cultura del '900. La narrazione freudiana alterna momenti autobiografici e momenti che ricordano il naturalismo narrativo. Partito da osservazioni empiriche di carattere clinico su alcuni disturbi psichiatrici riconducibili all'isteria, ben presto Freud volge la sua attenzione ad altri fenomeni psichici, come i sogni, le libere associazioni, i tic, le piccole dimenticanze. Passa in disamina centinaia di descrizioni di sogni, raccoglie decine di casi di lapsus e piccole manie, analizza se stesso e, dopo qualche anno di lavoro, scrive i suoi primi grandi "romanzi": *L'interpretazione dei sogni*¹ e *Psicopatologia della vita quotidiana*². In entrambi i libri si comincia a delineare l'idea che la nostra psiche abbia una faccia oscura che non conosciamo e non controlliamo, una zona incognita da cui provengono gli impulsi che ci inducono ad atti involontari e che sono generati dal nostro desiderio di provare piacere. E'

1 - Freud 1899.

2 - Freud 1901.

da questi racconti di sogni, tic e sbadataggini che nasce l'idea contemporanea di inconscio, l'ipotesi cioè che esista un'area oscura della mente, di cui non abbiamo coscienza, dove si generano pensieri e comportamenti. Il principio del piacere che muove le pulsioni inconscie inevitabilmente entra in conflitto con la realtà quando tali pulsioni si rivelano inaccettabili per le convenzioni del vivere civile. L'inconscio pertanto non è soltanto il luogo dove le pulsioni si generano, ma anche dove vengono ricacciate quando sono considerate socialmente inaccettabili. Freud nel descrivere l'inconscio ricorre a dei concetti antinomici che via via si complicano. Stabilita l'opposizione fra conscio e inconscio, osserva come quest'ultimo si strutturi in una sorta di immateriale serbatoio di istinti, memorie e istanze psichiche, che ricorrendo al pronome neutro tedesco chiama *es*. Questo insieme caotico e indistinto dà origine e si oppone all'*io*, istanza individuale che nel tentativo di autoaffermarsi ha bisogno di uscire dal caos dell'*es*, entrando in contrasto con questa che pure è la sua matrice originaria. Alla base del conflitto c'è una sorta di energia psichica, la libido, che è un tratto costituente di tutte le pulsioni e che si origina dall'istinto di provare sensazioni piacevoli. Alla radice di tutte le pulsioni vi è pertanto una sorta di necessità istintuale che Freud chiama "principio del piacere"¹. E' in base a tale istanza che prendiamo decisioni ed operiamo scelte, è in base a tale pulsione che cerchiamo di evitare il dolore e facciamo il possibile per trovarci in situazioni che siano fonte di piacere: fisico ma anche intellettuale.

Poi però le cose si complicano. La prima guerra mondiale, gli effetti che l'orrore dei combattimenti producono sulla psiche di chi vi ha partecipato o ne è stato colpito, induce Freud ad approfondire e modificare le sue riflessioni². Alla fine del conflitto, infatti, moltissimi reduci erano perseguitati da incubi notturni che li obbligavano a rivivere gli orrori della guerra. Coscientemente avrebbero voluto dimenticare, evitare di resuscitare nella memoria il terrore che avevano

1 - Cfr. Freud 1917, pp.322-323.

2 - Cfr. Freud 1920.

vissuto nelle trincee o negli assalti alla baionetta, il panico provocato in loro dalle bombe o dai gas, l'abiezione del dovere uccidere altri uomini. Quelle memorie erano dolore puro, e tuttavia l'inconscio le risvegliava con una puntualità tragica. C'era una sorta di volontà occulta che ogni notte, con regolarità riproduceva nella mente di questi afflitti scene di morte, spettacoli cupi e spaventosi. Chiaramente in questi casi l'inconscio non cercava il piacere, ma piuttosto obbediva ad una pulsione che faceva rivivere situazioni di terrore provocato da un sentimento oscuro di morte, di disgregazione, di dissoluzione. Freud nota come questa pulsione si realizzi in una sorta di "coazione a ripetere" esperienze dolorose, come se la chimica dell'organismo si mettesse a produrre impulsi che creano nella mente sofferenza ed angoscia. Tali constatazioni inducono Freud a interrogarsi, a mettersi in dubbio: i nostri istinti e il nostro inconscio sono guidati soltanto da quella pulsione che ho definito principio del piacere? O ci sono altre pulsioni che li condizionano? Se il principio del piacere è direttamente collegato all'istinto di conservazione della specie, alla necessità di riprodursi per non estinguersi, questa pulsione che produce angoscia a quale istinto è collegata?

Riflettendo sulla parabola di vita degli organismi biologici complessi, Freud nota che il percorso segue una via ascendente di aggregazione (per esempio dalla cellula uovo agli aggregati di cellule, alla formazione degli organi e delle membra, al distacco dalla madre, al raggiungimento della forma adulta) e poi una via discendente che conduce alla vecchiaia, alla morte e alla disgregazione dei corpi per tornare alla natura e cominciare un altro percorso.

Quindi tutti gli organismi biologici sono guidati da due istinti: quello che induce a conservarsi e riprodursi; quello che induce a dissolversi per tornare allo stato che precedeva l'aggregazione. Accanto al principio del piacere bisogna ipotizzare anche questo impulso a distruggersi che Freud chiama "principio di morte" e che si realizza nell'istinto, caratteristico di tutti gli organismi biologici, a voler tornare allo stato pre-organico. In biologia, dunque, il paradigma del-

l'iterazione corrisponderebbe a questa coazione a ripetere, che ubbidisce non a un desiderio di conservare la vita, ma a un istinto di disgregazione e di morte¹.

Tutto l'opposto, insomma, di quello che abbiamo detto a proposito del modello ciclico nella poesia in versi regolari, che dovrebbe simboleggiare la vittoria sulla morte: sulla morte culturale grazie alla memoria; ma anche sulla morte fisica grazie al pensiero magico che, come abbiamo visto, è tuttora presente e attivo in qualche luogo nascosto della nostra psiche. Nel XX secolo la simbologia dell'iterazione si arricchisce del suo contrario e induce a porci la domanda se anche nella poesia ripetere uno schema, un ritmo, un sintagma possa interpretarsi come desiderio di dissoluzione e simbolo di morte.

Abbiamo già osservato come le opere di Freud siano il prodotto controverso di riflessioni ed elaborazioni scientifiche, ma soprattutto una potente costruzione letteraria. Come tale hanno avuto una grande influenza nello sviluppo della cultura novecentesca, non solo in letteratura, ma pure nelle arti visive e nell'evoluzione del costume e delle relazioni interpersonali. La poesia, però, anche per il suo essere una creazione arcaica, originatasi in tempi primordiali, durante la prima infanzia del genere umano, possiede una struttura e una scorza piuttosto refrattaria ai cambiamenti. E l'inversione radicale che deriverebbe dal significato dato da Freud alla coazione a ripetere sarebbe una rivoluzione copernicana devastante, rovescerebbe e distruggerebbe un organismo simbolico, vecchio di millenni, ormai depositato nel nostro inconscio culturale. Ma allora Freud sbaglia? O sbaglia la tradizione culturale? La poesia è immune dal principio di morte?

Nei capitoli precedenti abbiamo più volte fatto riferimento a Jurij Lotman e alla sua idea della letteratura come sistema secondario di modellizzazione. Se la letteratura, e pertanto anche la poesia, sono in qualche modo modello della realtà o modello del mondo, dovremmo ritrovare anche nell'universo dei testi poetici qualcosa che possa giustificare le osservazioni freudiane o confutarle almeno in parte se non

1 - Cfr. Freud 1933, pp.508-510.

del tutto.

In effetti, che nella lunghissima, millenaria tradizione culturale che ha prodotto la poesia (e che da essa è stata riprodotta) sia presente qualcosa di assimilabile al principio del piacere, non lo si può certo negare. La poesia, associata o meno alla musica, ha da sempre prodotto piacere negli ascoltatori o nei lettori, almeno in grande prevalenza. Quindi il suo essere ripetitività e ciclicità può senz'altro essere considerato un modello del mondo naturale in quanto luogo di continue rinascite, e modello di permanenza in quanto luogo di conservazione della memoria. E' altresì vero, però, che dai tempi del pensiero magico sono sempre esistiti anche testi che dovevano fare male, formule magiche che dovevano procurare dolore e talvolta provocare la morte. Non di rado si trattava di canti e poesie uniti a musiche ritmate, ossessive, angosciose, che avevano come scopo quello di alimentare paure e suscitare terrori¹. A questo possiamo aggiungere il punto di vista dell'autore, per il quale non sempre il lavoro letterario costituisce una fonte di piacere, ma al contrario produce un'ansia che può tradursi in nevrosi e in blocco creativo. L'autore avverte la pulsione a scrivere e tuttavia questa pulsione genera la paura di non farcela, vuole produrre ma la pagina rimane dolorosamente bianca. Anche se lo scrivere diventa un'esperienza penosa l'autore avverte l'impulso a riprovarci, finendo in un vortice di frustrazione che assume i contorni di una coazione a ripetere freudiana. Insomma: principio del piacere e, in misura più limitata, principio di morte hanno sempre agito anche nel prodursi e riprodursi delle nostre culture, così

1 - Sul canto magico come mezzo per nuocere cfr. Combarieu 1909, pp.105-136. L'uso della musica per suscitare terrore è documentato anche nell'assedio di Costantinopoli: "La musica guerresca de' tamburi, delle trombe e de' timballi, soffocava le grida dello spavento e del dolore; e l'esperienza ha provato che l'effetto meccanico de' suoni rendendo più vivace la circolazione del sangue e i moti degli spiriti animali, produce sulla macchina umana una impressione superiore nell'efficacia all'eloquenza della ragione e dell'onore", in E.Gibbon, *Storia della decadenza e rovina dell'Impero romano*, vol.XIII, tr.it. di D.Bertolotti, Milano, Nicolò Bettoni, 1820, p.103 (ed.or. inglese 1788).

come possiamo osservarli nella poesia, nel canto, nella musica. In età romantica però qualcosa cambia nei testi e nell'idea stessa di poesia.

Fino a tutto il XVIII secolo non c'era alcun problema a stabilire ciò che fosse o non fosse poesia. In linea di massima: se era scritto in versi tradizionali, lo era; se non era scritto in versi tradizionali, non lo era, era prosa. Nel secolo XIX le cose si complicano, perché i poeti cominciano a pubblicare testi che non sono in versi, ma che loro propongono come poesia. Non occorre perdere tempo con le pignolerie filologiche, basterà qualche esempio tra i maggiori e più conosciuti. Nel 1855 Charles Baudelaire comincia a scrivere i suoi *Petits poèmes en prose* (*Le spleen de Paris*), comparsi dapprima su vari periodici, raccolti poi insieme e pubblicati postumi nel 1869. Nello stesso anno Lautréamont fa stampare la prima edizione completa dei suoi *Chants de Maldoror*. Qualche anno più tardi Arthur Rimbaud scrive e pubblica due opere altrettanto paradigmatiche: *Une saison en enfer* e *Les illuminations*. Che cos'hanno in comune queste quattro opere? Almeno un aspetto: sono testi in prosa, ma vogliono essere letti come testi di poesia. La poesia pertanto sta cambiando la propria essenza: non più discorso iterativo, ma discorso denso, denso di figure, denso di effrazioni sintattiche, denso di dissonanze lessicali, denso di scarti dalle norme del discorso letterario standard, ma non più discorso (solo ed esclusivamente) in versi.

Questa evoluzione del discorso poetico ha conseguenze importanti a livello simbolico, giacché mette radicalmente in discussione il contenuto profondo connaturato alla forma metrica che siamo venuti descrivendo finora. In questi *poèmes en prose*, in questi *chants* non è più rilevabile alcuna circolarità, il modello dell'eterno ritorno è totalmente rifiutato, il paradigma dell'iterazione non ha più alcun senso. E allora, se la poesia in verso fino ad allora poteva essere connessa alla rigenerazione della natura e del tempo, se a livello profondo, inconscio, rappresentava la vittoria della vita sulla morte e quindi la possiamo considerare come connessa al principio del piacere, questo cambiamento cos'è? E' forse questo il modo in cui comincia a mani-

festarsi in poesia il principio di morte? Non dunque nella coazione a ripetere, ma nell'abbandono del modello iterativo?

Il Novecento sembra confermare questa ipotesi con il progressivo affermarsi del verso libero nella produzione di testi poetici. In un secolo caratterizzato dalle catastrofi di due guerre mondiali, da rivoluzioni cruenti in Russia, in Cina e altri paesi, da stermini di massa e genocidi, dall'incubo della bomba atomica, dal prevalere delle informazioni che inducono alla paura se non al terrore, sembra che i poeti abbiano sempre meno voglia di cantare e decidano invece di optare per un genere discorsivo che rifiuti l'idea di circolarità, rigettando ogni eventuale simbolismo di rinascita. Più superficialmente la poesia metrica è vista come vecchia, residuo di un passato ostaggio di convenzioni che (apparentemente) non hanno più senso, anche perché lontane dal modo di comunicare delle persone. Nella vita di tutti i giorni non si comunica in endecasillabi o alessandrini, tra di noi non parliamo usando la rima: che senso avrebbe continuare a farlo in poesia? Molti poeti pertanto, a inizio Novecento, affiancano il verso libero o la prosa ai loro testi in metro e, via via che passano i decenni, sono sempre di più gli autori che scelgono il verso libero prosastico come mezzo esclusivo per costruire i propri testi¹. In un'intervista del 1986, Marguerite Yourcenar diede una descrizione particolarmente apocalittica di questa evoluzione stilistica: "Si parla della morte della poesia, del romanzo." – E' la domanda dell'intervistatrice – "Cosa ne pensa?" Risposta: "Sono stati i poeti a uccidere la poesia. Perché hanno smesso di scrivere poesia, si sono messi a scrivere un'incomprensibile prosa"². Yourcenar vede nell'abbandono del verso tradizionale, del verso metrico, addirittura la morte della poesia. Ma forse sarebbe più corretto osservare il fenomeno specularmente e parlare di poesia della morte.

1 - Per una riflessione sulla poesia in prosa, verso libero e nuove forme nella letteratura italiana del Novecento si confronti Giovannetti 2008.

2 - Intervista a cura di Barbara Spinelli, "Tuttolibri", 10 maggio 1986.

10. L'esorcismo e la resa.

Alle origini della letteratura italiana, fra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, ci sono dei testi che, alla luce di quanto abbiamo detto finora, possono considerarsi esemplari. In quell'epoca di rinascita delle città e di parallelo risveglio intellettuale, l'Europa era percorsa da istanze culturali che spaziavano dall'estremismo religioso al sorgere della borghesia mercantile; dal rigorismo morale alla tolleranza nei comportamenti individuali. Un secolo più tardi Dante e Boccaccio avrebbero descritto tale complessità e varietà di atteggiamenti nel modo più iconico.

Uno di questi testi esemplari, benché non il più antico, si deve a Francesco d'Assisi, non certo un letterato, non un poeta, tuttavia un autore, una personalità complessa che univa cultura borghese, tolleranza e un rigosismo religioso che poteva arrivare al fanatismo¹. Francesco, dopo la conversione, sceglie di agire e predicare per conseguire la salvezza dell'anima. L'orizzonte del suo operare si fa escatologico: fare il bene, aiutare gli altri in umiltà, per non temere la morte del corpo ed evitare la morte dell'anima, la dissoluzione finale dopo l'Apocalisse. Il *Cantico delle creature*, questo è il testo di cui parliamo, si conclude con queste frasi:

“Laudato si’, mi’ Signore, per sora nostra morte corporale,
da la quale nullu homo vivente pò skappare:
guai a’ quelli che morrano ne le peccata mortali;
beati quelli ke trovarà ne le tue sanctissime voluntati,
ka la morte secunda no ‘l farà male”².

Composto intorno al 1224-25 il testo, che nelle sezioni precedenti esprime le lodi delle creature di Dio, è una poesia; ma non perché sia scritto seguendo un metro regolare come avrebbe dovuto essere per la poesia del tempo, ma perché la sua sintassi si struttura in un modo che consente di ritrovarvi un ritmo. E’ stata definita “prosa ritmica

1 - Si vedano le vite di Tommaso da Celano, in AA.VV. 1977.

2 - Si cita da Giuliani 1975, vol.I, p.22. Cfr. Contini 1960, t. I, p.34.

che doveva essere accompagnata da una melodia gregoriana”¹ e se ne è indicata la derivazione da alcuni salmi, i quali, nella traduzione latina allora conosciuta e utilizzata, quella di Girolamo, pur essendo testi per musica non seguivano la metrica tradizionale. E’ nota l’osservazione di Dante nel *Convivio*:

“E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia. [...] E questa è la cagione per che li versi del Salterio sono senza dolcezza di musica e d’armonia; ché essi furono transmutati d’ebreo in greco e di greco in latino, e ne la prima transmutazione tutta quella dolcezza venne meno”².

L’esempio formale di Francesco rimane quasi senza seguito, perché i suoi seguaci e successori ne ripetono l’idea ma non il contenuto formale profondo. Nell’Umbria del XIII secolo c’è un fiorire di *laude*, però i testi presentano strutture metriche, per quanto standardizzate, comunque ben definite confermando una solida tradizione³. Non si tratta più di prosa ritmica, ma di poesia metrica e, potremmo aggiungere, melica, perché prevede di essere intonata con accompagnamento musicale. Iacopone e gli altri autori di *laude* scrivono in rima e strutturano le composizioni in strofe di versi regolari; il modello non è più il salmo volgarizzato, ma la ballata o altre composizioni contemporanee. Questa differenza è sintomo di una divergenza di atteggiamenti: la *lauda* di Francesco si rivela alla fine una meditazione sulla morte del corpo, desiderata per accedere alla vita eterna, sintomaticamente evocata dalla locuzione “morte secunda”; quelle di Iacopone e compagni rivelano invece, anche nella scelta dell’iterazione e del canto, un desiderio di gioia spirituale (“iubelo del core”) che è orientato alla vita: vita in santità, vita in sofferenza per evitare la dannazione, certo, ma anche per fornire ammaestramento morale.

1 - Giuliani 1975, vol.I, p.20.

2 - *Convivio*, I,VII,14-15, in Vasoli e De Robertis 1988, pp.47-49.

3 - Esempi di *laude* in Contini 1960, t. II, pp. 3-166.

Un tale desiderio, spesso un vero e proprio abbandonarsi al principio del piacere, lo ritroviamo ben più evidente in molti coevi testi profani, in particolare nei testi giullareschi. Il *Ritmo laurenziano*, databile una trentina d'anni prima del *Cantico* di Francesco, è un esempio paradigmatico di gioia di vivere che deriva dall'ottenere dei beni materiali beffeggiando e scampando pericoli: quanto di più lontano dalle preoccupazioni per la salvezza dell'anima. Il testo ci racconta di un giullare che riesce (forse) a farsi regalare un cavallo dal vescovo di Iesi, convincendolo che in tal modo avrebbe fatto schiattare d'invidia il vescovo di Volterra, col quale evidentemente c'era qualche rivalità. L'interpretazione è controversa, tuttavia l'ultima strofa del *Ritmo* ci mostra un prelado tutt'altro che venerabile, circondato da cortigiani (o sgherri) che si agitano alla richiesta di un cavallo da parte del giullare. Segue un momento di paura: i cortigiani che inveiscono e il giullare che se la vede brutta; ma alla fine il vescovo cede divertito.

