

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
LETTERATURE, LINGUE E CULTURE MODERNE

Ciclo XXXIV

Settore Concorsuale: 10/F4

Settore Scientifico Disciplinare: L-FIL-LET/14

IO, TU, GLI ALTRI. STUDIO SUL GENERE LIRICO.

Presentata da: FABRIZIO MARIA SPINELLI

Coordinatore Dottorato

PROF.SSA GABRIELA ELINA IMPOSTI

Supervisore

PROF. FEDERICO BERTONI

Co-supervisore

PROF. STEFANO COLANGELO

Esame finale anno 2022

Relazione finale del triennio di studi

Corso di dottorato in Letterature, Lingue e Culture Moderne (Alma Mater Studiorum, Università di Bologna/Università degli studi dell'Aquila), XXXIV ciclo, Curriculum 3 / Studi Letterari e Culturali

Dottorando: Fabrizio Maria Spinelli

Titolo del progetto: Io, tu, gli altri. Studio sul genere lirico

Tutor: Federico Bertoni

Co-tutor: Stefano Colangelo

Nel corso dell'anno accademico 2018/2019, il dottorando Fabrizio Maria Spinelli ha svolto prevalentemente attività bibliografica, per meglio riuscire a muoversi nell'ampio corpus di testi inerenti l'argomento trattato. Nello specifico, si è impegnato nell'analizzare testi riguardanti la teoria dei generi (Schaeffer, Genette, Fowler, Todorov, Raible, Cohen, Jauss, Guillen), la storia e la teoria del genere lirico (Culler, Guerrero, Bernardelli, Johnson, Mazzoni, più una serie di autori legati al progetto "new lyric studies" che ha come riferimento il lavoro di Virginia Jackson e Yopie Prins). Il dottorando ha inoltre steso un indice di riferimento, e le pagine iniziali del primo capitolo, riguardanti per l'appunto il formarsi della nozione di genere lirico e la sua evoluzione in diacronia.

Nel corso dello stesso anno, il dottorando ha inoltre partecipato come relatore al convegno «Crisi e trasformazioni» organizzato dall'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata" (18-20 giugno 2019), con un intervento sulla poesia di Claudia Rankine; ha scritto un articolo in corso di pubblicazione per la rivista *d. a. t.*, intitolato *Il gergo dell'inautenticità: lirica e scrittura non creativa*; ha partecipato con costanza alle attività dell'*International Lab on Foreignness* (ILF), un laboratorio coordinato dal prof. Colangelo in collaborazione con istituzioni accademiche estere quali l'Università di Varsavia, l'Università "Ludwig-Maximilian" di Monaco, l'Università di Ottawa, l'A&M Texas University, e infine la Tokyo University of Foreign Studies.

Nel corso del secondo anno (2019/2020) il dottorato ha svolto prevalentemente attività di scrittura, portando a compimento i primi due capitoli della tesi. L'evento pandemico ha ridotto la sua partecipazione a convegni, oltre a impedirgli di partire per il semestre all'estero presso l'Università di Francoforte sul Meno, con cui però ha collaborato nel corso dell'intero 2020, svolgendo preminentemente attività seminariali e partecipando con interventi ai corsi della professoressa Christine Ott presso il dipartimento di italianistica (l'Institut für Romanische Sprachen und Literature della Goethe Universität). Ha inoltre partecipato al convegno annuale dell'associazione Compalit, "Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata", tenutosi a Siena dal 5 al 7 dicembre 2019, i cui atti sono stati pubblicati da Del Vecchio Editore. Ha infine preso parte alla Graduate Conference del Lilec, "Letteratura e altri mondi. Genere, politica e società", tenutasi in via telematica i giorni 1 e 2 luglio 2020.

Nel corso del terzo anno (2020/2021), il candidato ha portato a compimento la propria tesi. Ha inoltre partecipato al convegno annuale del CAIS tenutosi in via telematica il 4-5 e l'11-12 giugno 2021, con un intervento intitolato "Voce e presenza in *Stella variabile* di Vittorio Sereni". Un suo articolo sull'oralità nella poesia del secondo Novecento è stato pubblicato sulla rivista Rossocorpolingua diretta da Cetta Petrolio Pagliarani, mentre un suo contributo sull'ecocritica, "*In the second person plural: Climate Change, romanzo e poesia in 10:04* di Ben Lerner" è apparso sulla rivista Sigma. Ha infine partecipato al convegno annuale dell'associazione Compalit, "Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Etiche, estetiche e problemi della rappresentazione", tenutosi a Milano dal 9 all'11 dicembre 2021.

Nel corso di questi tre anni il candidato ha svolto costantemente la sua attività di critico con numerosi articoli e recensioni per il portale web Rivista Studio.

Abstract

Nonostante la ricchezza e la varietà delle voci che costituiscono l'orizzonte proteiforme della poesia degli ultimi centocinquanta anni, pare ancora non del tutto tramontato uno dei miti più duraturi della modernità letteraria: che tutta la poesia sia da considerare poesia lirica e che la lirica sia, sostanzialmente, liricità, un'accezione tonale più che un genere letterario. A fondamento di tale mito convergono numerose ricostruzioni storiche dello scorso secolo. La presente ricerca nasce dalla convinzione che sia altamente fuorviante considerare la lirica in maniera statica e non dinamica, prenderla in esame come un qualcosa di fisso e già dato, quasi si trattasse di un concetto metastorico, che può o non può conservare una sua attualità, una sua inerenza con la forma dell'esperienza della contemporaneità. I nostri modi di leggere, rappresentare e costruire la realtà cambiano in continuazione, mentre la lirica rimarrebbe lì, cristallizzata nei modi e negli statuti che le sono stati associati in età romantica. La lirica ha, nelle letterature occidentali, una lunghissima storia, ma uno statuto generico ondivago e incerto. Tre risultano essere gli snodi decisivi per la sua evoluzione: il momento della sua fondazione (l'antichità greca), il momento della sua riattivazione generica (il Rinascimento), e il momento della sua ridefinizione (il Romanticismo). Nel presente lavoro si cercherà di ripercorrere questa storia attraverso una prospettiva eccentrica, ossia quella del rapporto io-tu. In questo modo emergeranno nuove costanti e nuove varianti in base alle quali considerare il testo lirico e la sua storia. L'obiettivo è quello di delineare una teoria della lirica aperta, inclusiva e anti-essenzialista.

Io, tu, gli altri. Studio sul genere lirico.

Introduzione.....	1
Capitolo primo. Il genere lirico.....	7
1.1 Lirica e lunga durata.....	7
1.2 Distinzioni preliminari.....	18
1.3 Un genere postumo?.....	21
1.4 La riscoperta dell’Orazio lirico.....	24
1.5 Trasposizioni. Dall’ <i>orazizzazione</i> di Aristotele all’ <i>aristotelizzazione</i> di Petrarca.....	27
1.6 Tra genealogia e analogia.....	43
1.7 La poesia moderna.....	48
1.8 Piccoli appunti sul Novecento.....	68
Capitolo secondo. Il paradigma occidentale: lirica, retorica, mimesis.....	79
2.1 Sull’assenza di una teoria della lirica in epoca classica (o del concetto di <i>mimesis</i> in Platone e Aristotele).....	80
2.2 Lirica e retorica epidittica.....	98
2.3 Un testo esemplare: Pindaro O. 1.....	111
2.4 Tra imitazione ed espressione.....	120
2.5 Teorie mimetiche contemporanee: il New Criticism.....	131
2.6 Teorie mimetiche contemporanee: <i>Die Logik der Dichtung</i> di Käte Hamburger.....	137
Capitolo terzo. Il «tu» lirico: prolegomena a una teoria pragmatica della lirica.....	147
3.1 Una soluzione alternativa: le forme del tu.....	147
3.2 Per una storia pragmatica della lirica.....	182
3.3 Un discorso in scienza e in presenza.....	210
3.4 Prime conclusioni.....	239

Intermezzo. «To pull the lyric back into its reality»: <i>Citizen</i> di Claudia Rankine.....	243
1. Citizen.....	243
2. «You».....	247
3. Un io socialmente definito: l'anti-modello Whitman.....	260
4. An American Lyric.....	263
 Capitolo quarto. Lo spazio di una incomprensione: lirica e scrittura di ricerca.....	269
4.1 Espressivismo, formalismo, impersonalità: alcuni problemi della lirica moderna.....	273
4.2 L'autore come gesto e la lirica come spazio.....	303
4.3 Ancora due righe sul modernismo poetico.....	308
4.4 Robert Fitterman e l' <i>uncreative writing</i>	310
4.5 <i>Quasi tutti</i> di Marco Giovenale: tra <i>overbearing</i> e <i>eavesdropping</i>	328
4.6 Jean-Marie Gleize e la circostanza lirica.....	339
4.7 Conclusioni.....	342
 Bibliografia.....	346

0. Introduzione

Nel 2006 il filosofo francese Quentin Meillassoux dà alle stampe *Après la finitude*, saggio che in breve tempo diverrà il punto di riferimento del movimento filosofico noto come Realismo Speculativo. Nel 2007 la Goldsmiths University di Londra ospita il primo convegno di una certa rilevanza dedicato alla nuova Filosofia Speculativa. Vi partecipano Graham Harman, Hamilton Grant, Ray Brassier e lo stesso Meillassoux, autori che vengono da posizioni molto diverse tra loro ma si dimostrano solidali, tra le altre cose, nel rifiuto dell'antropocentrismo tipico della filosofia postromantica. Il punto in cui convergono, infatti, è quello della dismissione di ciò che in *Après la finitude* viene chiamato il «correlazionismo» kantiano. Per Kant non è possibile pensare la mente in sé né le cose in sé ma soltanto il punto d'incontro (o correlazione) tra queste due dimensioni. Ciò significa che l'oggetto dell'indagine filosofica deve limitarsi alle categorie mentali proprie degli esseri umani. Secondo Timothy Morton l'incantesimo correlazionista rappresenta

l'idea [...] secondo la quale la filosofia può parlare solo entro una banda molto ristretta, limitata alla correlazione tra essere umano e mondo; detta altrimenti, il significato si dà solo nello spazio che separa la mente umana da ciò che pensa, i suoi «oggetti», per quanto inconsistenti e fragili essi siano. Il problema, per come lo pone il correlazionismo, è il seguente: la luce del frigorifero resta accesa quando chiudi lo sportello?¹

Stando alle parole di Meillassoux, la rivoluzione copernicana di Kant è invece una controrivoluzione tolemaica che ha ancorato la coscienza alla finitudine della correlazione tra soggetto umano e mondo.²

La controrivoluzione kantiana ha un suo corrispettivo nella storia dei generi letterari. Nel 1746, mentre Kant era solo un ventiduenne appassionato di fisica newtoniana, Charles Batteux pubblica *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, un trattato che vuole essere l'ultimo bastione dell'estetica classicista ma che in realtà, riprendendo la teoresi rinascimentale limitatamente al genere lirico (al quale appartenerebbero testi brevi in cui un io esprime i propri sentimenti), dà la stura a quel capovolgimento della partizione del sensibile che è chiamato Romanticismo. Il passo da Batteux a Hegel è infatti breve: se la lirica è il genere dell'affettività,

¹ T. Morton, *Iperoggetti* (2013), trad. it. V. Santarcangelo, Roma, Not, 2018, pp. 20-21.

² Q. Meillassoux, *Dopo la finitudine. Saggio sulla necessità della contingenza* (2006), trad. it. M. Sandri, Milano-Udine, Mimesis, 2012. Per il concetto di «correlazionismo» si legga la voce *Correlationism* in P. Gratton, *The Meillassoux Dictionary*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2014.

in cui un personaggio mette in pubblica piazza la propria vita interiore, nulla vieta di rendere quel personaggio, quell'io, coincidente con il poeta stesso. La lirica sarà perciò quel genere in cui l'autore esprime se stesso e costruisce la propria soggettività. Stando alle teorie egemoni della poesia, a differenza che nel romanzo o nel teatro, il mondo, le porzioni di realtà che troviamo manifeste in un testo lirico, non sono mai oggettive, ma sono sempre incarnazioni della soggettività che le ha espresse. In questo senso, non c'è genere che spieghi meglio il correlazionismo kantiano.

Il presente lavoro intende mettere in discussione una simile visione, ossia la fondamentale restrizione che la lirica subisce, almeno in sede teorica, a partire dal Romanticismo (e che in realtà, come vedremo, parte dal riconoscimento di un singolo libro, i *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca, come metamodello dell'intera specie); tale restrizione vincola il genere a un materiale eterogeneo e vario ma sostanzialmente ristretto alla *storia di un'anima*, ossia ai pensieri e agli avvenimenti che riguardano in senso stretto il poeta.

Alcune delle domande che ho provato a pormi prima di iniziare un lavoro come questo sono: in che senso in un testo lirico l'autore esprime la propria soggettività? Come può essere questa la definizione di un genere letterario? Perché un romanzo o un dramma, o perché no, un fumetto, un meme o un videogioco non possono essere anch'essi manifestazioni della soggettività che li ha creati? E soprattutto, ha senso ragionare secondo una simile logica? Non ho saputo darmi una risposta precisa, ma ho pensato che, per quanto possa apparire controintuitivo, bisognasse separare lirica e soggetto, e capire perché, storicamente, i due concetti si dimostrano così intimamente legati. È quello che ho tentato di fare nel primo capitolo, dove, favorito da altri studiosi che avevano già ricostruito questo cammino (tra gli altri Genette, Bernardelli, Mazzoni, Guerrero), ho tracciato una storia plausibile del termine lirica dall'antichità greca fino ai giorni nostri. Il risultato è abbastanza scontato: la visione della lirica come genere soggettivo è un'invenzione delle modernità, dovuta a errori, lapsus e forzature nella trasmissione dei testi all'interno di particolari contesti di ricezione. Esiste, questo è indubbio, un filone soggettivo della lirica occidentale moderna, ma in esso non si esaurisce il genere. C'è lirica oltre il soggetto.

In realtà a queste conclusioni era già giunto Jonathan Culler in un lavoro del 2015, *Theory of the Lyric*, punto di arrivo di anni di ricerca sul problema della sistemazione generica della lirica. Il libro di Culler si inserisce all'interno di un più vasto orizzonte di pubblicazioni sull'argomento, al punto che negli ultimi anni si è a più riprese parlato negli Stati Uniti di *New*

*Lyric Studies*³. La conclusione a cui arriva Culler, in quello che è lo studio più completo e innovativo sul tema, è a dir poco minimalista. Dopo aver affermato che «the model of lyric as intense expression of the subjective experience of the poet does not fit a great many poems, whether ancient or modern»⁴, scrive che la lirica è un discorso epidittico (e quindi riferito a *questo* mondo e non a un mondo finzionale) reso memorabile dai suoi elementi ritualistici (metro, ritmo, rima, e così via). Di questi due aspetti, il mio lavoro si è decisamente più orientato sul primo. Da un lato, perché Culler ha non dico esaurito ma perlomeno saturato il discorso sulla ritualità della lirica, a cui è sostanzialmente dedicata gran parte del suo libro: la lirica non è la rappresentazione di un'azione, una rammemorazione o altro, bensì un *evento* presente che si riattiva ad ogni lettura tramite un effetto di *voicing*, è un performance che avviene qui e ora e a cui il fruitore presta la propria voce; questo evento/performance è ad alta memorabilità grazie al *sound patterning* dei testi, di cui è messa in risalto la loro fisicità sonora. Poche parole invece sono state spese per quel che concerne il rapporto tra lirica e retorica epidittica, che invece ho cercato di approfondire tanto in una dimensione diacronica (l'epidissi è una sorta di versione in prosa della lirica arcaica) che sincronica (in che senso una poesia esprime giudizi di valore sul mondo che autore e lettore condividono). Dall'altro lato, se in un'ottica di lunga durata è indiscutibile che sia un aspetto centrale della lirica, mi sembra che l'incidenza della ripetibilità sia scemata nel corso degli ultimi decenni, e che molta della poesia contemporanea più interessante vada verso un modello "letteralista", gutenberghiano, scritto, di testo e che non reiteri ulteriormente il metamodello del canto. La mia idea è che la poesia si stia lentamente scrollando di dosso le sue spoglie aurali più vistose per sopravvivere all'interno di una cultura a trazione visuale.

³ Così si intitolava un fascicolo di «PMLA» del 2008, contenente contributi, tra gli altri, di Culler, Robert Kaufman e Virginia Jackson. I due eventi decisivi sono la pubblicazione da parte di Yopie Prins e della stessa Virginia Jackson di un enciclopedico *Lyric Theory Reader* (2014), oltre che l'apparizione di *Theory of the Lyric* nell'anno successivo. Per una breve sintesi delle diverse tendenze che animano il filone dei *New Lyric Studies* si veda C. Hillebrandt, S. Klimek, R. Müller, W. Waters e R. Zymner, *Theories of Lyric*, «Journal of Literary Theory», 11, 1, 2007, pp. 1-11; utili anche le parole di F. Giusti nell'*Introduzione di Poesia e nuovi media*, a cura di F. Giusti, D. Frasca, C. Ott, Firenze, Franco Cesati, 2018, pp. 7-15. Anche in Germania e, parzialmente, in Francia si è avuta negli ultimi anni una *Lyric Renaissance*. Per quanto riguarda la Germania e più in generale le pubblicazioni in lingua tedesca, si ricorderanno i contributi di Rüdiger Zymner, Carlos Spoerhase, Klaus Hempfer e Eva Müller-Zettelman; in lingua francese quelli di Antonio Rodríguez, Dominique Rabaté e Jean-Michel Maulpoix. Il presente lavoro si è servito di studi prevalentemente americani, facendo ricorso di tanto in tanto a contributi di area tedesca; poco interesse hanno rivestito quelli francesi, troppo impregnati di una visione soggettivistica del fatto lirico. Utilissimi per orientarsi all'interno di questo campo di studi, inoltre, sono due siti web: www.lyricology.org e www.lyricalvalley.org. Per quanto riguarda il contesto italiano, la situazione è desertica. Dire "lirica" equivale ancora a dire "petrarchismo". Esistono numerosi studi di valore sulla lirica medievale o quella rinascimentale, a cui faccio spesso riferimento, ma nessuno studio sistematico sul genere lirico in una prospettiva di lunga durata. L'unico, come si vedrà più avanti, è *Il testo lirico* di Giuseppe Bernardelli, un libro piuttosto eccentrico, oscurato dal successo che negli ultimi due decenni ha avuto in patria *Sulla poesia moderna* di Guido Mazzoni. Non mancherà un dialogo serrato con entrambi i volumi.

⁴ J. Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge, Harvard UP, 2015, p. 349.

Nelle prossime pagine non ci saranno perciò sofisticate analisi metriche o stilistiche. Quello su cui mi sono concentrato è piuttosto lo studio di quella macrofigura che è la direzione poetica. In *Che cos'è un genere letterario?* Jean-Marie Schaeffer ritiene che i generi letterari siano riconoscibili in base a cinque differenti livelli di analisi. Schaeffer analizza prima quello semantico e sintattico (contenuto e forma), che riguardano il testo preso nella sua immanenza. Poi si sofferma su tre livelli comunicazionali, ossia il livello dell'enunciazione, della destinazione e della funzione. La mia proposta è che l'unico livello cogente per quanto concerne il genere lirico sia quello della destinazione. È un'ovvietà: in poesia c'è sempre qualcuno che parla, e se c'è qualcuno che parla c'è qualcuno a cui sono indirizzate quelle parole. In breve, la storia della lirica è la storia del rapporto io-tu.

Nel terzo capitolo ho chiamato «scena lirica madre» la situazione comunicativa per cui un io si rivolge a un tu sotto lo sguardo della comunità. Del resto questa era, per quanto ne sappiamo, la condizione pragmatica che si realizzava nella lirica arcaica e in quella provenzale, ossia le due esperienze fondanti di tutta la poesia occidentale. Come è noto i *melopoioi* greci così come i trovatori cortesi (o chi per loro) intonavano un canto (di lode o di biasimo, di sollecitazione o di amore) diretto a una persona specifica (un potente, il vincitore di un agone, la *domina*), e lo facevano pubblicamente, in presenza di un uditorio, davanti agli occhi della *polis* o della corte. La mia tesi è che questa caratteristica di ordine pragmatico si mantenga (seppur dinamicamente) anche una volta che la lirica, da fenomeno orale quale era originariamente (canto e ascolto), si converta in un fenomeno prima chirografico, poi tipografico e infine digitale (scrittura e lettura).

Determinata per la lirica è perciò questa struttura triangolata che unisce il locutore (l'io, chi parla nel testo), l'*addressee* (il tu, il destinatario intratestuale) e l'*audience* (il destinatario extratestuale, la comunità dei lettori). Come vedremo, questa triangolazione sembra essere in funzione anche nei testi più monologici, dove cioè non è presente alcun tu, e la poesia può sembrare un colloquio tutto interno alla coscienza del poeta (un esempio paradigmatico è *L'infinito* di Leopardi).

La più grande questione che il libro di Culler lascia aperta è quella della referenzialità del testo lirico. Non che *Theory of the Lyric* non la tratti, ma la proposta risulta eccessivamente semplicistica. Culler è così determinato a rovesciare la visione mimetica del New Criticism che nega qualsiasi rapporto tra poesia e finzionalità: gli enunciati lirici si riferiscono a questo

mondo (una lirica è «a statement about this world»)⁵. Inutile dire che esiste un corposo filone di studi che afferma esattamente il contrario⁶. Il problema della finzionalità o della non-finzionalità del testo lirico è di capitale importanza, in quanto ha conseguenze decisive su come definiamo e come leggiamo la poesia. È persino probabile che sia una questione irrisolvibile, poiché in linea teorica ogni componimento (o ogni raccolta poetica) potrebbe funzionare in maniera diversa, presupponendo un diverso statuto referenziale. Ho perciò deciso di operare con la massima cautela, orientandomi in base alle linee guida di due libri che ritengo decisivi. Il primo è il famoso *Die Logik der Dichtung* di Käte Hamburger, il secondo è il misconosciuto *Il testo lirico* di Giuseppe Bernardelli, sicuramente il più completo studio sull'argomento in lingua italiana. Sulla scia di questi volumi propongo perciò di intendere quelli lirici come enunciati che logicamente funzionano come enunciati di realtà («a statement about this world»), ma la cui referenzialità è sospesa: il rapporto tra la realtà e il testo lirico è indeterminata. Una poesia può parlare tanto di qualcosa di realmente accaduto quanto di un fatto inventato, la sua caratteristica è quella di apparire al lettore senza mediazioni, senza il diaframma di un mondo inventato in cui proiettare quanto è scritto.

Come apparirà evidente nel corso delle seguenti pagine, il problema della finzionalità del testo lirico intercetta la riflessione sul rapporto tra testo e macrotesto. Una teoria della lirica esaustiva dovrebbe ragionare in un'ottica macrotestuale, ossia tener presente i modi in cui la poesia si socializza, i criteri di produzione e trasmissione dei testi lirici, i rapporti orizzontali tra le unità liriche all'interno del sistema di relazioni a cui queste appartengono. I lettori di poesia (esperti o inesperti) sono innanzitutto lettori di libri. Se ho cercato di partire da questi criteri materiali per quanto riguarda la lirica arcaica e quella medievale, soprattutto per tentare di spiegare come alla nascita di quello che chiamiamo genere lirico ci sia un «trauma additivo-trasformativo»⁷ (il passaggio dall'oralità alla scrittura), non l'ho fatto per quanto riguarda la poesia moderna. Ho sempre analizzato testi isolati, separati dal loro originale contesto di appartenenza (la raccolta lirica), mi sono cioè basato su una finzione critica: che una poesia possa essere letta astraendo dai modi con cui è trasmessa, potenziata dagli spazi bianchi, ammortizzata dalle barre oblique che sostituiscono gli a capo, privata dei rapporti orizzontali con i componimenti che la seguono o la precedono nel volume in cui la trova il lettore. Manca insomma un'analisi sistematica della dimensione macrotestuale dei testi lirici, a cui

⁵ Culler, *Theory of the Lyric* cit., p. 350.

⁶ Si vedano almeno W. Wolf, *The Lyric. Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation*, in *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*, a cura di E. Müller-Zetzelmann e M. Rubik, Amsterdam, Rodopi, 2005, pp. 21-56; e T. Eagleton, *How to Read a Poem*, Oxford, Blackwell, 2007.

⁷ S. Ghidinelli, *La poesia diventa. Per una teoria poetica anti-essenzialista*, in *Teoria&Poesia*, a cura di P. Giovannetti e A. Inglese, Milano, Biblion, 2018, pp. 47-56, qui p. 51.

sono spesso ricorso ma senza affrontarla frontalmente. È un lavoro che meriterebbe una tesi a parte, che mi riprometto di portare a termine nel futuro e che non poteva essere compiuto nel tempo che ho avuto a disposizione.

Manca anche (ma qui si tratta di una scelta consapevole, non subita) un approfondimento sui modelli di soggettività che sono in ballo all'interno del discorso lirico. Quando si parla di soggetto in relazione alla poesia si tende a farlo in maniera piuttosto semplicistica, considerando la lirica quel genere in cui si è sedimentata una visione ancora cartesiana di soggettività. Nell'ultimo secolo e mezzo la psicanalisi, la filosofia e le neuroscienze hanno invece avanzato modelli di soggettività stratificati, relazionali e complessi. I processi di soggettivizzazione non hanno molto a che vedere con l'io monologico e trascendentale che solitamente si attribuisce alla cultura romantica: questo io individualista è solo un piano di una soggettività *multi-strato*. I poeti, a partire dal secondo Novecento (ma in casi eccezionali molto prima, si pensi a Rimbaud), sono apparsi consapevoli di questo stato di cose⁸. Personalmente ho preferito tenere l'argomento della soggettività sullo sfondo: non ho messo in discussione l'esistenza di un modello espressivista, come invece fa Culler, ho solo criticato la sua validità per la definizione di un genere letterario. Anche quando ho analizzato testi piuttosto tradizionali, il mio focus è stato sulla prospettiva comunicazionale, sulla direzione del messaggio poetico. Se un determinata poesia sia "soggettiva" o meno, e in che modo lo sia, che tipo di soggettività sia in gioco, è un problema che non mi ha interessato.

Come sarà apparso evidente, sono convinto che i termini lirica e poesia siano interamente coestensivi, almeno nella letteratura post-romantica. Ai nostri giorni non si parla più di *poesia epica* o *poesia drammatica*, ma di romanzo e teatro. L'espressione *poesia lirica* è perciò una tautologia. Quel coacervo instabile di forme brevi, prevalentemente non-narrative e scritte in versi, che per secoli aveva causato incertezze circa la definizione logica del suo statuto, e a cui i trattatisti si riferivano con il termine "lirica", a partire dal XIX secolo sembra esaurirsi nell'ancora più vago e impreciso concetto di "poesia". La lirica non è perciò, come spesso si vorrebbe, un sottogenere soggettivo e intimista del macrogenere poesia, ma un termine sinonimico della moderna accezione di poesia (che fino a qualche secolo fa voleva dire tutt'altro).

⁸ Si vedano almeno S. Colangelo, *Il soggetto nella poesia del Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2009; e M. Borio, *Autenticità e conoscenza. Il pensiero emotivo e la funzione della lirica*, «California Italian Studies», 8, 1, 2018.

La conseguenza più tangibile di questa proposta è che sia perciò impossibile un'uscita dal lirico. Negli ultimi anni si parla sempre più di frequente di una vergogna lirica, di un rifiuto del discorso confessionale e autobiografico da parte dei poeti⁹. Non mi sembra un fenomeno nuovo. Già l'avanguardia storica e la neo-avanguardia avevano l'ambizione di interrompere l'egemonia lirica puntando su modelli più oggettivi di poesia. In realtà alla base di queste ribellioni c'era una visione disfemica e peggiorativa della lirica, che veniva equiparata alla cultura poetica ufficiale. La scrittura asemantica dadaista, la poesia concreta, le prime raccolte di Sanguineti o di Heissenbüttel, la prosa in prosa, sono movimenti dialettici all'interno di una stessa tradizione, che è quella della lirica occidentale. Adottando un concetto inclusivo, anti-essenzialistico e non-soggettivo di lirica, vengono meno tutta una serie di dicotomie che sedimentano lo spazio letterario, in primis quella tra poesia lirica e poesia di ricerca. L'espressivismo, il racconto di fatti e pensieri di un io che coincide idealmente con quello dell'autore, è un fenomeno transgenerico tipico della cultura narcisistica in cui viviamo. Riguarda la lirica, come il cinema o il romanzo. A mio modo di vedere, negli ultimi vent'anni esso si è dimostrato più intimamente legato alla prosa che alla poesia¹⁰.

In definitiva, l'obiettivo del mio lavoro è quello di delineare un modello teorico per la lirica meno restrittivo di quello soggettivista che abbiamo ereditato dalla tradizione romantica. Nel primo capitolo ho ripercorso la storia della lirica, soffermandomi soprattutto sulla riflessione dei trattatisti rinascimentali, i quali forgiarono la moderna accezione del termine. Nel secondo mi sono concentrato sul concetto di epidiSSI, interrogando i rapporti che esistono tra lirica, mimesis e retorica. Il discorso parte da Platone e Aristotele, e dai (pochi) spunti sulla lirica che i due grandi filosofi ci hanno lasciato. Nel terzo mi sono invece soffermato sulle varie "forme del tu" che troviamo in poesia, scorciando una teoria pragmatica del genere. Nell'intermezzo ho analizzato l'opera di una poeta americana, Claudia Rankine, il cui *Citizen* sembra un perfetto corollario a quanto detto nel capitolo precedente. Nel quarto ho infine analizzato i punti di rottura e quelli di continuità tra la tradizione lirica e la recente poesia di ricerca, interrogandomi inoltre sul rapporto che c'è tra la teoria della lirica e il modernismo poetico.

⁹ G. White, *Lyric Shame. The "Lyric" Subject of Contemporary American Poetry*, Cambridge, Harvard UP, 2014; G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018, pp. 213-219.

¹⁰ Dello stesso avviso è C. Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2018.

1. Il genere lirico

1.1. Lirica e lunga durata.

Nelle pagine di un noto saggio, Gérard Genette fu probabilmente il primo a centrare i problemi inerenti all'incerto statuto generico¹ della lirica. Egli dimostrò, una volta per tutte, come la partizione della letteratura in tre forme naturali (*Naturformen*, di cui i generi letterari veri e propri, *Dichtarten*, sarebbero solo delle attualizzazioni transeunti, nella terminologia di Goethe) operata dalle poetiche romantiche fosse assolutamente arbitraria, frutto di una serie di banalizzazioni, adattamenti e incomprensioni avvenute nel corso della tradizione letteraria occidentale. E lo fece partendo non a caso dal tardivo riconoscimento della lirica come genere, riconoscimento avvenuto, com'è risaputo, soltanto in epoca romantica (nonostante già alla fine del XVI secolo si registrino delle operazioni teoriche capaci di muoversi in questo senso), quando essa verrà sostanzialmente associata alla casella dell'enunciazione narrativa platonica (da intendere per noi contemporanei nel senso controintuitivo di "enunciazione in prima persona"). Secondo Genette, infatti, la tripartizione romantica scaturirebbe da una confusione di fondo tra 'modo' e 'genere', da una sorta di ontologizzazione di quelli che in Platone non sono che fenomeni legati strettamente alla *lexis*. Come è noto, nel III libro della *Repubblica*, Platone afferma che il racconto dei poeti può assumere tre forme: mimetica (quando il poeta non interviene, e parlano solo i personaggi, cioè nella commedia e nella tragedia), diegetica, vale a dire narrativa (quando a prendere parola è solo il poeta, e ciò accade «soprattutto nei ditirambi»²) e mista (quando il poeta introduce sì dei personaggi che dialogano, ma fa sentire anche la sua voce: è il caso dell'epica). Il problema è che il ditirambo, di cui sappiamo molto poco dalle poetiche classiche e tardoantiche (cioè che si tratta di un «canto corale in onore di Dioniso» e che forse – a detta di Aristotele – rappresenterebbe uno degli antecedenti della tragedia), non è in alcun modo equivalente al termine "lirica", né può essere inteso in maniera sineddolica come un membro capace di rappresentare l'intera classe. A ciò va aggiunto che per Platone, così come per Aristotele, non esisteva un genere lirico coerente e unitario, dotato – al pari di epica, tragedia e commedia – di un saldo statuto logico. Nonostante ciò, il riferimento della *Repubblica* a una specifica e contestualizzata forma poetica minore, è stato inteso dalle poetiche moderne (da quelle rinascimentali a quelle strutturaliste) come un'esplicita allusione alla macrocategoria di lirica, proprio in virtù della simmetria tra

¹ Il termine «generico» viene usato in riferimento al sostantivo «genere». Vale quindi, qui e nelle pagine seguenti, come «di genere», «relativo al genere». Il saggio a cui si fa riferimento è G. Genette, *Introduzione all'architetto* (1979), trad. it. di A. Marchi, Parma, Pratiche Editrice, 1981.

² Platone, *La Repubblica*, III, 393c. Cito dalla traduzione di M. Vegetti, Milano, Bur, 2018, p. 463.

modi e generi che tale identificazione permetterebbe. L'*Introduzione all'architetto* tende perciò a leggere l'intera storia della lirica come una progressiva semplificazione che permette al genere di entrare nella casella del modo diegetico ritagliata dal sistema enunciativo platonico.

Per il discorso che intendiamo portare avanti, la cosa più interessante che emerge dal saggio di Genette è che la triade epica – lirica – dramma mostra un'evidente dissimmetria: mentre epica e dramma sembrano godere di uno statuto generico tutto sommato stabile nel corso del tempo, definito, sia nell'antichità che in era moderna, in base alla corrispondenza di criteri modali, tematici e stilistici, la lirica, per quanto finisce per occupare curiosamente lo spazio dedicato, come visto, alla narrazione semplice (traduzione letterale dal greco *haplè diègesis*), sembra però mancare di un principio coerente capace di sostenere l'unità del genere.

Infatti, nel corso del tempo, la lirica ha fatto la spola fra diverse determinazioni modali, tematiche ed elocutive: almeno fino alla prima metà del XVI secolo, in tutti i trattati di cui siamo a conoscenza, essa veniva ascritta al modo misto, il suo contenuto era estremamente variabile, così come i suoi tratti stilistici e, ancora più importante, essa – a differenza degli altri generi – non era legata ad alcun metro preciso. Solo nella seconda metà del Cinquecento la lirica iniziò ad avere una fisionomia più stabile nella riflessione teorica, almeno per quanto riguarda l'aspetto tematico e modale: come suo oggetto si imposero gli *affectus animi*, le emozioni umane che il poeta doveva *imitare* all'interno delle sue composizioni, e come modo enunciativo quello, appunto, in prima persona (non senza, come vedremo, numerose oscillazioni). Tuttavia tale stabilità era del tutto fittizia, metatestuale, in quanto esemplata sui *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca, in cui metonimicamente si esauriva il genere lirico. La modernità non ha fatto grossi passi in avanti, se lo stesso Hegel, in fin dei conti, si comporta non troppo diversamente dai trattatisti rinascimentali, ossia maneggiando la lirica come un termine-ombrello in cui racchiudere i piccoli generi poetici storicamente tramandati. Nell'*Estetica* la dissimmetria denunciata da Genette è patente: epica e dramma sono fortemente legate a categorie modali, la lirica, essendo espressione di stati d'animo, è legata piuttosto a un atteggiamento psicologico. Essa è soggettiva, come l'epica oggettiva e il dramma soggettivo-oggettivo, solo in base a un criterio tematico, non enunciativo. In ultimo, la lirica manca di un vero e proprio paradigma storico, che invece caratterizza le sezioni dell'*Estetica* dedicate agli altri due generi³.

Il formalismo prima e lo strutturalismo poi, per contro, hanno diffuso un concetto di lirica sbilanciato sugli aspetti elocutivi. Il tratto distintivo di un testo lirico sarebbe cioè lo scarto che lo separa dal comune linguaggio comunicativo, una sorta di gradiente di

³ Cfr. J-M. Schaeffer, *Che cos'è un genere letterario?* (1989), trad. it. I. Zaffagnini, Parma, Pratiche Editrice, 1992, pp. 33-43.

metaforicità e straniamento che opporrebbe l'uso lirico (ma più in generale *letterario*) all'uso demotico della lingua. Una simile prospettiva immanentistica fu messa in discussione negli anni '70 dagli studi di teorici della letteratura *reader-oriented* come Stanley Fish e Franco Brioschi, i quali posero come assurdo, in due saggi molto noti, l'esistenza di componimenti poetici che non consistevano in altro che, rispettivamente, un elenco di oscuri linguisti e «la proverbiale nota della lavandaia»⁴. Il risultato di questi esperimenti portò gli studiosi ad affermare il valore contestuale, convenzionale, relazionale, del testo poetico, contro l'essenzialismo in cui finiva per cadere certo strutturalismo: «la forma e il significato che esso [il testo] appare immediatamente avere sarà la “relazione comportamentale” di coloro che si accordano per produrlo». Non è cioè il testo a imporre «la propria percezione», ma è «un modo di percepire che determina l'emergenza dello stesso testo per coloro che lo condividono (o che esso condivide)»⁵.

Quanto esposto brevemente sinora è il sintomo della difficoltà – avvertita, come ben dimostra Genette, in tutte le epoche – di delimitare e classificare un genere che sembra sfuggire a qualsiasi definizione se non contrastiva, negativa o fortemente limitante, nei confronti del quale i criteri utilizzati per fissare gli altri generi sembrano girare a vuoto. A complicare la situazione va aggiunta la mancanza di una vera e propria teoria della lirica nella letteratura classica, argomento su cui avremo modo di tornare. Queste incertezze e resistenze hanno spesso spinto i critici contemporanei a rinunciare ad un approccio generico alla lirica. È il caso, ad esempio, di René Wellek, che può affermare, al termine di un saggio molto deludente, che: «La via d'uscita è ovvia. Si deve abbandonare il tentativo di definire la natura generale della lirica o del lirico. Da questa ricerca non può risultare altro che l'enunciazione delle più scontate generalizzazioni. Sembra molto più proficuo rivolgersi allo studio della varietà della poesia e alla storia e quindi alla descrizione dei generi letterari che possono essere colti nelle loro concrete tradizioni e convenzioni»⁶. Di un simile parere è apparso anche Hirsch: «raggruppamenti come la poesia lirica o anche raggruppamenti meno estesi come l'elegia, l'ode [...], non sono affatto idee specifiche, ma vaghe categorie dai contorni sfocati sviluppate per concrezione storica e comodità concettuale»⁷. Più recentemente Virginia

⁴ F. Brioschi, *Il lettore e il testo poetico*, in Id., *La mappa dell'impero* (1983), Milano, il Saggiatore, 2006, pp. 57-15, qui p. 63.

⁵ S. Fish, *Come riconoscere una poesia quando ne vedete una*, in Id., *C'è un testo in questa classe?* (1980), trad. it. di F. Brioschi, Torino, Einaudi, 1987, pp. 162-178, qui p. 178.

⁶ R. Wellek, *Teoria dei generi letterari, lirica ed Erlebnis*, in Id., *Discriminazioni* (1970), trad. it. di M. Morelli, Bologna, il Mulino, 1980, pp. 225-251. La citazione è a pp. 250-251. Le «più scontate generalizzazioni» sarebbero, per Wellek, le caratteristiche fisionomiche di cui l'ha dotata la critica romantica.

⁷ E. D. Hirsch jr., *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria* (1967), trad. it. di G. Prampolini, Bologna, il Mulino, 1973, p. 158.

Jackson e Yopie Prins, curatrici di un pregevole ed enciclopedico volume dedicato all'argomento, hanno sostenuto la tesi per cui la lirica non sarebbe affatto un genere antico evolutosi nel corso dei secoli, ma un'idea moderna, una *parola* moderna, che raccoglie sotto la sua ampia etichetta una serie di pratiche e teorie poetiche del passato private della loro specificità⁸.

Jonathan Culler ha invece ribadito la necessità di un approccio più vasto e forse meno semplificativo al problema, poiché appiattirsi sulla nozione moderna di lirica (solitamente intesa come un'essenza metastorica coincidente con la poesia stessa, in cui un soggetto esprimerebbe la sua interiorità, qualsiasi cosa questo voglia significare)⁹ rischierebbe di lasciar fuori dallo spettro dell'analisi aspetti ed elementi invece fortemente significativi in una logica di lunga durata: «Only a broad concept of lyric, with its sweep across eras and languages, provides the scope to activate possibilities occluded by narrower conceptions», poiché è «through preserving the notion of lyric as genre, an open process of generic negotiation, that such historical variations in function and effect can be registred and analyzed»¹⁰.

Nelle affermazioni di Culler è sottintesa una nozione dinamica di genere, che il teorico statunitense recupera esplicitamente da un fortunato saggio di Ralph Cohen, *History and Genre*. Per Cohen il genere non è un'etichetta da porre sul risvolto di un libro, o un compartimento stagno in cui recludere più opere in base alla compresenza di specifici tratti, è piuttosto un incessante processo di negoziazione fra testi e contesti di ricezione, un sistema aperto in continuo dialogo con gli altri generi. Ogni nuova opera modifica e riconfigura il genere o i generi a cui afferisce (e tale attribuzione è molto spesso tutt'altro che pacifica), in modo che questi, nel corso del tempo, si evolvono e si ridefiniscono. In fisica si parla di metastabilità: un lieve squilibrio altera e riconfigura un intero sistema. Ma i generi non di rado possono anche esaurirsi, non essere più produttivi, o essere inglobati in altre unità in una diversa costellazione generica. Questa precarietà, afferma Cohen, relativizza il peso di quelli che chiama un po' vagamente «marcatori di genere»: ossia, ci sembra di capire, caratteristiche tanto intratestuali, stilistiche, quanto extratestuali, performative, che permetterebbero di riconoscere un genere. Tali marcatori, infatti, hanno validità solo in un determinato contesto storico, e non sono in alcun modo universalmente validi. Su questa base Culler può affermare che

⁸ V. Jackson e Y. Prins, *General Introduction*, in Ead. (a cura di), *The Lyric Theory Reader*, Baltimore, John Hopkins UP, 2014, pp. 1-8. Ma la tesi si trova già espressa in Ead., *Lyrical Studies*, «Victorian Literature and Culture», 1999, pp. 521-530.

⁹ Sul problema si tornerà più avanti.

¹⁰ J. Culler, *Lyric, History, and Genre*, «New Literary History», 40, 4, 2009, pp. 879-899, qui pp. 896-897.

A claim about generic model is not an assertion about some property that all works that be attached to this genre possess. It is a claim about fundamental structures that may be at work even when not manifest, a claim which directs attention to certain aspects of a work, which mark a tradition and an evolution, that is to say, dimension of transformation.¹¹

Secondo Culler una simile nozione flessibile ci permetterebbe di evitare il dualismo che oppone i due approcci maggioritari per quanto riguarda le questioni di genere: l'approccio empirico, di semplice enumerazione dei generi letterari esistenti in un dato periodo storico, senza alcun tentativo di sistemazione logica; e quello teoretico, che classifica i diversi generi in base a principi (discorsivi, performativi, metafisici, cognitivi) prestabiliti: si pensi alle categorie di mezzo, modo, e oggetto in cui si divide il campo della mimesis aristotelica, i «radicali di presentazione» di Frye, i tre stadi dello Spirito in Hegel, e così via. Una teoria processuale dei generi prevedrebbe perciò il collimare di questi due approcci:

If one avoids the temptation to separate generic categories into the theoretical and the empirical but insists that genres are always historical yet based on some sort of theoretical rationale, they are more defensible as critical categories, essential to the understandings both of literature as a social institution and of the individual works that take on meaning through their relations to generic categories.¹²

Resta da capire quanto questa prospettiva possa aiutarci praticamente nello studio di un genere di cui, come abbiamo visto, si è addirittura messa in discussione l'esistenza. Ma sembra un buon punto di partenza per porre una serie di (all'apparenza) semplici domande. In cosa consiste il genere lirico? Si può definire? Quali sono, se esistono, le strutture profonde su cui si appoggia nel mutare repentino dei tratti che lo contraddistinguono? Come si relaziona con gli altri discorsi che attraversano lo spazio della letteratura? La *lirica* è solo una moderna categoria sintetica che assorbe i generi poetici minori, con i suoi corollari di autenticità, empatia, emozionalità, soggettività, o è un concetto molto più antico che si è sviluppato attraverso una più o meno precisa genealogia, orientato sì dalla forza gravitazionale di alcune opere e autori, ma germinato anche grazie a vuoti, silenzi, censure inconsce e spazi bianchi del metadiscorso critico? Un concetto rispetto al quale il particolare significato che gli si attribuisce a partire dal romanticismo (e che sembra essere diventato *il solo* significato) non è che un movimento, una scansione, un singolo tassello di una più complessa storia, di un più ampio spettro semantico, pragmatico, antropologico, da associare a esso?

¹¹ Ivi, p. 883.

¹² Ivi, p. 881.

Di seguito propongo un campione di cinque testi piuttosto noti, appartenenti a diverse epoche e contesti letterari, ma tutti (tranne, come si avrà modo di spiegare nel quarto capitolo, l'ultimo) tradizionalmente afferenti al genere lirico, attraverso cui provare a interrogarci con più efficacia sulla questione.

Il primo è l'ode I, 9 di Orazio:

Vides ut alta stet nive candidum
Soracte, nec iam sustineant onus
silvae laborantes, geluque
flumina constiterint acuto.

Dissolve frigus ligna super foco
large reponens atque benignius
deprome quadrimum Sabina,
o Taliarche, merum diota.

Permitte divis cetera, qui simul
stravere ventos aequore fervido
deproeliantis, nec cupressi
nec veteres agitantur orni.

Quid sit futurum cras fuge quaerere et
quem Fors dierum cumque dahit lucro
appone, nec dulcis amores
sperne puer neque tu choreas,

donec virenti canities abest
morosa. Nunc et campus et areae
lenesque sub noctem susurri
composita repetantur hora,

nunc et latentis proditor intimo
gratus puellae risus ab angulo

pignusque dereptum lacertis
aut digito male pertinaci.¹³

Il secondo è una ballata (ossia un sottogenere lirico che fa da ponte tra forme liriche e narrative del discorso, dotato solitamente di una maggiore convenzionalità) di Guido Cavalcanti:

Era in penser d'amore quand'ï' trovai
due foresette nove.
L'una cantava: «E' piove
gioco d'amore in noi».

Era la vista lor tanto soave
e tanto queta, cortese e umile,
ch'ï' dissi lor: «Vo' portate la chiave
di ciascuna virtù alta e gentile.
Deh, foresette, no m'abbiate a vile
per lo colpo ch'io porto;
questo cor mi fue morto
poi che 'n Tolosa fui».

Elle con gli occhi lor si volser tanto
che vider come 'l or era ferito
e come un spiritel nato di pianto
era per mezzo de lo colpo uscito.
Poi che mi vider così sbigottito
disse l'una, che rise:
«Guarda come conquise
forza d'amor costui!»

L'altra, pietosa, piena di mercede,
fatta di gioco in figura d'Amore,
disse: «L tuo colpo, che nel cor si vede,
fu tratto d'occhi di troppo valore,
che dentro vi lasciaro uno splendore
ch'ï nol posso mirare.

¹³ Orazio, *Opere*, a cura di T. Colamarino e D. Bo, Torino, Utet, 2008, pp. 246-249.

Dimmi se ricordare
di quegli occhi ti puoi».

Alla dura questione e paurosa
la qual mi fece questa foresetta,
i' dissi: «E' mi ricorda che 'n Tolosa
donna m'apparve a cordelletta istretta,
Amor la qual chiamava l'Amandetta;
giunse sì presta e forte,
che fin dentro, a la morte,
mi colpir gli occhi suoi».

Molto cortesemente mi rispuose
quella che di me prima avëa riso.
Disse: «La donna che nel cor ti pose
Co la forza d'amor tutto 'l suo viso,
dentro per li occhi ti mirò sì fiso,
ch'Amor fece apparire.
Se t'è greve 'l soffrire,
raccomàndati a lui».

Vanne a Tolosa, ballatetta mia,
ed entra quietamente a la Dorata,
ed ivi chiama che per cortesia
d'alcuna bella donna sie menata
dinanzi a quella di cui t'ho pregata;
e s'ella ti riceve,
dille con voce leve:
«Per merzé vegno a voi».¹⁴

Confrontando questi due testi ci si trova già davanti ad enormi differenze di tipo modale e semantico: nell'ode oraziana a prendere parola è solo il locutore, l'ego, la prima persona, la quale rivolge a un tu, a una seconda persona, delle sollecitazioni morali («Quid sit futurum cras fuge quaerere et/ quem Fors dierum cumque dahit lucro/ appone, nec dulcis amores/ sperne puer neque tu choreas»), una seconda persona che però non ha voce in capitolo e non può rispondere agli enunciati dell'io. Nella ballata di Cavalcanti si assiste invece a una vera e

¹⁴ G. Cavalcanti, *Rime*, a cura di R. Rea e G. Inglese, Roma, Carocci, 2011, pp. 168-174.

propria rappresentazione drammatica, per quanto di breve durata, in cui il locutore è anche personaggio che interloquisce con due donne tramite dei discorsi diretti e non con dei dialoghi riportati. Non solo, nell'ultima stanza il locutore si rivolge al componimento stesso, il quale prende, seppure in una proiezione futura, parola autonomamente. In Cavalcanti scompaiono i temi morali e hanno assoluta centralità quelli amorosi (l'effetto distruttivo che ha l'amore sul soggetto, la pietà della donna, ecc.). Insomma è difficile stabilire in base a quali criteri l'ode di Orazio e la ballata di Cavalcanti possano appartenere allo stesso genere. Proseguo trascrivendo altri tre testi, stavolta di epoca moderna. Il primo è di John Keats:

This living hand, now warm and capable
Of earnest grasping, would, if it were cold
And in the icy silence of the tomb,
So haunt thy days and chill thy dreaming nights
That thou would wish thine own heart dry of blood
So in my veins red life might stream again,
And thou be conscience-calm'd—see here it is—
I hold it towards you.¹⁵

Il secondo è invece di Vittorio Sereni:

IN UNA CASA VUOTA

Si ravvivassero mai. Sembrano ravvivarsi
di stanza in stanza, non si ravvivano
veramente mai in questa aria di pioggia. Si è
ravvivata — io veggente di colpo nella lenta schiarita —
una ressa là fuori di margherite e ranuncoli.
Purché si avesse.

Purché si avesse una storia comunque
— e intanto Monaco di prima mattina sui giornali
ah meno male: c'era stato un accordo —
purché si avesse una storia squisita tra le svastiche
sotto la pioggia un settembre.

¹⁵ J. Keats, *Poesie*, a cura di S. Sabbadini, Milano, Mondadori, 1996, p. 306.

Oggi si è – e si è comunque male,
parte del male tu stesso tornino o no sole e prato coperti.¹⁶

Il terzo, infine, proviene da una recente raccolta di Marco Giovenale, *Quasi tutti*, e più precisamente da una sezione intitolata *piccoli suoni*, con rimando (come dimostra la progressione numerica) al sonetto:

1. Le ragazze stan sedute
2. I ragazzi le osservano in piedi
3. Attaccano bottone
4. Prima di rientrare spegne
5. I soldi vanno in cassa
6. Il fiume si impegna
7. Fa cadere oggetti per attirare l'attenzione
8. Questa non è la cassa, facciamo i pacchi
9. Consegna vasetti, l'ho avvisato
10. Pure prima Federica in Campania
11. Molto piccoli, per l'estate
12. Un mese e mezzo poi sono tornato a Roma
13. Adesso non lo saprei, comunque sono ripassato per Roma
14. Ho iniziato a lavorare per la Marina¹⁷

Tutti e cinque i testi saranno analizzati nelle prossime pagine. Cosa dire per il momento? L'unica cosa che sembrano condividere le tipologie testuali presentate fin qui sono la brevità e la versatilità. È noto da più di un secolo e mezzo, però, che l'uso del verso non è condizione necessaria e sufficiente per stabilire l'appartenenza al genere lirico: ci sono componimenti in versi che sono palesemente non lirici (penso all'epica antica o a veri e propri romanzi in versi come l'*Evgenij Onegin* di Puškin o *The Golden Gate* di Vikram Seth) e componimenti in prosa che sono invece a tutti gli effetti lirici, da *Le Spleen de Paris* di Baudelaire fino a *Citizen* di Claudia Rankine. Un'altra ipotesi potrebbe essere la presenza della prima persona, sebbene essa abbia funzioni e un peso diverso in tutti e cinque i testi: nell'ode di Orazio l'io è sbilanciato sul tu, così come, in modo diverso, succede nella lirica di Keats, tutta incentrata sul contatto con l'altro; in Cavalcanti l'io parla di ciò che lo affligge, ma lo fa, come dire, in

¹⁶ V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 190.

¹⁷ M. Giovenale, *Quasi tutti*, Torino, miraggi, 2018, p. 11.

modo sociale, dialogando con due interlocutrici, *narrando* questo incontro; in Sereni affettivamente c'è uno spazio dell'interiorità che viene reso pubblico, sembra essere tematizzata proprio un'incursione dello storico nel privato – privato che è comunque predominante, al punto che il tu dell'ultimo distico può essere inteso come uno sdoppiamento narcisistico dell'io; nel testo di Giovenale, infine, la prima persona grammaticale non si trasforma mai in una soggettività, al punto che ogni verso, come si vedrà, sembra essere generato da un locutore diverso, e il ruolo dell'autore ridotto a quello di un montatore.

Anche per quanto riguarda l'aspetto semantico, è difficile trovare un tratto comune a tutti e cinque i testi, in alcuni di essi (quello di Sereni e di Giovenale) è anche difficile capire di *cosa si parla*.

Prima di andare avanti, perciò, sarà necessario chiarire quali saranno gli strumenti che si useranno nella presente ricerca, cioè in base a quali criteri si analizzerà la lirica come genere, e soprattutto, sarà necessario effettuare una piccola escursione diacronica per valutare come si è sviluppata, soprattutto dal punto di vista del metadiscorso critico, e in base a che assi, una vera e propria *storia della lirica*.

1.2. Distinzioni preliminari.

Per orientarci meglio all'interno della nozione di genere trovo particolarmente utile riprendere alcune distinzioni operate da Jean-Marie Schaeffer. In *Che cos'è un genere letterario?* Schaeffer ritiene che le questioni generiche intercettino cinque livelli d'analisi, compresenti in qualsiasi atto discorsivo. I primi tre sono legati all'atto discorsivo inteso in una prospettiva comunicazionale, e sono il livello dell'enunciazione (statuto ontologico dell'enunciatore; statuto logico e fisico dell'atto enunciativo; modalità d'enunciazione – cioè i *modi* platonici), il livello della destinazione, e il livello della funzione. I restanti due livelli sono invece inerenti all'atto discorsivo preso nella sua immanenza testuale, ossia il livello semantico e il livello sintattico (quelli cioè che potremmo brutalmente chiamare *contenuto* e *forma*).

Questi livelli, inoltre, ruotano attorno a due assi contestuali, quello della variabilità diatopica e della variabilità diacronica, in quanto l'identità generica di un testo dipende sempre dalle condizioni transtestuali, storiche e culturali, in cui il testo è prodotto e da quelle in cui il testo è riattualizzato come atto di comunicazione. In tal senso, registriamo una scissione tra una genericità autoriale (legata quindi alla creazione di testi) e una genericità lettoriale (legata alla loro fruizione).

In base a queste distinzioni, Schaeffer identifica almeno due regimi generici, ossia due logiche che guidano il rapporto tra un testo e un determinato genere. Il primo, il regime esemplificativo, è quello corrispondente al livello della comunicazione (enunciazione, destinazione, funzione), in cui «il testo si limita a possedere la (o le) proprietà che lo denota(no) a alla quale (o alle quali) il nome [di genere] fa riferimento». Tale regime è tipico dei generi dotati di funzione illocutoria, cioè che perseguono uno scopo: la *promessa*, la *minaccia*, la *preghiera* ecc., ma in generale di «tutti i generi che si riferiscono esplicitamente al messaggio come atto globale di comunicazione [...]: racconto, dramma, finzione, dedica ecc.»¹⁸. Insomma, il regime esemplificativo non si occupa di trovare le specificità di certi testi in relazione ad altri, ma dell'atteggiamento discorsivo che regola il singolo testo, della struttura intenzionale che gli preesiste e lo istituisce¹⁹. Sotto la sua logica le opere sono viste come la realizzazione di un atto globale di comunicazione e non come un messaggio specifico. Schaeffer fa l'esempio del *racconto*, termine che può riferirsi tanto al *De bello gallico* di Cesare che a *Malone muore* di Beckett, testi diversissimi fra loro, ma che realizzano e soddisfano le convezioni che costituiscono il *racconto*, in entrambi cioè «qualcuno riferisce avvenimenti reali o fittizi»²⁰. Occorre perciò ricordare che «i generi determinati al livello della comunicazione sembrano [...] riferirsi a fatti che sono delle invarianti e appartengono alla pragmatica fondamentale degli usi del linguaggio verbale»²¹.

Il secondo, il regime della modulazione, corrisponde invece al livello del testo realizzato (livello semantico e sintattico). Qui, all'opposto del regime esemplificativo, le determinazioni generiche sono variabili dipendenti dalle opere individuali, passiamo cioè da un criterio esterno e globale a un criterio interno e parziale di differenziazione: «i termini generici che si riferiscono a tratti testuali sono passabili di una logica della differenziazione interna, nel senso che il testo individuale non esemplifica semplicemente proprietà fissate dal nome di genere, ma modula la sua intensione, cioè istituisce e modifica le proprietà pertinenti»²². Schaeffer prende stavolta come esempio la *tragedia*, trovando che essa sia, in tutte le epoche, tematizzata rispetto ai tratti semantici e sintattici delle opere, secondo una logica modulatrice di differenziazione intragenerica: distinguiamo cioè tra tragedia romana, tragedia elisabettiana, tragedia classica francese, tragedia borghese ecc., in base al mutare degli aspetti contenutistici ed elocutivi (per esempio: ordine degli accadimenti, carattere dei personaggi, presenza o assenza di un coro, uso o meno del verso). Ciò che immediatamente balza agli occhi è la

¹⁸ Schaeffer, *Che cos'è un genere letterario?* cit., p. 139.

¹⁹ Da ciò l'affinità con le *convezioni costituenti* searliane.

²⁰ Ivi, p. 142.

²¹ Ivi, p. 141.

²² Ivi, p. 148.

forte dipendenza contestuale della genericità modulatrice, dipendenza che non registriamo per la genericità esemplificativa, proprio in quanto inerente all'atto di comunicazione: essa fa riferimento a degli universali pragmatici (raccontare, pregare, domandare, fingere ecc.), o comunque a delle proprietà che possiamo considerare contestualmente stabili.

Per Schaeffer il regime della modulazione può poi a sua volta essere suddiviso in tre regimi: un regime regolativo (che interessa le forme fisse, ossia «i nomi di generi che si riferiscono a tratti del livello sintattico o semantico vincolati a regole esplicite e che sembrano quindi dar luogo a fenomeni di ricorrenza rigida»²³, come il *sonetto* o la *sestina*), un regime genealogico e un regime analogico. Questi ultimi due regimi si occupano di raggruppare i testi sotto un determinato genere in base alla somiglianza che intercorre fra questi. Tuttavia, se la genericità genealogica è causalmente determinata, ossia dovuta a una relazione ipertestuale fra i membri di una classe generica, in modo che questa classe si costituisca come una progressiva formazione storica, la genericità analogica si basa su somiglianze non storicamente determinate, indipendenti cioè dalla trasmissione dei testi. In tal senso, le classi generiche analogiche sono puramente retrospettive, instaurate dai critici in base a caratteristiche comuni di testi che possono non avere alcun rapporto fra loro. Da ciò deriva una sostanziale differenza di statuto fra le due classi, in quanto «solo le prime [*classi genealogiche*] rinviano a una causalità di generazione ipertestuale, mentre le seconde [*classi analogiche*] sono operazione che lasciano indeterminata la questione della generazione del testo»²⁴. Le prime sono così legate a una genericità autoriale, mentre le seconde a una genericità lettoriale. Per chiarire meglio la distinzione, Schaeffer fa l'esempio della classe *racconto filosofico*: essa può essere tanto una classe genealogica, se si considera all'interno della tradizione occidentale, che va da Luciano a Leopardi, in cui «le dissomiglianze interne alla classe sono fondate su legami ipertestuali»²⁵, sia una classe mista, ibrida, ossia in parte genealogica, in parte analogica, se consideriamo che il termine «racconto filosofico» è stato esportato anche in altre tradizioni, ad esempio viene considerato un genere della letteratura buddista. La classe complessiva *racconto filosofico*, cioè, è determinata in parte da semplici somiglianze causalmente indeterminate (quelle che possono ad esempio legare *Le operette morali* di Leopardi e i racconti sapienziali buddisti), in parte da relazioni ipertestuali (quelle che intercorrono tra Leopardi e Luciano, tra Voltaire e Swift ecc.).

Le classi genealogiche sono quelle che più da vicino ricordano la nozione processuale di genere che abbiamo trovato nell'articolo di Culler: mutevoli, dinamiche e proteiformi, tali

²³ Ivi, p. 149.

²⁴ Ivi, p. 157.

²⁵ Ivi, p. 154.

classi si riconfigurano costantemente, in modo che le differenze che esistono fra i vari membri «sono altrettante *trasformazioni* successive dei tratti testuali genericamente pertinenti, e quindi altrettanti riadattamenti impliciti della descrizione che può essere collegata al nome di genere»²⁶. Va da sé che, in esse, la variabilità contestuale è massima, così come il contrasto fra genericità autoriale e lettoriale: può cioè esserci un'enorme escursione tra le condizioni di produzione e quelle di fruizione dei testi. Tale escursione è assente, invece, nelle classi analogiche, in quanto queste mettono fra parentesi la genericità autoriale, astraendo fin dalla loro fondazione dalla variabilità contestuale. Esse infatti funzionano postulando retrospettivamente un idealtipo, edificato a partire da alcune opere esemplari, nei cui confronti le opere reali non rappresentano che scarti (variazioni reali rispetto a un modello metatestuale ideale).

La domanda da porsi a questo punto è la seguente: queste nozioni possono aiutarci a comprendere in cosa consiste il genere lirico? Che cosa accumuna, cioè, i testi di Orazio, Cavalcanti, Keats, Sereni e Giovenale?

1.3. Un genere postumo?

Nelle poetiche classiche e tardoantiche la lirica veniva laconicamente definita a partire dal criterio aristotelico di *mezzo* (e cioè, nei termini di Schaeffer, a partire da un sottolivello dell'enunciazione, più precisamente dello *statuto logico e fisico dell'enunciato* – un criterio performativo più che enunciativo) ossia come «poesia cantata al suono della lira», in quanto il canto e l'accompagnamento musicale costituivano il *proprium* semiotico del genere²⁷. L'aspetto paradossale di una simile definizione è che essa nasce in seno a una cultura chirografica e letteraria – quella ellenistica – che aveva perso la memoria di quella specificità performativa, di quell'unione di parola, canto e musica all'interno di occasioni e contesti sociali ben codificati in cui consisteva quel fenomeno – tutt'ora nebuloso e spettrale – che chiamiamo *lirica arcaica*²⁸. I bibliotecari alessandrini, a cui si deve la costituzione della classe

²⁶ Ivi, p. 159.

²⁷ La classe lirica riuniva una serie di generi poetici minori, come gli inni, gli epicedi, i treni etc., tutti evidentemente contraddistinti dalle medesime qualità performative.

²⁸ Si tratta di un fenomeno diffuso in Grecia all'incirca tra VII e VI secolo a.C., su cui si tornerà diffusamente a 1.2.1

lirica²⁹ al fianco di epica, tragedia, commedia, giambo ed elegia³⁰ vorrebbero «conciliare l'inconciliabile e amalgamare due sistemi generici e culturali irriducibili: da un lato, l'oralità primordiale delle opere, dall'altro la classe letterale dei testi»³¹, e finiscono per trasmettere alla posterità (cioè sostanzialmente alla civiltà latina) un canone che non solo istituzionalizza la lirica all'interno del dominio letterario, ma in più offre retrospettivamente un'immagine unificata di un gruppo di opere e autori³². Il canone, come è noto, redatto tra III e II sec. a.C. da Aristofane da Bisanzio, è costituito da nove poeti lirici (*ennèa lyrikoî*), vale a dire Pindaro, Simonide, Alceo, Stesicoro, Saffo, Alcmane, Anacreonte, Ibico e Bacchilide³³. Si tratta sostanzialmente di una selezione valorizzante, che stabiliva, in un corpus molto più ampio di opere, gli autori da conservare ed *editare*. Tuttavia, tolto quello al *mezzo*, non abbiamo riferimenti ad altri criteri teorici che giustificano l'accorpamento degli autori del canone, al punto che Guerrero può giustamente affermare che «se Aristofane e i suoi collaboratori avevano un concetto elaborato di lirica, tale concetto non è affatto espresso dal loro lavoro editoriale»³⁴. Qualche notizia in più possiamo ricavarla dalla *Crestomazia* di Proclo, un testo del II sec. d.C. che conosciamo grazie al riassunto che ne fa Fozio nella *Biblioteca* (IX sec. d.C.). Secondo quanto dimostrato da Pfeiffer e Rossi, Proclo (da non confondere con l'omonimo scoliasta neoplatonico) riprenderebbe una ripartizione attribuita a Didimo Calcentero (63 a.C. – 14 d.C.), il più grande riorganizzatore del materiale Alessandrino. Il suo è così il quadro più ampio «per estensione e completezza del materiale, di un tipo d'indagine filologico-letteraria che potremo chiamare descrittiva, e che appare a suo luogo in epoca ellenistica, un'epoca che tende a 'tirar le somme' e a inventariare il patrimonio-storico letterario»³⁵. Proclo divide il campo della poesia in due classi modali: la narrativa (*diegematikon*) e l'imitativa (*mimetikon*), rifacendosi cioè alla bipartizione aristotelica (nella *Poetica* Aristotele per 'modo diegetico' intendeva sostanzialmente il 'modo misto' platonico, con conseguente

²⁹ Più precisamente gli Alessandrini per riferirsi alla classe utilizzano l'espressione *meliké poiesis*, mentre il termine *lyrikoî* appare solo come aggettivo qualificativo riferito ai poeti. Un uso simile lo ritroviamo in Cicerone, *De optimo genere oratorum*, I, 1 e *Orator*, LV, 183. Per maggiori chiarimenti si rimanda all'introduzione. Come si vedrà successivamente, in Platone ed Aristotele, che comunque si servono dei termini *melé* e *melopoioi*, mancano quasi del tutto i riferimenti a una classe lirica che possa avere lo stesso statuto logico di epica, tragedia e commedia.

³⁰ Nel sistema dei generi classico, elegia e giambo, che noi saremo tentati di ritenere generi lirici, erano in realtà ben separati da questi. Essi con tutta probabilità non erano cantati ma salmodiati, con l'accompagnamento di uno strumento a fiato (l'aulo) e non di uno a corda (la lira). In più erano definiti da una corrispondenza metro-tematica assolutamente aliena alla lirica, la quale era caratterizzata da un'enorme varietà metrica, tematica e anche linguistica.

³¹ G. Guerrero, *Poétique et poésie lyrique*, Paris, Seuil, 2000, p. 44.

³² Si veda H. Färber, *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike*, Monaco, Neue Filser, 1936, pp. 7-16; R. Pfeiffer, *History of Classical Scholarship. From the Beginnings to the End of Hellenistic Age*, Oxford, Oxford UP, 1968, pp. 182-185.

³³ Il canone ci è giunto tramite due epigrammi (IX, 184 e 571) dell'*Antologia Palatina*. Successivamente – non sappiamo quando – fu aggiunto alla lista il nome di Corinna di Beozia. Cfr. Färber e Pfeiffer.

³⁴ Guerrero, *Poétique et poésie lyrique* cit., p. 40.

³⁵ L. E. Rossi, *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*, «Institute of Classical Studies Bulletin», 18, 1971, pp. 64-95, qui p. 75.

elisione del diegetico puro)³⁶. Alla poesia imitativa corrispondono la tragedia, il dramma satirico e la commedia; alla narrativa l'epica, il giambo, l'elegia e il *melos*, ossia la poesia melica. Dopo questa divisione, il resto del manuale (o almeno della parte che ci riporta Fozio) è però consacrato per intero proprio a quest'ultima e alle sue numerose sottocategorie. Proclo divide la poesia melica in quattro classi, basate sull'asse della destinazione: a) liriche religiose, ossia dedicate agli dei (inni, nomoi, peana, ditirambi, iporchemi, prosodi, adonidi, iobacchi); b) liriche secolari, ossia dedicate agli uomini (encomi, epinici, scoli, canti amorosi, epitalami, imenei, silli, treni, epicedi); c) liriche di tipo misto (partenio, dafneforico, tripodeforico, oscoforico, invocazione augurale); d) una classe ripostiglio che l'autore avverte non poter definirsi propriamente lirica contenente forme poetiche spurie. Il grammatico prosegue soffermandosi su ciascuna categoria, ma in modo incostante e impreciso, impegnandosi in definizioni talvolta basate su aspetti tematici, talvolta circostanziali, talvolta metrici, talvolta musicali, in modo che, in alcuni casi, lo stesso principio della destinazione sembra vacillare. Ma, soprattutto, è ancora più difficile capire cosa colleghi tutti questi sottogeneri alla classe poesia melica. Ancora una volta, il solo criterio a cui possiamo appellarci è quello performativo, di mezzo: si tratta di composizioni cantate e fortemente radicate nelle pratiche sociali della Grecia arcaica.

La presenza in una stessa classe (quella, sostanzialmente, del 'modo misto', in cui prendono la parola tanto il poeta in prima persona che i suoi personaggi) di epos e di lirica, riscontrata nella *Crestomazia*, non deve stupirci: essa è consueta nella tarda antichità, e si ritrova soprattutto nell'*Ars grammatica* di Diomede (IV sec. d.C.), un trattato che esercitò un'influenza decisiva sugli studiosi basso medievali e rinascimentali. È ancora più significativo che Diomede, a differenza di Proclo, si rifaccia alla tripartizione platonica e non alla bipartizione aristotelica: egli a *genus imitativum*³⁷ (costituito dai generi drammatici) e a *genus commune* (il diegetico di Proclo e Aristotele, composto da epica e lirica) aggiunge un *genus enarrativum* (il diegetico platonico, composto da poesia gnomica – Teognide –, poesia storica – Esiodo – e poesia didattica – le *Georgiche* di Virgilio)³⁸.

³⁶ Si veda 2.1.

³⁷ Diomede chiama i modi 'generi', probabilmente causando molte confusioni nei suoi successivi commentatori.

³⁸ Piccola curiosità. Se l'*Ars grammatica* di Diomede ci dimostra quanto fosse lontana ai grammatici latini (ma siamo tentati a dire: a tutta l'antichità) la percezione del poeta lirico come colui che parla in prima persona, e che questi, i grammatici, associassero tale idea più alla *Georgiche* di Virgilio che alle *Odi* di Orazio, una pagina del *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio*, scritto a quattro mani da O. Ducrot e T. Todorov, ci dimostra invece quanto la modernità non potesse fare a meno di quella stessa idea, anche a costo di prendere inconsueti abbagli: gli autori, infatti, conferiscono a Diomede il compito di offrire alla tripartizione modale platonica una sistemazione capace di traghettarla nella modernità, il che sarà pure vero, ma gli attribuiscono una tripartizione non sua, e di marca chiaramente romantica: «Diomede, nel IV secolo, sistematizzando Platone, propone le definizioni seguenti: lirica = tutte le opere in cui parla solo l'autore; drammatica = le opere in cui parlano solo i personaggi; epica = le opere nelle quali autore e personaggi hanno entrambi diritto di parola» (O. Ducrot e T.

Ad ogni modo, ciò che emerge da questa sintetica ricognizione è che, con il passaggio da una cultura aurale, fondata su un'oralità essenziale, in cui un testo *esiste* nel momento in cui è eseguito, a una cultura chirografica, dominata dai criteri "scritti" della rassomiglianza testuale, la determinazione generica attribuita alla lirica, ciò che dovrebbe riunire due testi sotto l'egida di una stessa classe, e cioè la compresenza di parola, ritmo e armonia, l'essere «cantata al suono della lira», è una determinazione già non più pertinente. L'appartenenza al modo misto che riscontriamo a partire dal I o al massimo dal II sec. d.C., non aggiunge niente alle nostre conoscenze, o almeno non è dirimente a livello di genere, essa ci ricorda solo quanto all'antichità fosse sconosciuta l'idea del poeta lirico inteso come colui che parla in prima persona. La classificazione di Proclo, infine, è pressoché priva di seguito, e sembra più che altro rispecchiare i criteri di edizione utilizzati da Aristofane e dal suo discepolo Aristarco per le opere di Pindaro.

1.4. La riscoperta dell'Orazio lirico.

Nel medioevo le occorrenze del termine "lirica" e dei suoi derivati sono modeste e pressoché ininfluenti sul piano teorico. I poeti provenzali, i rimatori siculo-toscani, Guittone, Guinizelli, Cavalcanti, Dante, autori così centrali nell'idea occidentale di poesia, non si servono del termine "lirico", e sicuramente non si sarebbero mai sognati di definire i propri componimenti come "lirici". Ciò vale, ma qui il discorso è più sfumato, anche per Petrarca. Egli, nelle *Familiare*s, indirizza una delle sue epistole a «Horatium Flaccum lyricum poetam», stravolgendo la visione che nel medioevo si aveva di questi, considerato sostanzialmente un poeta satirico e morale (si pensi a Dante in *Inferno* IV: «l'altro è Orazio satiro che viene»). Tuttavia, nel Petrarca poeta, e soprattutto nel Petrarca poeta volgare, niente lascia intendere che Orazio (e in generale la lirica classica) potesse davvero imporsi come modello ipertestuale, e cioè che la scelta di attribuirgli quel *lyricum* potesse riverberarsi in modo significativo anche nella composizione dei *Rerum vulgarium fragmenta*³⁹. Del resto, questa vicenda si iscrive all'interno di una problematica molto più ampia, e cioè quella del rapporto tra letteratura in latino e letterature in volgare a cavallo tra basso medioevo e rinascimento, una questione che esula dal presente discorso⁴⁰. Qui basterà ricordare che fino al XV secolo le due letterature erano dotate di due statuti completamente diversi, e che il sistema dei generi

Todorov, *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio*, trad. it. G. Caravaggi, Milano, ISEDI, 1972, pp. 171-172).

³⁹ Per un'opinione eccentrica e molto suggestiva si veda M. Grimaldi, *Petrarca, il «vario stile» e l'idea di lirica*, «Carte romanze», 2, 1, 2014, pp. 161-210.

⁴⁰ Si veda l'esautivo e classico manuale di E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948), a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1995.

della letteratura classica non poteva sovrapporsi e nemmeno essere utilizzato per la letteratura in volgare.

L'unica cosa che le *Familiares* di Petrarca sembrano testimoniare è perciò la fortuna crescente che le *Odi* di Orazio registrano a partire dal XIV secolo grazie ai primi umanisti, una fortuna che è intimamente legata a quella del genere lirico. Infatti, come leggiamo fin dal componimento incipitario del *liber*, Orazio si pone come riattivatore (all'interno del più vasto orizzonte del classicismo augusteo, al di fuori del quale tale operazione è impensabile) della tradizione lirica arcaica: «Quodsi me lyricis vatibus inseres/sublimi feriam sidera vertice»; «Dicar [...] ex humili potens/princeps Aeolium carmen ad Italos/ deduxisse modos»⁴¹. Sappiamo che ciò non è del tutto vero, che Catullo, ad esempio, aveva fatto ampio uso della strofe saffica, ma per i poeti latini anteriori ad Orazio il rapporto con la lirica arcaica sembra di secondaria importanza rispetto a quello con Callimaco e la poesia ellenistica: «A differenza dei *poetae novi*, Orazio concepisce la sua opera entro un quadro di rapporti ipertestuali che, al di là della semplice imitazione d'una strofa o di un metro, suppone l'esistenza di un modello generico globale»⁴². Una simile visione è confortata dai famosi versi 73-85 dell'*Epistola ai Pisoni*, dove un'esposizione dei generi letterari dell'antichità non può trascurare la poesia lirica:

Res gestae regumque ducumque et tristia bella
quo scribi possent numero, monstravit Homerus.
Versibus impariter iunctis querimonia primum,
post etiam inclusa est voti sententia compos;
quis tamen exiguos elegos emiseric auctor,
grammatici certant et adhuc sub iudice lis est.
Archilochum proprio rabies armavit iambo;
hunc socci cepere pedem grandesque coturni,
alternis aptum sermonibus et popularis
vincentem strepitus et natum rebus agendis.
Musa dedit fidibus divos puerosque deorum
et pugilem victorem et equom certamine primum
et iuvenum curas et libera vina referre.⁴³

⁴¹ Orazio, *Odi*, I, I, vv. 35-36 e III, XXX, vv. 10-14.

⁴² Guerrero, *Poétique et poésie lyrique* cit., p. 47. Per l'atteggiamento di Orazio si veda ad esempio *Odi*, I, XXXIII.

⁴³ Orazio, *Opere* cit., p. 538.

Al fianco di epica, elegia, giambo, tragedia e commedia ecco apparire una definizione tematica⁴⁴ della lirica, che praticamente troveremo invariata nei commentatori e trattatisti del XV e XVI secolo: *La musa diede alla lirica* (l'uso di *fides*, «strumento a corde», per «lirica», è abbastanza comune in Orazio) *il compito di cantare gli dei e gli eroi e i pugili vittoriosi e i cavalli primi arrivati nelle gare, e le sofferenze dei giovani e l'ebbrezza del vino*. Dove possiamo riconoscere almeno quattro specie del repertorio che ci hanno fornito gli alessandrini: gli inni (*divos puerosque deorum*), gli epinici (*pugilem victorem et equum certamine primum*), i canti erotici (*iuvenum curas*) e gli scoli (*libera vina*)⁴⁵. Curioso, infine, (e non casuale) che la lirica sia l'unico genere non strettamente collegato a un metro.

Per quanto detto finora, è chiaro che le *Odi* di Orazio (supportate dai vv. 83-85 dell'*Ars*) finiranno per rappresentare ai lettori del XV e del XVI secolo un modello testuale assoluto della poesia lirica, una categoria, fra l'altro, su cui avevano ben poche e confuse notizie. La prima edizione commentata delle opere di Orazio è del 1482, frutto dello sforzo congiunto di Cristoforo Landino e Angelo Poliziano, che fanno dei quattro libri delle *Odi* l'asse centrale dell'operazione editoriale⁴⁶. Orazio è un poeta lirico, e i due umanisti si sforzano rendere più chiara questa categoria nell'introduzione all'*editio*⁴⁷: Landino afferma che si tratta di una poesia cantata, enumera i nove poeti del canone, e riconduce con Diomede la lirica al *genus commune* (modo misto). Nel commentario non aggiunge niente di rilevante, salvo sottolineare la varietà metrica delle *Odi* (e di conseguenza della poesia lirica) e rimandare più volte ai vv. 83-85 dell'*Ars*. Grossomodo, i numerosi commenti a Orazio che si registrano tra fine '400 e seconda metà del '500, per quanto concerne la poesia lirica, non sembrano discostarsi dalla caratterizzazione che ne dà Landino⁴⁸.

Tuttavia, ancora più rilevante dell'imporsi delle *Odi* come modello *totale* di lirica (non scalfito dall'*editio princeps* dell'opera di Pindaro, pubblicata nel 1513) è il ruolo che nello spazio letterario rinascimentale si ritaglierà l'*Ars*, in breve tempo intesa come la massima autorità teorica tramite cui orientarsi nella letteratura classica, al punto che la stessa ricezione della

⁴⁴ Definizione tematica, ma la formula «Musa dedit fidibus» si presta a numerose interpretazioni da cui in questo momento possiamo esulare. Ci basterà aggiungere che la locuzione secondo molti rimanderebbe direttamente a Pindaro e alla sua autodefinizione di poeta vatico, sciamanico, capace di purificare il linguaggio della tribù e di ottenere favori dal dio per la sua comunità. Tale legame è rafforzato dalle affermazioni sul ruolo del poeta all'interno della città su cui si dilunga Orazio nell'*Epistola ad Augusto*. Ricordiamoci, inoltre, che nel 17 a.C. – ossia parallelamente alla stesura del II libro delle *Epistole*, che comprende le due citate – fu tenuta la lettura pubblica del *Carmen Saeculare*.