Lo Vescovo Grimaldesco
cento cavalier'a desco
di niun tempo no·lli 'ncrescono,
anzi placiono e abelliscono.
Né latino né tedesco
né lombardo né francesco
suo mellior re no 'nvestisco,
tant' è di bontade fresco.
A·llui ne vo per un moresco:
corridor caval pultresco.
Li arcador ne vann'a tresco,
di paura sbagutisco.
Rispos' e disse latinesco:
«Sten' e ttietti nutiaresco»
Di lui bendicer non finisco
mentre 'n questo mondo vesco¹.

Al contrario di Francesco il giullare sbigottisce di paura, teme di finir male, ma alla fine rinasce: non certo spiritualmente, non alla vita

1 - Si cita da Giuliani 1975, vol.I, p.12. Cfr. Contini 1960, t. I, p.6.

eterna, ma felice e contento nel mondo materiale.

Qualche anno dopo il *Cantico delle creature* un altro giullare con un nome d'arte che è tutto un programma, Ciullo, si esibisce in un *Contrasto* che già dai primi due versi rivela il suo tema: la celebrazione dell'amore fisico e la forza della pulsione erotica che riesce a farsi beffe anche del moralismo religioso.

Rosa fresca aulentissima, – ch'apari in ver la state,
le donne ti disiano – pulzell' e maritate¹.

L'inizio è fulminante ed è quanto di meno francescano si possa immaginare, una sorta di esaltazione del sesso femminile e dell'eros saffico!² E il finale è altrettanto memorabile: dopo un lungo tira e molla dialettico, dopo una sfilza di sillogismi iperbolici e paradossali al limite della blasfemia, l'innamorato giura sul vangelo che il suo è vero amore, al che la donna comincia ad ardere di passione e si porta l'uomo a letto.

Sovr'esto libro iùroti – mai non ti vegno mino.
Arcompli mi' talento in caritate,
che l'arma me ne sta in suttilitate.

Meo sire, poi iuràstimì, – eo tut[t]a quanta incenno.
Sono a la tua presenza, – da voi non mi difenno.
S'eo minespriso àioti, – merzè, a voi m'arenno.
A lo letto ne gimo a la bon'ura,
ché chissa cosa n'è data in ventura.

Nel *Ritmo laurenziano* abbiamo tre strofe monorime di dieci, quattordici e quindici versi, rimanti rispettivamente in _ano, _ato ed _esco. A volte risultano un po' sgangherati, ma tutti sono riducibili a ottonari o novenari. Nel *Contrasto* invece abbiamo trentadue strofe di cinque versi ciascuna: tre doppi settenari (alessandrini) con il primo emistichio sdrucchiolo, seguiti da due endecasillabi con rime AAABB. Pur nella diversa complessità, entrambi i componimenti si pongono all'interno di una tradizione metrica basata sulla ripetizione

1 - Questa e la successiva citazione del *Contrasto* sono da Giuliani 1975, vol.I, pp.81 e 88. Cfr. Contini 1960, t. I, pp.177 e 185.

2 - Cfr. Ricci 1999.

continua di elementi linguistici: suoni, accenti, quantità delle sillabe. A livello tematico entrambi esprimono una vitalità, una sete di vita, una voglia di esorcizzare la morte che ci mostra l'altra faccia del Medioevo, quella che si opponeva all'oppressione religiosa e politica dominante. Il *Cantico* di Francesco, al contrario, rompe il paradigma dell'iterazione; le ripetizioni, che pure sono presenti, non obbediscono alle leggi metriche, semmai ne propongono di nuove. E forse non è un caso che il testo si concluda, sul piano tematico, con l'accettazione della morte corporale. Ecco, l'originalità del *Cantico* sta forse proprio in questo, nell'accettazione del creato, e quindi anche della fine, non solo nelle parole che dice, ma anche nella forma che le parole assumono nel testo rispetto agli altri testi contemporanei e non. Le altre composizioni poetiche aspirano ad essere ricordate, a non cadere nell'oblio, per questo assumono quella struttura musicale fatta di iterazioni e di rime. Il *Cantico* no, accetta il rischio dell'oblio che per un testo significa arrendersi alla morte.

Abbiamo scelto tre esempi certamente *ad hoc*, che non hanno grande valore statistico e che forniscono prove ben poco solide al nostro ragionamento. Anzi, siamo sicuri che se qualcuno volesse proporre una confutazione troverebbe prove ancor più numerose benché, forse, altrettanto opinabili. Tuttavia non può essere senza significato, anche se soltanto a livello inconscio, che all'inizio della letteratura italiana in volgare un autore, che vuole comunicare l'accettazione della morte, scelga di esprimersi in poesia, ma rifiutando il modello della ripetizione regolare dei versi.

Veniamo ora ad altri esempi più vicini a noi. E' noto come nell'opera di Giacomo Leopardi, nei *Canti* come nelle *Operette morali* e nello *Zibaldone*, il tema della sofferenza del corpo e dello spirito sia ricorrente e centrale nel delineare quella che possiamo definire la sua filosofia. Nel 1826 scrive una pagina famosa nello *Zibaldone*:

“Non gli uomini solamente, ma il genere umano fu e sarà sempre infelice di necessità. Non il genere umano solamente, ma tutti gli animali. Non gli animali soltanto ma tutti gli altri esse-

ri al loro modo. Non gl'individui, ma le specie, i generi, i regni, i globi, i sistemi, i mondi.

Entrate in un giardino di piante, d'erbe, di fiori. Sia pur quanto volete ridente. Sia nella più mite stagione dell'anno. Voi non potete volger lo sguardo in nessuna parte che voi non vi troviate del patimento.

[...] questa vita è trista e infelice, ogni giardino è quasi un vasto ospitale (luogo ben più deplorabile che un cimiterio), e se questi esseri sentono o, vogliamo dire, sentissero, certo è che il non essere sarebbe per loro assai meglio che l'essere”¹.

In una vita di sofferenza e dolore, e la vita è fatta prevalentemente di sofferenza e dolore, “la natura ci destinò per medicina di tutti i mali la morte”². Convinzione, questa ribadita più volte da Leopardi, che non di rado si traduce in una vera e propria invocazione:

E tu, cui già dal cominciar degli anni
Sempre onorata invoco,
Bella Morte, pietosa
Tu sola al mondo dei terreni affanni,
Se celebrata mai
Fosti da me, s'al tuo divino stato
L'onte del volgo ingrato
Ricompensar tentai,
Non tardar più, t'inchina
A disusati preghi,
Chiudi alla luce omai
Questi occhi tristi, o dell'età reina³.

Il testo citato è anche esemplare della metrica leopardiana, perché le poesie che sviluppano il tema della sofferenza propongono una struttura musicale piuttosto libera. Il discorso si sviluppa in una successione di endecasillabi e settenari, ma il loro succedersi non è fissato, varia da strofa a strofa. Allo stesso modo le rime sono presenti, ma ricorrono ad intervalli diversi, dando al componimento un ritmo che

1 - G.Leopardi, *Zibaldone*, 4175-4177, 19 aprile 1826, in Leopardi 1966, pp.808-809.

2 - G.Leopardi, *Dialogo di Plotino e di Porfirio*, in Leopardi 1990, p.296.

3 - G.Leopardi, *Amore e Morte*, vv. 96-107, in Leopardi 1956, p.123.

può ricordare il madrigale cinquecentesco, più precisamente un susseguirsi di madrigali. Del resto Leopardi vedeva nella rima una costrizione che limitava la sua libertà nella elaborazione e comunicazione dei concetti:

“Ne’ versi rimati, per quanto la rima paia spontanea, e sia lungi dal parere stiracchiata, possiamo dire per esperienza di chi compone, che il concetto è mezzo del poeta, mezzo della rima, e talvolta un terzo di quello, e due di questa, talvolta tutto della sola rima. Ma ben pochi son quelli che appartengono interamente al solo poeta”¹.

Si potrebbe aggiungere che Leopardi non individuava la poesia, in modo automatico, nel discorso in versi regolari e rimati, arrivando a sostenere che per secoli in Italia si sono scritti versi senza poesia, perché la poesia è facoltà creatrice del cuore o dell’immaginazione, non (evidentemente) abilità nello scrivere endecasillabi, settenari e strofe.

“E dal trecento in poi lo stil poetico italiano non è stato richiamato agli antichi esemplari, massime latini, né ridotto a una forma perfetta e finita, prima del Parini e del Monti. Vedi gli altri miei pensieri in questo proposito. Parlo però del stile poetico, perché nel resto, se si eccettuano quanto agli affetti il Metastasio e l’Alfieri (il quale però fu piuttosto filosofo che poeta), quanto ad alcune (e di rado nuove) immagini il Parini e il Monti (i quali sono piuttosto letterati di finissimo giudizio che poeti), l’Italia dal cinquecento in poi non solo non ha guadagnato in poesia, ma ha avuto solamente versi senza poesia. Anzi la vera poetica facoltà creatrice, sia quella del cuore o quella della immaginativa, si può dire che dal cinquecento in qua non si sia più veduta in Italia, e che un uomo degno del nome di poeta (se non forse il Metastasio) non sia nato in Italia dopo il Tasso”².

Alfieri viene considerato più filosofo che poeta, Parini e Monti più letterati che poeti, precorrendo di quasi un secolo la distinzione crociana tra poesia e letteratura. E’ il poeta, pertanto, a decidere la forma

1 - *Zibaldone*, 1907, 13 ottobre 1821, in Leopardi 1966, pp.402-403.

2 - *Zibaldone*, 701-702, 27 febbraio 1821, in Leopardi 1966, p.214.

del contenuto e la forma dell'espressione del suo discorso che, se vuol essere poetico, deve ubbidire anzitutto alle ragioni del cuore e dell'immaginazione, non alle gabbie delle convenzioni metriche, perché i concetti devono appartenere al solo poeta, non alla rima, non al metro. E dunque il verso sciolto, liberamente rimato o non rimato, è la forma più funzionale a comunicare quel tipo di contenuto che Leopardi viene elaborando all'interno della sua poetica: sofferenza personale, pessimismo sui destini del genere umano, invocazione della morte.

Tuttavia nel 1828, quando ha circa trent'anni, Leopardi si trova in uno stato d'animo diverso. Sorpreso egli stesso, avverte un ritorno di felicità e creatività: per circa quattro anni, se si eccettua l'*Epistola a Carlo Pepoli*, non ha quasi scritto poesie dedicandosi soprattutto alla stesura e poi alla pubblicazione delle *Operette morali*. La sua condizione psicologica lo aveva indotto ad abbandonare il verso per darsi alla prosa. Lasciare del tutto il canto, la musicalità del ritmo, e comunicare in una forma che negava la circolarità del metro. Ora, invece, sente di nuovo l'urgenza del verso, avverte una rinascita di sensibilità e il bisogno di esprimerla. Come? Ricorrendo a quel modello che aveva sempre rifiutato e componendo *Il risorgimento*: 20 strofe, ciascuna composta di due quartine di settenari, rimati ABBC DEEC, dove A e D sono versi sdrucchioli¹. Sembra di essere in un testo di Metastasio (l'unico forse, dopo Tasso, ad essere "degnò del nome di poeta"), in un'atmosfera di leggerezza se non addirittura di entusiasmo del tutto speculare ai sentimenti che fino a quel momento la poesia leopardiana aveva espresso e argomentato. Il ritorno alla vita, il rifiuto della morte, si veste di rime, di parole legate dal numero, di un ritmo iterativo dall'evidente significato simbolico. Sarà un momento breve, fugace, ben presto esaurito già nell'idillio *A Silvia* e poi rinnegato in tutte le composizioni successive, ma proprio per la sua diversità mostra dei tratti distintivi che definiscono il suo contenuto formale profondo.

1 - Leopardi 1956, pp.86-92 . Si veda il testo in Appendice 3, pp.140-143.

E' interessante notare come l'evoluzione metrica appaia significativa nell'opera di molti poeti. Se consideriamo nel complesso la produzione poetica di Ugo Foscolo, ad esempio, quei testi che ne costituiscono il canone, vedremo che si tratta di una produzione estremamente limitata: due odi, 12 sonetti, un carme e un poemetto incompiuto. Neanche un centinaio di pagine che fanno di Foscolo uno dei grandi della poesia italiana, anche perché nell'evoluzione temporale e formale di queste composizioni possiamo ripercorrere un'analogia evoluzione psicologica dell'autore. Le forme chiuse di odi e sonetti rappresentano probabilmente il modello più adeguato ad esprimere le certezze, sempre vitali seppur caotiche o talvolta venate di malinconia, del giovane rivoluzionario. L'endecasillabo sciolto, libero anche dalla gabbia delle strofe, diventa funzionale quando quella malinconia prende il sopravvento nel carme *Dei sepolcri*, dove le certezze si confrontano con il dubbio. Infine la forma frammentaria, di certo non voluta all'inizio ma infine accettata, diviene l'unico modello possibile per rappresentare il crollo del mondo perfetto della bellezza, il mondo delle *Grazie*.

A distanza di un secolo da Foscolo, in un altro emisfero, possiamo trovare un'evoluzione uguale e contraria. Jorge Luis Borges, nato nel 1899, pubblica nel 1923 *Fervor de Buenos Aires*, la sua prima raccolta di poesie. In quegli anni Borges è un giovane scrittore avanguardista che, tornato dalla Spagna, cerca di diffondere in Argentina le idee estetiche dell'ultraismo, un movimento che per alcuni aspetti e dichiarazioni roboanti riconda un po' il futurismo italiano: "Ciò che rinnoviamo sono i mezzi di espressione" si legge in un manifesto del 1921 e ancora: "Le nostre poesie hanno la struttura concisa e decisa dei marconigrammi"¹. Questo si traduceva in un modo di fare poesia che, volendo rifiutare la tradizione e le convenzioni, era basato sul verso libero. Bisogna dire comunque che l'avanguardismo di Borges tradisce già da subito un forte ritorno del rimosso, perché temi, em-

1 - "Lo que renovamos son los medios de expresión" e "Nuestros poemas tienen la contextura escueta y decisiva de los marconigramas", in AA.VV. 1921.

blemi e ossessioni della produzione più matura sono già presenti in gran parte: il tempo, lo specchio, le atmosfere barocche. In calce al citato manifesto del 1921 sono riportati alcuni testi dei firmatari e di Borges si legge una breve composizione dal titolo significativo, *Catedral*, in cui si dice:

La catedral es un avión de piedra
que puja por romper las mil amarras
que lo encarcelan
la catedral sonora como un aplauso
o como un beso¹

C'è l'aereo futurista, ma c'è anche la cattedrale gotica, la pietra solida della tradizione, l'immagine barocca del carcere. Ben presto Borges abbandona l'armamentario anticonformista, dapprima per dedicarsi alla prosa e costruire i suoi testi che mescolano finzione e meditazione, vero verosimile e falso, in un sistema discorsivo in cui i confini fra i vari ambiti è programmaticamente ambiguo e sfumato. Ma trent'anni dopo l'infatuazione ultraista Borges torna alla produzione in verso e, nel 1960, pubblica una raccolta di testi che è esemplare di questo ritorno, perché mettendo insieme prose e poesie è come se volesse dare un'immagine di questo passaggio a ritroso. *El Hacedor*, questo il titolo della raccolta, tradotto come *Il creatore* o *L'artefice*, si compone di 24 prose, 24 poesie, più una terza sezione (*Museo*) con 5 poesie incorniciate da due prose. Il libro contiene testi composti in anni diversi, nelle parole stesse dell'autore è una "miscellanea", un "raccolgitticcio e disordinato zibaldone"²; tuttavia agli occhi del lettore non può non rivelarsi un percorso evolutivo. Attraverso le simmetrie speculari dei numeri, leggiamo un tentativo di geometria e simmetria: al 24 (le ore del giorno?) corrisponde un altro 24; alla prosa si oppone il verso; la sezione finale di sette testi è chiusa entro una cornice in prosa. L'ultimo testo delle 24 poesie appare emblematico

1 - "La cattedrale è un aeroplano di pietra / che cerca di rompere i mille ormecci / che la imprigionano / la cattedrale sonora come un applauso / o come un bacio", J.L.Borges, *Catedral*, in AA.VV. 1921.

2 - Borges 1960, p.1267.

già dal titolo, *Arte poetica*, e lo diviene ancor più se ne osserviamo la struttura: sette quartine di endecasillabi rimati ABBA, dove la quarta centrale, la quarta di sette, suona così:

Ver en la muerte el sueño, en el ocaso
Un triste oro, tal es la poesía
Que es inmortal y pobre. La poesía
Vuelve como la aurora y el ocaso¹

Il tema della morte compare subito nel primo verso, ma immediatamente dopo c'è l'affermazione che la poesia è immortale, ritorna come l'aurora e il tramonto. Il paradigma iterativo, che altrove abbiamo posto alla base del significato simbolico della poesia, si riafferma poi nel modo più evidente nelle rime incrociate che riproducono non solo le ultime due sillabe, ma l'intera parola pur con delle connotazioni non identiche. E' un gioco estremo con la coazione a ripetere: il poeta prova a beffare il principio di morte ripetendo ma non ripetendo la parola precedente, perché la poesia è come uno specchio dove la faccia che vediamo è la nostra ma è un'altra (rovesciata, intangibile), è come un fiume che è lo stesso e un altro interminabilmente². Dunque la ripetizione, anche quando appare completa, è sempre apparente, perché qualcosa è cambiato nel fluire anche minimo del tempo, siamo ad esempio cambiati noi che leggiamo, è impercettibilmente cambiato il significato della seconda parola nel suo essere una replica. Questo gioco simbolico con le iterazioni, da questo momento in poi, si fa quasi necessario in Borges legato com'è al progressivo perdere della vista. Le pubblicazioni successive vedranno sempre più il prevalere della poesia sulla prosa e, all'interno del genere, del verso regolare sul verso libero. Lo scrittore abdica parzialmente alla sua libertà (nel senso in cui Leopardi rifletteva sulla rima) e diviene in qualche modo poeta-vate, una sorta di Tiresia novecentesco che ha

1 - *Arte poética*, vv.13-16, in Borges 1984, p.1246. Tr.it. *Arte poetica*, di L.-Bacchi Wilcock (Vedere nella morte il sonno, nel tramonto / un triste oro, tale è la poesia / che è immortale e povera. La poesia / ritorna come l'aurora e il tramonto) in Borges 1980, p.149.

2 - Cfr. id., vv.25-28.

bisogno del metro e della rima per conservare i versi nella propria memoria e sottrarli, provvisoriamente, alla dissoluzione e all'oblio.

In Borges il valore esorcistico del verso metrico, proprio perché si oppone nella sua opera, o comunque si confronta, alla prosa e al verso libero, appare in tutta la sua evidenza. Via via che progredisce la sua cecità la poesia si fa più regolare, scrive in versi sciolti, ma anche sonetti. Quando torna al verso libero lo fa generalmente con cognizione di causa: nel 1969 pubblica un volume di poesie, parte in versi regolari e parte in versi liberi, che intitola *Elogio de la sombra*¹. Il testo che dà il nome a tutta la raccolta è in versi liberi e, anni dopo, Borges dichiarerà: “L'ombra del titolo significa tanto la cecità che la morte”². Se la poesia metrica è interpretabile come un rito magico volto a esorcizzare la morte, il verso libero e la poesia prosastica sanciscono l'abbandono di quel rito.

Nel ventesimo secolo abbiamo un altro caso esemplare a mostrare quanto la poesia in versi regolari sia fondamentale per combattere la dissoluzione della memoria. Nel 1938 Osip Mandel'stam viene arrestato dalla polizia politica sovietica e poi condannato ai lavori forzati in qualche campo di lavoro della Siberia orientale. Verso la fine dello stesso anno, o forse all'inizio del successivo, muore in un campo di transito non lontano da Vladivostok, il più lontano possibile dai luoghi dov'era nato, vissuto e aveva scritto le sue opere. Anch'egli come Borges fu poeta d'avanguardia: negli anni dieci del '900 fa parte del gruppo dei poeti acmeisti, firmandone anche lui dei manifesti; poi accoglie con favore la rivoluzione bolscevica fino a quando, negli anni trenta, finisce nel tritacarne delle purghe staliniane. L'avanguardia di Mandel'stam, benché quasi coeva, è differente da quella di Borges. Se l'ultraismo vuole combattere la tradizione anche rompendone le convenzioni formali, l'acmeismo aspira a perfezionare quella stessa tradizione, aspira “alla chiarezza plastico-sensibile dell'immagine e del linguaggio”³. “L'acmeismo è per chi, preso dallo spirito

1 - *Elogio dell'ombra*, in Borges 1969 (tr.it. parziale in Borges 1980).

2 - Nota in Borges 1980, p.261.

3 - Strada 1976, p.189.

della costruzione, non rifiuta pavidamente il proprio peso, ma gioiosamente l'accoglie per risvegliare e usare le forze architettoniche in esso assopite"¹. Sotto il profilo formale la costruzione deve prevalere sulla distruzione, quindi niente esperimenti versificatori, niente ripudio delle rime, niente parole in libertà, ma nitore geometrico, meno Picasso e più Mondrian.

Come Borges, anche Mandel'stam scrive di cattedrali, almeno un paio di volte: nel 1912 ispirandosi a Notre Dame di Parigi; nel 1937 in una poesia che trae spunto da altre cattedrali gotiche, Reims e Laon². Il primo testo, composto in un periodo positivo, denso di progetti letterari e proposte culturali, è considerato un modello di poesia acmeista: quattro quartine di alessandrini con rime ABBA, in cui l'autore comunica la propria aspirazione a costruire anche lui architetture in versi³. L'ultima quartina è rivelatrice, dove leggiamo che più si incaponisce a studiare le costole mostruose dell'edificio più è indotto a pensare:

...dalla cattiva gravità
anch'io, un giorno, saprò creare la bellezza.

E' stata definita una poesia "semplice"⁴, perché è possibile farne una parafrasi priva di ambiguità e anche perché, aggiungiamo, lo schema metrico è lineare, non esce dal solco ben definito della tradizione.

Venticinque anni più tardi la situazione personale di Mandel'stam è radicalmente mutata. Nel marzo del 1937 il poeta si trova al confino a Voronež, assieme alla moglie, in una condizione psicologica miserabile aggravata anche dalla povertà materiale in cui la coppia si trova a vivere. Tuttavia scrive, e i testi di quei lunghi mesi di confino verranno raccolti nei tre *Quaderni di Voronež*. Nell'ultimo è presente la seconda poesia ispirata alle cattedrali, ma si tratta di qualcosa di molto differente, perché "*Notre Dame* era un inno all'organizzazione,

1 - O.Mandel'stam, *Il mattino dell'acmeismo*, 1919, cit. in Strada 1976, pp.189-190.

2 - Si veda un'interpretazione di queste due poesie in Gasparov 2016.

3 - Il testo completo con traduzione è riportato in Appendice 4, p.144.

4 - Gasparov 2016, p.220.

alla cultura che supera la natura; la seconda poesia è un inno all'organismo, alla cultura che nasce dalla natura [...] una poesia che non richiede un'analisi, ma un'interpretazione, richiede di essere risolta come un cruciverba"¹. Un testo oscuro, una sorta di descrizione onirica, densa di metafore, simboli, animali totemici, dove la materia si anima, sospira. In questo arrendersi della ragione al mistero, in questa disgregazione della chiarezza acmeista, resiste però l'architettura della musica. Il poeta non si arrende al verso libero, al ritmo prosastico di tanta metrica novecentesca. Qui abbiamo tre quartine apparentemente meno solide, eppure attentamente edificate su un'alternanza di pentametri giambici con rime femminili (accento sulla penultima) e maschili (accento sull'ultima sillaba). A volte la rima è imperfetta, a volte è un'assonanza, ma l'architettura dei versi vuol essere solida, con il verso 11 che nella rima si riallaccia al verso 3, così da legare musicalmente tutto il testo.

Mandel'stam è cosciente a livello semantico della oscura tragicità del suo presente, di una realtà che si è frantumata, che ha bisogno di interpretazione, che rischia l'oblio; ma a livello formale tenta di resistere, propone modelli, testimonia la possibilità che ci sia ancora qualcosa che non perisce: la geometria, le proporzioni, la poesia. L'anno successivo, Mandel'stam viene preso e mandato in un gulag², ma in qualche modo la sua scommessa è vinta, perché sua moglie Nadežda Chazina riuscirà a salvare molti dei suoi testi inediti, spesso imparandoli a memoria e poi ritrascrivendoli anni più tardi, a dimostrazione che il metro e la rima possono vincere l'ossessione distruttiva e criminale dei fanatici.

D'altra parte affidarsi alla voce e alla memoria, oltre (e talvolta prima) che alla parola scritta, era una pratica comune della coppia Mandel'stam. In un brano delle memorie di Nadežda Chazina si può leggere: "Preparò a memoria il *Secondo libro* [*Vtoraja kniga*]: ricor-

1 - Gasparov 2016, p.222. Il testo completo della poesia con traduzione italiana è riportato in Appendice 4, p.145.

2 - Sulla difficile e infine tragica biografia di Mandel'stam si veda Mandel'stam N. 1970.

dava man mano una poesia, la dettava o la scriveva, quindi esaminava i fogli, ne conservava alcuni, altri li gettava via”¹. La poesia russa del Novecento, rispetto ad altre tradizioni europee, si è mostrata molto più restia ad abbandonare la pratica dei metri tradizionali e Mandel’stam, da buon alfiere dell’acmeismo, raramente si è affidato al verso libero. Quando sembra farlo, come in certe composizioni del ciclo *Armenia*, poi si scopre che in realtà ha solo variato i metri, optando per versi più lunghi o più brevi, talvolta rinunciando alla rima, a volte trasformandola in assonanza. Viene da chiedersi se questa assenza di versi liberi o prosastici sia dovuta a una scelta del poeta, o non sia piuttosto (anche) il risultato del suo uso dell’oralità nella composizione e conservazione dei testi. Nadežda sostiene di avere avuto sempre una buona memoria, ma chissà che una parte delle poesie degli anni ‘30 non sia caduta nell’oblio perché più difficili da memorizzare, perché scritte in versi sciolti o liberi o prosastici.

Lo stesso viene da chiedersi per certe poesie di Anna Achmatova risalenti agli anni del terrore staliniano: sappiamo da testimonianze di memoriali che per evitare guai con la polizia politica, Achmatova scriveva su foglietti, poi faceva leggere il testo a qualche amico che lo imparava a memoria, quindi bruciava il foglio². E’ probabile che i testi sopravvissuti alla morte poetica siano soltanto quelli composti in metro e rima, ma chissà? Questa è solo una congettura. E’ certo che *Requiem* è sopravvissuto in questo modo, grazie all’archivio vivente di alcuni amici che lo hanno memorizzato e ne hanno evitato la dissoluzione. Negli stessi anni in cui il poemetto di Achmatova vedeva la sua faticosa e avventurosa composizione, Ray Bradbury scrive *Fahrenheit 451* che, con significativa coincidenza, descrive come gruppi di persone cerchino di salvare i libri dalla loro distruzione imparandone il contenuto a memoria.

Un altro percorso emblematico, fra i poeti russi del ‘900, è quello di Boris Pasternak, che ha alternato versi rimati, versi sciolti e prosa,

1 - Mandel’stam N. 1970, p.439.

2 - Una testimonianza in Čukovskaja 1980, pp.20-21.

scandendo con queste scelte formali anche l'evoluzione della sua biografia. Dalla misura classica delle prime raccolte, al ritmo frantumato de *L'anno '905*, all'abbandono del verso nel *Dottor Živago*, bilanciato dal ritorno alla classicità e alla tradizione nelle poesie che chiudono il romanzo¹. Gli anni di crisi, di emarginazione, di vera e propria paura di non riuscire a sopravvivere (come Mandel'stam, come Cvetaeva) vedono dapprima l'abbandono del canto per la disarmonia; poi l'abbandono del verso per la prosa. L'esperienza fluviale del romanzo, però, si fa anche riflessione sull'arte e sulla possibilità che la poesia ha di dare speranza pure nei momenti più bui, perché la poesia nasce e si sviluppa non tanto dalla volontà razionale dell'autore, ma dalla forza stessa del linguaggio che prende il sopravvento sull'autore e lo obbliga ad ubbidirgli. La pagina è davvero esemplare e getta una luce rivelatrice sul modo in cui Pasternak produce i suoi testi poetici.

“Tornò nella stanza illuminata e calda, e si mise a scrivere. [...]

Dopo due o tre strofe composte di getto e alcune similitudini che quasi lo sorpresero, il lavoro s'impadronì di lui e avvertì l'avvicinarsi di ciò che si chiama ispirazione. Il rapporto di forze che presiede alla creazione pare in tal caso capovolgersi: la priorità non è più dell'uomo né dello stato d'animo che egli cerca di rendere, ma del linguaggio con cui vuole esprimerlo. Il linguaggio, dal quale nascono e del quale si rivestono il significato e la bellezza, comincia a pensare e a parlare da sé, per conto dell'uomo, e diventa tutto musica, non nel senso di un'esteriore risonanza fonetica, ma in quello dell'impetuosità e potenza del suo flusso interiore. Allora, simile alla massa irruente di un fiume che col suo scorrere leviga le pietre del fondo e fa girare le ruote dei mulini, il linguaggio che si effonde va creando da sé, con la forza delle sue leggi, procedendo nel suo corso, il metro e la rima e mille altre forme e rapporti più importanti, finora non colti, non indagati, senza nome.

In quei momenti Jurij Andrëevič sentiva che non era lui a compiere il lavoro essenziale, ma qualcosa di più grande di lui,

1 - Per un'antologia delle poesie di B.Pasternak dai primi agli ultimi anni, cfr. Pasternak 1972.

al di sopra di lui, lo guidava: la situazione del pensiero e della poesia nel mondo, ciò che alla poesia era riservato dall'avvenire, il passo successivo che avrebbe dovuto compiere nel suo sviluppo storico. Lui era soltanto un'occasione, un punto d'appoggio perché essa potesse mettersi in movimento”¹.

Živago, in fuga con Lara dagli eventi disastrosi che li minacciano, in una casa sperduta nella notte invernale, circondata da chilometri e chilometri di neve, vigilata dai lupi, si mette a scrivere poesie, si abbandona al linguaggio, diventa strumento per costruire o ricostruire un futuro nella desolazione della storia. In che modo?

“Per tutta la vita aveva sognato un’originalità sobria, smussata, irriconoscibile all’esterno, nascosta sotto il velo di una forma ovvia e consueta; per tutta la vita aveva mirato all’elaborazione di quel linguaggio semplice e discreto, in virtù del quale lettore e ascoltatore s’impadroniscono del contenuto senza accorgersi del modo in cui lo assimilano. Tutta la vita aveva cercato uno stile inavvertito, che non attirasse l’attenzione, e fu spaventato di constatare quanto fosse ancora lontano da quell’ideale.

Negli abbozzi della notte aveva voluto esprimere, con i mezzi che per la loro elementarità confinavano col balbettio e la suggestione di una ninnananna, il proprio stato d’animo fatto d’amore e di paura, d’angoscia e di coraggio, in modo che esso si comunicasse di per sé, quasi indipendentemente dalle parole.

Ora, esaminando quei tentativi, trovò che erano privi d’un contenuto organico capace di dare una coesione ai versi che parevano sgretolarsi. Cancellando via via quel che aveva scritto, prese a verseggiare sullo stesso tono lirico la leggenda di Egorij il Coraggioso. Cominciò dall’ampio pentametro che concede piena libertà: ma la sonorità, indipendente dal contenuto, propria di quel metro, lo irritò con la sua falsa eufonia rettorica. Abbandonò quel metro enfatico con la cesura, costringendo le parole nei confini del tetrametro, come chi scrive in prosa lottando contro la verbosità. Scrivere divenne più difficile e più attraente. Il lavoro procedette più vivo, e tuttavia vi penetrava ancora un’eccessiva facondia. Si costrinse a una versificazione ancora più breve. Nel trimetro le parole entravano

1 - Pasternak 1957, pp.468-469.

a fatica. Svanirono le ultime tracce di sonnolenza, si rianimò, si infervorò, l'angustia metrica suggeriva di per sé le parole. Gli oggetti appena nominati cominciarono a delinearli sul serio nella cornice della memoria. Sentiva il passo del cavallo, che camminava sulla superficie della poesia, come l'ambio del cavallo in una delle ballate di Chopin. Georgij il Vittorioso galoppava per le sconfinite distese della steppa: lo vedeva, da tergo, allontanarsi, rimpicciolire. Scriveva con fretta febbrile, riuscendo appena a trascrivere le parole e i versi che gli nascevano tutti a proposito e al loro posto”¹.

Nella prosa della vita, nel tragico inesplicabile degli eventi, Živago si aggrappa alla tradizione, alle leggende, a San Giorgio, ai metri della poesia. Ma è insoddisfatto dei versi che si sgretolano, ha bisogno della solidità di un pentametro, che poi diventa tetrametro e alla fine trimetro. In quella landa notturna e innevata si trasforma in una sorta di sciamano, posseduto dallo spirito che gli rivela alla mente le parole, ma sorvegliato dalla forza del linguaggio che gli dice come disporle. Ecco la poesia come esorcismo che si costruisce imponendosi sull'autore, la poesia che nel suo farsi è simulazione della realtà, aiuta a comprenderla mimandone le forme e ricostruendone poi i contenuti: il trimetro che suggerisce di per sé le parole e i versi che nascono “tutti a proposito e al loro posto”.

Se in Pasternak la prosa può esprimere l'abbandono del rito magico, la sconfitta della pulsione all'eterno ritorno e alla rinascita; i versi che concludono il romanzo, le *Poesie di Živago*, si possono interpretare come una cura, un ritorno alla vita, una rinascita. D'altra parte Živago è medico, cura chi è malato, e il suo nome è legato etimologicamente alla parola *žizn'* (vita), la stessa parola che Pasternak ha messo nel titolo di una raccolta di poesie del 1922: *Sestra maia žizn'* (*Mia sorella la vita*). In quel punto della vicenda romanzesca, nella bufera della storia e della vita, il medico Živago non può più curare con le medicine, allora comincia a curare (anzitutto se stesso) con le parole, si trasforma in mago, sciamano, e con questa metamorfosi

1 - Pasternak 1957, pp.472-473.

tenta di beffare la morte, se non quella del corpo, visto il finale tragico della sua vicenda, almeno quella dell'anima, con parole, versi e strofe che possano restare vivi nella memoria.

Versi, prosa, versi. In Pasternak il ciclo sembra chiudersi, quasi riproponendo lo schema del percorso iniziatico: vita (versi) → morte simbolica (prosa) → rinascita (nuovi versi). In altri autori, fra Otto e Novecento, non è così, il percorso non si chiude e da ternario diviene binario. Abbiamo già accennato a Baudelaire e Rimbaud: il primo passa dalle poesie classicamente strutturate di *Les fleurs du mal* (1857)¹ alle prose dei *Petits poèmes en prose* (1869)², parallelamente ad un percorso biografico che lo vede sempre più immerso nelle spirali di alcol, droghe e difficoltà materiali. Se il passaggio dai versi alla prosa riproduce simbolicamente la sua personale discesa agli inferi, ciò che manca è la terza fase, la rinascita, la nuova consapevolezza. Lo stesso, a un livello ancor più estremo, potrebbe dirsi della parabola letteraria ed esistenziale di Rimbaud. Anch'egli esordisce con gli alessandrini della tradizione classica, che però talvolta si sfaldano, si sgretolano (per dirla alla Pasternak) nelle poesie successive: è la fase in cui il poeta aspira a farsi "veggente"³. Ma poi, nel caos degli eventi di una biografia erratica, quando la geometria musicale del linguaggio evidentemente non è più paradigma di nulla, passa alla prosa di *Une saison en enfer* e delle *Illuminations*. La prima (opera finita, licenziata dall'autore e pure stampata) descrive e vuol essere essa stessa una discesa agli inferi. La seconda, opera frammentaria e apparentemente incompiuta, cominciata insieme alla precedente e proseguita per qualche anno, pubblicata all'insaputa dell'autore, non esprime certo alcuna rinascita, ma nella sua frammentarietà prelude solo alla fase successiva nell'opera di Rimbaud, la fase del silenzio, del rifiuto della parola, del desiderio di oblio.

In Rimbaud il percorso appare consapevole, voluto. A una fase sciamanica, in cui le parole rimandano ad altro, le vocali sono colori

1 - Baudelaire 1975.

2 - Baudelaire 1979.

3 - Cfr. Rimbaud 2011.

e i testi nascondono il loro significato (che probabilmente affonda nell'inconscio); segue una seconda fase dove il veggente si risveglia dalla *trance* e ripudia la condizione di sensitivo illusionista, non pronuncia più incantesimi ma descrizioni, al verso oscuro della Pizia si sostituisce la prosa del mondo:

“J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs! Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée!

Moi! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à êtreindre!”¹.

La terza fase, quella dove cerca di stringere nelle mani la realtà rugosa, inizia significativamente con un testo intitolato *Après le deluge*, e dopo il diluvio rimangono i frantumi, le macerie, i frammenti costituiti dalla brevi prose con cui Rimbaud tenta di razionalizzare il mondo precario che lo circonda. C'è un inizio o meglio una ripartenza, perché il diluvio ha lavato via le illusioni precedenti, ma non una rinascita, semmai una nuova consapevolezza, una serie aperta di brevi illuminazioni, che hanno nell'incompiutezza, nel rifiuto a costituirsi come opera, la loro cifra distintiva. Dopo questo, la quarta fase sarà il silenzio.