⁴⁵ In base a questa concordanza Färber ipotizza una discendenza diretta dell'*Ars* oraziana dalla classificazione di Didimo Calcentero che noi abbiamo visto in Proclo.

⁴⁶ L'edizione Mancinelli, del 1492, si permetterà addirittura di riprodurre soltanto le *Odi*, le *Epodi* e il *Carmen Saeculare*.

⁴⁷ «De lyrico carmine in principio huius interpretationis multa inquisivimus» (C. Landino, *Opera Horatii cum commentario*, Firenze, 1482, fol. CLXI-r).

⁴⁸ Guerrero, *Poétique et poésie lyrique* cit., pp. 75-79.

Poetica di Aristotele, nelle sue prime fasi, risulta fortemente influenzata (e limitata) da questo primato: Robortello e Maggi, ad esempio, chiudendo il testo dello stagirita, più volte non solo ne sottolineano le somiglianze con il dettato oraziano, ma addirittura finiscono per spiegare la stessa *Poetica* attraverso Orazio⁴⁹. È per questo motivo, cioè per l'enorme fama e l'enorme autorità di cui godevano le *Odi* e l'*Ars* nel Cinquecento, che in un primo momento il silenzio di Aristotele a proposito della poesia lirica non impedirà a questa di imporsi nel sistema dei generi che commentatori e trattatisti ricostruiranno a partire dai precetti oraziani (soprattutto Badio, Garico, e Luigini).

La semplice presenza di Orazio, insomma, giustifica e consolida l'esistenza del genere lirico, un'esistenza fantasmatica per l'antichità, ma che ora, per quanto non dotata di una fisionomia definita, inizia ad imporsi nella riflessione teorica.

1.5. Trasposizioni. Dall'*orazizzazione* di Aristotele all'*aristotelizzazione* di Petrarca.

Un esempio canonico di "orazizzazione" della *Poetica* e di conseguente accettazione della classe lirica è quello del commento all'*Ars* di Francesco Luigini (1554): Luigini, chiudendo i vv. 75-88 dell'*Epistola ai Pisoni*, prende le mosse dal famoso esordio aristotelico:

Dunque il poema epico e la poesia tragica e inoltre la commedia e la poesia ditirambica e la maggior parte dell'auletica e della citaristica sono tutti quanti, nell'insieme, imitazioni.⁵⁰

Il retore friulano scambia questo lacerto esemplificativo per un catalogo esaustivo dei generi poetici, confortato da Cicerone, che nell'incipit del *De optimo genere oratorum* affermava che

Poematis enim tragici, comici, epici, melici etiam dithyrambici, quod rarius est tractatus Latinis, suum cuiusque est, diversus a reliquis⁵¹.

Il passaggio successivo consiste nell'identificare la citaristica e l'auletica aristotelica con la melica, ossia la lirica, del passo ciceroniano. Non appare poi difficile dimostrare la conformità

⁴⁹ Si vedano M. Herrick, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism (1531-1555)*, Urbana, Illinois UP, 1946; A. Battistini e E. Raimondi, *Retoriche e poetiche dominanti*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, 10 voll., Torino, Einaudi, 1982-2000, III, pp. 3-339, in particolare le pp. 82-86. Ovviamente imprescindibili A. Garcia Berrio, *Formación de la Teoría Literaria Moderna I: Tópica Horatiana*, Madrid, Cupsa, 1977 e B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 voll., Chicago, Chicago UP, 1961. Ricordiamo che la prima traduzione in latino della *Poetica* fu stampata a Venezia nel 1498 e curata da Giorgio Valla. Tuttavia, di una vera diffusione dell'opera si può parlare solo successivamente alla versione (sempre in latino) di Alessandro de' Pazzi (1536). La prima traduzione in volgare è del 1549, ad opera di Bernardo Segni.

⁵⁰ Aristotele, *Poetica*, intr., trad. e commento di D. Guastini, Roma, Carocci, 2010, p. 49 [1447a 13-16]

⁵¹ Cicerone, *De optimo genere oratorum*, I, 1-6. Il testo latino di riferimento è Cicerone, *De optimo genere oratorum*, a cura di A. Ippolito, Palermo, L'EPOS, 1998.

tra questo impasto aristotelico-ciceroniano con la dottrina dell'*Ars*. A rileggere gli esametri oraziani, i generi poetici elencati ci sembrano di più, ma Luigini sposta l'elegia (vv. 75-78) sotto l'epica, e il giambo (v. 79) sotto la commedia. Infine, come comportarsi con il ditirambo? Luigini, che probabilmente ne sa poco quanto noi sull'argomento, può solo dire che si tratta di una composizione cantata in onore di Bacco, e proprio in quanto componimento destinato agli dei, pertiene al genere lirico.

Ecco che così si ottiene una quadripartizione che il commentatore (e con lui i numerosi successori che la riprenderanno: Pigna, del Bene, Viperano, Segni, solo per citare i più noti) può ritenere conforme non solo all'*Ars* di Orazio, ma anche alla *Poetica* aristotelica. È chiaro che una simile operazione è possibile solo se il pensiero letterario antico è inteso come un'unità inscalfibile e armonica, uno dei miraggi ermeneutici più resistenti di tutto il Cinquecento.

Una semplificazione analoga a quella di Luigini si potrebbe riscontrare già in Robortello (1548)⁵², ed è denunciata da Tommaso Riccoboni, l'ultimo grande commentatore aristotelico del Cinquecento, come uno degli errori più ricorrenti per quel che riguarda l'interpretazione della *Poetica*⁵³. Secondo Guglielmo Frezza, la trasformazione di questa *lectio faciliior*, «non appoggiata ad alcuna delle grandi autorità classiche», nella *vulgata* aristotelica, è giustificata solo dal fatto «che permetteva di risolvere per la via più agevole e diretta uno dei principali problemi che venivano ad aprirsi dal confronto tra la *Poetica* e la letteratura volgare. Nell'opera di Robortello si avverte già, in altre parole, un primo tentativo di risolvere il contrasto tra la nuova visione della letteratura che la riscoperta di Aristotele avrebbe imposto e la forma di poesia che riscuoteva il maggior successo tra i contemporanei [...]. Che la stessa *Poetica* contenesse un preciso riferimento alla lirica, oltretutto in luogo privilegiato quale quello del passo in esame [cioè 1447a 14-16], era la prova più significativa da esibire a sostegno della pretesa di riconoscerle piena dignità di genere letterario, al pari dell'epica e della poesia drammatica».⁵⁴

L'atteggiamento di Luigini, insomma, e prima di lui di Robortello, testimonierebbe, secondo Frezza, non solo dell'influsso dell'*Ars* sulla *Poetica*, ma anche del successo della poesia lirica in volgare, soprattutto dopo l'istituzionalizzazione bembiana (le *Prose della volgar*

⁵² F. Robortello, *In librum Aristotelis De arte poetica Explicationes*, Firenze, 1548, pp. 8-9. Si veda anche successivamente la glossa a *Poetica* 1448 a 20, dove nell'espone i membri della quadripartizione, Robortello attribuisce alla lirica il modo diegetico in cui, «omnia narrabat ipse poeta».

⁵³ Si veda T. Riccoboni, *Poetica Aristotelis Latine conversa*, Padova, 1587, pp. 9-11, dove il commentatore confuta una simile attribuzione arbitraria ed idiosincratca della citarodia, dell'auletica e del ditirambo al genere lirico.

⁵⁴ G. Frezza, *Sul concetto di 'lirica' nelle teorie aristoteliche e platoniche del Cinquecento*, «Lettere italiane», 53, 2, 2001, pp. 278-294, qui pp. 281-282.

lingua sono del 1525) che aveva di fatto elevato Petrarca al rango di un classico. Francamente risulta difficile stabilire quanto l'ipotesi di Frezza sia giusta, e quanto sull'atteggiamento di Robortello pesi l'influenza del ciceronismo (e di Orazio) e quanto quella della lirica petrarchista. Ma è indubbio che la pressione dei *Fragmenta*, che nel frattempo si avviavano a diventare il modello di riferimento non solo della poesia italiana, ma di tutta la letteratura europea, si faceva sentire con forza anche sulla produzione teorica, che nel corso della seconda metà del secolo avrebbe dovuto affrontare un problema di non facile risoluzione: legittimare Petrarca attraverso il metadiscorso della poetica classica, far rientrare nella classe "poesia lirica" sonetti e canzoni in volgare, e, più diffusamente, dare dignità letteraria alla propria lingua⁵⁵.

In questo senso, si possono idealmente identificare, nel corso del Cinquecento, due scansioni fondamentali per quanto riguarda l'affermazione e l'evoluzione del concetto di lirica: 1) la (ri-)creazione di una classe lirica nella prima metà del secolo, creata *de facto* per Orazio, ma attraverso richiami a Platone ed Aristotele. Dove è facile intuire il paradosso per cui i trattatisti rinascimentali danno una legittimità teorica proprio a quel genere a cui lo sviluppo teleologico della *Poetica* aveva voltato le spalle, e non solo, poiché lo fanno proiettandolo retrospettivamente verso l'antichità dotato di un profilo netto ed autosufficiente che in realtà non aveva mai posseduto; 2) la trasposizione di questa (nuova?) classe generica dalla letteratura greca e latina a quella romanza.

Tali scansioni non sono quasi mai perfettamente distinte, esse si incrociano, si sovrappongono e si alimentano vicendevolmente. Tuttavia è possibile, in una partizione di comodo un po' meccanica, legarle rispettivamente alla prima e alla seconda metà del secolo. Quest'ultima porzione temporale, del resto, coincide con il consolidarsi, sul piano teorico, del normativismo aristotelico, e della conseguente sottomissione dell'approccio retorico a quello poetico. Ogni teoria che si interesserà ai generi romanzi dovrà innanzitutto preoccuparsi di renderli aderenti ai precetti esposti nella *Poetica*, per quanto questi, originariamente, non intendevano essere validi per la letteratura *tout court*, ma solo per un singolo genere, la tragedia greca, ben circoscritto nel tempo.

Un autore riesce a dare sfogo a entrambe queste tensioni nel giro di pochi anni, in due trattati speculari: nel 1559 il vescovo Antonio Minturno dà alle stampe il *De poeta* (che però probabilmente girava manoscritto fin dagli anni '40), seguito, nel 1563 da un trattato in

⁵⁵ Il fenomeno non è, chiaramente, uniforme nei diversi paesi di lingua romanza, né le modalità di trasposizione sono le medesime. La situazione spagnola e quella italiana hanno più di qualche somiglianza (quello che Petrarca era per Bembo e Minturno era Garcilaso per Herrera), mentre quella francese si discosta non poco da queste. L'importanza di Petrarca nel XVI secolo, tuttavia, non è confrontabile con quella di nessun alto poeta volgare.

volgare, l'*Arte poetica* (anche in questo caso la sua circolazione manoscritta è da retrodatare). Il trattato latino, che ha attirato anche l'attenzione di Genette, presenta il primo esemplare di partizione triadica della poesia (ossia della letteratura):

Tria profecto sunt, ex quibus omnem omnino sumi poematum varietatem oportet. Id enim omne, quo illa inter se differunt, aut in rebus quae describuntur; aut in his positum est, quibus rerum fit expositio, quod genus quidem versus tum nudos esse, tum vestitos, ornatosque cantu constituunt; aut ipsa versatur exponendi ratione; de qua meminisse potes multa evidenter sane, e aperte disputata iam esse, cum vel simpliciter narremus, vel cum imitatione, vel tum hoc modo, tum illo. Itaque omnis quidem poesis, ut in principio dictum est, in tres summatim dividitur partes. Quarum unam Epici vendicant; eaque poemata omnia continentur, quibus neque cantu neque saltatione opus sit. Aliam Scenici; Qua e Tragoediam, e Comoediam e Satyram complectimur, caeteraque eiusmodi, quae spectanda in Theatrum proferuntur. Tertiam Melici; quae sine vocum sonorumque concentu constare non potest.⁵⁶

La divisione di Minturno è interessante non soltanto perché anticipa di due secoli quella romantica, ma perché si discosta da tutte quelle medievali e rinascimentali per il criterio che la regge: non è un criterio modale, né stilistico, né tematico. La tripartizione di Minturno è di ordine mediale, performativo, inerente cioè il *mezzo*. E qual è l'unico genere che, lo abbiamo visto fin dall'antichità, è definito – per quanto anacronisticamente – unicamente sulla base del *mezzo*? *Ca va sans dire*, la lirica. Il passo di *Poetica* 1447a 18-27 dove Aristotele introduce la categoria di *mezzo*, e a cui Minturno rimanda, non autorizza in alcun modo una simile operazione, in quanto il *mezzo* è solo una delle tre determinazioni (le altre sono l'*oggetto* e il *modo*) che permettono, nell'opera dello Stagirita, di distinguere delle classi testuali. La scelta di Minturno di un criterio performativo su cui basare la propria classificazione non sembra aver alcun senso se non quello di introdurre furtivamente il genere lirico in una tripartizione da collegare direttamente all'autorità di Aristotele.

Venendo alla parte del trattato consacrata interamente al genere (il libro V), Minturno attribuisce alla lirica una varietà metrica che si oppone alla fissità di tragedia, commedia ed epica, un'indeterminazione contenutistica (la lirica può abbracciare tanto un "oggetto alto" che un "oggetto basso"), e, per quanto riguarda il modo, egli finisce per seguire ancora Diomede, legando la lirica al *genus commune*, nonostante, in un primo momento, nelle pagine iniziali del trattato, ceda al desiderio di simmetria, attribuendo alla lirica la narrazione semplice⁵⁷. Quasi un lapsus, diremo (nonostante egli rimandi al commento oraziano di

⁵⁶ Minturno, *De poeta*, Venezia, 1559, p. 417.

⁵⁷ Ivi, p. 28

Gaurico), che testimonia non solo l'oscillazione, tipica di molti suoi contemporanei, tra l'autorità della tradizione e le esigenze "di sistema", ma soprattutto la difficoltà di pervenire a una definizione modale della classe.

Il *De poeta* ha fundamentalmente due meriti: il primo, è quello, come detto sopra, di dare uno statuto logico alla classe lirica, di metterla al fianco di epica e dramma facendo leva sulla messa in risalto della categoria di mezzo (e in questo il suo contributo è forse il più importante, di certo il più sistematico); il secondo, è quello di aver reso uno dei maggiori problemi del genere lirico (ossia la sua forte variabilità contenutistica e metrica) uno dei suoi tratti caratterizzanti⁵⁸.

Una volta regolato il quadro nel *De poeta*, a Minturno non resta che applicarlo alla letteratura in lingua volgare, secondo quello che potremmo chiamare un «normativismo platonico»⁵⁹. Nelle pagine dell'*Arte poetica*, il trattato che il vescovo dedica alla poesia toscana (vale a dire "italiana") – sostanzialmente estendendo alla modernità i principi esposti nel trattato latino –, egli dimostra di intendere la poesia come un'essenza sopita, che si «mostra» soltanto in determinate epoche: l'età classica, il tempo di Dante e Petrarca, e, ovviamente, il Cinquecento. Essa è, aristotelicamente, «Imitatione di varie maniere di persone, in diversi modi, o con parole, o con harmonia, o con tempi; separatamente, o con tutte queste cose insieme o con parte di loro» e si divide in tre parti generali

l'una si chiama Epica, l'altra Scenica, la terza Melica, o Lyrica che dir vi piaccia⁶⁰

Le leggi alla base di queste parti sono le medesime in ogni tempo, e combaciano sostanzialmente con quelle stabilite da poeti e teorici greci e romani:

Perciocché una è la Verità: e quel, che una volta è vero, convien che sia sempre, e in ogni età, né differenza di tempi il cangia, come ch'ella habbia potere di cangiare costumi e vita: per la cui mutazione non è, che 'l vero nel suo stato non rimanga. Onde la varietà de' tempi nata dappoi non farà, che nella poesia trattarsi debba più, che una faccenda intera, e di giusta grandezza, con la qual tutto l'altro verisimilmente, e ragionevolmente, convenga, sia congiunto.

Oltre a ciò l'Arte pone tutto il suo fluido ad imitare la Natura, e tanto fa bene l'opera sua,

⁵⁸ Per il momento dobbiamo tralasciare la parte del trattato che un lettore moderno troverebbe più stimolante, ovvero quella in cui Minturno aggira la *mimesis* aristotelica attraverso una sorta di preistorica *speech-act theory*. Torneremo sull'argomento in 1.2.

⁵⁹ Cfr. B. Weinberg, *The Poetic Theories of Minturno*, in *Studies in Honor of Frederick W. Shipley*, a cura di G. R. Throop, Saint Louis, Washington University, 1942, pp. 101-129.

⁶⁰ Minturno, *Arte poetica*, Venezia, 1563, pp. 2-3. Non ci sembra casuale che il titolo completo dell'opera sia: *L'arte poetica del sig. Antonio Minturno, nella quale si contengono i precetti Heroici, Tragici, Comici, Satyrici, e d'ogni altra poesia: con la dottrina de' sonetti, canzoni, e ogni sorte di Rime Toscane, dove s'insegna il modo, che tenne Petrarca nelle sue opere.*

quanto a lei s'appressa. Ma in ciascun genere di cose, quella tiene una regola, con la qual si regge nel suo operare, e alla qual tutto dirizza. Una ragione hebbe sempre l'Architettura [...], una ragione parimente nell'imitatione s'ingegnò sempre la pittura di tenere, e la scultura, e ciascuna altra imitatrice disciplina. E, benché hor questa, hor quella abbia ricevuta alcuna varietà, non l'è ciò nella propria forma, non l'è ciò nella propria essenza avvenuto: ma nell'accidental qualità, o pur nel modo di imitare, o negli ornamenti.⁶¹

Il recupero della categoria di lirica coincide quindi con il recupero di una precisa essenza. A questo punto Minturno narra una storia delle origini del genere che, per quanto mi risulta, non ha antecedenti:

Ond' ebbe origine la Melica poesia?

M. Dal cielo, e da gl' Iddij. Perciocché Iddio creatore del Cielo e della terra, e delle cose visibili e di quelle, che non si veggono, avendo gl' Iddii creato e gli uomini, e ornatogli di meravigliosi doni; cosa ragionevole fu, che l'una e l'altra generatione di tanti benefici da lui ricevuti dichiarasse, quanto gli era tenuta. E certo a dichiarar questo debito, non par, che altro modo si trovasse migliore, se non che gli spiriti celesti, se riguardiamo a' movimenti del corpo col perpetuo e continuo girare, che fa una sempiterna harmonia; se consideriamo gl' intelletti, col musico e ben composto concento delle ragioni, col bellissimo e mirabil modo di quelle voci, la cui maniera è sopra la nostra intelligenza, né si può dimostrare; a Dio lor padre e Signore grazie rendessero e di lui cantando con somme lode il celebrassero; e con acconcia misura di tempi, e di parole intellettuali quelle preghiere facessero, che forza havessero di muovere la divina potenza, dove essi gratie chiedessero, e supplicassero per noi. Conciosia che a loro s'appartenga l'aver cura delle umane cose, e lo stare nel cospetto del sommo Re in aiuto de' mortali.⁶²

Una volta che Apollo donò la lira agli uomini essi la utilizzarono sì per lodare dei ed eroi, ma anche per trattare argomenti terreni:

Laonde chiaramente veggiamo, che la materia di tal poesia da prima tutta era posta nelle cose divine; e, dapoi che discese a' fatti humani, cadde nel grembo dell'amorose ciancie, e delle vanità del mondo: sì come nelle Canzoni d'Anacreonte, e in non poche di quelle d'Horatio vedere possiamo.⁶³

⁶¹ Ivi, p. 33. Il ragionamento di Minturno prende le mosse dallo statuto teorico da attribuire al romanzo, che egli ritiene forma imperfetta, in quanto ascrivibile unicamente alla modernità e non all'antichità.

⁶² Ivi., pp. 167-168.

⁶³ Ivi, p. 173.

In un rapporto di continuità con gli antichi stanno i poeti moderni:

Dopo gli antichi Lyrici vennero i nostri, i quali a scriver cominciarono Ballate, che come l'istessa voce significa, si cantavano ballando; poi scrissero Sonetti e Canzoni, che dal suono e dal canto ebbero il nome.⁶⁴

Ecco quindi che la definizione di lirica che troviamo nell'*Arte poetica* può essere un calco di quella del *De Poeta*:

Imitatione d'atti hor gravi e onorati, hor piacevoli e giocondi, sotto una intera e perfetta materia di certa grandezza compresi; la qual dilettevolmente si fà con versi non certo semplici e ignudi, ma d'harmonia vestiti e hornati: che volentieri e di lor natura con la musica e col ballo s'accompagnano.⁶⁵

Erit itaque Melica poesis absolutae cuiusdam actionis, e vero plerumque gravis et honestae, interdum etiam iocosae ac levis imitatio; quae versibus non utique; nudis, sed numero, harmoniaque; ornatis sit periuicunde, ut delectet pariter, e profit.⁶⁶

Per quanto riguarda il modo, nel trattato volgare troviamo la stessa oscillazione di quello latino: nel primo libro Minturno attribuisce alla lirica il modo diegetico, con una sfumatura dispregiativa probabilmente memore di un noto passo della *Poetica* su cui avremo modo di tornare:

Né imitare non si diranno, come che non molto propriamente, colore, che narrano senza vestirsi dell'altrui persona, si come gli antichi Lyrici negl'hynni, e ne' canti loro; e i moderni nelle canzoni e ne' sonetti. Percioche espressi e chiari gli atti, i costumi, e gli affetti loro istessi, e gli altrui ci dipingono: anchor che rade volte della propria lor persona si spoglino.⁶⁷

Nel terzo, invece, eccola accoppiarsi con il misto:

Conciosiacosa, ch'a Dithyrambici Platone la semplice narratione; l'imitazione Aristotele attribuisca. Ma percioche al parer di tutti sono tre maniere di poemi, delle quali la più semplice

⁶⁴ Ivi, p. 169.

⁶⁵ Ivi, p. 175.

⁶⁶ Minturno, *De poeta* cit., p. 387.

⁶⁷ Minturno, *Arte poetica* cit., p. 7.

consiste in narrare; l'altra in imitare; la terza è mista e partecipe dell'una e l'altra: in quest'ultima i Grammatici pongono la melica poesia: e ragionevolmente.⁶⁸

Nell'*Arte poetica* di Minturno abbiamo visto come il criterio che guida la trasposizione delle categorie ritagliate sulla letteratura classica alle letterature romanze sia un criterio sostanzialmente analogico: se gli antichi componevano inni e odi, adesso compongono canzoni e sonetti, entrambi rispondenti a una medesima essenza. Non c'è alcun legame ipertestuale, genealogico, tra Pindaro e Petrarca. Minturno propone sì una scansione cronologica, ma essa non è ancorata in alcun modo a dei nessi causali. Non una parola è detta sulla poesia provenzale, né tanto meno sulla poesia mediolatina. Possiamo, semplificando di molto e sorvolando sulle enormi differenze di metodo, contenuto e approccio che intercorrono tra i diversi autori, ritenere che questo atteggiamento sia paradigmatico dei trattatisti italiani cinquecenteschi, almeno per quanto riguarda la lirica⁶⁹.

Delineato (ma non risolto) questo problema, si deve adesso provare a capire quali siano le conseguenze dell'assunzione dei *Fragmenta* di Petrarca a modello del genere lirico, prima al fianco di Orazio e poi al suo posto. Un indizio non poco significativo lo troviamo sin dal 1535, quando Lodovico Dolce traduce in volgare l'*Ars poetica* oraziana. Nel trasporre gli esametri 83-85 egli usa queste parole: «Il verso poi, che Lyrico s'appella/ ci dieder le muse affin, che si cantasse/ con quello la virtù dei forti heroi/ e vari giuochi e giovenili ardori»⁷⁰. Le omissioni hanno interessato cioè i «pugilem victorem et equum certamine primum», ridotti a «vari giuochi», e i «libera vina». Ragioni metriche, certo, avranno mosso Dolce, ma è indubbio che gli aspetti sacrificati siano quelli che più da vicino caratterizzano la lirica arcaica, mentre il campo tematico prodotto da queste elisioni è per un lettore cinquecentesco facilmente riconoscibile ed identificabile con quello di sonetti, ballate e canzoni. Un

⁶⁸ Ivi, p. 173. Sulla confusione inerente al ditrambo si veda quanto si dirà a proposito delle *Lezioni sulla poesia* di Segni.

⁶⁹ La questione meriterebbe un approfondimento più rigoroso. Talvolta è difficile stabilire con precisione l'atteggiamento di un singolo trattatista. Nella *Lezione del sonetto* di Cesare Crispolti, ad esempio, riscontriamo una certa ambiguità, un oscillare tra un atteggiamento essenzialistico e uno maggiormente genealogico. Giovanni Talentoni, invece, attribuisce a Petrarca una reale intenzione ipertestuale: nella *Lezione sopra il principio la narrazione e l'epilogo del Canzoniere di Petrarca* l'autore trova delle precise corrispondenze macrotestuali tra l'organizzazione dei *Fragmenta* e quella delle *Odi* oraziane, e le collega ad un ipotetico *decorum* lirico. Mi sembra di poter affermare si tratti di un caso isolato.

⁷⁰ L. Dolce, *Poetica d'Horatio*, Venezia, 1535, vv. 157-160. Il testo sarà poi riprodotto da Giolito nel 1559 in un'antologia oraziana comprendente *Satire* ed *Epistole*. È sintomatico che nel titolo di quest'edizione il nome del poeta si accompagni all'attributo 'lirico': Orazio era ormai stabilmente l'autore delle *Odi*, e nel presentare opere considerate minori o eccentriche, l'editore ha ritenuto opportuno utilizzare l'aggettivo come marcatore di riconoscibilità; cfr. *I dilettevoli sermoni, altrimenti satire, e le morali epistole di Horatio, illustre poeta lirico, insieme con la poetica. Ridotte da m. Lodovico Dolce dal poema latino in versi sciolti volgari. Con la vita di Horatio. Origine della satira. Discorso sopra le satire. Discorso sopra le epistole. Discorso sopra la poetica*, Venezia, 1559.

comportamento analogo riscontriamo nella *Poetica* di Bernardino Daniello, in un adattamento del passo oraziano di poco successivo alla versione di Dolce: i cavalli, i pugili le ebbrezze del vino, nonostante l'autorità oraziana, troppo dissonanti col petrarchismo, sono in breve destinati a sparire da tutte le discussioni intorno alla determinazione tematica della lirica.

Nel 1562, a Venezia, viene stampata invece l'*Esposizione di M. Sebastiano Erizzo nelle tre Canzoni di M. Francesco Petrarca chiamate le tre sorelle*, di cui riprendiamo un'ampia porzione delle pagine iniziali:

E perché noi al presente non trattiamo d'ogni maniera di poesia ma solamente del poeta lirico e elegiaco, diremo, che l'origine del verso lirico fu antichissima, perciocché egli non è dubbio, che Apollo, che fu inventore del verso, ritrovò la lira, il cui suono esso accomodò a cantare questa sorte di poema, da che possiamo considerare, che i primi dei poeti fossero i lirici. Et Platone ancora afferma di tutti i musici stromenti, che molti e diversi, sono non essere stato il più antico della lira, né stromento più atto, col quale anticamente si potessero in versi cantare le cose divine, perché con poche corde suoni più semplicemente, e più moderatamente, essendo stato appresso gli antichi più maniere di cantare, che ora il narrarle non fa al proposito nostro.

Adunque il verso lirico, o melico, che chiamar lo vogliamo, fra tutte le altre maniere de' versi sommamente piace, e diletta, perciocché e di eleganzia di parole, di cui questo si veste, di soavità del dire, e di bella, e vaga varietà di numeri, pieni di musicalità conceto, col suo canto porge diletto, sì come noi leggiamo nei poeti greci e latini e più di tutti in Pindaro e in Orazio. Il poema lirico poi che piegò alle cose degli uomini e che si cominciò ad usare fu posto a trattare materie e piaceri amorosi e altre cose basse. Et perché tre furono le maniere de' i poemi, uno semplicissimo, che sta nella esposizione e narrazione: l'altro, che attende alla finzione: e il terzo che dell'una e dell'altra maniera è composto; in quest'ultimo genere fu posta la poesia lirica, la quale alle volte è una imitatione di azione grave e onesta, e alcune volte di giocosa e lieve, che si compone di versi non nudi, ma di numero e di armonia ornati, acciocché con la sua dolcezza giovi parimente, e diletta. Del qual poema lirico si dice esser stato anticamente inventore un certo nominato Alcman, che essendo naturalmente inclinato all'amore, fu l'inventore ancora di questo verso amatorio, che si chiama lirico. [...] La elegia fu da principio ritrovata per la funebre lamentazione, con la quale gli antichi onoravano i morti sonando ancora questa voce un atto lamentevole. [...] la lamentevole tibia era quello stromento con il quale questi Elegi si cantavano. Il genere intorno a cui si rivolgeva questa poesia era onesto, e veramente dimostrativo, essendo dagli antichi usato nelle lamentationi funebri, e in lodare coloro che fossero passati all'altra vita. Ma poi il verso elegiaco inchinò a cose più lievi, avendo i poeti datisi agli amori e alle delitie, fatta la Elegia Amatoria, quando ne i loro amorosi versi si dolevano e si lamentavano mescolando ne i poemi sospiri, pene e tormenti [...]. Ma dovendo noi discorrere sopra la dotrina, e sopra la qualità de' versi del Petrarca poeta eccellentissimo,

anderemo considerando qual genere di poesia egli si eleggesse nel suo poema e di quale maniera fussero i suoi versi. Diremmo adunque, che non si propose questo poeta di scrivere in alto, e grave stile cose eroiche, over di istorie, poiché gli si convenivano le ottave rime, come più disposte e acconcie a tal materia, ma fu il suo pensiero, e intenzione di trattare in stile più rimesso, e elegante una materia amoroso ne i suoi sonetti e nelle canzoni, di quel modo e maniera che i greci e i latini poeti nella ode e nelle elegie trattarono. Però per quanto a me ne pare, locheremo questo poeta nel poema suo fra i lirici in parte, e anco fra gli elegiaci, conciosiacosa che egli non solamente canti di cose amoroze a guisa di lirico, ma anche nel suo poema spessissime volte si lamenti e pianga [...] di quel modo che i poeti elegiaci fanno. [...] Per la qual cosa noi ponremo il Petrarca fra i poeti lirici e elegiaci nel qual soggetto senza dubbio però superò questo poeta tutti gli altri poeti antichi e moderni, greci, latini, e toscani, e nel trattar queste materie amoroze, tanto valse, che si più dire, che abbia levata la palma a ciascuno degli antichi più famosi in ogni lingua. [...] Né con maggior grandezza, e gravità, né più con altezza di spirito, o più elevati concetti, né con più nobile apparecchio e scelta di parole, o con maggior splendore di stile, scrisse Pindaro poeta così singolare, che precise, e tolse la strada della imitatione ad altrui, come scrisse il nostro poeta, il quale nel descrivere e imitare gli affetti amorosi fu così unico e meraviglioso che alcun altro poeta non è che gli si possa agguagliare.

Sono tante le cose che vanno sottolineate nel passaggio, molto denso, di Erizzo. Innanzitutto egli non accorpa ancora l'elegia alla lirica, ma intende le due classi come entità paritetiche. Ciò che le distingue è la differente origine che l'autore attribuisce loro, la differente funzione e il mezzo che le caratterizza: da un lato la lira dall'altro la tibia (uno strumento a fiato). Mettiamo tra parentesi questa distinzione e concentriamoci sulla quantomeno curiosa origine della lirica che leggiamo in queste pagine. Sulla fonte di Erizzo non c'è alcun dubbio, è, evidentemente, Minturno. Egli riprende quasi letteralmente il testo dell'*Arte poetica*. Una volta introdotto Alcmane, tuttavia, lo definisce come «naturalmente inclinato all'amore», discostandosi dall'ipotesto minturniano. In questo modo l'*Esposizione* può facilmente affermare che il verso lirico è a tutti gli effetti «un verso amatorio». Ciò a cui assistiamo, insomma, nel corso di questa petrarchizzazione (in salsa aristotelica) della lirica, è una progressiva modificazione dello stesso passato della classe, retrospettivamente influenzato dal modello assoluto dei *Fragmenta*. Non ci stupirà perciò leggere, qualche rigo oltre, che Petrarca, insieme lirico e elegiaco, è non solo posto allo stesso livello dei classici, ma addirittura vincente in un confronto con questi, e soprattutto con Pindaro, proprio perché (guarda caso) superiore nel trattare «materie amoroze».

Infine va notato un aspetto stilistico che fino ad ora non abbiamo avuto modo di evidenziare: la lirica è associata allo stile medio. Su questo grossomodo convergono, in

termini diversi, tutti i gli autori rinascimentali, da Trissino a Tasso, probabilmente a causa (ancora una volta) dell'eredità bembiana⁷¹. Il rapporto tra teoria degli stili e generi letterari nel corso del Rinascimento è tanto centrale quanto complesso e articolato, e ciò ci impedisce di affrontarlo se non tangenzialmente. Qui basterà dire che gli attributi con i quali nel Cinquecento i trattatisti definiscono lo stile proprio del genere (“fiorito”, “ornato”, “dolce”, “vario”, “dilettevole”, “temperato”) sono tutti ricollegabili alle qualificazioni iscritte dai retori, fin dal I a.C., al «genus mediocre»⁷², anche se ciò, più che segnalare una rigida appartenenza di uno stile a una classe, definisce piuttosto una tendenza. Un passo quanto mai esemplificativo è quello di Tasso nei *Discorsi dell'Arte Poetica*:

Lo stile del lirico poi, se bene non così magnifico come l'eroico, molto più deve essere florido ed ornato: la qual forma di dire fiorita (come i retorici affermano) è propria della mediocrità. Fiorito deve essere lo stile del lirico: e perché più spesso appare la persona del poeta, e perché le materie che si pigliano a trattare per lo più sono, le quali, inornate di fiori e di scherzi, vili ed abiette si rimarrebbero: onde se per avventura fosse la materia morata trattata con sentenze, sarà di minor ornamento contenta.⁷³

Le *Lezioni sulla poesia* di Agnolo Segni (1573)⁷⁴ rappresentano, invece, un passo decisivo verso la piena aristotelizzazione del genere lirico. L'oratore fiorentino si propone come obiettivo di esplicitare «di che genere di poesia [siano] tutte le rime del Petrarca», partendo, ovviamente, dal presupposto che, come «è stato già posto da altri, da Aristotile e Platone medesimo»⁷⁵, ogni poesia è imitazione. Il primo ostacolo che si profila per Segni è l'apparente veto posto da due passi molto noti della *Poetica* e della *Repubblica*. Abbiamo già ricordato come Platone, nell'elenco dei modi enunciativi del III libro del dialogo, citi il ditirambo come esempio di poesia narrativa, non-mimetica, in quanto il poeta parlerebbe in persona propria; Aristotele, invece, in *Poetica* 1460a 5-13 scrive che

⁷¹ Cfr. P. Bembo, *Prose della volgar lingua*, II, ix e ss. La mia edizione di riferimento è P. Bembo, *Prose della volgar lingua*, a cura di M. Marti, Padova, Liviana, 1955. Si vedano le pp. 58-63 di H. Grosser, *La sottigliezza del disputare*, Firenze, La Nuova Italia, 1992. Bembo parla di Petrarca come modello di temperamento e armonizzazione di «gravità» e «piacevolezza». Difficile stabilire se questi termini corrispondano rispettivamente allo stile elevato e a quello mediano, o allo stile elevato e a quello umile. Ci sono buone ragioni a favore di entrambe le opzioni.

⁷² Si vedano, ad esempio, la *Rhetorica ad Herennium*, l'*Orator* di Cicerone e l'*Institutio oratoria* di Quintiliano.

⁷³ T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica* (1564), in *Le prose diverse di Torquato Tasso*, a cura di C. Guasti, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1875, I, p. 51. Tuttavia, lo stesso Tasso finirà per definire uno stile propriamente epico sulla base della particolare declinazione dell'ascasiana di quello lirico, caratterizzata dalla «gravità» e magnificenza della dizione, elementi assenti in questa pagina. Si veda soprattutto la *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*.

⁷⁴ L'anno segnato fra parentesi si riferisce alla data in cui le lezioni ebbero luogo presso l'Accademia Fiorentina. Furono riunite in un libro solo nell'81, dopo la morte dello stesso Segni. Le leggiamo adesso nel terzo volume di Weinberg.

⁷⁵ B. Weinberg, *Trattati di Poetica e di Retorica del Cinquecento*, 4 voll., Bari, Laterza, 1970-1974, III, p. 19.

Omero, tra tutte le altre cose, è degno di essere elogiato anche perché, invero, è l'unico tra i poeti che non ignora ciò che egli stesso deve fare. Il poeta, infatti, in prima persona deve dire molto poco, giacché non è imitatore [mimetès] per questo. Mentre quegli altri che dibattono in prima persona, in generale imitano poche cose e di rado.⁷⁶

Segni a quest'altezza dell'opera non dice ancora apertamente che la lirica appartiene al modo diegetico, cioè che in essa il poeta prende parola non introducendo altre persone, ma è evidente che lo ritenga un fatto appurato, indiscutibile. A sua difesa, comunque, può appellarsi al passo della *Poetica* che abbiamo citato in precedenza, e cioè 1447a 13-15, dove si afferma che il ditirambo è imitazione. Pare consequenziale, all'autore, ritenere che per Platone e Aristotele (il quale deriverebbe la nozione dal maestro mantenendola immutata) esistano perciò due tipi differenti di mimesis: una «speciale», una mimesis in senso proprio, che riguarda la tragedia e in parte l'epica, e una mimesis “di default”, che interessa gli altri generi poetici, e in generale ogni atto linguistico. Segni insomma effettua un singolare sincretismo fra la teoria dell'imitazione platonica, per cui imitare è «facimento di idoli», e quindi di fatto ogni parola è un idolo, ossia un'immagine di qualcos'altro, e la *Poetica* aristotelica. L'arte drammatica – verso cui, tra l'altro, l'oratore fiorentino non fa che manifestare disprezzo – è così ritenuta superiore dal pensiero classico perché è sia mimesis nel senso di rappresentazione linguistica, che mimesis nel senso enunciativo, di modo. Questo insomma giustificerebbe l'apparente contraddizione tra i due passi della *Poetica* (il ditirambo come tutte le altre arti è imitazione; ma il poeta che narra in prima persona – come accade, stando a Platone, nel ditirambo – non imita): essi fanno riferimento a due concetti di mimesis non coincidenti⁷⁷.

Il secondo grande ostacolo è costituito dal passo aristotelico in cui l'imitazione appare vincolata alla *praxis*, all'azione di uomini peggiori o migliori di noi. Ma Segni finge di non conoscere quel punto della *Poetica* e lo ritiene una voce priva di autorità:

Dove è opinione di alcuni che i poeti hanno a imitare le azioni umane e che queste son l'esemplare, sì che colui che non imita azione non vogliono che sia poeta. Questa opinione non so che sia d'Aristotele né di Platone; ne' loro scritti certo non apparisce e non par ella sicura né vera, perché altro si può imitare che azione: i costumi, le passioni de l'animo, i

⁷⁶ Aristotele, *Poetica* cit., p. 203.

⁷⁷ La discussione di questo problema, e più generalmente del concetto di *mimesis* in Platone e Aristotele, occupa gran parte delle *Lezioni* di Segni e avremo modo di tornarci nel corso del secondo capitolo. Sullo stesso problema appare invece molto sbrigativo Minturno nel *De Poeta* (pp. 386-387).

concetti de la mente, tutte queste cose da sé senza azione si posso immitare e sono immitate da' poeti.⁷⁸

Appurato che la poesia consiste nell'imitare attraverso un'orazione, sia parlando «il poeta in proprio nome» che «in persona d'altri»⁷⁹, e che l'oggetto di quest'imitazione non è limitato alle azioni di uomini più o meno valenti ma abbraccia uno spettro piuttosto ampio, e stabilito – in base all'autorità di Aristotele – che il fine di tutta la poesia è la catarsi, Segni può finalmente occuparsi di Petrarca. Innanzitutto, qual è il genere di poesia in cui rientrano le canzoni e i sonetti dei *Fragmenta*? Le *Lezioni* riprendono qui lo schema quadripartito che abbia già trovato in Luigini e Robortello, ma lo fanno dipendere da ragioni enunciative:

non sapremo miglior divisione proporre da seguitare che quella d'Aristotile e di Platone in quattro spezie: epopeia, tragedia, comedia e versi lirici; questi da Platone sono chiamati ode e citarodia, da Aristotile ditirambi, che sono una spezie di ode, ma è verisimile che con quella intenda le altre. Queste quattro spezie da due differenze hanno origine, perciò che il poeta che immita con l'orazione in due modi può usar l'orazione, o sempre parlando lui o sempre le persone introdotte da lui. Di questi due modi differenti si fa il terzo composto di loro: quando il poeta parla alcuna volta e poi un'altra volta nel medesimo poema le persone introdotte da lui. Questo modo composto fa l'epopeia; le persone sempre parlanti la tragedia e la commedia; il poeta sempre da sé la ode e' versi lirici, perché in queste ne le più il poeta immita in questo modo.⁸⁰

La lirica, la classe del modo diegetico, si dividerebbe a sua volta in cinque «spezie»:

i ditirambi una, che erano in onor di Bacco; i peoni un'altra, in onore di Apolline; nomi, cioè leggi; la quarta imni et encomii in onore degli altri dii e degli uomini. La qu[in]ta spezie da Platone è chiamata treni, cioè lamenti. Encomii sono molte de le ode d'Orazio e quelle di Pindaro apresso i Greci. Le rime del nostro Petrarca e sotto questi e sotto i treni secondo me si possono collocare: sotto gli encomii perché celebra una donna, sotto i treni perché si lamenta come sapete. Sarà adunque il Petrarca poeta lirico et il suo poema citarodia secondo Platone e secondo lui stesso che dice di lui: «E la cetera mia conversa in pianto».⁸¹

⁷⁸ Weinberg, *Trattati...* cit., III, p. 34.

⁷⁹ Ivi, p. 87

⁸⁰ Ivi, pp. 94-95. Da notare anche la solita confusione sul ditirambo.

⁸¹ Ivi, p. 95

Ecco dunque affacciarsi Petrarca, poeta lirico e, in un'astorica configurazione analogica, compositore di treni e di encomi, addirittura citaroda. Tuttavia, per quanto Segni lo abbia assegnato alla classe lirica, non ha ancora chiarito se egli sia o non sia da considerare a tutti gli effetti poeta:

Quanto al poeta, non possono alcuni secondo la loro dottrina mantenere al Petrarca il nome di poeta: quegli dico che vogliono che la poesia consista nel parlare per le introdotte persone et imitare in quel modo, perché questo egli fa di rado, e quegli ancora che non intendo la differenza de la favola, ma una sola, quella di Aristotile, pigliano, et insieme al poeta vogliono necessaria la favola e l'azione, sì che se egli non immita azione non sia poeta. Secondo queste oppinioni il Petrarca non è poeta, ma secondo le cose dette da noi de la poesia si mantiene a Petrarca il nome di poeta il quale tutto il mondo gli dà et egli stesso lo vuole. Se immitar si può, come noi detto abbiamo, altro che azioni, dico le altre cose immitabili, i costumi e le passioni de l'animo le quali immita il Petrarca ottimamente [...], e se può immitar il poeta come noi detto abbiamo, anche in propria persona parlando, per queste determinazioni sta il Petrarca ne la propria possessione de la poesia, per quelle n'è cacciato a torto e spinto fuora.⁸²

Con la dimostrazione che l'attributo di poeta è quantomeno consono al Petrarca si chiudono di fatto le *Lezioni sulla poesia*. Al lavoro di Segni sembra ricollegarsi la prima opera in sede teorica interamente dedicata alla lirica, ossia il *Trattato della poesia lirica* di Pomponio Torelli (1594). Le sette lezioni di cui si compone, lette all'Accademia degli Innominati di Parma, sono infatti «un'estensione e un'amplificazione dei principi aristotelici, applicati al genere lirico»⁸³. Allievo, e non è un caso, di Robortello, Torelli fa costantemente ricorso non solo a Segni, ma anche ai precedenti commentatori della *Poetica* e a quegli autori che si erano occupati della lirica marginalmente in parti delle loro opere, in modo che il *Trattato* può essere letto come lo stadio conclusivo di una lenta, sotterranea, quasi clandestina, storia evolutiva di un genere al contempo diffusissimo e occulto. Ecco quindi che ci imbattiamo subito in stratagemmi ermeneutici che ci sono già noti: la lettura "semplificata" di *Poetica* 1447a 14-16 (ereditata con tutta probabilità dal suo maestro); la confutazione dell'opinione vulgata secondo la quale il poeta che prende parola in prima persona non "imita" realmente, mentre tutta la poesia è imitazione; una certa flessibilità verso quelli che dovrebbero essere gli oggetti dell'imitazione artistica, in modo che la *praxis* aristotelica appaia destinata a includere «non

⁸² Ivi, p. 95. Sul significato di *favola* in Segni si veda 2.4. Qui ci basterà dire che egli intende il particolare tipo di «orazione» proprio della poesia.

⁸³ Weinberg, *Trattati...* cit., IV, p. 426. Si veda anche Frezza: «il trattato si presenta come uno dei rarissimi tentativi di applicare alla lirica gli strumenti d'indagine propri della *Poetica* per passare, così come era stato fatto con la poesia drammatica, dall'imitazione empirica alla formulazione di un ordinato sistema di regole», G. Frezza, *Sul concetto di 'lirica' nelle teorie aristoteliche e platoniche del Cinquecento* cit., p. 282.

solo le vere azioni ma il parlare, il vedere, il sentire, il dormire e vegliare, e sino al verbo “stare”, che par che più all’azione s’opponghi»⁸⁴.

Per quanto riguarda la determinazione tematica, Torelli è categorico: «il lirico ha per principale oggetto l’imitazione degli affetti e se immita azioni, lo fa per esprimere per esse gli affetti»⁸⁵, parole che evidenziano ancora una volta l’efficacia della retroazione del modello petrarchesco, per cui non solo l’argomento del genere lirico è sostanzialmente l’argomento dei *Fragmenta*, ma addirittura *quando non lo è* (è il caso di gran parte della lirica classica) in realtà *è come se lo fosse*. Torelli, a quanto mi risulta, è anche il primo a collegare direttamente l’oggetto della lirica con la sua instabilità metrica:

L’istrumento dunque dell’imitazione lirica saranno la diversità dei versi, il ritmo, e l’armonia [...]. In questo sarà il lirico differente dall’epico, che non usa che una sorte di versi, non usa numero o ritmo, né armonia. Sarà anco differente dal comico e tragico, che del iambo solo si contentano; e se pur talor lo volessero variare, di poco se ne partono, e diversità ordinaria di versa la sua non si può dire [...]. E se alcuno mi ricercasse perché tra tutti gli altri poeti il lirico usasse questa diversità di versi, io risponderai che ciò procede dalla diversità degli affetti. Perciò che l’epico per la stabilità e magnificenza di tolse l’esametro, il quale, se occorrerà materia che negli affetti abbi l’eroico, potrà similmente, per esser fermo et alto, servire al lirico. Ma perché poca stabilità tengono gli affetti nostri, e questo è perché la propria natura et essenza loro consiste in mutazione, quindi è che poco il lirico si serve di questo verso solo; ma l’accoppia con molt’altri, spesso nei suoi numeri propri lo snerva, ma per lo più con più bassi lo congiunge.⁸⁶

Ad ogni modo, essendo gli affetti e i costumi inclusi, secondo l’oratore emiliano, nell’azione dello «stare», e rispondendo perciò la lirica a tutte le prescrizioni aristoteliche, essa può essere considerata *naturaliter* «spezie perfetta di poesia, e non parte delle parti [...] o parte imperfetta, come voleva il Maggi»⁸⁷.

Sul problema modale si chiudono le pagine del *Trattato*. Torelli, confondendo livello enunciativo e livello performativo, si chiede giustamente se si possano chiamare liriche le poesie volgari, pur non essendo di fatto cantate. La risposta è che sì, possono essere considerate tali, poiché il canto e il suono sono presenti «in potenza»⁸⁸ e possono essere aggiunti ai versi in un secondo momento. In questo modo, il criterio che per più di un

⁸⁴ Weinberg, *Trattati...* cit., IV, pp. 269-270

⁸⁵ Ivi, p. 265

⁸⁶ Ivi, pp. 306-307

⁸⁷ Ivi, p. 262

⁸⁸ Ivi, p. 315

millennio ha giustificato l'esistenza di una classe unitaria composta da un pulviscolo di forme minori, e che ha garantito la sopravvivenza – in sede teorica – del genere, è ora esplicitamente ritenuto non necessario: la pratica poetica romanza, sostenuta dall'imbracatura del petrarchismo, ha acquisito una sua autonomia, e poco importa se tale autonomia sia stabilita sulla base del discorso classico e della sua terminologia (che *manca* totalmente quella pratica). Per quanto riguarda il modo proprio della lirica, Torelli, pur ammettendo in più punti che «Pindaro spesso et Orazio e il Petrarca quasi sempre conservano la parola loro»⁸⁹ (altrimenti, del resto, l'insistenza su 1460a 5-13 non avrebbe avuto molto senso), iscrive la lirica a quello misto: «Io perciò mi risolvo che nei modi sia il lirico libero, ancor che per lo più vi vegga il narrativo. Et è ragione ch'essendovi chi narra solamente, come il comico e tragico, vi fosse anco nel campo della poesia chi l'uno e l'altro far potesse»⁹⁰.

Il sorpasso di Petrarca ai danni di Orazio come modello di poeta lirico, nella prassi lettoriale già avvenuto da tempo⁹¹, ci sembra però essere registrato in maniera esemplare da uno spagnolo, Alonso López Pinciano, il quale nella sua *Philosophia Antiqua Poética* (1596), pur prediligendo per tutta l'opera un paradigma fortemente classicistico, nel trattare la lirica non può che presentare Petrarca come principale modello, traducendone in castigliano un'intera canzone⁹².

Nelle *Tablas Poéticas* di Cascales (1617), invece, fa di nuovo capolino la tripartizione di Minturno. Analogamente al *De poeta* la modalità enunciativa correlata alla lirica è in un primo momento quella diegetica, in modo che i tre generi pseudo-aristotelici sembrano finalmente combaciare con i tre modi platonici⁹³. In realtà anche lo spagnolo finisce, nel corso del libro, per contraddirsi, affermando, nella *Tabla cinco*, che la lirica può essere «en qualquiera de los tres modos, exegemático, dramático mixto». Lo stile attribuito al genere è comunque, ancora una volta, quello mediocre, mentre per quanto riguarda la determinazione tematica dobbiamo fare un passo indietro e tornare al *De poeta*, la fonte diretta di questo passo:

⁸⁹ Ivi, p. 266. Anche questo passo sembra tuttavia dover qualcosa a Segni, seppur la risposta dell'oratore fiorentino è leggermente diversa, ed egli non faccia esplicitamente riferimento al canto: «Lirico poeta è [il soggetto è Petrarca] se ben non usava la lira come gli antichi, perché le sue rime sono ode simili a quelle de' lirici. Ma la lira e tutta la musica et il ballo sono in verità condimenti et accidenti de la poesia, si che senza loro sta il poeta, per la qual cagione noi non gli abbiamo posti ne la definizione», B. Weinberg, *Trattati...* cit., III, p. 96.

⁹⁰ Ivi, p. 316

⁹¹ Come dimostrano le 120 edizioni e più dei *RVF* nel solo Cinquecento.

⁹² A. López Pinciano, *Philosophia Antiqua Poética*, Madrid, 1596, pp. 417-447. La canzone tradotta è l'inno alla vergine con cui si chiudono i *RVF*.

⁹³ «El lírico casi siempre habla en el modo exegemático, pues haze su imitación hablando él proprio, como se ve en las obras de Horacio y del Petrarca, poetas líricos. Los trágicos y cómicos hablan dramáticamente, callando ellos, siempre introduciendo a otros. El épico participa del uno y del otro modo», F. Cascales, *Tablas Poéticas* (1617), Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 36.

Imitacion de qualquier que se proponga: pero principalmente de alabanzas de Dios y los Santos, y de banquetes y placeres, reducidas a un concepto Lyrico florido.⁹⁴

L'opera di Cascales incarna in maniera parossistica quella che è la selvaggia prassi scrittoria del Cinquecento, fatta di plagi, ibridazioni, montaggi, parafrasi, sincretismi, al punto che è difficile capire in cosa consista realmente il suo apporto, fatta esclusione (e non è poco) per la riproposizione e la rimessa in circolazione dei contenuti espressi dalle fonti. Ciò per cui la ritengo degna di nota, è che rimane, a quest'altezza cronologica, ancora uno dei pochi documenti a trattare la lirica come un'entità unitaria equivalente (da un punto di vista logico) a epica e dramma.

1.6. Tra analogia e genealogia.

Nonostante quanto detto nel precedente paragrafo, occorre specificare che il discorso teorico sulla lirica riveste un ruolo marginale all'interno del dibattito cinquecentesco, soprattutto se confrontato alle prolifiche discussioni che hanno interessato tragedia e poema epico. Tale menomazione era avvertita con chiarezza già a fine secolo da Torelli, che all'esordio del proprio trattato poteva scrivere:

D'una sola [parte della poesia] o per l'ingiuria dei tempi è sparito il lume che gli antichi per comporla e giudicarla ci porsero, o per trascuraggine de' moderni poco o nulla si favella. Perciò che Aristotele, che di dar ferme regole s'affaticò a' poeti, con le quali, non errando e superati gli assalti degl'invidi, pervenissero a fine di giovar ad altri nella vita e procacciar a se stessi fama dopo la morte, sì come a lungo trattò delle tragedie et epopeie, così verisimile è che trattasse di tutto l'artificio lirico. Nondimeno di quelle due parti, benché lacero, il suo trattato abbiamo, di quasi'altra pur parola scritta da lui non si trova. Et i moderni nostri, che sopra li tragici et epici componimenti e quanto circa di loro scrisse Aristotele fanno forse più romore di quello che bisogneria, di questa, che bisogno avria di aiuto, quasi niente parlano. E quello ch'è più da meravigliarsi, quanto più povera è la lirica poesia di regole che la insegnino, tanto più la vediamo noi ricca di compositori, e le composizioni tanto diverse che dalla lettura loro più tosto confusione per la contrarietà che certezza per l'osservazione se ne potrà cavare.⁹⁵

⁹⁴ Cascales, *Tablas Poéticas* cit., p. 231.

⁹⁵ Weinberg, *Trattati...* cit., IV, p. 239.

Questa ritrosia da parte di commentatori e trattatisti ha, a mio avviso, tre ragioni concomitanti: 1) l'assenza di una vera e propria teoria della lirica in epoca classica, dovuta con molta probabilità al silenzio di Aristotele nella *Poetica*, così come al lento eclissarsi del genere. Come abbiamo visto sopra, la lirica, dopo la sua preistoria mitica nel VII e VI secolo a.C., veniva sostanzialmente intesa come un genere minore, una categoria-ombrello in cui erano iscritte le più disparate forme poetiche, riunite solo in base a un criterio performativo; 2) il secondo punto è intimamente legato al primo, e riguarda l'ostacolo rappresentato dalla lirica al dominio delle teorie mimetiche della letteratura nel corso del XVI secolo, come già sottolineato da Hathaway⁹⁶. La difficoltà di far rientrare il genere lirico all'interno del recinto della *mimesis* spinge i trattatisti cinquecenteschi (ma anche la maggioranza di quelli del XVII e XVIII secolo) a sottostimarli, a trattarli superficialmente, a considerarlo un genere poetico imperfetto (come fa ad esempio già Maggi nel suo commento alla *Poetica*, o Castelvetro), o addirittura ad escluderlo dal campo della letteratura. I pochi autori che se ne interessano, saranno costretti o a intendere il concetto di *mimesis* in maniera fuorviante, a fletterlo, a forzarlo, fino quasi a neutralizzarlo (ed è il caso, come vedremo in 2.1, di molti nomi che abbiamo fatto fin qui: Minturno, Segni, Tasso), o ad andare in aperta contraddizione con Aristotele (come fa lo Scaligero); 3) la canonicizzazione del genere avvenuta con le *Prose della volgare lingua* a inizio secolo, ha reso in qualche modo superfluo, non necessario, il ricorso a una precisa teorizzazione riguardante la lirica. Il suo modello assoluto, linguistico, tematico, modale, metrico, stilistico, era il *Canzoniere* di Petrarca, vero e proprio «linguaggio base del sistema letterario italiano rinascimentale»⁹⁷.

Pur con tutte le sue oscillazioni, censure e difficoltà, il Rinascimento risulta un periodo decisivo per l'evoluzione del genere lirico: innanzitutto assistiamo alla ripresa dello stesso

⁹⁶ «The theory of poetry as imitation faced one of his severest tests in the sixteenth century criticism on the question of whether it could or could not embrace lyric poetry», B. Hathaway, *The age of criticism. The late Renaissance in Italy*, Ithaca, Cornell UP, 1962, p. 36.

⁹⁷ Grosser, *La sottigliezza del disputare* cit., p. 18. Una posizione analoga è espressa da Ferroni: «la codificazione operata da Bembo all'inizio del secolo aveva fatto del Petrarca la norma grazie alla quale la lirica volgare poteva escludere dal suo spazio ogni ricerca di radicali rielaborazioni di poetica, di troppo avanzati tentativi di definizione teorica», G. Ferroni e A. Quondam, *La teoria della lirica: difficoltà e tendenze*, in Ead., *La "locuzione artificiosa". Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 13-32, qui p. 14. Si veda anche A. Battistini e E. Raimondi, *Retoriche e poetiche dominanti* cit., p. 83. Interessante anche il contributo di Nicola Gardini, che tende a legare la tardiva teorizzazione del genere nel Rinascimento all'incontrastato dominio della pratica dell'*imitatio*: «l'estensiva pratica dell'imitazione nella scrittura lirica del Cinquecento è valsa a fornire al poeta sia una giustificazione teorica per il suo ruolo di scrittore sia un modello testuale per la sua scrittura, insomma a creare un codice lirico, la cui validità è in buona parte responsabile della tardiva teorizzazione del pur praticatissimo genere»; e ancora: «Dunque uno studio dell'*imitatio* nel campo della lirica serve a spiegare la sbalorditiva assenza di una vera e propria teorizzazione del genere lirico nel corso degli anni in cui questo rivela di essere senza dubbio il più praticato (per una teoria della lirica [...] occorrerà attendere l'ultimo quarto del XVI secolo)», N. Gardini, *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Milano, Bruno Mondadori, 1997, pp. 17-19.

termine di “lirica”, dimenticato nel medioevo. Tale ripresa è chiaramente dovuta al processo di riesumazione e di rivitalizzazione condotto dall’Umanesimo, in cui il rilancio del corpo letterario classico porta con sé anche la ripresa del metalinguaggio che esso aveva espresso⁹⁸. Il termine viene poi trasportato nelle letterature volgari, permettendo a una serie di forme poetiche romanze (il sonetto, la canzone, la ballata, il madrigale ecc.) di acquisire una propria legittimità all’interno del campo della poesia. Tale attribuzione è, come visto, mossa da un criterio analogico, essenzialistico, ma è soprattutto il frutto di una serie di banalizzazioni e di compromessi, di accomodamenti tra opere ed egemonie culturali all’interno dello spazio letterario cinquecentesco. In tale operazione, il concetto di lirica viene affinato e sgrossato, fino di fatto a combaciare con la fisionomia dei *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca. Per lirica, si inizia così a intendere, anche se non uniformemente e non in maniera così diffusa come si potrebbe credere, un componimento breve, dotato di forte intensità emotiva, che ha come oggetto della propria operazione imitativa lo spettro timico della voce poetante (quindi le disparate determinazioni tematiche che troviamo espresse nell’*Ars* si riducono sostanzialmente alle *iuvenum curas*), prevalentemente in prima persona nonostante i trattatisti si sforzino di collegare il genere al modo misto (il livello enunciativo è quindi di fatto sottomesso a quello semantico; del resto, come visto, lo sforzo di non attribuire alla lirica il narrativo semplice è soprattutto dovuto, più che ai casi di poesia dialogata, al veto aristotelico sull’imitazione in prima persona e alla tradizione retorica), e, altro aspetto molto importante, monolingustico (la lingua di Petrarca è una lingua medio-alta totalmente astratta, misuratissima, che non conosce i gerghi filosofico-scientifici o quelli realistici). Non bisogna tuttavia affrettare i tempi, e attribuire al genere – almeno a quest’altezza cronologica – una fisionomia troppo netta, che più che altro possiamo scorgere in filigrana noi contemporanei da una posizione avvantaggiata. Le opere di Segni e Torelli rappresentano una visione molto avanzata, ma nel XVII e per gran parte del XVIII secolo, la lirica continua a essere soprattutto un *totum revolutum* in cui includere tutte le sottospecie poetiche non chiaramente drammatiche ed epiche, un ibrido categoriale che ammette in maniera eclettica al suo interno il lirismo classico, le imitazioni neolatine e volgari, e le nuove forme romanze di origine medievale. Il classicismo francese, dal canto suo, nega persino l’esistenza di una classe sintetica capace di raggruppare queste forme, come ben si evince dall’*Art poétique* di Boileau o dalle *Réflexions sur la Poétique* di Rapin (entrambi del 1674): ciò che per Torelli o per Cascales è una poesia lirica, per Boileau e Rapin continua ad essere un madrigale, un’egloga o un sonetto.

⁹⁸ Si veda G. Mazzacurati, *Il rinascimento dei moderni* (1985), Bologna, il Mulino, 2016, pp. 65-148 e 237-260.

La Francia, del resto, si oppose fin dal pieno Rinascimento all'ascesa europea del bembismo, soprattutto attraverso Pierre Ronsard e Joachim Du Bellay, due poeti che in gioventù non avevano potuto far altro che aderire al petrarchismo promulgato dal cardinale veneto. Il primo, però, nel 1550, diede alle stampe i *Quatre premiers livres des odes*, in cui il distacco dal modello petrarchesco è esplicitamente dichiarato nell'avvertenza al lettore:

Je ne fai point de doute que ma poésie tant varie ne semble facheuse aus oreilles de nos rimeurs, et principalement des courtizans, qui n'admirent qu'un petit sonnet petrarquizé [...]: pour le moins, je m'assure qu'ils ne me sçauroient accuser, sans condamner premièrement Pindare auteur de telle copieuse diversité.⁹⁹

L'assunzione di Pindaro a modello di pluralità e varietà, antidoto all'univocità di un petrarchismo ridotto a pura maniera, a iterazione di inerti stereotipi, e la conseguente scelta dell'ode come forma poetica di riferimento, non potevano che significare, per Ronsard, una complessiva messa in discussione del concetto di lirica che andava in quegli stessi anni affermandosi. Già nel 1548, del resto, il suo amico Du Bellay aveva di fatto rifiutato l'intera tradizione romanza nelle pagine della *Deffence et Illustration de la langue Françoyse*:

laisse ces vieilles poésies Francoyses [...]: comme rondeaux, ballades, vyrelaiz, chantz royaulx, chansons [...], qui corrompent le goust de notre Langue, et ne servent si non à porter temoingnaige de nostre ignorance.¹⁰⁰

Le uniche forme che si salvavano dal repulisti dubellaiano erano quelle ritenute discendere in via diretta dalla tradizione classica: l'ode, per l'appunto, e il sonetto, erroneamente inteso come un'ode in miniatura. Proprio su queste basi Ronsard, che si era abbeverato direttamente alla fonte incontaminata del lirismo arcaico, poteva fregiarsi del titolo di primo poeta lirico francese:

Tu m'appelleras le premier auteur lirique Francois.¹⁰¹

O ancora:

⁹⁹ P. Ronsard, *Au lecteur* (1550). Testo di riferimento P. Ronsard, *Œuvres complètes*, 2 voll., Paris, Gallimard, 1993.

¹⁰⁰ J. Du Bellay, *Deffence et Illustration de la langue Françoyse*, II, 4. Edizione di riferimento J. Du Bellay, *Deffence et Illustration de la langue Françoyse*, Paris, Didier, 1970. Anche in Italia si registra una simile, isolata, opposizione al petrarchismo, quella di Bernardo Tasso.

¹⁰¹ P. Ronsard, *Au lecteur*.

m'acheminant par un sentier inconnu, et montrant le moien de suivre Pindare et Horace, je puis bien dire (et certes sans vanterie) ce que lui-même modestement témoigne de lui:

*Libera per vacuum posui vestigia princeps,
Non aliena meo pressi pede*¹⁰²

Recuperare Pindaro significava però anche recuperare l'originario compito encomiastico, retorico, e più precisamente epidittico svolto dalla lirica greca, in netta opposizione con il trionfo della tematica amorosa in cui finiva per esaurirsi la sua declinazione moderna:

c'est le vrai but d'un poëte de celebrer jusques à l'extremité celui qu'il entreënd de louer.¹⁰³

Non è un caso allora che Ronsard, nella prefazione alla ristampa delle *Odes* del 1587, recuperi (o addirittura allarghi) il raggio delle determinazioni tematiche che Orazio aveva originariamente attribuito alla lirica e che i teorici italiani avevano menomato:

Tu dois savoir que toute sorte de Poésie a l'argument propre et convenable à son sujet [...]: la Lyrique, l'amour, le vin, les banquets dissolus, les danses, masques, chevaux victorieux, escrime, joustes et tournois, et peu souvent quelque argument de Philosophie.¹⁰⁴

I trattati e i commenti di area italiana e spagnola¹⁰⁵, come abbiamo visto, realizzano un rilancio della nozione di lirica fortemente improntato su una *ratio* analogica – nel senso di Schaeffer – ossia supportato da un criterio di rassomiglianza testuale scevro di qualsiasi contestualizzazione, in cui le relazioni ipertestuali (ossia di discendenza, di parentele tra le diverse opere), sono completamente smarrite o occultate. Per Minturno, Torelli e Cascales, tra Orazio e Petrarca c'è un legame puramente ideale, non una lenta, frastagliata e incostante storia di riusi e ricontestualizzazioni capace di accompagnare la problematica transizione dalla letteratura in latino alle letterature in volgare¹⁰⁶. È sintomatico che il metadiscorso cinquecentesco sulla lirica ignori completamente la questione della poesia medievale in latino,

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ P. Ronsard, *Au lecteur* (1587).

¹⁰⁵ Guerrero cita, come momento decisivo per l'affermazione del concetto di lirica nella letteratura spagnola, l'edizione delle opere di Garcilaso realizzata da Fernando de Herrera (1580). Tuttavia nei trattati di poetica il nome più ricorrente legato al genere è, come già si è avuto modo di riferire, comunque quello di Petrarca, cfr. G. Guerrero, *Poétique et poésie lyrique* cit., pp. 127-128.

¹⁰⁶ Cfr. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* cit.

così come l'emergenza di un fenomeno cruciale come quello della lirica provenzale – solo per citare i due esempi più eclatanti.

Come si è appreso da Schaeffer, i regimi analogici sono tenuti in piedi da testi esemplari che modellano la fisionomia di un intero genere. Nel Cinquecento la riflessione sulla lirica si è valsa in un primo momento delle *Odi* di Orazio, per poi assestarsi lungo le linee dei *Rerum vulgaria fragmenta* di Petrarca, la cui importanza, del resto, intercetta non solo aspetti generici ma anche linguistici e sociali.

In Francia, invece, l'opposizione al petrarchismo dominante nasce proprio dal tentativo di appellarsi a una logica genealogica che, non importa quanto utopisticamente, tenta di riattivare il lirismo arcaico in epoca moderna. Scrive Guerrero a proposito di Ronsard:

En d'autres termes, ce qui motive l'emploi du qualificatif «lyrique» n'est plus la ressemblance fortuite ou indéterminée de certains traits ou indices génériques, mais la volonté délibérée d'établir un pacte hypertextuel qui projette la totalité de l'oeuvre dans le domaine généalogique et situe son auteur, aux côtés de Pindare et d'Horace, dans le cadre d'une classe dont les membres sont réellement unis par un lien causal.¹⁰⁷

Quello francese sembra, tuttavia, un caso isolato. Il richiamo di Ronsard a un criterio genealogico per quanto concerne il genere lirico, si trasformerà nell'impossibilità palesata dal classicismo francese di riconoscere l'esistenza di una classe sintetica capace di raccogliere le forme poetiche minori. Ma proprio in opposizione al ritardo francese i teorici tedeschi porteranno alle estreme conseguenze ciò che il pensiero rinascimentale aveva accennato in una preziosa sinopia.

1.7. La poesia moderna.

Si è già avuto modo di notare come, a cavallo tra XVI e XVII secolo, alla letteratura italiana e spagnola fosse già nota una teoria tripartita dei generi, in cui la lirica, seppure in una modalità ancora lacunosa, affiancava epica e dramma. Nello stesso periodo, in Inghilterra, si registrano suddivisioni analoghe, come quella di Roger Asham e di John Milton, che tuttavia rimangono abbastanza marginali e non riescono a diventare egemoniche nel panorama britannico¹⁰⁸. Il rigido normativismo francese porterà la tripartizione ad affermarsi oltralpe

¹⁰⁷ Guerrero, *Poétique et poésie lyrique* cit., pag. 109.

¹⁰⁸ Si veda il canonico I. Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*, Halle-Saale, Niemeyer, 1940, pp. 118-129. Le opere a cui si fa riferimento sono R. Asham, *The Schoolmaster* (1570) e J. Milton, *Of Education* (1644).

solo in pieno XVIII secolo, con il famoso trattato di Charles Batteux, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, apparso a Parigi nel 1746. Genette definisce il trattato come l'«ultimo sforzo della poetica classica per sopravvivere aprendosi a ciò che non aveva mai potuto né ignorare né accogliere»¹⁰⁹ (ossia: la poesia lirica). In realtà il procedimento di Batteux non è troppo diverso da quello di Segni, di Minturno o di Torelli, poiché egli definisce, aristotelicamente, l'imitazione come essenza di tutte le arti, e tenta poi di ricondurre i singoli generi a questo comune principio mimetico. L'inclusione della lirica al fianco di epica e dramma nasce ancora una volta da una lettura sviante di *Poetica* 1447a 13-16, che permette a Batteux di identificare, senza alcun sostegno, il ditirambo con la poesia lirica. In questo modo la tripartizione dei generi è garantita dall'autorità di Aristotele, a cui viene indebitamente ricondotta. Ma Batteux ha ancora davanti a sé il principale problema, lo stesso affrontato dai trattatisti rinascimentali, ossia quello di far convivere lirica e mimesis, problema di cui dimostra di essere consapevole:

Quando si esamina la poesia lirica, sembra che essa si presti meno delle altre specie al principio generale che riconduce tutto all'imitazione.

Come!, si esclama subito [...] le odi di Pindaro e d'Orazio non sarebbero dei veri poemi? [...]. Forse la poesia non è un canto che ispira la gioia, l'ammirazione, la riconoscenza? Non è un grido del cuore, uno slancio dove la natura fa tutto e l'arte niente? Io non vedo nulla che assomigli a un quadro, ad una pittura. Tutto è fuoco, sentimento, ebbrezza. Così due cose sono vere: la prima che le poesie liriche sono veri poemi, la seconda che queste poesie non hanno il carattere dell'imitazione. Ecco l'obiezione proposta in tutta la sua forza.¹¹⁰

L'argomento di Batteux a favore del “mimetismo” della lirica, tanto deludente quanto significativo, può essere riassunto brevemente. La specificità della lirica è quella di trattare i sentimenti. Ora, nel caso dei Salmi di David (ritenuti poesia lirica fin dalla riattivazione della classe) tali sentimenti sono autentici, dettati da Dio, che crea e non imita. Tale poesia è, perciò, l'unico caso di poesia non mimetica. Per tutti gli altri poeti il discorso è differente, essi imitano dei sentimenti congruenti con la situazione che li suscita, indipendentemente dal fatto che siano autentici o stimolati ad arte. Il criterio dirimente è insomma la verosimiglianza, non la sincerità. Il fatto stesso che i sentimenti possano essere imitati è perciò la prova del sottostare della lirica al principio mimetico: se questi possono essere finti «la materia della poesia lirica per il fatto di situarsi nei sentimenti, non deve, per questo, essere meno sottomessa all'imitazione».

¹⁰⁹ G. Genette, *Introduzione all'architetto* cit., p. 28.

¹¹⁰ C. Batteux, *Le Belle Arti ricondotte a un unico principio* (1746), a cura di E. Migliorini, Palermo, Aesthetica, 2002, pp. 102-103.

Se i sentimenti sono veri e reali, come quando David compose i suoi cantici, è un vantaggio per il poeta [...]. Se i sentimenti non sono veri e reali, vale a dire se il poeta non si trova realmente nella situazione che produce i sentimenti di cui ha bisogno, deve eccitarne alcuni in se stesso, che siano somiglianti ai veri, fingere che rispondano alla qualità dell'oggetto [...].

Come, dunque, nella poesia epica e drammatica si imitano le azioni e i costumi, nella lirica si cantano i sentimenti e le passioni imitate. Se vi è del reale, si mescola con ciò che è finto per fare un tutto della stessa natura: la finzione abbellisce la verità e la verità dà credito alla finzione.¹¹¹

La lirica è dotata perciò di una tipicità che la distingue nettamente dagli altri due generi, scorciando una struttura onnicomprensiva non a tre termini bensì a due:

La poesia lirica potrebbe essere considerata come una specie a sé, senza fare torto al principio a cui le altre si riconducono. Ma non c'è bisogno di separarla: essa è compresa naturalmente e anche necessariamente nell'imitazione, con una sola differenza, che la caratterizza e la distingue: il suo oggetto particolare.

Le altre specie di poesia hanno per oggetto principale le azioni, la poesia lirica è consacrata tutta ai sentimenti, la sua materia, il suo oggetto essenziale [...].

Finché l'azione procede nel dramma o nell'epopea, la poesia è epica o drammatica; dal momento in cui essa si arresta, in quanto non dipinge che la sola situazione che la anima, il puro sentimento che prova, essa è di per sé lirica.¹¹²

Insomma, la tripartizione di Batteux, che è di fatto quella che sarà ripresa dallo storicismo hegeliano, si rivela essere strutturata su un bipolarismo di fondo. Il polo del non-sentimento, ossia dell'azione, si sdoppia in virtù della duplice modalità enunciativa che gli si può attribuire, quella drammatica (parlano i personaggi) e quella epica (mista, in cui a prendere la parola sono sia il narratore che i personaggi). Si tratta forse di una delle fonti di quella dissimmetria di cui si è parlato ad inizio capitolo¹¹³.

¹¹¹ Ivi, p. 105.

¹¹² Ivi, pp. 103-105. Cfr. Guerrero, *Poétique et poésie lyrique* cit., p. 186, dove l'autore mostra come tale «visione bifocale» fosse ascrivibile alla stessa riflessione rinascimentale: «[...] la triade suppose une configuration de la classe qui, s'appuyant sur l'oeuvre de Pétrarque, la définit par une thématique essentiellement amoureuse en lui fixant comme objets à imiter les affects et les passions, et non plus les actions de l'épopée et du drame. De cela résulte une vision bifocale dans l'interprétation de la théorie aristotélicienne qui au fond cache – et parfois révèle – la cohabitation des deux poétiques – l'une imitative et l'autre expressive –, ce qui constitue le point de départ de la crise du système néo-classique».

¹¹³ Schaeffer fa un simile ragionamento a proposito del ruolo della lirica nell'*Estetica* di Hegel. Questa polarità potrebbe anche essere intesa come quella tra poesia rappresentativa e poesia non rappresentativa. Ma si veda quanto si dirà nel prossimo capitolo a proposito del lavoro di Käte Hamburger.

Giuseppe Bernardelli è molto lucido quando afferma che: «Tutto ciò che fa la lirica *in quanto lirica* è dunque per il Batteux *il sentimento*, mentre ogni altra eventuale determinazione diventa superflua o non pertinente. L'antico problema della specificità del genere viene così disciplinato enfatizzando una sola indicazione, quella apparentemente più salda, di quelle fornite dalla tradizione recente: la lirica è il luogo poetico degli affetti e delle emozioni, sia pure in linea di principio simulate, provocate ad arte». Secondo Bernardelli lo stesso Batteux andrebbe al di là dell'aristotelismo quasi *malgré soi*, proprio ritenendo più produttiva per la determinazione del genere l'indicazione tematica che egli assunse dalla tradizione rinascimentale (e perciò, volente o nolente, da Petrarca): «In questa scelta [di caratterizzare la lirica in termini puramente tematici] può forse entrare la consapevolezza della scarsa produttività euristica dei criteri aristotelici tradizionali (mezzi e modo in particolare)»¹¹⁴. Fare ciò, significa, ancora una volta, definire la peculiarità di un genere in base ai tratti che l'hanno caratterizzato solo in una fase di molto successiva alla sua nascita. Tuttavia, a quest'altezza cronologica, nessuno sembra ritenere che l'identificazione del lirico con il sentimentale sia solo il frutto di un malinteso. Le principali critiche all'opera di Batteux, infatti, non riguardarono quest'aspetto.

Les Beaux Arts réduits à un même principe godettero di un enorme e immediato successo non solo in Francia, ma anche in Germania, dove nel giro di pochi anni furono tradotte da Johann Adolf Schlegel (1751), da Gottsched (1754) e infine da Karl Wilhelm Ramler (1769). Il più distante dalle idee di Batteux appare certamente il padre dei due teorici del romanticismo. In una delle dissertazioni poste in appendice alla sua traduzione, J. A. Schlegel contesta a Batteux sostanzialmente due cose: 1) il fatto che i generi letterari possano ridursi a un numero definito, mentre, per Schlegel, essi sono sostanzialmente illimitati. Principio – questo – fortemente anticlassicistico, che prevede che ai generi ereditati dall'antichità se ne aggiungano sempre nuovi ad opera di autori moderni. Ma soprattutto 2) la lirica non può essere ricondotta al principio dell'imitazione, poiché i sentimenti espressi dal poeta sono nella maggior parte dei casi autentici. La differenza con quanto afferma Batteux è sottile, ma è su questa differenza che il regime rappresentativo, che fino allora aveva dominato il fare letterario, vacilla e annuncia il suo rovesciamento nel regime espressivo:

Batteux e Schlegel si accordano manifestamente (e necessariamente) per riconoscere che i «sentimenti» espressi in un poema lirico possono essere simulati o autentici. Per Batteux è sufficiente che questi sentimenti *possano essere simulati* perché l'insieme del genere lirico resti sottomesso al principio dell'imitazione (perché per lui come per tutta la tradizione classica,

¹¹⁴ G. Bernardelli, *Il testo lirico. Logica e forma di un tipo letterario*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, pag. 68.

ricordiamolo di sfuggita, imitazione non vuol dire riproduzione ma finzione: imitare è far finta). Per Schlegel è sufficiente che *possano essere autentici* perché l'insieme del genere lirico sfugga a questo principio che quindi perderebbe subito il suo ruolo di «principio unico». Così vacilla tutta una poetica, e tutta un'estetica.¹¹⁵

Pertanto se la lirica non è mimetica, cade la possibilità che tutte le arti siano riconducibili ad un unico principio, e cade anche l'idea che la mimesis, intesa soprattutto nel senso moderno di rappresentazione, sia la *conditio sine qua non* affinché un'opera possa dirsi artistica, o, per quanto interessa qui, letteraria. Le contestazioni di Johann Adolf Schlegel a Batteux saranno riprese e sviluppate pochi anni dopo dal circolo di Jena, in particolare dal figlio Friederich, e ciò porterà alla dissoluzione del sistema classico dei generi con tutti i suoi corollari. La stessa teoria romantica, infatti, finisce per invalidare il sistema tripartito dei generi a cui viene erroneamente legata e che, di lì a poco, andrà ad affermarsi grazie al successo della rinnovata prospettiva classicistica hegeliana. Sebbene tanto in Friederich Schlegel, in Hölderlin e nella loro matrice comune, ossia Schiller, si trovino tracce della tripartizione della letteratura in dramma-epica-lirica, tuttavia una simile prospettiva appare ampiamente superata grazie al criterio – fortemente anticlassicistico – della mescolanza dei generi, che si accompagna ad una progressiva ontologizzazione del concetto di genere.

Già nel trattato *Über naive und sentimentalische Dichtung*, per esempio, quando Schiller utilizza i termini “idillico”, “elegiaco” e “satirico” (i tre toni a cui si riduce la poesia sentimentale, ossia moderna), lo fa non in riferimento ai generi classici, ma intendendo questi come «modi di sentire»¹¹⁶. In Schlegel, il passaggio da una teoria dei generi classicistica a una «mistica», ossia speculativa, è ben esemplificato nella successione dei due frammenti IX 215 e IX 749¹¹⁷, il primo del 1799 e il secondo dell'anno successivo. In IX 215 troviamo la tripartizione nell'ordine che diventerà canonico con Hegel: «epos = poesia oggettiva / lirica = soggettiva / dramma = poesia oggettivo-soggettiva». Come giustamente nota Szondi, «il considerare il dramma come un ritorno dell'oggettività epica su un piano più elevato, in cui quella prima oggettività epica si unisce alla soggettività della lirica, corrisponde in senso storico-letterario all'evoluzione della poesia greca»¹¹⁸, cui consegue la superiorità gerarchica del dramma. Va inoltre sottolineato l'utilizzo – per noi ormai consueto – dei termini “oggettivo” e “soggettivo” come attributi caratteristici di un genere letterario, in una sorta di

¹¹⁵ G. Genette, *Introduzione all'architetto* cit., p. 33.

¹¹⁶ Si veda P. Szondi, *Poetica dei generi e filosofia della storia*, in Id., *Poetica dell'idealismo tedesco*, trad. it. R. Buzzo Margari, Einaudi, Torino, 1974, pp. 160-207, qui p. 191.

¹¹⁷ La numerazione è quella dell'edizione italiana. Il numero romano si riferisce alla sezione in cui il frammento è inserito. Si veda F. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Einaudi, Torino, 1998.

¹¹⁸ P. Szondi, *La teoria dei generi letterari in F. Schlegel*, in Id., *Poetica dell'idealismo tedesco* cit., pp. 111-136, qui p. 123.

essenzializzazione di quelle che per Platone erano soltanto tecniche espositive. Tale terminologia è mutuata dall'epistemologia e dall'estetica kantiana ed è di chiara derivazione teologica. Il significato che assume in Schlegel e negli altri romantici è però abbastanza peculiare. L'*Objectivität* non va intesa come una tendenza realistica, un'ipotetica fedeltà all'oggetto rappresentato, bensì come la caratteristica, di tutta l'arte classica, di «raggiungere un modello uniforme di eccellenza secondo le leggi universali della bellezza», modello che esclude dall'opera d'arte tutto ciò che è personale e transeunte. L'*Objectivität*, simile all'ingenuità schilleriana, è una rappresentazione non mediata e particolareggiata della vita sensibile, secondo appunto dei criteri oggettivi e universali. Per contro, la *Subjectivität*, tipica della poesia moderna e perciò del romanticismo, indica «una mancanza di disinteresse e la presenza in un'opera letteraria degli atteggiamenti e dei gusti dell'autore stesso»¹¹⁹, la presenza di un'individualità, di una tempra, di una sensibilità particolare che informa l'opera. In questo senso la lirica può dirsi genere «soggettivo», in quanto tutto ciò che viene espresso o rappresentato al suo interno è mediato dall'interiorità del poeta, all'esatto opposto dell'epica.

Passando al frammento IX 749, notiamo subito come l'ordine degli estremi abbia subito un'inversione: «dramma = oggettivo / lirica = soggettivo / epos = soggettivo-oggettivo». Questo nuovo ordine collocherebbe di fatto il romanzo al di sopra della tragedia, e, soprattutto, più che tradire il reale sviluppo storico della poesia greca, andrebbe ricollegato allo sviluppo della poesia nel complesso delle sue due fasi, quella antica e quella moderna. Tale triade rivelerebbe perciò la successione poesia naturale-poesia moderna così come è stata teoricamente posta diversi anni prima dallo stesso Schlegel nel suo *saggio-Studio*. Detto altrimenti, tale ripartizione non si limiterebbe a prendere in esame solo la poesia greca, ma tutta la letteratura. Non è superfluo perciò fare appello a un frammento schlegeliano in cui ogni genere viene correlato ad una precisa epoca storica: «Tre generi letterari dominanti. 1) tragedia presso i greci, 2) satira presso i romani, 3) romanzo presso i moderni»¹²⁰. Il romanzo è perciò il genere della modernità per eccellenza, e lo è soprattutto in virtù della sua natura sintetica. Si prenda ancora un frammento, il fondamentale V 322:

Esiste una forma epica, lirica, drammatica senza lo spirito delle vecchie forme poetiche che hanno questo nome, ma caratterizzate da una differenza specifica ed eterna. Come forma quella epica ha il primato. Essa è oggettivo-soggettiva. Quella lirica è meramente soggettiva, quella drammatica meramente oggettiva. L'antico epos è in modo del tutto peculiare adatto

¹¹⁹ M. H. Abrams, *Lo specchio e la lampada* (1953), trad. it. R. Zelocchi, Bologna, il Mulino, 1976, p. 372.

¹²⁰ Frammento V, 32. È opportuno ricordare che in più luoghi schlegeliani la satira è accostata alla lirica.

alla romantizzazione. La poesia naturale è o soggettiva o oggettiva, la stessa mescolanza non è ancora possibile nell'uomo dello stato di natura.

Questo frammento ci suggerisce molte cose: 1) esistono anche nella modernità forme epiche, liriche e drammatiche che non coincidono con i generi classici (ed è probabile intendere quest'affermazione in questo modo: ci sono anche oggi, ad esempio, delle poesie liriche anche se non sono liriche come sono le poesie liriche classiche); 2) l'epico, il lirico e il drammatico esistono in ogni singolo periodo, anche in quelli dominati da altri generi, solo che esistono come mere forme, cioè, direbbe Hölderlin, come *toni*; 3) l'epos, in quanto *romantizzabile* è la forma superiore alle altre; 4) il romanzo, inteso come genere sintetico, è un genere moderno, che non poteva esistere in epoca classica (e ciò conferma ancora una volta come il passaggio dalla prima alla seconda tripartizione sia da intendere come passaggio dalla poesia classica presa singolarmente alla successione classico-moderno). A V 322 sono poi ricollegabili altri frammenti: il V 1073, dove si parla di un romanzo che può essere di volta in volta drammatico, epico, lirico; e, ovviamente, il famoso 116 dei frammenti apparsi per l'«Athenaeum» (III 116). Szondi può allora scrivere che «questa aggettivizzazione dei concetti di genere e la conseguente relativizzazione delle differenze fra i generi, nonché la loro riduzione all'interno di un sistema combinatorio, deve avere significato per Schlegel, in definitiva, l'abolizione o meglio la possibilità di abolire la suddivisione della poesia in generi»¹²¹. Solo in virtù di un simile ragionamento appariranno più chiari frammenti criptici quali: «si può affermare altrettanto bene che esiste un numero infinito di generi poetici o che ne esiste solo uno progressivo. Dunque non ne esiste in verità alcuno», oppure: «i generi moderni poetici sono solo Uno o infiniti. Ogni componimento poetico è un genere a sé stante»¹²². Ciò che rimane costante, nella teoria dei generi di Schlegel, è la percezione del genere lirico come genere mediano, parziale, di passaggio, comunque subalterno al romanzo: «Il poeta deve far solo *Un* epos, ma infiniti drammi. La lirica magari nel centro – una vera forma media, proprio per lui e per il suo sentimento [...]»¹²³.

¹²¹ P. Szondi, *Dalla poetica dei generi normativa a quella speculativa*, in Id., *Poetica e filosofia della storia*, a cura di R. Gilodi e F. Vercellone, Torino, Einaudi, 2001, pp. 23-162, qui p. 135.

¹²² Frammenti V 587 e V 1103.

¹²³ IX 209. Bisogna però registrare la presenza di una manciata di frammenti del 1799-1800 che sembrano contraddire la visione della lirica come genere soggettivo. Mi riferisco a IX 210, a IX 437, dove Schlegel sembra più fedele al concetto arcaico di lirica, al concetto di lirica come discorso sociale, e a IX 751, dove sembrerebbe essere la lirica, e non il romanzo, il genere capace di inglobare le altre forme. Si tenga anche presente il frammento I 119, dove Petrarca, il poeta più influente nel processo di riattivazione della classe lirica, viene considerato un «romantico» e non un «lirico»: «Le poesie saffiche devono crescere ed esser trovate. Esse non possono essere fatte né comunicate pubblicamente senza profanazione. Chi lo fa manca insieme di orgoglio e di modestia. Di orgoglio: in quanto egli strappa ciò che è più intimo dalla sacca aperta, rozzamente, e con indifferenza; e questo per un vile da capo o per un federico d'oro. Immodesto è comunque sempre metter se stessi in mostra come modello. E se le poesie liriche non sono del tutto originali, libere e vere non servono a

La poetica e la filosofia della storia di Hölderlin appaiono speculari a quelle di Schlegel, con la sola differenza che il ruolo del romanzo è qui rivestito dalla poesia lirica, intesa come sintesi di epica e dramma¹²⁴. Hölderlin afferma ciò rifacendosi soprattutto agli inni di Pindaro, esempio di “epicizzazione” della lirica che egli stesso inseguirà nel suo stile tardo¹²⁵. Ma ciò che più conta qui è che anche nel caso di Hölderlin assistiamo a una disgregazione del sistema dei generi attraverso la loro riduzione a semplici toni che possono, anzi, devono, convivere all’interno di ciascun genere:

Il poeta tragico fa bene a studiare quello lirico, il lirico l’epico, l’epico il tragico. Ché nel tragico sta il compimento dell’epico, nel lirico il compimento del tragico, nell’epico il compimento del lirico. Infatti, sebbene il componimento di ognuno sia un’espressione mista di tutti, solo uno dei tre generi è in ognuno di essi il più accentuato.

Nonostante questo frammento possa essere compreso appieno solo nel contesto della complessa poetica hölderliniana, apparirà comunque limpido quanto scrive in merito a esso Szondi: nella poetica di Hölderlin, «che non coordina i tre generi con i tre toni, ma li definisce caso per caso con le loro diverse costellazioni, i generi poetici non sono più, come nella classificazione tradizionale, direttamente affiancati, ma si chiudono a formare un sistema, il cui principio deduttivo è la serie dei tre toni»¹²⁶.

Quanto affermato finora ci permette di concordare con Rancière quando scrive che il «cambiamento di cosmologia» apportato dalla nuova poetica si compie attraverso lo stravolgimento dei quattro principi cardine della poetica classica:

Au primat de la fiction s’oppose le primat du langage. A sa distribution en genres s’oppose le principe antigénérique de l’égalité de tous les sujets représentés. Au principe de convenance s’oppose l’indifférence du style à l’égard du sujet représenté. A l’idéal de la parole en acte s’oppose le modèle de l’écriture.¹²⁷

nulla in quanto tali. Petrarca qui non c’entra: il freddo dilettante qui non dice nient’altro che graziose ovvietà; lui è romantico e non lirico».

¹²⁴ Szondi, *Poetica dei generi e filosofia della storia* cit., pag. 175. Si veda anche Id., *I generi poetici...* cit., pp. 131-132.

¹²⁵ Szondi, *Poetica dei generi e filosofia della storia* cit., pp. 180-190. Si rimanda naturalmente anche a T. W. Adorno, *Paratassi*, in Id., *Note per la letteratura* (1974), trad. it di A. Frioli, E. De Angelis, G. Manzoni, E. Filippini, 2 voll., Torino, Einaudi, 1979, I, pp. 127-169.

¹²⁶ Szondi, *Dalla poetica dei generi normativa a quella speculativa* cit., p. 172.

¹²⁷ J. Rancière, *La parole muette*, Paris, Pluriel, 1998, p. 28.

Rancière chiama questa nuova poetica «regime estetico», in opposizione al «regime poetico» delle poetiche normative: «Il regime estetico delle arti è quel regime che indentifica l'arte al singolare e svincola tale arte da ogni regola specifica, da ogni gerarchia dei soggetti, dei generi e delle tecniche. Lo fa, riducendo in frantumi la barriera mimetica che differenziava i modi di fare dell'arte dagli altri modi di fare e separava le sue regole dell'ordine dalle occupazioni sociali. Esso afferma l'assoluta singolarità dell'arte e al contempo distrugge ogni criterio pragmatico di tale singolarità. Il regime estetico dell'arte fonda contemporaneamente l'autonomia dell'arte e l'identità delle sue forme con quelle attraverso cui si forma la vita stessa»¹²⁸. Abrams parla invece di una «teoria espressiva dell'arte», intendendo con essa una concezione del fare letterario «in cui l'artista stesso diventa l'elemento principale, generatore sia del prodotto artistico sia dei criteri che devono giudicarlo».¹²⁹

Tuttavia, per capire pienamente l'importanza e la centralità che la lirica ha guadagnato con il passaggio dal regime rappresentativo incarnato dalle poetiche classicistiche al nuovo regime estetico (nonché il ruolo che ha rivestito nella formazione e nel consolidamento di questo), è necessario fare un passo indietro, e posare lo sguardo sulla riflessione estetica che ha toccato la Gran Bretagna nel corso del XVIII secolo. Se è vero che il Romanticismo rappresenta la rottura con una teoria estetica durata duemila anni, tuttavia «si può facilmente dimostrare che l'estetica romantica rappresenta una continuità non meno che una rivoluzione nel campo della storia intellettuale. Nel corso del XVIII secolo, alcuni elementi della poetica tradizionale si attenuarono o scomparvero del tutto, mentre altri si accrebbero, espandendosi in vario modo; idee che erano state centrali divennero marginali e idee che erano state marginali, centrali»¹³⁰. Un caso eclatante in questo senso è la fortuna dello *Perì Hypsous* dello Pseudo-Longino. Redatto con tutta probabilità nel I secolo d. C., il trattato fu pubblicato nel 1554 da Robortello ma venne sottovalutato dagli eruditi coevi, fatta eccezione per trattatisti in odore di neoplatonismo come Francesco Patrizi¹³¹. Il *Perì Hypsous* iniziò a diffondersi in maniera significativa soltanto nella seconda metà del XVII secolo, in Inghilterra, dove divenne in breve tempo una delle autorità principali in campo estetico. Quello che qui ci interessa non è tanto il contenuto del trattato (che analizza le cinque fonti necessarie per

¹²⁸ Id., *La partizione del sensibile* (2000), trad. it. I. Bussoni, Roma, Derive e Approdi, 2006, pp. 31-32.

¹²⁹ M. H. Abrams, *Lo specchio e la lampada* cit., p. 48.

¹³⁰ Ivi, p. 121.

¹³¹ Sulla ricezione dello *Perì Hypsous* si veda perlomeno E. Mattioli, *Interpretazioni dello Pseudo-Longino*, Modena, Mucchi, 1988 e il classico S. H. Monk, *Il Sublime* (1935), a cura di G. Sertoli, Genova, Marietti, 1991. Sulla fortuna del trattato nella seconda metà del Cinquecento: M. Fumaroli, *L'età dell'eloquenza* (1980), trad. it. di E. Bas, M. Botto e G. Cillario, Milano, Adelphi, 2002. Qui basti ricordare che dopo l'edizione di Robortello ne seguirono in pochi anni altre due, mentre la prima traduzione in latino uscì a Venezia nel 1572. In Inghilterra il testo in latino apparve nel 1636, mentre nel 1652 fu pubblicata una versione in inglese del trattato, a cura di John Hall. Tuttavia, di una vera e propria diffusione a larga scala in Inghilterra si potrà parlare solo successivamente alla traduzione in francese di Boileau (1674).

raggiungere appunto quella qualità letteraria transgenerica che l'autore chiama «il sublime»), ma il fatto che esso sposti il focus critico dalla ricezione alla produzione dell'opera d'arte. Per lo Pseudo-Longino, infatti, il sublime non dipende tanto da fattori tecnici e retorici (linguaggio figurato, dizione nobile, composizione grave e sostenuta) che causano un particolare effetto sul lettore, ma dalla loro interrelazione con qualità naturali (la profondità dei pensieri di cui è dotato l'autore e la sua "passione")¹³². Il sentimento e la passione non solo sono gerarchicamente più rilevanti degli aspetti elocutivi, ma, soprattutto, questi dipendono da quelli: poiché «[le passioni] hanno per natura la proprietà di travolgere e spingere avanti con la violenza dell'impeto tutto il resto, onde esigono come assolutamente necessarie le locuzioni ardite» (XXXII, 4). La struttura non lineare del linguaggio poetico (iperbati, anastrofi) e la sua figuralità (metafore, traslati) non è un fenomeno retorico legato all'ornato, ma la diretta conseguenza di un'alterazione timica. Ricordiamo, di sfuggita, come, fino a prima della diffusione di Longino nel XVIII secolo, i tropi fossero considerati solo uno strumento retorico per garantire un maggior effetto dell'opera sul suo pubblico, in continuità con una lunga tradizione oratoria, rispetto al quale il *Perì Hypsous* riveste una posizione eccentrica.

Affermare che «il Sublime è l'eco di un'anima grande» (IX, 2) significa che esso traduce in segni esteriori un'interiorità trascendente: non è solo un fenomeno discorsivo, quanto "spirituale". Il sentimento che ha generato un'opera è direttamente proporzionale al suo valore. Pertanto, le traduzioni e la circolazione dello *Perì Hypsous* nel XVIII secolo sono decisive nel trasformare il modo di relazionarsi al fatto poetico di critici e autori, intendendo questo non più come una ripetizione sterile di precetti e di norme ma come il prodotto, la manifestazione concreta, di un'ispirazione innata o di una profonda passione. Questo mutamento, porta così in breve tempo la lirica – grazie alla fisionomia che aveva acquistato nel corso del Rinascimento, ossia quella di genere "affettivo" per eccellenza – a passare dai margini al centro dello spazio letterario. Se per John Dennis (che è il primo critico ad avanzare una teoria longiniana della poesia) «passion is the principal thing in Poetry»¹³³ e «Poetry is an art, by which poet excites passion»¹³⁴, per Joseph Trapp sarà consequenziale affermare che «As to the Nature of the Lyric Poem, it is, of all kinds of Poetry, the most poetical»¹³⁵. Qualche decennio dopo le affermazioni ancora vaghe e acerbe di Dennis e Trapp (ancora immerse in una concezione pienamente neoclassica della letteratura) saranno

¹³² Pseudo-Longino, *Il sublime*, VIII, 1. La mia edizione di riferimento è quella curata da G. Lombardo, Palermo, Aesthetica, 1987.

¹³³ J. Dennis, *The Advancement and Reformation of the Modern Poetry*, London, 1701, epistola dedicatoria.

¹³⁴ Id., *The Grounds of Criticism in Poetry*, London, 1704, p. 8.

¹³⁵ J. Trapp, *Lectures on Poetry* (1711), London, 1742, p. 203.

perfezionate dal vescovo Robert Löwth nelle sue *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrew*. Löwth, per quanto profondamente influenzato da Longino, propende per una teoria ancora “aristotelica” della poesia, in quanto ritiene che tutte le arti siano ugualmente sottomesse al principio dell’imitazione. Tuttavia Löwth posiziona gli oggetti dell’imitazione in una precisa scala gerarchica, dividendoli in due gruppi: da un lato le azioni, gli eventi “esterni”, dall’altro i sentimenti e le affezioni, i movimenti “interni” della natura umana. Come in Batteux, ci troviamo di fronte a una divisione del campo letterario in due polarità, che però in questo caso sono accompagnate da una precisa attribuzione valoriale: solo la poesia che imita gli oggetti interni è in qualche modo poesia davvero riuscita.

Poetry is said to consist in imitation: whatever the human mind is able to conceive, it is the province of poetry to imitate things, places, appearances natural and artificial, actions, passions, manners, and customs: and since the human intellect is naturally delighted with every species of imitation, that species in particular which exhibits its own image, which displays and depicts those impulses, inflexions, perturbations, and secret emotions, which it perceives and knows in itself, can scarcely fail to astonish and to delight above every other. The delicacy and difficulty of this kind of imitation are among its principal commendations; for to effect that which appears almost impossible, naturally excites our admiration. The understanding slowly perceives the accuracy of the description in all other subjects, and their agreement to their archetypes, as being obliged to compare them by the aid, and through the uncertain medium as it were of the memory : but when a passion is expressed, the object is clear and distinct at once ; the mind is immediately conscious of itself and its own emotions; it feels and suffers in itself a sensation, either the same or similar to that which is described. Hence that sublimity which arises from the vehement agitation of the passions, and the imitation of them, possesses a superior influence over the human mind; whatever is exhibited to it from without, may well be supposed to move and agitate it less than what it internally perceives, of the magnitude and force of which it is previously conscious. And as the imitation or delineation of the passions is the most perfect production of poetry, so, by exciting them, it most completely effects its purpose.¹³⁶

Non a caso, quando Löwth si occuperà da vicino dell’ode (cioè del genere lirico) potrà dire che:

¹³⁶ R. Löwth, *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrew* (1747), London, 1835, pp. 178-179, trad. ingl. di G. Gregory.

Of all the different forms of poetical composition, there is none more agreeable, harmonious, elegant, diversified, and sublime than the ode; and these qualities are displayed in the order, sentiments, imagery, diction, and versification.¹³⁷

In Löwth, inoltre, riappare la tesi che abbiamo già trovato in Minturno (ma che sarà soprattutto di Vico) riguardo la natura primigenia della lirica, il suo rappresentare l'originaria modalità comunicativa degli uomini primitivi: essi si esprimevano *liricamente* sotto la pressione delle emozioni scaturite dalla realtà circostante. Gli inni rivolti alla divinità sono, secondo Löwth, il primo genere letterario storicamente riconosciuto. Tale tesi sarà ripresa da Herder (che deve tanto sia Vico che a Löwth) ma, come visto, rimarrà estranea all'idealismo tedesco. A. W. Schlegel si occuperà a lungo dell'origine della poesia, ma non spenderà una parola riguardo alla presunta precedenza del genere lirico.

È, insomma, soprattutto nel campo della poesia lirica, mi sembra, che si realizza il trapasso dal sistema poetico rappresentativo a quello espressivo¹³⁸. Ciò ci appare più che manifesto nel fondamentale intervento di William Jones, *On the Arts Commonly Called Imitative*, in cui l'autore, rompendo una tradizione secolare, propone una vera e propria teoria espressiva delle arti:

poetry and musick have, certainly, a power of imitating the manners of men, and several objects in nature, yet, that their greatest effect is not produced by imitation, but by a very different principle; which must be sought for in the deepest recesses of the human mind [...]. It seems probable then that poetry was originally no more than a strong, and animated expression of the human passions, of joy and grief, love and hate, admiration and anger, sometimes pure and unmixed, sometimes variously modified and combined: for, if we observe the voice and accents of a person affected by any of the violent passions, we shall perceive something in them very nearly approaching to cadence and measure.¹³⁹

Nelle poche pagine del saggio, troviamo condensati i temi che abbiamo incontrato fino adesso: l'influsso di Longino, la teoria sull'origine emozionale della poesia, l'accento posto sulla poesia lirica, che diviene «non solo la forma poetica originale, ma il prototipo della

¹³⁷ Ivi, p. 281.

¹³⁸ Oltre l'influsso di Longino, andrebbe ricordato anche il ruolo svolto dal neoplatonismo in questa forzatura del sistema rappresentativo. Si vedano perlomeno Abrams, *Lo specchio e la lampada*, cit., pp. 79-84; E. Panofsky, *Idea* (1926), trad. it. E. Cione, Torino, Bollati Boringhieri, 2006 e N. A. Robb, *Neoplatonism of the Italian Renaissance*, New York, Octagon Books, 1935.

¹³⁹ W. Jones, *Essay on the Arts Commonly Called Imitative*, in *The Works of Sir William Jones*, London, 6 voll., 1799, IV, pp. 549-562, qui p. 550.

poesia nel suo complesso».¹⁴⁰ Quando Jones deve spiegare in che cosa consista la poesia, in realtà parla unicamente di poesia lirica:

Now let us conceive that some vehement passion is expressed in strong words, exactly measured, and pronounced, in a common voice, in just cadence, and with proper accents, such an expression of the passion will be genuine poetry; and the famous ode of Sappho is allowed to be so in the strictest sense : but if the same ode, with all its natural accents, were expressed in a musical voice (that is, in sounds accompanied with their Harmonicks), if it were sung in due time and measure, in a simple and pleasing tune, that added force to the words without stifling them, it would then be pure and original musick ; not merely soothing to the ear but affecting to the heart; not an imitation of nature, but the voice of nature herself. ¹⁴¹

E ancora:

In defining what true poetry ought to be, according to our principles, we have described what it really was among the Hebrews, the Greeks and Romans, the Arabs and Persians. The lamentation of David, and his sacred odes, or psalms, the song of Solomon, the prophecies of Isaiah, Jeremiah, and the other inspired writers, are truly and strictly poetical; but what did David or Solomon imitate in their divine poems? A man, who is really joyful or afflicted, cannot be said to imitate joy or affliction. The lyric verses of Alceus, Alcman, and Ibycus, the hymns of Callimachus, the elegy of Moschus on the death of Bion, are all beautiful pieces of poetry; yet Alceus was no imitator of love, Callimachus was no imitator of religious awe and admiration; Moschus was no imitator of grief at the loss of an amiable friend [...]. Petrarch was, certainly, too deeply affected with real grief, and the Persian poet was too sincere a lover, to imitate the passions of others.¹⁴²

Ciò che per tutto il Rinascimento era caratteristico di *un solo genere* di poesia, diviene il tratto distintivo di *tutta* la poesia. Ricordiamo che a quest'altezza cronologica il termine "poesia" vale ancora grossomodo per il nostro "letteratura". Non a caso Jones si riferisce all'epica e al romanzo come "poesia descrittiva", che egli ritiene una specie inferiore di poesia, in quanto non fornisce altro che una sorta di simulazione di un'immagine visiva (vediamo perciò riaffiorare tra le righe la scala valoriale di Löwth, che sottomette gli "oggetti esterni" all'imitazione a quelli "interni")¹⁴³. Più di cinquant'anni dopo Jones, John Stuart Mill dirà che

¹⁴⁰ Abrams, *Lo specchio e la lampada* cit., p. 147.

¹⁴¹ W. Jones, *Essay on the Arts Commonly Called Imitative* cit., p. 553.

¹⁴² Ivi, pp. 556-557.

¹⁴³ Per una posizione assai affine a quella di Jones, si veda anche la voce *Lyrisch* nei quattro volumi dell'*Allgemeine Theorie der schönen Künste* di J. G. Sulzer, un'enciclopedia estetica apparsa tra il 1771 e il 1774. Cfr. Abrams, *Lo specchio e la lampada* cit., pp. 148-150.

la poesia lirica è «poesia in senso più pregnante e proprio di qualsiasi altra»¹⁴⁴, in quanto generi come il dramma e l'epica sono infarciti di elementi che egli ritiene non-poetici, quali le descrizioni, il progredire della trama, o le azioni dei personaggi, ossia tutti quegli aspetti che per Aristotele rendevano l'epica e il dramma le forme poetiche più alte. Un'opinione analoga troviamo in Giacomo Leopardi, in un lungo appunto dell'agosto 1828:

il poema epico è contro la natura della poesia. 1.º Domanda un piano concepito e ordinato con tutta freddezza: 2.º Che può aver a fare con la poesia un lavoro che domanda più e più anni di esecuzione? La poesia sta essenzialmente in un impeto. È anche contro la natura assolutamente. Impossibile che l'immaginazione, la vena, gli spiriti poetici, durino, bastino, non vengano meno in sì lungo lavoro sopra un medesimo argomento [...]. I lavori di poesia vogliono per natura esser corti. E tali furono tutte le poesie primitive (cioè le più poetiche e vere) di qualunque genere, presso tutti i popoli.

Si obietterà la drammatica. Direi che la drammatica spetta alla poesia meno ancora dell'epica. Essa è cosa prosaica: i versi vi son di forma, non di essenza, né le danno natura poetica. Il poeta è spinto a poetare dall'intimo sentimento suo proprio, non dagli altrui. Il fingere di avere una passione, un carattere che non ha (cosa necessaria al drammatico) è cosa alienissima dal poeta; non meno che l'osservazione esatta e paziente de' caratteri e passioni altrui. Il sentimento che l'anima al presente, ecco la sola musa ispiratrice del vero poeta, il solo che egli provi inclinazione ad esprimere. Quanto più un uomo è di genio, quanti più è poeta, tanto più avrà dei sentimenti suoi propri da esporre, tanto più sdegherà di vestire un altro personaggio, di parlare in persona altrui, d'imitare, tanto più dipingerà se stesso e ne avrà il bisogno, tanto più sarà lirico, tanto meno drammatico [...].¹⁴⁵

La poesia è perciò per sua «natura» breve e dall'alto impatto emotivo, in quanto figlia di un «impeto». Esprime il sentimento di chi la concepisce, non di personaggi finzionali. La poesia è cioè per sua natura *lirica*. Non è rappresentativa, come la pittura, ma espressiva, come la musica¹⁴⁶. Leopardi afferma perfino che la *Divina Commedia* non è altro che una collana di liriche¹⁴⁷. A partire dalla metà del XIX secolo il termine “poesia” subisce un decisivo

¹⁴⁴ J. S. Mill, *Che cosa è la poesia. Saggi sulla letteratura*, trad. it. F. Nasi, Bologna, Nuova Alfa, 1988, p. 87 [traduzione modificata].

¹⁴⁵ *Zib.* 4356-4357. Si vedano anche 4234-4236, 4475-4477. L'edizione di riferimento è G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, 3 voll., Milano, Mondadori, 1997.

¹⁴⁶ *Zib.* 4358. Come è noto, già il romanticismo tedesco aveva identificato nella musica e non più nelle arti figurative il modello a cui le composizioni poetiche dovevano tendere. M. Orcel vede nell'*Infinito* «il tentativo di strappare la poesia alla determinazione del linguaggio per innalzarla alla potenza della musica», M. Orcel, *Il suono dell'infinito*, Napoli, Liguori, 1993, pp. 119-120. È una definizione che si attaglia perfettamente a molta produzione lirica tra il XIX e il XX secolo.

¹⁴⁷ *Zib.* 4413. È economico pensare che alla base di questo pensiero ci sia la lettura fiorentina dei *Prolegomena ad Homerum* (1795) di F. A. Wolf, dove i poemi omerici sono fatti deflagrare in un insieme di rapsodie e frammenti

slittamento: mentre il dramma e l'epica (il romanzo) sono generi non più composti in versi, ma in prosa, e la poesia didascalica e quella narrativa subiscono un decisivo ridimensionamento, finendo ai margini dello spazio letterario, " lirica " e " poesia " si scoprono vocaboli sostanzialmente coestensivi. E ciò non nel senso vulgato che vedrebbe la poesia liricizzarsi, ossia, nell'accezione moderna, sentimentalizzarsi e soggettivizzarsi, ma nel senso che quel coacervo instabile di forme brevi, prevalentemente non-narrative e scritte in versi, a cui per secoli ci si era riferiti come " classe lirica " (una classe, come visto, difficilmente definibile e in fin dei conti marginale), adesso sembra esaurirsi nel termine ancora più vago e impreciso di " poesia ", che solo pochi decenni prima aveva tutt'altro significato, e che adesso appunto si confonde con quello di " lirica ".¹⁴⁸

Si è detto che l'idea della lirica come specie originaria di poesia non avrà fortuna nel Romanticismo tedesco. Va inoltre aggiunto che questa nuova centralità del genere lirico si riscontra, in Germania, esclusivamente in Hölderlin, e in un modo del tutto peculiare, che non è affatto assimilabile alla " svolta espressiva " del pensiero estetico inglese. Friderich Schlegel dedicherà solo pochi sfuggenti frammenti alla lirica, concentrandosi piuttosto sul romanzo, il metagenere che egli riterrà proprio della modernità. Il fratello August Wilhelm si occuperà soprattutto di problemi inerenti alla metrica e al dramma¹⁴⁹. L'*Estetica* di Hegel, che finirà per cristallizzare la fisionomia della lirica fino ai giorni nostri, non farà grossi passi in avanti rispetto al Rinascimento nell'attribuire al genere uno statuo logico coerente, nonostante un profluvio di acute osservazioni. Le sue pagine, piuttosto, sembrano riflettere inconsciamente tutti i problemi che abbiamo riscontrato fino adesso. Da un lato, la lirica si dimostra irriducibile a un criterio di organizzazione modale: se nell'*Estetica* il dramma rappresenta il polo mimetico e l'epica quello diegetico, non si capisce bene dove il genere lirico debba situarsi. Di esso ci viene soltanto detto che è profondamente instabile, in quanto ha per oggetto l'espressione dei sentimenti del poeta, che possano andare dalla rabbia, all'entusiasmo, al biasimo, allo scoramento¹⁵⁰. Il problema, allora, «viene celato, ma non

lirici, solo successivamente cuciti insieme. La fortuna dell'opera contribuì alla visione dell'epos come assemblaggio di misure brevi, le uniche veramente *poetische* (si veda qui la nota 160).

¹⁴⁸ «Anche per ragioni istituzionali (la lirica è ormai nel secondo Ottocento il solo tipo di creazione letteraria che ha conservato le tradizionali marche estrinseche – la versalità soprattutto – del testo poetico, per cui non sussiste più formalmente che un solo tipo di poesia, quella lirica appunto), il processo di sovrapposizione delle due nozioni si accelera bruscamente risolvendosi di fatto (la teoresi crociana può illuminare) in una quasi completa identificazione. Il discorso sulla poesia ingloba ed assorbe sempre più il discorso sulla lirica, rendendo così di fatto marginale per alcuni decenni la nozione». G. Bernardelli, *Il testo lirico* cit., p. 91.

¹⁴⁹ A tal proposito Lacoue-Labarthe e Nancy possono parlare di un «défaut du lyrisme» da parte del gruppo di Jena. Si veda P. Lacoue-Labarthe e J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978, pp. 287-288.

¹⁵⁰ Come nota Bernardelli, dire che l'oggetto della lirica sono le passioni, gli affetti, o i pensieri del poeta, lascia in parte aperta la questione della determinazione tematica del genere, coprendo i sentimenti e il vissuto di un essere umano uno spettro pressoché infinito di potenziali oggetti della rappresentazione artistica. Egli parla

risolto, mediante la celebre distinzione dei tre generi secondo la triade dialettica dell'oggettivo, del soggettivo e della sintesi oggettivo-soggettivo», distinzione che Hegel riprende dal circolo di Jena¹⁵¹. Abbiamo già anticipato che, nell'*Estetica*, l'ordine della tripartizione dei generi letterari sarà epos – lirica – dramma, seguendo perciò fedelmente lo sviluppo della letteratura greca. Ricordando il senso che abbiamo dato ai termini *Subjectivität* e *Objectivität*, possiamo affermare che la distinzione tra epos e lirica si articola non solo su un piano strettamente tematico (la lirica rappresenta *il mondo interiore*, l'epos *il mondo esteriore*), ma anche, in qualche modo, enunciativo, in quanto il locutore della lirica, esprimendo i propri sentimenti, non potrà che partecipare enfaticamente al proprio dettato, mentre il narratore dell'epica ha un atteggiamento di non coinvolgimento nei confronti di un materiale che gli è estraneo.

Tuttavia, nota giustamente Schaeffer che «quanto alla poesia drammatica, essa è considerata oggettiva-soggettiva perché ha per oggetto contemporaneamente eventi oggettivi e l'interiorità degli eroi. Ma non si potrebbe affermare la stessa cosa rispetto alla poesia epica, in modo che sarebbe più plausibile opporre la poesia lirica, come espressione di uno stato d'animo, all'insieme formato dalla poesia epica e drammatica, concepite come rappresentazioni di avvenimenti e di stati d'animo?»¹⁵². Anche il sistema triadico di Hegel, insomma, in virtù della molteplicità dei criteri su cui si basa (enunciativo, speculativo, tematico), e dei mancati incastri che all'interno di questi si verificano, sembrerebbe, in realtà, nascondere una bipartizione, un sistema che oppone la lirica al complesso formato dagli altri due generi. È ovvio che il principio dialettico che muove l'intera *Estetica*, e con essa tutta la filosofia hegeliana, tende ad occultare in ogni modo questa possibilità.

L'altra differenza strutturale che registriamo nelle pagine delle lezioni di Hegel, è che il capitolo dedicato alla lirica manca di una teoresi storicamente determinata per quanto concerne lo sviluppo intrinseco del genere: Hegel non tenta cioè «di fissare coerentemente l'ideale storico di un paradigma lirico», cosa che invece succede per epica e dramma. Il paragrafo intitolato *Geschichtliche Entwicklung der Lyrik* è solo un breve scorcio su alcune varietà

perciò più propriamente di un criterio tematico-comunicativo su cui si baserebbero le definizioni del genere lirico. In questo senso, la lirica mostrerebbe una sorta di indifferenza nei confronti dell'oggetto: «Siccome in conclusione nella lirica è il soggetto ad esprimersi, a lui può risultare sufficiente il contenuto in sé più modesto. In tal caso, infatti, è l'animo medesimo, la soggettività in quanto tale, a trasformarsi nell'autentico contenuto tanto che ciò che conta è unicamente l'anima del sentimento e non l'oggetto immediato», G. W. Hegel, *Estetica* (1835-38), a cura di F. Valagussa, Milano, Bompiani, 2013, p. 2647).

¹⁵¹ Per il significato di soggettività e oggettività nella filosofia hegeliana si rimanda su tutti a E. Bloch, *Soggetto-Oggetto. Commento a Hegel* (1962), trad. it. R. Bodei, Bologna, il Mulino, 1975; e A. Kojève, *Introduzione alla lettura di Hegel* (1947), trad. it. G. F. Frigo, Milano, Adelphi, 1996.

¹⁵² Schaeffer, *Che cos'è un genere letterario* cit., p. 35.

liriche, in nessun modo una storia della lirica. Hegel si giustifica tirando in ballo «la varietà nella quale la poesia lirica si dispiega».¹⁵³

Data una tale organizzazione del materiale, la lirica è perciò definita in antitesi all'epica, come momento soggettivo e intermedio dello sviluppo della poesia:

L'aspetto antitetico alla poesia epica, in secondo luogo, è costituito dalla lirica. Il suo contenuto è il soggettivo, il mondo interno, l'animo che riflette, che percepisce e che, al posto di procedere alla volta di azioni, si ferma, all'opposto, presso di sé in quanto interiorità e perciò è in grado di assumere quale sola forma e quale meta ultima l'esprimersi del soggetto.¹⁵⁴

Si è condotti alla poesia epica dal bisogno di udire la cosa stessa che si dispiega per sé come una totalità conchiusa obiettivamente in sé dinanzi al soggetto; nella lirica, al contrario, giunge a soddisfazione il bisogno antitetico di esprimere se stessi e di percepire l'animo nell'estrinsecazione di sé [...].

Il poeta lirico assume quindi un'unità completamente differente rispetto a quella dell'epos: vale a dire l'interiorità dello stato d'animo o della riflessione, che si svolge in se stessa, che si riflette nel mondo esterno, descrive e narra se stessa, o che entra in rapporto con un qualsiasi oggetto e custodisce in questo interesse soggettivo il diritto di cominciare e di concludere quasi dove si vuole.¹⁵⁵

Per Hegel non è importante quale sia l'oggetto specifico di un componimento, ciò che lo rende *lirico* è il predominare in esso del sentimento del poeta, il suo estrinsecarsi in una forma linguistica. Per questo egli può affermare che sono da considerare liriche forme narrative come la ballata, o racconti descrittivi come la romanza. Una lirica può perfino assumere la forma esterna del dialogo, purché non si realizzi in essa un conflitto drammatico:

Per quanto concerne [...] gli aspetti specifici nei quali si svolge la poesia lirica, ho già menzionato alcuni di essi che costituiscono il passaggio dalla forma narrativa dell'epos alla manifestazione soggettiva. Viceversa, si potrebbero segnalare allo stesso modo, dunque, i punti di passaggio al drammatico; questa propensione alla vivacità del dramma qui si limita però essenzialmente al fatto che anche la poesia lirica può acquisire in sé, in quanto colloquio, la forma esterna del dialogo, senza pervenire nondimeno ad un'azione che giunga a svolgersi ricca di ostilità.¹⁵⁶

¹⁵³ Hegel, *Estetica* cit. pag. 2717.

¹⁵⁴ Ivi, p. 2475.

¹⁵⁵ Ivi, pp. 2643-2649.

¹⁵⁶ Ivi, pp. 2697-2699.

Una simile visione, in cui il mondo esterno è sottomesso all'impatto emotivo che ha sul poeta, porta Hegel a misinterpretare tutta la lirica arcaica:

Dunque è il concreto soggetto poetico, il poeta, a doversi presentare quale fulcro e contenuto autentico della poesia lirica, e ciò senza che egli giunga, tuttavia, ad un atto e a un'azione reali e si aggrovigli nel movimento di scontri drammatici. La sua sola estrinsecazione e il suo unico atto, al contrario, si riducono al fatto che egli presta al proprio interno parole che, qualsiasi sia il loro oggetto, esterno il senso del soggetto che esprime se stesso e tendono a suscitare e a mantenere desti nell'ascoltatore il medesimo senso e il medesimo spirito, la medesima condizione d'animo, la medesima tendenza alla riflessione. [...]. Pertanto il grande poeta lirico si separa all'istante, però, dall'autentico oggetto e conduce a rappresentazione se stesso. In tal modo Pindaro [...] sovente veniva invitato a celebrare questo o quel vincitore di giochi e certe volte gli veniva anche attribuito un compenso; egli, nondimeno in quanto cantore, si sostituisce al proprio eroe e con autonoma unione della propria fantasia celebra, ad esempio, le imprese degli antenati, richiama alla mente antichi miti, o esprime il proprio modo profondo di concepire la vita, la ricchezza, il potere, tutto quanto sia grande e degno d'onore, la magnificenza e la grazie delle Muse, in particolare, però, la dignità del cantore. In tal modo nelle sue poesie questi non tanto onora l'eroe mediante la gloria che riversa su di lui, quanto lascia cogliere *se stesso*, il poeta.¹⁵⁷

Nonostante ciò, Hegel è poi costretto ad ammettere l'esistenza di una lirica «popolare», in cui non è possibile riconoscere una soggettività ben delimitata, ma solo una soggettività collettiva, capace di incarnare lo spirito di un popolo. Ciò accade in quelle nazioni in cui individuo e società, soggetto e oggetto, formano ancora un'unità indivisa, nazioni che Hegel non si preoccupa di definire «acerbe» e «barbariche». In questi casi «il poeta non si pone in risalto come un soggetto, bensì scompare nel proprio oggetto [...]. [Egli] si trasforma in un semplice strumento [...] attraverso cui la vita nazionale si esprime nel proprio sentire e concepire lirico».¹⁵⁸ Parallelamente a questa lirica primitiva, Hegel riconosce una lirica «filosofica», capace di cogliere un'universalità più alta di quella della lirica sentimentale:

Il canto popolare anticipa soltanto l'autentico sviluppo di una presenza e di una realtà prosaica della coscienza; la poesia d'arte lirica autentica, al contrario, viene meno a questa prosa già esistente e crea a partire dalla fantasia diventata soggettivamente autonoma un nuovo mondo poetico della riflessione e del sentimento interni, tramite il quale soltanto essa si crea in maniera viva il vero contenuto e la vera espressione dell'interno umano. In terzo luogo, però, c'è anche

¹⁵⁷ Ivi, p. 2679.

¹⁵⁸ Ivi, pp. 2667-2669.

una forma dello spirito che da una parte si colloca più in alto rispetto alla fantasia dell'animo e dell'intuizione, dal momento che è capace di condurre a libera autocoscienza il proprio contenuto in un'universalità più radicale e in una connessione più necessaria rispetto a quanto non risulti possibile all'arte in generale. Voglio dire il *pensiero filosofico*.¹⁵⁹

L'esempio proposto da Hegel in questo caso è quello di Schiller. Sfortunatamente questi spunti non sono ripresi nel corso del testo, nemmeno nelle pagine che dovrebbero occuparsi dell'evoluzione storica del genere.

Prima di lasciare l'*Estetica*, vorrei sottolineare altri tre punti che mi sembrano molto importanti. Il primo, la brevità della lirica, un topos già apparso nel trattato di Dennis, che, da bravo longiniano, sottolineava come il sublime fosse un sentimento sostenibile solo per poco tempo. Tale motivo sarà ripreso da tutto un filone estetico che va da Coleridge fino a Croce¹⁶⁰. Hegel lo motiva così:

Nell'*epos*, infatti, il soggetto si pone all'interno dell'*oggettivo* che in seguito si configura e si muove per sé in base alla propria realtà autonoma. Mentre nella lirica, all'opposto, sono il sentimento e la riflessione ad attrarre in *se stessi* il mondo esistente, lo rivivono in questo elemento interno, e, solo dopo che quel mondo si sia esso stesso trasformato in qualcosa di interiore lo afferrano e lo esprimono in parole. Perciò la lirica, in antitesi al dispiegarsi epico, assume come proprio principio la *concentrazione* e deve operare innanzitutto tramite tutta la profondità dell'espressione, e non già mediante l'ampiezza della descrizione o della spiegazione. Al poeta lirico, però, rimane a disposizione, a metà strada tra la contrazione quasi muta e la rappresentazione quasi muta e la rappresentazione interamente sviluppata in vista di eloquente comprensibilità, una ricchezza estrema di sfumature e tonalità.¹⁶¹

Il secondo è il legame tra il contenuto emotivo e la libertà formale del testo lirico, aspetto già messo in risalto dalla critica longiniana ma qui espresso con maggiore complessità:

¹⁵⁹ Ivi, p. 2675.

¹⁶⁰ Coleridge: «un componimento di una qualche lunghezza non può, né dovrebbe, essere poesia pura», S. T. Coleridge, *Biographia literaria* (1817), a cura di P. Colaiacomo, Roma, Editori Riuniti, 1991, p. 242; Poe: «Ciò che noi definiamo un lungo poema è, in realtà, una semplice successione di brani poetici; cioè a dire, di brevi effetti poetici. È certo inutile dimostrare che una poesia è tale solo in quanto produce un'intensa emozione, elevando l'anima; e ogni intensa emozione, per necessità fisica, è di breve durata [...]. Risulta pertanto evidente che vi è un preciso limite, per quel che riguarda la lunghezza, che si pone a ogni lavoro letterario: il limite della lettura senza interruzioni [...]. Entro questo limite, la lunghezza di una poesia può ricondursi a una relazione matematica con la qualità, cioè, in altre parole al grado di autentico effetto poetico che riesce a produrre; poiché è chiaro che la concisione dev'essere in stretto rapporto con l'intensità dell'effetto perseguito», E. A. Poe, *La filosofia della composizione* (1846), a cura di L. Lunari, Milano, La vita felice, 2012, pp. 19-21; cfr. Abrams, *Lo specchio e la lampada* cit., p. 150; si veda, inoltre, la nota 147.

¹⁶¹ G. W. Hegel, *Estetica* cit., p. 2687.

Il poeta, al contrario, deve narrare e rendere oggettiva per sé appunto la propria soggettiva e la superiorità di questa. Così costui si impossessa per conto suo dell'oggetto, lo rielabora interiormente, reca se stesso in esso a estrinsecazione, e perciò con il suo proprio sentimento e la sua riflessione interrompe con libera autonomia l'oggettivo procedimento di sviluppo, lo illumina soggettivamente, lo trasforma e rende perciò preponderante non la cosa bensì l'ispirazione *soggettiva* da essa riempita. Con questo, però, siamo in presenza di due aspetti differenziati, anzi, antitetici: la potenza trascinante del contenuto e la libertà poetica soggettiva che emerge nello scontro con l'oggetto che intende dominarla. L'incalzare di questa antitesi è dunque ciò che rende necessario in primo luogo l'impeto e l'audacia della lingua e delle immagini, l'apparente irregolarità della struttura interna e del procedere, le divagazioni, le carenze, i passaggi fulminei ecc. E in tal modo questo incalzare comprova l'elevatezza poetica interna dell'autore mediante il dominio con cui costui rimane capace di risolvere con perfezione poetica quest'antitesi, riuscendo a realizzare un intero in se stesso unitario a partire dal quale egli, dal momento che è opera *sua*, viene elevato al di sopra della grandezza del proprio oggetto.¹⁶²

Ciò che distingue il linguaggio della poesia da quello ordinario è il cozzare di un'istanza esterna con una interna: l'oggetto della poesia lirica è concretamente soggettivizzato tramite il linguaggio privato, idiosincratico, che non esprime nient'altro che questo stesso processo di soggettivizzazione dell'oggetto.

Infine, anche Hegel, come già Pomponio Torelli, riconduce la varietà metrica della lirica alla sua peculiare varietà tematica:

Si comprende con facilità come l'esametro, con il suo scorrere omogeneo, sostenuto e tuttavia vivo, sia quanto di meglio si trovi con metro epico. Al contrario, per la lirica noi dobbiamo richiedere la più ampia *varietà* di metri e la struttura interna più diversificata. L'argomento della poesia lirica, infatti, non è l'oggetto nel proprio reale svolgimento ad esso conforme, bensì il movimento soggettivo interno del poeta, la cui uniformità o dissonanza, lo stato di tranquillità o di agitazione, il quieto scorrere o il fluire impetuoso con improvvisi voli si devono esternare, a quel punto, anche in quanto movimento temporale dei suoni verbali nei quali si rivela l'interno.¹⁶³

In conclusione, con Hegel le caratteristiche della lirica sembrano assestarsi su una fisionomia stabile. Il processo di "affettivizzazione" del genere, iniziato nel corso del XVI secolo a partire dal modello petrarchesco, sembra effettivamente giunto a conclusione. La filosofia

¹⁶² Ivi, p. 2705.

¹⁶³ Ivi, p. 2693.

kantiana, l'influsso dello Pseudo-Longino e del neoplatonismo, così come il "cambio di regime" sopra descritto, hanno portato a intendere il sentimento espresso dalla lirica come l'irriducibile elemento soggettivo del genere. La fase romantica della riflessione sulla lirica sembra però ignorare come tale modello sia parziale, così come il principio della soggettività che caratterizzerebbe la classe possa essere difficilmente valido per tutta la produzione anteriore a Petrarca (e anche per molta a lui posteriore). Una spia è, ad esempio, quella romantizzazione retroattiva del genere, che porta a leggere anche la lirica arcaica e quella latina in chiave strettamente espressivistica, come accade già nello stesso Hegel. Le peculiarità della lirica, la sua varietà metrica, tematica, enunciativa e stilistica sembra anche difficilmente fare sistema con l'epica e col dramma, se non a costo di forzature e incongruenze. In questo senso, l'atteggiamento dell'*Estetica* hegeliana non è così dissimile da quello delle poetiche tardoantiche e rinascimentali: nel genere lirico convogliano tutti quei generi minori storicamente tramandati che non sono né epici né drammatici, adesso riuniti in base alla presunta soggettività che essi esprimerebbero.

Se ne abbiamo colto rettamente la sostanza, tuttavia, non si potrà non prenderne atto che la lirica continua ad essere anche in ambito romantico, vista la genericità quasi onnicomprensiva delle indicazioni offerte, un tipo di poesia difficilmente formalizzabile e circoscrivibile. Lo stesso Hegel lo riconosce del resto a più riprese. Contenutisticamente, essa non conosce restrizioni; modalmente, può inglobare procedimenti narrativi o avere addirittura forma drammatica; stilisticamente, retoricamente e metricamente, salvo il tratto – del resto non sempre evidente come nella tradizione popolare – della densità e della forte elaborazione del piano dell'espressione, essa si qualifica soprattutto nella direzione della libertà, il che significa ancora della pluralità delle scelte possibili ed insomma dell'indeterminatezza sostanziale. In definitiva, dunque, quando si prescinda dal riferimento tutto sommato generico alla dimensione della soggettività, un problema largamente aperto, né più né meno che nei secoli precedenti, ed anzi complicato dalla progressiva dilatazione e categorizzazione del concetto che arriva a confondersi, come si è visto, con la stessa vaghissima idea di poesia.¹⁶⁴

1.8. Piccoli appunti sul Novecento.

Se si leggono le definizioni correnti di lirica, ci si rende facilmente conto della poca strada che ha fatto la teoria letteraria dell'ultimo secolo intorno alla questione del genere lirico: «La riflessione novecentesca sulla liricità non sembra presentare elementi di vera novità e

¹⁶⁴ G. Bernardelli, *Il testo lirico* cit., p. 90.

nemmeno caratteri di particolare autonomia o compiutezza [...]. Sul piano della sostanza, la storia novecentesca del concetto di lirica si può definire come sostanziale permanenza della visione idealistico-romantica»¹⁶⁵. Farò, brevemente, alcuni esempi, partendo da fonti non specialistiche. Il *GRADIT* distingue tre nozioni di lirica, come se si trattasse di tre generi diversi:

nell'antica Grecia, poesia cantata o recitata al suono della lira; nel medioevo, poesia accompagnata dalla musica, di argomento prevalentemente amoroso; nell'età moderna, genere di poesia incentrato sulla soggettività;

La seconda accezione, peraltro, è non poco discutibile, se teniamo presente che il termine "lirica" è quasi del tutto assente nella produzione letteraria e metaletteraria medievale, ed è del tutto arbitrario affermare che siano liriche sono quelle composizioni poetiche di argomento amoroso¹⁶⁶. Un atteggiamento non troppo diverso dal *GRADIT* è quello dell'*Enciclopedia Treccani*, dove alla voce *Lirica* si legge:

Lo stesso che poesia lirica, nei due distinti significati, di poesia che in origine, presso i Greci, veniva cantata con l'accompagnamento del suono della lira, e di poesia affettiva, nella quale prevale l'espressione della pura soggettività del poeta

Per poi approfondire:

Soltanto dal Rinascimento italiano in poi si tentò di costituire la l. in genere letterario autonomo, soprattutto come espressione diretta, per lo più di breve estensione, dell'individualità, della passionalità dell'autore, in contrapposizione con l'epica e la drammatica, nelle quali il poeta oggettiva il suo sentire attraverso la narrazione di eventi e rappresentazione di personaggi. La quale distinzione ha un indubbio valore empirico e orientativo, per quanto, ovviamente, anche i poeti epici e drammatici esprimono solo sé stessi. Comunque, s'intende bene come per i romantici, che concepivano la poesia come pura e quanto più possibile diretta e immediata effusione dell'anima, la l. fosse l'unica forma pienamente legittima di poesia. Erede in ciò dell'estetica romantica, B. Croce riconobbe nella liricità il carattere essenziale e distintivo di ogni poesia. Ma anche ad assumere il termine l. nel suo significato più ristretto, è impossibile tracciare, per i tempi moderni, una storia di essa. Nessun metro, nessun soggetto o tono

¹⁶⁵ Ivi, p. 93.

¹⁶⁶ Si legga 1.4.

possono essere considerati specificamente lirici; i soggetti e i toni della l. possono essere i più diversi, dai mistici ai giocosi.¹⁶⁷

Interessante notare come qui la parziale messa in discussione della prospettiva idealistico-romantica si risolva, come nel caso del saggio di Wellek citato in 1.1, in una sorta di sospensione del giudizio.

Passando poi alla voce *Lirica* nel *Dizionario di retorica e stilistica* (1978) redatto da Angelo Marchese, ci si imbatte in un ennesimo esempio di “romanticizzazione” della lirica pre-petrarchesca¹⁶⁸:

Fin dall'antichità la lirica è la forma poetica in cui si esprime il sentimento personale dell'autore, che è al centro del discorso psicologico, introspettivo, memoriale, o fantastico in cui si determina l'esperienza dell'io ¹⁶⁹

Anche al di fuori dell'Italia, la situazione non appare differente. Estrapolo la voce *Lyric* dall'*Oxford Dictionary of Literary Terms*:

In the modern sense, any fairly short poem expressing the personal mood, feeling, or meditation of a single speaker (who may sometimes be an invented character, not the poet). In ancient Greece, a lyric was a song for accompaniment on the lyre, and could be a choral lyric sung by a group (see chorus), such as a dirge or hymn; the modern sense, current since the Renaissance, often suggests a song-like quality in the poems to which it refers. Lyric poetry is the most extensive category of verse, especially after the decline—since the 19th century in the West—of the other principal kinds: narrative and dramatic verse. Lyrics may be composed in almost any metre and on almost every subject, although the most usual emotions presented are those of love and grief. Among the common lyric forms are the sonnet, ode, elegy, haiku, and the more personal kinds of hymn. Lyricism is the emotional or song-like quality, the lyrical property, of lyric poetry. A writer of lyric poems may be called a lyric poet, a lyricist, or a lyrist. In another sense, the lyrics of a popular song or other musical composition are the words as opposed to the music; these may not always be lyrical in the poetic sense (e.g. in a narrative song like a ballad).¹⁷⁰

¹⁶⁷ <http://www.treccani.it/enciclopedia/lirica/>. La pagina web rimanda anche alla voce del 1934 redatta da V. Santoli.

¹⁶⁸ È sostanzialmente questo fenomeno che Jackson e Prins denominano «lyricization». Cfr. 1.1.

¹⁶⁹ A. Marchese, *Dizionario di retorica e stilistica*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 178-179.

¹⁷⁰ <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100120713>.

Qui c'è da segnalare che il riferimento al locutore come «invented character» è comprensibile solo se si tiene presente che, nel Novecento, il modello di lettura della poesia in area angloamericana è quello diffuso dal New Criticism. Questo reagisce al biografismo romantico interpretando il testo lirico come un monologo drammatico, ossia come l'enunciato di un «fictional speaker» dotato dello stesso statuto logico di un personaggio di un romanzo o di un'opera drammatica¹⁷¹. C'è poi da sottolineare anche l'accento al termine “lyricism”, che, come i suoi corrispettivi “lyrisme” e “lirismo”, inizia a diffondersi tra Settecento e Ottocento¹⁷². Esso fa riferimento, più che a una qualità particolare di un testo, all'atteggiamento del suo creatore, tanto è vero che può essere utilizzato per descrivere qualsiasi prodotto artistico¹⁷³. Infine, riscontriamo il paradosso presente nella lingua inglese, che denomina “lyrics” (termine che alla sua origine faceva riferimento a un complesso semiotico definito dall'interrelazione di musica, parola e canto) le parole trascritte di un brano musicale, ossia l'elemento non-musicale di una composizione musicale.

Tornando in Italia, nella sua recente e fortunata monografia, Guido Mazzoni può ancora scrivere che:

La lirica è il genere in cui il racconto di frammenti autobiografici (piccoli o grandi fatti della vita, passioni, pensieri, riflessioni estemporanee) si combina con uno stile costruito per concentrare l'attenzione sull'io dello scrittore che esprime se stesso nel testo: è il genere in cui una prima persona parla di sé in forma personale, in modo che il «centro» dell'opera non sia «l'evento stesso, ma lo stato d'animo che vi si riflette»¹⁷⁴.

«Uno stile costruito per concentrare l'attenzione sull'io dello scrittore che esprime se stesso nel testo». A qualcosa di simile fa riferimento Bachtin quando parla di discorso lirico come discorso monologico, limitato ai confini della monade-io:

¹⁷¹ Sul New Criticism si veda 2.5.

¹⁷² Si noti che l'italiano è l'unica lingua a derivare due aggettivi dal termine “lirica” (che, ricordiamolo, deriva a sua volta da un aggettivo, “lyrikoi”, cfr. 1.3), ossia “lirismo” e “liricità”. Il termine “lirismo” non è forse sovrapponibile a “lyricism”/“lyrisme” a causa della sfumatura peggiorativa che ha acquisito con il tempo, a differenza di “liricità”, che è un termine più neutro. Su ciò può aver influito il riferimento all’“opera lirica”.

¹⁷³ «Il processo di generalizzazione e di ontologizzazione del concetto, con la conseguenza perdita di capacità individuante, è legato in origine alla rinuncia al criterio della modalità a sua volta discendente dalla concezione puramente tematica e soggettivistica del genere. Se la lirica coincide con il sentimento, si definisca tale contenuto come dichiarazione degli affetti, estrinsecazione della soggettività, rivestimento verbale dell'emozione o altro ancora, è evidente che vi sarà lirica ogni volta che emerge questo stesso contenuto [...], ci potrà dunque essere benissimo poesia lirica dentro un testo epico o drammatico, ossia all'interno di ciò che tradizionalmente era considerato altro ed affatto diverso dalla lirica stessa», G. Bernardelli, *Il testo lirico* cit., pp. 79-80. In realtà l'estensione e generalizzazione del concetto è andata molto oltre, scavallando il campo della letteratura: oggi l'appellativo “lirico” può essere riferito ad opere pittoriche, fotografiche, architettoniche, cinematografiche ecc.

¹⁷⁴ G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna* (2005), Bologna, il Mulino, 2015, pp. 49-50. La citazione tra virgolette è di Hegel.

Nei generi poetici in senso stretto [=la lirica] la dialogicità naturale della parola non è usata artisticamente, e la parola è autosufficiente e non presuppone al di fuori di sé enunciazioni altrui. Lo stile poetico è convenzionalmente staccato da ogni interazione con la parola altrui, da ogni sguardo gettato sulla parola altrui. [...] la lingua del genere poetico è un unitario e unico mondo tolemaico, fuori del quale non c'è nulla e di nulla c'è bisogno. L'idea della pluralità dei mondi linguistici, ugualmente significanti ed espressivi, è organicamente estranea allo stile poetico.¹⁷⁵

Il primo a parlare di «carattere monologico» della lirica, intesa come un'«arte anacoretica», fu Gottfried Benn nel noto *Probleme der Lyrik*:

Io direi che dietro ogni poesia c'è sempre – sia pure invisibile – l'autore, la sua natura, il suo essere, la sua situazione interiore [...]. In sostanza, dunque, ritengo che non ci sia per la lirica altro argomento che il lirico stesso.¹⁷⁶

Egli deve isolare ermeticamente la sua poesia contro irruzioni, possibilità di disturbo, ermeticamente grazie alla lingua, e deve ripulire lui stesso i suoi fronti.¹⁷⁷

Per Benn la lingua è la valva, il guscio che delimita e struttura lo spazio monadico dell'interiorità assoluta. Non è un caso allora che l'unico significativo mutamento che riscontriamo in alcune teorie novecentesche, che però non riconfigura il quadro di riferimento, è lo spostamento del focus critico dalla soggettività poetante all'intransitività del linguaggio poetico, alla sua non referenzialità e autotelicità. Come vedremo nel corso dei prossimi capitoli, tale topos accompagnerà da vicino lo sviluppo della poesia modernista, ed è motivato in parte dalla sfiducia verso la nozione di “soggetto” così com'era stata tramandata dal Romanticismo, in parte dalle nuove prospettive linguistiche aperte da formalismo e strutturalismo. Come è noto, del resto, Roman Jakobson, nel saggio *Linguistica e poetica* (1958), formulò la celebre definizione della funzione poetica come «messa a punto (*Einstellung*) rispetto al messaggio in quanto tale», come funzione in cui «l'accento [è] posto sul messaggio per se stesso»¹⁷⁸. Pur non limitandosi solo alla letteratura, la preminenza di tale funzione è

¹⁷⁵ M. Bachtin, *Estetica e romanzo* (1975), trad. it. C. Strada Janovic Torino, Einaudi, 1979, pp. 93-94.

¹⁷⁶ G. Benn, *Problemi della lirica* (1951), in Id., *Lo smalto sul nulla*, trad. it. L. Zagari, Milano, Adelphi, 1992, pp. 266-302, qui p. 281.

¹⁷⁷ Ivi, p. 294.

¹⁷⁸ R. Jakobson, *Linguistica e poetica* (1958), in Id., *Saggi di linguistica generale*, trad. it. L. Heilmann e L. Grassi, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 181-218, qui pag. 190. Jakobson specifica però che la lirica è una varietà poetica in cui l'attenzione per il messaggio si accompagna a quella verso la funzione emotiva, mentre l'epica e il dramma sono legate in seconda istanza, rispettivamente, alla funzione referenziale e a quella conativa. *Linguistica e poetica* non considera perciò equivalenti i termini “poesia” e “lirica”, creando, data la sua capillare diffusione, ancora più confusione in merito.

ciò che contraddistingue un testo poetico da un testo non poetico, ed è riconoscibile in base al principio di equivalenza che proietta tra l'asse della selezione e quello della combinazione delle parole: «istituisce, vale a dire, tra gli elementi che compongono il messaggio (sul cosiddetto asse sintagmatico) relazioni di tipo analogo – opposizione, equivalenza, parallelismo – a quelle che strutturano quegli elementi medesimi nel codice della lingua (sull'asse paradigmatico); la catena verbale continua così a recuperare i propri segmenti costitutivi riattualizzandoli per via di corrispondenze interne»¹⁷⁹. Una prospettiva simile, originatasi con il formalismo russo, per cui il *poetico* sarebbe una precisa qualità linguistica, che rende marcati dei particolari testi, sembra essere alla base anche di discorsi molto diversi fra loro come quelli di Barthes, Friedrich e Adorno. Per Barthes la poesia moderna si risolve in uno straniamento linguistico che rompe i naturali rapporti tra *res* e *verba*:

sotto ogni parola della poesia moderna giace una sorta di geologia esistenziale, dove si raccoglie il contenuto totale del Nome, e non più il suo contenuto elettivo come nella prosa e nella poesia classiche. Ora la parola non è più *preliminarmente* orientata dall'intenzione generale di un discorso socializzato; il consumatore di poesia, privato della guida dei rapporti selettivi, si imbatte nella parola, frontalmente, e la riceve come una quantità assoluta, accompagnata da tutti i sensi possibili. La parola è qui enciclopedica, contiene simultaneamente tutte le accezioni tra le quali invece un discorso relazionale le avrebbe imposto di scegliere. [...] la poesia moderna distrugge i rapporti del linguaggio e riconduce il discorso a momenti isolati di parole. Ciò implica un rovesciamento nella conoscenza della Natura. La discontinuità del nuovo linguaggio poetico istituisce una Natura frammentaria che si rivela solo a blocchi. Nel momento stesso in cui il regredire delle funzioni fa il buio sui nessi del mondo, l'oggetto acquista nel discorso una posizione preminente: la poesia moderna è una poesia oggettiva. In essa la Natura diventa una discontinuità di oggetti solitari e terribili, perché i loro nessi sono solamente virtuali; nessuno sceglie per loro un senso privilegiato o un impiego o un servizio, nessuno impone loro una gerarchia, nessuno li riduce al significato di un comportamento mentale o di una intenzione, cioè, in fondo, di una tenerezza. L'esplosione della parola poetica istituisce allora un oggetto assoluto; la Natura diventa una successione di verticalità, l'oggetto si erige di un tratto, carico di tutte le sue possibilità: esso non può che delimitare un mondo non appagato e per questo terribile. [...] queste parole poetiche escludono gli uomini: non c'è un umanesimo poetico della modernità: questo discorso a verticali è pieno di terrore, è cioè un discorso che mette gli uomini in contatto non con altri uomini, ma con le immagini più inumane della Natura [...].

¹⁷⁹ F. Brioschi, *Il lettore e il testo poetico* cit., p. 59.

A questo punto è difficile poter parlare di una scrittura poetica, perché siamo di fronte a un linguaggio la cui violenza di autonomia distrugge ogni portata etica.¹⁸⁰

La disumanizzazione è ciò che caratterizza anche la proposta di Hugo Friedrich e la sua ricostruzione storiografica della lirica moderna:

Dei tre possibili comportamenti della lirica – sentire, osservare, trasfigurare – nella poesia è quest’ultimo che domina, tanto nella visione del mondo che nella lingua. Secondo una definizione attinta alla poesia romantica (e molto a torto generalizzata), la lirica è considerata spesso la lingua del sentimento dell’anima personale. Il concetto di sentimento implica l’idea di una distensione mediante l’ingresso in un ambiente spirituale che anche l’uomo più solitario condivide con tutti coloro che sanno sentire. Proprio questa “agiatezza” comunicativa è trascurata dalla poesia moderna. Essa prescinde dall’umanità nel senso tradizionale, dall’“esperienza vissuta”, dal sentimento, anzi molte volte perfino dall’Io personale del poeta. Questi non partecipa come persona privata, bensì come intelligenza poetante, come “operatore” della lingua, come artista che esercita gli atti metamorfosanti della sua imperiosa fantasia [...].

Come nella pittura moderna il tessuto di colori e forme, divenuto autonomo, scompagina o addirittura trascura completamente tutto ciò che è oggettivo, per condurre a perfezione solo se stesso, così nella lirica l’autonoma struttura del movimento linguistico, l’esigenza di sequenze sonore e di gradi di intensità sciolti da significati precisi hanno per effetto che la poesia non si può comprendere a partire dal contenuto delle sue espressioni. Giacché il suo vero contenuto è riposto nella drammaticità delle forze formali tanto esteriori quanto interiori. E poiché una siffatta poesia è ancor sempre linguaggio, ma un linguaggio senza un oggetto comunicabile, essa ha l’effetto dissonante di allettare e insieme sconvolgere colui che la sente.¹⁸¹

La lirica moderna elimina non soltanto la persona privata, ma anche la normale umanità.¹⁸²

Il *Discorso su lirica e società* di Adorno, che analizzeremo nello specifico nel quarto capitolo, propende ugualmente per un concetto di lirica che a questo punto potremmo chiamare modernista, in cui la soggettività dell’autore scompare nel linguaggio non conciliato e franto del testo poetico, un linguaggio non reificato, non meramente strumentale, come invece

¹⁸⁰ R. Barthes, *Esiste una scrittura poetica?*, in Id., *Il grado zero della scrittura* (1972), trad. it. G. Bartolucci, R. Guidieri, L. Prato Caruso, R. Loy Provera, Torino, Einaudi, 2003, pp. 31-38, qui pp. 35-37.

¹⁸¹ H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna* (1956), trad. it. P. Bernardini Marzolla, Milano, Garzanti, 1983, pp. 15-16.

¹⁸² Ivi, p. 115.

risulta quello del quotidiano commercio infraumano. Tuttavia, Adorno non smette di sottolineare la natura politica e sociale di un tale linguaggio.

La paradossalità specifica del prodotto lirico, la soggettività che si capovolge in obiettività, è legata a quel predominio della configurazione linguistica nella lirica, da cui discende il primato della lingua nella poesia in generale, fino alla forma della prosa [...]. Le produzioni liriche supreme sono perciò quelle nelle quali il soggetto risuona nella lingua, senza residui di puro e semplice materiale, finché il linguaggio stesso si lascia udire. L'autocancellazione del soggetto, che si affida al linguaggio quale elemento obiettivo, e l'immediatezza, la spontaneità delle sue espressioni, sono la stessa cosa: in tal modo il linguaggio media intimamente lirica e società.¹⁸³

In tutti questi casi, ci sembra, un testo lirico sarebbe riconoscibile in base ad aspetti elocutivi, cioè a caratteristiche immanenti ad esso, che lo opporrebbero ai discorsi quotidiani, comunicativi, di una data comunità. Tale visione non solo è discutibile di per sé, ma, soprattutto, può dirsi valida soltanto avendo come riferimento un certo tipo di produzione lirica (la grande lirica modernista della prima metà del secolo: Valéry, Eliot, Pound, Benn, Lorca, Vallejo, Blok, Montale ecc.). In più, una tale accezione di liricità andrebbe a confondersi in molti casi con la più ampia nozione di letterarietà.

Tutto sommato, a uno sguardo più attento, già le poetiche dominanti nella seconda metà del XIX secolo, cioè quelle di stampo simbolista, sembrerebbero definirsi in opposizione alla matrice soggettivistica, autobiografica, ed emozionale propugnata dalla poesia romantica. In Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé ad esempio, il testo lirico mantiene molte delle prerogative che gli abbiamo riconosciuto, la brevità, la musicalità, la varietà tematica, ma difficilmente in esso ritroviamo l'espressione di sentimenti riconducibili alla persona del poeta. La poesia simbolista, esperienza su cui, ricordiamolo, si fonda tutto il modernismo poetico, è esplicitamente anti-soggettiva, braccata da vicino dal fantasma dell'impersonalità. Sembra difficile, ad esempio, far rientrare nel genere lirico così come lo abbiamo descritto finora il seguente sonetto di novenari di Mallarmé:

À la nue accablante tu
Basse de basalte et de laves
À même les échos esclaves
Par une tromp sans vertu

¹⁸³ T.W. Adorno, *Discorso su lirica e società*, in Id., *Note per la letteratura cit.*, II, pp. 46-64, qui p. 53.

Quel sépulcral naufrage (tu
Le sais, écume, mais y baves)
Suprême une entre les épaves
Abolit le mât dévêtu

Ou cela que furibond faute
De quelque perdition haute
Tout l'abîme vain employé

Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d'une sirène¹⁸⁴

Che stato d'animo esprime questo testo, quale "affetto"? Ci racconta allora qualcosa, e se sì, cosa? Ma soprattutto, mancando totalmente le marche di prima persona, dov'è finito il poeta? Chi è che si rivolge a questo *tu* che compare alla fine del primo verso della seconda quartina? Malgrado questi quesiti rimangano irrisolti, è tuttavia innegabile che noi lettori moderni riconosciamo di primo acchito un simile discorso in versi come "lirico", aiutati dallo schema metrico regolare in cui il testo si organizza, dall'ambiguità sintattica, dalla debolezza dei nessi logici e dal linguaggio ricercato che solitamente attribuiamo ai testi poetici. Un simile testo rientrerebbe tranquillamente nel canone lirico novecentesco di Barthes o di Adorno, difficilmente in quello ottocentesco di Hegel.

Sembra perciò che la lirica moderna, già pochi anni dopo la sua configurazione romantica, configurazione che, come visto, è solo la fase conclusiva di un lunghissimo processo di negoziazione, erompa verso un qualcosa di estraneo alla sua supposta natura soggettiva. Mazzoni, nella continuità di una visione idealistico-romantica, risolve la questione distinguendo tra una liricità tematica e una liricità formale, o meglio, tra un «egocentrismo» contenutistico e uno stilistico.

In realtà, l'autonomia che la rivoluzione romantica ha reso disponibile consente di trascendere i limiti della psicologia e della mimesis. Quando si riconosce all'artista il diritto di scegliere liberamente il proprio stile e di usare la forma per esprimere la propria visione del mondo, gli si permette non solo di infrangere le consuetudini scritte e non scritte, ma anche di oltrepassare l'estetica della rappresentazione [...]. Mentre di norma la cultura del primo Ottocento interpreta l'espressivismo come un rifiuto delle regole classicistiche, e come un allargamento

¹⁸⁴ S. Mallarmé, *Poesie*, a cura di L. Frezza, Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 164-166.

della mimesi alla rappresentazione della vita psichica cosciente, l'idea romantica che lo stile sia il prodotto di una sensibilità particolare, quando viene interpretata fedelmente, oltrepassa i limiti del romanticismo e trova la propria entelechia nel processo di disumanizzazione dell'arte, nato con l'estetica del simbolismo ed esplosivo nell'età delle avanguardie. Applicando alla lettera la poetica dell'espressionismo, si finisce per cancellare del tutto ogni riferimento a quella realtà umana che l'arte del primo Ottocento psicologizza ma non abbandona mai: esprimere se stessi liberamente può anche significare appendere un oggetto qualsiasi sulla parete di un museo o scrivere un testo fondato sulla «scomparsa elocutoria del poeta»¹⁸⁵

I componimenti autotelici, intransitivi, “puri”, di un Mallarmé o di un Valéry, sarebbero perciò da intendersi non come antilirici, ma, usando un termine di Marcel Raymond, «superlirici»¹⁸⁶:

lo stile della poesia simbolista, così distante dal senso comune e dalla tradizione, è tutt'altro che impersonale: scrivere aggirando i *verba propria* e il grado zero della percezione vuol dire infatti proporre, sedimentata nei contenuti e nella forma, un'immagine del mondo interamente soggettiva [...]. Alla scomparsa elocutoria del poeta nell'ordine dei contenuti corrisponde il trionfo elocutorio del poeta nell'ordine della forma: variante parossistica della lirica orfica e sapienziale, il simbolismo è il vero archetipo della poesia oscura.¹⁸⁷

Il simbolismo porterebbe cioè all'exasperazione la visione soggettivistica della letteratura romantica a cui sembrava in apparenza opporsi. Il simbolismo sarebbe il tramite che ci conduce dalle definizioni “soggettivistiche” di lirica a quelle “formalistiche”. Ma Mazzoni va oltre, affermando che ogni componimento in versi si può dimostrare in qualche maniera «espressionistico», ossia portare dei tratti di un'individualità inalienabile:

da quando la prosa è il medium naturale del racconto, da quando la versificazione non è più un ornamento sovrapposto alla frase di grado zero, ma un linguaggio diverso o il prodotto di una sensibilità particolare, ogni forma di scrittura in versi, e ogni forma di prosa che voglia smaccatamente distinguersi dal modo ordinario di dire le cose, appaiono cariche di opacità soggettiva¹⁸⁸

¹⁸⁵ G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna* cit., pp. 141-143

¹⁸⁶ «Sta di fatto che la sublimazione della materia compiuta da Mallarmé e la sua accanita ricerca dell'essenziale va a finire in una sorta di superlirismo; alla radice stessa del soggetto si ritrova ciò che è generale e universale», M. Raymond, *Da Baudelaire al Surrealismo* (1947), trad. it. C. Muscetta, Torino, Einaudi, 1948, p. 29.

¹⁸⁷ G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna* cit., pp. 197-198.

¹⁸⁸ Ivi, p. 203.

Viene da chiedersi se questa «opacità soggettiva», se questa prospettiva «espressivistica», sia esclusiva della lirica o non sia piuttosto estendibile a tutta la letteratura moderna (come in parte lo stesso Mazzoni lascia intendere)¹⁸⁹, e ancora, come essa possa essere considerata la pietra angolare di un genere letterario. E poi, in cosa consiste questo «modo ordinario di dire le cose», quanto questa nozione è epistemologicamente e non solo euristicamente valida? Si tratta di questioni, sollevate e puntualmente lasciate irrisolte dai formalisti russi, su cui non ci si può soffermare in questa sede¹⁹⁰. La proposta che avvanzerò nel corso delle seguenti pagine, invece, articolata sulla base di alcuni studi eterodossi, è quella di mettere in discussione la soggettività come caratteristica fondante della lirica (non solo di quella antica, ma anche di quella moderna), ritenendola soltanto un tratto che contraddistingue una precisa fase dell'evoluzione del genere, ma in cui esso non può in alcun modo esaurirsi.

¹⁸⁹ Si vedano le pp. 238-240

¹⁹⁰ Si legga quanto molto perspicacemente afferma Ghidinelli in un libro cruciale: «Il risultato è che nella loro peraltro accentuata tendenza alla differenziazione idiosincratica (che non esclude neppure la possibilità di esiti espressivi improntati ad un alto tasso di leggibilità, naturalmente), le condotte testuali dei poeti contemporanei sembrerebbero aver posto chi legge di fronte all'esperienza non tanto dello scarto da *una* norma, quanto semmai della complessa convivenza, giustapposizione, talora ibridazione (secondo dosaggi e configurazioni quanto mai varie, non sempre chiare né facilmente chiarificabili) di *una pluralità* di norme o modelli di costruzione discorsiva differenti [...]», in S. Ghidinelli, *L'interazione poetica*, Napoli, Guida, 2013, pp. 117-118. Si rimanda anche al sempre prezioso C. Perelman e L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione* (1958), trad. it. C. Schik e M. Mayer, Torino, Einaudi, 2013, pp. 161-167: «Non esiste scelta neutra, ma esiste una scelta che può apparire neutra, e proprio a partire da questa si possono studiare le modifiche argomentative. La neutralità del termine dipende evidentemente dall'ambiente», p. 162.