In altri casi la dialettica verso-prosa non si realizza in un percorso: dal verso alla prosa e/o viceversa; ma in un continuo dialogo che aggiunge senso ai testi dell'autore. Prendiamo ad esempio l'opera di Georg Trakl, poeta emblematico del primissimo '900, morto suicida a soli 27 anni, traumatizzato dalla guerra e dalla vita, perso anch'egli come Baudelaire nei propri paradisi artificiali e come Rimbaud in un

1 - *Une saison en enfer, Adieu*, in Rimbaud 1972, p.266 e 268 (tr.it. di L.-Mazza: “Ho cercato d'inventare nuovi fiori, nuovi astri, nuove carni, nuove lingue. Ho creduto d'acquistare poteri soprannaturali. Ebbene! devo seppellire la mia immaginazione e i miei ricordi! Una bella gloria d'artista e di narratore andata a monte! Io! io, che mi sono detto mago o angelo, dispensato da ogni morale, sono restituito alla terra, con un dovere da cercare, e la rugosa realtà da stringere!”), pp. 267 e 268).

mondo simbolico perturbato e perturbante. In una lettera del 1912 all'amico Buschbeck, allegata al manoscritto con una prima raccolta delle sue poesie, Trakl raccomanda, nel caso che fossero pubblicate, di stamparle in qualsiasi ordine eccetto quello cronologico¹. L'autore non vuole che il libro sia letto come una storia, una narrazione, un'evoluzione spirituale. Preferisce che comunichi una situazione e questo modifica la nostra percezione dei testi, perché quelle forme che messe in ordine cronologico di composizione avrebbero comunicato un'evoluzione, in tal modo comunicano una nebulosa, un intrico, un'allegoria ben differente da interpretare. Aggiungiamo poi che in parallelo con la scrittura dei versi Trakl si dedica anche alla composizione di prose poetiche. Non dopo, come aveva fatto Baudelaire, ma contemporaneamente alla scrittura dei versi, come a volerne fare una sorta di controcanto: i temi ripropongono quelli delle poesie; le forme invece abbandonano del tutto il modello iterativo.

Se consideriamo l'evoluzione formale delle composizioni di Trakl, in particolare come è cambiata la metrica dalle prime alle ultime poesie, dobbiamo notare un progressivo passaggio dalle forme tradizionali al verso libero. Nella raccolta pubblicata nel 1913, che contiene soprattutto testi del suo primo periodo, mostra una netta prevalenza di quartine rimate sulle altre forme più libere, quasi a comunicare uno stridente contrasto fra la solidità della struttura ritmica e la frammentarietà visionaria dei contenuti. E' però sintomatico che l'ultimo testo della raccolta sia *Helian*, poemetto in cinque parti che l'autore definisce "la cosa più cara e più dolorosa che io abbia mai scritto". Presumibilmente composto nello stesso 1913, *Helian* è paradigmatico dell'ultimo Trakl: non più quartine rimate, ma versi liberi dotati di una musicalità iterativa e frantumata, che accentua ancor più quello che è stato definito *Reihungsstil* (stile a serie), cioè l'accostamento a livello semantico di immagini non connesse fra loro, spesso ciascuna in un singolo verso:

Abends auf der Terrasse betranken wir uns mit braunem Wein.

1 - Cfr. Ervino Pocar, *Premessa*, in Trakl 1974, p.5.

Rötlich glüht der Pfirsich im Laub;
Sanfte Sonate, frohes Lachen¹.

Nello stesso anno 1913 Trakl scrive *Traum und Umnachtung* (*Sogno e ottenebramento*), un poemetto in prosa rimbaudiano, una sorta di “autobiografia mitizzata” che già all’inizio presenta “un senso spaventoso di spettralità e di pietrificazione”² ed è percorsa da un sentimento opprimente di colpa e di morte. Dopo arriveranno gli ultimi testi: la prosa *Offenbarung und Untergang* (*Rivelazione e rovina*) e le poesie *Klage* (*Lamento*) e *Grodek*. Infine la morte per overdose di cocaina.

Se consideriamo cronologicamente le poesie di Trakl, vediamo pertanto che si può individuare una sorta di percorso verso la disintegrazione della forma: dal verso metrico al verso libero, ma anche dal verso alla prosa, vale a dire, se applichiamo le nostre argomentazioni, dall’esorcismo della morte alla resa. Considerando però il rifiuto da parte di Trakl della cronologia, se è vero che lo dobbiamo considerare come “il poeta di un unico poema”³, allora la sua opera non indica più un percorso, ma un continuo lottare delle due pulsioni, vita e morte, morte e vita, che costituiscono il paradigma binario della sua fare poesia.

Una simile dialettica binaria, che si dispiega ancor più sincronicamente, caratterizza un’altra opera della poesia europea di quegli stessi anni: i *Canti orfici* di Dino Campana. Per una coincidenza singolare ma significativa, Campana si trova a comporre i suoi testi esattamente negli stessi anni (essenzialmente 1912-1914) in cui Trakl scrive la maggior parte dei suoi. I *Canti orfici* però nascono programmaticamente come libro, non come raccolta di testi, e si struttura alternando versi e prose poetiche con una netta prevalenza del discorso in prosa. E’ importante anche notare come sia il risultato di un naufr-

1 - *Helian*, vv.6-8, in Trakl 1913, p.61 (“Sulla terrazza, la sera, prendemmo la sbornia di vino brunastro. / Arde in mezzo alle fronde la pesca rosata; / dolce sonata, risa giulive.” Tr.it. di E.Pocar, in Trakl 1974, p.53).

2 - Mittner 1971, pp.1243-44.

3 - Pietro Tripodo, *Nota linguistica*, in Trakl 1991, p.120.

gio e di una riscrittura. Nel 1913 Campana diede in lettura l'unico manoscritto del suo testo, che aveva intitolato *Il più lungo giorno*, a Giovanni Papini il quale lo perse e costrinse l'autore a riscriverlo totalmente, in poche settimane, un po' tentando di ricordare quanto già scritto, un po' aggiungendo altri testi. Il risultato fu un'opera nuova, con un titolo nuovo, composta per intero nei primi mesi del 1914 e pubblicata nel giugno di quello stesso anno.

Prodotto di una febbrile riscrittura, i *Canti orfici* sono un'opera compatta ma difficile da inserire in un genere. E' narrazione? In parte. E' poesia lirica? Sì, ma non del tutto. E' diario intimo? Anche. Si apre con una notte, in un paesaggio di città turrita, un fiume impaludato; continua con vagabondaggi fra Italia, Europa e Sudamerica; si chiude con un'altra notte:

Nuda mistica in alto cava

Infinitamente occhiuta devastazione era la notte tirrena¹

L'inizio forse rappresenta una partenza; la fine però non è certo un arrivo, siamo in un porto, un luogo dove si arriva ma poi si riparte, l'atmosfera è quella di un'attesa per una nuova partenza. L'inquietudine che caratterizza il livello tematico, è un tratto distintivo anche del piano formale. L'alternanza prosa/verso ha qualcosa della frantumazione cubista, riproduce le sfaccettature di un io frammentato che ha bisogno di essere ricomposto, ma l'autore non ce la fa, lascia il compito al lettore, al quale si richiede una lettura cognitiva.

Nei *Canti orfici*, dunque, non c'è un passaggio dal verso metrico al verso libero alla prosa poetica; non c'è un percorso, come abbiamo visto in Rimbaud, dall'esorcismo alla resa. No, è tutto intrecciato, è un continuo combattimento tra memoria e oblio, tra persistenza e dissoluzione, in un universo frammentario di ricordi e percezioni attuali tutti da ricomporre. La parabola letteraria di Rimbaud si sarebbe conclusa con il silenzio, quella di Campana si sarebbe dissolta nella follia.

1 - D.Campana, *Genova*, vv. 158-159, in Campana 2003, p.134 (si tratta degli ultimi due versi del libro).

Frammentazione del discorso e lettura cognitiva (cioè interpretativa) sono a ben vedere due paradigmi del modernismo poetico del primo Novecento, diventati poi un luogo comune di tanta poesia di quel secolo. Gli orrori della Prima Guerra Mondiale hanno un effetto potente sulla letteratura di quegli anni e le proposte stilistiche di poeti come Trakl e Campana si ritrovano ben presto affiancate a quelle di altri autori, come tanti espressionisti tedeschi o Giuseppe Ungaretti o Ezra Pound (solo per fare alcuni nomi).

Ungaretti, italiano d'Egitto come anche Marinetti, è uno dei tanti intellettuali che nel 1915 hanno la bella idea di sostenere l'entrata in guerra dell'Italia e di andare volontario. Arrivato al fronte si rende conto di quale porcheria si tratti, di come quella "sola igiene del mondo" sia soprattutto un delirio di sangue e sofferenza, e ne scrive in modo doloro, sofferto, con versi che sembrano frammenti anche se conservano in molti casi una loro prosodia. La sua *Allegria di naufragi* (uscita nel 1919) è costituita di testi per lo più brevi, intervallati di pause, un diario con tanto di luoghi e date che descrive una morte simbolica e una discesa agli inferi. La rinascita è quanto di più ambiguo. Verso la fine della raccolta troviamo una poesia iconica, *Soldati*, che chiude la serie direttamente ispirata dalla guerra:

Si sta come
d'autunno
sugli alberi
le foglie¹

Quattro versi che potrebbero essere due settenari (si sta come d'autunno / sugli alberi le foglie) frantumati come la vita dell'autore. Subito dopo inizia l'ultima sezione in cui, con pochi versi e quattro brevi prose (ma potrebbero anche essere versi liberi), la voce narrante di quello che abbiamo definito un diario si ritrova nei luoghi della prima giovinezza, riscopre l'amore ma nella consapevolezza che il ritorno è comunque un approssimarsi alla morte:

Conosco ormai il mio destino, e la mia origine.

Non mi rimane più nulla da profanare, nulla da sognare.

1 - Ungaretti 1969, p.87.

Ho goduto di tutto, e sofferto.
Non mi rimane che rassegnarmi a morire.
Alleverò dunque tranquillamente una prole.
Quando un appetito maligno mi spingeva negli amori
mortalì, lodavo la vita.
Ora che considero, anch'io, l'amore come una garanzia
della specie, ho in vista la morte.¹

L'ultimo testo, tuttavia, è un ritorno al conforto della tradizione, nella forma (un settenario e cinque endecasillabi) e nel titolo, *Preghiera*:

Quando mi desterò
dal barbaglio della promiscuità
in una limpida e attonita sfera

Quando il mio peso mi sarà leggero

Il naufragio concedimi Signore
di quel giovane giorno al primo grido²

La partita con la morte che il poeta è riuscito a non perdere durante la grande guerra non è finita, anzi si fa ancora più subdola, i versi sono ancor meno cantabili facendosi prosa, eppure qua e là, in quei brandelli di settenari e di endecasillabi di *Ritorno* e *Preghiera*, nei miseri quinari di *Un sogno solito*, si rileva lo sforzo di sopravvivere ritrovando nelle forme del discorso un primo appiglio. La coazione a ripetere qui non è pulsione a disgregarsi, è piuttosto un barlume di magia imitativa, un timidissimo esorcismo per propiziare una incerta rinascita.

Si è fatto prima il nome di Ezra Pound, perché anche questo autore, negli stessi anni in cui Campana e Ungaretti davano forma alle loro opere emblematiche, viveva un'evoluzione che avrebbe avuto conseguenze nel lavoro suo e in quello di altri poeti, in particolare di Eliot. Dopo una fase in qualche modo classica, densa di riferimenti alla poesia medievale europea e alla poesia cinese antica, Pound intensifica una sua personale battaglia contro le gabbie delle forme chiuse. E' probabile che abbia influito in questa evoluzione anche il

1 - Ungaretti 1969, p.95.

2 - Ungaretti 1969, p.97.

costante lavoro di traduttore e trascrittore che Pound portò avanti in quel periodo, fatto sta che la versificazione si libera sempre più delle costrizioni metriche e assume quella forma che costituirà uno degli elementi caratterizzanti del suo “metodo mitico”¹.

Finita la Prima Guerra Mondiale, Pound decide di cambiare città e paese: nel 1920 pubblica *Hugh Selwyn Mauberley* e da Londra si trasferisce a Parigi. Il *Mauberley* è un poemetto ed è un’invettiva, con un titolo che risulta anagrammabile in “humbugs yell anywhere” (impostori gridano ovunque). Tra i bersagli dell’indignazione di Pound ci sono la società letteraria del tempo, la guerra e il sistema economico, verso cui lancia strali che il lettore non sempre riesce ad individuare e interpretare. I testi IV e V della prima parte ci danno comunque una chiave di lettura importante: la guerra ha cambiato radicalmente il punto di vista dell’autore; una generazione di giovani è andata incontro alla morte e spesso l’ha trovata, dopo niente più è come prima, perché

Some quick to arm,
some for adventure,
some from fear of weakness,
some from fear of censure,
some for love of slaughter, in imagination,
learning later...
some in fear, learning love of slaughter²

E ancora

Died some "pro patria,
non dulce non et decor"...
walked eye-deep in hell
believing in old men's lies, then unbelieving
came home, home to a lie,
home to many deceits,
home to old lies and new infamy;

1 - Sulla genesi del metodo mitico in Eliot e Pound cfr. Serpieri 1982.

2 - *Hugh Selwyn Mauberley*, IV, in Pound 1975, p.100 (alcuni svelti all'arma alcuni per avventura alcuni per paura di debolezza alcuni per paura di censura alcuni per amore di massacro nella loro immaginazione imparando più tardi alcuni con paura imparando l'amore del massacro).

usury age-old and age-thick
and liars in public places.¹

In tale situazione, continuare a cincischiarsi coi “capelli di Circe”, a “spremere gigli dalla ghianda” non ha più senso, i tempi richiedono azione ma l’artista/edonista rimane apatico e non se ne rende conto. Alla fine è destinato a svanire, a perdersi alla deriva fra isole fittizie e senza tempo, fuori del tempo, “sparse Molucche” da cui potrà tornare solo pietrificato in un medaglione, con gli occhi trasformati in topazi. D’ora in avanti ci sarà spazio soltanto per i *Cantos*.

Questa evoluzione nella poesia di Pound, che è passaggio dalla classicità delle grandi tradizioni culturali (greco-romana, cinese, provenzale) alla frammentarietà del presente post-bellico, trova conferma anche nella costruzione tematica e metrica. Il discorso si fa sempre più frammentato, coesione e coerenza appaiono quasi rifiutate e il lettore deve fare un attento lavoro di ricostruzione. I testi che compongono il poemetto alternano continuamente versi organizzati in quartine a versi liberi al limite della prosa. Le quartine sono a volte rimate a volte no; quando lo sono, le rime possono essere intermittenti (abac) o più raramente alternate (abab).

E’ interessante notare l’evoluzione metrica nei testi I-V della prima parte. I primi due (“For three years out of time with his age” e “The age demanded an image”) sono quelli più legati alle esperienze passate, anche se l’autore le interpreta e le tratta in modo sarcastico, per criticarle radicalmente e rifiutarle. L’estetica decadente e imagista, il culto dell’antico, tutto l’armamentario della poesia precedente si deformano in modo grottesco, persiste solo l’eco degli autori passati: Ronsard, Omero, Dante, Flaubert, Villon. Questa eco del passato la ritroviamo anche nella struttura a quartine rimate abab, pur se i versi non sono sempre isosillabici e le rime talvolta imperfette. Il ter-

1 - *Hugh Selwyn Mauberley*, IV, in Pound 1975, p.100 (morirono alcuni pro patria non dulce non et decor camminarono immersi nell'inferno fino agli occhi credendo alle bugie dei vecchi poi non credendo più tornarono a casa a casa a una bugia a casa a molti inganni a casa a vecchie bugie e nuova infamia usura vecchia d'età e di spessore e bugiardi nei posti pubblici).

zo testo, dove al vitalismo di Dioniso si sostituiscono le macerazioni del cristianesimo e alla bellezza classica si sostituisce la dozzinalità del mercato, si presenta come una canzonetta di brevi quartine con rime intermittenti ed assonanze. Il quarto testo, dove irrompe la tragedia sanguinosa e mortifera della grande guerra, non ha più rime e non ha più metro regolare, ma una struttura a litania che ci fa pensare a una sorta di coazione a ripetere: la parola “some” ripetuta otto volte; la locuzione “as never before” ripetuta quattro volte (cinque con la variante “as never told”); “home” ripetuta quattro volte. E poi compare la parola “usury”, che avrà un tragico seguito nella poetica poundiana; e la frase “liars in public places”, come a confermare “humbugs” nel supposto anagramma del titolo. Un testo che è un trionfo modernista della morte e che assume come tratto distintivo, rispetto ai tre precedenti, l’uso del verso libero. Uso che si conferma anche nel quinto testo (“There died a myriad”), dove ritroviamo ripetizioni anaforiche e immagini di corruzione e sfacelo:

There died a myriad,
And of the best, among them,
For an old bitch gone in the teeth,
For a botched civilization,
Charm, smiling at the good mouth,
Quick eyes gone under earth's lid,
For two gross of broken statues,
For a few thousand battered books¹

In un mondo frammentario e frammentato il canto del poeta si fa anch’esso frammento e i metri e le rime non riescono più a modellizzare i mucchi di macerie. Il verso libero d’ora in poi sarà lo strumento con cui Pound erigerà l’edificio labirintico dei *Cantos*, via via innalzato e frantumato e continuato per tutta la vita.

In Italia, dove Pound si trasferisce nel 1925, la fascinazione del

1 - *Hugh Selwyn Mauberley*, V, in Pound 1975, p.101 (ve ne morì una miriade e dei migliori fra loro per una vecchia puttana dai denti andati per una civiltà sgangherata fascino sorriso su una bella bocca occhi rapidi andati sotto palpebre di terra per due mucchi di statue rotte per poche migliaia di libri sfasciati).

frammento è già attiva da quasi un ventennio e vede tra gli esponenti di quella corrente che sarà chiamata appunto “frammentismo” scrittori come Rebora, Boine, Sbarbaro, Soffici e molti altri, soprattutto legati alla rivista “La voce”. Clemente Rebora e Giovanni Boine pubblicarono titoli emblematici: *Frammenti lirici* (1913) e *Frantumi* (1918). Il primo raccoglie testi poetici in versi liberi o sciolti, cosparsi qua e là di rime ed assonanze, che sono una meditazione sulla precarietà della condizione umana; il secondo raccoglie brevi prose poetiche, spesso della lunghezza di un aforisma, caratterizzate da un espressionismo fatto di immagini paurose e consapevolezza della morte in agguato. Ma la poetica del frammento caratterizzerà la poesia e in genere la cultura italiana (ed europea) fino a tutti gli anni trenta del ‘900. In un’epoca che non crede più nella possibilità di trovare una ragione unitaria alle cose, di rinchiudere la complessità della materia e dello spirito in un sistema descrittivo e interpretativo coerente, il frammento si pone ad emblema di questo nuovo atteggiamento. Allo stesso tempo, in anni di regimi totalitari, in cui il dramma maggiore non era tanto l’impossibilità di dire, quanto l’obbligo di dire parole a sostegno dei tiranni¹, ecco che scrivere, parlare, dire in modo frantumato era talvolta l’unica maniera per opporsi alla tirannia. Non sempre, naturalmente, ché per esempio in Pound abbiamo il modello più terribile di schizofrenia culturale: la frantumazione del discorso va in parallelo col sempre più stretto avvitarci del poeta nel delirio totalitario, come se ci trovassimo di fronte a una fuga nella follia (quasi una morte psichica) per rendere più tollerabile l’orrore. Forse qualcosa di simile potremmo rilevare anche in Majakovskij.