2. Il paradigma occidentale: lirica, retorica, mimesis

Qualche decennio fa il comparatista statunitense Earl Miner, dopo aver analizzato diverse tradizioni letterarie, giunse alla conclusione che la lirica fosse, tra i generi letterari «the most pristine, most basic»¹. Ciò che noi chiamiamo letteratura inizierebbe tramite l'organizzazione di suoni privi di significato eseguiti in un contesto rituale, inizierebbe cioè con qualcosa che si può chiamare già *lirica*. Solo successivamente quel materiale sonoro avrebbe veicolato dei racconti (epos) o organizzato delle scene (dramma). Quella del carattere originario della lirica è una tesi che esiste fin dal XV secolo d.C. almeno, ed è probabilmente già accennata (lo si vedrà a breve) in un passo della *Poetica* aristotelica. Miner però cerca di metterla in evidenza tramite due prove piuttosto convincenti. La prima è che non tutte le culture da lui studiate hanno una tradizione epica o drammatica ben sviluppata, mentre tutte hanno una tradizione lirica di una certa rilevanza. La seconda è che, con l'eccezione di quella occidentale, tutte le tradizioni poetiche hanno assunto il genere lirico come genere paradigmatico e fondativo.

Rather than narrative or drama, lyric is the foundation genre for the poetics or systematic literary assumptions of cultures throughout the world. Only western poetic differs. Even the major civilizations that have not shown a need to develop an explicit poetics (the Islamic, for example), have demonstrably based their ideas of literature on lyric assumptions.²

La differenza tra le altre tradizioni poetiche e quella occidentale risiede nel fatto che in quest'ultima esiste una tradizione teorica egemone che tende a identificare lo specifico letterario con il carattere mimetico e il principio di finzionalità tramandato dalla *Poetica* di Aristotele. È «letteratura» ogni dispositivo verbale che imita (cioè rappresenta su un altro piano di realtà) delle azioni. La lirica si impone invece alla nostra attenzione come genere non mimetico. In che senso? È quello che proverò a spiegare nelle seguenti pagine, dove, oltre alla questione della mimesis, analizzerò (senza alcuna pretesa di esaustività) il rapporto della lirica arcaica con le altre forme discorsive coeve: non solo l'epos e il dramma ma, soprattutto, l'arte oratoria. L'intento è quello di mostrare come il concetto occidentale, romantico-modernista di lirica, non sia affatto scontato o universale, bensì basato su delle vere e proprie aberrazioni della tradizione. Il discorso lirico, storicamente, non è affatto circoscritto all'espressione dell'interiorità del soggetto, privo di una funzione comunicativa e

¹ E. Miner, *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton, Princeton UP, 1990, p. 7. Si veda anche A. Welsh, *Roots of Lyric. Primitive Poetry and Modern Politics*, Princeton, Princeton UP, 1978.

² E. Miner, *What Lyric?* (2000), in *The Lyric Theory Reader* cit., p. 579.

totalmente idiosincratico; è anzi un discorso che può benissimo argomentare, dimostrare, così come avere uno scopo prevalentemente politico. Se per secoli non è stato così, o si è creduto non fosse così, ciò è principalmente dovuto alla fortuna della *Poetica* di Aristotele.

2.1. Sull'assenza di una teoria della lirica in epoca classica (o del concetto di mimesis in Platone e Aristotele).

È un compito nient'affatto grato quello di provare a sintetizzare in poche pagine il concetto platonico di mimesis. A maggior ragione partendo dal presupposto che è impossibile ricavare dai dialoghi una concezione che non sia instabile e oscillatoria, mutevole e cangiante in base ai contesti in cui è impiegata. «Che [Platone] abbia avuto una dottrina della mimesis è una conclusione che una lettura completa e attenta dei suoi dialoghi non autorizza»³.

In un saggio determinante per la ricezione del pensiero platonico, Havelock distingue, soltanto nella *Repubblica*, almeno sei diverse accezioni del termine, che brevemente elencherò: 1) mimesis nel senso di *modo* (come accennato già a 1.1), di soluzione elocutiva del discorso poetico: la modalità mimetica è quella del teatro, in cui *in primis* il poeta e poi gli attori “impersonano” dei personaggi, parlando come se fossero loro. Dal lato opposto dello spettro delle possibilità compositive giace la *diegesis*, in cui il poeta parla in prima persona (l'esempio fatto da Platone è quello di un dialogo dell'*Iliade* narrato in terza persona); 2) mimesis nel senso, appunto, di “impersonificazione” da parte dell'attore di un ruolo drammatico. Platone utilizza quindi lo stesso termine per descrivere sia l'atto compositivo del poeta che la recitazione dell'attore; 3) ma è intesa come mimesis anche l'“immedesimazione” dell'uditorio con il poetato, il meccanismo attraverso il quale il pubblico si identifica con i personaggi che ammira in scena. Quindi Platone apparentemente fa poca distinzione tra artista, esecutore e destinatario: il processo mimetico riguarda l'esperienza di tutti i tre soggetti implicati nella trasmissione poetica; 4) con mimesis si fa inoltre più volte riferimento all'atto di apprendimento del giovane guardiano della città ideale, della cui educazione si dibatte a lungo nel corso del dialogo. La situazione didattica e quella poetica appaiono perciò tutt'altro che scisse; 5) Nel corso della *Repubblica* la parola mimesis in relazione alla poesia non è più usata in senso ristretto, legata cioè a una particolare modalità (quella tragica), ma a tutta la poesia in quanto poesia; 6) in senso più lato la mimesis è una modalità cognitiva imperfetta, arretrata, che si identifica con la *doxa* e non può accedere alla conoscenza esatta, l'*episteme*.

³ S. Halliwell, *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni* (2002), trad. it. D. Guastini e L. Maimone Ansaldo Patti, Palermo, Aesthetica, 2009, p. 42

Ma cerchiamo di procedere con ordine. È ben noto come nella *Repubblica* la poesia sia esclusa dalla città ideale. Si tratta di un passo molto famoso, proveniente dal III libro, che vale la pena trascrivere:

Un uomo dunque, a quanto pare, capace per una sua sapienza di trasformarsi in ogni sembianza e di imitare tutte le cose – se venisse in città da noi volendosi esibire con i suoi poemi, ci prosterneremmo davanti a lui come persona sacra e ammirevole e gradevole, ma gli diremmo che non esiste nella nostra città un uomo siffatto e neppure è lecito che vi sopraggiunga, e, cosparsogli il capo di mirra e incoronandolo di bende, lo manderemo via verso un'altra città. Noi però ci varremo, per giovarcene, di un poeta e di un narratore di miti più austero e meno piacevole, il quale ci imiti le forme espressive dell'uomo valente e modelli i suoi discorsi secondo le tracce che fin dall'inizio abbiamo legiferato, quando abbiamo intrapreso l'educazione dei soldati.⁴

Già da questa citazione si può intravedere come Platone non attacchi la poesia in sé, ma l'esperienza poetica in quanto basata sulla «mimesis» («una sapienza di trasformarsi in ogni sembianza e di imitare [*mimēsthai*] tutte le cose»). Inizialmente tale attacco sembra soprattutto di carattere morale: la poesia contiene modelli comportamentali (dèi irati, eroi in preda al cordoglio ecc.) che non sono ritenuti idonei all'educazione dei giovani guardiani della città ideale. Tali modelli rischiano di essere assimilati dal pubblico in virtù del funzionamento mimetico della poesia, ossia del transfert che confonde l'enunciatore, il personaggio che incarna e l'uditorio. Il problema della poesia è il comportamento emulativo insito in ogni transazione mimetica. L'assuefazione ai comportamenti devianti che il medium poetico espone. A ciò va aggiunto il principio della specializzazione sociale: Platone ritiene pericoloso che una stessa persona viva molte vite e impersoni molte cose: «ciascuno può dedicarsi bene ad una sola occupazione, ma non a molte, e se invece ci provasse mettendo mano a molte cose in nessuna riuscirebbe a raggiungere in qualche modo l'eccellenza»⁵. I poeti rischierebbero così anche di mettere a repentaglio la stabilità sociale della *polis* ideale.

Questa spiegazione moralizzante nasconde, come ha dimostrato Havelock, una verità ben più profonda. La poesia orale era ancora nel IV secolo un vero e proprio «sistema di educazione»⁶, grazie al quale per secoli la civiltà greca aveva tramandato valori e nozioni. Per Platone la poesia, il linguaggio ritmato, era una tecnologia totalitaria, che esercitava un controllo non solo sul modo di esprimersi e sui costumi dei greci, ma sulla loro stessa

⁴ Platone, *La Repubblica* cit., 398a, p. 475.

⁵ Ivi, 394e, p. 463.

⁶ E. A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone* (1963), trad. it. M. Carpitella, Bari, Laterza, 2019, p. 31.

mentalità e coscienza. Una mentalità basata sull'apprendimento mnemonico e sull'ipnotismo, sulla registrazione meccanica di contenuti verbali uditi durante l'esecuzione poetica. Tali contenuti rappresentavano l'enciclopedia della comunità, ossia un insieme di conoscenze inerenti alla sfera politica, religiosa, familiare, amministrativa, ma anche riguardante i mestieri, i comportamenti, le tecniche. Nell'esperienza poetica coinvolgimento emotivo e apprendimento di saperi e di modelli capaci di regolamentare la vita sociale erano elementi non differenziati.

Per ricapitolare: il processo didattico non mirava all'apprendimento nel senso nostro, ma era un continuo atto di apprendimento mnemonico, di ripetizione e di ricordo. Il procedimento veniva reso efficace praticando una drastica economia di possibili enunciazioni linguistiche, economia che veniva imposta da schemi ritmici di natura sia verbale che musicale. Nell'esecuzione, veniva mobilitata la cooperazione di un'intera serie di riflessi motorî in tutto il corpo per rendere più efficace l'apprendimento mnemonico e il ricordo e la ripetizione futura. Questi riflessi a loro volta procuravano una liberazione emotiva agli strati inconsci della personalità, che potevano quindi prendere il sopravvento e offrire alla coscienza un notevole sollievo dalla tensione e dall'ansia, dal timore e simili. Quest'ultimo costituiva il piacere ipnotico dell'esecuzione, che metteva l'uditorio in balia all'aedo, ma che era a sua volta al servizio immediato del processo paideutico. Il piacere, in ultima analisi, veniva sfruttato come strumento della continuità culturale.⁷

Tale trasmissione di informazioni risultava garantita proprio dalla mimesis, intesa come meccanismo cognitivo capace di regolare l'interazione orale-aurale.

La parola «imitazione» [*imitation*], ora lo vediamo, non traduce adeguatamente ciò che egli [Platone] intende. L'imitazione nella nostra lingua è retta dal presupposto dell'esistenza separata di un originale che viene copiato. L'essenza dell'argomento platonico, la ragion d'essere del suo attacco, è che nell'esecuzione poetica qual era praticata fino ad allora in Grecia, non esisteva un «originale».

L'aedo recitava la materia tradizionale, e l'uditorio ascoltava, ripeteva e ricordava assimilandola. Ma l'aedo recitava efficacemente solo in quanto riproduceva i detti e i fatti degli eroi e li faceva propri, procedimento che può essere descritto inversamente come un rendersi «simile» ad essi in infinita successione. Egli annullava la propria personalità nell'esecuzione. A sua volta, l'uditorio ricordava solo in quanto si immedesimava efficacemente con quanto l'aedo pronunciava, e ciò significava a sua volta che gli ascoltatori diventavano i suoi servi,

⁷ Ivi, pp. 130-131.

soggiacendo al suo incanto. Nel far ciò, partecipavano alla riproduzione della materia tradizionale con le labbra, la gola e gli arti e l'intero apparato del loro sistema nervoso inconscio. Quindi lo schema di comportamento dell'artista e dell'uditorio era identico per alcuni importanti aspetti. Può essere descritto meccanicamente come una continua ripetizione di azioni ritmiche. Psicologicamente è un atto di impegno personale, di totale immedesimazione e identificazione emotiva. Il termine *mimesis* è scelto da Platone come quello più adeguato a descrivere sia la riproduzione sia l'identificazione, e quello più applicabile alla comune psicologia condivisa dall'artista e dall'uditorio.⁸

Secondo Havelock sotto il rifiuto platonico della poesia si celerebbe il più ampio rifiuto della mentalità tradizionale greca. La quale aveva tutti i connotati di una mentalità orale. Era cioè capace di conservare le informazioni unicamente attraverso moduli mnemonici creati apposta per un recupero rapido e irriflesso, era conservativa e tradizionalista, ripetitiva e ridonante, incapace di uno sviluppo lineare del pensiero come ugualmente incapace di articolare una conoscenza che non fosse situazionale, empatica e strettamente legata al vissuto. Tale mentalità doveva apparire sorpassata ad un'altezza cronologica in cui le nuove generazioni avevano interiorizzato il medium della scrittura, il quale aveva iniziato a modificare lentamente la loro abilità cognitiva:

Si potrebbe esprimere questa novità dicendo che un meccanismo psichico che sfruttava l'apprendimento mnemonico mediante l'associazione veniva ad essere sostituito, almeno presso una minoranza colta, da un meccanismo di calcolo ragionato.⁹

Quello che Havelock chiama «il calcolo ragionato» è in altre parole il pensiero astratto, una forma di conoscenza staccata dal vissuto diretto e dal suo contesto d'origine, indipendente dal coinvolgimento emotivo e dall'identificazione coatta che caratterizzava la situazione di apprendimento orale. A essa fa esplicitamente riferimento Platone:

Tuttavia, il misurare, il contare, il pesare non si rivelarono splendidi aiuti contro questi errori, sicché non dominano in noi l'apparenza del maggiore e del minore, del più o del più pesante, bensì l'elemento che ha calcolato e misurato, magari pesato?¹⁰

E ancora:

⁸ Ivi, pp. 132-133. Per il complesso rapporto di Platone con la tecnologia scrittoria si veda J. Derrida, *La farmacia di Platone* (1972), trad. it. R. Balzarotti, Milano, Jaca Book, 2007.

⁹ Ivi, p. 164.

¹⁰ Platone, *La Repubblica* cit., 602d, p. 1121.

Una parte dunque – quella eccitabile – si presta a una gran varietà di imitazioni, mentre il carattere intelligente e calmo, che in ogni circostanza rimane coerente con se stesso, non è facile da imitare, né, se viene imitato, risulta di facile comprensione, soprattutto per le folle variopinte di uomini che si riuniscono nelle feste a teatro. Questa imitazione rappresenta infatti un certo stato d'animo che è loro alieno.¹¹

Alla concatenazione narrativa della poesia orale si sostituisce quella logica del pensiero analitico. Il processo di conoscenza non può essere influenzato dalla partecipazione mimetica richiesta dall'apprendimento aurale. Il processo del *gignoskein* o del *manthanein* non deve implicare alcuna sorta di compromesso timico con quanto viene conosciuto. Ecco perché Platone attacca così duramente la mimesis: essa è una forma di conoscenza sviante e illusoria, un incantesimo che con la sua piacevolezza fa appello all'inconscio degli spettatori e li costringe ad indentificarsi con le emozioni altrui. Essa, in definitiva, non rappresenta che un pesante impedimento per l'episteme. Nel X libro della *Repubblica* le imitazioni vengono definite «un oltraggio dannoso per l'intelligenza degli ascoltatori che non ne possiedono l'antidoto, cioè la conoscenza di ciò che esse sono di fatto»¹². Esse sono portatrici di una conoscenza di terzo grado (l'imitatore è «terzo a partire dal re [il dio generatore] e dalla verità»¹³), secondo l'ordine metafisico idea-oggetto-mimesis. L'imitazione è perciò la tecnica più lontana dal vero, e proprio per questo poeti e pittori possono fingersi conoscitori di tutte le tecniche, in quanto il loro sapere è illusorio e parziale, approssimativo, non specialistico (ritorna il discorso, centrale per Platone, della specializzazione).

Tale svolta anti-mimetica, conclude Havelock, che mina alle basi la società tradizionale greca, è dovuta al medium scritto e alla novità introdotte dalla sua diffusione e interiorizzazione.

Il rinfrescare la memoria mediante segni scritti metteva il lettore in grado di fare a meno di gran parte di quell'identificazione emotiva grazie alla quale soltanto la testimonianza acustica veniva ricordata con sicurezza. Ciò poteva liberare dell'energia psichica, che poteva essere impiegata per passare in rassegna e riordinare ciò che ora era scritto e poteva essere veduto come un oggetto e non solamente udito e avvertito. Si poteva per così dire tornare a guardarlo.¹⁴

¹¹ Ivi, 604e, p. 1129.

¹² Ivi, 595b, p. 1093.

¹³ Ivi, 597e, p. 1103.

¹⁴ Havelock, *Cultura orale...* cit., p. 171.

Liberata l'energia psichica dal peso della memorizzazione, il soggetto autonomo può adesso conoscere e «venir posto di fronte a migliaia di leggi, principi, luoghi e formule astratte che diventano gli oggetti della sua conoscenza»¹⁵.

Chiarite in parte e molto sinteticamente le posizioni platoniche sulla mimesis, è il caso di concentrarsi più da vicino sul testo della *Repubblica*. Il fine è quello di trovare dei riferimenti diretti al genere di cui ci si sta occupando: la lirica. Già si è detto come nel III libro Platone distingue tre modi di enunciazione: quello mimetico (tipico del dramma), quello diegetico (in cui il poeta parla con la propria voce, sostanzialmente una narrazione in terza persona) e quello misto (a cui appartiene l'epica). Tra i tre modi quello da preferire sarà naturalmente il diegetico (esemplificato dal ditirambo), in quanto in questo caso il poeta non si correrà il rischio di confondersi (di *mimetizarsis*) con i personaggi rappresentati. La condanna platonica sembra a quest'altezza del dialogo interessare soprattutto la tragedia e la commedia. L'enunciazione mimetica sembra tollerata da Platone solo in un caso: quando ad essere imitati siano dei personaggi virtuosi, dei modelli positivi che orienterebbero verso il bene il processo di assuefazione dell'uditorio:

Se dunque vogliamo salvaguardare la premessa del discorso, che i nostri difensori, esentati da ogni altro servizio, debbano essere rigorosi artefici della libertà della città senza dedicarsi ad alcun'altra occupazione che non conduca ad essa, allora niente altro dovrebbe fare né imitare. Se poi imitano, che imitino fin da bambini ciò che loro si addice, uomini coraggiosi, saggi, pii, liberi e così via; ma quanto alle cose indegne di uomini liberi, non dovrebbero né farle né esser abili ad imitarle, e così nient'altro di vergognoso, perché dall'imitazione non finiscano per derivare il loro modo di essere. Non ti sei forse accorto che l'imitazione, se si comincia da giovani e si continua a lungo, si consolida alla fine nell'abitudine e nella natura stessa, sia del corpo e della voce sia della mente?¹⁶

E poco oltre:

l'uomo capace di misura, quando giunge a raccontare un discorso o un'azione di un uomo buono, vorrà riferirli come se lui stesso ne fosse il protagonista, e non si vergognerà di questa imitazione, soprattutto se si tratta di imitare il buono nell'atto di comportarsi con ragionevole fermezza; meno invece e con minore adesione se quello è sconvolto dalla malattia o dall'amore o dall'ubriachezza o da qualche altra sventura. Ma quando il racconto abbia a che fare con qualcuno indegno di lui, non accetterà di rendersi sul serio simile a chi è peggiore, se non

¹⁵ Ivi, p. 179.

¹⁶ Platone, *La Repubblica* cit., 395b – 395d, p. 465.

proprio brevemente, quando quello abbia fatto qualcosa di valido, bensì se ne vergognerà, sia perché è impreparato a imitare gente di tal sorta, sia perché sdegnata di plasmarsi per entrare nei panni di un tipo d'uomo peggiore, disprezzando tutto questo nel suo pensiero, a meno che non lo si faccia per scherzo.¹⁷

Per poi concludere che allora

ai poeti dovremmo imporre la nostra supervisione obbligandoli a rappresentare nelle loro opere l'immagine del carattere buono (pena il non poetare da noi)¹⁸

Tale affermazione ha fatto credere a molti studiosi che Platone avesse, almeno nella *Repubblica*, un'attitudine indulgente nei confronti della lirica. Ciò è rafforzato da quanto si legge nel VII libro delle *Leggi*, in quella parte del dialogo in cui gli interlocutori soffermano a lungo sul ruolo della musica e dei canti nella corretta formazione dei giovani e nella vita cittadina. Platone espone un rigidissimo protocollo attraverso cui una composizione poetica può essere ritenuta consona all'esecuzione davanti alla comunità:

ATENIESE Che il poeta non deve comporre nient'altro al di là di ciò che è legale, giusto, bello o buono per la città, e che non può mostrare ciò che ha realizzato a nessuno dei privati prima che sia mostrato e approvato dagli stessi giudici e custodi delle leggi designati per queste cose. E, come credo, sono stati designati da noi quelli che abbiamo scelto come legislatori sulla musica e sulla cura dell'educazione. Ebbene? Ciò che più volte chiedo, deve essere stabilita questa come nostra terza legge, e caratteristica e modello? O come la pensate?

CLINIA Deve essere stabilita sicuramente

ATENIESE E dopo ciò inni agli dèi ed encomi associati a preghiere potrebbero essere cantati nella maniera più giusta, e dopo gli dèi allo stesso modo ci potrebbero essere preghiere unite a encomi per demoni ed eroi opportune a tutti questi.¹⁹

È chiaro che le preghiere e i canti di lode siano generi lirici, essendo la lirica il discorso cerimoniale per eccellenza della civiltà greca. Poche pagine oltre Platone insiste: l'unico insegnamento musicale obbligatorio all'interno del programma paideutico esposto dal libro è quello della lira²⁰. Da ciò l'ipotesi che la lirica sarebbe "salvata" da Platone e ammessa nella città ideale.

¹⁷ Ivi, 396c – 396e, p. 469.

¹⁸ Ivi, 401b, p. 485.

¹⁹ Platone, *Le leggi*, trad. it. F. Ferrari e S. Poli, Milano, Bur, 2018, 801c – 801e, pp. 600-603

²⁰ Ivi, 812d, pp. 635-637.

In realtà le cose sembrano più complicate. Platone assume apertamente posizioni più ambigue nello stesso VII libro delle *Leggi*, ad esempio quando raccomanda che gli inni e gli encomi non vadano dedicati a persone che sono ancora in vita²¹. In questo modo, la lirica sembrerebbe di nuovo tagliata fuori, consistendo eminentemente in forme di lode nei confronti di persone che sono vive, e che sono da lodare durante occasioni specifiche: una cerimonia religiosa, la vittoria di un agone, di una guerra, uno sposalizio ecc.

Non va poi dimenticato il duro attacco che Socrate infligge al *furor* poetico nel corso dello *Ione*. Qui i *melopoioi* (cioè i poeti che cantano, i lirici) sono considerati i poeti ispirati per eccellenza, e quindi i più esecrabili: uomini fuori di sé, proiettati nel mondo dell'insondabile e dell'irrazionale, incapaci di conoscenza e di sapere autentici²². La digressione socratica sull'*enthusiasmos*, inteso come un invasamento indotto che è incapace di assimilare criticamente ciò che produce, prende le mosse proprio dall'esempio del poeta lirico:

SOCRATE Io lo vedo, Ione, e comincio a mostrarti ciò di cui secondo me si tratta. Il fatto è questo: il ben parlare su Omero – di cui or ora dicevi – non ti è proprio come arte; al contrario, è una divina capacità a darti l'impulso, così come accade per la pietra che Euripide chiamò Magnete e i più Eraclea. Anche questa pietra, infatti, non solo attrae gli anelli – essi stesso ferro – ma inoltre infonde in loro una capacità in conseguenza della quale sono in grado di realizzare esattamente la stessa azione della pietra, cioè attrarre altri anelli: allora si produrrà una grande catena di anelli di ferro appesi l'un l'altro, ma per ciascuno di essi questa capacità dipende da quella pietra. Nel medesimo modo anche la Musa, proprio lei, riempie alcuni uomini di divino, e attraverso questi uomini pieni di divino si salda una catena di altri divinamente ispirati. In effetti tutti i poeti epici – quelli buoni – pronunciano tutti questi bei poemi non sulla base di un'arte, ma perché sono pieni di divino e posseduti, e così anche i buoni lirici [*melopoioi*].²³

Il dialogo tra Socrate e Ione è molto interessante perché contiene *in nuce* temi che troveranno pieno sviluppo solo nella *Repubblica*. Illuminante è la metafora del magnete. La pietra magnetica (l'ispirazione divina) non solo attrae verso di sé gli anelli di ferro, ma trasmette loro la sua stessa capacità di attrazione, in modo che si crei una catena ininterrotta di anelli. Il primo anello è il poeta, il secondo l'interprete, e l'ultimo è il pubblico. Qui Platone intende sottolineare il carattere coatto, forzato, automatico della poesia orale, che persuade ma non

²¹ Ivi, 802a, p. 603

²² La bibliografia a riguardo è, chiaramente, vastissima. Si vedano perlomeno il classico E. R. Dodds, *I greci e l'irrazionale* (1951), trad. it. R. Di Donato, Milano, Bur, 2008, e F. Giusti, *Il desiderio della lirica. Poesia, creazione, conoscenza*, Roma, Carocci, 2016, saggio interamente dedicato all'ispirazione poetica.

²³ Platone, *Ione*, in Id. *Ippia maggiore, Ippia minore, Ione, Menesseno*, trad. di F. M. Petrucci, Torino, Einaudi, 2012, 533d – 533e, pp. 332-337.

insegna, e narcotizza la coscienza di esecutori e fruitori. L'energia magnetica che permette la connessione tra i vari anelli, il passaggio e la trasmissione, è la mimesis: l'immedesimazione con quanto viene narrato che colpisce, come visto, sia il poeta che il pubblico. E la lirica non sembra fare eccezione: anzi, è una di quelle pratiche che più si basa su questa possessione.

Quest'apparente discordanza può essere risolta, a mio avviso, nell'ambito del III e del X libro della *Repubblica*. Nel III libro, dopo aver terminato la propria arringa contro i tragediografi e Omero, Platone decide di occuparsi del *melos*, del canto melodico, della lirica. Platone lo definisce come unione di parole (*logoi*), armonia (*harmonia*) e ritmo (*rythmos*). Riguardo alle parole del *melos*, il dialogo ritiene sufficiente applicare a quelle le regole già esposte in precedenza, e cioè che le composizioni devono riguardare uomini virtuosi e ricorrere il meno possibile all'imitazione (qui ancora nel senso ristretto di modalità enunciativa, di discorso diretto)

E dunque, per quanto riguarda almeno le sue parole, non c'è alcuna differenza con il discorso non cantato in ordine alla necessità che vengano pronunciate secondo le tracce che abbiamo definito poco fa, e in modo simile.²⁴

Ma anche le armonie subiscono una sostanziale decurtazione:

[tra le armonie] lasciati quella che possa convenientemente imitare i toni di voce di un uomo coraggioso impegnato in un'azione di guerra e in ogni impresa cui è costretto – e che, se per una sorte avversa va incontro alle ferite e alla morte o è caduto in qualche altra sventura, in tutti questi frangenti sopporta con fermezza i colpi della fortuna, e poi lasciane un'altra, adatta a chi attende ad un'azione di pace e non compiuta sotto costrizione bensì volontariamente [...]. Che queste due armonie – la violenta e la spontanea – che imiteranno nel modo migliore i toni di chi nella cattiva e nella buona sorte è moderato e coraggioso, queste lasciate.²⁵

Gli strumenti più adatti per queste melodie, continua il dialogo, sono quelli a corda: la lira e la cetra; mentre la siringa sarà lasciata ai pastori in campagna. Le posizioni della *Repubblica* sono perciò solidali con quelle delle *Leggi*.

Le pagine dedicate al *melos* sono piuttosto stringate, ma si rivelano ugualmente molto preziose. Esse dimostrano che per Platone il termine *melos* permette di designare una serie di forme poetiche caratterizzate da una molteplicità di tratti comuni e ben integrate all'interno

²⁴ Platone, *La Repubblica* cit., 398c – 398 d, p. 477.

²⁵ Ivi, 399a – 399c, p. 479.

di una tradizione culturale²⁶. Evidenziano inoltre come il ditirambo non possa per sineddoche rappresentare l'intero genere lirico, come si è a lungo creduto, e che la tripartizione del III libro non riguardi che dei fenomeni di *lexis*, e non degli ipotetici generi letterari. Significativo inoltre che la lirica sia trattata separatamente rispetto a epica e tragedia. Tale atteggiamento ha forse un antecedente nello *Ione* (535e) dove *melopoioi* e rapsodi epici sono distinti come rappresentati di classi diverse ma dotate dello stesso valore.

Le posizioni si fanno più nette e chiare nel X libro della *Repubblica*. Qui il termine *mimesis* cessa di essere ristretto all'aspetto elocutivo e viene utilizzato per definire l'intera attività poetica, come ben evidenziato dal seguente passaggio:

Poniamo dunque che, a cominciare da Omero, tutti i poeti sono imitatori di simulacri della virtù e degli altri oggetti su cui vertono le loro opere, ma non attingono alla verità²⁷

Epica, tragedia, commedia e lirica: tutte le specie poetiche pertengono all'attività mimetica. Tutte indistintamente sono una forma di conoscenza illusoria e approssimativa quando non pernicioso. Solo gli inni agli dèi e gli encomi degli uomini buoni (a patto che siano, a quanto ci dicono le *Leggi*, morti) si delineano come le eccezioni di un decreto generale che interessa tanto la poesia lirica quanto quelle epica o drammatica:

ma occorre poi sapere che in una città si deve accogliere solo quel tanto di poesia che consiste negli inni agli dèi e negli encomi degli uomini buoni. Se invece tu vi accogliessi la Musa piacevolmente addolcita della lirica o dell'epica, il piacere e il dolore regneranno nella tua città invece della legge e del principio razionale che la comunità in ogni circostanza avrà considerato come il migliore.²⁸

Gli inni e gli encomi sono sì dei sottogeneri lirici, ma ciò non deve far dimenticare il contenuto dello *Ione* e la precisa postilla di *Leggi* 607e. Appaiono perciò condivisibili le caute parole di Donohue: «Even if it means the formal encomiastic ode, however, the endorsement of two such lyric form as hymns and encomia does not constitute a blanket endorsement of lyric»²⁹. L'unica poesia che Platone 'salva' non è quella lirica, bensì quella che verte sui corretti

²⁶ Nonostante ciò Guerrero nota giustamente che si tratta di una classe testuale ancora troppo indistinta e vaga per costituirsi come una categoria generica, Guerrero, *Poétique et poésie lyrique* cit., p. 26.

²⁷ Platone, *La Repubblica* cit., 600e, pp. 1112-1113.

²⁸ Ivi, 607a, p.1135.

²⁹ J. J. Donohue, *The Theory of Literary Kinds*, vol. I: *Ancient Classifications of Literature*, Dubuque, Loras College Press, 1943, p. 89

modelli etici di comportamento, in cui i personaggi degni di lode che vengono rappresentati si comportano in conformità del loro ruolo e del loro status.

La *Poetica* aristotelica non è un trattato precettistico o uno studio di carattere generale sulla poesia greca, ma piuttosto una vera e propria fenomenologia dell'azione tragica. Nonostante questo carattere affatto particolare dell'opera, è però possibile ricavare da essa una serie di affermazioni di respiro più ampio sulla teoria della mimesis e più in generale sulla teoria della conoscenza aristotelica. Come per Platone, va ripetuto l'avvertimento intorno alla frammentarietà e alla plurivocità degli esiti del termine mimesis in Aristotele, esiti che non possono essere riassunti in queste poche pagine e che non ci permettono di affrontare il concetto di mimesis come qualcosa di unitario o di perfettamente stabilito una volta per tutte. Del resto, è possibile rendersene conto già leggendo i primi due capitoli della *Poetica*. In apertura del trattato infatti si legge:

Dunque, il poema epico e la poesia tragica, e inoltre la commedia e la poesia ditirambica e la maggior parte dell'auletica e della citaristica sono tutti quanti, nell'insieme, imitazioni [*mimeseis*]; che tuttavia differiscono tra loro in tre modi: o per imitare per mezzo di cose diverse, o per imitare cose diverse, o per imitare in modo diverso e non nella stessa maniera³⁰.

Nel paragrafo successivo vengono specificate le differenze di mezzo, mentre nei capitoli 2 e 3 quelle di oggetto (cosa?) e modo (come?). È appunto nel secondo capitolo che leggiamo:

gli imitatori imitano persone che agiscono [*prattontas*].

E tra le arti che imitano vengono citate la danza, l'auletica, la citaristica, l'arte nomica e i ditirambi. Questi passi, confortati dal sostegno di *Retorica* 1371b e di *Politica* 1340a, ci fanno propendere per un concetto ampio e inclusivo di mimesis, in cui rientrano perlomeno tutte le pratiche artistiche, comprese la pittura, la danza e la musica. Nel passo citato della *Politica*, infatti, Aristotele sostiene che gli elementi ritmici e tonali della musica contengono rappresentazioni mimetiche (*mimemata*) dei caratteri (*ethe*). La lirica (che, ricordiamolo, era un termine ancora sconosciuto tanto a Platone che ad Aristotele, i quali si riferiscono al genere, come visto, con *melos* – canto, poesia cantata, parola che nella *Poetica* compare solo in un composto che indica la parte musicata della tragedia, *melopoeia*) non è esplicitamente nominata in questi estratti, ma vista la sua vicinanza all'auletica (poesia accompagnata dal suono

³⁰ Aristotele, *Poetica* cit., 1447a, pp. 48-49.

dell'aulo, come l'elegia) o alla citaristica (poesia accompagnata dal suono di uno strumento a corda, categoria in cui potrebbe *de facto* rientrare la lirica), sarebbe difficile escluderla a priori dall'elenco aristotelico. A ciò vanno aggiunte le relazioni che potrebbero intercorrere con il ditirambo (come si è visto le nozioni di lirica e ditirambo sono state a lungo, erroneamente, confuse) e quelle più strette con l'arte nomica (i *nomoi* vengono generalmente considerati un sottogenere della lirica, ma si tratta di una nozione molto specifica di cui si sa ancora troppo poco). Insomma, la lirica riveste un ruolo marginale, ma non è totalmente esclusa dal campo della poiesis (che è a sua volta coestensivo a quello della mimesis).

A partire da questo punto, comunque, la *Poetica* inizia ad occuparsi principalmente della tragedia, in parte dell'epica, e tangenzialmente della commedia. I riferimenti agli altri generi scompaiono e il senso del termine mimesis diventa sempre più specifico. Ciò ha stupito molti commentatori moderni, soprattutto rinascimentali, ma è assolutamente naturale: nel IV secolo a. C., generi orali come la lirica e l'epica attraversavano una fase di profonda decadenza, non costituivano più l'attualità della scena poetica greca. Il ruolo privilegiato di Omero nella cultura greca spiega i numerosi riferimenti all'epica, che però rimane, nella *Poetica*, niente altro che un termine di paragone per capire le specificità della tragedia e quanto questa sia da ritenere l'arte *più mimetica* e quindi *più poetica* di tutte.

Ma torniamo al testo. Il quarto capitolo contiene dei passaggi cruciali per comprendere il senso di mimesis veicolato dal trattato. Si tratta di un capitolo genetico, in cui Aristotele ragiona su come la poesia sia nata e sia evoluta.

Due, invece, appaiono le cause da cui è nata l'arte poetica nel suo insieme ed entrambe naturali. L'imitare, infatti, è connaturato agli esseri umani fin dall'infanzia e ciò li distingue dagli altri animali: perché sono i più inclini all'imitazione e attraverso l'imitazione si procurano le conoscenze, e perché sono portati tutti a provare piacere delle imitazioni. Ne è segno ciò che accade davanti alle opere d'imitazione: infatti, di quelle cose che nella realtà vediamo con pena, proviamo invece piacere a contemplare le immagini più accurate, ad esempio, le forme degli animali meno apprezzati e dei morti. Causa anche di questo è che l'apprendere è la cosa più piacevole, non solo per i filosofi, ma anche per gli altri, benché ne partecipino in misura minore. Per questo, quindi, proviamo piacere a guardare le immagini: perché, contemplandole, accade che apprendiamo e sillogizziamo su cos'è ciascuna cosa, ad esempio che questo è quello.³¹

³¹ Ivi, 1448b, p. 53

La caratteristica principale della mimesis è perciò quella di procurare conoscenza e piacere insieme. Pare chiaro perciò che questa nozione non possa esaurirsi nell'atto del copiare: essa è piuttosto una "messa in scena", l'atto di "far finta di qualcosa", di porre qualcosa su di un piano diverso: «Tanto nelle sue forme artistiche, quanto in alcune tra le sue forme non artistiche, la mimesis implica che particolari mezzi espressivi (nel caso dei bambini, i loro gesti e le loro parole, come anche i loro sentimenti di piacere e di dolore) vengano riadattati in modo da produrre un oggetto o un tipo di comportamento volutamente indicativi di una porzione di realtà – presunta o possibile»³². Il piacere della *mimesis* nasce perciò da questo apprendimento (*manthanein*, sia «apprendere» che «comprendere»), che deriva dalla relazione tra il modello di realtà imitato e la sua resa artistica³³. La *mimesis* può allora essere compresa come una forma di *theoria*, in quanto il suo tipo di conoscenza consiste «en un travail d'abstraction de la forme propre»³⁴, dissociando quella forma (*morphe*) dalla materia nella quale si accompagna naturalmente. Per questo motivo «di quelle cose che nella realtà vediamo con pena, proviamo invece piacere a contemplare le immagini più accurate». Mediante la lente della mimesis è possibile vedere le stesse cose con occhi nuovi. Si vede appunto la loro *morphe*, cioè la loro struttura ontologica, la loro causa formale³⁵. Da ciò e da numerosi altri passi del trattato, si comprende come Aristotele sia all'estremo opposto di Platone: per lui la mimesis non è una conoscenza deteriore, seconda, irriflessa, ma anzi uno strumento che permette di cogliere più e meglio della percezione diretta.

Nel capitolo 5 si parla brevemente della commedia, mentre i capitoli 6-18 sono interamente dedicati alla tragedia. La tragedia è qui intesa come la forma d'arte più compiuta, quella in grado di rispondere meglio al carattere proprio della mimesis, ossia il suo essere imitazione di uomini in azione. Nella tragedia, grazie al suo apparato spettacolare, i *pragmata* sono posti dinanzi agli occhi. A tale ostentazione collaborano in modo diverso tutte le sei parti in cui Aristotele smembra la tragedia: la componente musicale (*melopoeia*, cioè parti corali e danza), assente nell'epica, e che rende più radicale l'esperienza dell'uditorio, amplificando il piacere che la mimesis produce; la messa in scena (*opsis*), in quanto la tragedia imita direttamente e non tramite narrazione (è la stessa distinzione tra *mimesis* e *diegesis* nel senso di *modi* che troviamo in Platone); l'espressione linguistica (*lexis*); i pensieri dei personaggi (*dianoia*); i loro caratteri (*ethe*); e, soprattutto il *mythos*, la trama, che è per Aristotele l'elemento più importante. La corretta conformazione del *mythos* permette di comporre i *pragmata* e di

³² Halliwell, *L'estetica della mimesis* cit., p. 160.

³³ Guastini nel suo commento pone l'attenzione su «la netta opposizione in questo passo tra *horan* e *theorein*: guardare (*horan*) le immagini, infatti, equivale a contemplare (*theorein*) le cose di cui esse sono immagine, procurando in questo modo una forma di conoscenza teoretica [...]», Aristotele, *Poetica* cit., p. 136.

³⁴ Aristotele, *La Poétique*, a cura di R. Duponto-Roc e J. Lallot, Parigi, Seuil, 1980, p. 164.

³⁵ Cfr. Aristotele, *Poetica* cit., p. 139.

riprodurre la *morphe*, la sostanza della *praxis*. Il compito del poeta è perciò, per Aristotele, quello di tessere e di sintetizzare dei *pragmata* come se egli fosse «una sorta di filtro, di tramite, attraverso cui la realtà dei fatti viene setacciata, lasciando scorrere via l'apparenza e ciò che è insignificante e trattenendo invece la sostanza»³⁶.

Proprio per simili motivazioni la poesia è ritenuta superiore alla storia:

Da ciò che si è detto risulta evidente che opera del poeta non è dire le cose accadute, ma quali potrebbero accadere e le cose possibili secondo probabilità o necessità. Lo storico e il poeta, infatti, non differiscono per parlare l'uno in versi e l'altro in prosa [...], ma differiscono per questo: per dire uno le cose accadute e l'altro le cose quali potrebbero accadere. Perciò la produzione poetica, infatti, dice soprattutto le cose universali, mentre la narrazione storica dice il particolare. È universale quali cose e quali persone capiti di dire o di fare secondo probabilità o necessità – e questo ha di mira la produzione poetica quando mette i nomi – mentre il particolare è cosa Alcibiade fece o cosa gli capitò.³⁷

La poesia, a differenza della storia, è capace di cogliere gli universali, ovvero «quelle strutture concettuali alquanto generali che emergono all'interno della nostra esperienza del mondo e danno un ordinato fondamento al nostro modo di comprenderla», e di farlo attraverso delle immagini intelligibili che provengono dal mondo possibile creato dall'operazione mimetica. «Le finzioni poetiche offrono [...] qualcosa di più che una simulazione dei particolari comunemente presenti nel mondo, perché sono costruite entro modelli unitari di probabilità o necessità. Da questo punto di vista, nelle finzioni si può cogliere una quota più alta di universale e perciò esse riescono più intelligibili. Impegnarsi nella valutazione di queste opere significherà quindi acquisire una consapevolezza degli universali più forte di quella per solito consentita nella percezione degli eventi ordinarî»³⁸. Aristotele sta parlando della tragedia, ma qui usa il termine generico di *poietae*. È probabile che quanto scritto sia perciò valido per la poesia in generale, ma che si realizzi compiutamente solo nel caso della poesia drammatica, nell'eventualità in cui questa si manifesti come un'opera ben costruita, capace di rappresentare un tutto organico e unitario attraverso i precetti che si trovano esposti nel trattato.

A tal proposito, un ruolo centrale nella psicodinamica della fruizione mimetica è rappresentato dalle emozioni che l'opera è capace di suscitare, tra cui spiccano pietà (*eleos*) e terrore (*phobos*). Differentemente da quanto credeva Platone, le emozioni suscitate dalle

³⁶ Ivi, p. 176.

³⁷ Ivi, 1451a-1451b, pp. 66-67.

³⁸ Halliwell, *L'estetica della mimesis* cit., p. 177.

rappresentazioni mimetiche non sono un elemento nocivo che il cittadino modello dovrebbe evitare, bensì sono ciò che muove l'intelletto al giudizio e alla scelta, ciò che permette di avere una conoscenza pratica, diretta, di quanto sta succedendo nell'universo ipotetico³⁹. Senza l'immedesimazione e la partecipazione emotive temute dalla *Repubblica*, l'intera operazione mimetica mancherebbe la presa, fallirebbe.

A ciò va aggiunto anche il piacere del riconoscimento della somiglianza a cui fa riferimento il capitolo IV. Tale piacere non è legato all'effettivo isomorfismo tra oggetto imitato e imitazione realizzata, ma alla risposta emotiva e più in generale psicologica che scaturisce dall'umano bisogno di comprensione. Non è la somiglianza in sé che interessa Aristotele, ma come essa è prodotta, come agisce, come il fruitore possa riconoscere nelle opere le forme dell'esperienza umana inglobate in esse. La mimesis consiste nel vedere una cosa come fosse un'altra cosa, in un leggero spostamento di asse. Così facendo essa permette di cogliere i tratti pertinenti sfuggiti al primo sguardo. Riconoscere che «questo è quello» vuol dire realizzare una conoscenza che prima non esisteva, e questa conoscenza è indistinguibile dal piacere che ne è insieme la causa e il derivato.

La tragedia è il genere poetico per eccellenza proprio in virtù delle stesse motivazioni che avevano permesso a Platone di considerarla inferiore all'epica (*Leggi* 658d-659a e *Repubblica* 397a e ss.): il suo carattere fortemente sensibile (essa pone le cose «davanti agli occhi»⁴⁰) e la sua capacità «di assumere ogni forma e fare ogni imitazione»⁴¹. Quello che per Platone è solo molteplicità e dispersione nelle figure sensibili (perciò allontanamento dalla causa prima delle cose) per Aristotele è «il modello più compiuto di *aisthesis*»⁴², appercezione dell'intelligibile tramite il sensibile, e in virtù di ciò raffinato prototipo conoscitivo, dove sensibilità e intelletto collaborano per conoscere la realtà in sé, la *morphe* delle cose così bene messa in evidenza dalla sovraesposizione ai *pragmata* che caratterizza l'azione scenica della tragedia. Precise e illuminanti a tal proposito le parole di Guastini:

³⁹ La catarsi aristotelica non è una semplice “evacuazione” di passioni nocive, ma ha bensì una valenza paideutica: è una trasformazione, tramite il filtro mimetico (cfr. cap. IV), di emozioni negative in emozioni piacevoli, nell'ottica di una finalità pratica. Si vedano le parole di Guastini: «La catarsi, rimuovendo con i mezzi della *mimesis* il dolore che tali passioni necessariamente comportano nell'esperienza quotidiana e lasciando spazio al piacere, favorisce, da parte dello spettatore, l'abitudine al raggiungimento del *meson* [...] in quel contesto, quello tipico dell'azione tragica, in cui l'errore consiste non nell'agire stesso – nessuna *hamartia*, infatti, nella tragedia è frutto di una deliberazione così apertamente malevola [...] ma in un eccesso o un difetto rispetto al *dovuto*. In altre parole, consiste in quella mancanza di *phronesis* [...] che non permette agli eroi tragici di individuare al meglio le circostanze in cui l'azione si svolge, il *kairos*, il momento opportuno dell'atto pratico, e che l'effetto della catarsi contribuisce invece ad affinare negli spettatori che vi assistono», Aristotele, *Poetica* cit., pp. 167-168.

⁴⁰ Aristotele, *Poetica* cit., 1455a 22, pp. 82-83

⁴¹ Platone, *Repubblica* cit., 398a, p. 475 [trad. modificata].

⁴² Aristotele, *Poetica* cit., p. 362.

A differenza di quanto poteva pensare Platone, l'imitazione poetica è del tutto ammissibile perché coglie la forma delle cose senza la materia – cosa che, in fondo, è ripetuta già nell'indicazione di *Poet.* 4 circa il fatto che «di quelle stesse cose che nella realtà vediamo con pena, proviamo invece piacere a contemplare le immagini più accurate» perché di esse cogliamo la *morphe*. La *mimesis*, dunque, non rimane coinvolta con la materia di ciò che imita, ma ne permette di risalire la causa formale. Perciò possiamo provare piacere da quello che «nella realtà vediamo con pena». Perciò la *mimesis* è già una forma di *theoria*. E perciò non volare il discorso di Platone, che predilige l'epica rispetto alla tragedia sulla base del presupposto, respinto da Aristotele, secondo il quale meno figure sensibili sono presenti in un genere poetico e più questo diviene accettabile. A dimostrarlo, dice Aristotele, sta il fatto che già alla lettura, senza la messa in scena, la tragedia mostra le sue qualità. Ma sta soprattutto il fatto che, proprio in quanto legata con la sensibilità e attraverso gli elementi che, aggiungendosi al suo *mythos*, cioè alla sua parte “teoretica”, la rendono tale – musica e messa in scena – essa è capace di «combinare i piaceri nella maniera più evidente». Ovverosia è capace di produrre meglio di ogni altro genere quell'*hedone* che è componente fondamentale del fine stesso dell'arte poetica, concepita da Aristotele proprio come mezzo di conoscenza che si attua mediante il piacere.⁴³

E la lirica? Questo modello cognitivo sembra poco adatto al discorso lirico così come è stato fino adesso definito. Si è visto però che, così come l'auletica, la citaristica e i nomoi, anche la lirica potrebbe rientrare di diritto nell'arte mimetica. Anche se non sappiamo in che termini, visto che essa è lontana da essere quel prototipo perfetto di *mimesis* che è sembrato essere la poesia tragica. La lirica arcaica contiene sì, sovente, lunghi excursus narrativi, ma è soprattutto un discorso circostanziato in prima persona, una modalità enunciativa che Aristotele trova fortemente antimimetica:

Omero, tra tutte le altre cose, è degno di essere elogiato anche perché, invero, è l'unico tra i poeti che non ignora ciò che egli stesso deve fare. Il poeta, infatti, in prima persona deve dire molto poco, giacché non è imitatore per questo. Mentre quegli altri che dibattono in prima persona, in generale imitano poche cose e di rado.⁴⁴

Siamo nel capitolo 24, uno degli ultimi del trattato, e Aristotele sta confrontando epica e tragedia. La grandezza di Omero, viene detto, è nel suo usufruire poco del racconto in prima persona, cioè, in termini platonici, della modalità diegetica (che sarebbe, per Aristotele, quella

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Aristotele, *Poetica* cit., 1460a, pp. 102-103.

propria dell'epica)⁴⁵. Omero perciò è «degnò di essere elogiato» perché poco epico, e più vicino alla tragedia che alla stessa epica. Ma il pensiero corre, ovviamente alla lirica, genere per eccellenza in prima persona, che imita «poche cose e di rado». Se la *mimesis* è ripetizione su un piano diverso della realtà della *praxis*, i giudizi assertivi sul mondo, e più in generale, tutte quelle affermazioni in cui risuona la voce del poeta, di natura didattica o cerimoniale, non sono compatibili con la *mimesis*. Esse sono difficilmente capaci di cogliere l'universale e piuttosto sono, per loro natura, appiattite sul particolare. In margine a ciò aggiungerei le parole come al solito molto cogenti di Halliwell:

[giacché Aristotele] pone, da un lato, la *mimesis*, e dall'altro, la "scienza", la storia e gli enunciati dichiarativi [la lirica, l'oratoria], si può pensare che egli stia qui tentando di stabilire [...] un'equivalenza tra la *mimesis* artistica e la finzione – dove la "finzione" va intesa come la creazione di un mondo riservato all'esperienza dell'artista e del pubblico e concepito come un ambito spazio-temporale immaginario e tuttavia parallelo all'ambito spazio-temporale della realtà. Immaginario: perché presuppone che il produttore e il pubblico di un'opera mimetica si trovino d'accordo nel sospendere le norme della verità letterale. Parallelo: perché la sua interpretazione dipende da modelli di coerenza esplicativa e causale tratti essenzialmente dall'esperienza reale e in essa fondati (dove l'attenzione della *Poetica* alla dimensione «probabile o necessaria» degli intrecci).⁴⁶

Il concetto aristotelico di *mimesis* delineerebbe cioè una nozione di finzionale che separerebbe la poesia dalle altre aree del discorso. Significativo è quanto ad esempio si afferma nelle prime pagine del trattato a proposito di Empedocle. Ad Aristotele non importa che le opere di Empedocle siano in esametri: esse non appartengono in alcun modo al campo della poesia, nonostante questa sia l'opinione comune di tutti i greci.

E in effetti è abituale chiamare così [cioè *poietes*] anche quelli che declamano in versi argomenti di medicina o di fisica; ma in realtà non esiste nulla di comune tra Omero ed Empedocle tranne il metro, per cui è giusto chiamare l'uno poeta e l'altro fisiologo piuttosto che poeta [*poieten*].⁴⁷

Questo passaggio riveste un'importanza cruciale, in quanto permette di adombrare una divisione tra la poesia e gli altri discorsi umani, giuridici, scientifici o epidittici, in base a una maggiore o minore attinenza con il concetto di *mimesis*. La separazione della lirica dalle

⁴⁵ Si ricordi, di sfuggita, come la tripartizione platonica (*mimesis*, *diegesis*, modo misto), diventi nella *Poetica* una bipartizione (*mimesis* e *diegesis*, che corrisponde al modo misto, lasciando cadere – non a caso – il diegetico puro).

⁴⁶ Halliwell, *L'estetica della mimesis* cit., pag. 150.

⁴⁷ Aristotele, *Poetica* cit., 1447b 16-20, pp. 48-49.

forme epiche e tragiche è a questo punto innegabile, e ritengo sia difficilmente superabile postulando l'esistenza di un secondo libro perduto che completi il trattato, come spesso è stato fatto.

Ma sul silenzio intorno alla lirica pesa anche, come già accennato, il fatto che essa fosse un'arte non più attuale, la cui funzione cerimoniale era ormai espletata da altre modalità discorsive. Non a caso, un riferimento ad essa può essere colto nella breve digressione genealogica contenuta nel IV capitolo:

Essendo noi portati per natura all'imitare, all'armonia e al ritmo [...], all'inizio colore che in queste cose tendevano verso il grado sommo, a poco a poco hanno dato luogo alla poesia, progredendo dalle iniziali improvvisazioni. La poesia si suddivise in base ai caratteri propri dei poeti: i più nobili imitavano le azioni belle e di persone siffatte, mentre i più volgari le azioni di scarso valore, componendo soprattutto invettive, come gli altri componevano inni ed encomi [...]. E così i poeti antichi sono divenuti o poeti di versi eroici o poeti di versi giambici [...]. Una volta apparse la tragedia e la commedia, i poeti, muovendo in direzione dell'uno o dell'altro genere di poesia secondo la loro particolare natura, divennero gli uni compositori di commedie anziché di giambi, gli altri di commedie anziché di poemi epici, poiché tali forme sono più illustri e stimabili di quelle.⁴⁸

Ora, per il nostro discorso è poco importante precisare quanto sia affidabile la ricostruzione aristotelica. Ciò che conta è notare come egli consideri la lirica (gli inni e gli encomi) come appartenenti a una preistoria mitica, non pertinente alla situazione attuale. Gli impulsi originari a lodare o a biasimare mediante il canto sono stati inglobati in forme poetiche più complesse, più evolute (la tragedia e la commedia), in cui essi non sono più riconoscibili come tali.

Arrivati a questo punto, non ci resta che provare a trarre delle conclusioni. Ritengo non del tutto errato, ma perlomeno semplicistico, affermare (come fanno, ad esempio, Culler e Hamburger) che la lirica sia cancellata dalla *Poetica* in quanto considerata da Aristotele non mimetica. Abbiamo visto come nel trattato essa sia citata, e sia citata esplicitamente come genere mimetico. Del resto in altri luoghi Aristotele definisce tutte le forme poetiche e tutti i ritmi mimetici. A ciò si aggiunga l'accezione di mimesis che dà Platone: la modalità percettiva mimetica (cioè affettivo-immedesimativa) è tipica di ogni performance orale, e perciò caratteristica anche della lirica, un genere che basa la propria efficacia proprio sul coinvolgimento emotivo dell'uditorio. Solo nel senso ristretto e narrativo di mimesis come

⁴⁸ Ivi, 1448b-1449a, pp. 52-55.

creazione di mondi possibili, allora sì, la lirica, che è un discorso cerimoniale e convocativo che esprime dei giudizi intorno a questo mondo e non a un suo modello ipotetico, è un'arte non mimetica, o marginalmente mimetica (lo potrebbe essere, ad esempio, nei consueti ricorsi al mito della lirica corale).

Sembrano invece meno convincenti le proposte di Behrens, per la quale la lirica sarebbe assente dalla *Poetica* in quanto ritenuta un genere esclusivamente musicale⁴⁹, o quella di Potts espressa nel classico *Aristotle on the Art of Fiction*, secondo cui Aristotele considererebbe il genere lirico una branca della retorica⁵⁰. Tuttavia, su una cosa Potts ha indubbiamente ragione: i confini tra lirica e retorica sono instabili e altamente porosi.

2.2. Lirica e retorica epidittica.

«Rhetoric has always been unfitted to the study of poetry [...]. Rhetoric rose from the analysis of political and legal orations, which are absurd paradigms for lyric poems»⁵¹. Credo che questa opinione espressa in un famosissimo saggio di Harold Bloom sia da ritenere ancora generalmente valida nel panorama letterario contemporaneo. Nel corso del XX secolo diverse discipline umanistiche (linguistica, filosofia, semiotica, teoria della letteratura ecc.) hanno mostrato un'attenzione particolare nei confronti della retorica, portando a una vera e propria rinascita degli studi in questo campo. Ma ciò non è stato del tutto sufficiente. La separazione di poesia e retorica (con una notevole svalutazione di quest'ultima) è una delle convenzioni su cui si basa l'intera modernità letteraria⁵². Essa affonda le radici, ancora prima che nella tradizione romantica, nella teoria estetica kantiana. Nel paragrafo 53 dell'*Analitica della facoltà estetica di giudizio* Kant è molto esplicito:

Tra tutte, il posto più in alto, lo ha l'arte della poesia [...]. Essa estende l'animo con il mettere l'immaginazione in libertà e, all'interno dei limiti di un concetto dato, tra la molteplicità illimitata di possibili forme che vi si armonizzano, offre quella che collega l'esibizione del concetto con una quantità di pensieri, cui nessuna espressione linguistica è pienamente

⁴⁹ Si veda I. Behrens, *Die Lebre...* cit. Su questa linea anche Rostagni (Aristotele, *La Poetica*, a cura di A. Rostagni, Torino, Chiantore, 1934, p. LXXX) e il commento di Bywater (I. Bywater, *Aristotle on the Art of Poetry. A revised text with critical introduction, translation and commentary*, Oxford, Clarendon Press, 1909, p. 97).

⁵⁰ L. J. Potts, *Aristotle on the Art of Fiction*, Cambridge, Cambridge UP, 1953, pp. 67-68.

⁵¹ H. Bloom, *The Breaking of Form*, in H. Bloom, P. de Man, J. Derrida, G. H. Hartman, J. H. Miller, *Deconstruction and Criticism*, New York, Continuum, 1979, pp. 1-31, qui p. 10. Ma si veda anche, per la loro diffusione e paradigmaticità, B. Croce, *Poesia e non poesia* (1923), Bari, Laterza, 1955 e Id., *La poesia* (1933), Milano, Adelphi, 1994.

⁵² Sul progressivo restringimento semantico della nozione di retorica, non privo di sfumature disfemiche, si veda il prezioso L. Neri, *I campi della retorica. Letteratura, argomentazione, discorso*, Roma, Carocci, 2011, oltre che i classici B. Mortara Graveli, *Manuale di Retorica*, Milano, Bompiani, 1988 e G. Genette, *La retorica ristretta* in Id., *Figure III. Discorso del racconto* (1972), trad. it. L. Zecchi, Torino, Einaudi, 2006, pp. 17-40.

adeguata, innalzandosi così, esteticamente, a idee [...]. Gioca con la parvenza, che produce a piacere, ma senza con ciò ingannare, dato che essa denuncia la propria stessa attività come un semplice gioco che può anche essere adoperato dall'intelletto e in modo conforme a scopi per i suoi compiti. – L'oratoria, in quanto s'intende con essa l'arte di persuadere, cioè di abbindolare mediante la parvenza (in quanto ars oratoria), e non il semplice buon eloquio (eloquenza e stile), è una dialettica che prende in prestito dall'arte della poesia solo quel tanto che è necessario per guadagnare gli animi all'oratore, a suo vantaggio, prima che essi giudichino, e sottrarre loro la libertà; e quindi non può essere consigliata né per i banchi del tribunale né per i pulpiti. Infatti, quando si tratta delle leggi civili, del diritto delle singole persone, o di istruire e indirizzare durevolmente gli animi alla retta conoscenza e all'osservanza coscienziosa del loro dovere, è al di sotto della dignità di un compito così importante lasciare trasparire anche solo una traccia di esuberanza di ingegno e di immaginazione, e ancor più dell'arte di persuadere e di avvincere per il vantaggio di qualcuno. Perché questa, sebbene possa essere a volte applicata in intenti legittimi e lodevoli, diviene però riprovevole a causa del fatto che in questo modo massime e intenzioni vengono corrotte soggettivamente, pur essendo l'azione conforme a leggi: non è sufficiente fare ciò che è il giusto, ma lo si deve esercitare inoltre per una sola ragione, perché è il giusto [...]. [le macchine della persuasione], dal momento che possono altrettanto bene usate anche a titolo di abbellimento o di copertura del vizio e dell'errore, non posso sradicare del tutto il segreto sospetto di un raggirato fatto ad arte. Nell'arte della poesia tutto procede lealmente ed onestamente. Essa dichiara, di se stessa, di voler condurre a fini di intrattenimento un semplice gioco con l'immaginazione, consonante e precisamente secondo la forma, con leggi dell'intelletto; né cerca di insinuarsi nell'intelletto e di irretirlo con un'esibizione sensibile.

Per poi aggiungere in nota:

Debbo ammettere che una bella poesia mi ha sempre dato un puro diletto, mentre la lettura del migliore discorso di un oratore del popolo romano, o di un oratore moderno in parlamento o da un pulpito, mi si è sempre mischiata con uno spiacevole sentimento di disapprovazione per un'arte subdola, la quale, in cose importanti, sa muovere gli uomini come macchine a un giudizio che in una calma riflessione deve perdere in loro di ogni peso.⁵³

Esistono due generi di discorsi ben distinti: da un lato la poesia, semplice gioco formale «a fini di intrattenimento», che «procede lealmente e onestamente»; dall'altro l'oratoria, che sottomette i mezzi della poesia a una finalità esteriore, e perciò connotata in termini

⁵³ I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio* (1790), a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Torino, Einaudi, 2011, pp. 162-163

denigratori: «riprovevole», «raggiro fatto ad arte», «arte subdola». Il discorso asservito è inconciliabile con il disinteresse kantiano.

Nell'antichità greca e latina, com'è noto, poesia e retorica non erano nettamente separate, erano piuttosto categorie porose, vasi comunicanti, organi in costante dialogo. Sia oratori che poeti hanno sempre ammesso un'interdipendenza di retorica e poesia⁵⁴, la quale è, del resto, uno degli oggetti privilegiati dei manuali retorici. Si tratta, ovviamente, di un discorso amplissimo, sul quale non insisterò a lungo. Qui piuttosto tenterò di circoscrivere l'argomento ai rapporti che intercorrono tra la lirica e quel particolare genere retorico che Aristotele chiama epidittico. Si tenga presente la famosa partizione compiuta al principio della *Rhetorica*:

Le specie della retorica sono tre di numero: altrettante sono le categorie degli ascoltatori dei discorsi. Il discorso consta di tre elementi: colui che parla, ciò di cui parla, a chi parla, e il fine è in rapporto a costui, cioè all'ascoltatore. L'ascoltatore è necessariamente o spettatore o giudice, e giudice di fatti che si sono già verificati o che accadranno. Colui che giudica dei fatti futuri è, per esempio, il membro dell'Assemblea, colui invece che giudica dei fatti del passato è ad esempio il giurato, e chi giudica della bravura dell'oratore è lo spettatore, così che necessariamente vi sono tre generi di discorsi retorici: deliberativo, giudiziario, epidittico.

Della deliberazione, una parte è l'esortazione, l'altra la dissuasione: sempre, infatti, sia coloro che danno consigli a livello privato sia coloro che parlano in pubblico sugli affari comuni fanno l'una o l'altra di queste cose. Del processo una parte è l'accusa, l'altra la difesa: necessariamente le parti avverse fanno sia l'una sia l'altra. Nel genere epidittico una parte è la lode, l'altra il biasimo. Vi sono dei tempi per ciascuno di questi generi. Per chi consiglia è il futuro (si consiglia infatti, esortando o dissuadendo sulle cose future), per chi agisce in giudizio, è il passato (è sempre su fatti già accaduti che l'uno accusa e l'altro si difende), per il genere epidittico il tempo più importante è il presente (tutti infatti lodano o biasimano in rapporto agli eventi attuali), ma si avvalgono spesso anche degli altri tempi, rievocando gli eventi passati e prefigurando quelli futuri.

Ciascuno di questi generi ha un fine differente ed essendo essi tre, tre sono i fini: per chi consiglia, l'utile e il dannoso e infatti chi esorta lo fa come se consigliasse per il meglio, mentre chi sconsiglia come se dissuadesse dal peggio e a questo fine aggiunge come accessorie tutte le altre considerazioni, o il giusto o l'ingiusto, o il bello o il brutto; per coloro che agiscono in giudizio, il giusto e l'ingiusto e anche costoro aggiungono a questi come accessorie le altre

⁵⁴ Una rapida carrellata: Cicerone, *Orator*, 20, 60 e ss.; Id., *De oratore*, I, 16, 70 e III, 7, 27; Orazio, *Satire*, I, 4; Quintiliano, *Institutio oratoria*, X, 2, 21.

considerazioni; per coloro che lodano e biasimano, il bello e il brutto, e costoro riconducono a questi anche il resto.⁵⁵

L'argomentazione di Aristotele prosegue poi elencando quali sono e in cosa consistono le virtù da lodare e i vizi da condannare. Sarebbe però restrittivo intendere il discorso epidittico semplicemente come un discorso di lode o biasimo. La lode e il biasimo sono solo la proverbiale punta dell'iceberg. Un discorso epidittico è piuttosto – proprio in quanto loda e biasima – un discorso che mira a stabilizzare, riconfermare e rafforzare le credenze e i valori di una comunità. L'oratore epidittico non difende la propria causa o il proprio punto di vista, ma, come dire, quello di tutto l'uditorio. E difendendolo, accresce l'intensità dell'adesione a quei valori che lui e il pubblico condividono. Ci si può avvalere delle preziose parole di Perelman e Olbrechts-Tyteca:

L'oratore [epidittico] cerca di stabilire una concordanza intorno ad alcuni valori riconosciuti dall'uditorio, servendosi dell'insieme dei mezzi di cui la retorica dispone per amplificare e valorizzare [...]. Non temendo la contraddizione, l'oratore trasforma facilmente in valori universali, se non in verità eterne, quanto ha acquistato consistenza grazie all'unanimità sociale. I discorsi epidittici faranno più facilmente appello a un ordine universale, a una natura o a una divinità, considerati garanti di valori incontestati e che si giudicano incontestabili.⁵⁶

Quello epidittico è perciò un discorso cerimoniale, fortemente circostanziato (Aristotele raccomanda di tenere sempre presente davanti a chi è tenuta l'orazione, in quanto l'oratore deve sposare in pieno le abitudini e le credenze degli ascoltatori)⁵⁷, legato al tempo presente, e che può trattare di qualsiasi cosa «poiché accade che spesso si lodano, seriamente oppure no, non solo un uomo o un dio, ma anche esseri inanimati e uno qualsiasi degli altri animali»⁵⁸. In base alla situazione e alla destinazione, il discorso epidittico si divide in numerosi sottogeneri: l'encomio, il panegirico, l'epitaffio, l'epitalamio, la lode di una città ecc. (Menandro, nel II secolo d.C., conta ventitré tipi di prosa epidittica). L'aspetto più notevole è che la maggioranza di queste categorie siano ereditate dalla poesia lirica, la quale a sua volta, in base alla circostanza della sua composizione e della sua esecuzione, si ramificava in diverse *eide*: inni, peani, ditirambi, prosodi, *threnoi*, imenei, encomi, epinici e così via. Non avrebbe

⁵⁵ Aristotele, *Retorica*, a cura di S. Gastaldi, Roma, Carocci, 2014, 1358a – 1358b, pp. 60-63.

⁵⁶ Perelman e Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione* cit., pp. 55-56.

⁵⁷ Ivi, 1367b e 1415b.

⁵⁸ Ivi, 1366a (pp. 98-99). Quell'«oppure no» allude a un tipo particolare di discorso epidittico, il paradosso. Esso esula dalla presente trattazione, e in fin dei conti anche da quella di Aristotele, mentre sarà ampiamente studiato nel corso della così detta seconda sofistica (II – IV sec. d.C.).

molto senso elencare uno ad uno i generi delle due categorie, ma, come tenterò di mostrare nelle prossime pagine, è economico pensare che la retorica epidittica discenda in parte dalla poesia melica, e che ne condivida la funzione cerimoniale in un nuovo contesto sociale in cui la prosa scritta si è sostituita al canto.

Almeno fino al V secolo a. C., infatti, il discorso cerimoniale poteva avvalersi di un unico medium, il verso. Aristotele, non a caso, nella *Retorica*, si serve più volte dei carmi dei lirici come esempi di genere epidittico⁵⁹. L'invenzione e la diffusione di una nuova tecnologia, la prosa scritta, con la sua capacità di permanenza e di elusione del contesto immediato di esecuzione, insieme alle profonde mutazioni del quadro socio-politico di riferimento, possono considerarsi le cause principali della rapida scomparsa del genere lirico⁶⁰. Il discorso cerimoniale fu infatti, a partire dagli ultimi decenni del V secolo a. C., affidato soprattutto alla prosa, nell'ambito della più ampia riorganizzazione dei discorsi che fece seguito al passaggio da una civiltà a oralità primaria a una civiltà in cui la scrittura tendeva (non senza difficoltà) ad imporsi come *medium* principale. I compiti della lirica vennero così trasferiti (non senza mutamenti e progressive banalizzazioni) all'oratoria epidittica. Come dimostrano vari fonti i sottogeneri lirici divennero sottogeneri retorici.

Parto da Gorgia da Leontini, l'inventore della nuova prosa artistica. Nelle prime pagine dell'encomio di Elena, che condensano la teoria gorgiana della retorica, l'effetto fisico sugli uditori del *logos* (antropomorfizzato in un potente signore che riesce a raggiungere i propri scopi tramite la forza della persuasione) è descritto richiamando alla mente tre tipi di discorso: quello poetico, quello magico, e quello scientifico-filosofico-retorico. Il *logos* poetico è presentato con queste parole:

Il discorso è un signore potente, che con un corpo piccolissimo e del tutto invisibile le azioni più divine porta a compimento: può infatti far cessare la paura, eliminare il dolore, infondere gioia, far crescere la compassione. E come ciò avvenga, ora lo dimostrerò [...]. Considero e denomino la poesia in generale un discorso metricamente costruito; in coloro che l'ascoltano insorge un brivido pieno di paura, una compassione dalle molte lacrime, un desiderio di

⁵⁹ Ivi, 1363a (Simonide), 1364a (Pindaro), 1365a (Simonide), 1367a (Alceo), 1367b (Simonide).

⁶⁰ Il trapasso del discorso epidittico dalla poesia (dal canto) alla prosa (alla declamazione, o addirittura alla lettura), è intimamente collegato al mutare delle modalità di apprendimento dei greci e più in generale alla trasformazione della mentalità che si registra a cavallo tra V e IV secolo a. C. in area ellenica. È chiaro che la performance musicale era accompagnata da una specifica modalità di fruizione, basata sull'identificazione emotiva e la memoria acustica. La crisi di questo schema cognitivo, dovuta al rinnovarsi delle tecnologie comunicative, aprì la strada alla nascita del metodo dialettico e del pensiero critico, alla comparsa di un soggetto separato dal proprio oggetto di conoscenza. Si vedano i classici W. J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola* (1982), trad. it. A. Calanchi, il Mulino, Bologna, 2014, e Havelock, *Cultura orale...* cit.

abbandonarsi al dolore, e davanti alla buona e alla cattiva sorte di fatti e persone estranee, l'anima patisce, per mezzo del discorso, una passione propria.⁶¹

La fruizione poetica che Gorgia descrive è ancora quella di tipo mimetico-aurale, fortemente identificativa. Per quanto il potere del linguaggio qui sia stigmatizzato, o almeno ne venga accentuato il lato ipnotico e potenzialmente nocivo, esso non è mai realmente messo in discussione da Gorgia (e del resto non potrebbe essere altrimenti, essendo Gorgia fondamentalmente un tecnico della parola). L'obiettivo del *logos*, come ricordato nell'esordio dell'*Encomio*, è la ricerca della verità (*alētheia*), affinché la sua conoscenza possa stabilire la correttezza etica dei giudizi degli abitanti della *polis*⁶². Tale verità è, in questo caso, la svalutazione della *doxa* (la colpevolezza di Elena). Ciò che è cruciale è, quindi, l'uso che si fa dei poteri incantatori del linguaggio:

E tra la potenza del discorso e la disposizione dell'anima intercorre lo stesso rapporto che tra la prescrizione dei farmaci e la natura del corpo. Come infatti tra i farmaci alcuni espellono dal corpo certi umori, altri certi altri, e gli uni pongono fine alla malattia, gli altri alla vita, così anche tra i discorsi alcuni procurano dolore, altri piacere, altri paura, altri dispongono chi li ascolta al coraggio, altri infine, con una malvagia persuasione, l'anima avvelenano e stregano.⁶³

Gorgia vuole trasferire le possibilità del linguaggio dal campo della magia a quello della terapia, «per curare l'anima con l'esperienza dell'armonia e insieme per smascherare le false verità, terribile morbo dell'uomo del suo tempo»⁶⁴. Il *medium* di questo nuovo discorso è una prosa che tende a riprodurre la musicalità della poesia pur facendo a meno del verso. «Al solenne garante dell'ordine si sostituisce ora uno sperimentatore della parola che, pur indossando il mantello purpureo [tipico del poeta-vate], non pronuncia divine verità»⁶⁵, ma, aggiungo, crea effetti benefici tramite l'esercizio dei *logoi*.

In seconda istanza, si noti come nell'*Encomio* il senso del termine poesia sia abbastanza vago e generale (essa è detta discorso in versi, *logos echonta metron*), e non vi sia ancora alcun riferimento esplicito alla lirica. Ciò che è messo in risalto è il carattere somatico e fortemente

⁶¹ Gorgia, *Testimonianze e frammenti*, a cura di R. Ioli, Roma, Carocci, 2013, pp. 120-121.

⁶² Per niente facile, anzi, assolutamente contraddittorio il rapporto di Gorgia con la verità, se si tengono presenti i riferimenti accorati all'*alētheia* nelle orazioni e la rinuncia a ogni verità oggettiva e verificabile enunciata nel trattato *Peri tou meontos*.

⁶³ Ivi, pp. 122-123.

⁶⁴ R. Ioli, *Gorgia e «i vortici della lingua»*, in Gorgia, *Testimonianze e frammenti* cit., pp. 9-37, qui pag. 17. Nell'esordio dell'encomio, così come nel *Palamede*, Gorgia insiste sulla capacità del *logos* (quando questo è verace e opportuno) di trasmettere all'uditorio armonia, *kairós*. Gentili ricollega quest'idea gorgiana di *kairós* alla nona *Pitica* di Pindaro: B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica* (1983), Milano, Feltrinelli, 2006, p. 224

⁶⁵ Ivi, p. 31.

persuasivo del logos poetico, carattere che, del resto, condivide anche con gli altri tipi di discorso, tra cui quello retorico. La situazione sembra delinarsi con più nettezza grazie a un allievo di Gorgia, Isocrate, il quale pone esplicitamente la poesia lirica come modello al quale l'oratoria epidittica deve tendere. Nell'*Antidosis* prima paragona le sue orazioni alla poesia:

Questi discorsi – direste – sono più adatti alla composizione in musica e versi rispetto ai discorsi da tribunale. Essi, infatti, espongono i fatti con stile più poetico e vario, in modo più elevato e fresco; e ospitano inoltre numerose figure retoriche per la maggior parte del discorso. E tutti coloro che li ascoltano traggono non meno piacere che dall'ascolto di composizioni in versi.⁶⁶

Poi, proseguendo la propria difesa (l'*antidosis* è una pratica giuridica in cui un cittadino 'accusa' un altro cittadino di essere più ricco di lui e quindi di dover pagare al posto suo una *liturgia*, ossia un servizio di pubblica utilità. Qui Isocrate si sta difendendo in un processo per *antidosis* intentatogli da un certo Megaclide), e arriva persino a dire che i suoi encomi verso la città di Atene sono più nobili di quelli pindarici, che invero, stando alle sue parole, si limiterebbero a un solo verso:

sarebbe ancora più assurdo se i nostri progenitori avessero onorato il poeta Pindaro per quella sola riga in cui la città di Atene viene detta "baluardo della Grecia", tanto da farlo prosseno e donargli diecimila dracme; e a me invece, che ho elogiato la città e i progenitori molto di più e meglio, non fosse neanche dato di trascorrere il resto dei miei giorni in modo sereno.⁶⁷

Ciò che è interessante è che Isocrate dimostra di avere sempre in mente la lirica come modello quando compone le proprie orazioni. Pindaro è il prototipo del discorso cerimoniale, occasionale, encomiastico, sebbene egli abbia disposto di strumenti che al retore sono interdetti (il canto, la musica, il ricorso al mito), come affermato nell'esordio dell'*Evagora*⁶⁸. L'oratoria epidittica e la lirica condividono temi, contenuti e dizione, sebbene le loro modalità di composizione e circolazione siano già, a partire da Isocrate, affatto diverse. Le opere di Isocrate hanno infatti un circuito di divulgazione che si separa nettamente da quello dei retori precedenti. Le sue orazioni e i suoi discorsi sono *scritti*, l'elaborazione del

⁶⁶ Isocrate, *Antidosis*, 46-47. La traduzione è mia, il testo greco è tratto da Isocrate, *Opere*, a cura di M. Marzi, 2 voll., Torino, Utet, 1991.

⁶⁷ Ivi, 166.

⁶⁸ Isocrate, *Evagora*, 1-9.

loro stile non nasconde di avere alle proprie spalle un tirocinio di anni⁶⁹, il loro riferimento diretto non è la *polis*, ma la scuola, l'istituzione che assorbe tutte le attenzioni del retore. La vasta folla delle festività panelleniche o le cerimonie più ristrette della *polis* atenea, dove solitamente venivano recitate le orazioni epidittiche, non sono più un referente reale per Isocrate. Egli finge di indirizzare i propri discorsi a tali occasioni, come se questi fossero la trascrizione di una performance già avvenuta. Il *Panegirico*, l'*Areopagitico*, l'orazione *Sulla pace*, sono tutti testi che si rivolgono ai greci riuniti a Olimpia o agli atenensi nell'Assemblea, ma i loro veri destinatari sono altri: i discepoli della scuola isocratea, oggetto di un preciso piano educativo⁷⁰. È l'autore stesso a chiarire, nell'esordio del *Panatenaico*, come i propri testi siano sempre stati pensati per la pubblicazione, e quindi, per la lettura. Proprio l'elevata elaborazione delle orazioni isocratee richiedeva infatti una particolare attenzione da parte del lettore, un lettore che doveva essere scelto ed esperto, oltre che scrupoloso⁷¹. Il vasto uditorio delle festività pubbliche avrebbe perso gran parte delle suggestioni che il discorso era capace di contenere. Nonostante ciò la rinuncia alla dimensione cittadina non voleva dire, per Isocrate, l'abbandono di una prospettiva politica in senso ampio: l'esercizio della retorica non era fine a sé stesso, ma focalizzato su una *paideia* della parola, niente affatto indifferente ai valori etici: «La nuova formazione che Isocrate diffonde si concretizza ancora nel possesso delle capacità espressive, e non potrebbe essere altrimenti, ma il logos cessa di essere lo strumento privilegiato di intervento efficace nella prassi, di condizionamento politico immediato per trasformarsi in requisito eminentemente intellettuale, segno distintivo che seleziona l'uomo, il vero uomo, greco, dai barbari e dalle fiere»⁷². L'oratore epidittico isocrateo è perciò, in ultima istanza, un educatore.

Gli esempi di Gorgia e Isocrate permettono di capire meglio l'attacco di Platone ai sofisti. Questi, come i poeti, sono ritenuti capaci di imitare qualsiasi oggetto o situazione con il loro discorso, producendo imitazioni non reali che rappresentano solo pseudo-verità. La sofistica, come la poesia, è sprovvista di un vero oggetto di conoscenza, e può offrirsi perciò solo come parodia di una vera sapienza. I sofisti, per Platone, non sono diversi dai *mimetes*, dai detentori delle pratiche mimetiche, in quanto il loro obiettivo è quello di persuadere il pubblico, di ipnotizzarlo, non di istruirlo o di stimolarlo per ottenere un sapere critico. Nel

⁶⁹ Cfr. Isocrate, *Panegirico* 14 e *Filippo* 84. Quintiliano scrive che il *Panegirico* ha impiegato dieci anni di lavoro (*Institutio oratoria*, X, 4, 4). Siamo lontanissimi dal modello oratorio tradizionale basato su un'improvvisazione legata all'economia circostanziale.