Possiamo dire che Pound si trova nel posto sbagliato al momento sbagliato; se fosse rimasto in Inghilterra forse avrebbe avuto un’evoluzione simile a quella di T.S.Eliot, fattosi conservatore e cristiano e tradizionalista, ma al riparo dalla tragica paccottiglia ideologica del fascismo. Eliot è amico e studioso di Pound di cui conosce bene

1 - Cfr. Barthes 1978, p.7 (p.9): “...fascismo non è impedire di dire, è obbligarci a dire”.

l'uso della metrica, avendo pubblicato nel 1917 un saggio che già nel titolo, *Ezra Pound: His Metric and Poetry*, sintetizza nel modo più chiaro il contenuto. Fra le osservazioni di Eliot è interessante (per i nostri scopi) quello che dice sul verso libero:

“Ezra Pound has been fathered with *vers libre* in English, with all its vices and virtues. The term is a loose one – any verse is called ‘free’ by people whose ears are not accustomed to it – in the second place, Pound’s use of this medium has shown the temperance of the artist, and his belief in it as a vehicle is not that of the fanatic. He has said himself that when one has the proper material for a sonnet, one should use the sonnet form; but that it happens very rarely to any poet to find himself in possession of just the block of stuff which can perfectly be modelled into the sonnet”¹.

La concezione del verso che Eliot attribuisce a Pound non era molto diversa dalla propria, tanto è vero che poi troverà naturale chiedere all'amico di dargli una mano nel lavoro di revisione di *The Waste Land*, il suo lavoro più iconico.

Eliot, lettore attento e studioso del teatro elisabettiano, ricorre con frequenza al *blank verse*, il verso sciolto di dieci sillabe e con ritmo giambico tipico della tradizione inglese. Ma, come succedeva nei testi teatrali, anche in *The Waste Land* il ritmo è spesso variato e forzato, il giambo può mutare in trocheo o dattilo o altro, così che si creano variazioni e tensioni, la fluidità dal discorso si incrina, il *blank verse* diventa verso libero e quasi prosa, accentuando il senso di frantumazione che è il primo e più evidente connotato del poemetto. La consulenza di Pound gioca un ruolo determinante nella forma definitiva dell'opera, che in origine era molto più lunga, le sforbiciate a cui la sottopone (solo nella prima sezione sono stati tagliati i primi 54 versi) modificano il testo in modo significativo e lo rendono un incastro di pezzi da riconnettere. Alessandro Serpieri, nell'introduzione alla sua versione di entrambi i testi, osserva che

“la stesura originale [...] presentava collegamenti interni, pa-

1 - Eliot 1917, p.167.

rallentamenti tematici e sequenze narrative, che, pur in maniera abbastanza ellittica, rendevano l'opera meno impervia alla lettura. Il ricorrere di monologhi, come il profilarsi di punti di vista sulle scene descritte, conferivano se non altro l'unità di una o più prospettive coscienziali al mosaico dei brani. Nella sua spericolata sperimentazione compositiva, Eliot rimaneva in parte legato all'ipoteca strutturale posta dal monologo ottocentesco [...], che non consentiva di arrivare alla visione ex abrupto, ma reclamava una qualche traccia di introduzione, e di prospettiva, narrativa e psicologica. Ma il metodo, mitico e intertestuale, risultava così impuro. Fu merito di Pound consigliare i tagli di tutte le parti, e di tutti i nessi anche minimi, che risultavano estranei a quel metodo.

L'unità del poemetto divenne così un rebus anche per lo stesso poeta¹.

In effetti, a confermare le osservazioni di Alessandro Serpieri, quasi a certificare l'essenza disgregata dell'opera, arrivano gli ultimi versi, in particolare il 430 dove finalmente la frantumazione culturale e formale si fa correlativo oggettivo di un'analoga frantumazione esistenziale: "These fragments I have shored against my ruins"².

Metodo mitico, frantumazione, verso libero appaiono insomma in Pound, come anche in Eliot, strettamente connessi e aiutano ad esprimere, a livello del contenuto formale profondo, il malessere esistenziale di un'epoca, la tragica precarietà, la discesa agli inferi della società europea nei tre decenni che comprendono le due guerre mondiali. Nessun esorcismo appare efficace in un orizzonte che lascia intravedere soltanto rovine. Tra i poeti che abbiamo considerato in queste pagine, solo il povero Mandel'stam si ostina a borbottare i suoi versi camminando avanti e indietro per la stanza, "masticando ogni metro"³, nello sfacelo di una vita che evidentemente cerca di sorreggere nel solo modo che conosce, costruendo versi e strofe e testi per-

1 - In Eliot 1982, p.19.

2 - *The Waste Land*, v.430.

3 - Come canta Francesco Guccini nella canzone *Ho ancora la forza*, scritta in collaborazione con Luciano Ligabue. Questo ci dà lo spunto per fare, nel prossimo ultimo capitolo, alcune osservazioni sulla poesia melica.

corsi dal delirio ma solidi come pietre, muri, torri; strofe che possano fissarsi nella memoria, affrontare il tempo e magari (provvisoriamente) sconfiggerlo.

11. Appunti sulla poesia melica.

Nella seconda metà del '900, nel clima europeo della ricostruzione postbellica, il panorama della poesia in Europa Occidentale e in America cambia radicalmente e, particolarmente negli anni '60, assistiamo allo svilupparsi di quella che possiamo definire poesia melica: la canzone in musica, che sia canzone d'autore o canzonetta pop o opera rock o altro, si impone in modo prepotente finendo per surclassare e quasi oscurare ogni altro tipo di poesia. Possiamo dire che gli ultimi cinquant'anni del XX secolo, per quanto concerne la poesia, sono stati gli anni del declino della poesia scritta e del trionfo della poesia melica, perché sempre più ristretto appare il pubblico della poesia mentre sempre più ampio è quello della canzone.

A dire il vero, lo status della canzone è tuttora dibattuto e controverso, come lo furono quelli della fotografia o del cinema ai loro inizi, e come lo è quello del fumetto. Si tratta di arte? Si tratta di poesia? Onestamente la domanda sembra piuttosto oziosa e, a nostro avviso, merita una risposta semplice: i testi delle canzoni sono discorso in versi; e in quanto discorso in versi si tratta di poesia. Poi si può discutere per i singoli testi se sia buona o cattiva poesia, ma resta il fatto che riprendono e riproducono una tradizione millenaria e non li si può espellere dal genere poetico solo perché negli ultimi due secoli sono cambiate alcune categorie estetiche. Del resto Omero, Saffo, Anacreonte cos'erano se non i cantautori della loro epoca?

Nel secolo scorso, dagli anni '50 in poi, in coincidenza con quello che in Italia appare come un "miracolo economico", la canzone è andata soggetta ad una sempre più vasta diffusione, anche grazie all'affermarsi di nuovi mezzi di riproduzione del suono, e ad un'evoluzione formale che ne hanno fatto un genere letterario complesso, dove scrittura, oralità e multimedialità formano un intreccio che arricchiscono di senso il testo. Purtroppo non abbiamo ancora sviluppato un'estetica che consenta di includere pienamente la canzone

contemporanea nel genere poesia, ma considerarla come una versione novecentesca della melica monodica o corale della poesia classica può essere un passo utile. Certo, nella logica romantica del genio creatore la canzone pone alcuni problemi: per esempio è sempre legata a uno o più interpreti; l'autore spesso non coincide con l'interprete; l'autore generalmente non è uno solo. Sotto certi aspetti è più vicino al genere "sceneggiatura cinematografica" che al genere "poesia lirica". Oggi è molto difficile considerare il piano verbale della canzone contemporanea separatamente da quello musicale, mentre non abbiamo problemi a farlo per la poesia melica antica, anche perché non sapremmo quale musica associarci e dobbiamo limitarci alla metrica. E' però vero che sono ormai frequenti studi e articoli e corsi universitari che prendono in considerazione ed analizzano i generi della melica contemporanea. Dal 2020 e per diversi anni Paolo Giovannetti ha tenuto corsi su "Poesia, canzone e rap"¹; la rivista "Semicerchio" ha ripetutamente pubblicato articoli e interventi sulla canzone²; nel 2016 il Nobel per la letteratura è stato assegnato a Bob Dylan; e si potrebbero fare innumerevoli altri esempi. Insomma la poesia in musica sembra ormai accolta, se non completamente accettata, nell'ambito dei generi letterari canonici.

Che si tratti di canzone d'autore o di canzonetta commerciale, quello che salta immediatamente all'orecchio è la preponderanza del ritmo e delle forme chiuse sulla frammentarietà. Molto spesso la canzone si costruisce su schemi usuali della tradizione poetica occidentale: endecasillabi, settenari, decasillabi, ottonari, rime baciata o alternate o rimalmezzo. Molto comune è lo schema della ballata, con alcuni versi che si ripetono a dividere due o più strofe. Un esempio può essere *Mr Tambourine* di Bob Dylan³, che inizia con una quartina (la ripresa della ballata) che si ripete per altre quattro volte a scandire e poi concludere le quattro strofe variamente rimate della com-

1 - Paolo Giovannetti è stato tra i pionieri nel considerare la canzone come un genere letterario, si veda Giovannetti 2008.

2 - Per esempio si veda "Semicerchio", n.44, 2011.

3 - Cfr. Dylan 1972, pp.152-157.

posizione. Ma tantissime canzoni, in particolare quelle più orecchiabili e commerciali, presentano uno schema simile: strofe con versi regolari rimati e un ritornello che si ripete più volte. Questa prevalenza delle forme tradizionali si riscontra soprattutto nelle canzoni degli anni '60 e '70, cioè dei due decenni in cui questo genere musicale e poetico accompagna – e talvolta ispira – i cambiamenti sociali e culturali di quel periodo. La cultura giovanile del secondo dopoguerra porta avanti istanze di cambiamento che in America e in Europa occidentale, ma anche nel cosiddetto terzo mondo con il processo di decolonizzazione, producono una rivoluzione dei costumi. “Liberazione” diviene un termine paradigmatico: liberazione dai vincoli patriarcali, liberazione dalle sudditanze economiche, liberazione dalle ingiustizie sociali, liberazione nei comportamenti sessuali. Queste aspirazioni si traducono spesso in progetti velleitari, a volte sfociano nella violenza politica, ma il più delle volte esprimono un genuino desiderio di cambiamento e di miglioramento. Se ci limitiamo all'Italia, nei dodici anni che vanno dal 1967 al 1978 succede (anche) questo: pubblicazione di *Lettera a una professoressa* a cura di Lorenzo Milani (1967); proteste studentesche per una scuola meno classista (1968 e seguenti); legge che rende possibile il divorzio (1970); liberalizzazione della pillola anticoncezionale (1971); servizio civile per gli obiettori di coscienza (1972); pubblicazione di *Dalla parte delle bambine* di Elena Gianini Belotti (1973); nascita delle radio libere (1975); nuovo diritto di famiglia, i giovani sono maggiorenni a 18 anni (1975); liberalizzazione dell'aborto (1978); abolizione degli ospedali psichiatrici (1978). Il tutto, è vero, inframezzato da episodi di violenza che tuttavia non riescono a fermare questa ondata di rinnovamento che ha nei movimenti giovanili l'elemento propulsore. Giovani che, rivoluzionari o meno, comunisti o cattolici, impegnati o indifferenti, si muovono a ritmo di musica, ritmo che in minima parte è quello degli slogan politici, ma è soprattutto quello della musica rock o pop, commerciale o progressiva che ha segnato quell'epoca di tumulti politici (esauritisi poi nella sterilità della violenza) e tumulti

culturali (che hanno invece vivificato e modificato nel profondo la società).

Sono anni in cui musica e canzoni costituiscono uno degli elementi aggreganti della cultura giovanile, della voglia di cambiamento e dell'ottimismo che ne era alla base. Versi regolari o fortemente ritmati, strofe, rime, forme chiuse, modelli iterativi sono elementi formali paradigmatici di questo panorama letterario-musicale. Nel 1976 Eugenio Finardi canta *Musica ribelle*:

È la musica, la musica ribelle
Che ti vibra nelle ossa
Che ti entra nella pelle
Che ti dice di uscire
Che ti urla di cambiare
Di mollare le menate
E di metterti a lottare¹

Il modello iterativo è evidente anche graficamente nelle anafore (musica...; che ti...; di...), ma poi ci sono le rime intermittenti, i versi settenari e ottonari. Non è Pound, non è Borges, è forse poesia minore, priva di metafore, semplice se non semplicistica, ma emblematica di un modo di fare versi che possano essere cantati. Undici anni prima Fabrizio De André canta *La canzone di Marinella*:

Questa di Marinella è la storia vera
Che scivolò nel fiume a primavera
Ma il vento che la vide così bella
Dal fiume la portò sopra una stella
[...]
Questa è la tua canzone, Marinella
Che sei volata in cielo su una stella
E come tutte le più belle cose
Vivesti solo un giorno, come le rose²

Sette quartine di endecasillabi con rime aabb; ma, per rafforzare l'idea circolare della composizione, il primo e l'ultimo verso hanno una sillaba in più. Nel decennio precedente, agli inizi del boom eco-

1 - Cfr. Bernieri 1978, p.129, dove i versi sono trascritti come alessandrini.

2 - In Borgna e Dessì 1977, p.46.

nomico, Gino Paoli compone *La gatta* (che poi uscirà nel 1961)¹ anche questa una sorta di ballata in cui la prima strofa funziona da ripresa, e la troviamo poi ripetuta con piccole variazioni alla fine della canzone:

Ma io ripenso a una gatta
Che aveva una macchia nera
Sul muso, a una vecchia
Soffitta vicino al mare
Con una stellina
Che ora non vedo più

Questa canzone ci fa riflettere anche sul fatto che la versificazione può apparire differente se partiamo dal testo orale o dal testo scritto. Quest'ultimo in effetti di solito appare stampato in questa forma:

Ma io ripenso a una gatta
Che aveva una macchia nera sul muso
A una vecchia soffitta vicino al mare
Con una stellina, che ora non vedo più

Se nella citazione precedente, che prova a tener conto di come quelle parole vengono cantate, abbiamo dei versi sciolti dove si alternano ottonari e senari, con un paio di inarcature (o *enjambements*); nella seconda citazione abbiamo dei versi liberi al limite della prosa, dove ogni musicalità e ogni ritmo sembrano perduti. Siamo in anni in cui nella poesia scritta prevale il verso libero prosastico ed evidentemente, nel pubblicare una versione scritta della canzone, è stata fatta una scelta stilistica in tal senso (non sappiamo se dall'autore o dall'editore). Resta il fatto che la versione orale, quella cantata e ascoltata e ricantata dal pubblico, ha un'altra forma, dove l'elemento musicale e iterativo sono preponderanti, anche perché aiutano la memorizzazione del testo. Altre canzoni di Paoli (come di altri autori) ci offrono testi che oscillano tra varie versioni scritte. *Sapore di sale*, ad esempio, la si può ritrovare in forma prosastica:

Sapore di sale sapore di mare
che hai sulla pelle che hai sulle labbra

1 - In id., p.85.

quando esci dall'acqua e ti vieni a sdraiare
vicino a me vicino a me¹

o in forma metrica, e in quest'ultima versione si costruisce, paradossalmente ma non troppo, sullo stesso metro della *Canzone degli italiani* di Mameli:

Sapore di sale	Fratelli d'Italia,
sapore di mare	l'Italia s'è desta,
che hai sulla pelle	dell'elmo di Scipio
che hai sulle labbra	s'è cinta la testa.
quando esci dall'acqua	Dov'è la Vittoria?
e ti vieni a sdraiare	Le porga la chioma,
vicino a me	ché schiava di Roma
vicino a me	Iddio la creò

Il testo di Mameli, nella sequela martellante dei senari, è più monotono; il testo di Paoli è più variato (cinque senari, un settenario e un quinario ripetuto), ma il ritmo è simile, tanto che l'inno italiano potrebbe essere cantato sulla musica di Gino Paoli². Non è raro che una canzone, pur mantenendo lo stesso schema sonoro, abbia più varianti nel testo verbale, anche perché il momento dell'esecuzione dal vivo si presta all'improvvisazione. Altre volte si danno dei casi in cui esistono versioni diverse che vengono eseguite secondo le circostanze o l'estro del cantante: un esempio può essere *Starless* dei King Crimson³, che è stata eseguita dal gruppo in varie versioni, mutando l'ordine delle strofe o sostituendo una strofa con un'altra, pur mantenendo invariato il tema musicale.

La musica insomma può accettare le parole più diverse, *Sapore di*

1 - In Borgna e Dessì 1977, p.87.

2 - Personalmente ritengo che adottare *Sapore di sale* come inno nazionale sarebbe una scelta bellissima e coraggiosa: parole d'amore invece di parole di guerra e nessuna distinzione di genere (la parola "solo" al verso 12 si può pronunciare anche "sola" o "solə", dipende da chi la canta). Sarebbe davvero stupendo!

3 - Cfr. King Crimson, *Red*, r.s.m., Island Records, 1974. Per i testi citati in questo capitolo, da qui in poi rimando alla registrazione sonora musicale (r.s.m., cioè album LP o CD). I testi verbali sono tutti reperibili in rete, dove non mancheranno eventuali varianti.

sale o *Fratelli d'Italia* fa lo stesso, però opera potentemente su due piani: aggiunge suggestioni foniche alle parole, anche a quelle più banali; e obbliga l'autore ad obbedire a certe regole formali del ritmo e della circolarità, quelle stesse regole che abbiamo descritto nei capitoli precedenti. In tal modo il testo verbale si arricchisce di contenuti profondi (quelle connotazioni magiche, esorcistiche, incantatorie) che agiscono nell'inconscio. Ed è proprio per la presenza della musica che la poesia melica contemporanea, a differenza della poesia solo verbale, è più incline a costruirsi su versi che ripetono un determinato numero di sillabe, su versi rimati, su versi cioè dove l'iterazione fonica gioca un ruolo distintivo. Certo, anche in questo tipo di poesia la presenza del verso libero è abbastanza frequente, soprattutto nella cosiddetta canzone d'autore. Spesso si tratta piuttosto di versi sciolti alternati a versi liberi, con qualche rima o assonanza:

Alice guarda i gatti e i gatti guardano nel sole
Mentre il mondo sta girando senza fretta
Irene al quarto piano è lì tranquilla
E si guarda nello specchio e accende un'altra sigaretta
E Lili Marlene, bella più che mai
Sorridente e non ti dice la sua età
Ma tutto questo Alice non lo sa
"Ma io non ci sto più", gridò lo sposo e poi
Tutti pensarono dietro ai capelli
"Lo sposo è impazzito oppure ha bevuto"
Ma la sposa aspetta un figlio e lui lo sa
Non è così che se ne andrà¹

Altre volte ci troviamo di fronte a veri e propri recitativi con un andamento del tutto prosastico:

Evaporato in una nuvola rossa
In una delle molte feritoie della notte
Con un bisogno d'attenzione e d'amore
Tropo, se mi vuoi bene piangi
Per essere corrisposti
Valeva la pena divertirti le serate estive
Con un semplicissimo "Mi ricordo"

1 - *Alice*, vv.1-12, in Francesco De Gregori, *Alice non lo sa*, r.s.m., It, 1973.