⁷⁰ Sull'argomento si veda S. Gastaldi, *Discorso della città e discorso della scuola. Ricerche sulla «Retorica» di Aristotele*, Firenze, La Nuova Italia, 1981.

⁷¹ Cfr. H. L. Hudson-Williams, *Isocrates and Recitations*, «Classical Quarterly», 1949, pp. 65-69. Sul rapporto tra scrittura e oratoria si veda E. G. Turner, *I libri nell'Atene del V e IV secolo a. C.*, in *Libri, editori e pubblico nel mondo antico*, a cura di G. Cavallo, Bari, Laterza, 1975, pp. 3-24.

⁷² S. Gastaldi, *La retorica del IV secolo tra oralità e scrittura*, in Isocrate, *Orazioni*, a cura di C. Ghirga e R. Romussi, Milano, BUR, 1993, pp. 7-33, qui pag. 27.

X libro della *Repubblica*, l'attacco alla poesia si confonde, in alcuni passi, con quello ai sofisti. Nel *Sofista* lo Straniero di Elea oppone al filosofo il retore sofista, in quanto quest'ultimo è un simulatore e, proprio come il poeta, un imitatore che non ha cognizione di ciò che imita. Sapere poetico e sapere sofisticato si equivalgono nel loro essere delle contraffazioni controproducenti per il raggiungimento dell'*episteme*, la conoscenza scientifica⁷³.

Dionigi d'Alicarnasso, retore attivo nel I secolo d.C., paragona i discorsi di Demostene alla migliore poesia lirica. Essi risultano simili a livello prosodico e nella capacità persuasiva. C'è di più, la non regolarità metrica della lirica, la sua varietà (che, come visto, la rendeva differente dagli altri generi letterari in versi), la rende molto spesso indistinguibile da un pezzo di prosa.

Dunque, chi non sarebbe d'accordo che i discorsi di Demostene rassomiglino a quanto c'è di meglio nella poesia recitata e in quella lirica, e in particolare le demagogie contro Filippo e i discorsi giudiziari in cause pubbliche?

[...] Come dicevo, la prosa non può essere simile alla poesia epica o lirica, a meno che non contenga dei metri e dei ritmi in modo non palese introdotti al suo interno; non sarebbe conveniente che essa apparisse strutturata in versi e in ritmi (sarebbe allora un poema, o un canto lirico, e tradirebbe completamente il genere a cui appartiene), ma deve apparire ben ritmata e ben misurata, e niente di più. Sarà allora poetica, ma non un poema, lirica, ma non un canto lirico.

Quale sia la differenza tra le due, è piuttosto facile da vedersi. Quella che include metri simili tra loro e conserva l'ordine dei ritmi, e che su verso o periodo ovvero strofe viene a concludersi con le stesse formule, e quindi nuovamente fa uso degli stessi ritmi e degli stessi metri su verso o periodo ovvero strofe seguenti, e questo per una buona lunghezza, è certamente scritta in metri lirici o epici, e a questo genere di stile si dà il nome di poema o di canto lirico. La composizione che invece contenga metri e ritmi in ordine sparso, senza rivelare un ordine nella sequenza né uniformità di assemblaggio, né antistrofe, è felicemente ritmata, perché è intessuta di ritmi, ma non è ritmica, perché i ritmi non sono sempre gli stessi né secondo lo stesso schema. Tutta questa la dico prosa, che pure rivela il poetico e il lirico: esattamente lo stile che usa Demostene.⁷⁴

Ma poco oltre Dionigi specifica:

⁷³ *Repubblica* 596c e ss.; *Sofista* 233d-234d, 265a-267b.

⁷⁴ Dionigi di Alicarnasso, *La composizione stilistica*, trad. di F. Donadi, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2013, XXV, pp. 365-365.

Agli autori di metri epici, giambici, e a quanti facciano uso di altri metri regolari, non è consentito adottare nei loro poemi molti metri o ritmi; essi devono restare sempre fedeli allo stesso schema. Ai poeti lirici, invece, è lecito inserire molti metri e ritmi in un solo periodo [...]. I poeti lirici [...] utilizzano una grande quantità di metri nelle strofe, dai *cola* continuamente diseguali e dissimili; per queste due ragioni non ci fanno prendere coscienza dell'uniformità del ritmo, e danno ai loro canti una grande somiglianza con la prosa.⁷⁵

Il potere persuasivo delle orazioni di Demostene risiede nella loro prosodia, nella loro organizzazione ritmica, che permette a queste di essere paragonate – per quanto in prosa – a un discorso versale. La lirica non è nominata a caso: da un lato essa è, come visto e come a breve si vedrà, il genere letterario in cui forse maggiormente si gioca l'appartenenza a una certa comunità, un discorso fortemente persuasivo; dall'altro essa è l'unico genere ad essere composto in più metri (Dionigi usa proprio l'espressione *polymetros*). Questa libertà permette al poeta lirico di variare a proprio piacimento la lunghezza e il suono delle strofe e dei singoli versi, in modo che, stando alle parole di Dionigi, le divisioni (*diastolai*) della lirica riprendono in un certo qual modo quelle della prosa, e all'ascoltatore un'esecuzione lirica può facilmente ricordare un «pezzo di prosa». Nella visione di Dionigi, quindi, «the best and most powerful lyric poems come the nearest of all poetry to the condition of artfully composed orations, and the best and most composed orations, such as the very powerful political and legal speeches of Demosthenes, approach the condition of the best lyric pomes. To put it more simply, lyric poems are in essence orations in verse, and “good” orations, those that are artfully constructed, are virtual lyric poems in prose»⁷⁶.

Per quanto riguarda la tradizione retorica latina, essa segue una propria storia e un proprio sviluppo, che, come nel caso di quella greca, non è possibile in questa seguire da vicino. Mi limiterò perciò ad analizzare brevi citazioni da Cicerone, Quintiliano e Tacito. Si parta però da presupposto: fino al I secolo d.C. la lirica a Roma non gode di enorme fama, come testimonia una iniziale confusione tra i termini *melicus* e *lyricus*, risolta con l'intervento di Orazio (se Cicerone li conosce ancora entrambi, Quintiliano si servirà solo del secondo)⁷⁷. Sappiamo inoltre per via diretta e indiretta il giudizio negativo che ne dava Cicerone. Per via diretta, dall'*Orator* (LV, 183), dove si afferma che privato della musica il discorso lirico non è capace di mantenere la sua grazia, e si trasforma in prosa pura:

⁷⁵ Ivi, XXVI, p. 389.

⁷⁶ J. Walker, *The View from Halicarnassus. Aristotelianism and the Rhetoric of Epideictic Song*, in *New Definitions of Lyric. Theory, Technology and Culture*, a cura di M. Jeffreys, New York, Garland, 1998, pp. 17-48, qui pp. 17-18.

⁷⁷ Si veda 1.3 nota 29.

Sed in versibus res est apertior, quamquam etiam a modis quibusdam cantu remoto soluta esse videtur oratio maximeque id in optimo quoque eorum poetarum qui lyrici a Graecis nominantur, quos cum cantu spoliaveris, nuda paene remanet oratio.⁷⁸

Per via indiretta, da Seneca, che nelle *Epistulae* racconta come

Negat Cicero, si duplicetur sibi aetas, habiturum se tempus quo legat lyricos.⁷⁹

A questa scarsa considerazione della lirica si accompagna anche, non a caso, il rifiuto opposto dai retori al genere epidittico. I retori romani consideravano l'epidittica alla stregua di uno spettacolo teatrale o di un agone, poiché non decideva dell'esito di un processo o di un'azione da intraprendere, ma, secondo loro, soltanto della bravura dell'oratore. Il suo studio fu perciò lasciato ai grammatici⁸⁰. La situazione mutò però rapidamente già a partire dal I secolo d.C., al seguito della nota decadenza della retorica in età imperiale⁸¹. Fu lì che il genere epidittico, una volta che l'arte oratoria smise di svolgere una funzione politica e giuridica nella vita pubblica romana, guadagnò terreno sul deliberativo e il giudiziario. Fu anche lo stesso periodo in cui la lirica, grazie ad Orazio, fu riabilitata e ripensata come forma chirografica, legata a un circuito di trasmissione scritto e non più spettacolare. Questo ritorno in auge del genere è ben dimostrato dai riferimenti ad esso che si trovano negli elenchi "letterari" fatti da Quintiliano e Tacito. Nel X libro dell'*Institutio oratoria* la lirica è menzionata tra i sette generi poetici al fianco di tragedia, epica, commedia, elegia, satira e giambo (X, 1, 20-124). Nel *Dialogus de oratoribus* Tacito include la lirica in una lista che prevede anche la tragedia, l'epica, l'elegia, il giambo e l'epigramma (X).

Per quanto riguarda il discorso epidittico, Quintiliano dedica ad esso un intero capitolo nel III libro dell'*Institutio oratoria*. Il contenuto non è particolarmente interessante e consiste sostanzialmente in un riassunto delle affermazioni di Aristotele sul genere. Notevole di

⁷⁸ Si ricordi che per i romani la poesia arcaica era una poesia ormai scritta, lontanissima dalla sua origine. Per l'edizione dell'*Orator* il testo latino di riferimento è Cicerone, *Orator*, Milano, Carlo Signorelli, 1937.

⁷⁹ Seneca, *Epistulae ad Lucilium*, V, 49. Il testo di riferimento è Seneca, *Lettere a Lucilio*, trad. it. G. Monti, 2 voll., Milano, Bur, 1999.

⁸⁰ Quintiliano, *Institutio oratoria*, II, 1, 1-9; A. E. Chaignet, *La rhétorique et son histoire*, Parigi, Bouillon & Vieweg, 1888, p. 235.

⁸¹ Si tratta di un *topos* che risale a Tacito. Non credo sia utile riportare qui una bibliografia sterminata. Si rimanda, per sintesi e chiarezza dell'esposizione, a T. Todorov, *Teorie del simbolo* (1977), trad. it. C. De Vecchi, Milano, Garzanti, 2008, pp. 75-102.

sottolineatura è però il passaggio dove Quintiliano fa riferimento a degli inni in prosa che venivano recitati durante l'agone Capitolino istituito da Domiziano nell'86 d. C.⁸².

O vogliamo forse dire che gli elogi a Giove Capitolino, argomento fisso della gara sacra, o sono oggetto di dubbio o non vengono trattati in un genere dell'oratoria?⁸³

Parole che testimoniano come un ufficio storicamente appartenuto alla poesia (e nello specifico, alla poesia lirica) sia ormai abitualmente considerato di pertinenza della prosa epidittica. Venendo a Tacito, nello stesso *Dialogus de oratoribus*, paragona il nuovo stile retorico sviluppatosi sotto il principato augusteo alla poesia:

Infatti, si esige ormai dell'oratore anche la bellezza della poesia, non inquinata dalla muffa di Accio e di Pacuvio, ma presa al sacrario di Orazio, di Virgilio e di Lucano.

È quindi per conformarsi al giudizio di questi ascoltatori, che la nostra oratoria è diventata più bella e più adorna. Ma, per il fatto di giungere piacevoli alle orecchie di chi giudica, i nostri discorsi non sono meno efficaci. O si dovrebbe, forse, credere che i nostri templi siano meno solidi, perché non vengono costruiti con pietra grezza e tegole informi, ma brillano di marmi e risplendono d'oro?⁸⁴

In questo processo il ruolo del genere lirico è decisivo, in quanto, sia, come visto, le specie epidittiche più importanti trovano le loro radici nei sottogeneri della lirica arcaica, sia, come afferma lo stesso Tacito a proposito di Orazio, molto spesso il discorso retorico mutua forme e modelli dalla poesia.

In questa linea di progressiva de-funzionalizzazione della retorica, privata della sua efficacia sociale e ridotta a mero discorso piacevole (si parla a tal proposito di *poeticizzazione delle retoriche*), e già denunciata dal celebre dialogo tacitano, si iscrivono una serie di interessanti contributi di epoca tardo-antica, ma provenienti dal mondo greco, che testimoniano una crescente confusione tra prosa epidittica e poesia lirica, ormai del tutto indistinguibili.

Elio Aristide (*Difesa della retorica*, 427-428, II d.C.), presuppone una sostanziale continuità e uguaglianza tra retorica e poesia e chiama *hymnoi* le orazioni indirizzate agli dei. Ermogene di Tarso (*Sulle forme stilistiche*, 403-414, II/III d.C.) classifica la poesia, insieme a storia e

⁸² Si tratta di un agone a cadenza quinquennale che prevedeva varie competizioni artistiche e sportive, tra cui, evidentemente, anche delle gare oratorie.

⁸³ Quintiliano, *Institutio oratoria*, III, 7, 4. Cito da Quintiliano, *Institutio oratoria*, traduzione e note di S. Corsi, Milano, Bur, 2016, I, pp. 542-543.

⁸⁴ Tacito, *Dialogo sull'oratoria*, trad. it. F. Dessì, commento di L. Lenaz, Milano, Bur, 1993, pp. 114-117.

filosofia come una specie di «panegirico» (ossia una forma di retorica epidittica), appartenente quindi alla stessa branca che comprende l'oratoria. Menandro (IV d.C.) si riferisce all'inno e all'epitalmio come a due specie di prosa oratoria; chiama «monodia» l'espressione della pena; come Diomede con la lirica (cfr. 1.3), anche Menandro si serve della distinzione di destinazione (agli uomini o agli dei) per classificare le orazioni⁸⁵. Imerio di Prusa (IV d.C.) concepisce la recitazione di un brano epidittico come un'*ode*, un «canto», e definisce le sue opere retoriche con il termine di *mele*; in una sua orazione scrive che avrebbe voluto «adattare le parole al suono delle lira e renderle poesia, in modo tale da lodare te così come Simonide e Pindaro lodavano Dioniso e Apollo» (*Orazioni*, III, 1)⁸⁶.

Poetizzazione delle retoriche e retoricizzazione della lirica, sono in epoca tardo-antica due processi che vanno in senso inverso ma contribuiscono allo stesso risultato: l'indistinzione e l'incertezza dei confini che separano poesia lirica e retorica⁸⁷.

Quest'accostamento di retorica e "letteratura" in generale, e di genere epidittico e genere lirico nello specifico, è affatto diverso da quello che si è avuto modo di osservare negli oratori greci. Nella tradizione latina e nella nuova sofistica c'è un'accezione per molti versi semplicistica, se non negativa, del genere epidittico, inteso soprattutto come un discorso ornamentale, ad effetto, caratteristico di una fase di degenerazione dei costumi e di allontanamento dalla vita politica. È il trionfo dell'*elocutio* (della *lexis*) sulle altre quattro parti in cui l'edificio retorico si divide. A ciò si accompagna un'accezione ugualmente peggiorativa della letteratura, che è considerata un'arte inutile, priva di ogni funzione e di riscontro tangibile nella vita della comunità. Dionigi di Alicarnasso può invece paragonare Demostene a Pindaro proprio perché poggia su una concezione piena, non restrittiva, dell'epidittica: essa è, infatti, il campo dove si gioca il coinvolgimento, l'adesione, la partecipazione timica di un pubblico (per quanto spesso ristretto all'istituzione scolastica) a determinati valori. La funzione è estremamente importante, nient'affatto ornamentale, nient'affatto secondaria, perché senza questa adesione non sarebbe possibile costituire un territorio etico condiviso su cui basare lo scambio deliberativo e giudiziario o una precisa operazione paideutica⁸⁸.

⁸⁵ Si veda il canonico D. A. Russel e N. G. Wilson, *Menander Rhetor. A Commentary*, Oxford, Clarendon Press, 1981, soprattutto le pp. 114-134.

⁸⁶ Prendo queste informazioni da T. C. Burgess, *Epidictic Literature*, «University of Chicago Studies in Classical Philology», 3, 1902, pp. 89-261. Fondamentali le pp. 166-194.

⁸⁷ P. Grimal, *Le Lyrisme à Rome*, Parigi, PUF, 1978, p. 298.

⁸⁸ Perelman e Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione* cit., p. 57.

2.3. Un testo esemplare: Pindaro O. 1.

Come funzionava la lirica arcaica? Giunti a questo punto mi sembra il caso di analizzare la prima *Olimpica* di Pindaro, epinicio (cioè ode dedicata al vincitore di un agone) che si è già avuto modo di citare, ma che adesso trascriverò per intero. L'intento è quello di capire da vicino come si articolò quel complesso meccanismo retorico che è la lirica arcaica⁸⁹.

- Ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὃ δὲ χρυσοῦς αἰθόμενον πῦρ
ἄτε διαπρέπει νυκτὶ μέγανορος ἔξοχα πλούτου·
εἰ δ' ἄεθλα γαρύεν
ἔλδεαι, φίλον ἦτορ,
5 μηκέτ' ἀλίου σκόπει
ἄλλο θαλπνότερον ἐν ἁμέρᾳ φαεννὸν ἄστρον ἐρήμας δι' αἰθέρος,
μηδ' Ὀλυμπίας ἀγῶνα φέρτερον ἀνδράσομεν·
ὄθεν ὁ πολύφατος ὕμνος ἀμφιβάλλεται
σοφῶν μητίεσσι, κελαιδεῖν
10 Κρόνου παῖδ' ἐς ἀφνεῖαν ἰκομένους
μάκαιραν Ἰέρωνος ἐστίαν,

θεμιστεῖον ὃς ἀμφέπει σαῖπτον ἐν πολυμήλῳ
Σικελία δρέπων μὲν κορυφὰς ἀρετῶν ἄπο πασσῶν,
ἀγλαΐζεται δὲ καί
15 μουσικᾶς ἐν ἰώτῳ,
οἷα παίζομεν φίλαν
ἄνδρες ἀμφὶ θαμὰ τράπεζαν. ἀλλὰ Δωρίαν ἀπὸ φόρμιγγα πασσάλου
λάμβαν', εἴ τί τοι Πίσσας τε καὶ Φερεινικοῦ χάρις
νόον ὑπὸ γλυκυτάταις ἔθηκε φροντίσιν,
20 ὄτε παρ' Ἀλφεῶ σῦτο δέμας
ἀκέντητον ἐν δρόμοισι παρέχων,
κράτει δὲ προσέμειξε δεσπότην,

Συρακόσιον ἵπποχάρμαν βασιλῆα· λάμπει δὲ οἱ κλέος
ἐν εὐάνορι Λυδοῦ Πέλοπος ἀποικία·
25 τοῦ μεγασθενῆς ἐράσσατο Γαῖάοχος

⁸⁹ Indubbiamente un solo componimento non può considerarsi un campione sufficiente per descrivere un intero genere. Tuttavia la prima *Olimpica*, anche per la sua notorietà, ha un notevole valore paradigmatico, almeno per la lirica corale.

- Ποσειδάν, ἐπεὶ νιν καθαροῦ λέβητος ἔξελε Κλωθώ,
 ἐλέφαντι φαίδιμον ὦμον κεκαδμένον.
 ἦ θαύματα πολλά, καὶ πού τι καὶ βροτῶν
- 28b φάτις ὑπὲρ τὸν ἀλαθῆ λόγον
 δεδαυδαμένοι ψεύδεσι ποικίλοις ἐξαπατῶντι μῦθοι.
- 30 Χάρις δ', ἅπερ ἅπαντα τεύχει τὰ μείλιχα θνατοῖς,
 ἐπιφέρουσα τιμὰν καὶ ἄπιστον ἐμήσατο πιστόν
 ἔμμεναι τὸ πολλάκις·
 ἀμέραι δ' ἐπίλοιποι
 μάρτυρες σοφώτατοι.
- 35 ἔστι δ' ἀνδρὶ φάμεν εἰκοδὸς ἀμφὶ δαιμόνων καλὰ· μείων γὰρ αἰτία.
 υἱὲ Ταντάλου, σὲ δ' ἀντία προτέρων φθέγγομαι,
 ὅπότ' ἐκάλεσε πατήρ τὸν εὐνομώτατον
 ἐς ἔρανον φίλαν τε Σίπυλον,
 ἀμοιβαῖα θεοῖσι δεῖπνα παρέχων,
- 40 τότ' Ἀγλαοτρίαιναν ἀρπάσαι,
 δαμέντα φρένας ἰμέρω, χρυσέαισί τ' ἀν' ἵπποις
 ὕπατον εὐρυτίμου ποτὶ δῶμα Διδὸς μεταβᾶσαι·
 ἔνθα δευτέρω χρόνῳ
 ἦλθε καὶ Γανυμήδης
- 45 Ζηνὶ τῶντ' ἐπὶ χρέος.
 ὡς δ' ἄφαντος ἔπελες, οὐδὲ ματρὶ πολλὰ μαιόμενοι φῶτες ἄγαγον,
 ἔννεπε κρυφᾶ τις αὐτίκα φθονεργῶν γειτόνων,
 ὕδατος ὅτι τε πυρὶ ζέοισαν εἰς ἀκμάν
 μαχαίρῳ τάμον κατὰ μέλη,
- 50 τραπέζαισιν τ' ἀμφὶ δεύτατα κρεῶν
 σέθεν διεδάσαντο καὶ φάγον.
 ἐμοὶ δ' ἄπορα γαστρίμαργον μακάρων τιν' εἰπεῖν· ἀρίσταμαί·
 ἀέροδεια λέλογχεν θαμινὰ καταγόρους.
 εἰ δὲ δὴ τιν' ἄνδρα θνατὸν Ὀλύμπου σκοποῖ
- 55 ἐτίμασαν, ἦν Τάνταλος οὗτος· ἀλλὰ γὰρ καταπέψαι
 μέγαν ὄλβον οὐκ ἐδυνάσθη, κόρῳ δ' ἔλεν
 ἄταν ὑπέροπλον, ἄν τοι πατήρ ὕπερ
- 57b κρέμασε καρτερὸν αὐτῷ λίθον,

τὸν αἰεὶ μενοιῶν κεφαλᾶς βαλεῖν εὐφροσύνας ἀλᾶται.

- ἔχει δ' ἀπάλαμον βίον τοῦτον ἐμπεδόμοχθον
60 μετὰ τριῶν τέταρτον πόνον, ἀθανάτους ὅτι κλέψαις
ἀλίκεσσι συμπόταις
νέκταρ ἀμβροσίαν τε
δῶκεν, οἷσιν ἄφθιτον
θέν νιν. εἰ δὲ θεὸν ἀνήρ τις ἔλπεται τι λαθέμεν ἔρδων, ἀμαρτάνει.
- 65 τοῦνεκα {οἱ} προῆκαν υἷὸν ἀθάνατοῖ κοῖ πάλιν
μετὰ τὸ ταχύποτμον αὖτις ἀνέρων ἔθνος.
πρὸς εὐάνθεμον δ' ὅτε φυάν
λάχναι νιν μέλαν γένειον ἔρεφον,
έτοῖμον ἀνεφρόντισεν γάμον
- 70 Πισάτα παρὰ πατρὸς εὐδοξον Ἴπποδάμειαν
σχεθέμεν. ἐγγυς {δ'} ἐλθὼν πολιᾶς ἀλὸς οἶος ἐν ὄρφνα
ἄπυεν βαρύκτυπον
Εὐτρίαιναν· ὁ δ' αὐτῷ
πὰρ ποδὶ σχεδὸν φάνη.
- 75 τῷ μὲν εἶπε· 'Φύλια δῶρα Κυπρίας ἄγ' εἴ τι, Ποσειδάον, ἐς χάριν
τέλλεται, πέδασον ἔγχος Οἰνομάου χάλιεον,
ἐμὲ δ' ἐπὶ ταχυτάτων πόρευσον ἀρμάτων
ἐς Ἄλιν, κράτει δὲ πέλασον.
ἐπεὶ τρεῖς τε καὶ δέκ' ἄνδρας ὀλέσαις
- 80 μναστῆρας ἀναβάλλεται γάμον
- θυγατρὸς. ὁ μέγας δὲ κίν δυνος ἀνακλιν οὐ φῶτα λαμβάνει.
θανεῖν δ' οἷσιν ἀνάγκη, τὰ κέ τις ἀνόνημον
γῆρας ἐν σκότῳ καθήμενος ἔψοι μάταν,
ἀπάντων καλῶν ἄμμορος, ἀλλ' ἐμοὶ μὲν οὗτος ἄεθλος
- 85 ὑποκείσεται· τὸ δὲ πρᾶξιν φίλαν δίδοι.'
ὥς ἔννεπεν· οὐδ' ἀκράντοις ἐφάψατο
- 86b ἔπεσι. τὸν μὲν ἀγάλλων θεός
ἔδωκεν δίφρον τε χρύσειον περοῖσιν τ' ἀκάμαντας ἵππους.
- ἔλεν δ' Οἰνομάου βίαν παρθένον τε σύννευον·
ἔτεκε λαγέτας ἐξ ἀρεταῖσι μεμαότας υἱούς.

- 90 νῦν δ' ἐν αἵμακουρῖαις
 ἀγλααῖσι μέμικται,
 Ἀλφειοῦ πόρῳ κλιθεῖς,
 τύμβον ἀμφίπολον ἔχων πολυξενωτάτῳ παρὰ βωμῶν· τὸ δὲ κλέος
 τηλόθεν δέδορκε τᾶν Ὀλυμπιάδων ἐν δρόμοις
- 95 Πέλοπος, ἵνα ταχυτὰς ποδῶν ἐρίζεται
 ἀκμαί τ' ἰσχύος θρασύπονοι·
 ὁ νικῶν δὲ λοιπὸν ἀμφὶ βίοντον
 ἔχει μελιτόεσσαν εὐδίαν
- ἀέθλων γ' ἔνεκεν· τὸ δ' αἰεὶ παρὰμέρον ἐσλόν
- 100 ὕπατον ἔρχεται παντὶ βροτῶν. ἐμὲ δὲ στεφανῶσαι
 κεῖνον ἰππίῳ νόμῳ
 Λιοληΐδι μολπᾶ
 χροῖ· πέποιθα δὲ ξένον
 μή τιν' ἀμφοτέρω καλῶν τε ἴδριν ἄμα καὶ δύναμιν κυριώτερον
- 105 τῶν γε νῦν κλυταῖσι δαιδαλωσέμεν ὕμνων πτυχαῖς.
 θεὸς ἐπίτροπος ἐὼν τεαῖσι μῆδετα
 ἔχων τοῦτο κᾶδος, Ἰέρων,
 μερίμναισιν· εἰ δὲ μὴ ταχὺ λίποι,
 ἔτι γλυκυτέραν κεν ἔλπομαι
- 110 σὺν ἄρματι θεῶν κλειῖξεν ἐπίκουρον εὐρῶν ὁδὸν λόγων
 παρ' εὐδείελον ἐλθὼν Κρόνιον. ἐμοὶ μὲν ὄν
 Μοῖσα καρτερώτατον βέλος ἀλκᾶ τρέφει·
 ἐν ἄλλοισι δ' ἄλλοι μεγάλοι· τὸ δ' ἔσχατον κορυφοῦται
 βασιλεῦσι. μηκέτι πάπταινε πόρσιον.
- 115 εἴη σέ τε τοῦτον ὑψοῦ χρόνον πατεῖν,
 ἐμὲ τε τοσσάδε νικαφόροις
 ὀμιλεῖν πρόφαντον σοφία καθ' Ἑλλαντας ἐόντα παντᾶ.⁹⁰

Innanzitutto occorrerà fornire una breve spiegazione del carme, spiegazione che sarà strettamente connessa a fattori extra-testuali: ossia l'occasione del componimento e l'origine della sua commissione. La prima *Olimpica*, posta dagli editori alessandrini in apertura dei quattro libri degli epinici, è dedicata a Ierone, re di Siracusa, probabilmente il più importante

⁹⁰ *Lirici greci. Età arcaica e classica* (2011), a cura di C. Neri, Roma, Carocci, 2018, pp. 129-133.

destinatario pindarico. Ierone, già signore di Gela, era succeduto nel 478 a.C. al fratello Gelone, dopo che i due avevano sconfitto i cartaginesi nella battaglia di Imera (480 a.C.). Secondo Erodoto e Aristotele, tale battaglia avvenne lo stesso giorno di quella di Salamina, in cui la flotta ateniese sconfisse i persiani. Un dato che è altamente improbabile, ma appare come un perfetto riflesso simbolico della luminosa fama che aveva acquisito Ierone all'interno della comunità panellenica. Fama sicuramente accresciuta dalla vittoria conseguita nell'agone della corsa dei cavalli nell'Olimpiade del 476 a.C., la prima dopo la guerra greco-persiana⁹¹. È questa vittoria che Pindaro celebra nella prima *Olimpica*⁹². Ma subito si fa strada un primo problema: una lirica corale (la trascrizione del testo rispecchia la struttura tripartita strofe-antistrofe-epistrofe tipica del genere) è solitamente eseguita in un'occasione pubblica, *coram populo*, davanti a tutti i membri della *polis*. Tuttavia nel testo si fa riferimento a un banchetto (vv. 14-16), e lo stesso mito di Tantalo rimanda, come si vedrà, a una situazione mensale. Un'altra informazione rafforza questo dubbio sul luogo dell'esecuzione, ossia la presenza nella tradizione di un altro carme corale dedicato alla vittoria di Ierone nella corsa dei cavalli di quell'anno: il quinto epinicio bacchilideo. È così probabile, ma non se ne ha alcuna prova, che il carme "ufficiale" da eseguire nella cerimonia pubblica fosse quello di Bacchilide, mentre quello di Pindaro sarebbe servito ad allietare gli ospiti di una festa privata, all'interno del palazzo di Ierone⁹³. Un'altra ipotesi, suggerita dal primo emistichio dell'epinicio, è che la performance si fosse tenuta presso la fonte Aretusa a Ortigia, che una fantasia idrologica vede derivare dal fiume Alfeo, lo stesso che bagna Olimpia⁹⁴, alla cui topografia il carme pindarico rimanda più volte.

La prima *Olimpica* ha una struttura anulare tipica della lirica arcaica: si apre e si chiude con la celebrazione del vincitore (vv. 8-23 e vv. 97-116), secondo lo schema attualità-mito-attualità. Il suo fulcro è la narrazione mitica incastonata tra queste due estremità, al cui interno fioriscono numerosi enunciati gnomici sulla condizione umana. Il mito di Tantalo e di Pelope, fondatore dell'ippica olimpica, è noto, ma è il caso di riassumerlo brevemente. Tantalo invitò gli dei alla propria mensa per ringraziarli del banchetto divino a cui aveva preso parte, dove, primo fra gli umani, aveva potuto gustare l'ambrosia. Solo che, con un colpevole atto di *hybris*, Tantalo volle testarne l'onniscienza, imbandendo sulla propria tavola le carni del figlio Pelope. Prima che l'inganno fosse scoperto, Demetra saggì la spalla del giovane. Su ordine di Zeus il corpo di Pelope fu però ricomposto, sostituendo l'omero

⁹¹ Ovviamente non era Ierone in prima persona a cavalcare, ma il cavallo vincente era di sua proprietà.

⁹² Le *Olimpiche* raccolgono, *ça va sans dire*, componimenti dedicati ai vincitori degli agoni appartenenti all'eponima manifestazione; ugualmente le *Pitiche*, le *Istmiche*, le *Nemee*, ecc.

⁹³ *Lirici greci* cit., p. 313.

⁹⁴ E. Sthele, *Performance and Gender in Ancient Greek. Nondramatic Poetry in its Setting*, Princeton, Princeton UP, 1997, p. 118.

mancante con uno d'avorio. Tantalò fu condannato a patire eternamente la fame e la sete nel Tartaro, gravato da un enorme masso sospeso sul capo. «Per salvare la purezza e l'onniscienza divina, l'immutata integrità fisica di Pelope e pure l'incontaminata eccellenza del banchetto di Tantalò»⁹⁵, il pio Pindaro offre invece una versione rivisitata del mito, secondo la quale Pelope fu rapito durante il banchetto da Posidone, il dio ippico e Auriga della terra, follemente invaghitosi del giovane. Le vane ricerche di amici e familiari ispirarono alla malevolenza dei vicini la turpe storia del banchetto con carni umane. La colpa di Tantalò è in questo caso non la cannibalica uccisione del figlio, ma il furto dell'ambrosia, e la conseguente offerta di questa ad altri mortali. La condanna di Tantalò implica, nella narrazione pindarica, il ritorno di Pelope alla stirpe degli uomini dal rapido destino. Una volta cresciuto, Pelope si innamora di Ippotamia, figlia di Enomao, re di Pisa (località dell'Elide dove in futuro sorgerà il santuario di Olimpia). Enomao teme però una profezia secondo la quale nel prossimo futuro verrà ucciso da suo genero. Proprio per questo egli obbligava ogni corteggiatore della figlia a batterlo in una gara con il carro da Pisa fino all'istmo di Corinto. Se avesse vinto lui, lo sfidante sarebbe stato ucciso, in caso contrario, avrebbe potuto sposare la figlia. Ovviamente, nessuno era ancora stato in grado di batterlo e numerosi giovani avevano già perso la vita. Prima della gara Pelope si rivolge così a Posidone, affinché, come ricompensa per i doni d'amore che il giovane gli aveva offerto, il dio gli permetta di sopravvivere alla sfida con Enomao. Le parole di Pelope non sono senza conseguenza, egli vince l'agone, sposa Ippodamia e fornisce agli agoni di Olimpia la loro illustre e mitica origine. Qui il racconto di Pindaro si interrompe e l'epinicio riprende l'encomio offerto nei primi versi a Ierone. È chiaro però che il pubblico greco conoscesse già la versione vulgata del mito, che faceva parte del suo sapere condiviso ed era in gioco durante la transazione retorica tra il cantore/coro e l'audience. Proprio per questo Pindaro non poteva esentarsi dal citarla, anche se solo per allontanarsene esplicitamente (vv. 52-53). Nella mente degli ascoltatori probabilmente convivevano queste due versioni, mentre la musica, il canto e la danza dovevano persuaderli della veracità di quella pindarica.

Questa versione socialmente accettabile del mito permette inoltre una doppia identificazione: quella di Ierone prima con Pelope e poi con Tantalò⁹⁶. Quella con Pelope è abbastanza scontata: entrambi sono benvenuti da una divinità (vv. 39-42. e vv. 106-109), ed

⁹⁵ *Lirici greci* cit., p. 315.

⁹⁶ Pindaro, come gli altri lirici corali, non esita mai a collegare la persona lodata, o la sua dinastia, o la sua città di appartenenza, a un personaggio mitico, al fine di aumentarne l'autorità. Nei trattati retorici successivi tale elemento avrà un carattere normativo, e sarà un vero e proprio *topos* dei componimenti encomiastici dedicati ai potenti (cfr. Quintiliano, III, 7, 10-14 e ovviamente Menandro). La funzione del mito nella lirica è quella di un connettivo, di un mastice tra passato e presente, tra poeta e uditorio: è l'esemplificazione originaria di una norma o di un'istituzione che si collega (in positivo o in negativo) con l'occasione del canto.

entrambi sono vittoriosi in un agone. La struttura allocutiva acuisce senza dubbio la sovrapposizione delle due figure. Tra l'altro Pelope è vincitore di una corsa con i carri, che è anche la più importante gara olimpica, a Ierone avversa, e che Pindaro si offre di cantare, in caso di vittoria, in un prossimo futuro (vv. 109)⁹⁷. Il parallelo Ierone-Tantalo è sicuramente più complesso, e impensabile senza l'esplicita revisione del mito: Pindaro non può paragonare il proprio ospite, nonché colui che si fa carico del proprio emolumento, a un uomo che, in preda alla *hybris*, sfida gli dei dando loro in pasto il proprio figlio. Tuttavia nei vv. 54-58, riferiti a Tantalo, permane un sottinteso monitorio che possiamo leggere come un invito rivolto a Ierone affinché questi continui a comportarsi in maniera consona alla morale, cosa che del resto i versi conclusivi assicurano egli faccia, così come lo assicura la protezione Zeus di cui può fregiarsi (probabile che sia lui il dio a cui il v. 106 si riferisce). È infine probabile che la cornice dell'esecuzione, come si è detto un banchetto privato, rafforzi l'equazione tra Tantalo e Ierone. Tantalo è il modello negativo di re incapace di sostenere la fortuna e il favore degli dei, modello a cui Ierone, anche grazie alle esortazioni del canto, non aderirà. Del resto è noto come Pindaro sia avverso ai regimi tirannici⁹⁸, e sia piuttosto un cantore dello *status quo* oligarchico, e quindi questa clausola non può essere intesa come totalmente convenzionale.

Un'importanza cardinale, dalla valenza fortemente metapoetica, rivestono poi i vv. 72-86, che rappresentano una sorta di modello in piccolo della lirica, un plastico del suo funzionamento. Pelope si reca sulla riva del mare e invoca Posidone, a cui rivolge un'accurata preghiera, una lirica nella lirica. Il giovane chiede all'amante dal «bel tridente» di ricambiargli i doni che gli aveva offerto durante la loro convivenza. Le sue parole si rivelano non «irrealizzabili» e Posidone concede la propria intercessione. Il cuore di quest'allocuzione sono i vv. 81-85 che offrono una concisa articolazione dell'*ethos* eroico sul quale la tradizione aristocratica aveva costruito il proprio onore e il proprio prestigio: «Il grande pericolo non si prende un uomo codardo. Ma per quelli che devono morire, perché si dovrà digerire seduti nell'ombra, ed invano, un'anonima vecchiaia, privati di ogni bene?». Questi versi non sono inseriti a caso nella scena probabilmente più coinvolgente dell'intero componimento. Essi vanno intesi all'interno del quadro socio-politico della Grecia del V secolo. Il potere dell'antica nobiltà, infatti, era in molte *poleis* limitato e frenato dall'ascesa di una antesignana *middle-class* di cittadini, i quali miravano a intaccare le prerogative dell'aristocrazia, con il

⁹⁷ Tentando così di assicurarsi la lauta committenza (che invece, nel 468 a. C., verrà accaparrata da Bacchilide).

⁹⁸ Si veda l'undicesima *Pitica* ma anche la terza *Nemea*, entrambe contro l'oligarchia non isonomica che esercitò un potere tirannico nella Tebe della seconda guerra persiana. Cfr. B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica* cit., p. 230 e J. Walker, *Rhetoric and Poetics in Antiquity*, New York, Oxford UP, 2000, pp. 185-207. Tutto il IX capitolo del volume di Gentili, *Poeta-committente-pubblico, ovvero la norma del polipo*, rimane un contributo cruciale per il discorso che si sta portando avanti e, più in generale, per la comprensione della lirica arcaica.

conseguente sviluppo di un'ideologia e di istituzioni proto-democratiche. È perciò evidente che Pindaro difendesse gli interessi di quella classe aristocratica che si sobbarcava – non senza notevoli guadagni in termini di capitale simbolico – il suo sostentamento. Pur, come dimostra il riferimento monitorio a Tantalo, nell'ottica di un reciproco rispetto dei ruoli: i cittadini non dovevano opporsi ai veri *agathoi* e questi dovevano garantire un governo basato sulla giustizia civica e sulla pace.⁹⁹

Portati alla luce i (probabili) significati del testo e le loro implicazioni, non resta che constatare che per quanto la prosodia del testo greco lasci una traccia di quell'incantamento che deve avere avvertito il pubblico siracusano, privata della musica e della coreografia, questa prima *Olimpica* non può apparirci che come un complesso e raffinato pezzo di oratoria epidittica. In questo senso, e in questa forma, le liriche di Pindaro sembrano anticipare la più tarda produzione oratoria prosastica di Gorgia o di Isocrate. Il componimento di Pindaro è, sostanzialmente, un'orazione, ma è un'orazione cantata. Adesso si comprende pienamente l'affermazione fatta a 1.2 per cui *il proprium semiotico della lirica sarebbe il canto*: è il canto, insieme, ovviamente, alla versificazione, a permettere di riconoscere le *Olimpiche* come poesia lirica, e non come prosa oratoria. Pindaro non canta storie o racconti, ma argomenti e valori, anche se lo fa, frequentemente, attraverso narrazioni capaci di rafforzare la forza persuasiva di quegli argomenti e di quei valori:

What the lyric of this ancient paradigm offers to its audience is epideictic argument intending praise, evaluation and the creation of belief, argument in which the overt, more or less rational persuasion of *logos*, discourse, is “lifted high” (as Pindar says) by the graceful eloquence of lyric measure – by *metron* and *melopoeia* [cioè il canto], or what Richard Lanham has called the “tacit persuasion” of patterned prosody [...]. In fact, the ancient lyric poem is an oration, but it's a sung oration, a verse oration. The point is that the not-quite-linguistic, not-quite-rational and all-pervasive appeal of versification, *and only that*, is what makes the early Greek lyric recognizable as poetry, rather than as epideictic prose. Or rather, it does so in the lyric paradigm that Pindar represents and that critics like Dionysius of Halicarnassus have in mind.¹⁰⁰

⁹⁹ Il conservatorismo di Pindaro è “smorzato” da Walker, che, riprendendo una tesi di un libro di Kurke, scrive che «Pindar's *epinikia* typically respond to this complex political situation by maintaining the rights of aristocratic athletic victors to public honors, social prestige, and the “embrace” of their fellow-townsmen, while at the same time attempting to “modify and modernize” the behavior and attitudes of “a reluctant aristocracy” by redefining the grounds of praise in terms of communal, civic responsibility», J. Walker, *Rhetoric and Poetics in Antiquity* cit., p. 189, le citazioni sono tratte da L. Kurke, *The Traffic in Praise. Pindar and the Poetic of Social Economy*, Ithaca, Cornell UP, 1991, p. 260.

¹⁰⁰ J. Walker, *The View from Halicarnassus* cit., pp. 26-27.

La lirica arcaica è perciò tutt'altro che *disinteressata*. Essa non può in alcun modo essere assimilata alla concezione moderna di poesia così ben espressa da Mill:

L'eloquenza presuppone un uditorio; la peculiarità della poesia ci sembra consistere nella totale inconsapevolezza da parte del poeta di un ascoltatore. La poesia è un sentimento che si confessa a se stesso nei momenti di solitudine, e che si incarna in simboli che sono le più fedeli rappresentazioni del sentimento nella forma esatta in cui esso esiste nella mente del poeta [...]. La poesia ha la natura del soliloquio [...], non c'è nulla di assurdo in questo modo di parlare da soli. Ciò che abbiamo detto a noi stessi lo possiamo dire agli altri in un secondo momento [...]. Ma nell'opera non dev'essere visibile alcuna traccia degli occhi che ci sono addosso. [...] quando l'espressione delle emozioni del poeta, o dei suoi pensieri permeati dalle emozioni, è permeata anche dal proposito, dal desiderio di suscitare un'impressione su un'altra coscienza, allora questa espressione smette di essere poesia e diventa eloquenza.¹⁰¹

Anzi, ciò che alla teoresi moderna sembra inaccettabile sono proprio la dimensione pubblica della lirica arcaica e la sua funzione suasoria:

But the alienness, for us, of antiquity's rhetorical poetics lies in more than its nonrecognition of that opposition [l'opposizione post-romantica tra *pratico* ed *estetico*] – or, for that matter, in more than its conception (and practice) of lyric as significant public discourse, as audience addressed and embedded in particular scenes and occasions for performance, and as acting within and upon particular social, historical, and political circumstances [...]. All these features are characteristic of rhetoricality, but certainly the most crucial features, and most alien ones for the modern account of lyric, are suasory function – the effecting (or attempting to effect) some alteration in an audience's ideology, its codes of believing, valuing, desiring, and acting – and thus, to that end, the “artistic” development and deployment of argumentation.¹⁰²

Se, come è stato affermato da Harold Bloom, la prima *Olimpica* rappresenta «still the truest paradigm for western lyric»¹⁰³, va da sé che la nostra idea di lirica vada totalmente ridiscussa. Quando, tra XVIII e XIX secolo, a seguito di una complessa serie di trasformazioni che investono la civiltà occidentale sul piano economico, sociale, demografico, tecnologico, e politico, la modernità letteraria può pienamente affermarsi, con i corollari che si è già tentato di schematizzare sul versante estetico (cfr. 1.7), il discorso in versi è ormai ristretto al solo genere lirico, la cui fisionomia – come si è avuto lungamente modo di notare – è ormai

¹⁰¹ J. S. Mill, *Che cosa è la poesia* cit., pp. 67-68 [traduzione modificata].

¹⁰² J. Walker, *The View from Halicarnassus* cit., p. 19.

¹⁰³ H. Bloom, *The Breaking of form* cit., p. 14.

lontana dalla sua preistoria arcaica. I lettori moderni, sono lettori soprattutto di prosa, e il discorso cerimoniale così come quello argomentativo sembrano essere dominio esclusivo di questa. Tale prosa, tuttavia, proprio perché vuole dimostrare qualcosa, proprio perché ha un carattere *estroverso*, quale che sia il suo grado di elaborazione formale, non può essere minimamente collegata, come in epoca classica o tardo-antica, alla poesia. Essa è condannata a rimanere nel campo della retorica. In versi ormai non si *dice* più niente. Piuttosto si esprimono emozioni. Da qui la celebre definizione di Wordsworth della poesia come «emotion recollected in tranquillity». Tale situazione è il riflesso di un'epistemologia che separa nettamente le facoltà razionali da quelle non razionali, i pensieri dai sentimenti, la logica lineare da quella associativa, e così via. In questo modo, la concezione romantica della lirica rovescia il rapporto tra mezzi e fini. Il pathos e l'alto gradiente emotivo della lirica arcaica, o meglio, di quell'apparato spettacolare multimediale che era la performance lirica in Grecia, con il ruolo centrale che dovevano rivestire al suo interno il canto e il suono, intensificavano l'aderenza del pubblico al contenuto argomentativo, e fortemente ideologico, del componimento. È questo del resto il motivo del noto rifiuto platonico della poesia in generale. Nel regime estetico della letteratura moderna, il mezzo è diventato il fine, non persuadere, non convincere, il compito della lirica è quello di offrire piacere. Essa non si offre più come un discorso pubblico, civile, che in occasioni rituali articola e sviluppa – attraverso metafore, narrazioni ed entimemi – tesi sui costumi e la vita di intere comunità, che si sentono comunità proprio in quanto assistono a una determinata performance.

2.4. Tra imitazione ed espressione.

Lo specifico concetto di mimesis in cui si incappa nelle pagine della *Poetica*, ovvero quello di rappresentazione di pattern universali dell'esperienza umana attraverso *exempla* particolari e verosimili (soprattutto attraverso la messa in scena, e, solo in secondo luogo, il racconto di questi), ha come conseguenza, si è detto, una ri-mappatura del territorio dei discorsi umani. Le conseguenze più notevoli di questa partizione dei discorsi operata dalla *Poetica* si sono registrate, però, come è noto, soprattutto a partire dal Rinascimento. Si è già avuto modo di ricordare alcune vicende legate alla riscoperta della *Poetica* aristotelica e alla sua diffusione nel Cinquecento (cfr. 1.4-1.6). Il carattere fortemente normativo, e al contempo banalizzante, dell'aristotelismo rinascimentale portò a interpretare il complesso concetto cognitivo di mimesis come “imitazione di uomini che agiscono”, secondo la lettera di *Poetica* 1448a. La lirica, per essere considerata poesia, doveva perciò reinventarsi, reimmaginarsi in termini altri da quelli del discorso epidittico, e in qualche modo provare ad entrare a far parte di un canone che originariamente non prevedeva, se non marginalmente, la sua presenza.

Tra i problemi principali che gli studiosi di poetica dovettero affrontare vi fu quello legato all'oggetto dell'imitazione, che nella poesia lirica non poteva essere in alcun modo identificato con le azioni (*praxeos*) di un personaggio. L'altro fu quello del modo, a seguito dell'accezione prescrittiva che venne data all'affermazione di Aristotele riguardo la narrazione di Omero, che evitava il più possibile la prima persona (*Poetica*, 1460a). Il primo a confrontarsi con simili problemi fu il vescovo Minturno, il cui *De poeta* fu, come visto, fondamentale per il riconoscimento della classe lirica al fianco di epica e dramma. Nel terzo libro dell'*Arte poetica* (dove i precetti del *De poeta* vengono applicati alla letteratura volgare) Minturno sta trattando il genere lirico, sforzandosi di considerarlo come afferente al principio della mimesis. Nell'elencare le parti di cui è composto, egli inserisce, come era prevedibile, la «favola». E aggiunge:

Percioche, si come in ciascuna altra Poesia, così in questa la favola esser dee perfetta, et una. E, se in qualche atto esser si dice, chi in parlamento lauda, o biasima, accusa, o difende, sospinge o richiama: chi in laude degl'Iddij, o degli huomini narra le cose divini, o l'humane; chi l'honeste commenda, chi le brutte riprende, chi prega, chi tratta le materie vere e gravi, chi le festevoli e vane; niuno atto farà? Eccertamente il Petrarca le forze e le vittorie d'Amore celebrando, l'Italia alla pace confortando, la Vergine madre d'Iddio laudando e pregando, Amore accusando, e quello istesso difendendo, così ogni cosa ci dipinge, come al Melico Poeta è richiesto: percioche verisimilmente narra le cose vere con meravigliosa dolcezza.¹⁰⁴

Per Minturno esistono degli enunciati che equivalgono a delle azioni, degli enunciati, diremo, performativi, la cui articolazione costituisce l'esecuzione di un atto che non verrebbe normalmente descritto come 'dire' qualcosa¹⁰⁵. Essi sono retti solitamente da verbi come: pregare, lodare, esortare, celebrare ecc. Anche la favola del poeta lirico, perciò, imita un'azione, per quanto verbale. Poco importa se più che 'imitare' gli enunciati performativi 'realizzino' qualcosa, siano essi stessi un'azione e non una sua riproduzione: l'argomentazione di Minturno è comunque decisiva per introdurre retrospettivamente la classe lirica sotto l'egida della *Poetica* aristotelica.

Non meno interessante risulta il paragrafo riservato al modo. Secondo Minturno la lirica afferisce tanto al modo diegetico che a quello mimetico: in essa cioè prende parola il poeta tanto in prima persona che in veste di altri personaggi. Bernardino Rota, uno degli interlocutori del dialogo, chiede a questo punto se il lirico, quando «ritiene la sua persona»

¹⁰⁴ Minturno, *Arte poetica* cit., p. 177.

¹⁰⁵ J.L. Austin, *Come fare cose con le parole* (1962), trad. it. C. Villata, Genova, Marietti, 2012, pp. 7-14.

sia da considerarsi o meno un *mimetes*, un produttore di imitazioni. La risposta di Minturno è piuttosto elaborata:

B. Sel Melico il più delle volte ritiene la sua persona, diremo, ch'egli allhora non fa imitazione alcune? M. Non certo: percioche dir non si può non imitare colui, che ben dipinge e la forma del corpo; overo gli affetti dell'animo; o dicevolmente nota i costumi; o qualunque altra cosa descrive talmente, che espressa la ti paia vedere: quali sono la maggiora parte l'ode Horatiane, e le rime del Petrarca; ove niuno a parlare si introduce. Anzi, quando il Poeta parla ad altri, par che deponga la persona del poeta; e ne prenda, o tenga un'altra. Percioche nel Petrarca due persone intendere possiamo: l'una del Poeta, quando egli narra; e l'altra dell'amante, quando dirizza a Madonna Laura il suo dire.¹⁰⁶

Si assiste qui a una vera e propria separazione tra l'io extradiegetico e quello intradiegetico, tra l'io che scrive e quello che ama. Minturno sembra aver colto perfettamente la caratteristica portante dei testi autobiografici, ossia lo sdoppiamento dell'autore in narratore e personaggio. Questi si situano su due piani differenti: il primo, in quello, referenziale, della realtà; il secondo in quello, autoreferenziale, dell'universo finzionale costituito dall'atto poetico. In questo modo sembra iniziare a dissiparsi il valore autobiografico del *Canzoniere* petrarchesco: la non-identità tra il soggetto dell'enunciazione e il soggetto dell'enunciato ha come conseguenza una perdita di consistenza del personaggio dell'amante, il quale può idealmente essere sostituito da qualsiasi altro personaggio di finzione.

Il più radicale tentativo di forzare i limiti della *Poetica* per legittimare il genere lirico è però rappresentato dalle *Lezioni intorno alla poesia* di Agnolo Segni, di cui si è già discusso in 1.5. Segni, membro stabile dell'Accademia Fiorentina, fu costretto a un'erudita revisione del concetto aristotelico di *mimesis* (emendato attraverso un costante ricorso al platonismo) per poter rendere questo adatto ad accogliere la lirica. Le *Lezioni*, dopo una breve introduzione programmatica, partono proprio con l'analisi del concetto vulgato di *mimesis*:

Già dunque si sa che cosa è la imitazione poetica, poi che due tali filosofi [Platone ed Aristotele] ce la mostrano, che ella è *parlare e dire qualunque cosa sotto l'altrui persona*.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Minturno, *Arte poetica* cit., p. 175.

¹⁰⁷ A. Segni, *Lezioni intorno alla poesia*, in Weinberg, *Trattati...* cit., III, p. 21. Corsivi miei.

Imitare equivarrebbe, sostanzialmente, a far parlare un personaggio all'interno di una rappresentazione. Tale idea sembrerebbe confermata dalla *Poetica* e dal III libro della *Repubblica*:

Dico che egli è vero che Platone dice la imitazione del poeta essere allora quando in persona d'altri favella, et Aristotile conferme che quando egli favella allora non imita.¹⁰⁸

Si ritorna così al problema affrontato poche pagine fa: le composizioni in prima persona non sarebbero mimetiche, secondo quanto scritto da Aristotele in *Poetica* 1460a e secondo l'idea platonica per cui il modo diegetico sarebbe meno colluso con la mimesis di quello, appunto, mimetico. Le *Lezioni*, tuttavia, non si arrestano qui e si propongono di fare chiarezza sul significato autentico del termine mimesis. Aristotele derivò, secondo Segni, la nozione da Platone e la mantenne immutata. Tale nozione prevedeva che la mimesis fosse creazione di «idoli» («l'idolo è quello che a la cosa vera è fatto simile e tale quale ella è, essendo diverso da lei»)¹⁰⁹, cioè di immagini o di «fantasmi» capaci di rappresentare il loro originale. La poesia, essendo imitazione, è dal canto suo anch'essa «fabricazione e componimento di idoli»¹¹⁰, e il suo strumento proprio, che la differenzia dalle altre arti, è l'«orazione». La poesia è creazione di idoli attraverso le parole, è una forma di rappresentazione linguistica. Quest'orazione può essere di due tipi: può essere «vera», come nel caso delle scienze, del vangelo o della storia, oppure essere «falsa», come nel caso della poesia, e a questo punto l'orazione si chiamerà «favola» (il *mythos* aristotelico). Entrambe le orazioni producono idoli (sul carattere mimetico della parola Platone si esprime più volte: per il filosofo ogni atto linguistico è sempre una produzione di immagini, come dimostra il *Cratilo*), ma è chiaro che il ragionamento da ora in poi si occuperà unicamente di quella falsa, della «favola», in quanto l'unica che interessa la poesia. Essa ha un carattere che la rende peculiare, ossia che pur essendo non vera è al contempo credibile:

La favola che è una narrazione falsa, se le cose sue non vere fa, nondimeno possibili e conformi e simili a le vere, dico che ella non solamente è falsa, ma falsa è insieme e vera: falsa è quanto a la sua istoria, vera quanto a la sembianza del vero. Contro a questo, se le cose de la favola false sono, di più impossibili e non somigliano anche le vere, questa non è altro che falsità o mendacio, onde si può dir di lei che ella è falsa falsa e tutta falsa e falsissima.¹¹¹

¹⁰⁸ Ivi, p. 23.

¹⁰⁹ Ivi, p. 24. Segni fa riferimento alla *Repubblica* e al *Sofista*.

¹¹⁰ Ivi, p. 26.

¹¹¹ Ivi, p. 31.

La poesia è dunque definita come creazione di idoli attraverso la favola, e in quanto tale non richiede obbligatoriamente che il poeta parli in prima persona:

Non diremo adunque più l'imitazione de' poeti essere parlare in persona d'altri, se già parlare in persona d'altri ne la poesia e far idoli non è tutto uno; ma egli non è tutto uno perché egli è ben vero che il poeta, quando si veste la persona d'un altro e per lui favella, allora fa idolo, perché egli stesso è idolo et immagine di colui la persona del quale immita e rappresenta parlando. Così il poeta in quel termine fa idolo et immagine se medesimo, et il parlare in persona d'altri è far idolo sempre, ma non sempre il far idolo sarà parlare in persona d'altri; e dico ne la poesia, perciò che al poeta per far idoli non è necessario parlare in persona d'altri e può parlando egli in suo nome anche così far idoli. Non è adunque parlare in persona e far idoli poetando una cosa medesima, e la imitazione poetica non sarà parlare in persona d'altri, ma sarà fare idoli, come l'altre, anch'ella.¹¹²

Esistono, scrive Segni, due tipi di mimesis. Una mimesis «speciale», enunciativa, doppia, quella del dramma e in parte dell'epica, in cui il poeta parla «in persona d'altri» (una mimesis che intreccia, abbiamo visto, la *Poetica* con *Repubblica* III 393a – 395b), e che perciò imita attraverso la «favola» e attraverso il modo, e una mimesis semplice, che si è definito 'di default', che imita semplicemente attraverso la «favola», pur «mantenendo il poeta il suo nome»¹¹³.

Ma quando parla il poeta in proprio nome, in questo immita le cose proposte con strumenti da se stesso diversi, perché non con altro che con la favola fa la immitazione allora, la quale è da lui diversa et instrumento a lui ne l'immitare. Essendo adunque l'immitare sempre favoleggiare, favoleggiare in persona propria è semplice immitazione, ma favoleggiare in persona d'altri ha due immitazione, una de la favola, l'altra del modo.¹¹⁴

A questi due tipi di mimesis si accompagnano anche argomenti diversi: all'epica e al dramma saranno adatti i famosi «uomini in azione» (*prattontas*) della *Poetica*, mentre gli altri generi potranno occuparsi tanto di «azioni» quanto di «costumi, passioni d'animo» e di «concetti»¹¹⁵.

¹¹² Ivi, p. 26.

¹¹³ Ivi, p. 52.

¹¹⁴ Ivi, p. 87. Noto anche il seguente passaggio: «il poema e la favola è l'opera e l'immagine la quale è simile, la poesia è l'operazione che fa simile. Il poema è solamente simile. Il poeta quando parla in persona propria solamente fa simile, che simile fa il poema e le favole sue; ma quando parla in persona d'altri, allora insieme fa simile et è simile: fa simile il poema e fa simile sé; ma facendo simile sé, adunque egli ancora è simile, simile a colui il quale egli di contrafare s'è proposto e di parlare come lui» (ivi, p. 90).

¹¹⁵ Ivi, p. 34.

Quest'ultima affermazione è un evidente travisamento del testo della *Poetica*, nella quale gli *etbe* e i *patbe* sono sempre legati ai personaggi rappresentati, così come la *dianoia*, «i concetti», che vanno intesi come i pensieri e gli argomenti degli eroi epici o dei personaggi tragici.

Non stupisce poi che il platonico Segni sottostimi il dramma, ritenendolo una forma d'arte «istrionica» e fuorviante, e sottolinei, sulla base del X libro della *Repubblica*, come Platone si sia peritato invece di salvare l'ode¹¹⁶. Segni non nota alcuna contraddizione tra la dottrina platonica e quella aristotelica, e tace a riguardo dell'evidenza per cui Aristotele interpreti invece la tragedia come la forma poetica più elaborata e degna di lode.

Arrivati a questo punto il quadro teorico delle *Lezioni* sarà abbastanza chiaro. Il trattato si sofferma brevemente sulla metrica e sul fine della poesia (la *catarsi*) prima di giungere a occuparsi del problema della lirica, che a ben vedere è il problema del *Canzoniere* petrarchesco e il reale oggetto di tutta la riflessione precedente.

Quanto al poeta, non possono alcuni secondo la loro dottrina mantenere al Petrarca il nome di poeta: quegli dico che vogliono che la poesia consista nel parlare per le introdotte persone et imitare in quel modo, perché questo egli fa di rado, e quegli ancora che non intendo la differenza de la favola, ma una sola, quella di Aristotile, pigliano, et insieme al poeta vogliono necessaria la favola e l'azione, sì che se egli non immita azione non sia poeta. Secondo queste oppinioni il Petrarca non è poeta, ma secondo le cose dette da noi de la poesia si mantiene a Petrarca il nome di poeta il quale tutto il mondo gli dà et egli stesso lo vuole. Se immitar si può, come noi detto abbiamo, altro che azioni, dico le altre cose immitabili, i costumi e le passioni de l'animo le quali immita il Petrarca ottimamente [...], e se può immitar il poeta come noi detto abbiamo, anche in propria persona parlando, per queste determinazioni sta il Petrarca ne la propria possessione de la poesia, per quelle n'è cacciato a torto e spinto fuori.¹¹⁷

In base a quanto detto finora Segni non ha dubbi: Petrarca è un poeta, ed è un poeta lirico, egli «favoleggia» e dunque imita. Il fatto che «favoleggi», ossia che componga una «favola», un'orazione falsa, che è lo strumento di cui si serve la poesia, ha una conseguenza cruciale: ossia che il dettato dei *RVF* sia sostanzialmente menzognero. Che Petrarca menta.

Che egli abbia favola, cioè orazione mendace e falsa, non credo che alcuno dubiti, se noi non vogliamo semplicemente al tutto credere le meraviglie che e' dice.¹¹⁸

¹¹⁶ Ivi, p. 49. Si rimanda inoltre a 2.1.

¹¹⁷ Ivi, p. 95.

¹¹⁸ Ivi, pp. 95-96

Si tratta di una conclusione quanto meno curiosa, ma tutto sommato coerente. Per Segni non era ancora possibile concepire una pratica letteraria riservata alle esperienze vissute del poeta. Petrarca doveva rigorosamente inventare la favola dei propri componimenti, alla stregua di un tragediografo o di un poeta epico. La teoria della mimesis si rivela ancora essere, come in Minturno (il primo a dissipare il valore referenziale e autobiografico del *Canzoniere*) una teoria della finzionalità.

Un ruolo cruciale nella riflessione teorica tardocinquecentesca è rivestito infine da Torquato Tasso. Si è già avuto modo di notare come Tasso ascriva il genere lirico allo stile mediocre, secondo un'usanza abbastanza comune nel XVI secolo e riconducibile sostanzialmente a Cicerone. Il rapporto tra generi e stili è, nella produzione teorica tassiana, tutt'altro che stabile, ma estremamente dinamico: ogni genere potrà ricorrere a tutti gli stili in base all'«occorrenze e le materie», anche se, ovviamente li declinerà in modo specifico: «il magnifico, il temperato e l'umile dell'eroico non è il medesimo co' l magnifico, temperato e umile degli altri poemi; anzi, si come gli altri poemi sono di spezie differenti da questo, così ancora gli stili sono di spezie differenti da gli altri»¹¹⁹. Il principio che muove è il ragionamento tassiano è perciò quello tradizionale dell'*aptum*, del *decorum*, della convenienza della materia rispetto alla forma espressiva. Il lirico si accompagna allo stile mediano dunque non soltanto per delle qualità 'innate' («la soavità, la venustà e [...] l'amenità de' concetti»)¹²⁰ ma per la sua capacità di affrontare una gamma molto vasta di argomenti:

La materia del lirico non è determinata, perché, sì come l'oratore spazia per ogni materia a lui proposta con le sue ragioni probabili tratte da' luoghi comuni, così il lirico parimente tratta ogni materia che occorra a lui; ma ne tratta con alcuni concetti che sono suoi propri, non comuni al tragico e all'epico.¹²¹

Lasciando da parte per il momento il riferimento ai «concetti», il passo proposto è di notevole importanza in quanto ci dimostra come, a quest'altezza cronologica, sia ancora vitale il rapporto tra lirica e retorica; e ci conferma, ancora una volta, l'indeterminatezza tematica del genere. Tale indeterminatezza è a mio avviso importante da sottolineare in quanto proprio in quegli anni la lirica stava andando ad identificarsi in maniera sempre più stabile con l'argomento amoroso. In qualche modo questa affermazione riguardo la non determinatezza della materia del lirico concorderebbe con l'intento della *Lezione recitata nell'Accademia ferrarese*

¹¹⁹ T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica* cit., pp. 49-50.

¹²⁰ *Ivi*, p. 60.

¹²¹ *Ibidem*.

sopra il sonetto «*Questa vita mortal*» di Monsignor Della Casa, ossia con il parziale rifiuto della linea bembiana e più in generale della lirica veneta in favore di una lirica alta, «grave e gravissima»¹²², capace di abbracciare non solo argomenti amorosi, piacevoli e quindi «medi», ma anche tematiche più sostenute. Il sonetto di Della Casa si propone come perfetto esempio di stile «magnifico» o «grande» o «sublime», avendo come «materia» la creazione della vita umana da parte di Dio. Tasso nella *Lezione* disquisisce, contro Dante, sulla liceità di trattare un argomento così elevato all'interno di un componimento lirico e traccia una sorta di teoria dello stile magnifico partendo dal dettato dellacasiano, teoria di cui si servirà per la stesura del suo poema epico. Ciò che maggiormente ci interessa di questa *Lezione* è però una precisazione che Tasso fa nel respingere l'ipotesi dantesca di una lirica inconciliabile con il sublime:

Ma l'error di Dante da la falsità de' suoi principi dipende. Pone egli per essenza della poesia, non i concetti, o la favola, ma il verso e la corrispondenza delle rime, da le qual vuol che tutte l'altre cose prendino legge e si determinino.¹²³

«Favola» è, ancora una volta, la traduzione del 'mythos' aristotelico, mentre cosa Tasso intenda per concetto è detto poche righe dopo:

E cominciando da' concetti Demetrio Falereo con queste precise parole ne parla: «È ne' concetti la magnificenza, se di alcuna grande ed illustre battaglia navale o terrestre o del cielo o della terra, si ragiona;» e quel che segue. E di questo che egli dice, tale si può rendere la ragione, che non sendo i concetti altro che imagine delle cose, che nell'animo nostro ci formiamo e figuriamo, tanto maggiori saranno, quanto maggiori sono le cose delle quali essi sono ritratti.¹²⁴

Il termine *concetto*, nel Rinascimento, ha una complessa storia semantica articolata attraverso diverse discipline e correnti filosofiche: retorica, letteratura, tradizione scolastica, neoplatonismo e aristotelismo. In primo luogo, esso è spesso usato come sinonimo di *sententia* e come traduzione di *dianoia*¹²⁵, il che giustifica l'accezione barocca del termine. In secondo luogo, è un termine tecnico utilizzato nell'ambito della filosofia neoplatonica, e sta a significare, molto sinteticamente, una sorta di modello interiore delle cose che permette

¹²² H. Grosser, *La sottigliezza del disputare* cit., p. 174. Sull'argomento, e più in generale su tutta la produzione teorica di Tasso, si veda l'ancora fondamentale E. Raimondi, *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980.

¹²³ T. Tasso, *Lezione recitata nell'Accademia ferrarese sopra il sonetto «Questa vita mortal» di Monsignor Della Casa*, in *Le prose diverse di Torquato Tasso* cit., I, p. 120.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Cfr. Cascales, *Tablas Poéticas* cit., pp. 86-95 e Guerrero, *Poétique et poésie lyrique* cit., p. 178.

all'essere umano di entrare in contatto con l'universale, con le Idee, in una prospettiva aprioristica, trascendentale ed innatista. Per Tasso i concetti sono, invece, molto più semplicemente l'immagine mentale di un oggetto, di un'azione o di una situazione, una rappresentazione interiore emersa da un atto cognitivo, in una prospettiva costruttivista e non innatista. Essi costituiscono, soprattutto, «il fine e conseguentemente la forma dell'orazione»¹²⁶. Ne consegue che lo stile di un'opera non si esaurirà nella sua *lexis*, nella sua elocuzione, ma dovrà tenere conto dei concetti che la compongono: «Quando io dico stilo, intendo non l'elocuzione semplicemente, ma quel carattere che da l'elocuzione e da' concetti risulta»¹²⁷. La riflessione teorica cinquecentesca, che si era quasi esclusivamente soffermata sugli aspetti formali dello stile, riscopre, con Tasso, la centralità dell'*inventio* (e, in seconda istanza, della *dispositio*) a cui segue una marginalizzazione della fino allora dominante *elocutio*.

Tuttavia nella *Lezione* non è ancora ben chiarito il rapporto tra materia e concetto, due categorie che spesso sembrano confondersi, mentre una notevole autonomia sembra ancora concessa all'elocuzione, come pare evidente dal seguente passaggio:

Qual più ordinario, qual più trito concetto è di questo, che la fama dell'eloquenza d'un uomo e della bellezza d'una donna resti dopo la morte loro? Qual più raro, qual più arguto, qual più meraviglioso, che questo medesimo, in virtù dell'elocuzione e degli spirti del Petrarca?

Ch'io veggio nel pensiero, dolce mio foco
Fredda una lingua e duo begli occhi chiusi,
Rimaner dopo noi pien di faville.

[...] Vedete che la divinità di questi versi, non da la profondità de' sensi filosofici, ma dalla vivacità degli spirti e da l'ornamento dell'elocuzione deriva.¹²⁸

Una maggiore trasparenza caratterizza invece le pagine dei *Discorsi*, i quali ordinano materia, concetti e parole in base a un preciso schema ontologico:

grandissima differenza è tra le cose, tra i concetti, e tra le parole. Cose sono quelle, che sono fuori de gli animi nostri, e che in se medesime consistono. I concetti sono imagini delle cose, che nell'animo nostro ci formiamo variamente, secondo che varia è l'imaginazione degli

¹²⁶ T. Tasso, *Lezione* cit., p. 120.

¹²⁷ Ivi, p. 121.

¹²⁸ Ivi, pp. 124-125.

uomini. Le voci ultimamente sono immagini delle immagini; cioè, che siano quelle che per via dell'udito rappresentino a l'animo nostro i concetti, che sono ritratti da le cose.¹²⁹

I concetti sono quindi autonomi rispetto alla materia. Una stessa materia può essere trattata in base a diversi concetti, questi sì strettamente connessi a una precisa forma espressiva. Il *decorum* non regola l'interazione tra materia e parola, ma tra concetti e parole:

tutto il contrario è vero, che le parole devono pendere da' concetti, e prender legge da quelli [...]. Le immagini devono essere simili a la cosa imaginata ed imitata: ma le parole sono immagini ed imitatrici dei concetti [...]; adunque le parole devono seguitare la natura de' concetti.¹³⁰

A riprova di ciò Tasso delinea un parallelo tra epica e lirica, per dimostrare come le stesse materie possano essere sviluppate dai due generi in base a concetti diversi. Il tema della bellezza femminile è trattato, ad esempio, nell'*Eneide* attraverso concetti asciutti, parchi di ornamenti e secchi, mentre vaghi, vari e fioriti sono i concetti petrarcheschi nelle descrizioni lauriane. Va da sé che se l'epica potrà talvolta avvalersi di forme mediocri, lo potrà fare unicamente in corrispondenza di concetti altrettanto mediocri. Ugualmente per la lirica nel caso delle sue escursioni verso lo stile magnifico (come nel caso del sonetto dellacasiano). Quindi, per concludere:

Appare, dunque, che la diversità dello stile nasce da la diversità de' concetti; i quali sono diversi nel lirico e nell'epico, e diversamente spiegati. Né si conclude che da' concetti non nascano gli stili; perché trattando i medesimi concetti il lirico e l'epico, diversi nondimeno siano gli stili. Perché non vale: tratta le medesime cose, adunque tratta i medesimi concetti; come di sopra dichiarammo: ché ben si può trattare la medesima cosa con diversi concetti.¹³¹

In un passaggio della *Lezione* si è letto che l'errore di Dante nell'integrazione di generi e stili nasce da un difetto prospettico, cioè dal non considerare «i concetti o la favola» come «essenza della poesia». A una prima lettura non è chiaro perché favola e concetto debbano essere posti sullo stesso piano. Si potrebbe generalmente inferire che la favola sia di certo la categoria che traina tutte le altre nella *Poetica* aristotelica, così come quella di concetto nella produzione teorica tassiana. Favola e concetto sarebbero accomunate semplicemente dalla loro importanza nell'assiologia che informa tanto i *Discorsi* quanto la *Lezione*. Un'assiologia

¹²⁹ T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica* cit., p. 59

¹³⁰ Ivi, p. 58.

¹³¹ Ivi, p. 63.

che non è autorizzata dalla *Poetica* né dalle altre fonti tassiane (Ermogene, Pseudo-Demetrio, Dionigi di Alicarnasso, Cicerone), nemmeno se si vuole semplicisticamente considerare il concetto come traduzione del greco *dianoia*. In realtà, allora, si potrebbe ritenere quest'associazione molto meno casuale di quanto sembri. Tasso ha trattato sinora la lirica come un genere dotato dello stesso statuto logico di epica e dramma, il che, come si è a lungo avuto modo di dimostrare, non è affatto scontato negli anni sessanta del Cinquecento. Tasso, a differenza dei teorici a lui coevi che si sono occupati del genere lirico, non si sente in dovere di giustificare la presenza della lirica al fianco degli altri generi, nonostante il silenzio aristotelico. Questo perché, per lui, la lirica è legittimata dalla stessa teoria dei concetti:

Se vorremo trovare parte alcuna nel lirico, che risponda per proporzione a la favola degli epici e de' tragici, niun' altra potremmo dire che sia, se non i concetti; perché si come gli affetti e i costumi si appoggiano sulla favola, così nel lirico si appoggiano sui concetti. Adunque, si come in quelli l'anima e la forma loro è la favola, così diremo che la forma in questi lirici siano i concetti.¹³²

L'intuizione tassiana è semplicemente geniale. I concetti rivestono nella lirica la stessa importanza che la favola ricopre negli altri generi. Si tratta di una conclusione non legittimata da alcuna fonte ma ricavata, si potrebbe dire, empiricamente. La lirica non articola alcun 'intreccio', alcun 'racconto': Tasso si rende conto che parlare di una preminenza del *mythos* per la lirica (come fa ancora Segni) sia assolutamente fuorviante. Una delle verità a cui giungono (involontariamente) i *Discorsi* è come gli strumenti della *Poetica* si rivelino inadeguati ad analizzare la lirica petrarchesca così come quella arcaica.

Nonostante ciò è la stessa *Poetica* a consentire al genere, una volta che la lirica viene dotata della sua peculiare favola, di giustificare la propria esistenza, in quanto i concetti, così come il *mythos*, sono nelle parole di Tasso innanzitutto un principio di coerenza e stabilità in grado di garantire l'unità del componimento, e dunque la sua dignità. Il principio costituente della lirica ha però una non sottile differenza con quello di epica e dramma. Esso sembra essere notevolmente marcato soggettivamente, in quanto, lo si ricordi, i concetti sono «immagini delle cose, che nell'animo nostro ci formiamo variamente, secondo che è varia l'immaginazione degli uomini»¹³³. I concetti rappresentano un qualcosa che ha unicamente a che fare con il poeta e con il suo modo di percepire. La lirica avrebbe cioè come sua *archè* l'immaginazione, il modo di conoscere e concepire, di ciascun autore. Vale a dire: la sua

¹³² Ivi, p. 58.

¹³³ Ivi, p. 59.

visione del mondo. La teoria del concetto tassiana, che sarà ripresa quasi lettera per lettera da Cascales e a cui è debitore Pellegrino, costituisce una sorta di intermezzo possibile fra l'estetica normativa e rappresentativa del Cinquecento (di cui fa a rigore parte) e quella espressivistica del Romanticismo.

2.5. Teorie mimetiche contemporanee: il New Criticism.

Precedentemente (1.7) si è avuto modo di notare come nello scontro tra Batteux e Schlegel padre, suo traduttore, la frizione in atto non sia tra due poetiche, ma tra due regimi estetici: da un lato la millenaria concezione dell'arte come pratica rappresentativa, la cui pietra angolare è il concetto di mimesis, dall'altro un regime espressivo, in un cui le singole pratiche artistiche sono svincolate da regole normative e da una rigida corrispondenza gerarchica tra stili e soggetti. Si è anche aggiunto che in un tale scivolamento di regimi un ruolo cruciale è stato svolto dalla lirica, la quale è stata interpretata come un genere antinormativo e antimimetico per eccellenza, una sorta di grimaldello capace di forzare i bastioni del classicismo.

Dal Romanticismo in poi rimarrà grossomodo intatta questa visione della lirica come pratica sostanzialmente estranea alla mimesis, sia nel senso "narrativo" aristotelico che in quello cinquecentesco di "rappresentazione". Essa esprimerebbe lo stato d'animo del poeta, i suoi sentimenti, il suo "mondo interiore". Le poetiche tardo-ottocentesche e il simbolismo francese portando alle estreme conseguenze la svolta romantica, danno vita a un paradigma critico-scientifico che estende le caratteristiche della cosiddetta "poesia pura" a tutta la poesia moderna. Da ciò nasce la definizione vulgata della lirica come «short, nonnarrative poem depicting the subjective experience of a speaker»¹³⁴, a cui si potrebbe aggiungere, come afferma Mazzoni, l'idiosincronicità e la musicalità del linguaggio utilizzato. La lirica si definisce in opposizione alla narrativa e più in generale alla finzione, come è testimoniato, del resto, dalla tradizione critica di quasi tutti i paesi occidentali, la quale prevede una netta separazione tra gli studi di poesia e quelli narratologici. Vorrei perciò chiudere il quadro teorico che ho schizzato in queste pagine portando l'attenzione da un lato su un movimento critico che si situa in netta contrapposizione con la tendenza antinarrativa della poesia moderna, dall'altro su una teoria della lirica che, viceversa, approfondisce e chiarisce i termini della mutua esclusione di lirica e finzione.

¹³⁴ V. Jackson, *Who Reads Poetry?*, «PMLA», CXXIII, 1, 2008, pp.181-187, qui p. 183.

Sotto il nome di New Criticism si suole indicare un movimento teorico diffuso tra gli anni trenta e cinquanta del Novecento negli Stati Uniti, ma in profonda continuità con il lavoro di critici anglosassoni quali F. R. Leavis, I. A. Richards e, in parte il suo allievo William Empson. Tra i principali esponenti vengono solitamente indicati J. C. Ransom, W. K. Wimsatt, Cleanth Brooks, Allen Tate e R. P. Blackmur. Si tratta di critici molto diversi tra loro, ma che condividono una visione potremmo dire *feticistica* del testo letterario. La loro convinzione è che, ad esempio, una poesia, sia un oggetto perfettamente autosufficiente, il cui significato, pubblico e oggettivo, è inscritto nello stesso linguaggio che lo compone, indipendente tanto dalle intenzioni dell'autore che dalle reazioni del lettore. Il testo, solido come un'urna, si trova così svincolato dal contesto storico e sociale in cui è stato generato, fluttua in uno spazio neutro, dove il 'nuovo critico' lo dissezionerebbe tramite un indefesso *close reading*, una pratica ritenuta appunto 'oggettiva' e lontana dall'impressionismo romantico. Si tratta di un vero e proprio determinismo critico: il singolo componimento poetico è considerato alla stregua di un enigma la cui univoca soluzione risiede nei materiali linguistici di cui è fatto, e nei confronti dei quali le inferenze o le presupposizioni di coerenza del lettore rappresentano un'azione di disturbo. Insomma, il testo è soggetto ad una pratica analitica che «inevitabilmente sugger[is]ce un'attenzione a questo piuttosto che a quello: e cioè alle "parole sulla pagina" piuttosto che ai contesti che le [hanno] prodotte e che le circondano»¹³⁵. In questa sede tale movimento assume una notevole rilevanza in quanto ha avuto la forza di trasformarsi in un vero e proprio modello pedagogico. Nelle scuole e nelle università di area angloamericana, infatti, il New Criticism ha offerto un economico modello ermeneutico per l'analisi dei testi poetici¹³⁶. Esso sostanzialmente equipara la lirica a un monologo drammatico: l'io lirico – in quanto parte di un'unità organica autosufficiente, non condizionata da elementi extratestuali – si svincola dall'identificazione forzata con l'autore e in questo modo anche il più breve componimento rivela sé stesso come una sorta di piccolo dramma, recitato su un palcoscenico vuoto. Se da un lato questo modello poteva effettivamente permettere ai *new critics* di concentrare l'analisi unicamente sull'aspetto linguistico, dall'altro ha in realtà finito per riposizionare la lirica all'interno del territorio della mimesis: l'io lirico è una *dramatis persona*, un personaggio fittivo, esattamente come il protagonista di un romanzo. Si tratta di un assunto in forte controtendenza con il paradigma critico a cui siamo abituati in Italia, e che rimanda – forse non troppo paradossalmente – alle

¹³⁵ T. Eagleton, *Introduzione alla teoria letteraria* (1983), trad. it. F. Dragosei, Roma, Editori Riuniti, 1998, p. 54.

¹³⁶ Cfr. W. K. Wimsatt e C. Brooks, *Literary Criticism*, New York, Knopf, 1957, p. 675; C. Brooks e R. P. Warren, *Understanding Poetry* (1938), New York, Holt, 1950; D. Geiger, *The Dramatic Impulse in Modern Poetics*, Baton Rouge, Louisiana State UP, 1967 (soprattutto pp. 85-95); H. F. Tucker, *Dramatic Monologue and the Overhearing of Lyric*, in *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, a cura di C. Hošek e P. Parker, Ithaca, Cornell UP, 1985, pp. 226-243.

affermazioni di Batteux riguardo la capacità del poeta di simulare i sentimenti espressi nelle sue poesie: non a caso se Wimsatt e Brooks hanno come riferimento le liriche in forma di monologo drammatico di Browning, Batteux definisce “lirici” i monologhi ricchi di pathos dei personaggi di Corneille. Se il New Criticism supera l’ingenuo vessillo dell’autenticità romantica e dell’identificazione tra io lirico e io empirico, lo fa però rimpiazzandolo con un altro vessillo, quello dell’impersonalità a tutti i costi, della totale separazione di autore e locutore, il cui corollario è, come detto, una finzionalizzazione del testo poetico. È come se ogni lirica sottintendesse una precisa didascalia: “qualcuno potrebbe pronunciare le seguenti parole...”, oppure “il poeta non sta dicendo queste parole, ma sta rappresentando qualcuno che le dice”. In questo modo il compito del lettore diventa non più analizzare le componenti linguistiche del testo, ma ricostruire il contesto di enunciazione fittivo del componimento, chiedersi chi è che parla, in che occasione, facendo ciò riannodare i fili di una storia plausibile:

Thus, although a poem is a fictive utterance without a particular historical context, its characteristic effect is to create its own context or, more accurately, to invite and enable the reader to create a plausible context for it. And what we mean when we speak of interpreting a poem is, in large measure, precisely this process of inference, conjecture, and indeed creation of contexts.¹³⁷

Ma la lirica in questo modo perderebbe tutte le sue peculiarità, e, da un punto di vista logico, sarebbe indistinguibile, ad esempio, da un romanzo. In più, per quanto ingenuo possa risultare l’autobiografismo romantico, altrettanto ingenua risulta la soluzione approntata dal New Criticism: il rapporto che lega l’io empirico e l’io lirico, infatti, non è univocamente dato, ma infinitamente vario, capace di mutare da testo a testo, mai perfettamente stabilito nemmeno all’interno della produzione di un singolo autore. Si prendano i seguenti esempi:

M’innamoro di cose lontane e vicine,
lavoro e sono rispettato, infine
anch’io ho trovato un leggero confine,
a questo mondo che non si può fuggire.
Forse scopriranno una nuova legge
universale, e altre cose e uomini
impareremo ad amare. Ma io ho nostalgia
delle cose impossibili, voglio tornare

¹³⁷ B. Herrnstein Smith, *Poetry as Fiction*, in Id., *On the Margins of Discourse*, Chicago, The University of Chicago, 1978, pp. 14-40, qui p. 33.

indietro. Domani mi licenzio, e bevo
e vedo chimere e sento scomparire
lontane cose e vicine.

(Beppe Salvia, da *Cuore*)¹³⁸

I'm going to kill the president.
I promise. I surrender. I'm sorry.
I'm gay. I'm pregnant. I'm dying.
I'm not your father. You're fired.
Fire. I forgot your birthday.
You will have to lose the leg.
She was asking for it.
It ran right under the car.
It looked like a gun. It's contagious.
She's with God now.
Help me. I don't have a problem.
I've swallowed a bottle of aspirin.
I'm a doctor. I'm leaving you.
I love you. Fuck you. I'll change.

(Ben Lerner, da *The Lichtenberg Figures*)¹³⁹

Nel caso del primo testo ci troviamo di fronte a una lirica spiccatamente confessionale. Il locutore affida alla pagina dati inerenti alla sua biografia: ha trovato un lavoro, ciò lo costringe a uno stile di vita più inquadrato e definito, e questo «confine» gli fa nascere un'improvvisa coazione regressiva e nostalgica verso l'indefinito, come un desiderio di inefficienza. L'assetto confessionale è evidenziato dalla mancanza di un locutario, il che crea quell'effetto monologico tipico di molta poesia moderna. La mancanza di deittici (fatta esclusione per le desinenze verbali), inoltre, attutisce l'effetto di presenza (niente, tuttavia, vieta di concepire il testo come rivolto a qualcuno che abbia delle conoscenze più approfondite sul locutore, e poi *girato* all'ignaro lettore, si veda 3.3). L'enunciato del locutore, quindi, risulta personale (soggettivo nei contenuti e non nello stile, per usare le categorie di Mazzoni) ed è facile leggerlo come un reale enunciato dell'autore Beppe Salvia. Quest'impressione è rafforzata tanto dalla posizione in cui il testo si trova all'interno della raccolta che lo ospita (è anticipato

¹³⁸ B. Salvia, *Un solitario amore*, Roma, Fandango, 2006, p. 163.

¹³⁹ B. Lerner, *The Lichtenberg Figures*, Washington, Copper Canyon Press, 2004, p. 9.

da una lirica in cui l'io dice di essere riuscito ad «acquietare» i propri «malanni» grazie anche al fatto di aver trovato un lavoro), tanto – ma queste sono informazioni di cui un lettore comune è solitamente privo – dallo scandaglio della biografia di Salvia. Si è già notato (a proposito dei *RVF* di Petrarca) come alla costruzione di un effetto di soggettività nel testo lirico possano contribuire elementi non lirici, ma narrativi, legati alla macrostruttura che contiene e trascende il singolo testo (è la sequenza, la progressione diegetica che rende l'io del *Canzoniere* un io riferibile all'uomo Petrarca, la prima persona singolare della sua autobiografia immaginaria). Si può aggiungere, per contro, che la creazione di una soggettività all'interno di una raccolta lirica non significhi a tutti i costi autobiografismo (un esempio valido potrebbe essere il *Congedo del viaggiatore cerimonioso* caproniano). Abbiamo poi già notato, con Montale, come l'oscurità di una lirica, e la sua referenzialità, possano essere chiarite facendo riferimento ad eventi autobiografici, ad avvenimenti riconducibili alla vita del poeta. Questo non significa che io lirico e io empirico combacino, tanto in Montale che in Salvia come in qualsiasi altro poeta – anche se quell'io può avere lo stesso nome (si pensi a *Paura seconda* di Sereni) o lo stesso aspetto (come nei sonetti autoritratto di Foscolo o di Alfieri) del suo autore. Non bisogna mai dimenticare che l'io lirico è un prodotto testuale, è generato dal testo, non vi pre-esiste, è un fattore letterario. Tuttavia questo non significa che non abbia rapporti con il mondo o con la biografia del suo autore. Nel caso di liriche confessionali come quelle di Salvia, non vedo che senso abbia leggerle come il monologo di un personaggio finzionale che non ha rapporti con l'autore, per quanto sia un'operazione comunque possibile. Uno degli elementi più interessanti della lirica confessionale, anche di quella più spiccatamente autobiografica, è che l'io che troviamo nel testo è come se fosse quello dell'autore, ma al contempo come se non lo fosse. Perdere questa ambiguità significa perdere parte del potenziale del testo.

Nel caso del testo di Lerner la questione è insieme più ambigua e più semplice. L'io non sembra in alcun modo riferibile all'autore (Ben Lerner non è omosessuale, non ha intenzione di assassinare il presidente e non è nemmeno incinta, ad esempio) né tanto meno a una *dramatis persona*: ciò che viene enunciato dall'io non sembra poter essere ascrivibile a una singola soggettività, o meglio, in linea di massima è possibile farlo, ma ciò a mio avviso significa mancare totalmente l'intenzione della lirica. Il testo sembra mettere in discussione proprio l'esistenza di una persona in carne e ossa dietro al pronome di persona, per metterne in risalto la natura non tanto finzionale, quanto testuale, puramente astratta. Gli enunciati della lirica traggono la loro forza proprio dal funzionare come delle proposizioni virtuali, paragonabili, ad esempio, alle frasi ipotetiche di cui si servono i libri di grammatica o di linguistica per spiegare il funzionamento di una regola. Il pronome di prima persona non ha

un valore deittico “puro”, cioè non ancora gli enunciati in alcun contesto di enunciazione extratestuale (fanzionale o non fanzionale che sia), né tanto meno ha valore cataforico o anaforico: dopo ogni punto l’io “rinascere” senza avere alcuna memoria dell’io precedente, da ciò le giustapposizioni con cui l’autore gioca («I’m leaving you./ I love you»). Insomma la funzione dell’io in questo testo appare nettamente diversa da quella del testo precedente, e soprattutto difficilmente ascrivibile al modello del monologo drammatico.

Gli esempi che ho fatto riguardano la poesia moderna. Tuttavia, anche nel caso della poesia antecedente al romanticismo, risulta semplicistico affermare che l’io lirico è sempre, indistintamente, un io fanzionale o formalistico: c’è infatti differenza tra l’io di Giacomo da Lentini e quello di Petrarca, tra quello di Thomas Wyatt e quello di Shakespeare, tra quello di Saffo e quello di Teognide. Mi sembra perciò cauto affermare che i rapporti tra io lirico e io empirico siano sostanzialmente indeterminati. Non è cioè possibile ricondurre obbligatoriamente il primo al secondo ma neanche affermare la loro reciproca estraneità. Nel caso di una lirica confessionale, come quella di Salvia, la strategia migliore per il lettore e per il critico potrebbe essere quella di comportarsi come nel caso di testi narrativi in prima persona in cui la sovrapposizione di autore e locutore è stabilita da un contratto di genere: in questi casi, come nell’autofiction, l’io è un miscuglio non precisato di autobiografia e di finzione; è cioè tanto un personaggio reale, in carne ed ossa, che allo stesso tempo un personaggio interamente costruito, inventato. Nel caso del testo di Lerner, invece, l’operazione più economica sembra quella di trattare l’io come un puro segnaposto grammaticale, come un pronome vuoto, una bocca senza volto che produce degli enunciati incoerenti e contraddittori. Tra questi due estremi intercorrono, ovviamente, una miriade di possibilità intermedie.

In definitiva, il New Criticism fa del testo lirico un testo fanzionale in base a un assunto che non sembra in alcun modo verificabile (la reciproca estraneità di autore e locutore) e che banalizza uno degli aspetti più problematici e perturbanti del genere: la sua ambiguità referenziale. Ugualmente, non credo che aiuti molto, per apprezzare a pieno una poesia, ragionare in termini narrativi, ossia identificare uno o più personaggi, specificare le loro ragioni, ricostruire un intreccio minimo ecc., insomma normalizzare la *weirdness* del testo poetico camuffandolo in un’opera di fiction, nonostante esistano dei testi che possano autorizzare una simile operazione¹⁴⁰. Altro aspetto che risulta sacrificato è quello della

¹⁴⁰ Anche in Italia un critico raffinatissimo come Giacomo Debenedetti è caduto in un simile errore. Per quanto egli insista sull’impersonalità della poesia moderna («chi è questo Io? Non è più il personaggio del poeta. È un certo luogo sensibile, un certo medium, una certa attività capace di testimoniare, di registrare un evento. È il pronome della prima persona adoperato come soggetto di una proposizione impersonale, di un verbo “accade”»), quando si tratta di ‘spiegare’ le poesie di Montale, di Ungaretti o di Mallarmé, Debenedetti scioglie le metafore presenti nei componimenti in delle sequenze narrative, trasformando delle immagini evocative in

direzione del testo poetico, il suo rivolgersi a un tu presente o assente nel testo, così come sacrificati risultano tutti quegli elementi rituali (il verso, il metro, le ripetizioni ecc.) che, come visto altrove, oppongono resistenza alla narrativizzazione della lirica.¹⁴¹

2.6. Teorie mimetiche contemporanee: *Die Logik der Dichtung* di Käte Hamburger.

In una prospettiva affatto diversa va invece inquadrato l'ormai classico *Die Logik der Dichtung* di Käte Hamburger. Hamburger sostanzialmente ritorna alla *Poetica* di Aristotele e al concetto di mimesis. Rifacendosi a lavori come quelli di Koller (*Die Mimesis ind der Antike*) e di Auerbach, l'autrice si interroga sul significato originario del termine, equiparandolo, sostanzialmente, a quello di finzione. Il territorio della letteratura si divide perciò in due grandi campi, quello della finzione e quello della non-finzione, che si esaurisce di fatto con il genere lirico. Si è già argomentato sopra riguardo i torti e le ragioni di una simile partizione, e quanto essa sia giustificata solo in parte dalla *Poetica*, ossia nei limiti in cui si accoglie il termine mimesis nell'accezione ristretta a epica e dramma di imitazione di *prattontes*, uomini in azione. Il merito di Hamburger è però quello di aver letto nel testo aristotelico una vera e propria teoria della finzionalità, che essa applica ai generi moderni: romanzo e dramma «veicolano l'esperienza [...] della non realtà»¹⁴² tramite la creazione di personaggi, di vicende inventate e soprattutto tramite la narrazione in terza persona, possibilità solitamente preclusa alla lirica.

La teoria della finzionalità si fonde a questo punto con una teoria pragmatico-logica che prende le mosse dal concetto di enunciato. L'enunciato mimetico è finzionale, non ha un corrispettivo nella realtà: non si riferisce a *questo* mondo ma a un mondo che esso stesso

dei microracconti che prevedono l'*agency* di un soggetto finzionale, di un personaggio. Si veda il suo *Poesia italiana del Novecento* (1974), Garzanti, Milano, 1998. La citazione è a p. 65.

¹⁴¹ Questi stessi difetti presenta una branca in continua espansione in Germania e Olanda, quella degli studi di narratologia poetica. Sulla scia di lavori seminali come *Towards a 'Natural' Narratology* di Monika Fludernik (1996), certi critici sono tentati a interpretare la narrazione come un'invariante psico-antropologica che può essere applicata tanto al testo lirico quanto a quello drammatico. Assistiamo, due millenni e passa dopo Aristotele, a una nuova sussunzione del poetico al narrativo. Il locutore del testo poetico avrebbe la stessa funzione del narratore nei romanzi. Anche la lirica, data la sua inevitabile sequenzialità, sarebbe una narrazione, cioè una disposizione spaziale di eventi, essendo la narrazione presente in ogni forma di comunicazione. Si vedano: E. Müller-Zettelmann e M. Rubik, *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*, Amsterdam, Rodopi, 2005; H. J. G. du Plooy, *Narratology and the study of lyric poetry*, «Literator», 31, 3, 2010, pp. 1-15; P. Hühn e J. Kiefer, *The narratological analysis of lyric poetry. Studies in English poetry from the 16th to the 20th century*, Berlin, De Gruyter, 2005; P. Hühn, *Transgeneric Narratology. Application to Lyric Poetry*, in *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology*, a cura di J. Pier, Berlino-New York, de Gruyter, 2004, pp. 139-158. Una puntuale analisi dei limiti di questi studi si trova in P. Giovannetti, *Narratologia vs Poetica. Appunti in margine a Theory of the Lyric di Jonathan Culler*, «Comparatismi», 1, 2016. Isolato il caso italiano di R. de Rooy, *Il narrativo nella poesia moderna*, Firenze, Franco Cesati, 1997.

¹⁴² K. Hamburger, *La logica della letteratura* (1957, 1977), a cura di E. Caramelli, Bologna, Pendragon, 2015, p. 38.

istituisce (è il concetto di autotelicità e di chiusura della forma romanzesca che incontreremo anche in 3.3). In opposizione all'enunciato mimetico si situa quello di realtà, che può essere di tre tipi: storico, teoretico o pragmatico. Si parla di enunciato storico quando l'individualità del soggetto di enunciato è uno dei fattori decisivi nell'economia del processo comunicativo. Quello storico è qualsiasi tipo di enunciato impiegato in una comunicazione *vis à vis*, diretta, da persona a persona. Il suo contenuto, come vedremo, può essere tanto fattuale che personale, l'importante è che sia pronunciato (o scritto, come nel caso di una lettera) da una persona in carne e ossa. È teoretico invece quel tipo di enunciato in cui il soggetto è astratto, neutro, come nel caso della frase «le rette parallele all'infinito si incontrano», che esprime nient'altro che una regola geometrica. Ma fanno parte degli enunciati teoretici anche le proposizioni di un saggio di storia letteraria, di linguistica, di etologia, insomma, tutti quegli enunciati in cui (teoricamente, perché esistono molti casi limite) la personalità del soggetto di enunciato non è un fattore dirimente. Gli enunciati storici e quelli teoretici informano entrambi riguardo uno stato di cose, sono proposizioni assertive, mentre gli enunciati pragmatici sono quelli che realizzano un'azione (si pensi ai performativi di Austin e Searle): le interrogazioni, i comandi e così via. Il soggetto di enunciato in questo caso è un soggetto desiderante, vuole cioè che il proprio enunciato produca un effetto in rapporto all'oggetto di enunciato.

Hamburger è molto attenta a specificare che non per forza un enunciato storico è più soggettivo di un enunciato teoretico. Ad esempio la frase «oggi piove» pronunciata da un soggetto di enunciato storico può risultare più oggettiva di un enunciato teoretico trovato su un manuale di storia o in un libro di filosofia (Hamburger prende come esempio delle proposizioni di Kant e di Heidegger).

Insomma soggetto e oggetto sono le due polarità di ogni enunciato di realtà. Come definire, a questo punto, gli enunciati di realtà? Hamburger definisce la loro «essenza» dicendo che «quanto viene enunciato è il campo esperienziale o il vissuto del soggetto di enunciato, il che non è che un altro modo di dire che tra il soggetto e l'oggetto di enunciato esiste una relazione». Gli enunciati teoretici del tipo «le rette parallele all'infinito si incontrano» sono dei casi limite in quanto annullano totalmente il polo soggettivo, mentre il «carattere di realtà» degli enunciati di realtà consiste proprio nel fatto che «noi li viviamo come l'esperienza dell'io che li enuncia»¹⁴³. Ora, queste ultime parole inseriscono di fatto gli enunciati lirici, i versi di una poesia, tra gli enunciati di realtà, poiché, di fatto, noi lettori leggiamo un testo poetico come l'enunciato di un soggetto di enunciato. Mentre l'«Ich-Origo» degli enunciati di finzione non è l'autore, né il narratore, ma i personaggi fittizi, la cui prospettiva e collocazione

¹⁴³ Ivi, p. 78.

spazio-temporale guidano tutta l'enunciazione del racconto, l'io lirico è invece a tutti gli effetti un soggetto di enunciato reale. Un soggetto di enunciato tuttavia molto peculiare, poiché non si identifica con una persona in carne e ossa:

Non c'è un criterio esatto, né logico né estetico, né interno né esterno, che ci indichi se si possa o meno identificare il soggetto di enunciato della poesia lirica con il poeta. Non abbiamo né la possibilità né il diritto di affermare che il poeta abbia inteso esprimere con gli enunciati della poesia la sua esperienza vissuta, o che con "io" intendesse se stesso.¹⁴⁴

Ciò non significa che l'io lirico sia un soggetto di enunciato fittivo (come vorrebbe il New Criticism), perché altrimenti ci ritroveremo nel campo della fiction:

Anche se l'esperienza vissuta può essere "fittiva", cioè inventata, il soggetto di essa, il soggetto di enunciato, l'io lirico, può essere incontrato solo in quanto reale, mai come fittivo. Questo è l'elemento costitutivo dell'enunciato lirico, che in quanto tale non può comportarsi diversamente dall'io dell'enunciato non lirico. [...] La differenza tra enunciato lirico e enunciato non lirico dipende, ciò nondimeno, dal fatto che il soggetto del primo è molto più vibratile e sensibile rispetto alla fissità del secondo. L'io lirico si presenta infatti come un io personale, individuale, del quale non sappiamo dire se è o non è sovrapponibile all'io del poeta. Più precisamente, quello che non sappiamo è se il vissuto dell'io lirico sia identico a quello dell'io del poeta.¹⁴⁵

Ora, diversi punti di questa affermazione andrebbero approfonditi. Inizio dal più lampante: l'oggetto di un enunciato lirico (quello che banalmente chiameremo "il contenuto dell'enunciato") e quindi di un enunciato di realtà può essere tranquillamente non-reale. Il soggetto di enunciato può mentire, dire il falso, inventare dal niente una propria esperienza, o riportarne una irreali (come la descrizione di un sogno, di un'allucinazione, di un'opera d'arte solo immaginata), ma ciò non scalfisce il suo statuto logico. L'enunciato lirico è un enunciato di realtà paradossale (che può essere sia storico – nella maggior parte dei casi – che teoretico, che pragmatico – si pensi al caso, già affrontato, delle invocazioni) in quanto il suo soggetto per quanto logicamente reale non è individuabile. Esso rimanda al fuori testo, alla realtà extra-testuale, anche se non si sa precisamente dove. Ma, soprattutto, tale soggetto, dice Hamburger, è più «vibratile» e «personale». Che significa? Significa che ciò che distingue un enunciato di realtà lirico da un enunciato di realtà non lirico è l'assorbimento da parte del

¹⁴⁴ Ivi, p. 271.

¹⁴⁵ Ivi, p. 274.

polo soggettivo del polo oggettivo. Potenzialmente, dal punto di vista formale, un enunciato lirico potrebbe essere indistinguibile da un comune enunciato di realtà. Non esiste alcuna marca di poeticità intrinseca, di natura linguistica: un enunciato di realtà può avere “forma poetica” senza diventare lirico (una pagina di filosofia può ad esempio essere intessuta di metafore, allitterazioni e assonanze senza per questo essere un testo lirico) e viceversa un enunciato lirico può essere formalmente identico a un enunciato, ad esempio, storico. Ciò che fa la differenza è invece, secondo Hamburger, la rinuncia al carattere di comunicazione del testo lirico. Negli enunciati lirici il polo-oggetto sarebbe come intorbidato, offuscato, anche quando non esplicitamente oscuro:

la lirica, a differenza del genere finzionale, è collocata entro il sistema enunciativo del linguaggio. Tuttavia, pur entro il sistema enunciativo, la lirica sta in un luogo diverso da quello degli enunciati a scopo comunicativo di tutte e tre le categorie, al di là del confine del loro dominio.¹⁴⁶

Hamburger analizza una notissima poesia (di comprensione per niente difficile) di Mörike, *Er ist's*,

Frühling läßt sein blaues Band
Wieder flattern durch die Lüfte;
Süße, wohlbekannte Düfte
Streifen ahnungsvoll das Land.
Veilchen träumen schon,
Wollen balde kommen.
– Horch, von fern ein leiser Harfenton!
Frühling, ja du bist's!
Dich hab' ich vernommen!¹⁴⁷

per poi affermare che

Dobbiamo riflettere per mettere in luce l'aspetto strutturale che l'attento ascolto di questa poesiola ci svela. Anche un bambino capisce di cosa parla. La primavera che si annuncia è il polo oggetto degli enunciati del soggetto lirico. Ciò nondimeno, se prendiamo la poesia nel suo complesso, questo oggetto resta sullo sfondo e in primo piano ci sono un nastro

¹⁴⁶ Ivi, p. 245.

¹⁴⁷ Ivi, pp. 248-249.

ondeggianti, delle violette sognanti e il tintinnio di un'arpa. Nella struttura soggetto-oggetto di questi enunciati è successo qualcosa che non accade mai nell'enunciato comunicativo. Questi enunciati si sono, per così dire, ritirati dal polo oggettuale per mettersi in relazione l'uno con l'altro. In questo modo i versi accolgono un contenuto che non intrattiene più nessun rapporto con il contesto oggettivo, o quanto meno nessun rapporto diretto. Le strofe non sono orientate sull'oggetto, né da esso guidate. L'insieme degli enunciati non dà luogo a nessun nesso oggettivo o contesto comunicativo. Questi enunciati designano qualcosa che possiamo definire come nesso di senso.¹⁴⁸

Questo nesso di senso è tanto più difficilmente deducibile quanto più è oscuro e confuso il nesso oggettivo (ossia il contenuto, il polo referenziale). È il caso delle poesie di Celan, in cui il polo oggetto è come dissolto. È come se, in Celan, la struttura della lirica arrivasse al suo compimento poiché «non si dà nessuna oggettività al di fuori del soggetto, nessun nesso oggettivo»¹⁴⁹.

Ora, per quanto possa essere innovativa questa teoria, essa sembra però soggiacere a una teoresi nota, quella della poesia moderna, e al paradigma critico post-simbolista. La poesia lirica non comunica niente al di fuori di sé stessa, essa si perfeziona, realizza pienamente sé stessa a partire dal simbolismo, quando il nesso oggettuale non è più riconoscibile. Ma il principio che governa tanto la poesia di Mörike quanto quella di Celan è per Hamburger sostanzialmente lo stesso: anche quando il nesso oggettuale è chiaro, l'enunciato lirico mette in scena la mentalizzazione di tale nesso, l'appropriazione di esso da parte del soggetto. Si tratta, sostanzialmente, di uno spunto riconducibile a Hegel:

Dunque è il concreto soggetto poetico, il poeta, a doversi presentare quale fulcro e contenuto autentico della poesia lirica, e ciò senza che egli giunga, tuttavia, ad un atto e a un'azione reali e si aggrovigli nel movimento di scontri drammatici. La sua sola estrinsecazione e il suo unico atto, al contrario, si riducono al fatto che egli presta al proprio interno parole che, qualsiasi sia il loro oggetto, esterno il senso del soggetto che esprime se stesso e tendono a suscitare e a mantenere desti nell'ascoltatore il medesimo senso e il medesimo spirito, la medesima condizione d'animo, la medesima tendenza alla riflessione.¹⁵⁰

Si confronti questo passo con le seguenti parole di Hamburger:

¹⁴⁸ Ivi, p. 50.

¹⁴⁹ Ivi, p. 256.

¹⁵⁰ Hegel, *Estetica* cit., p. 2679.

Il fatto che viviamo la poesia lirica solo e soltanto come il campo del vissuto di un soggetto di enunciato deriva dalla condizione costitutiva dell'enunciato lirico, che non è orientato sul polo oggettivo. L'oggetto stesso, infatti, viene incluso e trasformato nella sfera del vissuto soggettivo.¹⁵¹

Non stupirà allora che quando Hamburger inizia a trattare gli esiti più sperimentali della poesia a lei contemporanea (è il caso di Francis Ponge), cioè inizia a occuparsi di testi dove invece è il polo soggettivo a essere assorbito in quello oggettivo, dichiara inevitabilmente che essi si situano al di fuori del campo della lirica così come è stato teorizzato. Nonostante ciò, non può che confessare che una simile direzione è già insita nel modernismo tedesco, ad esempio in Arno Holz (e come non pensare all'atteggiamento feticistico di Mallarmé verso certi oggetti) – Hamburger cioè non può non ammettere che esista una linea oggettuale, cosale, della lirica moderna, anch'essa ereditata da certi atteggiamenti del simbolismo (un esempio meno estremo è il Rilke rodiniano delle *Neue Gedichte*). Tuttavia esiste come un confine che separa Holz da Ponge. In Holz questo sovraccaricare il polo oggetto si traduce comunque in un'evasione da questo: «Gli oggetti, i cannoni [della poesia omonima], scompaiono al di sotto delle parole, che si autonomizzano e esistono solo in quanto vibrazioni vocali, dotate di un valore e di una dimensione propri. Gli enunciati, ridotti a sequenze linguistiche di sostantivi e attributi, si sono infatti ritratti dal polo oggettivo per concatenarsi gli uni con gli altri, aggirando il riferimento diretto alla realtà»¹⁵². Il polo oggetto è evaso ma non, come in Celan, oscurato. La teoria regge in quanto, secondo Hamburger, nel caso di Holz come nel caso di Celan come in quello di Mörike il fine dell'enunciato lirico non è quello di comunicare, cioè di creare un nesso oggettuale che un soggetto tramanda a un altro soggetto, bensì quello di istituire un nesso di senso. In Ponge, secondo Hamburger, ciò non avviene, in quanto le prose di *Le parti pris des choses*, travalicano il lirico per finire nel comunicativo: esse sono definizioni-descrizioni, per usare le parole dello stesso Ponge. In questa “censura” dell'aspetto comunicativo-informativo risiede, a mio avviso, il maggiore punto debole della teoria di Hamburger, la quale risente qui fortemente dell'epoca in cui è stata scritta, e del paradigma poetico allora in voga. Alcune pagine di *Die Logik der Dichtung* infatti non si allontanano troppo dall'idea di intransitività e autotelicità del linguaggio poetico proprie di Jakobson e di tutto il formalismo prima e dello strutturalismo poi. Il modello di riferimento sotteso dal testo è quello della poesia ermetica di fine Ottocento e inizio Novecento. Un ulteriore dato che lo testimonia è l'esclusione dei *Salmi* o di analoghi

¹⁵¹ Hamburger, *La logica della letteratura* cit., p. 286.

¹⁵² Ivi, p. 259.

componenti religiosi dal campo della lirica. Hamburger mette a confronto i canti liturgici di Fleming e quelli di Novalis. Entrambi presentano «tutte le caratteristiche della poesia lirica: dizione poetica, verso, rima [...] la prima persona in quanto enunciato di un io».¹⁵³ Tuttavia i primi sono cantati e composti appositamente per l'esecuzione rituale in un complesso ecclesiastico (hanno cioè uno scopo pragmatico), in più pertengono a una dimensione collettiva e non individuale. In quanto tali essi non possono essere definiti lirici. Quelli di Novalis sono invece inseriti in un libro e perciò fruiti come l'esperienza di un io lirico, e perciò, tautologicamente, lirici. Non solo questa differenziazione (per quanto basata su aspetti materiali indiscutibili) non ha – a mio avviso – ragion d'essere, ma con ogni evidenza obnubila quello che la lirica è stata fino al '500 ed è in parte anche oggi: un fenomeno rituale, un'attività capace di costituire una comunità, un'esperienza in cui il singolo si scopre parte di una collettività. Il brano in cui Hamburger spiega perché un canto liturgico eseguito in chiesa non sia un testo lirico è una delle migliori definizioni di lirica che abbia mai letto:

Tuttavia, i salmi e i canti liturgici [...] non appartengono all'ambito della lirica come genere, né in generale le vengono attribuiti. Ciò accade non a causa del loro contenuto, ma del tipo di soggetto di enunciato che in essi si manifesta. Si tratta infatti di un soggetto di enunciato pragmatico, orientato sull'oggetto. La preghiera, come la predica o i riti praticati dalla comunità o dal clero, fa parte dell'ufficio religioso. Essa si colloca nel contesto del rituale chiesastico, nel contesto oggettivo o reale posto dalla realtà religioso-clericale, ove è preposta a connettere il singolo alla comunità. L'io della preghiera è un io della comunità. Quando il singolo fedele si trova in Chiesa a pregare, vivendo l'io della comunità come un io personale, il suo io non è più individuabile e non ha nulla a che fare con la struttura della preghiera, che in quanto tale è data a priori. Anche quando il singolo, in Chiesa o nella sua stanza, enuncia la preghiera come espressione personale della sua religiosità o come conforto per la sua miseranda sventura, l'io della preghiera rimane nonostante tutto pragmatico come quello dell'io individuale che prega in vista di uno scopo personale.¹⁵⁴

Da queste parole si apprende anche che un enunciato lirico non è, come sarebbe lecito pensare, di volta in volta sovrapponibile a un enunciato storico, teoretico o pragmatico, ma qualcosa di sempre diverso da essi. Se per esempio, attenendomi agli esempi forniti nell'introduzione da Hamburger, trovassi in una lirica l'enunciato «sono un insegnante», non potrei considerarlo un enunciato storico 'prestato' alla lirica, cioè un enunciato orientato sull'oggetto che vuole trasmettere un'informazione, dovrò sempre considerarlo un enunciato

¹⁵³ Ivi, p. 242.

¹⁵⁴ Ivi, pp. 241-242.

lirico e basta, separato da ogni fine comunicativo in cui il polo oggetto riveste una funzione secondaria. La discriminante dovrebbe essere, se ho capito bene, il fatto stesso di trovarsi in un libro di liriche – e di essere fruito perciò come una lirica – ossia come l'esperienza di un io. Quest'ultimo punto è, nel migliore dei casi, discutibile. Senza ombra di dubbio l'enunciato storico «sono un insegnante» muta di valore in base al contesto in cui è inserito, se in una comunicazione quotidiana o in un libro di poesia. Così come muta il suo gradiente informativo. Tuttavia non mi sembra corretto escludere che un enunciato storico, teoretico o pragmatico possa essere anche lirico. È il caso delle invocazioni ma anche di molta poesia gnomica. La situazione è forse più complessa per quanto riguarda gli enunciati storici, soprattutto se essi vanno considerati come la traduzione di un nesso informativo da un soggetto determinato a un altro soggetto determinato. Un'opera letteraria (non solo lirica) è sempre una comunicazione differita, che si rivolge a un lettore non specifico. Un'eccezione può essere rappresentata dalle poesie di corrispondenza, enunciati storici e al contempo lirici. Ma insomma, non mi sembra esista una differenza così rigida tra gli enunciati lirici e gli enunciati di realtà: anzi, potenzialmente non esiste alcuna differenza tra loro, come ammette Hamburger stessa – pur limitandosi all'aspetto formale –, se non il loro contesto di occorrenza, ma questa differenza di contesto – ecco il succo della critica – non significa per forza un ritrarsi del polo oggetto nel polo soggetto e un azzeramento del gradiente comunicativo dell'enunciato – cosa che invero avviene (ed è questo che trae in inganno l'autrice) molto spesso nella poesia ermetica e modernista. Tutto ciò apre una nuova serie di problemi: cosa comporta trasferire un enunciato storico da un contesto ordinario a un contesto lirico, come visto ad esempio nella poesia/post-it di Williams? Come muta questo enunciato? Cos'è un contesto lirico? La forma-libro? Che significa leggere una lirica come fosse una lirica, cioè *liricamente*? Sono domande a cui non tanto proverò a rispondere, ma che cercherò di specificare meglio nei prossimi capitoli.

In conclusione, *Die Logik der Dichtung* ha comunque il merito di aver specificato la differenza tra un testo lirico e un testo finzionale, tra i loro rispettivi modi di funzionare. Ciò che caratterizza la lirica – che, lo ricordo per l'ennesima volta, per Hamburger non ha un fine comunicativo – è paradossalmente proprio l'immediatezza comunicativa:

Nel genere lirico la parola detiene la stessa funzione immediata che ha in ogni enunciato extraletterario, mentre nel genere finzionale svolge una funzione di mediazione. Nel dominio finzionale la parola non ha una valenza estetica immanente, ma sta a servizio di un'altra

tendenza dell'arte, cioè il conferimento di forma: la configurazione di un mondo di finzione, di parvenza, di una mimesis. [...] Quello che incontriamo nella poesia è l'io lirico immediato.¹⁵⁵

L'immediatezza della lirica non risiede nella chiarezza del testo, ma nel suo rivolgersi al lettore direttamente (anche se si è visto come questo «direttamente» sia quasi sempre *indiretto* in una prospettiva che consideri la direzione del messaggio), cioè non attraverso l'intercessione di un mondo finzionale. Se il romanziere proietta la propria esperienza, o una certa esperienza della realtà, su di un altro piano, su un mondo più o meno verosimile dove tale esperienza guadagna una certa pregnanza, una certa significatività (è questo, del resto, il concetto aristotelico di mimesis), l'enunciato lirico mette il lettore a contatto tattilmente, quasi *de visu*, con l'esperienza dell'io lirico, che anche se non è (per forza) quella dell'autore è comunque quella di un soggetto di enunciato di realtà. Ecco spiegata la fondamentale frontalità e dialogicità della lirica:

A una poesia si sta sempre di fronte come si sta di fronte a un tu alla comunicazione di un altro reale che si rivolge al mio senza mediazione di sorta. Qui c'è solo la parola, nient'altro che la parola.¹⁵⁶

Ancora una volta, ciò che sembra essere l'unico elemento caratterizzante il testo lirico è la sua ambiguità: indeterminato è il rapporto che si instaura tanto tra io lirico (il locutore) e io empirico (l'autore), che tra testo e realtà. La lirica non è interrogabile dal punto di vista delle referenzialità, il rapporto che intrattiene con la realtà non è univoco né stabile¹⁵⁷. Nonostante ciò essa da un punto di vista logico *funziona proprio come fosse* un enunciato di realtà, pur non rimandando (o non per forza) a quella realtà condivisa da autore e lettore. Da ciò sembrerebbe derivare l'illimitatezza e la variabilità degli esisti dei singoli testi e delle loro interpretazioni¹⁵⁸.

¹⁵⁵ Ivi, pp. 268-269.

¹⁵⁶ Ivi, p. 268. Molti degli aspetti più significativi del libro di Hamburger sono stati poi ripresi in un saggio di Genette, *Finzione e dizione* (1991), trad. it. di S. Atzeni, Parma, Pratiche Editore, 1994. Qui Genette opera una partizione del campo della letteratura in – appunto – «finzione» e «dizione» che rimanda molto da vicino a *Die Logik der Dichtung*. La prima macro-categoria comprende testi che si impongono «essenzialmente per il carattere immaginario dei [loro] oggetti», mentre la seconda «si impone essenzialmente per le proprie caratteristiche formali» (p. 29). La letteratura di dizione è composta da due anime: da un lato, la lirica; dall'altro, la *non-fiction* (opere di storia, filosofia, biografie, saggi, che hanno un particolare valore letterario, a cui si potrebbe aggiungere un genere in ascesa come il *non-fiction novel*). Se la letteratura di finzione fa leva su un criterio di letterarietà tematico (il lettore si interessa al contenuto del testo, si pone la domanda «di che tratta?») quella di dizione si appoggia a un criterio rematico, ossia «relativo al carattere del testo stesso e al tipo di discorso che esso esemplifica» (p. 7). Da un lato denotazione, dall'altro – in termini goodmaniani – esemplificazione.

¹⁵⁷ Si potrebbe dire che la lirica molto spesso tende a rendere inverosimile ciò che è reale, mentre il romanzo lavora sul crinale opposto, quello della verosimiglianza di ciò che è inventato.

¹⁵⁸ Sono perciò solo parzialmente d'accordo con le conclusioni a cui arriva Peter Hühn in un interessante articolo di recente pubblicazione. Per lui «fictionality» e «factuality» sono due poli non-autoescludentesi

all'interno di cui si gioca la dinamica del testo lirico. Lo si è detto anche altrove: gli elementi macro o extra-testuali rivestono un ruolo cardine nella comprensione di una poesia, e la immettono un'evitabile dimensione narrativa e finzionale. Più rari sono i casi in cui tali fattori di finzionalità (trama, personaggi, progressione narrativa) si trovano all'interno di una dimensione intra-testuale, ma ciò non è escluso. L'ambiguità del testo lirico non consiste tanto nel fatto che possa essere letto sia come un prodotto fittizio che come un resoconto fattuale, in base a determinati abitudini lettoriali o istituzionali, come dice Hühn. La sua ambiguità consiste piuttosto nel mettere il ricettore in una sorta di scacco matto della scelta, nel senso che una poesia si pone solitamente in un rapporto frontale con il lettore, facendo finta di riferirsi non a un mondo fittizio, ma a un mondo condiviso, chiedendo a chi la legge di fare «come se» i suoi enunciati fossero referenziali, ma di fatto non essendolo. Cfr. P. Hühn, *The Problem of Fictionality and Factuality in Lyric Poetry*, «Narrative», 22, 2, 2014, pp. 155-168.

3. Il «tu» lirico: prolegomeni a una teoria pragmatica della lirica.

3.1. Una soluzione alternativa: le forme del tu.

Nel paragrafo 1.2 si è ripresa da Schaeffer una distinzione fra classi generiche genealogiche e classi generiche analogiche. Abbiamo detto che le prime si ridefiniscono incessantemente, mutando nei tratti elocutivi e in quelli semantici (nella forma e nel contenuto), mentre le seconde, partendo da alcuni testi esemplari, istituiscono un idealtipo rispetto al quale le opere concrete rappresentano degli scarti. Una logica analogica mi sembra presiedere non solo, come abbiamo visto, alla trattatistica rinascimentale, ma anche alla teoresi idealistico-romantica e a quella modernista, le quali selezionano, in base a un criterio quantitativo, una serie di tratti ritenuti (arbitrariamente) pertinenti, su cui poi costruire un tipo testuale ideale. In questo modo, però, una finzione metatestuale (che può essere euristicamente utilissima) viene scambiata per una definizione di genere vera e propria. L'atteggiamento di Mazzoni in questo senso mi sembra piuttosto esplicito: egli stabilisce come modelli due testi, *L'infinito* come esempio di lirica di carattere personale, che inscena cioè la vicenda di un io lirico inteso come il doppio dell'autore, e la *Speranza di pur rivederti* di Montale come esempio di lirica soggettiva non solo nell'argomento ma anche nella sua idiosincratia configurativa formale. I testi lirici che non intercettano queste due possibili traiettorie soggettivistiche (che non parlano della storia di un io o che non ne parlano in modo "personale"), come la poesia di Mallarmé, quella di Eliot, la lirica surrealista e quella d'avanguardia, o ancora i long-poems di Stevens e Ashbery e le poesie narrative e drammatiche in generale, ecco, tutti questi testi sono per Mazzoni alla periferia dell'impero, sono da considerare come diversioni eccentriche che non scalfiscono la validità del paradigma soggettivistico. Ugualmente abbiamo notato nei brani di Friederich e Adorno come la loro idea di lirica sia appiattita su aspetti elocutivi, su elementi formali caratteristici di un preciso stile poetico che vengono utilizzati come delle invarianti capaci di definire l'intero genere.

I problemi non finiscono qua. È evidente che un genere di lunga durata si ridefinisca continuamente, e non sia stabile per quanto riguarda gli aspetti elocutivi e quelli tematici. Figuriamoci il genere lirico, che, come visto, fin dai primi tentativi teorici di fissarlo, si dimostra tremendamente viscoso e dotato di una peculiare indeterminazione metrica e tematica. Basta confrontare i cinque testi proposti nel primo paragrafo del primo capitolo per rendersi conto di come questi non siano riconducibili a nessuna comune matrice tematica e stilistica. D'altro canto tutte le definizioni del genere lirico finora incontrate sembrano in qualche modo essere di natura contenutistica (la lirica imita affetti; la lirica parla della storia

personale di un io ecc.) o elocutiva (il linguaggio lirico è patetico e sublime; il linguaggio lirico è a-logico e differisce da quello comunicativo ecc.), definizioni che comunque mantengono un loro valore non solo documentario (ad esempio, è vero che la lirica del Cinquecento, almeno dopo gli *Asolani* di Bembo, sia di argomento prettamente amoroso, e che tutti i tentativi di diversione sono in qualche modo eccentrici e non fanno altro che affermare la validità del modello a cui si oppongo, e a cui del resto corrisponde un preciso orizzonte d'attesa). Se ci sforzassimo di trovare un'invariante a livello immanente, cioè nel testo inteso come *atto realizzato*, difficilmente verremmo a capo del *proprium* della lirica, di un tratto, cioè, capace di polarizzare e in qualche modo di motivare lo sviluppo genealogico del genere. Occorre allora rivolgerci ad altro, e cioè spostarci dall'*atto realizzato* all'*atto discorsivo* inteso in una prospettiva comunicazionale. Secondo Schaeffer un approccio pragmatico ai problemi di genere intercetta tre livelli d'analisi: il livello enunciativo (statuto ontologico dell'enunciatore; statuto logico e fisico dell'atto enunciativo; modalità d'enunciazione), il livello della destinazione, e il livello della funzione. Tale approccio, inoltre, ha il vantaggio di una minore instabilità diacronica e diatopica a cui sono soggetti i fenomeni comunicazionali. È soprattutto il livello della destinazione quello che sembra interessarci più da vicino.

Secondo una fortunata definizione di Mill, la lirica consisterebbe in un *overhearing*, in un origliare il discorso che un 'io' intrattiene con sé stesso:

L'eloquenza presuppone un uditorio; la peculiarità della poesia ci sembra consistere nella totale inconsapevolezza da parte del poeta di un ascoltatore. La poesia è un sentimento che si confessa a se stesso nei momenti di solitudine, e che si incarna in simboli che sono le più fedeli rappresentazioni del sentimento nella forma esatta in cui esso esiste nella mente del poeta [...]. La poesia ha la natura del soliloquio [...], non c'è nulla di assurdo in questo modo di parlare da soli. Ciò che abbiamo detto a noi stessi lo possiamo dire agli altri in un secondo momento [...]. Ma nell'opera non dev'essere visibile alcuna traccia degli occhi che ci sono addosso. [...] quando l'espressione delle emozioni del poeta, o dei suoi pensieri permeati dalle emozioni, è permeata anche dal proposito, dal desiderio di suscitare un'impressione su un'altra coscienza, allora questa espressione smette di essere poesia e diventa eloquenza¹

Northrop Frye si rifà esplicitamente a questo passo di Mill quando scrive che:

¹ J. S. Mill, *Che cosa è la poesia* cit., pp. 67-68 [traduzione modificata].

La lirica è [...] l'atteggiamento del poeta che presenta l'immagine in rapporto a se stesso [...]. Il poeta volta, per così dire, le spalle ai suoi ascoltatori, sebbene egli spesso parli per loro e loro spesso ne ripetano le parole.²

Frye si perita di aggiungere che l'elemento su cui si articola la propria teoria dei generi, il «radicale di presentazione», ossia il tipo di rapporto che intercorre tra il poeta e il pubblico, è «la forma ipotetica di quello che in religione è chiamato il rapporto "Io-Tu"». La lirica starebbe perciò all'epos come la preghiera al sermone. Il poeta parla a se stesso o a qualcun altro («uno spirito della natura, una Musa [si noti la distinzione dall'epos, dove la Musa parla attraverso il poeta], un amico intimo, un amante, un dio, un'astrazione personificata, o un oggetto della natura»)³. Caratteristico della lirica è perciò quello che Culler chiama «triangulated address»: il produttore del discorso lirico si rivolge obliquamente al lettore rivolgendosi a qualcun altro all'interno del testo. Il concetto di *overhearing* di Mill, fortemente limitante, gode di nuova linfa con Frye: non si tratta più di stare ad origliare il poeta che parla con sé stesso, ma il poeta che parla *a qualcun altro*. Questa correzione mi sembra cruciale, sebbene intendere la lirica come *overhearing* rimanga comunque in parte discutibile (siamo pur sempre noi che, nella lettura solitaria, prestiamo la nostra voce alle parole del poeta).

Ciò che caratterizzerebbe la lirica, sarebbe perciò, in quest'ottica, una fondamentale «indirectness»: il testo lirico si rivolge apertamente a qualcuno, lo invoca, lo persuade, lo consola, lo loda, lo biasima, ma lo fa sotto i nostri occhi di lettori (o, nel caso della lirica arcaica e di quella provenzale, attraverso le nostre orecchie di ascoltatori); il discorso lirico è perciò un discorso eminentemente allocutorio. È diretto, come ogni artefatto letterario, a un'*audience* (ossia a pubblico di lettori o di ascoltatori), ma – cosa che lo caratterizza – tramite la figura di un'*addressee*, cioè di un destinatario che in molti casi (non in tutti, come vedremo) è esplicitato nel testo.

Prima di approfondire le conseguenze endemiche di questo *atto del rivolgersi* in cui consisterebbe il genere lirico, vorrei prima però specificare i diversi tipi di *addressee*, ossia quali sono (senza alcuna presunzione di esaustività) le «forme del tu» che possiamo incontrare all'interno di un testo lirico. Fatto ciò, cercherò di analizzare alcuni momenti emblematici della storia del genere in relazione alla struttura io-tu.

1) Il destinatario dell'allocuzione è il lettore (*addressee* ed *audience* combaciano)

² N. Frye, *Anatomia della critica* (1957), trad. it. di P. Rosa-Clot e S. Stratta, Einaudi, Torino, 2000, p. 332.

³ *Ibidem*.

In questo caso la *indirectness* lirica consisterebbe in una vera e propria *directness*. Questo atteggiamento, in cui l'io si rivolge senza mediazioni al lettore, trasgredendo la tipica comunicazione triangolata che vorremmo dimostrare essere caratteristica del genere, sembra essere tuttavia minoritario nei testi lirici, e piuttosto caratteristico dei componimenti incipitari o esplicitari delle singole raccolte poetiche. Si pensi a

Voi che ascoltate in rime sparse il suono
(Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*)

Oppure all'ugualmente noto

– Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!
(Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*)

Un poeta che fa ampiamente uso dell'allocuzione al lettore è Whitman, anche se, come vedremo successivamente, il tu di *Leaves of Grass* non si identifica sempre con il lettore e, quando lo fa, può farlo in modi diversi. Per adesso accontentiamoci di questo passaggio abbastanza esplicito di *Crossing Brooklyn Ferry*, in cui Whitman si rivolge alle generazioni future di lettori che lo leggeranno:

Closer yet I approach you,
What thought you have of me now, I had as much of you—I laid in my stores in advance,
I consider'd long and seriously of you before you were born.

Who was to know what should come home to me?
Who knows but I am enjoying this?
Who knows, for all the distance, but I am as good as looking at you now, for all you cannot
see me?⁴

Nelle prossime pagine affronteremo anche il problema della lirica arcaica, la quale, a un primo giudizio, non sembra contravvenire al paradigma dell'*indirectness*. È innegabile che la performance lirica sia, tra VII e V secolo a.C., un evento fortemente comunitario, in cui il cantore promuove e rafforza un preciso sistema valoriale (quello della comunità – piccola o grande – a cui si rivolge), in cui la partecipazione del pubblico è centrale per la felicità della

⁴ W. Whitman, *Leaves of Grass. The complete 1855 and 1891-92 Editions*, New York, Library of America, 2011, pp. 311-312.

performance (sarebbe perciò difficile parlare di *overhearing*); ma tutto sommato è difficile trovare nella lirica greca (e anche in quella latina) casi in cui il poeta si rivolge direttamente all'uditorio all'interno del testo. Lo stretto rapporto che collega esecutore del testo e pubblico nella lirica arcaica, i quali condividono – lo si ricordi – lo spazio dell'esecuzione, non deve far confondere l'*addressee* con l'*audience*. Ciò che sembra essere la peculiarità della performance poetica in epoca arcaica (ma, saremmo tentati a dire, in ogni epoca), è piuttosto l'eventualità che l'*addressee* sia situato in presenza, sia cioè parte integrante dell'*audience*. Ma, ripeto, la struttura pronominale della lirica arcaica – salvo alcune rare eccezioni⁵ – conferma il paradigma dell'*indirectness*: il poeta si rivolge al pubblico, al pubblico vuole mandare un preciso messaggio comportamentale, etico, politico, ma lo fa invocando gli dei, colloquiando con loro, lodando o biasimando un membro in vista della comunità interessata, narrando una determinata versione di una vicenda mitica ecc.

2) Il destinatario dell'allocuzione è un tu determinato (reale o fittizio, assente o presente)

Quando con il 'tu' il poeta si rivolge a una persona specifica, molto spesso indicata con un nome proprio, con un nomignolo o con un *senhal*, ci ritroviamo di fronte a una struttura lirica sommamente familiare, senza ombra di dubbio la più comune nelle letterature classiche e medievali. Non a caso l'abbiamo incontrata nell'ode oraziana (*Odi* I, 9):

Vides ut alta stet nive candidum
Soracte, nec iam sustineant onus
silvae laborantes, geluque
flumina constiterint acuto.

Dissolve frigus ligna super foco
large reponens atque benignius
deprome quadrimum Sabina,
o Taliarche, merum diota.

Permitte divis cetera, qui simul
stravere ventos aequore fervido
deproeliantis, nec cupressi
nec veteres agitantur orni.

⁵ Culler cita un componimento di Callino, uno di Solone e la seconda *Nemea* di Pindaro, cfr. J. Culler, *Theory of the Lyric* cit., pp. 199-200.

Quid sit futurum cras fuge quaerere et
quem Fors dierum cumque dahit lucro
appone, nec dulcis amores
sperne puer neque tu choreas,

donec virenti canities abest
morosa. Nunc et campus et areae
lenesque sub noctem susurri
composita repetantur hora,

nunc et latentis proditor intimo
gratus puellae risus ab angulo
pignusque dereptum lacertis
aut digito male pertinaci.⁶

Ma è caratteristica di testi lirici appartenenti a ogni epoca:

Ben veggo io, Tiziano, in forme nove
l'idolo mio, che i begli occhi apre e gira
(Della Casa, *Rime*)

me lo so bene anch'io, caro il mio Bondi, che ci sarebbero un sacco
di cose, qui, da dire [...]
(Eduardo Sanguineti, *Postkarten*)

Nonché, ovviamente, della lirica amorosa:

Sweet love, renew thy force [...]
(Shakespeare, *Sonnets*)

È evidente che un tratto così endemico nella poesia di ogni luogo e di ogni tempo, ossia il rivolgersi del poeta direttamente a qualcuno, non può essere derubricato come un tratto secondario del genere o come un'abitudine retorica priva di qualsiasi funzionalità. Su questo, tuttavia, torneremo più in là. Per ora basti notare come nei testi citati sia sottesa una comunicazione triangolata: Orazio, ad esempio, rivolge al giovane Taliarco (di cui non

⁶ Orazio, *Opere* cit., pp. 246-248.

abbiamo alcuna notizia e che potrebbe benissimo essere, se non un amico o un servo, un personaggio inventato) parole in parte superflue, che esprimono concetti di cui questi è probabilmente già a conoscenza: l'io lirico, di fatto, non sta informando il 'tu' di niente. Che il monte Soratte sia innevato (cioè che ci si trovi nella stagione invernale) Taliarco lo sa già di suo. Il testo, anzi, ci dà l'illusione che locutore e locutario condividano uno stesso spazio, rendendo apparentemente la bella descrizione paesistica del tutto inutile da un punto di vista comunicativo (l'ultima strofa lascia addirittura intendere che l'io' *voyeur* osservi un momento di tenerezza del giovane con una sua coetanea). Tuttavia, è proprio l'atto stesso di rivolgersi a qualcuno che crea un territorio (come altro chiamarlo?) che permette all'enunciato lirico di esistere. Gli ammonimenti morali e le massime sapienziali si iscrivono in questo quadro: esse sono dirette al lettore (ricordiamo che in epoca augustea la poesia era già scritta, e difficilmente veniva letta in pubblico, se non all'interno di una cerchia o di un'élite politica) attraverso il loro essere rivolte fittivamente a Taliarco. Con una conseguenza rilevante: indirizzare delle frasi di contenuto morale a qualcuno trasforma la riflessione morale in un autentico evento, capace di ri-accadere ad ogni nuova lettura. In questo risiede, secondo Culler, l'aspetto ritualistico del *rivolgersi a* tipico della lirica: non è il contenuto ciò che conta, ma il fatto che il contenuto sia polarizzato verso una certa entità. In questo (e non solo in questo) la lirica ha molti aspetti in comune con la preghiera: colui che prega dice a Dio cose che egli già sa, così come l'amante all'amato/a, esattamente come Orazio a Taliarco.

In questo senso, la descrizione dei primi versi, così come la scena ludico-erotica scorciata negli ultimi, sarebbero incomprensibili se l'ode costituisse davvero una comunicazione privata tra il poeta e il giovane amico. In questo caso Orazio sovradetermina alcuni aspetti che, in un reale discorso tra due conoscenti (scritto o orale), sarebbero assenti. Il lirico si divide sempre fra una logica della presenza e una logica della distanza, fra *addressee* e *audience*. Il poeta non è solo uno che volta le spalle al pubblico, ma lo fa mentre parla con un qualcun altro, controllandolo con la coda dell'occhio, mandandogli segnali affinché questi continui a seguirlo.

3) Apostrofe (l'allocutario è un oggetto inanimato, un'astrazione, un concetto, una personificazione e così via)

Un'altra declinazione quasi onnipervasiva della struttura Io-Tu è l'apostrofe: ossia il rivolgersi a un destinatario assente, impossibilitato a rispondere. Faccio mia la definizione data da Barbara Johnson in un seminale saggio di qualche anno fa: «Apostrophe [...] involves the

direct address of an absent, dead, or inanimate being by a first-person speaker»⁷. L'apostrofe è ogni allocuzione diretta a un'entità che non è capace di ascoltarla. Va però chiarito che il suo significato originario è piuttosto diverso: il termine, che deriva dal greco *apostrophēin*, “voltarsi”, nasce nell'ambito dell'oratoria forense e si riferisce a un cambio nella destinazione del discorso. L'oratore, cioè, passerebbe dal rivolgersi ai giudici al rivolgersi a un'altra persona (ad esempio un imputato, come Cicerone nell'esordio della prima *Catilinaria*) o a un'altra entità personificata (la Giustizia, la Patria ecc.). L'enfasi, come dimostrano i passi dell'*Institutio oratoria* dedicati all'argomento, non è nella stranezza dell'*addressee*, ma nel gesto di interrompere l'orazione e di volgersi verso qualcuno altro, nel passare dalla terza persona (in cui solitamente l'oratore spiega le proprie ragioni) alla seconda. Quintiliano indica appunto l'apostrofe come «Sermonem a persona iudicis aversum» (IV, 1, 63), come una possibilità straordinaria e controintuitiva (perché così facendo l'oratore si rivolge direttamente a qualcuno che non desidera accattivarsi) che però, in determinati frangenti, ha una particolare efficacia pragmatica. Le accuse mosse da Cicerone a Catilina o a un certo Tuberone nell'orazione *Pro Ligario* non avrebbero la stessa forza comunicativa se non fossero esplicitamente indirizzate agli avversari, ma fossero bensì descritte in terza persona al giudice (non “X ha compiuto questo e quel misfatto”, ma “X, ti rendi conto che hai compiuto questo e quel misfatto!”). Un esempio che mi sembra racchiudere i due sensi di “apostrofe”, ossia il “volgersi altrove” e il rivolgersi a un destinatario *unbearing*, non-ascoltante, è in *Purgatorio* VI: Dante e Virgilio stanno salendo la montagna del Purgatorio, quando Virgilio si accosta a un'anima per chiedere quale fosse la via più breve. L'anima, che è il poeta Sordello, risponde però con un'altra domanda «Ma voi chi siete e donde venite?». Al che Virgilio: «Io son di Mantova», e Sordello: «Ma sono mantovano anch'io»: i due si abbracciano. Qui il racconto si interrompe e abbiamo un vero e proprio “volgersi altrove”:

Ahi serva Italia, di dolore ostello,
 nave senza nocchiere in gran tempesta,
 non donna di province, ma bordello!
 (Dante, *Purgatorio*, VI, 76-78)

E così avanti sino alla fine del canto. A prendere parola è il Dante *autor*, ma sembra quasi vedere il Dante *agens* rompere la quarta parete, districarsi dal conciliabolo e rivolgersi direttamente al lettore/spettatore.

⁷ B. Johnson, *Apostrophe, Animation and Abortion* (1987), in *The Lyric Theory Reader* cit., pp. 529-540, qui p. 529.

L'accezione forense quintiliana, di apostrofe come diversione, è in parte mantenuta nel significato che le stiamo attribuendo: l'apostrofe "stacca", separa il discorso che la ingloba dal campo della comunicazione ordinaria, trasformandolo in un atto ritualistico ed esortativo. Nelle poesie apostrofiche il più delle volte non accade niente: l'accadimento è l'apostrofe. Prendiamo ad esempio il secondo movimento di *Mediterraneo* di Montale:

Antico, sono ubriacato dalla voce
ch'esce dalle tue bocche quando si schiudono
come verdi campane e si ributtano
indietro e si disciolgono.
La casa delle mie estati lontane
t'era accanto, lo sai,
là nel paese dove il sole cuoce
e annuvolano l'aria le zanzare.
Come allora oggi in tua presenza impietro,
mare, ma non più degno
mi credo del solenne ammonimento
del tuo respiro. Tu m'hai detto primo
che il piccino fermento
del mio cuore non era che un momento
del tuo; che mi era in fondo
la tua legge rischiosa: esser vasto e diverso
e insieme fisso:
e svuotarmi così d'ogni lordura
come tu fai che sbatti sulle sponde
tra sugheri alghe asterie
le inutili macerie del tuo abisso.⁸

Se togliamo a questa lirica la struttura apostrofica che la contraddistingue, essa sarà niente più di una breve riflessione legata a un ricordo – mentre è l'apostrofe che la rende non la rappresentazione di un atto, ma l'atto stesso (come detto nel caso dell'allocuzione a un tu determinato: un evento). Ed è il tempo presente dell'invocazione che fa accadere la poesia, che evoca il passato e permette un confronto tra la soggettività del locutore attuale e del locutore rammemorato. L'apostrofe presentifica il passato, rende lo scorrere del tempo reversibile, o perlomeno, momentaneamente sospeso, annullato in «a special temporality

⁸ E. Montale, *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 2017, pp. 126-129.

which is the set of all moments at which writing can say ‘now’⁹. Di liriche che presentano questa struttura ne esistono numerosissime in tutte le tradizioni. Ma leggiamo ancora le parole di Culler:

[...] apostrophe is different because it makes its point by troping not on the meaning of word but on the circuit of communication itself, foregrounding the fact that this is utterance of a special kind, marked as voicing (the gratuitous “O” that accompanies many apostrophes gives us pure voicing) but not as mundane communication. In foregrounding the lyric as act of address, lifting it out of ordinary communicational contexts, apostrophes give us a ritualistic, hortatory act, a special sort of linguistic event in a lyric present.¹⁰

L’apostrofe, così come gli altri casi di allocuzione, rimanda a un presente eternamente reiterabile, riporta frammenti di passato e di futuro al momento stesso dell’invocazione. Il tempo della lirica è un presente senza tempo, il tempo di un’enunciazione che può essere costantemente riattivata, verso cui tendono, si agglutinano, tutti gli eventi passati e futuri. Per usare le categorie di Genette, l’apostrofe è un eterno *tempo del racconto* che non permette mai di accedere al *tempo della storia*. Per questo Culler considera l’apostrofe come una sorta di modello in scala dell’intero genere lirico.

The fundamental characteristic of lyric, I am arguing, is not the description and interpretation of a past event but the iterative and iterable performance of an event in the lyric present, in the special “now” of lyric articulation. The bold wager of poetic apostrophe is that the lyric can displace a time of narrative, of past events reported, and place us in the continuing present of apostrophic address, the “now” in which, for readers, a poetic event can repeatedly occur. Fiction is about what happened next; lyric is about what happens now.¹¹

Un’altra questione tradizionalmente legata all’apostrofe è quella del *pathos*. Le retoriche classiche solitamente connettevano l’apostrofe ad un’intensificazione del portato emotivo di un’orazione (si veda sempre Quintiliano, IV, 1, 63 e IX, 2, 38). La critica romantica, come di consueto, ha invertito i termini: l’apostrofe non è considerata più – da Fontanier, ad esempio¹² – uno strumento retorico che serve a coinvolgere emotivamente i destinatari di un

⁹ J. Culler, *Apostrophe*, in Id. *The Pursuit of Signs* (1981), New York, Routledge, 2001, pp. 149-171, qui p. 165.

¹⁰ J. Culler, *Theory of the Lyric* cit., p. 213.

¹¹ Ivi, p. 226.

¹² P. Fontanier, *Les Figures du discours* (1827), Paris, Flammarion, 1968, p. 372: «Mais qu’est-ce qui peut donner lieu à l’*Apostrophe*? Ce n’est ni la réflexion, ni la pensée toute noue, ni une simple idée: ce n’est que le sentiment, et que le sentiment excité dans le cœur jusqu’ à éclater at à se répandre au dehors, comme de lui-même. L’*Apostrophe* en général ne serait quei froide et insipide, si elle ne s’annonçait comme l’expression d’une émotion vive ou profonde, comme l’élan spontané d’une âme fortement affectée».

determinato enunciato, ma un erompere della passione in circostanze straordinarie, la manifestazione concreta di un surplus timico. L'apostrofe è, metonimicamente, la passione che l'ha causata. Personalmente, tenderei invece a interpretare la capacità emotiva dell'apostrofe come conseguenza del *contatto* che essa instaura, dell'illusione di vicinanza che crea, della ridotta distanza comunicativa che essa (così come qualsiasi altro gesto allocutivo) implica. Tale spiegazione, del resto, mi sembra inscritta nella stessa accezione originaria del termine, in quel "volgere" da un discorso indiretto, generico (cioè destinato ai giudici e al pubblico del tribunale) a un discorso diretto (rivolto cioè a un preciso "tu") in cui consisteva anticamente l'apostrofe. L'apostrofe ha a che fare con il chiamare in causa l'altro da sé, con l'instaurazione di un rapporto. Essa ha la capacità di trasformare un enunciato narrativo o descrittivo in un enunciato ottativo o imperativo: l'invocazione è anche una domanda, una domanda, fortemente enfatica, a essere presenti, ad assistere, o, ancora più semplicemente, ad esistere. Si pensi al sonetto 161 dei *RVF* di Petrarca:

O passi sparsi, o pensier vaghi e pronti,
o tenace memoria o fero ardore,
o possente desire, o debil cor,
oi occhi miei, occhi non già, ma fonti!

O fronde, onor de le famose fronti,
o sola insegna al gemino valore!
O faticosa vita, o dolce errore,
che mi fate ir cercando piagge e monti!

O bel viso ove Amor insieme pose
gli sproni e 'l fren ond'el mi punge e volve,
come a lui piace, e calcitrar non vale!

O anime gentili e amorose,
s'alcuna ha 'l mondo, e voi nude ombre e polve,
deh ristate a vedere quale è 'l mio male.¹³

L'apostrofe è qui, come dire, assoluta, è il tessuto stesso della poesia, composta appunto da una catena anaforica di invocazioni ed esclamazioni che restituiscono un effetto di litania. Un filo che si snoda fino all'ultimo verso (che rimanda esplicitamente alla *Vita Nuova*

¹³ F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di S. Stroppa, Torino, Einaudi, 2011, p. 290.

dantesca e al libro delle *Lamentazioni*), il quale sostanzia il gesto apostrofico in una richiesta di presenza: Petrarca sollecita una serie di oggetti, di entità astratte («o ardore») e di parti del corpo, nonché delle cortesi «anime gentili», a farsi testimoni del proprio male. Una richiesta pleonastica, in quanto si tratta sì di una serie di invocazioni, ma anche di una sorta di sommario: i pensieri, i passi «sparsi» (cioè senza meta), le fronde (del lauro), il desiderio, la memoria e, soprattutto gli occhi, sono tutti elementi che svolgono un ruolo chiave nella narrazione che Petrarca fa del proprio amore, che è fin dall'inizio una narrazione esemplare posta sotto lo sguardo di un pubblico. Il sonetto getta inoltre un ponte tra la “O” vocativa delle apostrofi, puro effetto di voce (il «voicing» di cui parlava Culler), tutta tesa verso la presenza di un interlocutore – e ascrivibile perciò alla funzione conativa jakobsoniana – e il “deh” dell’ultimo verso, che è invece un’interiezione totalmente soggettiva, incentrata sulla prima persona e sul suo spettro timico – ascrivibile quindi alla funzione emotiva.

Ancora più radicale e minimale è poi la richiesta che Andrea Zanzotto fa al «mondo» in uno dei testi più conosciuti della raccolta *La Beltà*:

AL MONDO

Mondo, sii, e buono;
esisti buonamente,
fa' che, cerca di, tendi a, dimmi tutto,
ed ecco che io ribaltavo eludevo
e ogni inclusione era fattiva
non meno che ogni esclusione;
su bravo, esisti,
non accartocciarti in te stesso in me stesso

Io pensavo che il mondo così concepito
con questo super-cadere super-morire
il mondo così fatturato
fosse soltanto un io male sbozzolato
fossi io indigesto male fantasticante
male fantasticato mal pagato
e non tu, bello, non tu «santo» e «santificato»
un po' più in là, da lato, da lato

Fa' di (ex-de-ob etc.)-sistere
e oltre tutte le preposizioni note e ignote,

abbi qualche chance
fa' buonamente un po';
il congegno abbia gioco.
Su bello, su.

Su, münchhausen.¹⁴

Esistere, in questo senso, significa essere senzienti, essere responsivi, essere altro dall'io *percepiens*. Il mondo potrà anche non rispondere all'esortazione del locutore zanzottiano, ma la stessa esortazione ha creato una possibilità, la possibilità (sempre frustrata) di un rimescolarsi magico delle strutture ontologiche esistenti, in modo che l'alterità assoluta (la morte, il niente, la Natura, il divenire), possa per un momento prendere parola, ed essere intellegibile. È questo in fondo lo stesso pensiero magico del pastore leopardiano:

Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai,
silenziosa luna?
Sorgi la sera, e vai,
contemplando i deserti; indi ti posi.
Ancor non sei tu paga
di riandare i sempiterni calli?
Ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga
di mirar queste valli?
Somiglia alla tua vita
la vita del pastore.
Sorge in sul primo albore
move la greggia oltre pel campo, e vede
greggi, fontane ed erbe;
poi stanco si riposa in su la sera:
altro mai non ispera.
Dimmi, o luna: a che vale
al pastor la sua vita,
la vostra vita a voi? dimmi: ove tende
questo vagar mio breve,
il tuo corso immortale?

[...]

¹⁴ A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, Milano, Mondadori, 1999, p. 301.

Pur tu, solinga, eterna peregrina,
 che sí pensosa sei, tu forse intendi
 questo viver terreno,
 il patir nostro, il sospirar, che sia;
 che sia questo morir, questo supremo
 scolarar del sembiante,
 e perir della terra, e venir meno
 ad ogni usata, amante compagnia.
 E tu certo comprendi
 il perché delle cose, e vedi il frutto
 del mattin, della sera,
 del tacito, infinito andar del tempo.
 Tu sai, tu certo, a qual suo dolce amore
 rida la primavera,
 a chi giovi l'ardore, e che procacci
 il verno co' suoi ghiacci.
 Mille cose sai tu, mille discopri,
 che son celate al semplice pastore.¹⁵

Il pastore sa già che le sue richieste sono impossibili, e le riconosce come tali (si pensi al sapere negativo espresso dalla seconda e dalla terza lassa, che per economia non ho trascritto), tuttavia si rende conto che l'atto stesso di formularle (l'invocazione, l'apostrofe, cioè *la poesia*) è capace di creare un territorio magico in cui quelle richieste *potrebbero* essere udite. L'interrogazione, il dubbio, dischiudono cioè lo spazio della possibilità, della responsività del totalmente-altro-da-sé che la luna incarna. Questa alterità – come ci insegna, tra l'altro, proprio la poesia di Leopardi – è indifferente al destino dei mortali, e tuttavia l'apostrofe, la scrittura poetica, può renderla illusoriamente empatica, depositaria di un senso che il resto del *Canto* dichiara inesistente («tu forse intendi,/ Questo viver terreno»)¹⁶.

L'apostrofe rende quindi l'universo (illusoriamente e brevemente – il tempo dell'esecuzione del testo in cui si trova) responsivo, per quanto questo possa non rispondere. Lo mette in rapporto con l'io, per quanto possa lasciare (e lascerà) inadempite le sue richieste. Trasforma entità non *addressable* in dei veri e propri *addressee*.

¹⁵ G. Leopardi, *Canti*, ed. critica diretta da F. Gavazzeni, Firenze, Accademia della Crusca, 2006, pp. 432-434.

¹⁶ Chiosa giustamente Giorgio Ficara che «All'immobilità di un sapere negativo si sostituisce [...] la problematicità di un sapere negato»; G. Ficara, *Il punto di vista della natura*, Genova, il melangolo, 1996, p. 110.

Interessante notare il mutamento della prospettiva apostrofica messo in atto da Rilke nella nona delle *Elegie Duinesi*. Qui sono le «Dinge», le cose stesse, a sollecitare in qualche modo l'uomo a nominarle:

Aber weil Hiersein vie list, und weil uns scheinbar
alles das Hiesige braucht, dieses Schwindende, das
seltsam uns angeth. Uns, die Schwindendsten.

[...] Sind wir vielleicht *hier*, um zu sagen: Haus,
Brücke, Brunnen, Tor, Kraug, Obstbaum, Fenster, –
Höchstens: Säule, Turm... aber zu *sagen*, verstehs,
Oh zu sagen *so*, wie selber die Dinge niemals
Innig meinten zu sein.

[...] Und diese, von Hingang
lebenden Dinge verstehn, daß du sie rühmst; vergänglich
traun sie ein Rettendes uns, den Vergänglichsten, zu.
Wollen, wir sollen sie ganz im unsichtbarn Herzen verwandeln
in – o unendlich – in uns! Wer wir am Ende auch sein!

Erde, ist es nicht dies, was du willst: *unsichtbar*
in uns erstehn?¹⁷

Le “cose” sono compiute unicamente nella parola dell'uomo che le celebra. Ma la nominazione, attraverso la lingua che «magnifica» (*preisende*), è anche la sola possibilità data all'uomo per superare il proprio isolamento, per accedere all'«aperto». Nominare vuol dire quindi salvare le cose dalla dissoluzione, dalla transitorietà, dalla pura exteriorità, facendole partecipare all'intima esistenza degli uomini, e al contempo, superare l'abisso tra uomo e mondo, generando un'accorata prossimità. Ed ecco che la riflessione in seconda persona si tramuta in un'apostrofe alla terra, cosa per eccellenza e contenitore di tutte le cose. La struttura apostrofica trasforma la relazione soggetto-oggetto in una interazione tra soggetti. Se le cose divengono da oggetto, soggetto, significa che, come ogni soggetto, esse aspirano segretamente alla trascendenza, a divenire spirito, *unsichtbar*, invisibili, appunto. Scrive Peter Szondi:

¹⁷ R. M. Rilke, *Elegie Duinesi*, trad. it. E. e I. De Portu, Torino, Einaudi, 1978, pp. 54-59.

La terra, quintessenza di ciò che è visibile, vuole risorgere, invisibile, nell'uomo: il suo sogno è deporre, per così dire, la propria visibilità, e salvarsi all'interno della sfera intima dell'uomo, in cui viene trasformata.¹⁸

In questo modo:

Il rapporto delle cose con l'uomo viene così definito da un paradosso: le cose, che sono transitorie, vengono salvate dalla dissoluzione dal più transitorio di tutti gli esseri, l'uomo. Ma proprio questo è il paradosso della coscienza umana e dell'umano possesso della parola. L'uomo è – agli occhi di Rilke – il più transitorio di tutti gli esseri, essendo consapevole della sua dissoluzione, essendo cosciente della sua morte. Ma è proprio in virtù di tale consapevolezza che può dar valore alla cosa, salvare dalla dissoluzione e – rovesciamento decisivo – proprio in questa azione salvifica, in questo intimo legame con il mondo delle cose, salva se stesso dalla dissoluzione, dall'eterna proiezione verso la morte, verso il futuro.¹⁹

Il presente senza scorrimento dell'apostrofe è perciò un momento di duplice salvezza, in cui la cosa apostrofata partecipa dell'esistenza umana grazie al semplice fatto di essere nominata, e l'uomo, apostrofando, cessa momentaneamente di morire, arresta il suo essere-per-la-morte. Il tempo lirico, avremo modo di tornarci, come quello apostrofico, è il tempo senza tempo della *festa*, della cerimonia, del rito.

Prima di passare al prossimo punto, vorrei infine ricordare la raccolta *The Wild Iris* di Louise Glück, in cui gli attori della struttura io-tu sono specularmente rovesciati: l'entità a cui è affidata la parola e a cui il pronome in prima persona si riferisce è, solitamente, un fiore (come specificato volta dal titolo dei componenti: *The Hawthorn Tree*, *The White Rose*, *Daisies* etc.). Non di rado il fiore si rivolge a tu/voi che va identificato con la giardiniera-Glück e con il suo nucleo familiare (che i fiori assistano a una vicenda autobiografica, in un'inversione di sfondo e figura, lo suggeriscono al lettore i riferimenti a John e Noah, marito e figlio dell'autrice, nei testi "a locutore antropico"). Nella trasmissione della voce di fiore in fiore il lettore assiste al trapasso dell'inverno nella primavera, della primavera nell'estate e dell'estate nell'autunno, in una prospettiva vegetale che non coincide con quella umana («Noah says/ depressives hate the spring, imbalance/ between the inner and the outer world. I make/ another case – being depressed, yes, but in a sense passionately/ attached to the living tree»).

Riporto un breve testo:

¹⁸ P. Szondi, *Le «Elegie Duinesi» di Rilke* (1975), trad. it. di E. Agazzi, Milano, SE, 1997, p. 130.

¹⁹ Ivi, p. 128.

SCILLA

Not I, you idiot, not self, but we, we – waves
of sky blue like
a critique of heaven: why
do you treasure your voice
when to be one thing
is to be next to nothing?
Why do you look up? To hear
an echo like the voice
of God? You are all the same to us,
solitary, standing above us, planning
your silly lives: you go
where you are sent, like all things,
where the wind plants you,
one or another of you forever
looking down and seeing some image
of water, and hearing what? Waves,
and over waves, birds singing.²⁰

In questo caso il pronome «you» non si riferisce esplicitamente al giardiniere-poeta ma a un voi indefinito che si estende a tutta la specie umana. Si tratta di un processo di straniamento per *naturalizzazione* (ossia assumendo il punto di vista dell'altro) che restituisce una visione “aliena” della vita antropica. Non è l'uomo, qui, ad antropomorfizzare il vegetale, ma il vegetale a vegetalizzare l'umano. Più accorata e più spiccatamente teologica l'invocazione che chiude il libro, in cui un giglio d'oro (*Hemerocallis lilio-asphodelus*) chiede al giardiniere-poeta-Dio come egli possa permettere al freddo di tornare e perciò a lui di morire. Come può, l'uomo, dopo averli curato tanto, restare impassibile alla falcidia dei fiori, non andare in loro aiuto? Come può, proprio lui, a sua volta non essere responsivo?

THE GOLDEN LILY

As I perceive
I am dying now and know
I will not speak again, will not

²⁰ L. Glück, *Poems 1962-2012*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2012, p. 257

survive the earth, be summoned
out of it again, not
a flower yet, a spine only, raw dirt
catching my ribs, I call you,
father and master: all around,
my companions are failing, thinking
you do not see. How
can they know you see
unless you save us?
In the summer twilight, are you
close enough to hear
your child's terror? Or
are you not my father
you who raised me?²¹

4) Il destinatario dell'allocuzione è il poeta stesso

Nella tradizione lirica non è raro che un poeta si rivolga a se stesso, anzi, di questa tipologia di indirizzo si hanno esempi risalenti fino all'epoca arcaica. Nella prima *Olimpica* Pindaro può ad esempio dire:

εἰ δ' ἄεθλα γαρούεν
ἔλδεαι, φίλον ἦτορ

Questa soluzione, in cui il poeta sembra sdoppiarsi e parcellizzare il proprio corpo, parlando al suo cuore, alle mani, agli occhi, all'anima, è sicuramente la più comune nella poesia di ogni tempo:

Sois sage, ô ma douleur

Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment
(Baudelaire, *Les fleurs du mal*)

Or poserai per sempre, stanco mio cor
(Leopardi, *Canti*)

²¹ Ivi, p. 302

In questo caso l'apostrofe, che dovrebbe creare una connessione tra un io e un'alterità assoluta (in quanto non responsiva e appartenente ad un altro ordine ontologico), funziona instaurando una sorta di dramma dell'interiorità. Ancora una volta, non è importante che questo rivolgersi sia un autorivolgersi, ma che la lirica sia indirizzata a qualcuno. Del resto, molte apostrofi eterodirette (tipicamente quelle della poesia romantica) non fanno che proiettare su un elemento allotrio la propria soggettività (ed era proprio contro questo principio correlativo che si opponeva Zanzotto in *Al mondo*):

Valle che de' lamenti miei se' piena,
fiume che spesso del mio pianger cresci,
fere selvestre, vaghi augelli et pesci,
che l'una et l'altra verde riva affrena,

aria de' miei sospir' calda et serena,
dolce sentier che si amaro riesci,
colle che mi piacesti, or mi rincresci,
ov'anchor per usanza Amor mi mena:

ben riconosco in voi l'usate forme,
non, lasso, in me, che da si lieta vita
son fatto albergo d'infinita doglia.