Per osservarvi affittare un chilo d'erba
Ai contadini in pensione e alle loro donne
E regalare a piene mani oceani¹

Negli ultimi decenni abbiamo assistito a un rimescolio di forme nei testi e nelle musiche. Da un lato è sempre più raro avere canzoni che si possano eseguire con il solo accompagnamento di una chitarra, perché l'arrangiamento musicale si fa più elaborato e complesso. Questo obbliga chi scrive i testi ad adeguarsi alla musica, forzando la sintassi e soprattutto forzando i rapporti di coesione e coerenza del testo:

La differenza tra me e te
Non l'ho capita fino in fondo veramente bene
Me e te
Uno dei due sa farsi male, l'altro meno
Però me e te
È quasi una negazione²

Non ci sono più endecasillabi o settenari, il testo evita le rime limitando il paradigma iterativo a qualche sprazzo di anafora o alla ripetizione di qualche sintagma, come fosse un ritornello. Altro esempio:

Narciso, parole di burro
Si sciolgono sotto l'alito della passione
Narciso, trasparenza e mistero
Cospargimi di olio alle mandorle e vanità, modellami³

Siamo in un ambito stilistico che rifiuta il modello tradizionale, secolare, di iterazione poetica: senza la musica che le inquadra in uno schema ritmico, le parole acquistano letterarietà e si fanno poesia non con metri e rime, ma acquisendo i tratti distintivi descritti da Jean Cohen, cioè costruendo il discorso secondo altri modelli di versificazione, predicazione, determinazione, coordinazione e mettendo

1 - *Amico fragile*, vv.1-10, in Fabrizio De André, *Vol. 8*, r.s.m., Produttori Associati, 1975.

2 - *La differenza tra te e me*, in Tiziano Ferro, *L'amore è una cosa semplice*, r.s.m., EMI, 2011.

3 - *Parole di burro*, in Carmen Consoli, *Stato di necessità*, r.s.m., Cyclope Records, 2000.

in discussione anche l'ordine delle parole. A questo fenomeno, però (e questo è il secondo lato), se ne affianca un altro che sembra del tutto speculare, perché l'affermarsi del genere rap ha invece restituito nuova linfa all'uso dei metri e soprattutto delle rime, rinnovandone lo status con una spruzzata di sgangherata contemporaneità:

Vedi che tutto sembra normale
Violentare e dire che stai male
Il collo mio continua a sudare
La fronte pure sembra un murales
Questa musica ha un che infernale
E questo ragazzo l'ha presa male
Perdono padre continuo a peccare
Steccare, venitemi a beccare
Sono venuto per sparecchiare
Strofe, rime, metriche più rare
E rompi qualcosa adesso
Non scherzare con tutto questo
Noi guidiamo nel buio pesto
Rompiti l'osso del collo adesso!¹

I poeti rap non si possono forse considerare seguaci della tradizione, loro cercano “metriche più rare” basate più sul tempo della musica che sul numero delle sillabe. Al concetto verbale di verso si affianca il concetto musicale di “barra”, dove il verso è la riga di parole che vediamo scritte, la barra è il suono percussivo che guida il ritmo delle parole e si amalgama ad esse. Fondamentale però è la presenza delle rime: che siano bacciate o alternate, perfette o imperfette, ripetute ossessivamente o alternate ad assonanze e consonanze, senza rime non c'è poesia rap. A questi due lati, potremmo aggiungerne un terzo a formare un triangolo, perché la canzonetta pop tradizionale, quella per intenderci “cuore-amore”, non cessa di esistere, come non cessa la canzone d'autore costruita su solide strutture di versi rimati e strofe. Persistono cioè, anche se come fenomeno minoritario, forme che ripropongono una versificazione più legata alla tradizione pur nel

1 - *Rompiti il collo*, in Fabri Fibra, *Tradimento*, r.s.m., Universal Music Group, 2006.

differenziarsi delle tematiche e dei contenuti.

L'opposizione poesia verbale / poesia melica ancora nei primi decenni del XXI secolo appare poco indagata, ma è un fenomeno culturale di portata straordinaria che meriterebbe un'attenzione più approfondita. E' ancora difficile accettare il fatto che oggi la poesia, come già ai primordi della nostra evoluzione culturale, sia ascoltata e ballata, non letta. Musica e danza, canto e ascolto e movimento hanno in gran parte ripreso il loro posto erodendo spazio a quello che negli ultimi secoli abbiamo chiamato poesia: quella scritta e letta, generalmente in silenzio, a volte declamata e ascoltata in pubblico.

Un altro fatto interessante è che il canto e l'ascolto, quando avvengono in pubblico, in occasione di concerti con centinaia o migliaia di persone, assumono una dimensione liturgica¹. Il concerto si trasforma in una sorta di celebrazione, dove i musicisti, i cantanti e gli spettatori prendono parte ad un rito e, nei casi più estremi, si abbandonano a pratiche quasi mistiche. Non è infrequente che nei grandi concerti rock all'aperto si ricorra all'uso di droghe e bevande alcoliche per abbassare i freni inibitori e abbandonarsi ad azioni inconsuete, a balli che rimandano alle danze dionisiache. La poesia, insomma, e la musica sembrano ritrovare un loro legame con la magia e la religione.

La poesia verbale, metrica o ritmica o prosastica, in tutto il '900 vede una prevalenza di forme che tendono a frantumare il principio iterativo, privilegiano la dissonanza, lo spezzarsi del ritmo, si avvicinano alla prosa. Dove questo non succede, come in Unione Sovietica, la poesia si fa resistenza alla pulsione di morte che guida la politica culturale della dittatura comunista, resistenza alla censura, resistenza all'oblio. In Italia, al contrario, è la poetica del frammento, l'estetica dei frantumi, ad opporsi alla retorica totalitaria del fascismo, al suo roboante vitalismo di cartapesta. In Europa il verso libero, dall'ultimo Trakl a Pound a Celan a Holan sembra il più adeguato a comunicare un modello della crisi esistenziale dei decenni centrali

1 - Cfr. Stella 2011, pp.12-13.

del secolo, decenni di sterminio, di paura atomica, densi di immagini di morte.

Quando, nel secondo dopoguerra, comincia a prevalere il desiderio di ricostruzione e cambiamento, a rinascere una nuova pulsione vitale, rinasce pure il canto, le parole riconquistano la magia dell'iterazione e si impone via via la poesia melica, le canzonette che muovono le folle, sollecitano il desiderio, producono piacere, inducono a nuovi comportamenti. Il rock and roll negli anni '50 e poi l'esplosione del pop negli anni '60, insieme alla canzone d'autore, sono fenomeni che modificano e arricchiscono la poesia e rivoluzionano i costumi. Le elite letterarie si avvitano in esperimenti di neo- e pseudo-avanguardia, pian piano perdendo lettori, mentre i giullari del pop conquistano ascoltatori proponendo una nuova estetica. L'opposizione poesia verbale / poesia melica è anche opposizione psicologica e si gioca su una diversità basilare di orientamenti. L'una è orientata alla meditazione sulla realtà, a descriverne l'essenza, a fornirne un modello su cui condurre un'analisi critica (perché la letteratura è un sistema secondario di modellizzazione). L'altra è orientata all'azione, a provocare attraverso la musica un effetto sui corpi, a stimolare una reazione fisica all'impatto della voce. La poesia verbale del Novecento, nel silenzio della lettura, induce a riflessioni sul tragico dell'esistenza, sul nonsenso della storia, sulla frammentarietà del vivere. La poesia melica del pop e del rock e del rap, nel chiasso del canto, induce al desiderio, al sollievo e alla tristezza, alla calma e al furore, al movimento del corpo. Volendo scomodare Nietzsche, potremmo dire che l'una guarda un po' più all'apollineo, l'altra guarda in prevalenza al dionisiaco. Venendo alla nostra argomentazione, potremmo aggiungere che la poesia verbale novecentesca, nel suo generico abbandono del canto, nel suo rifiuto della versificazione tradizionale, nel suo rompere gli schemi chiusi, nella sua opera di frantumazione del discorso, appare più orientata alla morte. La poesia melica degli ultimi ottant'anni, nel suo recupero dei metri e delle rime, nella sua opera di ricostruzione di un ritmo circolare, nel suo bisogno

di far rinascere le forme del discorso accettando l'eterno ritorno di un modello primigenio, appare più orientata alla vita.

In questo schema molto generico e forse troppo semplicistico, non bisogna dimenticare però che nel corso del XX secolo molti poeti, non solo russi, sono ricorsi ai metri tradizionali per produrre i loro testi. Dagli anni '80 in poi si è addirittura cominciato a parlare, in Italia, di "poeti neometrici", con riferimento a quei poeti che, dopo gli anni delle neoavanguardie e in mezzo a una temperie culturale che vedeva esperimenti di ogni tipo (poesia visiva, performativa, ecc.), tornavano a scrivere sonetti e quartine. L'esempio più eclatante può essere quello di Patrizia Valduga, che fin dall'esordio con il volume *Medicamenta*, poi con il poemetto *La tentazione*, poi con le raccolte di quartine, ma anche con le traduzioni e i testi successivi, ha sempre riproposto forme testuali rigorosamente metriche, facendo rivivere, rinnovandolo, un secentismo tutto nevecentesco percorso da coloriture psicoanalitiche¹. Il paradosso della poesia di Valduga è che, pur essendo intrisa di immagini di morte, non sceglie il verso libero per veicolare i contenuti, optando per l'esorcismo attraverso speculari immagini di erotismo fisico e l'uso caparbio di metri e rime, utilizzando una coazione a ripetere che, come si è più volte rimarcato, nella poesia serve a fronteggiare l'oblio, quindi la morte.

1 - Cfr. Valduga 1989 e Valduga 1997.

12. Interpretazione o sovrainterpretazione?

Gli appunti che compongono i due capitoli precedenti, pur nella loro frammentarietà, nel loro essere “note” da elaborare, bozze inconcluse di un’ipotesi letteraria (in questo molto novecentesche), evidenziano comunque che anche nel “genere poesia lirica”, come in altri ambiti nella cultura del XX secolo, si possono delineare delle opposizioni che producono significato. L’opposizione tra verso regolare e verso libero, ovvero tra poesia metrica e poesia prosastica, ovvero tra poesia melica e poesia verbale. Si tratta di un modello, quello dell’opposizione fra due tratti distintivi, che ha caratterizzato il ‘900 in molti dei suoi ambiti culturali e ha prodotto mutamenti significativi nell’indagine linguistica ma soprattutto nell’evoluzione delle scienze naturali e dell’informazione¹. Nelle riflessioni e argomentazioni che abbiamo proposto finora, abbiamo associato all’opposizione verso regolare / verso libero un’analogia opposizione vita / morte, senza la presunzione di stabilire sciocchi automatismi, ma osservando come a livello profondo si possa osservare qualche analogia nei modelli simbolici. Certo, resta il dubbio che si tratti di una interpretazione del tutto congetturale, perché non ci sono autori novecenteschi che affermano esplicitamente di aver scelto il verso libero per comunicare, attraverso le forme dell’espressione, una propria rinuncia ad esorcizzare l’oblio e la morte. Si tratta pertanto di una sovrainterpretazione?

Osserva Umberto Eco: “Tra la storia misteriosa della produzione di un testo, e l’incontrollabile deriva delle sue letture successive, il testo in quanto testo costituisce una presenza rassicurante, un punto fermo a cui attenersi”². I testi letterari, effettivamente, stanno lì e, nella loro forma scritta e stampata su carta, hanno una loro presenza che può apparire immodificabile. “Exegi monumentum aere perennius” scrive Orazio e lo abbiamo citato all’inizio di queste riflessioni, “ho eretto un monumento più duraturo del bronzo” che niente potrà

1 - Cfr. Pettinari 2023.

2 - Eco 1992, p.105.

distruggere, né la pioggia, né il vento, né “l’innumerabile serie degli anni e la fuga dei tempi”. E’ innegabile che le parole siano quelle e non siano cambiate in duemila anni, pertanto sia nel tradurle sia nell’interpretarle (che è poi un’altra traduzione) non possiamo non prescindere da esse. Tuttavia è altrettanto innegabile che i testi possano avere caratteri profondamente diversi: possono distinguersi per tipo (descrittivo, narrativo, espositivo, argomentativo, regolativo e forse qualche altro) e per genere (racconto, poesia, dramma, lettera, istruzioni, articolo, canzone e sicuramente tanti altri). E sappiamo che un racconto in prosa o una ricetta di cucina sono molto differenti da una poesia in versi. Tutti questi testi, per essere individuati nel loro genere, devono seguire degli schemi: il racconto deve avere una struttura, una *fabula*, un intreccio, un modello narrativo¹ da seguire o rifiutare; la ricetta deve dare delle istruzioni in modo ordinato; la poesia in versi deve concentrarsi sugli aspetti fonetici, evidenziare una musicalità o un ritmo, lavorare sulla combinazione delle parole fino a rischiare di compromettere la coerenza del testo.

In particolare, la poesia in versi è discorso che lotta con tutta una serie di costrizioni (numero di sillabe, rime, ecc.), che obbliga l’autore a delle scelte obbligate, che lo induce a utilizzare parole forse impreviste per le costrizioni imposte dal metro o da una rima difficile da soddisfare. Abbiamo avuto modo di notare come per Leopardi l’uso della rima significasse una sorta di abdicazione alla libertà del poeta, che si ritrova a comunicare dei contenuti che solo in parte sono suoi (noi aggiungeremmo “coscientemente suoi”). E abbiamo visto anche come Živago, nelle notti insonni in cui si ritrova a elaborare con fatica le sue poesie, si sentisse in balia del linguaggio, perché “l’angustia metrica suggeriva di per sé le parole”.

Umberto Eco esprime una forte perplessità nei confronti di certe correnti di critica letteraria, come il decostruzionismo, che tendono a trovare significati nascosti, inopinati, palesemente in contraddizione con la materialità dei testi. Voler dimostrare “che Dante fosse framas-

1 - Si fa riferimento a Segre 1974, pp.3-77.

sone, templare, membro dei rosacroce”¹ e, pertanto, indagare la *Commedia* per ritrovarci simboli massonici rosacrociati può sembrare ardito se non un’inutile perdita di tempo, un lavoro che non trova giustificazione nel testo del poema. Ancor più sembra un puro esercizio di astratta deduzione quando si vogliono trovare significati occulti nei testi letterari in prosa, che siano testi narrativi o descrittivi o argomentativi. La prosa è meno costrittiva nei confronti dell’autore e si presta molto di più alla pianificazione del testo rispetto alla poesia lirica. E’ pratica comune, prima di scrivere un romanzo, pianificarne la *fabula*, poi organizzarne la trama, decidere il punto di vista e abbozzare il carattere dei personaggi.

E’ comprensibile il rifiuto di Eco nei confronti della sovrainterpretazione, intesa come ogni interpretazione che non trovi nella materialità del testo, e delle sue relazioni coi i vari contesti in cui è inserito, una chiara ragion d’essere. La sua esperienza di scrittore è legata alla prosa, al saggio e successivamente al romanzo, alla finzione letteraria. Il saggio presuppone una attenta pianificazione: tutti noi che abbiamo fatto l’università negli ultimi decenni del ‘900 e abbiamo letto il suo manuale *Come si fa una tesi di laurea* sappiamo qual era il suo metodo di lavoro. Ma anche il romanzo può richiedere un lungo e certosino lavoro preparatorio. Émile Zola a fine ‘800 teorizza questo modo di lavorare, affermando che lo scrittore deve essere una sorta di scienziato, deve informarsi sui luoghi in cui ambienterà le sue storie, meglio ancora visitarli personalmente, intervistare le persone, studiare bene i personaggi e costruire uno schema dettagliato del romanzo². Fatto questo lavoro sarà possibile riempire lo schema di parole. Ma innumerevoli romanzieri contemporanei, autori di gialli, romanzi storici, d’avventura, di spionaggio o fantascienza, testimoniano il loro lavoro di documentazione in biblioteche e archivi, di studio, di sopralluoghi, di preparazione. Lo stesso Eco racconta che per preparare *Il nome della rosa* si mise a disegnare mappe e labirinti

1 - Eco 1995, p.68.

2 - Cfr. Zola 1880.

(“Avevo bisogno di sapere quanto tempo avrebbero impiegato due personaggi a spostarsi da un luogo a un altro conversando, e questo dettava anche la lunghezza dei dialoghi”¹), a pianificare trame, a studiare il registro linguistico più adeguato alla storia. Analogamente per gli altri romanzi:

“Per *Il pendolo di Foucault* ho passato sera dopo sera, fino all’ora di chiusura, nel Conservatoire des Arts et Métiers, dove alcuni dei principali eventi della storia hanno avuto luogo. Per parlare dei Templari sono andato a visitare la Foresta d’Oriente in Francia, dove ci sono tracce dei loro comandanti (a cui si fa vagamente riferimento nel romanzo). Per descrivere la passeggiata notturna di Casaubon attraverso Parigi, dal Conservatoire a Place des Vosges e poi alla Torre Eiffel, ho trascorso diverse notti tra le 2:00 e le 3:00 camminando e dettando tutto ciò che potevo vedere a un registratore in tasca, in modo da non sbagliare i nomi delle strade e degli incroci. Per *L’isola del giorno prima* sono andato naturalmente nei Mari del Sud, nella posizione geografica precisa dove è ambientato il libro, per vedere i colori del mare, del cielo, dei pesci e dei coralli – in vari momenti della giornata. Ma ho anche lavorato per due o tre anni su disegni e piccoli modelli di navi dell’epoca, per scoprire quanto fosse grande una cabina o una buca, e come una persona avrebbe potuto spostarsi dall’una all’altra”².

Gli anni ‘60 e ‘70 sono decenni di approfonditi studi narratologici a cui Umberto Eco fornisce preziosi contributi, da *Opera aperta* del 1962 a *Lector in fabula* del 1979. Probabilmente anche questo vorticare di studi sulle forme della narrazione contribuisce a rafforzare la sua meticolosità nel pianificare e costruire trame.

La poesia lirica (prosastica o metrica o melica) è più refrattaria al tipo di lavoro possibile e spesso necessario per produrre romanzi, generalmente non esige quella stessa meticolosità di ricerche. Scrivere un romanzo richiede di elaborare dei contenuti letterariamente verosimili e strutturarli in una narrazione; scrivere una lirica richiede di organizzare musicalmente un contenuto, rendendolo suggestivo e

1 - Eco 2017, p.67.

2 - Ibid.

strutturandolo in forme anch'esse ricche di significato. Nella scrittura del romanzo l'autore è meno vincolato nella scelta delle parole, in qualche modo è più libero anche se, una volta scelto il modello narrativo, deve adeguare il discorso a quel modello. Nella poesia lirica l'autore è soggetto a molte più costrizioni; volendo parlare in terminologia linguistica, le gabbie dell'asse sintagmatico restringono le opzioni sull'asse paradigmatico.

“Un romanzo (come ogni narrazione che eseguiamo ogni giorno, spiegando per esempio perché quella certa mattina siamo arrivati tardi) usa le parole per comunicare fatti narrati. Ora, per quanto riguarda la *fiction*, i fatti o la storia sono più importanti delle parole. Le parole sono fondamentali nella poesia (ed è per questo che la poesia è così difficile da tradurre, a causa della differenza di suoni tra due lingue diverse). Nella poesia è la scelta dell'espressione che determina il contenuto. In prosa accade il contrario: sono il mondo che l'autore sceglie e gli eventi che accadono in esso che dettano ritmo, stile e persino scelte verbali. Ecco perché in tutti i miei romanzi il mio primo tentativo è stato quello di progettare un mondo e progettarlo nel modo più preciso possibile, così da potermi muovere in totale sicurezza”¹.