Quinci vedea 'l mio bene; et per queste orme
torno a veder ond'al ciel nuda e gita,
lasciando in terra la sua bella spoglia.²²

Anche nel caso delle *Duineser Elegien* di Rilke assistiamo, alla fine, se non proprio a una personalizzazione delle «Dinge», delle cose, a una loro umanizzazione: esse vengono riscattate non in quanto cose, non in virtù della loro “cosità”, ma perché partecipano dell'umano.

L'apostrofe (ma un discorso identico andrebbe fatto per l'allocuzione) non è garante di relazione con l'alterità, e può anche muoversi in uno spazio del tutto interno all'io. Ciò non toglie che la poesia, in questi casi, si svolga comunque *come fosse* un dialogo, per quanto di

²² Petrarca, *Canzoniere* cit., p. 469.

natura fondamentale introspettiva. Una lirica può essere tanto soggettiva che oggettiva²³; ciò che ci sembra cruciale è la sua struttura allocutiva, e come questa struttura venga flessa e sfruttata in virtù delle singole esigenze espressive. È opportuno a questo punto citare un semplice quanto illuminante appunto di Benveniste. Secondo il saggio *L'appareil formel de l'énonciation*, ogni enunciazione sarebbe caratterizzata, in generale, dall'«*accentuazione discorsiva con il partner*, sia esso reale o immaginario, individuale o collettivo». L'atto dell'enunciazione ha perciò un carattere fortemente dialogico: ha un'origine e un esito, ossia un destinatario. Anche il monologo, contrariamente a quanto si sarebbe potuto credere, ha un impianto dialogico:

Il “monologo” discende [...] proprio dall'enunciazione. Va considerato, malgrado l'apparenza, come una variante del dialogo, struttura fondamentale. È un dialogo interiorizzato, formulato come “linguaggio interiore”, fra un io locutore e un io ascoltatore. Di solito parla soltanto l'io locutore; la presenza dell'ascoltatore resta tuttavia necessaria e sufficiente per rendere significante l'enunciazione dell'io locutore.²⁴

Parcellizzazione e ‘sdoppiamento’ drammatico sono i modi più diffusi attraverso cui un poeta dirige l'apostrofe o l'allocuzione direttamente a sé stesso. Esiste però un caso meno pacifico, quando cioè non è totalmente discernibile se il tu del testo sia a tutti gli effetti un doppio dell'io locutore. È il caso, come vedremo nel prossimo punto, del *tu polivalente*.

5) Il destinatario dell'allocuzione è un tu non precisamente determinato (il rapporto tra *addressee* e *audience* non è stabilito o univoco)

Non sempre è possibile determinare l'identità del ‘tu’ a cui un testo si rivolge. Si rilegga la poesia di Keats già citata nel primo paragrafo:

This living hand, now warm and capable
Of earnest grasping, would, if it were cold
And in the icy silence of the tomb,
So haunt thy days and chill thy dreaming nights
That thou would wish thine own heart dry of blood

²³ Uso qui la presente terminologia nel senso datogli da Anceschi: «se nella prima si ha una *esasperazione* (in qualche modo *demiurgica e sacra*) dell'io con una *riduzione dei contenuti oggettivi*, nella seconda si ha invece una *riduzione* (che è anche *riduzione del demiurgico, del sacro*) dell'io, e quasi uno *scatenarsi dei contenuti oggettivi*», L. Anceschi, *Orizzonte della poesia* (1968), in Id., *Le istituzioni della poesia*, Milano, Bompiani, 1983, pp. 239-255, qui p. 246.

²⁴ E. Benveniste, *L'apparato formale dell'enunciazione* (1970), in Id., *Essere di parola*, trad. it. T. Migliore, Milano, Mondadori, 2009, pp. 119-127, qui p. 124.

So in my veins red life might stream again,
And thou be conscience-calm'd –see here it is–
I hold it towards you.²⁵

In questi casi non è possibile risolvere il quesito che la poesia produce (a chi stanno parlando questi versi?) in maniera univoca, stabilire con certezza se la lirica sia auto o etero-riferita, se ci sia *directness* o *indirectness* – se l'altro a cui il testo si rivolge è o non è il lettore. E se fosse un conoscente del locutore? O un'entità non antropomorfa, un sentimento, una malattia, un oggetto inanimato ecc.? Tutte queste possibilità convivono, e non è dirimente risolversi per l'una o l'altra. Ciò che è dirimente è che il testo si rivolga a qualcuno, sia retoricamente strutturato in funzione di un 'tu', per quanto indeterminato, e che sia percepito dal lettore non come un testo monologico, ma come un testo dialogico, non come un soliloquio, ma come un riferirsi a qualcuno, seppur privo di parola. Prendiamo questa notissima poesia, ancora di Rilke:

ARCHAÏSCHER TORSO APOLLOS

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
darin die Augenäpfel reiften. Aber
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
unter der Schultern durchsichtigem Sturz
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;

und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.²⁶

²⁵ J. Keats, *Poesie* cit., p. 306.

²⁶ R. M. Rilke, *Poesie 1907-1926*, a cura di A. Lavagetto, Torino, Einaudi, 2014, p. 130.

Tradizionalmente la critica tedesca ha attribuito a questo «du» (del resto tipico delle *Neue Gedichte*) l'identità di Rilke, collegando i versi alla difficile situazione che il poeta viveva in quegli anni a Parigi. Ed infatti niente vieta che quanto *Archaischer Torso Apollos* predica sia realmente accaduto all'uomo Rilke, che derivi cioè da un'esperienza personale. Tuttavia, la forza conativa che il testo produce (in una perfetta mimesi del torso), sarebbe impensabile senza la struttura pronominale che lo regge, con quello *shifft* dal noi del primo verso al tu dell'ultimo. Se Rilke avesse voluto raccontarci la propria esperienza, avrebbe scritto il testo in prima persona. Evidentemente i suoi intenti erano altri, non autobiografici, e avevano a che fare con il ri-accadere rituale di quella *chiamata* sospesa tra autorità e intimità che nel testo è ricondotta al torso, ma che è riconducibile alla poesia stessa. Ancora una volta, non è importante l'identità del tu, ma il suo essere convocato.

Va infine ricordato che il possessivo «dein» in tedesco (in italiano “tua”) può essere tanto un pronome personale che un pronome impersonale, equivalente al “one’s” inglese. Questo ci ricorda che il ‘tu’ può in linea di massima essere anche un ‘tu’ impersonale, tipico, anche in italiano, delle espressioni gnomiche e apoftegmatiche, come degli usi imperativi e prescrittivi: ricette, consigli, ammonizioni, ordini ecc. Questo preciso modo di funzionare del linguaggio – questo trasformarsi della seconda persona singolare in un richiamo collettivo – è visto come tutt'altro che estraneo alla lirica.

Un autore che ha costruito parte della propria poetica su una seconda persona «obnubiled» è John Ashbery. Secondo Bonnie Costello il frequente uso del tu tipico di Ashbery, ovvero, il fatto che le sue poesie siano sovente rivolte a qualcuno, e che arrivino perfino a tematizzare questo stesso atto del rivolgersi, è una strategia per guidare il lettore attraverso testi caratterizzati da una proverbiale complessità²⁷. Non è importante capire ciò che la poesia dice, l'importante è che in qualche modo riguardi me, intento a leggerla in un determinato momento. Per fare ciò Ashbery si servirebbe di un labile “you”, sempre in bilico tra singolare e plurale, tra individuale e collettivo, personale e anonimo. Prendiamo come esempio una poesia tratta dalla raccolta *A Wave*:

AT NORTH FARM

Somewhere someone is traveling furiously toward you,
At incredible speed, traveling day and night,

²⁷ B. Costello, *John Ashbery and the Idea of the Reader*, «Contemporary Literature», 23, 1982, pp. 493-514. Si veda anche J. E. Vincent, *John Ashbery and You. His Later Books*, Athens, University of Georgia Press, 2007.

Through blizzards and desert heat, across torrents, through narrow passes.
But will he know where to find you,
Recognize you when he sees you,
Give you the thing he has for you?

Hardly anything grows here,
Yet the granaries are bursting with meal,
The sacks of the meal piled to the rafters.
The streams run with sweetness, fattening fish;
Birds darken the sky. It is enough
That the dish of milk is set out at night,
That we think of him sometimes,
Sometimes and always, with mixed feelings?²⁸

La poesia è divisa in due parti. La prima è incentrata sull'inseguimento da parte di una terza persona singolare ai danni di "tu" che però, forse, l'inseguitore potrebbe non riconoscere. Il ritmo è incalzante e dinamico. La seconda metà è invece calma, statica, e introduce la figura di un io implicito (è quest'io che può usare il deittico "here", indicando con il pronome il luogo in cui si trova). Se non fosse per gli ultimi due versi che funzionano da mastice tra le due parti, sembrerebbero due poesie distinte. Ora, il senso dei versi rimane, anche in virtù di quest'ultimo richiamo, abbastanza oscuro. Chi è questo tu? Chi è il viaggiatore che lo rincorre, anche se non sa riconoscerlo, per donargli qualcosa? È a questo tu che viene lasciato il latte fuori la porta? Una lettura suggestiva potrebbe vedere nel tu l'immagine del lettore e nel viaggiatore una sorta di messaggero kafkiano, o addirittura la poesia stessa: *At North Farm* potrebbe quindi mettere in scena il dramma della direzione poetica (c'è un io che pensa «qualche volta e sempre» con «mixed feelings» alla poesia; il latte fuori la porta potrebbe essere un gesto apotropaico, propiziatorio; il tu è il lettore, il messaggero la poesia. Il dono l'effetto benefico della poesia). Ma tale lettura non è in alcun modo vincolante. Ciò che la lirica mette in risalto (oltre la forte difformità delle due stanze), infatti, è l'appello a questo tu anonimo (quattro volte a fine verso nei primi sei). Che questo tu ammicchi in qualche modo al lettore, pur senza mai identificarsi con lui, è fuori discussione. Non a caso quella che forse è la poesia più nota di Ashbery mette in scena una sorta di fenomenologia dell'atto di lettura della poesia stessa:

²⁸ J. Ashbery, *Un mondo che non può essere migliore. Poesie scelte 1956-2007*, trad. it. D. Abeni e M. Egan, Roma, Luca Sossella, 2008, p. 152.

PARADOXES AND OXYMORONS

This poem is concerned with language on a very plain level.
Look at it talking to you. You look out a window
Or pretend to fidget. You have it but you don't have it.
You miss it, it misses you. You miss each other.

The poem is sad because it wants to be yours, and cannot.
What's a plain level? It is that and other things,
Bringing a system of them into play. Play?
Well, actually, yes, but I consider play to be

A deeper outside thing, a dreamed role-pattern,
As in the division of grace these long August days
Without proof. Open-ended. And before you know
It gets lost in the steam and chatter of typewriters.

It has been played once more. I think you exist only
To tease me into doing it, on your level, and then you aren't there
Or have adopted a different attitude. And the poem
Has set me softly down beside you. The poem is you.²⁹

Questa lirica rappresenta uno di quei pochi casi in cui l'identificazione del tu è piuttosto pacifica. È il lettore, e a interpellarlo è un io che si scopre interdipendente rispetto a questo tu. La poesia è una relazione tra questi due pronomi, un gioco, che termina con l'instaurazione di una vicinanza («And the poem/ has set me softly down beside you»). Contrariamente all'esempio di *Paradoxes e Oxymorons*, ciò che sembra invece caratteristico del tu anonimo ashberiano – quello, ad esempio, di *At North Farm* – è proprio la difficoltà a essere sciolto, ad acquisire consistenza referenziale. Come se si situasse in un punto di indecisione tra il lettore e un destinatario specifico, talvolta più vicino all'uno, talvolta più vicino all'altro.

Emblematica in tal senso, fin dal titolo, è la recente raccolta *Your Name Here*, che si apre con la seguente poesia:

²⁹ Ivi, p. 148.

THIS ROOM

The room I entered was a dream of this room.
Surely all those feet on the sofa were mine.
The oval portrait
of a dog was me at an early age.
Something shimmers, something is hushed up.

We had macaroni for lunch every day
except Sunday, when a small quail was induced
to be served to us. Why do I tell you these things?
You are not even here.³⁰

This Room è un paradigma della produzione dell'ultimo Ashbery: da un lato una sorta di *weirdness* al limite del non-sense («The oval portrait/ of a dog was me at an early age»), dall'altro un forte effetto di presenza prodotto dai deittici («this» e «here» aprono e chiudono la poesia) – il tutto con un costante riferimento fantasmatico a un tu assente ma a cui comunque ci si appella, anzi un tu costituito dall'atto stesso di essere chiamato in causa, un segnaposto dell'assenza. Tuttavia, nel corso della raccolta, questo tu solitamente nebuloso, astratto, indeterminato, viene dotato di alcuni attributi specifici, non di dominio collettivo: «I remember that you liked Wheatena./ You were the only person I knew who did»; oppure «that article I'd meant to read – you saw it first, a while ago, in some magazine», o «my nephew – you remember him». Il tu solitamente vuoto, iterabile, è così riempito di alcune peculiarità, di elementi singolativi. È probabile che in esso si nasconda l'uomo a cui la raccolta è dedicata, ossia il poeta Pierre Martory, fortemente legato a Ashbery e scomparso due anni prima dell'uscita del libro. Questo ovviamente non significa che ogni tu di *Your Name Here* sia identificabile con Martory, ma che i suoi testi da un lato sollecitano il lettore a identificarsi con il tu, dall'altro lo escludono; lo invocano, ma lo respingono; gli fanno posto, ma quel posto è già stato preso da altri. Da un lato sono invocazioni al lettore, dall'altro a un morto. Ciò che conta è la riproposizione del gesto keatsiano del contatto tra due mani, tra due corpi, tra due entità divise (*Life is a dream*: «This gloved hand,/ for instance, that glides/ so securely into mine, as though it intends to stay»).

Quello della *directness* lirica è perciò un problema tutt'altro che semplice da affrontare: il fatto che dietro il tu anonimo e non specificato di una poesia possa celarsi il lettore, che quel tu possa essere un riferimento a chi lo attiva nel momento della fruizione, non nega

³⁰ J. Ashbery, *Collected Poems 1991-2000*, New York, The Library of America, 2017, p. 649.

obbligatoriamente la struttura triangolata propria del genere. Piuttosto la reinterpreta. Lo si è visto con Ashbery: il suo tu crea sì una prossimità tra testo e lettore, ma produce anche un fortissimo senso di straniamento, come se uno sconosciuto si rivolgesse a noi scambiandoci per un amico, e ci dedicatesse parole intime e personali. Come se ricevessimo una chiamata telefonica di fondamentale importanza, ma non destinata a noi. Le parole che ascoltiamo al ricevitore sono per noi, ma al contempo non sono per noi. Il paradosso proprio della struttura triangolata, il cortocircuito tra pubblico e privato (mi rivolgo a qualcuno, ma lo faccio in pubblico, davanti agli occhi di un terzo, ossia del lettore) è in qualche modo mantenuto anche nel caso di poesie che si rivolgono in maniera obliqua al lettore. Specifico «in maniera obliqua» in quanto è opportuno ricordare che i casi appena analizzati non vanno confusi con quelli trattati nel punto 1), ossia quelli di una piena coincidenza tra *addressee* e *audience*. In Rilke, in Ashbery, in Keats, così come negli altri esempi che addurrò in questo paragrafo, ci sono delle interferenze tra *addressee* e *audience*, tra destinatario intratestuale ed extratestuale, ma essi non combaciano mai pacificamente come, ad esempio, nel componimento incipitario dei *RVF* di Petrarca. Questa sovrapposizione è – aspetto molto evidente in Ashbery – soltanto virtuale, soltanto possibile. Tuttavia si tratta di una possibilità iscritta nel testo che crea indiscutibilmente un contatto tra l'io lirico e il lettore – di una possibilità che nasce dal considerare la lirica come un messaggio (per quanto di difficile comprensione) rivolto a qualcuno. In una vecchia intervista, precedente di quasi trent'anni la pubblicazione di *Your Name Here*, Ashbery affermava ad esempio che «We are somehow all aspects of a consciousness [...], and the fact of addressing someone else, is what's the important thing [...] rather than the particular person involved»³¹.

Questa frase, assolutamente capitale per comprendere il discorso che si sta portando avanti, rimanda da vicino a un'affermazione del poeta russo Osip Mandel'stam, su cui dovremo brevemente soffermarci. In uno scritto del 1913, *Dell'interlocutore*, Mandel'stam si pone il problema di chi sia il destinatario ultimo della poesia (l'*addressee*, non l'*audience* – quest'ultimo essendo un problema più sociologico che metapoetico). La sua domanda è fortemente polemica nei confronti dei simbolisti, i quali avrebbero perduto l'interlocutore del messaggio lirico, trasformando il testo in una scatola acustica, in un laboratorio per impagliature. Il problema della destinazione è per Mandel'stam il problema stesso della poesia. Egli paragona così il testo poetico a un messaggio ritrovato casualmente:

³¹ Da un'intervista a John Ashbery pubblicata in *The Craft of Poetry. Interviews from the New York Quarterly*, a cura di W. Packard, New York, Doubleday, 1974, pp. 123-124.

Il naufrago, nel momento critico, getta nelle acque dell'oceano una bottiglia sigillata con il suo nome e la descrizione del suo destino. Dopo lunghi anni, passeggiando tra le dune, la trovo nella sabbia, leggo la lettera, vengo a sapere la data del fatto, l'ultimo desiderio del morente. La lettera, sigillata nella bottiglia, è indirizzata a chi la troverà. L'ho trovata io. Significa che sono io il misterioso destinatario.

[...] La lettera, così come i versi [il riferimento è a una poesia di Baratynskij trascritta da Mandel'stam], non sono indirizzati a nessuno in particolare. Ciò nondimeno, entrambi hanno un destinatario: la lettera, colui che si accorge per caso della bottiglia nella sabbia, i versi il lettore nella posterità.³²

È insomma il testo stesso, sporgendosi verso il lettore, che crea un suo destinatario. Le parole di Mandel'stam sembrano spiegare accuratamente la logica alla base della pura «addressivity» che caratterizza le poesie di Ashbery, e, in generale, molte liriche che fanno uso di un tu ambiguo e indeterminato: la loro ricettività serve a stabilire un contatto con il lettore, a innescare un rapporto di vicinanza, al di là dello spazio e del tempo, capace di realizzarsi nella lingua. Paul Celan, un poeta particolarmente legato a Mandel'stam (di cui tradusse l'opera in tedesco), cita – senza citarlo – il saggio *Sull'interlocutore* in una pubblica orazione tenuta in occasione del conferimento di un premio letterario.

La poesia, essendo non per nulla una manifestazione linguistica e quindi dialogica per natura, può essere un messaggio nella bottiglia, gettato a mare nella convinzione – certo non sempre sorretta da grande speranza – che esso possa un qualche giorno e da qualche parte essere sospinto a una spiaggia, alla spiaggia del cuore, magari. Le poesie sono anche in questo senso in cammino: esse hanno una meta.

Quale? Qualcosa di accessibile, di acquisibile, forse un *tu*, o una realtà, aperti al dialogo.³³

Parole simili si trovano anche nel più denso scritto di poetica celaniano, *Il meridiano*:

Ma allora il poema non si colloca [...] dentro l'incontro – dentro il mistero dell'incontro?

Il poema tende a un Altro, esso ne ha bisogno, esso ha bisogno di un interlocutore. Lo va cercando; e vi si dedica.³⁴

³² O. Mandel'stam, *Dell'interlocutore*, in Id., *La Quarta Prosa*, trad. it. M. Olsoufieva, Bari, De Donato, 1967, pp. 51-58, qui p. 53 [trad. modificata].

³³ P. Celan, *Allocuzione*, in Id., *La verità della poesia* (1983), trad. it. G. Bevilacqua, Torino, Einaudi, 2008, pp. 34-36, qui pp. 35-36.

³⁴ P. Celan, *Il Meridiano*, in Id., *La verità della poesia* cit., pp. 15-16. Sulla dialogicità della poesia celaniana, su cui si tornerà ancora, si tenga presente C. Miglio, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Macerata, Mimesis, 2005 e H. G. Gadamer, *Chi sono io, chi sei tu. Su Paul Celan* (1986), trad. it. di F. Camera, Genova, Marietti, 1989.

Prima di andare avanti, vorrei proporre un ultimo esempio. Un'ambiguità, un'indecidibilità pronominale simile a quella riscontrata in Ashbery, si trova spesso anche nelle liriche di un poeta italiano, Bartolo Cattafi. Si prenda come campione una poesia tratta dalla sua raccolta più nota, *L'osso, l'anima*:

L'OSSO

Avanti, sputa l'osso:
pulito, lucente, levigato,
senza frange di polpa,
l'immagine del vero,
ammettendo che in questo
unico osso avulso dal contesto
allignino chiariti, concentrati,
quesiti fin troppo capitali.
Credo che tu non possa
farcela; saresti
cenere nella fossa,
anima da qualche parte.³⁵

Si tratta di un tu eterodiretto o autoriferito? Difficile stabilirlo. L'elemento di notevole interesse è però il carattere prescrittivo della poesia: tutti i primi otto versi sono retti da un imperativo intorno a cui ruotano i successivi attributi dell'osso. L'azione dello sputare è indotta nei confronti di una seconda persona che può essere tanto un doppio dell'io lirico (il soggetto di «Credo»), quanto un tu indistinto, quanto il lettore. Ma come in Ashbery, l'impressione che se ne trae è quella di una certa tensione intersoggettiva, di un contatto, non di un teatro monadico. La differenza di fondo tra *L'osso* e molte altre poesie alla seconda persona di Cattafi e i tu anonimi di Ashbery è il carattere di comando che i primi assumono (in *Trecentosessantasei*, poesia composta da dieci versi di breve estensione, si registrano ben nove verbi all'imperativo, sei racchiusi in due versi: «tocca, mangia, bevi,/ osserva, annusa, giudica») con il corollario di una violenza e di una materialità tutta assente nelle malinconiche e cerebrali poesie iper-riflessive di Ashbery (si pensi alla conclusione di *Perdervi la vita*: «indossa i guanti/ metti le mani in tasca/ tagliati le mani»). Se in un caso abbiamo un tu *blurred*, solitamente posto come assente, con cui il poeta instaura una comunicazione paradossale, in

³⁵ B. Cattafi, *Tutte le poesie*, a cura di D. Bertelli, Firenze, Le Lettere, 2019, p. 116.

Cattafi potremmo parlare di un tu *conativo*. Non semplifica la situazione la presenza, all'interno della medesima raccolta cui si sta facendo riferimento (*L'osso, l'anima*), di zone testuali caratterizzate da un diffuso uso della prima persona plurale, nonché della prima singolare. Abbastanza notevole, a mio avviso, il caso di due poesie adiacenti nella sezione *La campagna d'autunno*:

STANZIALI

Apri la porta, dici
Avanti, fuori, aria,
Africa, Egitto, caldo, sole.
E tornano dalla finestra.
In fila, appollaiati,
ti guardano. Starnazzano,
spidocchiano le piume.
Ti studiano, ti occhieggiano, ti osservano.
E tu sospetti d'essere
Africa, Egitto, sole.³⁶

La difficoltà di questa lirica, che descrive per il resto una situazione abbastanza semplice da decrittare, risiede nella ricostruzione del contesto elocutivo, che gira intorno al «dici» del primo verso. Se questo predicato verbale non fosse presente, sarebbe facile derubricare la poesia come un lacerto coscienziale in cui l'io lirico si rivolge a sé stesso alla seconda persona. Tra l'altro solo due poesie prima si incappa in un uso simile del tu (*La palma africana*: «Queste sono le regole e le leggi/ che tu stesso abbracci:/ sappi che da gran tempo/ anche tu carnefice/ sbatti sul muso dei mostri la tua pelle»). L'inserimento del «dici» apre però a una serie di problemi, che ci consentono di proporre tre ipotesi: a) tu e io lirico non combaciano – in questo caso l'imperativo ordina a un'altra persona, a un tu, di aprire la porta, e a questo tu vanno riferite le attenzioni degli uccelli; b) tu e io lirico combaciano – il «dici» è rivolto dall'io a se stesso, in forma di tu – in questo caso sarebbe confermata l'ipotesi iniziale, di un discorso coscienziale; c) tu e io lirico combaciano, ma alla presenza di un secondo tu – evenienza piuttosto cervelotica, ma autorizzata dal testo: il «dici» potrebbe essere rivolto da un tu esterno al tu lirico, il quale, dopo aver aperto la porta, si trova ad essere osservato dagli uccelli.

³⁶ Ivi, p. 187.

Ovviamente non ha alcuna importanza propendere per una di queste tre eventualità, ciò che conta è l'incertezza pronominale, la difficoltà nel ricostruire una situazione enunciativa di riferimento – difficoltà acuita dalla varietà di esiti che troviamo nella raccolta, all'interno di una struttura comunque appellativa/conativa. Questa varietà è ben dimostrata dalla poesia subito successiva a *Stanziali*, ossia Z., che trascrivo solo in parte:

Z.

Non parlare, non leggere l'immagine
scomparsa dallo specchio,
non sai nulla, fermati
a pochi frammenti di memoria,
questa città d'agosto,
una sera per caso
alla luce d'un fulmine discerni,
non falsa apparenza,
il tuo cuore ravvisa ma non sai
in che secolo, che valle,
quale tenda abitaste
sull'Indo, sull'Eufrate,
tra una vacanza e l'altra,
di passaggio
abbronzata dal sole di montagna
diretta all'altro sole delle isole [...]³⁷

Qui una stessa strategia poetica (imperativo + tu), uno stesso elemento grammaticale (la seconda persona) è utilizzato in maniera diversa rispetto alle altre poesie, e in maniera assolutamente trasparente dal punto di vista referenziale, soprattutto grazie alla marca di genere ostentata dai due participi («abbronzata», «diretta»): il tu lirico è in questo caso un tu femminile, un tu di cui conosciamo il sesso (e quindi non identificabile con il lettore astratto, per convenzione indicato al maschile), una persona (la «Z.» del titolo?) ben distinta dall'autore e dal supposto io lirico in cui questo si estrinseca (e di cui condivide il genere). Questa poesia ci costringe a rivedere quanto abbiamo detto finora e a identificare il tu anonimo sempre con una donna? A far divenire l'indistinto distinto? Assolutamente no. Semplicemente testimonia

³⁷ Ivi, pp. 187-188.

della complessità e varietà del sistema enunciativo nella raccolta (e in generale nell'opera) di Cattafi, dove anche in due poesie contigue i tu tendono a differenziarsi l'uno dall'altro.

L'uso del tu può avere anche una funzione “narrativa” o “presentativa”, dando l'illusione di trasportare il lettore all'interno della rappresentazione. È quanto succede, ad esempio, in un romanzo borderline come *La modification* di Michel Butor. Trascrivo un piccolo brano proprio da quest'ultimo testo:

Vous êtes encore transi de l'humidité froide qui vous a saisi lorsque vous êtes sorti du wagon sur lequel, vous l'avez vérifié, la pancarte de métal pendue à l'extérieur juste derrière votre dos sous la fenêtre du corridor est bien marquée Dijon, Modane, Turin, Gênes, Rome, Naples, Messine et Syracuse jusqu'où vont peut-être les deux jeunes époux en voyage de noces, qui ont baissé la vitre en face de vous, se penchent pour regarder les rails et un autre train se déplaçant lentement au loin dans la pluie qui tombe de plus en plus fort.³⁸

Il lettore è proiettato all'interno della scena, condivide le coordinate spazio-temporali della seconda persona plurale *in prima persona*, come in un videogioco POV. È come se fosse lui, in un certo senso, a compiere le azioni che compie il personaggio.

Un qualcosa di simile – in ambito extra-mimetico – avviene in molte liriche, soprattutto novecentesche, dove l'io si rivolge a se stesso in seconda persona, scindendosi in un tu. Tale scissione, al posto di instaurare un “teatro dell'interiorità” (come in molta poesia romantica), genera uno spiccato effetto di *directness* e di presenza. Faccio due brevi esempi. Il primo è una poesia di Sereni, tratta dalla sua ultima raccolta, *Stella variabile*; il secondo testo invece è di Andrea Inglese e proviene dal libro *La distrazione*.

QUEI TUOI PENSIERI DI CALAMITÀ

e catastrofe
nella casa dove sei
venuto a stare, già
abitata
dall'idea di essere qui per morirci
venuto
- e questi che ti sorridono amici

³⁸ M. Butor, *La modification* (1957), Paris, Minuit, 1980, p. 91.

questa volta sicuramente
stai morendo lo sanno e perciò
ti sorridono.³⁹

QUI

Tutta la tua vita deve stare qui,
adunata, riposta, tutta la tua
presenza non è mai stata, ora,
che questo appartamento: e gli anni
trentotto, e molti, perché sono
trentotto immersioni, capitoli
persi, attraversamenti faticosi
e lentissimi, uno per uno,
cancellati, cancellati ora,
ad un'altissima velocità,
e di continuo, ogni minuto,
prima che si riaprano
o che qualcosa si riformi,
una cartilagine, una somma
di volti, o la forza delle voci
irrompa, a far chiasso, qui,
dove tutto è di continuo tolto
per far spazio a una caffettiera
che si apre con sforzo, ad un tavolo
di legno, in stile tirolese, orrendo,
al pavimento sporco, ai foglietti
con le mete giornaliera,
le telefonate, gli esercizi
per vivere, rimessi i propri debiti,
e malgrado questo,
malgrado ogni mattina tutto
sia perfettamente dato
per ripetersi, immobile, per meglio
farsi vicino, manifesto, e quindi
lasciarsi cancellare, qualcosa
oltre, una vecchia voce, una visione

³⁹ V. Sereni, *Poesie* cit., p. 189.

interna, un richiamo errante
di risveglio, ancora aleggia
come segno sul muro, ambiguo,
fatto da sé o trovato, incisione,
segnaletica minima che vorrebbe
sovvertire la scena,
l'ordine, rompere
la meccanica di questo sonno
agitato vivo, puntuale sul
pochissimo mondo concesso.⁴⁰

In entrambi i casi il lettore si sente chiamato in causa personalmente nel testo, e anche se l'effetto di presenza è minore rispetto a quello del libro di Butor (del resto Sereni non si cura di creare un preciso quadro visuale-descrittivo di riferimento, come accade invece nel testo romanzesco; Inglese ci dà invece sicuramente più riferimenti) il suo punto di vista e quello del tu si sovrappongono: il lettore riveste in qualche modo il ruolo di testimone. Fa un'esperienza personale di un'esperienza non sua. Nel caso della poesia di Inglese, inoltre, il titolo deittico evidenzia l'intenzione di ancorare il lettore all'interno di una precisa scena. Il gesto all'apparenza narcisistico della scissione dell'io crea così una struttura fortemente appellativa (lo abbiamo visto, in maniera diversa, nella poesia di Rilke). Questo meccanismo del tu narrativo/presentativo sarà usato, in maniera del tutto peculiare, da Claudia Rankine, e avremo modo di tornarci a tempo debito più diffusamente.

Non è raro inoltre che nei testi lirici si registri un *pronominal switching*, un'enallage di persona, ossia lo scivolamento da una persona all'altra all'interno di un testo, come se i due ruoli, quello del locutore e quello del locutario, fossero interscambiabili (in molti casi, come ad esempio nei *Limoni* di Montale, l'io può anche pluralizzarsi in un noi). Come si è avuto modo di notare, nella lirica può succedere che colui che si rivolge a qualcuno sia al contempo quel qualcuno a cui si rivolge. All'interno di una stessa lirica si possono alternare diverse situazioni pragmatiche: allocuzione a un tu presente, a un tu assente, a un tu inanimato (apostrofe), così come un tu che in un verso può essere definito coscienziale o autoriferito nel verso successivo può indicare la presenza di un destinatario fisico. In generale, come visto, in alcune poesie è impossibile distinguere tra uno spazio dell'io e uno spazio del tu.

⁴⁰ A. Inglese, *La distrazione*, Roma, Luca Sossella, 2007, pp. 65-66.

sezione di *Le processioni del 1949*, ossia *Madrigali privati*. Senza bisogno di alcuna nota esegetica, il lettore potrà rendersi conto da sé che il *tu* presente nel componimento può ragionevolmente essere identificato con una delle donne amate dal poeta, appellata con il *senhal* di «volpe».

Se t'hanno assomigliato
alla volpe sarà per la falcata
prodigiosa, pel volo del tuo passo
che unisce e che divide, che sconvolge
e rinfranca il selciato [...]
(*Se t'hanno assomigliato...*)

Mia volpe, un giorno fui anch'io il 'poeta
assassinato' [...]
(*Da un lago svizzero*)

L'indeterminatezza del *tu* è quindi ricondotta, dalla sequenza testuale, a una sua determinatezza, per quanto, come dire, puramente diegetica. Poco importa se il commento avverte che questa «volpe» sia una persona in carne e ossa, ossia la poetessa Maria Luisa Speziani, e che, in *Le processioni del 1949*, la sua comparsa sia capace di esorcizzare una folla di fanatici madonnari a cui il poeta assiste in un paesaggio «paludoso e malsano»⁴²; si tratta di una serie di informazioni, per il nostro livello d'analisi (la direzione del messaggio poetico), totalmente superflue, che non aggiungono e non tolgono niente. Ciò che mi sembra decisivo è che la dimensione narrativa propria della forma canzoniere, creando un vero e proprio territorio diegetico, un mondo lirico, abbia inciso in modo tangibile sul fenomeno della destinazione lirica, trasformando un pronome non facilmente referenziabile (il *tu*) in un pronome auto-referenziato, precisamente ancorato al racconto elaborato dalla struttura macro-testuale.

Le «forme del *tu*» non si esauriscono certo con questa carrellata di esempi, che d'altronde non ha alcuna intenzione di porsi come esaustiva. Ciò che sembra risibile è la produttività, in ogni tempo, di quella macrofigura che è la direzione poetica. I testi lirici, anche quelli più “soggettivi” e “monologici”, anche quelli scritti con uno stile più fortemente idiosincratico, sono sovente rivolti a qualcuno. Quello che si tenterà di fare nelle prossime pagine, in

⁴² Ivi, p. 346.

maniera, ancora una volta, solo schematica e sommaria, è provare tracciare, per grandi linee, l'esoscheletro di una storia della lirica dalla prospettiva della struttura io-tu. Si tratta di pagine parziali, di una breve "galleria" che ha come solo obiettivo quello di considerare fenomeni noti da una prospettiva leggermente diversa.

3.2. Per una storia pragmatica della lirica.

Da quello che è dato sapere, la lirica arcaica, diffusasi in Grecia orientativamente tra VII e V secolo a.C., consisteva in una performance⁴³ *cantata* eseguita da un singolo cantore (lirica monodica) o da un coro (lirica corale) in presenza di un pubblico che condivideva con l'autore/esecutore non solo lo spazio fisico, ma anche esperienze e conoscenze, valori e temi in discussione. Gli spazi in cui la performance poteva avere luogo erano i più diversi, e comprendevano i simposi maschili, le consorterie femminili così come le piazze cittadine nel caso delle feste nazionali o pan-elleniche. La lirica arcaica era inscritta in una precisa dimensione sociale, e aveva una funzione sostanzialmente politica: «essa agiva come mezzo di interrelazione tra il singolo e la collettività, come strumento di partecipazione e di integrazione, ma anche di interpretazione, discussione e costruzione della realtà. Un pragmatismo inerente alle forme e alle strutture stesse del suo sistema linguistico». Era perciò una poesia d'occasione: il poeta rispondeva a precise sollecitazioni contestuali (soprattutto nel caso della lirica corale) «avendo in mente luoghi, eventi e persone, dei ed eroi, rituali e culti con cui il canto avrebbe dovuto interagire»⁴⁴. Ciò significa che senza un pubblico che si sentisse comunità e reagisse come comunità la nozione di lirica non avrebbe avuto senso. Il compito della lirica era quello insieme di plasmare e rafforzare i sistemi valoriali delle élite aristocratiche, ritualmente riunite negli spazi della performance. La lirica corale, rispetto a quella monodica, abbracciava un'audience più vasta, era un complesso spettacolare (anche molto costoso) dotato di tutti i crismi di una vera e propria cerimonia politico-religiosa. Lo spettacolo comprendeva scenografie e danzatori, mentre la voce del poeta si alternava a quella del coro. Da ciò la maggiore complessità metrica delle liriche di Pindaro o Bacchilide rispetto, ad esempio, a quelle di Saffo o Alceo. La performance – che aveva luogo in concomitanza con precise occasioni sociali: vittorie negli agoni, nelle battaglie, sposalizi, funerali, celebrazioni di potenti, feste cittadine ecc. – poteva insistere su eventi passati, su

⁴³ Ovviamente il termine *performance* è un iperonimo che può essere applicato a numerosi modi e forme di socializzazione della poesia, ciascuno dei quali richiederebbe di essere ricostruito con precisione, cosa che non è possibile nel presente lavoro.

⁴⁴ B. Gentili e C. Catenacci, *La poesia greca, il canone dei lirici e i canoni della contemporaneità*, in Ead., *I poeti del canone lirico nella Grecia antica*, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 7-36, qui pp. 8 e 11.

miti e tradizioni su cui si fondava l'identità della comunità, ma la leggenda di un tempo passato era solo un modo per evocare e dare senso a *questo* tempo, al presente, all'*binc et nunc* dell'enunciazione⁴⁵. Passato e presente, umano e divino, si riflettevano l'uno nell'altro, uniti dal ritmo e della durata del presente senza tempo dell'esecuzione poetica. Quest'esecuzione aveva anche una sua precisa struttura pronominale. Ora, non voglio entrare nell'acceso dibattito sulla natura dell'io nella lirica arcaica, ma è probabile comunque che questo io funzioni in maniera equivoca, soprattutto nella lirica corale: esso incarna il noi della collettività, ma può, volta per volta, identificarsi tanto con l'io dell'autore, con la persona celebrata, con il coro, o con lo stesso uditorio⁴⁶. Ciò che mi sembra pacifico è che questo io funzioni come uno specchio nel quale la collettività possa riflettersi: il "vissuto" di questo io, le sue emozioni e le sue stesse metafore sono trans-personali, condivise con l'*audience* cui il poeta si rivolge.

L'espressione dell'io lirico, anche negli aspetti più personali e anticonvenzionali, non assume mai forme solipsistiche e autoreferenziali, ma è in continua e vitale relazione pragmatica con l'uditorio e la tradizione. Un chiaro esempio è Alceo. I suoi versi, intessuti di riferimenti a personaggi ed episodi storici, esprimono invettive, sentimenti e aspirazioni personali. Ma nelle vicende, nei valori e nei progetti dell'"io" alcaico si riflette il suo uditorio di nobili appartenenti alla stessa fazione politica e riuniti nello spazio comune del simposio. In modo analogo Saffo canta in prima persona storie ed emozioni d'amore, nelle quali però anche l'uditorio delle compagne vede riflesse le proprie esperienze e trova la propria identità.⁴⁷

Questo io è soggetto a una «diffrazione funzionale», limita o amplia la propria estensione in base al circolo più o meno ristretto da cui è condiviso (da una fazione aristocratica, nel caso della lirica monodica, a un'intera *polis*, nel caso di quella corale). Ciò non significa che sia per forza un io strettamente convenzionale, formale: non abbiamo nessuna certezza della verità o della falsità di quanto esso afferma. L'importante è che questo io e quello che questo io predica funzioni come un *exemplum*, come una testimonianza «vissuta o vivibile [...] di un modo di pensare, agire, amare, ma già di esistere e coesistere in una data società, diversa da quella 'mitizzata' dall'epica: una società 'storicizzata' e storicizzabile»⁴⁸.

⁴⁵ È quello che abbiamo avuto modo di vedere da vicino analizzando la prima Olimpica di Pindaro in 2.3. Si ricordino queste parole: «la lirica greca nasce per un punto preciso nel tempo e per un punto preciso nello spazio», anche se gli studiosi non sono sempre in grado di individuarlo. Tuttavia è questo punto (l'occasione, la commissione) che informa totalmente il testo lirico arcaico». R. Antonelli, M. G. Bonanno, L. E. Rossi, *La lirica classica e noi*, «Critica del testo», V, 1, 2002, pp. 265-296, qui p. 271.

⁴⁶ Si veda H. Fränkel, *Poesia e filosofia nella Grecia arcaica. Epica, lirica e prosa greca da Omero alla metà del V secolo*, trad. it. C. Gentili, Bologna, il Mulino, 1997, p. 677.

⁴⁷ Gentili e Catenacci, *La poesia greca, il canone dei lirici e i canoni della contemporaneità* cit., p. 12

⁴⁸ Antonelli, Bonanno, Rossi, *La lirica classica e noi* cit., pp. 266 e 269.

Soprattutto, questo io si rivolge, nella stragrande maggioranza dei testi che la tradizione ha conservato, a un tu non meno equivoco dell'io stesso: un tu che può identificarsi con una divinità, con la persona che viene celebrata, con un amico, e così via. La questione della direzione è tutt'altro che accessoria, se, come visto in 1.4, gli studiosi tardoantichi classificarono i testi lirici in base al tipo di destinatario a cui i componimenti si rivolgevano. A questo punto si segua brevemente il ragionamento di W. R. Johnson:

The most usual mode in Greek lyric [...] was to address [the song] to another person or to other persons. What this typical lyric form points to is the conditions and the purpose of song: the presence of the singer before his audience; his re-creation of universal emotions in a specific context, a compressed, stylized story (I love you, hate you; You, I, We feel awe in the face of this hero's splendor as we feel awe at the gods who bestow this splendor); and, finally, the sharing, the interchange of these emotions by singer and audience.⁴⁹

Data una simile condizione:

The tendency of these poets to cast their songs in pronominal form arises from the attempt to dramatize, to incarnate, in the songs themselves, this reciprocity which must govern any genuine act of discourse. The listener can identify either with the ego ("I") or with the tu ("you") of the song, or he can identify with both almost simultaneously: he becomes, for the duration of the song, and perhaps beyond it, part of the lyrical moment, part of the lyrical discourse of praise and blame that reveals the moment [...]. For the purpose of containing, ordering, clarifying, this situation of discourse, the pronominal form, so far from being mere rhetorical artifice, is a natural, perhaps the natural form; it re-creates, dramatizes, illumines, the ways in which we actually try to speak to each other; and it is, therefore, the natural way to hear ideal fictions that image feelings revealed by speech.⁵⁰

Gli spettatori di una performance lirica, ascoltando l'allocuzione di un io a tu, con tutta probabilità uscivano ed entravano dai diversi pronomi, che del resto erano messi lì per creare una specifica situazione di discorso. Come abbiamo visto prima, la comunicazione triangolata che vorremmo dimostrare tipica della lirica, non può che essere caratteristica di quella preistoria che è la lirica arcaica. Il cantore si rivolge a un tu, un tu che può essere presente (come nel caso del potente che ha commissionato una performance corale, del vincitore di un agone, di un membro in vista della comunità) all'esecuzione, così come può essere assente

⁴⁹ W. R. Johnson, *The Idea of Lyric*, Berkeley, University of California Press, 1982, p. 4.

⁵⁰ Ivi, pp. 72-73.

(il caso in cui l'io si rivolga a una divinità, o a un personaggio inventato, o come nel caso della re-performance del componimento in un contesto diverso da quello originario), ma che comunque non va confuso con il vero destinatario del canto: la comunità (sia essa una cerchia ristretta o un'intera città) che con la sua presenza ha dato senso al canto. L'io parla con un *addressee*, ma lo fa davanti a un'*audience*. È quella che potremmo chiamare la «scena lirica» originaria.

In un articolo seminale e ancora molto discusso, il grande filologo tedesco Richard Heinze fu il primo ad avanzare l'ipotesi del carattere puramente convenzionale e anacronistico della struttura allocutiva delle *Odi* oraziane⁵¹. Si è già detto di come Orazio sia stato il riattivatore della classe lirica in epoca augustea, e di come si sia posto programmaticamente come prosecutore dell'opera di Pindaro. Questa riattivazione prevedeva, come si vedrà, anche la riesumazione – fantasmatica – di quella che abbiamo appena definito «scena lirica».

Heinze muove dalla considerazione che in tutte le *Odi* oraziane (con l'eccezione di I, 34 e II, 15), il poeta parli in prima persona rivolgendosi a un tu. I temi di predicazione morale, nelle *Odi*, sono sempre ancorati a una dimensione allocutiva. Ciò è facilmente spiegabile postulando, come fa appunto Heinze, che l'operazione di Orazio si regga su una finzione di fondo: pur essendo trasmesse in forma scritta, le *Odi* si presentano come la trascrizione di una performance orale, rimandano cioè a un assetto formale proprio di una precedente fase della comunicazione letteraria. Ma c'è di più, l'interlocutore a cui il poeta nella finzione del carme si rivolge, è il più delle volte pensato come presente, collocato dinanzi i suoi occhi (è il caso, lo si è visto, di I, 9). Certo non mancano nelle *Odi* esempi in cui l'interlocutore è esplicitamente assente (si pensi a I, 20 e III, 9). In tal caso il carme risulta a volte pensato come un'epistola inviata a un destinatario lontano⁵², altre volte si pone esplicitamente come testo letterario, come tassello scritto di una raccolta poetica (esempio lampante: carmi di proemio e di congedo). Ma a Heinze questi casi non sembrano interessare. Egli si concentra sull'allocuzione *in praesentia*, che ritiene da considerare non solo trasmessa oralmente (pur

⁵¹ R. Heinze, *Die horazische Ode*, in Id., *Vom Geist des Römertums* (1938), Stuttgart, Teubner, 1960, pp. 172-189.

⁵² Come specifica giustamente Citroni, non tutti i carmi che presentano un'allocuzione *a distanza* sono da pensare come carmi-epistola: «Quella dell'epistola è una modalità formale che può essere suggerita dal testo con particolari segnali (il formulario epistolare), così come particolari segnali possono invece suggerire la modalità formale dell'allocuzione, ma non si può parlare di "epistola" in mancanza di tratti propriamente epistolari, per il solo fatto che il destinatario non è pensato come presente: in una società in cui i testi letterari circolano normalmente in forma scritta tanto il carme in forma di allocuzione che il carme in forma di epistola, al di là della modalità formale assunta sul piano delle finzioni e delle convenzioni letterarie, parlano al lettore, e anche al dedicatario cui sono espressamente rivolti, come testo letterario, per lo più destinato ad essere inserito, o già inserito, in una raccolta di forma libraria. È chiaro che un carme non diventa un'epistola per il solo fatto di essere stato fatto conoscere a un amico mediante l'invio del testo prima della pubblicazione», M. Citroni, *Heinze e la forma dell'ode*, in *Lirica greca e latina. Atti del convegno di studi polacco-italiano. Poznan 2-5 maggio 1990*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1990, pp. 269-284, qui p. 276.

all'interno di una *factio* enunciativa), ma addirittura virtualmente cantata. Ne sarebbero prova le numerose allusioni a strumenti e a situazioni musicali di cui sono costellati i carmi oraziani. Le *Odi* presenterebbero perciò al pubblico latino una sorta di rappresentazione fantasmatica, virtuale, mentale, della lirica greca arcaica e dei suoi specifici modi di fruizione ed esecuzione.

Orazio avrebbe assunto la modalità formale propria della lirica greca arcaica, che era effettivamente cantata davanti a persone determinate, presenti accanto al poeta durante la performance, e la avrebbe trasferita pari pari nella diversa realtà della lirica latina, destinata alla lettura e in cui perciò quella modalità formale non aveva una ragione reale.⁵³

La tesi di Heinze, per quanto suggestiva, ha però dei punti deboli. Si è già accennato a come egli non sembri considerare i casi in cui l'interlocutore non è da intendersi come presente. Mario Citroni, nel saggio appena citato, nota giustamente che anche nella lirica arcaica non si ha nessuna prova che l'interlocutore (*l'adreesee*) fosse da intendersi come obbligatoriamente presente all'esecuzione:

il fatto che la lirica greca venisse di norma eseguita in occasioni determinate, davanti a un pubblico coinvolto nelle ragioni rituali o private dell'occasione, non significa che tutti i riferimenti situazionali presenti in un testo lirico fossero da ricondurre a elementi fisicamente presenti davanti al poeta nel momento della performance⁵⁴

Come dicevamo, è molto probabile che il destinatario intra-testuale della lirica arcaica fosse presente durante l'esecuzione, ma bisognerebbe ricostruire il contesto di esecuzione di ogni singola performance per esserne certi, il che, ovviamente, è impossibile. Non bisogna poi dimenticare i casi, non rari, in cui l'interlocutore è una divinità, per i quali il concetto di presenza o assenza non sembra più cogente. L'aspetto caratteristico della forma lirica è piuttosto, si è detto, la sua struttura triangolata, il gioco di specchi persuasivo-immedesimativo tra cantore – destinatario del canto – pubblico (questo sì, sempre *presente*). Appare perciò esagerato affermare, come fa Heinze, che in mancanza di ulteriori specificazioni l'interlocutore delle *Odi* è da pensare inderogabilmente come presente. Bisognerà poi anche specificare che il recupero da parte di Orazio di forme metriche e tematiche dalla lirica arcaica è sì estendibile anche agli schemi comunicazionali, ma che questi, lungi dall'essere reperti artificiosi di un'altra era, rivestono una precisa funzione nel contesto

⁵³ Citroni, *Heinze e la forma dell'ode* cit., p. 278.

⁵⁴ *Ibidem*. Ma si veda l'analisi della prima olimpica pindarica proposta in 2.3.

storico presente, essendo collegati alle nuove modalità di circolazione del testo all'interno della cerchia di Mecenate:

Come nella lirica greca la forma del tu era una forma che in origine corrispondeva a una certa modalità reale di comunicazione, rivolta a un pubblico presente, così in Orazio questa forma è ripresa anche perché consente di introdurre nel testo nel modo più naturale, e cioè come interlocutore, la figura concreta di un amico, di un protettore, di un destinatario privilegiato, che è realmente interlocutore della comunicazione letteraria di cui il testo scritto è portatore [...]. Se Orazio rivolge così spesso le sue odi ad amici, se li coinvolge così spesso nei suoi componimenti è innanzitutto perché la sua poesia è effettivamente inserita, fin dall'intimità delle sue ragioni di ispirazione, in un ambiente vivo e concreto di amici, di protettori, in un quadro di situazioni di rapporto sociale, e questo intimo inserimento si attua appunto nel modo più naturale recuperando dalla lirica greca [...] la modalità secondo cui il canto non si libera nell'autonomo isolamento dell'anima del poeta, ma si propone a degli interlocutori in un quadro situazionale che fa riferimento alla reale esperienza dei rapporti sociali del poeta.⁵⁵

L'operazione di Orazio non va considerata, quindi, come meramente formalistica. Innestando la strumentazione della lirica arcaica (occasionalità, contenuto morale, rimando alla dimensione musicale e performativa) all'interno della viva comunicazione letteraria del suo tempo (che è comunque comunicazione *di cerchia*), egli finisce per rifunzionalizzarla. Orazio ha il merito di recuperare, seppure in forma non più "piena"⁵⁶, la radice situazionale della lirica arcaica (con la sua struttura pronominale, che condivideva anche con generi come l'elegia e l'epigramma), adattandola a un contesto non più orale ma chirografico (in questo caso la comunicazione triangolata è composta da poeta - dedicatario/allocutario - lettore). Riattivato da Orazio, il genere lirico è ormai cristallizzato nella forma di un discorso a una seconda persona, presente o assente, finta o reale.

La lirica latina tardoantica e quella medievale meriterebbero un discorso a sé stante, che *naturaliter* non potrà essere sviluppato in questa sede. Semplificando molto si può comunque affermare che tale lirica, per come ci è stata tramandata, è soprattutto di natura religiosa, e in quanto tale rivolta a un tu per antonomasia: Dio (o in alternativa Gesù, la Madonna, un santo ecc.). È lirica nel senso forte della parola: esortazione, preghiera, lode, invocazione rituale

⁵⁵ Ivi, pp. 283-284.

⁵⁶ In fin dei conti, come visto in I, 9, i carmi oraziani tendono a funzionare come un discorso in presenza, cioè costruendo un campo deittico capace di dare l'illusione della presenza. Si veda oltre.

che ha il fine di creare un contatto fra i fedeli e la divinità. Il primo esempio che trascrivo è quello di Ambrogio.

Deus, creator omnium
polique rector, vestiens
diem decoro lumine,
noctem soporis gratia,

Artus solutos ut quies
reddat laboris usui
mentesque fessas allevet
luctusque solvat anxios,

Grates peracto iam die
et noctis exortu preces,
voti reos ut adiuves,
hymnum canentes solvimus

Te cordis ima concinant,
te vox sonora concrepet,
te diligat castus amor,
te mens adoret sobria;

Ut, cum profunda clauserit
diem caligo noctium,
fides tenebras nesciat
et nox fide reluceat.

Dormire mentem ne sinas,
dormire culpa noverit;
castos fides refrigerans
somni vaporem temperet.

Exuta sensu lubrico
te cordis alta somnient,
nec hostis invidi dolo
pavor quietos suscitet.

Christum rogemus et Patrem,
Christi Patrisque Spiritum;
unum potens per omnia,
fove precantes, Trinitas.⁵⁷

L'inno è destinato alla preghiera vespertina (il suo titolo – che combacia con il suo 'modo d'uso', e più che un titolo è un'indicazione – è infatti *Ad horam incensi*), quando nella chiesa e nelle case si accendono le lampade. Il componimento di Ambrogio, risalente al IV secolo d. C., è ancora pienamente classico: il suo è ancora un verso quantitativo, il metro è un dimetro giambico (un metro eminentemente lirico, usato da Saffo e Anacreonte in greco, in latino dall'Orazio dei primi dieci epodi), e non presenta alcuna regolarità nella ricorrenza delle sillabe accentate. Per quanto riguarda la loro esecuzione, gli inni erano, naturalmente, cantati all'interno di occasioni liturgiche, consostanziate alla musica. In questo caso, si ha la fortuna di una testimonianza di Agostino, che descrive in una pagina delle *Confessioni* il momento della performance di un inno ambrosiano:

Quanto io piansi a sentire i tuoi inni e i tuoi cantici, intimamente commosso dai soavi accenti di cui risuonava la tua chiesa! Quelle voci si riversavano nelle mie orecchie e la verità stillava nel mio cuore e ne ridondava un grande slancio di pietà e sgorgavano le lacrime e io tutto ne godevo.

Per poi continuare:

La Chiesa milanese aveva intrapreso da non molto tempo questa pratica di consolazione e di esortazione, che i fratelli cantassero con tutto l'impegno della voce e del cuore.

Era appunto un anno, o non molto di più, dacché Giustina, madre del giovane imperatore Valentiniano, spinta dell'eresia degli Ariani, da cui era stata soggiogata, perseguitava Ambrogio tutto a te devoto. La folla dei fedeli vegliava la notte nella Chiesa, pronta a morire col vescovo suo, col servo tuo.

Colà la madre mia, ancella tua, era tra le prime a preoccuparsi di tale situazione e a vegliare, vivendo di preghiere [...].

Fu allora che si istituì la consuetudine di cantare inni e salmi, seguendo il costume del culto orientale, per evitare che il popolo si avvilisse nella noia e nella tristezza; innovazione che da quel tempo si è conservata sino a nostri giorni ed è stata imitata ormai da molte e, si può dire, da tutte le comunità, anche in tutte le altre parti del mondo.⁵⁸

⁵⁷ Ambrogio di Milano, *Inni*, a cura di G. Biffi, Milano, Jaca Book, 1997, pp. 48-51.

⁵⁸ Agostino, *Le confessioni*, trad. it. A. Marzullo, Bologna, Zanichelli, 1968, IX, VI-VII (pp. 534-537).

Intonare gli inni rafforza il senso di comunità, e facendo ciò allevia i turbamenti del singolo (Agostino menziona gli inni ambrosiani anche più avanti nel testo, ricordando come questi lo abbiano aiutato a superare il dolore causato dalla morte della madre). Il contesto a cui si fa riferimento nelle *Confessioni* è quello degli scontri (che hanno avuto la loro climax durante il marzo e l'aprile del 386 d. C.) tra Ambrogio, il vescovo di Milano, e la corte imperiale, all'epoca dominata da Giustina, vedova di Valentiniano I e madre dell'undicenne Valentiniano II. La corte spingeva affinché una delle tre basiliche milanesi venisse donata agli ariani, culto a cui Giustina si era convertita. Nel marzo del 386, dopo una serie di editti anti-ambrosiani, gli ariani provarono a requisire la basilica porziana (fuori le mura) e la basilica *nova* al centro della città. I cristiani si difesero assembrandosi nelle chiese e di fatto 'occupandole'. È per trascorrere quei momenti di incertezza e condivisione che i fedeli presero l'abitudine di intonare inni e salmi. Paolino di Milano nella sua *Vita Ambrosii* (del resto scritta su sollecitazione di Agostino) conferma quanto scritto nelle *Confessioni*:

In tale occasione per la prima volta si cominciarono a usare nella Chiesa milanese le antifone e gli inni e a praticare la celebrazione delle veglie; consuetudine devota che dura fino ai nostri giorni non solo in quella Chiesa, ma anche in quasi tutte le province d'occidente⁵⁹

Ovviamente tali affermazioni richiedono alcune precisazioni. È probabile che l'uso di intonare proprie composizioni in versi che differissero dai passi biblici in occasioni liturgiche, fosse una grossa novità, ascrivibile in gran parte ad Ambrogio, ma è al contempo difficile pensare che essa sia stata introdotta proprio in giornate tanto tumultuose come quelle del marzo 386. Doveva piuttosto trattarsi di un'abitudine già consolidata della comunità cattolica milanese. Può fungere da prova un passo di un celebre discorso ambrosiano, *Contra Auxentium de basilicis tradendis*:

Dicono che il popolo è stato abbindolato anche dall'incantesimo dei miei inni. Proprio così: e mi guardo bene dal negarlo. Questo è un grande incantesimo, il più potente di tutti. Che c'è infatti di più potente del confessare la Trinità, che ogni giorno viene esaltata dalla bocca di tutto il popolo? A gara, tutti vogliono proclamare la loro fede, tutti hanno imparato a lodare in versi il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo.⁶⁰

⁵⁹ Paolino di Milano, *Vita Ambrosii*, 13, 3. Cito dalla traduzione di G. Biffi in Id., *All'origine degli inni ambrosiani*, in Ambrogio di Milano, *Inni* cit., pp. 9-31, qui p. 15.

⁶⁰ Ivi, p. 20. Sull'argomento si veda anche I. Biffi, *Fede, poesia e canto del mistero di Cristo in Ambrogio, Agostino e Paolino di Aquileia*, Milano, Jaca Book, 2003.

Non è nota con esattezza la data in cui il discorso fu pronunciato, ma realisticamente esso è databile ai primi mesi del 386 (verosimilmente al 29 marzo), quando la crisi con gli ariani era già cominciata. Se gli ariani erano in qualche modo infastiditi dalla pratica del canto, la quale – ci sembra capire dal discorso – viene rimproverata faziosamente ad Ambrogio, ciò significa che la sua introduzione è anteriore al marzo 386. Ma l'importanza di tale operazione rimane immutata: il ruolo di Ambrogio risulta cruciale per la poesia futura, in quanto è il primo a tradurre le verità della fede cristiana nei moduli della poesia classica. Ambrogio restituisce la lirica al canto e alla sua funzione rituale, piegando gli strumenti del discorso cerimoniale verso la lode di Cristo, e non quella di una divinità pagana o di un potente. E lo fa con enorme consapevolezza, forte di una notevole erudizione, attraverso uno stile già maturo, al contempo elaborato, misurato e, soprattutto, iterabile. Le sue composizioni sono, come visto, brevi ed estremamente cantabili, adatte per un continuo ri-uso e una facile memorizzazione. La quartina ambrosiana diverrà in breve tempo la forma strofica più comune dell'innologia latina.

Cantati come gli inni ambrosiani erano anche i *rhythmi*, componimenti in metri accentuativi (basati cioè sulla differenza tra sillaba atona e sillaba tonica) del monaco e teologo Gottschalk, una figura di spicco nel mondo religioso del IX secolo. Gottschalk è infatti universalmente conosciuto grazie alla teoria della doppia predestinazione, a causa della quale fu inizialmente espulso dalla propria abbazia di riferimento, quella di Fulda, in Sassonia, e costretto, prima di essere condannato, a peregrinare tra i monasteri e le abbazie della Francia e del nord Italia. Non stupirà quindi il carattere fortemente penitenziale della canzone di seguito riportata:

Ut quid iubes, pusiole,
quare mandas, filiole,
carmen dulce me cantare,
cum sim longe exsul valde
intra mare?
O cur iubes canere?

Magis mihi, miserule,
flere libet, puerule,
plus plorare quam cantare
carmen tale, iubes quale,
amore care.
O cur iubes canere?

Mallem, scias, pusillule,
ut velles tu, fratercule,
pio corde condolere
mihi atque prona mente
conlugere.
O cur iubes canere?

Scis, divine tiruncule,
scis, superne clientule,
hic diu me exsulare,
multa die sive nocte
tolerare.
O cur iubes canere?

Scis, captivae plebeculae
Israeli cognomine
praeceptum in Babylone
decantare extra longe
fines Iudae.
O cur iubes canere?

Non potuerunt utique
nec debuerunt itaque
carmen dulce coram gente
aliena nostrae terrae
resonare.
O cur iubes canere?

Sed quia vis omnimode,
consodalis egregie,
canam patri filioque
simul atque procedente
ex utroque.
Hoc cano ultronee.

Benedictus es, domine,
pater, nate, paraclite,

deus trine, deus une,
deus summe, deus pie,
deus iuste.
Hoc cano spontanee.

Exsul ego diuscule
hoc in mare sum, domine,
annos nempe duos fere,
nosti fore, sed iamiamque
miserere.
Hoc rogo humillime.

Huic cano ultronee
interim cu, pusiolo,
psallam ore, psallam mente,
psallam die, psallam nocte,
carmen dulce,
tibi, rex piissime.

Questa canzone proviene da una delle più antiche raccolte miscellanee di epoca medievale che ci è stata trasmessa. Si tratta di un materiale originario di un monastero del Sud della Francia, databile al X secolo, che adesso costituisce i fogli 98v – 142 del manoscritto Parigi BN lat. 1154⁶¹. Oltre a *Ut quid iubes, pusiolo*, che nella rubrica è definito un *versus* (termine polivalente e che può valere il più tardo «canzone»), la raccolta contiene, tra l'altro, un *planctus* per Carlo Magno, un *Versus Sibille de die iudicii*, una serie di componimenti in versi tratti dal *De consolatione philosophiae* di Severino Boezio, la sequenza *Cancelebremus sacram*, un *carmen* (termine che qui si riferisce con tutta probabilità a una variante dell'inno, un inno composto non più da quartine ma da strofe di sei versi)⁶² rivolto a Gesù, e un inno a tutti i santi. Come vediamo, la gamma e la funzione dei contenuti della raccolta sono molto ampie.

La lirica mediolatina – che è sì soprattutto di carattere sacro, ma non priva di *excursus* secolari – è un oggetto molto meno definibile rispetto alla lirica cortese. Non è un caso che quando si tratta di definire l'oggetto del suo importante studio *The Medieval Lyric*, Dronke si svincoli scrivendo che «The poetry here presented is genuinely varied that I hope to be forgiven if I do not begin with a discussion or definition of the nature of lyric itself. My

⁶¹ E liberamente consultabile a questo link: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc590838>.

⁶² Si veda J. Stevens, *Words and Music in the Middle Ages. Song, Narrative, Dance and Drama (1050-1350)*, Cambridge, Cambridge UP, 1986, p. 50.

subject is the contents of the *chansonniers* or *Liederhandschriften* of the Middle Ages, in all their diversity, and by 'lyrical' I shall mean whatever belongs to, or essentially resembles, what is contained in these»⁶³. Ma varia è anche, come detto, la funzione che i componimenti del manoscritto sono chiamati a svolgere: liturgica, cerimoniale, pedagogica, di intrattenimento (magari per gli abitanti di un monastero) e così via. Ciò che accomuna questi testi (ma niente ci dice che essi siano stati raccolti insieme per questa ragione) è, con tutta probabilità, il loro essere destinati al canto. *Ut quid iubes, pusiolo*, è infatti fornita – come la quasi totalità dei membri della raccolta manoscritta – di neumi, cioè di segni di notazione musicale che accompagnano le sillabe dei versi. Nei componimenti dotati di regolarità strofica, come nel nostro caso, tale formula melodica è specificata solo nella prima strofa, poiché si ripete uguale nelle altre⁶⁴.

Venendo al testo del ritmo, esso risulta diviso in due parti: la prima, comprendente il rifiuto del monaco a intonare il *carmen dulce* richiestogli da un giovane a cui si rivolge con appellativi stravaganti (*divine tyruncule, superne clientule*). Rifiuto motivato con la difficile situazione personale, di esilio e persecuzione in cui Gottschalk si trova, ma che è chiaramente un *topos*, poiché si esplica pur sempre cantando. Nella seconda parte le proteste e le scuse del monaco si trasformano in un'affermazione, in un'accorata e spontanea (*ultronee*) invocazione al signore.

Il modello allocutivo della poesia mediolatina è riproposto dalla nascente poesia in volgare, anche da quella laica. La lirica provenzale, che ha perduto qualsiasi contatto diretto con la lirica classica, sostituisce al 'tu' della lirica religiosa, un 'tu' ctonio, quello della *domina*. È vero che alla formazione della poesia occitanica hanno contribuito, con tutta probabilità, una serie di influssi eteroclitici e dinamici (quel filone della poesia mediolatina che Dronke chiama – con non celato anacronismo – *cortese*, le *cantigas de amigo*, la lirica araba, e chissà quante forme vernacolari non sopravvissute alla tradizione), ma mi sembra indubbio il colloquio con la donna caratteristico della lirica cortese trapianti in un contesto profano la retorica della preghiera. Come dimostrano numerosi studi, la lirica cortese prende in prestito dal linguaggio sacro strutture discorsive (un esempio su tutti, l'uso del *tu anaforico*), temi caratterizzanti e formule dossologiche. Ciò non può in alcun modo stupirci, se si considera che la lirica arcaica era anche *preghiera*, che gli autori classici hanno contribuito insieme alla tradizione semitica al consolidamento del linguaggio liturgico, in una sorta di incessante trasfusione retorica. Tale collusione tra ambito sacro e profano si fa sicuramente più forte e visibile nella lirica italiana

⁶³ P. Dronke, *The Medieval Lyric*, London, Hutchinson, 1968, p. 10.

⁶⁴ Una melodia pentagrammata è visibile a p. 268 di Dronke, *The Medieval Lyric*, cit.

del Duecento e Trecento, dove la donna non è più presente alla performance lirica (si ricordi che la trasmissione della poesia italiana delle origini è una trasmissione probabilmente quasi tutta libresca, a differenza di quella provenzale), e all'interno dei testi è quasi sempre da considerare come lontana e assente, irraggiungibile (ovviamente questo succedeva già nella poesia provenzale – si pensi all'*amor de lonh*).

Al di là dell'irrisolto problema delle sue origini, è importante chiarire che lirica trobadorica è una poesia d'arte, laica, e destinata a un pubblico piuttosto ristretto (quello delle corti della Francia meridionale dove viene prodotta e diffusa). Essa è legata (riprendo qui, in parte, la tesi di Kölher) all'ideologia della classe cavalleresca, economicamente dipendente dall'aristocrazia cortigiana, a cui provava ad imporre un preciso modello comportamentale con il fine di superare sul piano morale il suo effettivo stato di debolezza giuridico-sociale. È un'ideologia feudale, fondata su un contratto di mutuo servizio, su uno scambio. Il poeta-cavaliere (che poteva essere solo il compositore o anche l'esecutore del testo) loda ed esibisce il proprio amore nei confronti di una dama di corte (mai segnalata con il proprio nome, poiché si suppone che essa sia di alto rango e, in virtù di ciò, sposata). Così facendo egli dà inizio alla propria servitù, a un vero vassallaggio. La dama a quel punto si vede costretta a contraccambiare dimostrando la propria *largueza*, ovvero dando dei concreti segnali di simpatia al cavaliere-poeta che si è legato a lei. «Entrare nelle grazie della castellana, vagheggiarne l'intercessione, la protezione, l'amore, costituiva una delle poche forme di ascesa sociale, più ideale che pratica, a cui i *paubres cavaliers* potessero aspirare»⁶⁵. La gran parte delle poesie dei trovatori (molto spesso dirette esplicitamente alla donna, altre volte ad altri trovatori, altre volte ai *companhos*), sviluppano temi legati ai vari momenti dello scambio, rafforzano, contraddicono, parodiano o dinamizzano tale ideologia (del resto non pochi trovatori appartengono all'alta nobiltà, come Guglielmo IX, Raimbaut D'Aurenga e altri; si potrebbe perciò parlare di una polarizzazione, mai netta, tra una linea alto-cortese e una basso-cortese)⁶⁶. È tuttavia errato e superficiale ricondurre un'esperienza così varia e proteiforme (in barba alla fissità di cui viene accusata) come quella del canto cortese nella Francia meridionale a una formula univoca e onnicomprensiva. Quello che qui interessa dire è che la poesia trobadorica ha un carattere fortemente conativo e perlocutorio, in quanto l'amante *chiede* qualcosa alla donna cui si rivolge (non importa cosa: uno sguardo, un saluto, un'attenzione, un *favore* economico, simbolico o sessuale), esibendo un preciso modello comportamentale. E lo fa ritualmente, in un vero e proprio spettacolo pubblico (all'interno della corte), cioè attraverso la performance lirica, il momento in cui il giullare (o in alcuni casi

⁶⁵ C. Di Girolamo, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 66.

⁶⁶ Ivi, pp. 67-68.

lo stesso trovatore) *esegue* il testo, ossia lo canta al suono di uno strumento a corde⁶⁷. La performance trobadorica non differisce troppo da qualsiasi altra rappresentazione teatrale: è una rappresentazione teatrale senza costumi e senza scene. Ancora una volta abbiamo un perfetto esempio di comunicazione triangolata: il poeta si rivolge alla donna ma rivolgendosi alla donna si rivolge a tutta la corte. Il tu si allarga in un voi.

Il discorso [lirico] si annuncia come uno scambio di domande reciproche tra il soggetto e il suo oggetto: un'interrogazione risponde all'altra interrogazione muta. *Io* si rivolge al *tu* che non solo non dice mai niente ma si alterna con un *ella*, venendo così rinviato fra i terzi, le cose, a una distanza che, in questa solitudine, niente viene ad annullare. Così ancora, il *tu* non è un *tu*: si dilata in un *voi* che chiameremmo di "cortesia", voglio dire che abbraccia un universo di valori impliciti in questa unica sillaba, ben al di là dei limiti ristretti di un individuo, sia pure della più bella delle donne.⁶⁸

Le numerose apostrofi e allocuzioni che troviamo nella poesia provenzale, ritornano ad avere, quindi, un significato pieno, una loro funzionalità, dato che si tratta di testi effettivamente recitati *in preasentia*, ancorati al campo deittico della performance. Zumthor parla di un «enunciato che si confonde quasi interamente con l'enunciazione: *je, ici, maintenant*, costituiscono l'asse al quale si misura tutto ciò che è detto»⁶⁹. Il riferimento all'asse dell'*ego*, *hic* e *nunc*, insieme alla natura allocutoria del genere è, secondo Zumthor, ciò che distingue la lirica dalle altre forme poetiche orali.

La lirica trobadorica, almeno nella sua prima fase, faceva leva su una trasmissione prevalentemente orale: le poesie – vista del resto la loro complessità metrica – erano composte su dei supporti scrittori, e probabilmente frutto di faticosa elaborazione; venivano eseguite oralmente da giullari che potevano affidarsi a dei supporti contenenti il loro repertorio. È solo nel corso del XIII secolo, quando, dopo la crociata degli albigesi, vengono meno le condizioni che permettevano la produzione e il consumo della poesia occitanica, che si osserva la volontà di tramandarne i documenti in ampie raccolte manoscritte. Persa la sua componente spettacolare, e con essa il suo contesto d'uso, la lirica cortese diviene a tutti gli effetti letteratura. E come letteratura essa sarà da quel momento in poi conosciuta. I *rotuli* su cui i trovatori componevano le proprie canzoni, e i supporti manoscritti messi insieme dai giullari, lasciano spazio a grandi antologie destinate alla lettura. Tale operazione di ri-

⁶⁷ Per le caratteristiche di questa performance si veda M. L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori*, Bologna, Mucchi Editore, 1984, pp. 82-88. Per l'oralità nella poesia medievale si veda soprattutto P. Zumthor, *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale* (1987), trad. it. M. Liborio, Bologna, il Mulino, 1990.

⁶⁸ P. Zumthor, *Semiologia e poetica medievale* (1972), trad. it. M. Liborio, Milano, Feltrinelli, 1973, pp. 178-179.

⁶⁹ *Ivi*, p. 209.

medializzazione ha sicuramente un protagonista d'eccezione, ossia Uc de Sant Circ, secondo gli studiosi il compilatore della maggior parte delle *vidas* e delle *razos* che ci sono pervenute. *Vidas* (le vite dei trovatori) e *razos* (le “ragioni”, motivazioni-spiegazioni delle singole canzoni) sono delle prolunghie esegetiche che, dal XIII secolo in poi, accompagnano il testo lirico: possono essere nate in ambito orale, come cappello introduttivo alla performance volto a sciogliere l'occasione del componimento, ma si sono poi cristallizzate come forme narrative brevi all'interno delle grandi antologie manoscritte. Il loro compito è quello di orientare il lettore duecentesco, quello di riempire di un significato “esterno” la poesia dei trovatori. E lo fanno innanzitutto chiarendo l'identità dell'autore, legando l'io del testo a una persona in carne e ossa, le cui vicende biografiche però (ecco il cortocircuito ermeneutico) sono solitamente ricavate dal testo poetico stesso⁷⁰. Un'operazione che si rivela profondamente banalizzante, in quanto riduce «a mero dato biografico» la «densità metaforica dei trovatori»⁷¹. Nelle *vidas* e nelle *razos*, infatti, la *fin'amor* è ridotta a un esercizio mondano-letterario, e il sostrato feudale che la regge è totalmente svuotato delle sue (esili) possibilità di incidenza nel reale. Per spiegare ciò bisogna tenere conto che Uc de Sant Circ, trovatore caorsino riparato alla corte trevigiana dei da Romano, dove è stato attivo per quarant'anni, ha dovuto adattare l'ideologia cortese alla situazione della corte veneta, e ai possibili fruitori della poesia all'interno di quella corte: ossia i cavalieri (Meneghetti li chiama proprio «milites») vicini ai da Romano. Si tratta quindi di trasformare la viva ideologia cortese (con la varietà dei suoi stimoli e la molteplicità dei suoi esiti) in un modello di comportamento offerto dall'alto, semplificato e omogeneo, privato dei suoi aspetti più stridenti (ovvero, secondo Köhler, le rivendicazioni della classe cavalleresca nei confronti dell'aristocrazia):

Con le biografie trobadoriche un processo di sintonizzazione sostanzialmente inconscio diventa un'operazione critica del tutto esplicita, volta a «suggerire», in modo più o meno perentorio, ad un ricevente cronologicamente e culturalmente sfasato rispetto al messaggio un «certo» modello di storicizzazione e quindi una «certa» interpretazione del testo originario.

[il compilatore delle *vidas* si assume, o a lui viene imposto,] il compito d'indicare ai fruitori suoi contemporanei, ma anche, in prospettiva, a tutti i fruitori futuri, quella che al momento viene ritenuta essere la più adeguata linea d'interpretazione del messaggio.⁷²

⁷⁰ Si veda G. Agamben, *Il dettato della poesia*, in Id., *Categorie italiane. Studi di letteratura e poetica*, Laterza, Bari, 2010, pp. 73-81; Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori* cit. pp. 235-276.

⁷¹ Di Girolamo, *I trovatori* cit., p. 216.

⁷² Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori* cit., p. 251.

Concludendo, possiamo affermare che la conoscenza dei trovatori avviene, a partire dalla seconda metà del XIII secolo, soprattutto attraverso il libro manoscritto, in cui *vidas* e *razos* svolgono un ruolo centrale di ri-orientamento del contenuto delle liriche. Poesia e narrativa vengono offerte nello stesso pacchetto⁷³. Il contesto spettacolare, così come la semantica profonda della poesia dei trovatori, è irrimediabilmente persa.

È attraverso il libro che, con tutta probabilità, i poeti provenzali arrivarono alla corte di Federico II⁷⁴. Ma nel parlare di poesia italiana delle origini, vorrei però partire dalle ipotesi e dai dati offerti da un importante studio di Claudio Giunta, *Versi a un destinatario*.

L'ipotesi di partenza di Giunta è che uno degli aspetti più rilevanti della poesia medievale sia la sua dialogicità: non solo il fatto che i testi poetici siano rivolti a qualcuno, ma che siano destinati a qualcuno, come fossero delle epistole. Secondo Giunta, e tale osservazione ci sembra di indubbia validità, nel Medioevo era ancora possibile trasmettere determinati saperi, anche tecnici, specialistici come quotidiani, attraverso la scrittura in versi. All'interno dei discorsi in versi va però distinto il discorso lirico, che per Giunta corrisponde esclusivamente al discorso amoroso. Il discorso lirico si distingue dagli altri in quanto è meno soggetto alla 'mouvance' (ossia all'instabilità testuale) tipica dei testi medievali, e dotato di una maggiore *autorship*: ce lo dimostra il fatto che i casi di adespota all'interno dei canzonieri medievali tocchino raramente testi lirici. Nonostante Giunta consideri il discorso lirico (ossia quello amoroso) il più monologico rispetto a tutti gli altri discorsi in versi, non può far altro che ammettere che «è diffusissima la tendenza a portare il dialogo dentro il monologo attraverso le figure della prosopopea e della sermocinatio, a moltiplicare le voci, gli interlocutori all'interno dei testi medesimi, trasformando così componimenti per la loro natura monologici (come di solito è la lirica amorosa) in colloqui fittizi con oggetti con o entità astratte personificate: la donna amata, l'Amore, le parti del corpo, eccetera»⁷⁵. Prima di andare avanti, occorrerà contestare due punti: il primo, la mancanza di una distinzione tra *addressee* e *audience*, ossia tra interlocutore interno al testo e destinatario esterno dello stesso. Giunta sostanzialmente, identifica le due nozioni, come se tutta la poesia medievale, fatta eccezione per molta parte di quella lirica, fosse poesia di corrispondenza. Ma neppure nel caso delle rime di corrispondenza, credo, è possibile parlare di una reale sovrapposizione tra *addressee* e *audience*: è pacifico pensare che le tenzoni tra due o più poeti, ad esempio, abbiano avuto un

⁷³ Mentre, almeno nella seconda metà del XII secolo e all'inizio del XIII, la diffusione della cultura cortese del Midi era strettamente legata allo spostamento fisico dei trovatori e dei giullari, soprattutto in Catalogna – dove tale diffusione fu favorita da Alfonso II d'Aragona – e nell'Italia settentrionale.