Nella poesia, dice Eco, le parole sono fondamentali e le forme dell'espressione determinano il contenuto. Questo, aggiungiamo noi, può significare che a volte l'autore è obbligato a cambiare una parola con un'altra perché altrimenti il numero delle sillabe non rispetterebbe il metro, o perché una rima o un'assonanza o anche un'anafora non sarebbero più le stesse, il ritmo si romperebbe. Nella ricerca della parola giusta, prima di tutto nella forma, nel numero, nel suono, può uscire un vocabolo impensato, con un significato imprevisto ma sorprendentemente adeguato. L'autore si accorge che quella parola inopinata funziona e decide di lasciarla lì, nel testo. Non avrebbe mai pensato di usarla, è uscita dal sacchetto di tutte le parole di tre sillabe con accento sdrucchiolo o di quattro sillabe con accento piano o terminanti in *-atte* che servivano a riempire quel verso, e l'autore ha capito

1 - Eco 2017, p.66.

che era la parola necessaria e veramente giusta. E' questo che succede quando diciamo che il linguaggio si impossessa dell'autore. Ricordate Zivago? "[...] il lavoro s'impossessò di lui e avvertì l'avvicinarsi di ciò che si chiama ispirazione"; "[...] l'angustia metrica suggeriva di per sé le parole [...] e i versi che gli nascevano tutti a proposito e al loro posto".

La poesia, più del romanzo, affonda nell'inconscio: talvolta le parole hanno la stessa natura dei lapsus, degli atti mancati; spesso i testi nascondono fenomeni di spostamento e condensazione, come i sogni; altre volte mostrano una retorica che rimanda a quella dei motti di spirito. D'altra parte è stato variamente notato che nel linguaggio dell'inconscio si possono riconoscere molte delle figure retoriche della tradizione letteraria:

"L'inconscio si serve di una vera e propria «retorica» che, come lo stile, ha le sue «figure», e il vecchio elenco dei tropi offrirebbe un repertorio adatto ai due registri dell'espressione. Vi si trovano, da una parte e dall'altra, tutti i procedimenti di sostituzione generati dal tabù: l'eufemismo, l'allusione, l'antifrasi, la preterizione, la litote. La natura del contenuto dimostrerà tutte le varietà della metafora, poiché i simboli dell'inconscio traggono il loro senso come la loro difficoltà da una conversione metaforica. Si servono anche di ciò che la vecchia retorica chiama metonimia (il contenente per il contenuto) e sineddoche (la parte per il tutto), e se mai la «sintassi» delle connessioni simboliche evoca un particolare procedimento stilistico, si tratta dell'ellissi"¹.

Se la poesia, per il fatto di costringere l'autore ad ubbidire al linguaggio, ha più legami con l'inconscio di quanto ne abbiano altri generi letterari, non è così arbitrario supporre che abbia contenuti non immediatamente rilevabili nella superficie del testo. Anzi, la poesia è il luogo in cui il contenuto formale profondo gioca un ruolo davvero importante. Capire una poesia significa anche interpretarla, scoprirne i significati nascosti e infine decifrarne il mistero perché, come stan-

1 - Benveniste 1956, p.106.

no a dimostrarlo secoli di esegesi, la poesia ha sempre una dose di mistero da decifrare.

Ipotizzare che verso libero e verso metrico, nella loro opposizione, abbiano di per sé un contenuto che si è venuto precisando nel corso del XX secolo sembra una interpretazione ragionevole. Il verso libero acquisisce senso opponendosi a quello tradizionale: comunica modernità, rifiuto di una tradizione che affonda nel mito e nella religione, rifiuto della circolarità, dell'eterno ritorno e dell'idea che con la poesia si possa sconfiggere l'oblio e la morte. Il verso metrico si arricchisce di senso e si rinnova opponendosi a quello libero: riacquista uno status magico che aveva perso con la consuetudine, si arricchisce di una dimensione mitica, palesa il lato inconscio della poesia, torna ad essere discorso straniante e innovativo. Tutto questo, insomma, sembra un'interpretazione che ha una sua plausibilità e coerenza.

Commiato

Basta così. E' ora di chiudere ma, se all'inizio di queste riflessioni e delle argomentazioni che ne sono scaturite avevo abbastanza chiaro quali conclusioni avrei potuto trarre, ora che siamo alla fine mi sembra più ragionevole non trarre conclusioni, ma limitarmi a una più modesta ricapitolazione dei fatti (a volte reali a volte presunti) che hanno dato contenuto a questo saggio. La poesia comunica in modo razionale e in modo suggestivo, trasmette contenuti immediati e contenuti profondi, essendo discorso artistico le sue forme si semantizzano, essendo discorso fortemente condizionato da regole musicali costringe l'autore a delle scelte non sempre volontarie, il linguaggio della poesia non di rado si impadronisce dell'autore. Da tutto questo possiamo derivare che la poesia sia fortemente connessa al linguaggio dell'inconscio e pertanto richieda di essere interpretata, perché densa di simboli sia palesi che nascosti, sia sul piano semantico che su quello formale. Uno di questi simboli, che è poi un paradigma e un tratto distintivo della poesia, è quello dell'iterazione, la ripetizione di suoni e di ritmi, che è movimento ciclico, morte e rinascita, eterno ritorno. Una coazione a ripetere che, evitando la ripetizione identica, si trasforma da istinto di morte a esorcismo. E nella poesia che rifiuta il paradigma iterativo, nel verso libero, si trasforma in una rischiosa resa alla morte.

Si tratta di riflessioni fatte, se non da poeta, da scrittore di versi, ché dopo le quartine di cui parlavo nella prefazione ho poi continuato i miei esercizi componendo una corona di sonetti collegati ai segni zodiacali. Resomi conto che stavo esagerando nella presunzione di dar forma a ciò che forma non aveva (o che comunque non aveva quella forma), mi sono arreso al frammento e al verso libero. Infine ho chiuso i miei esercizi trovando una soluzione di compromesso nel madrigale. Poca cosa e marginale, però mi ha consentito di sperimentare dall'interno quello che andavo elaborando sulla poesia: le costri-

zioni del linguaggio, l'arrivo di parole inaspettate, la forza del caso (dell'inconscio?) nella composizione di un testo poetico. E' possibile che tutto ciò che ho scritto non sia vero, che poggi su basi fragili come la sabbia, ma la poesia non è scienza, è mito e magia, il mistero di come il linguaggio può agire sulle cose ancora nel XXI secolo. E il mistero, quello sì, è vero.

Appendice 1

John Milton – *Il Paradiso perduto*¹

«E' dunque questa la regione, è questo il suolo, il clima», disse allor l'Arcangelo perduto, «questa la sede che abbiamo a cambiare pel Cielo, questa tetra oscurità per la celeste luce? Sia pur così, poi ch'Egli ch'è sovrano or può disporre e proclamar che cosa dovrà essere il giusto. E più distanti siamo, meglio è, da Lui che la ragione eguagliava con noi, ma che la forza fatto ha supremo sopra i Suoi eguali. Felici campi, addio, dove la gioia regna perenne! Io vi saluto, orrori! Mondo infernal, salute! Profondissimo inferno, e tu ricevi il possessore tuo nuovo – uno che la mente tiene mai da luogo mutabile o da tempo! La mente è il proprio luogo suo, e in se stessa dell'inferno può fare un paradiso, del paradiso inferno. Che m'importa dove, s'io ancora son lo stesso? E che esser dovrei, se non quasi alla paro di Lui che il fulmin sol rese più grande? Qui finalmente liberi saremo: l'Onnipotente non ha fatto questo luogo per invidiarcelo e di qui non ci discaccerà. Qui noi possiamo regnar sicuri – e a mio giudizio degna ambizione è il regnar pur nell'inferno: meglio regnare qui che in paradiso servire. Ma perché gli amici nostri fedeli, i consociati ed i partecipi a quella nostra impresa, lasciar dunque

1 - Si cita da John Milton, *Il Paradiso perduto*, traduzione in versi di Decio Pettoello, Torino, UTET, 1950, vv.316-356.

così giacere in istupore presso
l'oblivioso lago e non chiamarli
con noi la loro parte a condividere
della magione d'infelicità
od una volta ancora a ritentare,
l'armi riprese, quel che ancor si possa
 riguadagnare in Cielo o ancora più
perdere nell'inferno?»

Appendice 2

Paul Valéry – *Sul “Cimitero marino”*¹

[...] una figura ritmica vuota, o riempita di vane sillabe, che venne ad ossessionarmi per alcun tempo. Osservai che questa figura era decasillabica, e feci alcune riflessioni su questo tipo di verso così poco usato nella poesia moderna; mi sembrava povero e monotono. Era poca cosa di fronte all'alessandrino, prodigiosamente elaborato da tre o quattro generazioni di grandi artisti. Il demone della generalizzazione suggeriva di tentare di portare quel *Dieci* alla potenza del *Dodici*. Mi propose una certa strofa di sei versi e l'idea di una *composizione* fondata sul numero di tali strofe, e consolidata da una varietà di toni e di funzioni da assegnar loro. Fra le strofe, dovevano essere istituiti dei contrasti o delle corrispondenze. Quest'ultima condizione richiese subito che il poema possibile fosse un monologo dell'«io», in cui i temi più semplici e più costanti della mia vita affettiva e intellettuale, quali si erano imposti nella mia adolescenza e associati al mare e alla luce di un certo luogo sulle rive del Mediterraneo fossero evocati, intrecciati, opposti...

1 - Si cita da Paul Valéry, *Sul “Cimitero marino”*, traduzione Maria Teresa Giaveri, in Valéry 2014, p.1292.

Appendice 3

Giacomo Leopardi – *Il risorgimento*¹

Credei ch'al tutto fossero
In me, sul fior degli anni,
Mancati i dolci affanni
Della mia prima età:
I dolci affanni, i teneri 5
Moti del cor profondo,
Qualunque cosa al mondo
Grato il sentir ci fa.
 Quante querele e lacrime
Sparsi nel novo stato, 10
Quando al mio cor gelato
Prima il dolor mancò!
Mancàr gli usati palpiti,
L'amor mi venne meno,
E irrigidito il seno 15
Di sospirar cessò!
 Piansi spogliata, esanime
Fatta per me la vita
La terra inaridita,
Chiusa in eterno gel; 20
Deserto il dì; la tacita
Notte più sola e bruna;
Spenta per me la luna,
Spente le stelle in ciel.
 Pur di quel pianto origine 25
Era l'antico affetto:
Nell'intimo del petto
Ancor viveva il cor.
Chiedea l'usate immagini
La stanca fantasia; 30
E la tristezza mia
Era dolore ancor.
 Fra poco in me quell'ultimo
Dolore anco fu spento,
E di più far lamento 35
Valor non mi restò.
Giacqui: insensato, attonito,
Non dimandai conforto:

1 - In Leopardi 1956, pp.86-92.

Quasi perduto e morto,
 Il cor s'abbandonò. 40
 Qual fui! quanto dissimile
 Da quel che tanto ardore,
 Che sì beato errore
 Nutrii nell'alma un dì!
 La rondinella vigile, 45
 Alle finestre intorno
 Cantando al novo giorno,
 Il cor non mi ferì:
 Non all'autunno pallido
 In solitaria villa, 50
 La vespertina squilla,
 Il fuggitivo Sol.
 Invan brillare il vespero
 Vidi per muto calle,
 Invan sonò la valle 55
 Del flebile usignol.
 E voi, pupille tenere,
 Sguardi furtivi, erranti,
 Voi de' gentili amanti
 Primo, immortale amor, 60
 Ed alla mano offertami
 Candida ignuda mano,
 Foste voi pure invano
 Al duro mio sopor.
 D'ogni dolcezza vedovo, 65
 Tristo; ma non turbato,
 Ma placido il mio stato,
 Il volto era seren.
 Desiderato il termine
 Avrei del viver mio; 70
 Ma spento era il desio
 Nello spossato sen.
 Qual dell'età decrepita
 L'avanzo ignudo e vile,
 Io conducea l'aprile 75
 Degli anni miei così:
 Così quegl'ineffabili
 Giorni, o mio cor, traevi,
 Che sì fugaci e brevi
 Il cielo a noi sortì. 80
 Chi dalla grave, immemore
 Quietate or mi ridesta?

Che virtù nova è questa,
 Questa che sento in me?
 Moti soavi, immagini, 85
 Palpiti, error beato,
 Per sempre a voi negato
 Questo mio cor non è?
 Siete pur voi quell'unica
 Luce de' giorni miei? 90
 Gli affetti ch'io perdei
 Nella novella età?
 Se al ciel, s'ai verdi margini,
 Ovunque il guardo mira,
 Tutto un dolor mi spira, 95
 Tutto un piacer mi dà.
 Meco ritorna a vivere
 La spiaggia, il bosco, il monte;
 Parla al mio core il fonte,
 Meco favella il mar. 100
 Chi mi ridona il piangere
 Dopo cotanto obbligo?
 E come al guardo mio
 Cangiato il mondo appar?
 Forse la speme, o povero 105
 Mio cor, ti volse un riso?
 Ahi della speme il viso
 Io non vedrò mai più.
 Proprii mi diede i palpiti,
 Natura, e i dolci inganni. 110
 Sopro in me gli affanni
 L'ingenita virtù;
 Non l'annullà: non vinsela
 Il fato e la sventura;
 Non con la vista impura 115
 L'infausta verità.
 Dalle mie vaghe immagini
 So ben ch'ella discorda:
 So che natura è sorda,
 Che miserar non sa. 120
 Che non del ben sollecita
 Fu, ma dell'esser solo:
 Purché ci serbi al duolo,
 Or d'altro a lei non cal.
 So che pietà fra gli uomini 125
 Il misero non trova;

Che lui, fuggendo, a prova
 Schernisce ogni mortal.
 Che ignora il tristo secolo
 Gl'ingegni e le virtùdi; 130
 Che manca ai degni studi
 L'ignuda gloria ancor.
 E voi, pupille tremule,
 Voi, raggio sovrumano,
 So che splendete invano, 135
 Che in voi non brilla amor.
 Nessuno ignoto ed intimo
 Affetto in voi non brilla:
 Non chiude una favilla
 Quel bianco petto in sé. 140
 Anzi d'altrui le tenere
 Cure suol porre in gioco;
 E d'un celeste foco
 Disprezzo è la mercè.
 Pur sento in me rivivere 145
 Gl'inganni aperti e noti;
 E, de' suoi proprii moti
 Si maraviglia il sen.
 Da te, mio cor, quest'ultimo
 Spirto, e l'ardor natio, 150
 Ogni conforto mio
 Solo da te mi vien.
 Mancano, il sento, all'anima
 Alta, gentile e pura,
 La sorte, la natura, 155
 Il mondo e la beltà.
 Ma se tu vivi, o misero,
 Se non concedi al fato,
 Non chiamerò spietato
 Chi lo spirar mi dà. 160

Appendice 4

Osip Mandel'stam – *Due poesie*

*Notre Dame*¹

Где римский судия судил чужой народ,
Стоит базилика, – и, радостный и первый,
Как некогда Адам, распластывая нервы,
Играет мышцами крестовый легкий свод.

Но выдает себя снаружи тайный план:
Здесь позаботилась подпружных арок сила,
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,
И свода дерзкого бездействует таран.

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть,
Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом – дуб, и всюду царь – отвес.

Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра,
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам.

Notre Dame – trad. di Serena Vitale²

Dove il giudice romano giudicava genti straniere
c'è una basilica – e gioiosa, prima
come fu un tempo Adamo, stende i nervi,
fa giocare i muscoli la lieve volta a croce.

Ma trapela all'esterno il progetto misterioso:
qui s'industriò la forza degli archi
perché la massa poderosa non travolgesse le pareti
e ozioso è l'ariete della volta temeraria.

Labirinto d'elementi, bosco inestricabile,
razionale voragine dell'anima gotica,
potenza egiziana e cristiana timidezza,
accanto al giunco la quercia – e, sempre re, l'archipendolo.

Ma più attenzione, Notre-Dame, baluardo,

1 - In Mandel'stam 1913, p.31.

2 - In Mandel'stam 1972, p.29.

mettevo a studiare le tue costole mostruose,
più sovente pensavo: dalla cattiva gravità
anch'io, un giorno, saprò creare la bellezza.

(1912 pubbl. 1913)

Реймс — Лаон¹

Я видел озеро, стоявшее отвесно, —
С разрезанною розой в колесе
Играли рыбы, дом построив пресный.
Леса и лев боролись в челноке.

Глазели внутрь трех лающих порталов
Недуги — недруги других нескрытых дуг.
Фиалковый пролет газель перебежала,
И башнями скала вздохнула вдруг, —

И, влагой напоен, восстал песчаник честный,
И средь ремесленного города-сверчка
Мальчишка-океан встает из речки пресной
И чашками воды швыряет в облака.

(4 марта 1937)

Reims-Laon – Trad. di Maurizia Calusio²

Vedevo il lago dritto, a piombo, –
con la rosa tagliata nella ruota giocavano i pesci
costruita la dimora d'acqua dolce.
Volpe e leone lottavano nella barca.

Occhieggiavano nei tre latranti portali i mali –
nemici di altri archi nascosti.
Di corsa una gazzella traversò la campata di viole
e dalle torri la roccia sospirò improvvisa, –

e piena d'acqua si è sollevata l'onesta arenaria,
e in mezzo alla città-grillo delle botteghe,
l'oceano-ragazzo si alza dal fiume
e lancia tazze d'acqua verso le nuvole.

(4 marzo 1937)

1 - In Mandel'stam 1999, p.51 e Mandel'stam 1995, p.164.

2 - In Mandel'stam 1995, p.165.

Riferimenti bibliografici

(testi letti o consultati o consigliati)

Avvertenza – I testi che oltre alla data della prima edizione ne presentano una di un'edizione più recente, sono citati, nel corso del saggio, con data della prima e pagina della più recente. I testi stranieri di cui si dia la traduzione italiana, sono citati con data dell'originale e pagina della traduzione. In coda alla bibliografia è presente una sitografia essenziale.

AA.VV. 1921

J.Sureda, F.Bonanova, J.Alomar e J.L.Borges, *Manifesto del Ultra*, in "Balears", V, 131, 1921.

AA.VV. 1977

AA.VV., *Fonti francescane*, Assisi, Movimento Francescano, 1977 (n.ed. a cura di E.Caroli, Padova, Editrici Francescane, 2004).

Avalle 1980

D'Arco Silvio Avalle (a cura), *La cultura nella tradizione russa del XIX e del XX secolo*, in "Strumenti critici", n.42-43, 1980.

Barthes 1978

Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978 (tr.it. *Lezione*, Roma, Stampa alternativa, 1979; altra tr. *Lezione*, Torino, Einaudi, 1981).

Beardsworth e Auxier 2017

S.Beardsworth e R.E.Auxier (a cura), *The philosophy of Umberto Eco*, Chicago, Open Court, 2017 (tr.it. *La filosofia di Umberto Eco*, Milano, La nave di Teseo, 2021).

Bernieri 1978

Claudio Bernieri, *Non sparate sul cantautore*, vol.II, Milano, Mazzotta, 1978.

Baudelaire 1975

Charles Baudelaire, *I fiori del male*, introduzione di G.Macchia, presentazione di G.Raboni, tr.it. con testo a fronte di A.-Bertolucci, Milano, Garzanti, 1975.

Baudelaire 1979

Charles Baudelaire, *Poemeti in prosa. Lo spleen di Parigi*, tr.it. con testo a fronte e cura di C.Rendina, Roma, Newton Compton, 1979.

- Benveniste 1956
Émile Benveniste, *Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne*, in "La Psychanalyse", I, 1956, ristampato in Benveniste 1966.
- Benveniste 1966
Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966 (tr.it. *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971).
- Brik 1927
Osip Brik, *Ritm i sintaksis (Materialy k izučeniju stichotvornoj reči)* in "Novij Lef", 3-4-5-6, 1927 (tr.it. *Ritmo e sintassi*, in T.TODOROV (a cura), *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1980).
- Borges 1960
Jorge Luis Borges, *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 1960 (tr.it. in Borges 1984).
- Borges 1969
Jorge Luis Borges, *Elogio de la sombra*, Buenos Aires, Emecé, 1969 (tr.it. parziale in Borges 1980).
- Borges 1980
Jorge Luis Borges, *Poesie (1923-1976)*, con testo a fronte, a cura di R.Paoli, Milano, Mondadori, 1980.
- Borges 1984
Jorge Luis Borges, *Tutte le opere*, vol.I, a cura di D.Porzio, Milano, Mondadori, 1984.
- Borgna e Dessì 1977
Gianni Borgna e Simone Dessì, *C'era una volta una gatta. I cantautori degli anni '60*, Roma, Savelli, 1977.
- Calabrese 1985
Omar Calabrese, *Le teorie dell'arte*, Milano, Bompiani, 1985.
- Campana 1914
Dino Campana, *Canti orfici*, Marradi, Ravagli, 1914.
- Campana 2003
Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di R.Martini, Torino, Einaudi, 2003.
- Cardona 1976
Giorgio Raimondo Cardona, *Introduzione all'etnolinguistica*, Bologna, Il Mulino, 1976.
- Chevalier e Gheerbrant 1969
J.Chevalier e A.Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris,

- Laffont/Jupiter, 1969.
- Cohen 1966
Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966 (tr.it. *Struttura del linguaggio poetico*, Bologna, Il Mulino, 1972).
- Combarieu 1909
Jules Combarieu, *La musique et la magie. Étude sur les origines populaires de l'art musical, son influence et sa fonction dans les sociétés*, Alphonse Picard et Fils, Paris, 1909 (tr.it. *La musica e la magia*, Mondadori, Milano, 1982).
- Contemori e Pettinari 1993
Lido Contemori e Paolo Pettinari, *Il segno tagliente. Meccanismi comunicativi e pragmatici della satira politica grafica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993
- Contini 1960
Poeti del Duecento, tomo I e tomo II, a cura di G.Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.
- Corti 1976
Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976.
- Čukovskaja 1980
Lidja Čukovskaja, *Zapiski ob Anne Achmatovoj*, 1980 (tr.it. *Incontri con Anna Achmatova, 1938-1941*, Milano, Adelphi, 1990, p.20-21).
- De Martino 1948
Ernesto De Martino, *Il mondo magico*, Torino, Einaudi, 1948 (n.ed. Torino, Boringhieri, 1973).
- Di Nola 1974
Dal Nilo all'Eufrate, a cura di Alfonso Di Nola, Novara, Edipem, 1974.
- Dylan 1972
Bob Dylan, *Blues, ballate e canzoni*, con testo a fronte, tr.it. di S.Rizzo, Roma, Newton Compton, 1972 (n.ed. 2007).
- Eco 1973
Umberto Eco, *Il segno*, Milano, ISEDI, 1973.
- Eco 1975
Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.
- Eco 1992
Umberto Eco, *Interpretation and Overinterpretation*, Cam-

- bridge University Press, 1992 (tr.it. *Interpretazione e sovrain-
terpretazione*, Milano, Bompiani, 1995).
- Eco 2017
Umberto Eco, *Intellectual Autobiography of Umberto Eco*
(tr.it. *Autobiografia intellettuale*) in Beardsworth e Auxier
2017.
- Eliade 1949
Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Galli-
mard, 1949 (tr.it. *Il mito dell'eterno ritorno*, Torino, Borla,
1975).
- Eliot 1917
Thomas Stearns Eliot, *Ezra Pound: His Metric and Poetry*,
New York, Alfred A. Knopf, 1917 (riedito in T. S. Eliot, *To
Criticize the Critic*, London, Faber & Faber, 1965).
- Eliot 1982
Thomas Stearns Eliot, *La terra desolata*, con testo a fronte, a
cura di A.Serpieri, Milano Rizzoli, 1982.
- Ferrari 1919
Demetrio Ferrari, *L'arte del dire*, Milano, Hoepli, 1919.
- Fonzi e Negro Sancipriano 1979
Ada Fonzi e Elena Negro Sancipriano, *Il mondo magico nel
bambino*, Torino, Einaudi, 1979.
- Foucault 1966
Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard,
1966 (tr.it. *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1970).
- Francescato 1970
Giuseppe Francescato, *Il linguaggio infantile*, Torino, Einaudi,
1970.
- Frazer 1922
James George Frazer, *The Golden Bough*, abridged edition,
London, MacMillan, 1983 (ed.or. 1922) (tr.it. *Il ramo d'oro*,
Torino, Boringhieri, 1964, n.ed 1990).
- Freud 1899
Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Leipzig-Wien, Deuticke,
1899 (tr.it. *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Boringhieri,
1966).
- Freud 1901
Sigmund Freud, *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, Ber-
lin, Karges, 1901 (tr.it. *Psicopatologia della vita quotidiana*,
Torino, Boringhieri, 1965).

- Freud 1905
Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Leipzig-Wien, Deuticke, 1905 (tr.it. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Roma, Newton Compton, 1976).
- Freud 1917
Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Leipzig-Wien, Hugo Heller & Cie, 1916-17 (tr.it. *Introduzione alla psicoanalisi. Prima serie di lezioni*, in Freud 1978).
- Freud 1920
Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, Leipzig-Wien-Zürich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1920 (tr.it. *Al di là del principio del piacere*, in Freud 1969).
- Freud 1933
Sigmund Freud, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Wien, Internationalen Psychoanalytischen Verlag, 1933 (tr.it. *Introduzione alla psicoanalisi. Seconda serie di lezioni*, in Freud 1978).
- Freud 1969
Sigmund Freud, *Psicoanalisi e società*, Roma, Newton Compton, 1969.
- Freud 1978
Sigmund Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, Torino, Boringhieri, 1978.
- Gasparov 2016
Michail L.Gasparov, *Analisi vs interpretazione. Due poesie di Mandel'stam su cattedrali gotiche*, in *Semicerchio*, XXX, 55, 2016.
- Giovannetti 2008
Paolo Giovannetti, *Dalla poesia in prosa al Rap. Tradizione e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008.
- Giuliani 1975
Antologia della poesia italiana. Dalle origini al Trecento, a cura di Alfredo Giuliani, 2 voll., Milano, Feltrinelli, 1975.
- Hopkins 1959
Gerard Manley Hopkins, *The Journals and Papers*, Oxford University Press, 1959.

Jakobson 1960

Roman Jakobson, *Closing statements: Linguistics and Poetics*, in Th.A.Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge, MIT Press, 1960 (tr.it. *Linguistica e poetica*, in R.Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1972).

Kris e Gombrich 1938

Ernst Kris e Ernst Gombrich, *The Principles of Caricature*, in "British Journal of Medical Psychology", XVIII, 1938 (tr.it. *I principi della caricatura*, in E.Kris, *Ricerche psicanalitiche sull'arte*, Torino, Einaudi, 1967).

Kris e Kurz 1934

Ernst Kris e Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein historischer Versuch*, Wien, Krystall Verlag, 1934 (tr.it. *La leggenda dell'artista*, Torino, Boringhieri, 1980).

Leopardi 1956

Giacomo Leopardi, *Opere*, tomo I, a cura di S.Solmi, Milano Napoli, Ricciardi, 1956.

Leopardi 1956

Giacomo Leopardi, *Opere*, tomo II, a cura di S. e R.Solmi, Milano Napoli, Ricciardi, 1966.

Leopardi 1990

Giacomo Leopardi, *Operette morali. Pensieri*, a cura di P.Ruffilli e U.Dotti, Milano, Garzanti, 1990.

Lotman 1967

Jurij M. Lotman, *Tesizy k probleme "Iskusstvo v rjadu modelirujuščich sistem"*, in "Trudy po znakovym sistemam", III, Tartu, 1967 (tr.it. *Tesi sull'«Arte come sistema secondario di modellizzazione»* in Ju.M.Lotman e B.A.Uspenskij, *Semiotica e cultura*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975).

Lotman 1970

Jurij M. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva, Iskusstvo, 1970 (tr.it. *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972).

Lotman 1973

Jurij M. Lotman, *Semiotika kino i problemy kinoestetiki*, Tallin, 1973 (tr.it. *Problemi generali di semiotica del cinema*, in id., *Introduzione alla semiotica del cinema*, Roma, Officina, 1979).

Lotman e Uspenskij 1973

Ju.M.Lotman e B.A.Uspenskij, *Mif - Imja - Kul'tura*, in "Tru-

dy po znakovym sistemam", VI, Tartu, 1973 (tr.it. *Mito - Nome - Cultura*, in Ju.M.Lotman e B.A.Uspenskij, *Semiotica e cultura*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975, e in id., *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani 1975).

Malmberg 1962

Bertil Malmberg, *Nya Vägar Inom Språkforskningen*, Stockholm, Svenska Bokförlaget, 1962 (tr.it. *La linguistica contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 1972).

Mandel'stam 1913

Osip Mandel'stam, *Kamen' . Stichi*, S.-Peterburg', Akme, 1913; rist.facsimile Ann Arbor, Ardis Publishers, 1972.

Mandel'stam 1972

Osip Mandel'stam, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1972.

Mandel'stam 1995

Osip Mandel'stam, *Quaderni di Voronež*, con testo a fronte, traduzione e cura di M.Calusio, Milano, Mondadori, 1995.

Mandel'stam 1999

Osip Mandel'stam, *Voronežskie tetradi*, Voronež, Editrice E.A.Bolkhovitinov, 1999.

Mandel'stam N. 1970

Nadežda J. Mandel'stam, *Vospominanija*, New York, Izdanie imeni Čechova, 1970 (tr.it. *Speranza contro speranza. Memorie I*, Milano, Settecolori, 2022).

Mastrelli 1951

Carlo Alberto Mastrelli, *L'Edda. Carmi norreni*, introduzione, traduzione e commento di C.A. Mastrelli, Firenze, Sansoni, 1951, (n.ed. 1982).

Matthiessen 1941

Francis Otto Matthiessen, *American Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1941 (tr.it. *Rinascimento americano*, Torino, Einaudi, 1954).

Melchiori 1968

John Donne, *Selected Poems. Death's Duell*, a cura di Giorgio Melchiori, Bari, Adriatica, 1968.

Meriggi 1974

Bruno Meriggi, *Le byline russe*, Milano, Accademia, 1974.

Milton 1899

John Milton, *Paradise Lost*, ed. by R.Vaughan, New York, Collier, 1899 (tr.it. *Il Paradiso perduto*, traduzione in versi di D.Pettoello, Torino, UTET, 1950).

- Mittner 1971
Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, vol.III, tomo II, *Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, Torino, Einaudi, 1971.
- Nietzsche 1885
Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Lipsia, Naumann, 1885 (tr.it. di M.Montinari, *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi, 1968; n.ed. 1979).
- Ong 1982
Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London and New York, Methuen, 1982 (tr.it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986).
- Pagnini 1967
Marcello Pagnini, *Struttura letteraria e metodo critico*, Messina-Firenze, D'Anna, 1967.
- Pagnini 1976
Marcello Pagnini, *Shakespeare e il paradigma della specularità*, Pisa, Pacini, 1976.
- Pareyson 1954
Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Torino, Edizioni di "Filosofia", 1954; n.ed. Firenze, Sansoni, 1974.
- Pasternak 1957
Boris Pasternak, *Doktor Živago*, Milano, Feltrinelli, 1957 (tr.it. *Il dottor Zivago*, Milano, Feltrinelli, 1957).
- Pasternak 1972
Boris Pasternak, *Poesie*, con testo a fronte, a cura di B.Carnevali, Roma, Newton Compton, 1972.
- Petrarca 1996
Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M.Santagata, Milano Mondadori, 1996, n.ed.2006.
- Pettinari 1995
Paolo Pettinari, *Tre documenti: ordine, caos, disordine*, in "L'area di Broca", XXIII, 61, 1995.
- Pettinari 1997
Paolo Pettinari, *Un esempio rococò di come il suono possa complicare il senso delle parole*, in "L'area di Broca", XXIV-XXV, 64-65, 1996-1997.
- Pettinari 2010
Paolo Pettinari, *Coltivare l'ombra è il lavoro del poeta*, in

- “L’area di Broca”, XXXVI-XXXVII, 90-91, 2009-2010.
- Pettinari 2023
Paolo Pettinari, *Il Novecento un secolo binario*, in “L’area di Broca”, XLIX-L, 116-117, 2022-2023.
- Piaget 1926
Jean Piaget, *La représentation du monde chez l'enfant*, Paris, PUF, 1926 (tr.it. *La rappresentazione del mondo nel fanciullo*, Torino, Boringhieri, 1966).
- Pisani 1970
Vittore Pisani, *Le letterature in sanscrito, pâli e pracrito*, in Pisani e Mishra 1970.
- Pisani e Mishra 1970
V.Pisani e L.P.Mishra, *Le letterature dell'India*, Firenze-Milano, Sansoni-Accademia, 1970.
- Plutarco 1962
Plutarco, *De pythiae oraculis*, 27, in *Diatriba isiaca e dialoghi delfici*, a cura di V.Cilento, Firenze, Sansoni, 1962.
- Pound 1975
Ezra Pound, *Selected Poems*, London, Faber & Faber, 1975.
- Pound 1997
Ezra Pound, *Poesie*, con testo a fronte, a cura di G.Singh, Roma, Newton Compton, 1997.
- Ricci 1999
Giovanni R.Ricci, *L’interpretazione rimossa*, Firenze, Gazebo, 1999.
- Rimbaud 1972
Arthur Rimbaud, *Poesie*, con testo a fronte, a cura di L.Mazza, Roma, Newton Compton, 1972.
- Rimbaud 2011
Arthur Rimbaud, *Lettere del veggente*, con testo a fronte, a cura di G.P.Bona e M.Gualtieri, Torino, Einaudi, 2011.
- Rovelli 2014
Carlo Rovelli, *La realtà non è come appare. La struttura elementare delle cose*, Milano, Cortina Editore, 2014.
- Rovelli 2023
Carlo Rovelli, *Buchi bianchi. Dentro l'orizzonte*, Milano, Adelphi, 2023.
- Saba 1964
U.Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, Milano, Mondadori, 1964 (ed.or. 1948).

- Saussure 1916
Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique général*, Paris, Payot, 1916 (tr.it. *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 1970).
- Scardigli 1964
Piergiuseppe Scardigli, *Filologia germanica*, Firenze, Sansoni, 1964.
- Segre 1974
Cesare Segre, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974.
- Seppilli 1962
Anita Seppilli, *Poesia e magia*, Torino, Einaudi, 1962, (n.ed. 1971).
- Serpieri 1982
Alessandro Serpieri, *Introduzione*, in Eliot 1982.
- Stella 2011
Francesco Stella, *Appunti per una fenomenologia linguistica della forma canzone dal medioevo a De André*, in “Semicerchio”, n.44, 2011.
- Strada 1976
Vittorio Strada, *Osip Mandelstàm e la sua poesia, dal “Manifesto dell’Acmeismo” alla sua morte*, in “L’approdo letterario”, XXII, 75-76, 1976.
- Trakl 1913
Georg Trakl, *Gedichte*, Leipzig, Kurt Wolf Verlag, 1913.
- Trakl 1974
Georg Trakl, *Poesie*, con testo a fronte, a cura di E.Pocar, Milano, Mondadori, 1974.
- Trakl 1991
Georg Trakl, *Liriche scelte*, con testo a fronte, a cura di P.Tripodo, Roma, Salerno Editrice, 1991.
- Ullmann 1962
Stephen Ullmann, *Semantics. An Introduction to the Science of Meaning*, Oxford, B.Blackwell & Mott, 1962 (tr.it. *La semantica. Introduzione alla scienza del significato*, Bologna, Il Mulino, 1966).
- Ungaretti 1969
Giuseppe Ungaretti, *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L.Piccioni, Milano, Mondadori, 1969.
- Valduga 1989
Patrizia Valduga, *Medicamenta e altri medicamenta*, Torino,

- Einaudi, 1989.
- Valduga 1997
 Patrizia Valduga, *Cento quartine e altre storie d'amore*, Torino, Einaudi, 1997.
- Valéry 1922
 Paul Valéry, *Charmes*, Paris, Gallimard, 1922 (n.ed. Paris, Larousse, 1975).
- Valéry 2014
 Paul Valéry, *Opere scelte*, a cura di M.T.Giaveri, Milano, Mondadori, 2014.
- Vasoli e De Robertis 1988
 Dante Alighieri, *Opere minori*, Tomo I, parte II, *Convivio*, a cura di C.Vasoli e D.De Robertis, Milano, Ricciardi, 1988.
- Veselovskij 1898
 Aleksandr N. Veselovskij, *Jazyk poëzii i jazyk prozy*, in "ŽMNP", 1898, n.ed. in *Istoričeskaja poëtika*, Leningrad, 1940 (tr.it. *La lingua della poesia e la lingua della prosa* in "Strumenti critici", 42-43, 1980).
- Zola 1880
 Émile Zola, *Le roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1880 (tr.it. *Il romanzo sperimentale*, Milano, Luni, 2026).
- Zumthor 1972
 Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, (tr.it. *Semiologia e poetica medievale*, Milano, Feltrinelli, 1973).

In rete (una sitografia essenziale)

Inserire riferimenti bibliografici a testi pubblicati sulla rete internet espone all'incertezza della precarietà, la loro presenza virtuale sul web è infatti meno stabile rispetto alla presenza fisica dei testi pubblicati su carta e conservati nelle biblioteche. Tuttavia voglio ugualmente inserire alcune informazioni e qualche collegamento (aggiornato all'anno 2026) per facilitare la consultazione di alcuni dei testi presenti in bibliografia.

In primo luogo, molte delle citazioni da testi letterari, che siano poesie o canzoni o formule magiche, si possono ritrovare digitandone il titolo o una frase in un motore di ricerca. Lo stesso dicasi di qual-

cuno dei saggi presenti in bibliografia, soprattutto quelli la cui pubblicazione sia anteriore al 1950. In questo caso si può provare digitando autore e titolo in *Internet Archive* (<https://archive.org/>).

Le riviste “Uroboro” e “L’area di Broca” si possono consultare sul sito web di Mediateca italiana (www.emt.it), così come il saggio di Giovanni R. Ricci (www.emt.it/gazebo), i miei articoli presenti in bibliografia e una traduzione di *Hugh Selwyn Mauberley* di Pound (www.emt.it/pettinari.html). Degli altri testi consultabili in rete mi limito a dare il collegamento alla versione pdf dei seguenti testi:

[AA.VV. 1921](#); [Eliade 1949](#); [Eliot 1917](#); [Frazer 1922](#); [Gasparov 2016](#); [Hopkins 1959](#); [Kris e Gombrich 1938](#); [Mandel’stam 1913](#); [Mandel’stam 1999](#); [Strada 1976](#); [Stella 2011](#); [Trakl 1913](#).