⁷⁴ A. Roncaglia, *Le corti medievali*, in *Letteratura Italiana*, a cura di A. Asor Rosa, 10 voll., Einaudi, Torino, 1982-2000, I, pp. 33-147.

⁷⁵ C. Giunta, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 63

loro pubblico, ossia una circolazione che esulasse dalla destinazione privata e capace di influire sulle strategie di composizione dei singoli poeti. Il secondo punto che mi permetto di contestare è la limitazione del discorso lirico al tema amoroso, che mi sembra figlio di un anacronismo, ossia dell'identificazione della lirica con la poesia sentimentale che registriamo, come visto, a partire dal XVI secolo. Sebbene sia indubbio che il discorso amoroso abbia una propria specificità figurativa, una propria *koïnè*, e un proprio pubblico, definirlo *lirico*, separando dal lirico la poesia comico-realistica o quella morale, mi sembra un atto, per quanto globalmente accettato, ingiustificato, permesso esclusivamente da una accezione vulgata e seriore del termine. Soprattutto se si considera che l'obiettivo del libro è quello di mettere in luce le strategie di dialogicità di testi che «sono accumulati da un analogo atteggiamento nei confronti della poesia, atteggiamento che possiamo chiamare con molti nomi: perorativo, ostensivo, orientato alla discussione e al ragionamento non alla confessione, e insomma – più genericamente ma anche più esattamente – non lirico»⁷⁶. Tale atteggiamento, che è fra l'altro caratteristico della lirica arcaica, non mi sembra in alcuna maniera estraneo alla lirica moderna, come in parte abbiamo già potuto notare. Ma per Giunta non è così: il lirismo è personale, anti-dialogico e confessionale.

Nonostante questa prospettiva, che mi sembra essere generata dal solito *misunderstanding* che accompagna il termine 'lirica', Giunta è costretto ad ammettere che la stessa poesia d'amore non può che nascere come allocuzione a un 'tu', ossia alla donna amata. Egli distingue giustamente tra testi che si presentano come «la registrazione di un discorso pronunciato di fronte all'amata»⁷⁷ – sul modello della lirica provenzale, dove il poeta *cantava* in presenza della domina, con voce propria o quella di un esecutore – e testi dove la donna è supposta assente. In questa seconda categoria rientra il genere galloromanzo del *salut*, una vera e propria lettera in versi destinata alla donna «che dell'epistola in prosa imita sia la struttura sia, per così dire, il contesto: alludendo per esempio alla necessità di trovare un messaggero fedele che consegni lo scritto, o sollecitando una risposta da parte della donna (ciò che non accade nelle normali canzoni d'amore)»⁷⁸. Pur non esistendo nella tradizione italiana il *salut*, abbiamo visto come nella ballata di Cavalcanti succeda qualcosa di simile:

Vanne a Tolosa, ballatetta mia,
 ed entra quietamente a la Dorata,
 ed ivi chiama che per cortesia
 d'alcuna bella donna sie menata

⁷⁶ Ivi, p. 64.

⁷⁷ Ivi, p. 173.

⁷⁸ Ivi, p. 174.

dinanzi a quella di cui t'ho pregata;
e s'ella ti riceve,
dille con voce leve:
«Per merzé vegno a voi». ⁷⁹

Si tratta di una situazione molto comune, di uno dei *topoi* più diffusi della lirica medievale, in cui il poeta mostra di servirsi del componimento poetico come di una lettera, e si rivolge a questo come a una persona. In questi casi «il testo è scritto e tuttavia riceve l'incarico di parlare, è insieme messaggio e messaggero»⁸⁰. Ma, aggiunge Giunta, «è chiaro che dal punto di vista funzionale si possono considerare come lettere in versi, sia pure indirizzate ad un interlocutore fittizio, o assente, tutti quei componimenti in cui il discorso amoroso assume i tratti della confessione e della dichiarazione frontale alla donna. Ciò appare chiaramente quando il poeta sollecita, nel testo, una risposta da parte dell'amata, una risposta che s'intende affidata a una lettera in prosa o, oralmente, a un messaggero»⁸¹. Appare così evidente l'incidenza della epistolografia latina sulla lirica volgare, incidenza che Giunta, come già prima di lui De Robertis, testimonia ricorrendo al commento di Brunetto Latini al *De inventione* di Cicerone. L'obiettivo del commento di Brunetto è quello di estendere gli insegnamenti di Cicerone dal contesto forense a quello epistolare, e da quello epistolare a quello poetico, e più specificamente della poesia amorosa:

Cosie usatamente adviene che due persone si tramettono lettere l'uno all'altro o in latino o in proxa o in rima o in volgare o inn altro, nelle quali contendono d'alcuna cosa, e così fanno tencione. Altressì uno amante chiamando merzé alla sua donna dice parole e ragioni molte, et ella si difende in suo dire et inforza le sue ragioni et indebolisce quelle del pregatore. In questi et in molti altri exempli si puote assai bene intendere che lla rettorica di Tullio non è pure da insegnare piategiare alle corti di ragione, evegna che neuno possa buono adovocato essere né perfetto se non favella secondo l'arte di rettorica.⁸²

Brunetto anticipa una possibile confutazione della sua operazione: l'analogia tra ambito forense, epistolare e poetico rischia di cadere considerando che nelle epistole e nelle canzoni molto spesso non c'è alcuna controversia, non c'è alcuno scontro. Vero, dice Brunetto, ma questi ambiti vanno collegati su di un altro campo, quello della *petitio*:

⁷⁹ Cavalcanti, *Poesie* cit., p. 174.

⁸⁰ Giunta, *Versi a un destinatario* cit., p. 175.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ivi*, p. 176.

Ma chi volesse bene considerare la proprietà d'una lettera o d'una canzone, ben potrebbe apertamente vedere che colui che lla fa o che lla manda intende ad alcuna cosa che vuole che sia fatta per colui a cui e' la manda. Et questo puote essere o pregando o domandando o comandando o minacciando o confortando o consigliando; e in ciascuno di questi modi puote quelli a cui vae la lettera o la canzone o negare o difendersi per alcuna scusa. Ma quelli che manda la sua lettera guernisce di parole ornate e piene di sentenza e di fermi argomenti, sì come crede poter muovere l'animo di colui a non negare e, s'elli avesse alcuna scusa, come la possa indebolire o istornare in tutto. Dunque è una tencione tacita intra loro, e così sono quasi tutte le lettere e canzoni d'amore in modo di tencione o tacita o espressa; e se così no è, Tullio dice manifestamente, intorno 'l principio di questo libro, che non sarebbe di retorica.⁸³

La poesia d'amore, cioè la lirica, ci appare qui innanzitutto come discorso a un "tu" fortemente conativo, in cui l'amante vuole ricevere qualcosa dall'amata. Ciò che unisce oratoria, epistolografia e lirica, è la volontà di persuadere.

In numerosi interventi il celebre medievista Roberto Antonelli ha affrontato il problema dell'io in poesia, dichiarando che l'io lirico moderno, soggettivo e narcisisticamente chiuso in sé stesso, nascerebbe con gli stilnovisti, ovvero con la rinuncia al valore, sociale, di scambio, del testo poetico. Cioè, in altre parole, proprio con l'abbandono della volontà di persuadere identificata da Brunetto. Lo esemplificherebbe bene un passo della *Vita nuova*:

Con ciò sia cosa che per la vista mia molte persone avessero compreso lo secreto del mio cuore, certe donne, le quali adunate s'erano diletlandosi l'una ne la compagnia de l'altra, sapeano bene lo mio cuore, però che ciascuna di loro era stata a molte mie sconfitte; e io passando appresso di loro, sì come da la fortuna menato, fui chiamato da una di queste gentili donne. La donna che m'avea chiamato era donna di molto leggiadro parlare; sì che quand'io fui giunto dinanzi da loro, e vidi bene che la mia gentilissima donna non era con esse, rassicurandomi le salutai, e domandai che piacesse loro. Le donne erano molte, tra le quali n'avea certe che si rideano tra loro; altre v'erano che mi guardavano aspettando che io dovessi dire; altre v'erano che parlavano tra loro. De le quali una, volgendo li suoi occhi verso me e chiamandomi per nome, disse queste parole: «A che fine ami tu questa tua donna, poi che tu non puoi sostenere la sua presenza? Dilloci, ché certo lo fine di cotale amore conviene che sia novissimo». E poi che m'ebbe dette queste parole, non solamente ella, ma tutte l'altre cominciaro ad attendere in vista la mia risponsione. Allora dissi queste parole loro: «Madonne, lo fine del mio amore fue già lo saluto di questa donna, forse di cui voi intendete, e in quello dimorava la beatitudine, ché era fine di tutti li miei desiderii. Ma poi che le piacque di negarlo

⁸³ Ivi, p. 178

a me, lo mio signore Amore, la sua merzede, ha posto tutta la mia beatitudine in quello che non mi puote venire meno». Allora queste donne cominciaro a parlare tra loro; e sì come talora vedemo cadere l'acqua mischiata di bella neve, così mi pareva udire le loro parole uscire mischiate di sospiri. E poi che alquanto ebbero parlato tra loro, anche mi disse questa donna che m'avea prima parlato, queste parole: «Noi ti preghiamo che tu ne dichì ove sta questa tua beatitudine». Ed io, rispondendo lei, dissi cotanto: «In quelle parole che lodano la donna mia». Allora mi rispuose questa che mi parlava: «Se tu ne dicessi vero, quelle parole che tu n'hai dette in notificando la tua condizione, avrestù operate con altro intendimento». Onde io, pensando a queste parole, quasi vergognoso mi partio da loro, e venia dicendo fra me medesimo: «Poi che è tanta beatitudine in quelle parole che lodano la mia donna, perché altro parlare è stato lo mio?». E però propuosi di prendere per materia de lo mio parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima; e pensando molto a ciò, pareami avere impresa troppo alta materia quanto a me, sì che non ardia di cominciare; e così dimorai alquanti dì con disiderio di dire e con paura di cominciare.⁸⁴

L'io non trova più appagamento in un segno esteriore, in una ricompensa (il famoso guiderdone), in una risposta della donna alla lode ricevuta: no, il poeta si accontenta della propria parola pronunciata – si appaga nell'interiorizzazione narcisistica di quella lode. La funzione conativa della poesia arcaica («convincere il proprio gruppo, o i nemici, dell'eccellenza del proprio gruppo e dell'abiezione dei nemici»⁸⁵) e di quella provenzale appare improvvisamente anacronistica.

Siamo in un'altra cultura e in un'altra civiltà poetica, radicalmente diversa, post-classica, perché post-agricola: mercantile e insieme *urbana*, ricerca lo scambio, conosce il valore dello scambio (il saluto, pur sublimato), già dalla civiltà feudale-“cortese”, eppure lo *rifuta*, cerca altro e lo trova, nell'interiorizzazione dell'io, in ciò che Hegel chiamava la «capacità di tornare su di sé», e l'«immedesimazione» non «irriflessiva» [...].

La *rassicurazione per l'assenza* di Beatrice sottintende evidentemente la paura per la sua *presenza*, la consapevolezza, acquisita per *esperienza poetica* innanzitutto, poiché è *poetica* la sede in cui si parla, che la donna che ha rifiutato il saluto costituisce un *pericolo*, in quanto può *negarsi*, come e quando vuole, perfino in quella *sublimazione* del rapporto *interpersonale* e del *corpo* fisico di lei, racchiuso, e ormai solo simboleggiato, nel saluto (*salute*, beatitudine). La donna, ci dice Dante, è pericolosa perché nel fatto e soprattutto nella poesia in cui si esprime quel “fatto” è inattingibile, è Altro, e come Altro, «puote venir meno». Dunque, per Dante, tutta la poesia cortese, trobadorica, siciliana e post-siciliana, basata sul rapporto interpersonale fra un uomo

⁸⁴ Dante, *Vita Nuova*, XVIII. La mia edizione di riferimento è Dante, *Vita Nuova*, a cura di M. Colombo, Milano, Feltrinelli, 1993 (il testo è quello stabilito da Barbì).

⁸⁵ Antonelli, Bonanno, Rossi, *La lirica classica e noi* cit., p. 266.

e una donna, o meglio fra un Io e un Tu, è caduca, come la donna e il suo saluto; è pericolosa, per la propria salute, per sé, e quindi e soprattutto, per la poesia *necessaria* all'Io. *Quella* poesia, basata sul rapporto Io-Tu, così come quella donna, che forniva ragione al canto, che *era il canto stesso* (e infatti quando veniva meno o addirittura moriva la donna, moriva il canto) ha esaurito la propria funzione: è *inutile* e quindi *pericolosa*.⁸⁶

La felicità risiede quindi nella poesia stessa, unico valore stabile, che – a differenza della donna – non è volubile, non può venire meno. Il tu viene così incorporato nella parola. Adesso è la donna ad esistere in funzione del canto, non più il contrario. Non potrà apparire un caso che sia la *Vita nuova* che il *Canzoniere* prevedano la morte dell'amata, ossia la soppressione del tu, come momento decisivo del loro svolgimento e della stessa possibilità del canto: «Il poeta di Beatrice e Laura continua a cantare perché la morte della donna è la *condizione* del suo canto, la possibilità di attivare la memoria per esorcizzare l'assenza, per inventare nella scrittura una presenza rifiutata nel rapporto interpersonale»⁸⁷.

L'io lirico è perciò un io *scritto*, che nella scrittura costituisce uno spazio assoluto, hegelianamente infinito. Questa svolta è cioè impensabile – come si vedrà anche oltre – senza il medium della scrittura, senza l'invenzione del libro di poesia, senza un radicale mutamento dei modi di socializzazione della poesia, senza il divenire-testo della performance lirica.

Nelle pagine dedicate al genere lirico (cioè, nella sua terminologia, alla poesia d'amore) Giunta ammette che questo genere consiste nella trasmissione di un messaggio a un 'tu', ossia alla donna amata. Ciò in parte combacia con quanto afferma Dante in un famoso passo, ancora, della *Vita nuova*:

E lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d'intendere li versi latini. E questo è contra coloro che rimano sopra altra materia che amorosa, con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'amore.⁸⁸

«Queste parole sono insieme un giudizio sulle origini della lirica romanza e un programma»⁸⁹. Un giudizio, in quanto, da un lato, è storicamente provato che le donne erano impossibilitate a conseguire una regolare istruzione scolastica e che potevano partecipare alla vita culturale solo attraverso il volgare materno: «All'accesso di un nuovo pubblico femminile

⁸⁶ R. Antonelli, *L'Occidente e l'amore*, Roma, Bagatto Libri, 2013, pp. 268-269.

⁸⁷ Ivi, p. 271

⁸⁸ Dante, *Vita Nuova*, XXV, 6.

⁸⁹ Giunta, *Versi a un destinatario* cit., p. 393.

intellettualmente vivo e curioso ma ignaro di latino seguì una risposta da parte degli autori: vale a dire che le donne ci appaiono insieme come prime destinatarie e come committenti di letteratura in volgare»⁹⁰; dall'altro, la letteratura provenzale era una letteratura quasi esclusivamente rivolta alla donna, ciò a Dante non può sfuggire, anche se egli evita di specificare che era rivolta alla donna anche con intenti conativi, con il fine cioè di ottenere qualcosa in cambio (che sia un dono di natura carnale, oppure un miglioramento nella posizione sociale del trovatore, e così via). Ma tale affermazione è anche un programma, in quanto Dante (che comunque dopo pochi anni scriverà rime morali e opere in volgare non di carattere amoroso), affermando che la lirica in volgare nasce per parlare alle donne, e per parlare a queste d'amore, vuole cioè legittimare la superiorità estetica della poetica degli stilnovisti rispetto a quella dei poeti precedenti, consolidandola storicamente. A Dante non importa che ormai, nel Duecento, questo rivolgersi alla donna sia fittizio e convenzionale. Si prenda, ad esempio, *Donna me prega* di Cavalcanti, il testo più importante del diffuso genere duecentesco "trattato d'amore inviato a una donna". Secondo diversi studiosi, ci sono buoni motivi per pensare che – pur rivolgendosi a una donna – Cavalcanti indirizzi il componimento a un altro rimatore, Guido Orlandi. Non importa che ciò sia effettivamente vero o meno, ci importa riconoscere che nella lirica medievale il rivolgersi a una donna sia una convezione retorica centrale, che distingue il genere sia dalla lirica arcaica e classica (dove, come visto, i destinatari erano molteplici, e non solamente femminili), che da quella moderna.

Quali sono [...] fine e funzione della lirica amorosa? Essa si definisce a partire da un *tu* e non da un *io*. Determinata, legittimata a nascere da un'istanza comunicativa (farsi capire da una donna), la poesia lirica non si qualifica come confessione, meditazione solitaria, espressione di «alcunché di soggettivo», secondo il punto di vista moderno, ma come *discorso*: un discorso che non a caso [...] può adottare le tecniche della persuasione e di *captatio* tipiche del genere oratorio e di quello epistolare. Se questa definizione di lirica non ci soddisfa è perché ignora quella che per noi (come per ogni estetica che abbia subito ed accolto l'influenza di Petrarca) ne è la ragione essenziale, cioè appunto la libera manifestazione del soggetto, al di fuori di ogni determinazione contestuale, e si tiene a quello che sempre ai nostri occhi è un carattere secondario e particolare dell'enunciazione poetica: la situazione comunicativa in cui il soggetto simula di essere calato, la presenza reale o fittizia, dall'altra parte del testo, di una lettrice.⁹¹

Ora, ciò che secondo Giunta è «un carattere secondario e particolare» è, nella mia opinione, proprio il tratto distintivo della lirica a livello di genere, e non solo della lirica medievale; è

⁹⁰ Ivi, p. 401.

⁹¹ Giunta, *Versi a un destinatario* cit., pp. 394-395.

ciò che in una prospettiva di lunga durata separa la lirica dalle altre tipologie letterarie e intorno a cui si agglutinano tutti gli altri aspetti, decisamente meno durevoli e infinitamente più transeunti del testo lirico (stili, temi, contenuti etc.). Ma su questo avremo modo di tornare.

La tesi portante di *Versi a un destinatario* è sostenuta – questo è forse l'elemento più utile del libro per la ricerca che stiamo portando avanti – da una serie di dati molto interessanti. Nella lirica siciliana, ad esempio, Giunta registra la quasi totale assenza di testi “introspeettivo-narrativi”, ossia privi di destinatario.

«Se la situazione comunicativa attorno alla quale si organizza la lirica è e dev'essere, secondo Dante, il discorso diretto e senza mediazioni alla donna, il primo poeta che soddisfi a questa esigenza è anche il primo poeta italiano», vale a dire Giacomo da Lentini, il quale, delle quindici canzoni che sono a lui attribuibili, ne indirizza ben dodici a una donna. Queste si presentano «come prime battute di un dialogo, domande, o preghiere a una donna alla quale è rivolto frontalmente il discorso: *Madonna, dir vo voglio...*»⁹².

Al di là delle spiegazioni di Dante, è pacifico inferire che ciò sia dovuto alla tradizione romanza, poiché, come abbiamo più volte detto, le canzoni dei trovatori sono in molti casi delle allocuzioni a una donna. Come ricorda Giunta «la lirica non è una meditazione dell'io sopra il proprio amore, bensì un discorso dell'io a un'interlocutrice (l'amata, la dedicataria o entrambe) apostrofata come se fosse presente»⁹³. In questo la lirica è, come già affermato, non distante dal teatro, poiché «non riflette o dice, ma rappresenta, e questo è coerente con ciò che sappiamo circa il modo in cui la lirica dei trovatori giungeva al suo pubblico: come spettacolo non solo di parole ma anche di gesti e musica»⁹⁴. Non sappiamo nulla della circolazione e della fruizione delle liriche all'interno della corte federiciana, non sappiamo se fossero lette o recitate, se la loro trasmissione avvenisse per iscritto o attraverso delle performance; ciò che è innegabile è lo stretto rapporto che intercorre fra queste liriche e quelle occitaniche. La canzone di Giacomo da Lentini citata da Giunta, ad esempio, *Madonna dir vo voglio*, è la traduzione letterale di un componimento di Folquet de Marselha, traduzione che si immagina esemplata da un manoscritto⁹⁵, e non da una performance (il che tra l'altro lascerebbe propendere per una natura libresca della lirica federiciana, come si è già detto).

Questo dato permette di inferire che l'allocuzione alla donna – realmente presente, almeno nei panni della dama di corte, nella lirica trobadorica – si deposita sotto forma di calco, o volendo anche di segnale identificativo, nella struttura retorica delle tradizioni liriche

⁹² Ivi, p. 395.

⁹³ Ivi, p. 396.

⁹⁴ Ivi, p. 397.

⁹⁵ Si ricordi quanto detto più sopra a proposito della funzione svolta da Uc de Sant Circ.

successive, a partire dalla scuola siciliana. Mi sembra, insomma, che qui ricorra quel fenomeno che avevamo sottolineato a proposito della lirica di Orazio e presente anche nei poeti ellenistici: la struttura allocutiva caratteristica di un discorso orale svolto *in praesentia* (li la lirica arcaica, qui quella trobadorica) è mantenuta come *factio* retorica da una tradizione poetica che ha perso tanto l'oralità quanto il contesto originario di quell'allocuzione. Essa si trasforma perciò in convenzione: si calcifica, si defunzionalizza, diviene un fossile. Del resto, come mostrato, fra gli altri, da Meneghetti, la ricezione dei testi da parte dei poeti della *Magna curia* è tutt'altro che neutrale, bensì profondamente ideologizzata⁹⁶. Il contesto socio-ideologico della lirica siciliana è di tipo non più feudale, bensì cortigiano, «legato alla presenza di un imperatore autocrate che annulla, ma ad un livello infinitamente più basso rispetto a quello della sua autorità, le differenze gerarchiche fra i sudditi»⁹⁷: da ciò deriverebbe la visione «statica, essenzialmente pessimistica, del rapporto amante-madonna»⁹⁸. Non è più possibile alcuno scambio tra il poeta e chi detiene il potere, il canto non ha più possibilità di influenzare (seppur tiepidamente) la realtà. La stilizzazione del servizio d'amore (e la sua trasformazione, già in parte annunciata dalla tradizione trobadorica, in una situazione senza sbocco) ha due conseguenze: da un lato, il discorso lirico viene epurato da ogni occasionalità⁹⁹, dall'altro esso si rivela del tutto individuale, incapace di rappresentare le istanze di un ristretto gruppo sociale o addirittura dell'intera classe aristocratica¹⁰⁰.

Secondo Giunta, la sensazione di insincerità e asfissia che avvertiamo leggendo i poeti siciliani, nasce proprio dal mantenimento della struttura conativa, perlocutoria, della lirica precedente:

Stornare l'attenzione dall'io e concentrarla sul tu, ciò che comporta l'impiego di tipi discorsivi fissi come la preghiera, la lode, il ringraziamento: potrebbe essere questo il corollario retorico all'insincerità e all'angustia formale della lirica di corte. La nascita di una lirica davvero

⁹⁶ Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori* cit., pp. 212-233.

⁹⁷ Ivi, p. 215.

⁹⁸ Ivi, p. 216. Si consideri che «è in effetti tenendo conto della distanza sempre più marcata che si viene a creare fra chi esercita il potere e chi lo subisce che Henning Krauss ha potuto sostenere come alla base del culto siciliano per una donna spersonalizzata e considerata quasi come un'entità astratta via sia una sorta di transfert, per cui l'immagine femminile diviene oggetto dello stesso omaggio incondizionato che era rivolto al monarca assoluto nella realtà di una corte dai forti tratti orientalizzanti, in cui all'elemento femminile era riservato un ruolo molto modesto, in cui anzi la donna quasi nemmeno compariva, passando la sua vita in un vero e proprio harem», p. 217. Cfr. H. Krauss, *Sistema dei generi e scuola siciliana*, in *La pratica sociale del testo. Scritti di sociologia della letteratura in onore di Enrich Köhler*, a cura di C. Bordoni, Bologna, Clueb, 1982, pp. 123-158.

⁹⁹ A. Roncaglia, *De quibusdam provincialibus translatis in lingua nostra*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, a cura di W. Binni, 5 voll, Bulzoni, Roma, 1976, II, pp. 1-36.

¹⁰⁰ «Privato definitivamente del suo originario supporto sociale, il codice poetico trobadorico diventa insomma strumento di una "mediazione fallita" e non può più garantire l'equilibrio fra il dato soggettivo e l'obiettività di una situazione ideologica e culturale ormai radicalmente mutata», Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori* cit., p. 233.

soggettiva e sincera e di un'espressione più variata e aderente alla realtà comporterà anche un progressivo ridimensionamento di questa retorica orientata su un'amante immaginaria.¹⁰¹

Lo scopo pratico della poesia d'amore, quello di persuadere la donna amata a ricambiare il sentimento del poeta, o, molto più realisticamente, a degnarlo di qualche *merve* (attenzioni, favori, fedeltà – morale – a un solo *servidor*, concessioni di vario genere, dimostrazioni d'amicizia), sembra, nel momento in cui la lirica trobadorica è tradotta nel contesto della corte federiciana e da lì in Toscana, iniziare a venir meno, pur nel momentaneo mantenimento delle vecchie strutture. La storia della lirica italiana delle origini può essere perciò vista come un adeguamento delle forme retoriche a una nuova situazione: quella in cui l'amato non chiede più niente in cambio alla donna amata. Tale storia è tracciabile attraverso «quella macrofigura che è la *direzione* del messaggio poetico»¹⁰². Giunta prende così in esame il corpus lirico (nella sua personale accezione, ossia prende in esame esclusivamente la poesia d'amore, escludendo i testi morali, religiosi, politici e quelli sì amorosi ma teorici – come *Donna me prega* – e le tenzoni fittizie) che va da Giacomo da Lentini a Pietro Bembo, rintracciandone quelli che ne sono i destinatari, ossia gli *addressee* intratestuali. I dati che propone in un comodo grafico sono più che significativi: a partire da una netta prevalenza della struttura allocutiva (in cui il 'tu' è unicamente la donna), passando per una fase di sostanziale equilibrio (poeti tosco-emiliani), si arriva, dallo stilnovo in poi, a una decisa preponderanza dei testi introspettivi, preponderanza che diventa schiacciante nel dopo Petrarca. Con lo stilnovo e Petrarca registriamo anche l'ingresso di diversi allocutari: da un lato (stilnovo) c'è una socializzazione del discorso poetico, vengono interpellati gli amici (i cuori gentili) e donne diverse dall'amata, nel ruolo di confidenti (si pensi a *Donne ch'avete intelletto d'amore*); dall'altro, con Petrarca, tale discorso si interiorizza, smette di rivolgersi (non sempre, sia chiaro) alle persone e si rivolge alle cose (struttura apostrofica dall'alto gradiente introspettivo). Giunta parla, discutibilmente, di un progressivo «divenir vero della lirica». Meno discutibilmente, di una «dilatazione dello spazio concesso alla libera espressione del soggetto», di un «affrancamento dal codice»¹⁰³ e dal sistema valoriale della poesia provenzale (fino a che, chiaramente, il nuovo codice non diverrà il petrarchismo). Tali dati, innegabilmente, appaiono conformi alle ipotesi di Antonelli nel registrare una svolta espressivistica del discorso poetico, a una sua progressiva interiorizzazione, con la conseguente diminuzione o rifunzionalizzazione delle apostrofi.

¹⁰¹ Giunta, *Versi a un destinatario* cit., p. 397.

¹⁰² Ivi, p. 410.

¹⁰³ Ivi, p. 422.

Le ragioni di tale svolta sono da attribuire anche (se non soprattutto) al cambiamento delle modalità di fruizione del testo lirico: nel giro di un paio di secoli si è passati dall'esecuzione orale, cantata, teatrale (caratteristica della lirica occitanica), alla circolazione in raccolte miscelanee, fino all'allestimento di raccolte d'autore organiche che prendono il nome di *canzonieri*, cioè libri di poesia che funzionano come organismi estetico/letterari unitari¹⁰⁴. Le liriche contenute nella *Vita nuova*, il primo canzoniere romanzo, sono, ad esempio, le prime liriche in volgare che possiamo affermare con certezza essere indipendenti dall'accompagnamento musicale e da qualsiasi occasione pubblica, realizzate appositamente per la lettura privata¹⁰⁵. La singolarità della *Vita nuova*, è che nelle parti in prosa Dante si fa autoglossatore e autobiografo, componendo lui stesso, per così dire, le *razos* e la *vida* delle rime, che sono i trallicci di un vero e proprio *racconto connettivo*. Ma anche il passaggio dalla *Vita nuova* ai *Rerum vulgarium fragmenta* petrarcheschi, che diventeranno il modello per i canzonieri Quattro-Cinquecenteschi, non è privo di conseguenze per la poesia successiva, in quanto in questo caso le liriche riescono a tenersi da sole, ed è la loro stessa successione a creare una trama, uno sviluppo narrativo. Le liriche del *Canzoniere* sembrano così indipendenti dagli eventi e dalle occasioni esteriori che le suscitano, e a cui invece facevano ancora riferimento le *prose di raccordo* della *Vita nuova* dantesca. Lo spazio che i *RVF* strutturano è

¹⁰⁴ «Chiamiamo col nome di canzoniere una raccolta di liriche, per lo più di carattere soggettivo (cioè, nel Medioevo, amoroso), scelte e ordinate dall'autore, in cui il significato dell'insieme, del libro come unità, non sia espresso soltanto dalla somma delle sue componenti ma anche dalla struttura, cioè dall'ordine secondo il quale i vari testi si succedono nel libro: in cui, in altre parole, il senso ci si riveli sia progressivamente, a mano a mano che procediamo nella lettura, sia a posteriori, ad una valutazione complessiva della fisionomia del libro. [...] l'invenzione del canzoniere, trattando i singoli testi come elementi di un racconto, produce nella lirica un mutamento, o piuttosto un ampliamento di funzione, nel senso che ogni testo è ora fruibile in due modi: autonomamente, facendo astrazione dal posto che esso occupa nel libro, oppure contestualmente, nelle relazioni di senso che lo legano ai componimenti vicini e alla struttura generale dell'opera», Giunta, *Versi a un destinatario* cit., pp. 429-430. L'esoscheletro narrativo («la progressione», «il racconto») è ciò distingue i «canzonieri» dalle semplici raccolte di rime, talvolta anche ragionate, che, nel caso della poesia romanza, circolano almeno a partire dal XIII secolo e affiancano la trasmissione orale (mi sembra sia la posizione più o meno condivisa da tutti gli studiosi che si sono occupati della questione: si vedano, oltre i libri di Santagata citati più avanti, M. Corti, *Testo o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, «Strumenti critici», X, 27, 1975, pp. 182-197, e le pagine riassuntive di S. Ghidinelli, *L'interazione poetica* cit., pp. 19-24, 51, e 65-75 con bibliografia annessa; per quanto riguarda la questione della raccolta di poesia moderna si veda perlomeno E. Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, il Melangolo, 1983). Tali raccolte possono essere anche d'autore, come nell'esempio citato da Giunta del manoscritto Ashburnam 574 redatto da Franco Sacchetti. Un caso problematico è rappresentato dall'ampia raccolta del trovatore Guiraut Riquier, la cui natura, di raccolta o canzoniere, è tutt'altro che pacifica: si veda Di Girolamo, *I trovatori* cit., pp. 220-226. Ma attribuire lo statuto di canzoniere, così come lo abbiamo definito, alla raccolta di Guiraut, metterebbe in dubbio la reale trasmissione della sua poesia: cfr. M. Santagata, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1979, pag. 121. Del resto Guiraut è un caso eccezionale, che si situa al termine della parabola della poesia occitanica (l'ultima poesia della raccolta è datata 1292, quindi grossomodo contemporanea alla stesura della *Vita Nuova*). Zumthor fa interessanti riflessioni sulla sostanziale continuità tra oralità e cultura chirografica: Zumthor, *La presenza della voce* cit., pp. 134-137. Da questo discorso mi sembrano esclusi testi *scritti* e anacronistici come la *Vita nuova* e il canzoniere petrarchesco.

¹⁰⁵ «La conseguenza sul piano della ricezione è che mentre, come si è detto sopra, la fruizione della lirica poté essere, in uno o in molti casi, pubblica, e avere insomma i caratteri di uno spettacolo mondano, l'approccio al canzoniere non può essere che privato, e passare per il tramite della lettura», Giunta, *Versi a un destinatario* cit., p. 431.

quindi uno spazio autonomo, dove i rituali del corteggiamento sono sostituiti da contrasti interni all'io. Il caso di Petrarca è tanto più significativo in quanto la sua posizione è eccentrica all'interno della poesia del Trecento. Petrarca è sostanzialmente un poeta non-italiano, estraneo alla circolazione cortigiana della lirica coeva (cioè post-dantesca):

il non essere integrato organicamente in un ambiente cortigiano [fa di Petrarca] un lirico isolato: in un'epoca nella quale la poesia lirica è un genere fortemente socializzato, ciò comporta non pochi inconvenienti, ma favorisce anche uno degli aspetti più innovativi del suo poetare: il restringimento del discorso alla propria individuale esperienza amorosa e la conseguente espunzione di tutti quei motivi contingenti e occasionali che erano, invece, sostanza della poesia coeva [...]. Inserendo i microtesti entro l'edificio strutturato di un Canzoniere, Petrarca rompe radicalmente con l'abitudine di far circolare sciolti e dispersi i testi lirici (quasi sempre, per altro, concepiti come testi effimeri, destinati a un consumo immediato), e conferisce dignità di poema al genere scaduto ai livelli più bassi della gerarchia letteraria.¹⁰⁶

In conclusione, la transizione dalla struttura allocutiva a quella non allocutiva è un passaggio dalla «retorica *conativa* del corteggiamento, della preghiera e della lode» che lascia poco spazio «all'espressione degli autentici pensieri e sentimenti del soggetto» alla «retorica *emotiva* dell'introspezione e del ricordo», al «colloquio del poeta con se stesso e con il lettore remoto»¹⁰⁷. Al contempo questa mutazione è intimamente legata al trapasso da una situazione orale a una situazione scritta, da una situazione pubblica a una privata, dalla performance estemporanea al testo *tessuto* all'interno della forma canzoniere. La nuova fisionomia della lirica è strettamente correlata alla storia dei suoi modi di socializzazione.

Versi a un destinatario ritiene, in conclusione, che la lirica moderna – nascendo, questo è indubbio dall'esperienza dei *Rerum vulgaria fragmentum* di Petrarca – sia un genere orientato sull'io e che essa «quale noi oggi la intendiamo è introspezione, ripiegamento del soggetto su se stesso, sentimenti tradotti in parole senza però destinatari e senza pubblico»¹⁰⁸. Ma siamo così sicuri che il declino della dimensione allocutiva equivalga a un passaggio dalla struttura Io-Tu a quella tautologica e monadica Io-Io? E soprattutto, questa transizione come agisce su quella che precedentemente abbiamo definito la «scena lirica»?

¹⁰⁶ M. Santagata, *I due cominciamenti della lirica italiana*, Pisa, ETS, 2006, p. 104.

¹⁰⁷ Giunta, *Versi a un destinatario* cit., p. 451.

¹⁰⁸ Ivi, p. 410.

3.3. Un discorso in scienza e in presenza.

La ricostruzione di Giunta, nonostante, ricordiamolo, benché non distingua tra *addressee* ed *audience* e presupponga un concetto fortemente restrittivo di lirica, è puntuale ed attendibile. Le allocuzioni e le apostrofi all'interno dei testi lirici tendono a diminuire drasticamente con Dante e Petrarca, e ciò va collegato allo sviluppo di un mercato scrittorio e alla mutazione dei metodi di fruizione del testo poetico: dal canto alla lettura più o meno privata (un'abitudine che si affermerà però pienamente solo nel XV e nel XVI secolo, al seguito dell'invenzione della stampa)¹⁰⁹, dallo spettacolo alla letteratura. Ad ogni modo, come abbiamo già avuto modo di vedere con gli esempi proposti nel paragrafo 2.1, la struttura Io-Tu continua ad essere caratteristica dei testi lirici anche nella poesia moderna, una poesia *scritta* e diretta a un lettore indeterminato che la leggerà *privatamente*. Ciò sembrerebbe inficiare il ragionamento di Giunta, che si difende attraverso le parole di Jauss: «in età moderna, nella larga maggioranza dei casi, “anche quando la poesia si rivolge a un Tu, o divide tra due ruoli domanda e risposta, o simula il dialogo con se stessa, il discorso lirico resta, in maniera preponderante, monologico”»¹¹⁰.

Tuttavia, è innegabile che esistano una moltitudine di testi che non fanno accenno e nessuna «forma del tu» sopra menzionata e che questi testi siano comuni nella lirica moderna così come i testi che si rivolgono esplicitamente a qualcuno. Per rimanere nell'ambito dei *Canti* di Leopardi, pensiamo a una delle liriche italiane più famose di ogni tempo:

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma, sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo; ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,

¹⁰⁹ Ricordiamo di sfuggita, come già accennato, che la scissione di musica e testo si realizza per la prima volta in Italia nel XIII secolo, prima di diventare comune in tutta Europa nel XIV secolo. Per la continuità tra oralità e tradizione manoscritta si veda ancora Zumthor, *La lettera e la voce* cit., pp. 134-137.

¹¹⁰ Giunta, *Versi a un destinatario* cit., p. 514. La citazione di Jauss è tratta da H. R. Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria* (1977), 2 voll., trad. it. B. Argenton, Bologna, il Mulino, 1988, II, p. 115.

e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio;
e il naufragar m'è dolce in questo mare.¹¹¹

Quello che tenterò di dimostrare nelle prossime pagine, è che, lungi dal significare il trionfo del monologismo (Giunta ad esempio chiama i componimenti privi di destinatario «introspettivo-narrativi» o «confessionali», sostanzialmente identificando questo tipo con tutta la lirica moderna) è che anche le poesie prive di seconda persona sottintendono il più delle volte una struttura io-tu latentemente attiva, capace di funzionare attraverso un'obliqua allusione a un 'tu' celato ma supposto in presenza. Presente a cosa? Rileggiamo, al fianco di *L'infinito*, la poesia di Sereni citata nel primo paragrafo, e ignoriamo per il momento il tu del distico conclusivo, tra l'altro facilmente interpretabile come tu autoriferito, coscienziale, che quindi apparentemente non romperebbe il tessuto monologico del testo.

IN UNA CASA VUOTA

Si ravvivassero mai. Sembrano ravvivarsi
di stanza in stanza, non si ravvivano
veramente mai in questa aria di pioggia. Si è
ravvivata – io veggente di colpo nella lenta schiarita –
una ressa là fuori di margherite e ranuncoli.
Purché si avesse.

Purché si avesse una storia comunque
– e intanto Monaco di prima mattina sui giornali
ah meno male: c'era stato un accordo –
purché si avesse una storia squisita tra le svastiche
sotto la pioggia un settembre.

Oggi si è – e si è comunque male,
parte del male tu stesso tornino o no sole e prato coperti.¹¹²

Svincolandoci, per il momento, da questioni semantiche o stilistiche, cos'è che accomuna questi due testi? Si tratta di liriche che a un privo sguardo non presentano segni di direzione

¹¹¹ Leopardi, *Canti* cit., p. 267.

¹¹² Sereni, *Poesie* cit., p. 190.

poetica: non sono indirizzate a nessuno, non c'è alcun *addressee* a cui i due io lirici rivolgono le proprie riflessioni, né tantomeno alcun'entità *inaddressable* è convocata attraverso un richiamo apostrofico. Questo ci porterebbe a convergere con le affermazioni di Giunta, o di Mazzoni, e in generale con il paradigma critico novecentesco: il testo poetico moderno è privo di un destinatario, è perciò monologico, autoriferito, ed autoreferenziale, costituirebbe una sorta di spazio assoluto dell'io. Se c'è un referente, quel referente è l'io. Se c'è qualcuno a cui quel testo si rivolge, è lo stesso io. Un dato però ci permette di mettere in discussione una simile visione e di riconsiderare la cornice pragmatica dei testi lirici: la copiosa presenza, in ambo i testi, di deittici. I deittici sono quegli elementi frastici che rimandano al momento e al luogo in cui si consuma l'atto linguistico – che costruiscono un ponte tra il linguaggio, fatto di rappresentazioni autonome e astratte, e il mondo fisico. È molto frequente che il discorso lirico mantenga al suo interno i residui dell'atto che lo produce, facendo riferimento frequentemente a quell'io che è, in teoria, l'origine dell'enunciato stesso. Come è noto gli elementi deittici (dimostrativi, marche di persona ecc.) «hanno essenzialmente funzione topologica e cronologica: specificano la prossimità o la lontananza, la compresenza o la separazione, l'anteriorità o la posteriorità, la soggettività o l'oggettività ecc., naturalmente, con riferimento alla fonte e al momento del messaggio»¹¹³.

Sempre secondo Bernardelli, aprire un discorso indicando gli oggetti che stanno attorno al locutore ha senso solo in due casi: a) se l'interlocutore-destinatario sia stato precedentemente informato riguardo al contesto di locuzione (ad esempio sa che il locutore si trova in un preciso luogo, è informato riguardo ad esempio un suo viaggio etc.); b) se l'interlocutore-destinatario sia non distante nel tempo e nello spazio (come il lettore di un testo poetico, che è un messaggio a distanza, una comunicazione differita) ma accanto a colui che parla, e condivide con il locutore il contesto da cui egli parla. Secondo Bernardelli è questo il particolare «atteggiamento comunicativo» dell'*Infinito*, che può essere considerato un testo paradigmatico in tal senso: ossia parla al lettore come se egli fosse presente e si trattasse di un uditore: «il discorso svolto, insomma, è un discorso che suppone (o finge) la presenza fisica del destinatario, il quale si trova invece, secondo ogni evidenza, a distanza»¹¹⁴.

Questo discorso mi sembra molto pertinente, e ha delle conseguenze che nelle prossime pagine tenterò di esplicitare, analizzando e commentando la monografia di Bernardelli. Prima però, vorrei leggermente modificarlo e collegarlo a quanto si è scritto in precedenza. È stato notato come il discorso lirico sia caratterizzato da una certa *indirectness*, e come raramente, o

¹¹³ Bernardelli, *Il testo lirico* cit., p. 226. Per gli studi sulla deissi si veda almeno il classico S. C. Levinson, *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge UP, 1983, pp. 54-96.

¹¹⁴ Bernardelli, *Il testo lirico* cit., p. 135.

per che vie oblique, si rivolga direttamente al lettore. Ancora una volta, mi sembra il caso di non sovrapporre, come fa invece Bernardelli, *addressee* ed *audience*, cioè destinatario intratestuale e destinatario extratestuale (il lettore). Nel caso di un testo come *L'infinito*, o come *In una casa vuota* di Sereni, l'enunciario che si postula in presenza, o comunque al corrente delle circostanze di enunciazione non mi sembra essere tanto il lettore, quanto una forma invisibile, implicita, di tu. È tramite la mediazione di questo tu, di questo interlocutore invisibile, che al lettore giunge il testo, come se non ne fosse (ma naturalmente lo è) il reale destinatario. Mi sembra questo il senso profondo di quanto detto in precedenza a proposito dell'espressione di Mill: la lirica è sì, *overbearing*, ma non fra il poeta e sé stesso, bensì fra il poeta e un altro. Quando le forme del tu si diradano nel testo poetico (come ben dimostrato da Giunta), tra l'altro non scomparendo del tutto, la lirica non si trasforma in un genere monologico, ma piuttosto passa da un dialogismo esplicito a un dialogismo implicito, nascosto. Quella che secondo Bernardelli è la specificità del genere lirico, una specificità che «si può definire genericamente di natura enunciativa, ma che è più precisamente di ordine pragmatico, concernente il particolare rapporto che si instaura fra i due poli del processo comunicativo, mittente e destinatario: come nel caso di ogni testo letterario e più in generale di ogni comunicazione scritta, colui che riceve la comunicazione (il lettore-fruitore del testo) non condivide la situazione d'enunciazione del locutore, il quale tuttavia la assume come oggetto del proprio messaggio e insieme si comporta, a differenza di quel che succede negli altri generi letterario, come se essa fosse già nota»¹¹⁵, tale specificità è da ricondurre appunto alla pressione della struttura io-tu, che sembra essere in azione anche quando il tu è latente nel testo. Quando Sereni scrive «una ressa là fuori di margherite e ranuncoli», non solo situa chi parla/scrive in un «qua» che possiamo ipotizzare sia l'interno di una casa, ma presuppone anche che ci sia un locutario che riconosca fisicamente quel «là», lo traduca in una precisa indicazione di luogo, che condivida insomma lo spazio del locutore o ne sia perlomeno a conoscenza. Questo locutario non può in alcun modo essere il lettore, il quale per statuto non partecipa della situazione d'enunciazione del locutore (né tantomeno dell'autore fisico), né condivide la sua enciclopedia privata (è una figura anonima, che sa dell'io lirico solo quanto quest'ultimo gli dice nel testo o nell'insieme di testi che sta leggendo).

Il testo lirico è, il più delle volte, un discorso in presenza, «un atto comunicativo cioè, che suppone nel destinatario la piena coscienza del contesto di locuzione (vale a dire, un sapere circostanziale molto specifico ed individuato, concernente l'identità del locutore, il luogo, il momento, le ragioni che hanno originato la comunicazione ecc.), e che tematizza la cornice

¹¹⁵ Ivi, pp. 135-136.

dell'atto stesso indicando oggetti, atteggiamenti o posizioni nello spazio, in questo modo 'convocando' fisicamente in presenza, se si può così dire il fruitore del messaggio»¹¹⁶. Alla base del genere lirico c'è una sorta di ricontestualizzazione: «Un discorso in presenza, con la sua specifica economia, viene ribaltato in messaggio a distanza, con tutti i problemi che ne conseguono per il nuovo indeterminato destinatario, il lettore, il quale ovviamente non condivide il contesto di enunciazione e le specifiche presupposizioni che vi sono connesse. Nel momento del ribaltamento a distanza, il poema-missiva si trasforma infatti [...] in una lettera trovata per caso, che non si sa di chi sia, che fa riferimento a vicende che non si conoscono [...] e che magari è indirizzata a un destinatario preciso, ma di cui non si sa parimenti nulla»¹¹⁷. Torniamo così alla questione della comunicazione triangolata, dell'*indirectness* lirica, e dell'importanza della direzione del messaggio poetico: come ricordava Celan, non è importante chi sia il destinatario, l'importante è che il testo preveda la sua presenza.

Quello che Bernardelli definisce il «paradossale statuto pragmatico» della lirica consiste allora nella sovrapposizione fittizia di *addressee* e *audience*, per cui il lettore assume le veci dell'interlocutore a cui l'io si rivolge, pur non condividendo con esso le sue condizioni privilegiate (ossia non essendo dotato di quella che potremmo chiamare *enciclopedia circostanziale*). In questo senso, aggiunge Bernardelli, ogni poesia è poesia di circostanza, «poesia pensata per un'occasione unica e per un contesto quanto mai circoscritto [...] intrisa di minuti riferimenti agli oggetti e alle realtà di quel contesto; poesia, insomma, che supponeva la presenza e il coinvolgimento diretto del destinatario, ma nondimeno 'girata' all'indeterminato lettore futuro»¹¹⁸. Il lettore è cioè «sollecitato a collocarsi in presenza, ad iscriversi idealmente [...] nel confronto locutivo che si sta consumando nel presente e in qualche modo fuori del tempo davanti ai suoi occhi»¹¹⁹, è cioè convocato nel contesto di locuzione. È un po' la situazione che si è tentata di descrivere nei testi dotati di un tu presentativo/narrativo, dove questa funzione di immissione nella scena e di testimonianza è maggiormente marcata, ma si tratta di una tendenza di tutto il genere, come riconosciuto da molti studiosi¹²⁰. È, a mio avviso, inferibile che questa urgenza della presenza sia un calco, un residuo, una forma di conservazione di quella che ho definito la «scena lirica madre», ossia la situazione di un cantore che si rivolge a un tu davanti al proprio pubblico/comunità. Non

¹¹⁶ Ivi, p. 140.

¹¹⁷ Ivi, p. 141.

¹¹⁸ Ivi, p. 142.

¹¹⁹ Ivi, p. 146.

¹²⁰ Non a caso Culler parla di un «effetto di presenza» della lirica. Ma la bibliografia su questo argomento è lunga. Molto pregnante la nota affermazione di Valéry: «Le lyrisme est le genre de poésie qui suppose la *voix en action* – la voix directement issue de, ou provoquée par – les choses que l'on voit ou que l'on sent comme *présentes*», P. Valéry, *Œuvres*, 2 voll., Paris, Gallimard, 1966, II, p. 549.

è un caso che la lirica greca insista molto, come si è già avuto modo di notare, sull'*hic et nunc* dell'esecuzione: qui e ora, pubblico e cantore, effettuano una transazione retorica che cementa un determinato sistema di valori: *io cantore sono qui, davanti a voi, ascoltatori, a cantare, a fissare l'ordine delle cose in una formula linguistica che così come è radicata nella mia memoria si radicherà in quella di voi che la state ascoltando in questo preciso momento, grazie al metro e al ritmo, una traccia stabile di linguaggio e socialità.*

È come se questa costante pragmatica, perse le proprie prerogative, persa la presenza del cantore e la funzionalità del discorso, sia simulata dai poeti moderni attraverso i deittici, attraverso la riproposizione fantasmatica della scena madre dell'esecuzione lirica (il che è diverso dal ricostruire fittivamente quella scena, come afferma Heinze a proposito di Orazio). L'insistenza sull'ora, sul questo, sul quello, così come l'ampissimo uso – decisamente maggioritario – del tempo presente¹²¹ (l'annullamento del tempo della storia in un eterno tempo del racconto che a sua volta tende a coincidere con un ipotetico tempo dell'enunciazione) garantisce un senso di urgenza e di immediatezza, garantisce realtà e consistenza alla voce dell'autore, alla sua presenza fisica, e alla nostra davanti alla sua.

Lo stesso Bernardelli, nelle ultime pagine del libro, lega con molta pertinenza la particolarità enunciativa della lirica al modello della lirica arcaica (il quale persiste in quanto modello di prestigio che tende a conservarsi nel tempo per ragioni, quindi, istituzionali, ma anche, aggiungerei, antropologiche). Questa prevedeva modalità enunciative e pragmatiche affatto particolari, le quali «si s[o]no trasmesse e perpetuate nei secoli [grazie] a ragioni istituzionali [...] ma anche al fatto che quelle condizioni di enunciazione si sono infinite volte ripetute e continuano a ripetersi [...]. Ogni volta che vi è un simile contesto di enunciazione (e questo ci sembra accadere tendenzialmente nelle allocuzioni, diciamo così, di tipo celebrativo-memoriale, in cui il sapere è dato e accomuna la totalità dei presenti, obiettivo principale essendo il rafforzamento del sentimento dell'identità e della comune appartenenza) il discorso tende a strutturarsi secondo modalità enunciative ed elocutive analoghe a quelle del testo lirico»¹²².

I deittici non sono tuttavia gli unici indici linguistici di questo «discorso in presenza e in scienza»: un'uguale funzione hanno i nomi propri, da sempre abbondanti nei testi lirici. Anche qui, a mio modo di vedere, bisogna distinguere tra una fase primitiva, in cui i nomi inseriti nei componimenti arcaici erano con tutta probabilità noti all'intera comunità, o comunque al pubblico presente alla performance (dai nomi di sovrani nelle opere corali

¹²¹ Se ne parlerà a breve.

¹²² Bernardelli, *Il testo lirico* cit., p. 307.

pindariche, al nome dell'amata fatto all'interno del tiaso da Saffo), tra un'epoca cioè in cui il discorso era realmente in presenza, a quando cessa di esserlo, e lo è solo virtualmente, e i nomi sono per lo più privati o nomi di cerchia («Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io [...]»). In una simile direzione agiscono i presentativi («ecco», «vedi», «c'è»). Molte liriche non consistono altro che in elenchi di immagini introdotte da un presentativo: è il caso di *Enfance* di Rimbaud, ad esempio, ma davvero la lista è molto corposa (oppure si pensi al genere provenzale del *plazer*, che consiste in una semplice enumerazione di cose desiderabili).

Bernardelli riassume così la prima parte del suo ragionamento:

abbiamo dunque definito fin qui la lirica come un particolare tipo di discorso – di natura essenzialmente allocutiva – che si indirizza in ultima istanza come accade in ogni altra comunicazione letteraria a qualcuno che è assente e fuori contesto (l'indeterminato lettore e uditore futuro): tale discorso si svolge nondimeno, in modo del tutto incongruo, in termini tali da far supporre la presenza fisica e comunque la minuta conoscenza delle circostanze di locuzione da parte dell'estrinseco lontano destinatario. L'io-lirico parla, rivolgendosi direttamente a qualcuno (impianto apostrofale); parla facendo quasi sempre riferimento diretto al mondo che gli sta attorno (presenza di indicali con uso deittico); ancora, parla evocando frammenti di storia privata o di cerchia, come succede di solito quando vi sia comune base esperienziale e interazione diretta tra i due poli del processo comunicativo; il destinatario vero ed ultimo del messaggio tuttavia, ossia il lettore [...] non sa tuttavia nulla di quelle circostanze, non conosce quella storia, e non è affatto presente all'atto di locuzione. Questo, si suggeriva, è il paradossale statuto pragmatico della lirica, che contravviene ad uno dei principi fondamentali della buona comunicazione, il quale vuole che si tenga conto della distanza, o, per dirla con altre parole, che non si ignori la diversa situazione (spaziale, temporale, culturale) della persona a cui si rivolge.¹²³

Ora, una simile economia testuale apparentemente non è esclusiva del genere lirico. Si potrebbe fare l'esempio delle tecniche d'esordio di romanzi e racconti. Anche questi, molto spesso, sembrano funzionare come discorsi in presenza e in scienza, ovvero presuppongono che il lettore abbia conoscenza delle circostanze di enunciazione (identità dei personaggi, ad esempio, conoscenza delle loro storie pregresse ecc.). La differenza, però, è che nel caso delle opere narrative tale indeterminatezza logica è destinata a sciogliersi co-testualmente: le espressioni indicali («io», «questo», ecc.) che troviamo negli incipit di un'opera narrativa hanno una funzione cataforica, sono come dei segnaposto «il cui effettivo riferimento sarà

¹²³ Ivi, pp. 157-158.

determinato tramite una o più espressioni successive dell'enunciato»¹²⁴. Questi deittici anticipano quanto il testo motiverà solo in seguito. Il vuoto logico si chiuderà tramite dei riferimenti interni. Nel caso dei testi lirici (si prendano come esempi sempre Leopardi e Sereni, ma anche le altre poesie proposte sinora) l'indeterminatezza del quadro logico è invece assoluta: essi non si chiudono co-testualmente, gli indicali hanno un uso deittico (o potremmo dire che i deittici hanno un uso puro e non anaforico/cataforico), ancorano cioè il testo – almeno apparentemente – alla sua circostanza di enunciazione, al mondo esterno, mentre nei testi narrativi le espressioni indicali ancorano autotelicamente l'enunciato a sé stesso, legano il testo al mondo finzionale che realizza (potremmo più correttamente dire che, istituendo un mondo finzionale, gli enunciati narrativi si situano in un regime intermedio tra referenza e autoreferenza)¹²⁵. Da ciò deriva quella che Bernardelli chiama l'«apertura» del discorso lirico. Detto in altre parole: nei testi narrativi la deissi è tradotta in anafora o in catafora – lo spaesamento che proviamo nel leggere l'incipit di un romanzo è via via ridotto co-testualmente, ossia con il proseguire della catena enunciativa (il locutore apparente acquista un volto, una storia, dei sentimenti, un carattere, le sue azioni vengono diegeticamente motivate), mentre nella lirica tale spaesamento è irrimediabile e, in qualche maniera, costitutivo.

Da ciò, secondo Bernardelli, deriverebbe quell'oscurità che solitamente si attribuisce al genere lirico. Certo c'è una differenza tra l'oscurità del testo di Mallarmé che si è proposto sopra (cfr. 1.8: *À la nue accablante tu*), e quella del testo di Sereni, e tra queste due e quella dell'*Infinito* di Leopardi. Da un lato l'apertura e l'indeterminatezza del quadro logico si allargano fino a minare lo stesso significato complessivo del testo (Mallarmé), dall'altro (Sereni) il lettore capisce in parte cosa il testo significa (il senso delle proposizioni non è in discussione, ed è solo leggermente opacizzato dalle anafore) ma non a cosa si riferisce: cosa è che sembra «ravvivarsi»? Perché l'io si definisce «veggente»? Si intuisce un legame tra una storia personale e una storia universale, quella che entra nella vicenda dell'io dalle pagine dei giornali; immaginiamo che il locutore si trovi in un interno, poiché come detto indica le margherite e i ranuncoli con l'espressione *là fuori*, e che sia un giorno di pioggia con schiarite – un giorno di settembre, come specificato, anche se il giorno di settembre può essere riferito all'accordo di Monaco, avvenuto proprio nel settembre '38 – ma il senso complessivo ci sembra comunque sfuggire, o meglio, sembra che a noi lettori manchi qualche dato per poterlo carpire. Per quanto riguarda l'*Infinito*, invece, il senso globale del discorso pronunciato

¹²⁴ Ivi, p. 162.

¹²⁵ Si vedano *Deixis in Narrative. A Cognitive Science Perspective*, a cura di J. F. Duchan, G. A. Bruder e L. E. Hewitt, New York, Routledge, 1995, nello specifico le pp. 129-157 e 263-286, e il classico A. Banfield, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, New York, Routledge, 1982.

dall'io non è in discussione, ma il lettore rimane comunque ignaro di chi sia questo io, da dove, a chi e quando parli. Quella del testo lirico è perciò un'indeterminazione deliberata, costitutiva del genere, che può essere portata alle estreme conseguenze (è il caso di molte liriche novecentesche volutamente asemantiche) così come ridotta o almeno non enfatizzata (ancora rimanendo al Novecento, si pensi agli stili semplici nella poesia italiana di fine secolo).

L'impotenza co-testuale esperita dal fruitore nel diradare questa oscurità (ossia il suo non trovare risposte nel testo) può forse spiegare perché, a partire dall'epoca classica, i vuoti della lirica siano stati ovviati facendo riferimento ad aspetti extra-testuali, ovvero alla biografia del poeta. È il caso emblematico, lo si è visto, delle *razos* provenzali, le quali tentano di chiarire il significato dei componimenti trobadorici più oscuri facendo riferimento a dettagli biografici che, paradossalmente, ricavano dagli stessi componimenti. Questo avviene perché, in mancanza di ulteriori indicazioni, si è portati ad identificare colui che dice "io" nel testo con chi il testo l'ha effettivamente prodotto, con il suo autore.

Nel caso degli altri testi letterari, il problema biografico o della persona dell'autore è tuttavia come rimosso e fatto passare in second'ordine dal carattere chiuso dell'artefatto verbale: un romanzo, ad esempio, anche quando sia in prima persona ed abbia carattere autobiografico, è un sistema organico ed autoreferenziale di significati per la cui fruizione il riferimento a chi l'ha allestito (l'autore) è del tutto irrilevante [...]. Nel caso del testo lirico, invece, il fatto che vi sia qualcuno che dice «io» senza specificare la propria identità non può non rimandare immediatamente il lettore alla persona dell'autore, poiché nella comunicazione in contesto 'io' è la marca del locutore, ossia di colui che produce il messaggio, ed il testo lirico si organizza appunto come un discorso in presenza e dunque come un tipico messaggio in contesto. Spontaneamente, il lettore non può che identificare o tendere a identificare l'io-lirico con la persona fisica di chi ha prodotto il testo, sicché ai margini immediati o al bordo bianco della creazione lirica, a far da cornice e da complemento, si proietta la biografia dell'autore, alla quale, sensatamente, si finisce col chiedere le determinazioni che il testo stesso non dà. E, come si sa bene, la minuta esplorazione della biografia dell'autore [...] offre di fatto spesso quelle determinazioni, permettendo di risolvere l'enigma e di chiudere la struttura rimasta aperta.¹²⁶

Insomma, l'apertura del testo lirico può essere risolta facendo riferimento a dettagli extra-testuali che determinerebbero ciò che è ancora indeterminato. Un esempio famoso è *La*

¹²⁶ Ivi, 179-180.

speranza di pur rivederti, un mottetto di Montale su cui ha insistito Mazzoni nel suo *Sulla poesia moderna*. Ne trascrivo il testo:

La speranza di pur rivederti
m'abbandonava;

e mi chiesi se questo che mi chiude
ogni senso di te, schermo d'immagini
ha i segni della morte o dal passato
è in esso, ma distorto e fatto labile,
un tuo barbaglio:

(a Modena, tra i portici,
un servo gallonato trascinava
due sciacalli al guinzaglio).¹²⁷

Un lettore non specializzato può, di fronte a un testo del genere, facilmente rimanere – soprattutto in virtù dell'ultima lassa – sconcertato. Egli percepisce che c'è un tu femminile di cui il locutore avverte intensamente la mancanza, ma fatica a collegare questa sofferenza con l'*a parte* finale. Manca di determinati elementi per la comprensione del testo. Tuttavia il caso ha voluto che, come riporta prontamente Mazzoni, Montale dedicò nel 1950 un articolo sul «Corriere della Sera» proprio a questa poesia. In *Due sciacalli al guinzaglio*¹²⁸ Montale spiega come la lirica qui prenda le mosse dalla passeggiata del giovane Mirco (alter-ego dello stesso Montale) sotto i porticati di Modena. Mirco pensa a una donna lontana migliaia di chilometri, Clizia – ossi la critica statunitense Irma Brandeis –, quando intravede due strani cani al guinzaglio di un uomo in livrea. Parlando con il servo scopre che si tratta non di cani, ma di sciacalli. Il pensiero torna ancora una volta alla donna, particolarmente attratta e divertita dagli animali singolari. Mirco interpreta così l'apparizione dei due sciacalli come un messaggio inviatogli da Clizia. Chiosa Mazzoni:

Il testo nasce da un taglio metonimico che isola, dalla totalità della vita, una serie di scene irrelate, come se le poesie fossero terre emerse da un fondale biografico invisibile, e come se la scrittura imitasse le reticenze di una pagina di diario o di una lettera alla persona amata [...]. La chiusa non risulta oscura perché Montale allude a un codice di società senza fornirne le

¹²⁷ E. Montale, *Le occasioni*, Milano, Mondadori, 2011, p. 108.

¹²⁸ Adesso leggibile in E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1489-1493.

chiavi, ma perché, omettendo un passaggio logico fra la seconda e la terza strofa, fa entrare nel testo la retorica delle scritture private, estranee alle leggi sovraperpersonali del discorso pubblico e perciò capaci di rappresentare i dettagli più nascosti della vita interiore.¹²⁹

In un saggio di qualche anno precedente, riprendendo un'acuta osservazione di Fortini, Mazzoni distingue fra oscurità e difficoltà di un testo poetico:

In poche pagine Fortini traccia una specie di tipologia storica della lirica moderna, partendo dalla sua caratteristica più evidente: l'oscurità. La lirica moderna resisterebbe al grado zero del discorso comunicativo in due modi diversi: se alcuni poeti appaiono indecifrabili perché mettono sulla pagina una catena di associazioni mentali soggettive, altri lo sono perché raccontano una scena, un paesaggio o una passione in forma allusiva o frammentaria, tacendo quelle spiegazioni che il lettore, per comprendere la lettera del testo, dovrebbe conoscere. Le due forme sono sempre state presenti in ogni scrittura, ma solo la poesia post-romantica le ha separate e contrapposte; Fortini le chiama «oscurità» e «difficoltà»:

“Oscurità” sia dunque la condizione di un testo o di una sua parte che non consentano una rapida parafrasi capace di soddisfare le esigenze proprie della parafrasi stessa, cioè il massimo possibile di riduzione degli elementi autoreferenziali a favore di quelli referenziali [...]

“Difficoltà” è invece un tratto di oscurità che non si pone come costitutivo ma solo come momentaneo, e che può essere risolto da un dato grado di competenza del lettore. Anche la “difficoltà” è un tratto stilistico, anzi è organizzata e intenzionale in molte tradizioni letterarie. Ma differisce dalla “oscurità” perché accetta anzi esige l'interpretazione e la parafrasi [...].

Se il poeta difficile si serve di «enigmi provvisori», magari tacendo gli antefatti o descrivendo particolari slegati dall'intero, il poeta oscuro sovrappone, ai meccanismi del linguaggio quotidiano, una logica estranea al senso comune e alla comune percezione delle cose; per questo, mentre la difficoltà si dissolve quando il lettore arriva a conoscere i dati mancanti, l'oscurità resiste tenacemente alla parafrasi e produce una figuralità incontrollata [come, ad esempio, nel caso della poesia di Mallarmé].¹³⁰

¹²⁹ G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna* cit., pp. 104-105.

¹³⁰ G. Mazzoni, *Il posto di Montale nella poesia moderna*, in Montale, *La bufera e altro* cit., pp. V-XXXIV; il saggio si poteva già leggere in G. Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 29-61; l'articolo di Fortini a cui si fa riferimento è *Oscurità e difficoltà*, «L'asino d'oro», II, 3, 1991, pp. 84-89.

Oscuro o difficile che sia, il testo lirico si impone come un'entità comunicativamente carente: le zeppe extra-testuali sono una soluzione possibile e calzante in alcuni casi, fuorviante e inappropriata in altri. Soprattutto, a mio avviso, ovviare alla scarsità di informazioni che un testo ci fornisce per la sua decrittazione, è una scelta che può aiutare il critico, ma non è necessaria per la fruizione del testo stesso, nonostante quanto afferma lo stesso Fortini. Ciò che caratterizza in gran parte la lirica è proprio, lo ripeto ancora una volta, questa indeterminazione del quadro logico, questa costante sospensione referenziale. Sapere che il colle dell'*Infinito* è il colle Tabor, che la casa vuota dell'eponima poesia di Sereni è quella di Camaione di Garboli, che gli sciacalli a guinzaglio rimandano alla passione di Clizia per gli animali buffi, non modifica di una virgola il valore della singola poesia né tanto meno il suo modo di funzionare. Se queste informazioni fossero state dirimenti per il pieno apprezzamento di ciascuna di queste liriche, esse sarebbero in qualche modo entrate nel testo. Ciò che è dirimente, e con cui ogni lettore deve fare i conti, è invece proprio la loro mancanza.

Del resto, per quanto la lirica non rimandi direttamente ad un universo finzionale, ciò non significa che rimandi direttamente alla realtà. L'enunciato lirico *funziona come* un enunciato di realtà (abbiamo affrontato questo concetto in 2.6), ma quello che lega la lirica alla realtà è – ancora una volta – un rapporto all'insegna dell'indeterminazione. «Il 'corrispettivo' di realtà a cui la costruzione verbale rimanda può benissimo non esistere e non essere mai esistito»¹³¹: il colle a cui si riferisce Leopardi può benissimo rappresentare una semplice invenzione, o essere tutt'altro; Sereni può non essersi mai recato a casa di Cesare Garboli, Montale mai aver visto i due sciacalli. Il referente evocato dal testo può cioè benissimo essere immaginario, per quanto ci venga presentato come reale. Il contesto di enunciazione, a cui, abbiamo visto, la lirica rimanda sovente, può benissimo essere inventato, può benissimo, come dice Bernardelli, non esistere. Ancora una volta ciò che caratterizza la testualità lirica è una forte ambiguità, un'indecidibilità che sovente è tematizzata dagli stessi autori, come nel caso di questa famosa poesia di Corrado Costa:

COLLOCAZIONE DEI NOMI

se si scrive

lepre

non è detto se si scrive lepre che sarà una lepre

che correrà sull'erba

non è detto che ci sarà dell'erba se si scrive

¹³¹ Bernardelli, *Il testo lirico* cit., p. 183.

erba erba erba erba erba erba erba¹³²

Del resto, è opportuno ricordarlo, ogni testo letterario è un atto comunicativo ritardato, quindi fondamentalemente a-contestuale (è un atto mediato, realizzato prima del momento della comunicazione, il suo reale destinatario – il pubblico – è indeterminato). Il fatto che il testo lirico funzioni come un discorso in presenza, non deve farcelo confondere con un vero discorso in presenza: si tratta di una strategia retorica (che affonda, come detto, le sue radici nella poesia arcaica, dove il discorso lirico era nella maggioranza dei casi *effettivamente* in presenza). Scrive Bernardelli: «il discorso lirico è perciò un discorso in supposta presenza: funzione come un discorso in presenza ma inevitabilmente non la garantisce. Ne fa sorgere il sentimento, o ne produce l'effetto, non può certo garantirci della sua realtà»¹³³.

Certo occorre precisare alcune cose riguardo all'etero-referenzialità della lirica, e alla sua impossibilità di essere assorbita co-testualmente. Lo si è già notato quando abbiamo affrontato i diversi esiti del tu in poesia: tale impotenza co-testuale può essere di mitigata considerando il testo lirico come un singolo elemento di un più ampio insieme di testi che nella loro globalità compongono la raccolta (il libro) in cui il testo è inserito. Si prende ad esempio il sonetto 112 dei *RVF*:

Sennuccio, i' vo' che sapi in qual maniera
tractato sono, et qual vita è la mia:
ardomi et struggo anchor com'io solia;
l'aura mi volve, et son pur quel ch'i'm'era.

Qui tutta humile, et qui la vidi altera,
or aspra, or piana, or dispietata, or pia;
or vestirsi honestate, or leggiadria,
or mansüeta, or disdegnosa et fera.

Qui cantò dolcemente, et qui s'assise;
qui si rivolse, et qui rattenne il passo;
qui co' begli occhi mi trafisse il core;

¹³² C. Costa, *Le nostre posizioni*, Colorno, Tiellecti, 2018, p. 32.

¹³³ Bernardelli, *Il testo lirico* cit., p. 184.

qui disse una parola, et qui sorrise;
qui cangiò 'l viso. In questi pensier', lasso,
nocte et dí tiemmi il signor nostro Amore.¹³⁴

Se si analizza il testo isolatamente, non possiamo fare a meno di constatare che il pronome «la» ha una funzione deittica “pura”, simile a quella del «qui» ripetuto in anafora: nessun elemento all'interno del testo ci permette di stabilire chi sia l'oggetto dell'amore del locutore. Possiamo solo immaginare che tale informazione sia condivisa dal rimatore Sennuccio del Bene, a cui il testo si rivolge. Ecco un ennesimo caso di 'indirettità' lirica, di discorso in presenza a un tu chiaramente esplicitato. Se però si analizza il testo considerandolo come un tassello del sistema *RVF*, il lettore si rende conto di condividere con Sennuccio alcune informazioni: pur continuando ad ignorare i referenti di quei «qui», è però a conoscenza dell'identità della persona a cui il clitico «la» fa riferimento: si tratta di Laura, la donna amata su cui il poeta si è a lungo soffermato nei componimenti precedenti (tra l'altro ben presentata da una di quelle espansioni isotopiche di “aura” a cui, il lettore dei *RVF* è già abituato). Il sonetto 112 continua ad essere un discorso in presenza anche dopo questa seconda lettura, tutto giocato com'è proprio sull'apparente (e immaginaria) condivisione dello spazio d'enunciazione tra locutore e locutario (Petrarca sta qui rievocando dei luoghi a lui cari fingendo la presenza dell'interlocutore, un meccanismo che troviamo già in Ovidio e Virgilio, e che è probabilmente un omaggio del poeta al *Filostrato* di Boccaccio, anch'egli, tra l'altro, caro amico di Sennuccio), uno spazio da cui il lettore è escluso. Il *Canzoniere* petrarchesco rappresenta sicuramente un caso estremo di coesione testuale all'interno di una stessa raccolta poetica, anche se un esempio non isolato, come dimostrano i numerosi studi sulla forma-canzoniere o sul libro di poesia. Si tratta di una prospettiva che, come ricordato più volte, si è scelto di non approfondire in questa sede. Tuttavia qualche considerazione a riguardo va fatta. Abbiamo notato nell'esempio del sonetto 112 che, perfino nell'economia di una raccolta profondamente organica, l'apertura del testo lirico si è solo parzialmente ridotta in virtù di un confronto co-testuale. Nella stragrande maggioranza dei casi, un testo lirico possiede, pur all'interno di una raccolta o di un canzoniere (usando questo termine nel senso di una raccolta poetica che racconta organicamente una storia), una certa irrelatezza. Le singole unità liriche non vanno intese come se fossero capitoli di un romanzo, ma come tessere giustapposte, che non perdono la loro autonomia sciogliendosi in un continuum diegetico, ma si arricchiscono – nell'economia della raccolta – di un senso ulteriore. In

¹³⁴ Petrarca, *Canzoniere* cit., p. 207.

quest'ottica si potrebbe parlare di un'assenza di co-testualità o di una co-testualità più o meno debole, in base ai singoli casi.

Arrivati a questo punto, si potrebbe provare, seguendo Bernardelli, a motivare i singoli caratteri elocutivi che come visto sono solitamente attribuiti al genere lirico: la brevità, la musicalità e in generale l'alto grado di elaborazione stilistica, l'emotività, l'onnipresenza del tempo presente. *Il testo lirico* dimostra come il piano elocutivo sia in fin dei conti secondario, derivante – nei modi che vedremo – da quello logico-pragmatico. Il discorso sull'elaborazione elocutiva, cioè sull'alto gradiente di figuratività nei testi lirici, è molto convincente: ci sono numerosi esempi di poesie in stile piano e semplice che dimostrano come «la liricità non dipend[a] dal grado di elaborazione del piano dell'espressione, ma dalla particolare relazione di contestualità e di condivisione del sapere circostanziale che si suppone tra locutore e destinatario»¹³⁵. Del resto tale metaforicità ed elaborazione elocutiva e metaelocutiva (che potremmo intendere con la definizione di Jakobson di funzione poetica) è caratteristica di opere liriche come di opere non liriche. La concentrazione tropica e retorica, la ricercatezza lessicale e sintattica – tutto ciò che è banalmente inteso come “il poetico” non è un aspetto esclusivo della lirica (della poesia), per quanto sia effettivamente centrale in alcuni movimenti poetici (periferico o assente in altri), ma è in qualche modo caratteristico di tutta la letteratura. È quello che si è già accennato ad 1.1, con il riferimento ai testi di Brioschi e Fish: nonostante un secolo e passa di influenza simbolista, nonostante il paradigma critico-scientifico promulgato da formalismo e strutturalismo la lirica non è un genere definibile in base a un criterio legato alla *lexis* (la letteratura in generale non lo è) – ma su questo torneremo più ampiamente nelle conclusioni.

Un discorso diverso va fatto per la musicalità. Essa è inestricabilmente legata al genere lirico in quanto la sua trasmissione avveniva originariamente (e in realtà, tolta la parentesi latina, fino al XII secolo) attraverso il canto e con l'aggiunta di un accompagnamento strumentale. Il passaggio all'età moderna traduce questa musicalità estrinseca in una musicalità intrinseca: la musica è cioè adesso generata autonomamente dalle parole, attraverso il ritmo, il metro e tutti i principi dell'eufonia. Il testo lirico è perciò un testo verbalmente melico. Questa caratteristica viene fortemente accentuata nelle poetiche del secondo Ottocento e del primo Novecento (simboliste, decadentiste, surrealiste, futuriste), dove viene favorito l'aspetto somatico (ritmico, musicale) del testo poetico, rispetto a quello semantico. Con il passare dei decenni e il lento oscurarsi delle poetiche moderniste, la musicalità diviene sempre meno una caratteristica vincolante della lirica pur rimanendone

¹³⁵ Bernardelli, *Il testo lirico* cit., p. 204.

uno degli esiti possibili. Se un testo poetico (ma, si è tentati dal dire, un testo letterario) fa quasi sempre leva su una componente ritmica, su un certo modo di usare il linguaggio, lo fa in infiniti gradi di intensità e in base ad infinite modalità. Ma – ecco quello che interessa precipuamente il nostro discorso – il fatto che un dato lacerto di linguaggio sia particolarmente musicale non significa che sia lirico, né, dato un testo non particolarmente accentuato dal punto vista musicale, è possibile escluderlo dal campo della lirica. La musicalità è una caratteristica che la lirica eredita – tramite il romanticismo – dall’epoca arcaica, che riceve per convenzione e declina in numerose maniere.

Per quanto riguarda la brevità, gli argomenti addotti da Bernardelli sono poco convincenti. Secondo quest’ultimo la brevità dei testi lirici sarebbe un corollario della loro apertura. Ossia: un testo lirico sarebbe breve in quanto aperto. Non si capisce bene perché non dovrebbe essere vero il contrario, ossia perché un testo lirico non dovrebbe essere (più ragionevolmente) aperto in quanto breve, e proprio per ciò più difficilmente soggetto a una chiusura co-testuale. Ad ogni modo aggiungerei che i motivi della brevità del genere sono probabilmente di ordine storico-materiale. Per quanto la brevità sia più accentuata nella poesia post-romantica, dove essa è collegata come già visto a una precisa poetica espressiva (la minore estensione di un testo è inversamente proporzionale all’intensità dell’ispirazione da cui è scaturito – la sua brevità è fonte e insieme garanzia della forza dei sentimenti provati dall’autore nel momento della scrittura e trasmessi al fruitore nel momento della lettura), la brevità è però una caratteristica già della lirica arcaica e di quella medievale, dove – nella performance orale – la breve durata dell’esecuzione lirica (che poteva benissimo superare il centinaio di versi) era avvertita come caratteristica del genere, in opposizione alla lunga durata dell’epica. Questa durata più contenuta della performance lirica, che rientrava pienamente nell’orizzonte di attesa del pubblico di uditori, è a mio avviso collegabile alla funzione epidittica e cerimoniale del discorso lirico e alla sua natura anti-mimetica, tutti aspetti su cui torneremo nel prossimo capitolo.

Secondo Bernardelli la ridotta distanza comunicativa della lirica, dovuta al suo situare in presenza il lettore, è alla base dell’impatto altamente emotivo dei testi lirici, documentato d’altronde anch’esso fin dall’antichità. L’assolutizzazione della tematica affettiva, così come l’enfasi sui sentimenti (e sulla autenticità di questi) del poeta posta dalla teoresi romantica, non sarebbero perciò aspetti accidentali, dovuti unicamente alla storia delle idee e delle forme (il successo del metamodello del *Canzoniere* petrarchesco, la fortuna di Longino in Inghilterra ecc.), ma sarebbero legati alla precipua economia comunicativa del testo lirico, che pone idealmente il lettore a contatto con le cose, annullando la distanza che sorge fra il locutore e

quest'ultimo. Un discorso simile si è fatto, lo si ricordi, a proposito della tradizionale connessione tra apostrofe e *pathos*.

Un altro aspetto che si lega al discorso in presenza, ma più che altro all'impianto allocutivo del genere lirico è la preminenza del tempo presente. Tale preminenza è stata ampiamente registrata dalla critica fin dal XIX secolo. Da un lato il presente della lirica può essere a-temporale, rituale, come quello dei proverbi, degli epigrammi e così via. Dall'altro, poiché quello lirico è un discorso che ingloba i contenuti più vari, talvolta si appropria di contenuti sapienziali, filosofici, in taluni casi persino scientifici: in questo caso il presente della lirica è lo stesso del saggio, del discorso argomentativo. Ma molto più spesso quello della lirica è il presente del discorso dialogico-drammatico, ossia quello con cui ci si rivolge ad un interlocutore, o con cui si parla simulando una sua presenza. Il tempo presente in un testo è un'emanazione del momento della locuzione: «i tempi verbali, infatti, non sono altro, propriamente, che uno strumento di orientamento rispetto al momento dell'enunciazione». Le marche verbali hanno quindi una funzione eminentemente deittica, ancorando quanto è predicato al contesto in cui è enunciato. «Il passato è il tempo che l'ha preceduta [l'enunciazione], di poco o di moltissimo; il futuro è il tempo a venire che farà seguito; il presente il tempo che l'accompagna: esso indica la coincidenza più o meno stretta dell'evento o della condizione descritta con la verbalizzazione dell'evento stesso; banalmente, se si vuole, la coincidenza del 'fatto' con il momento della sua dichiarazione [...]. Ciò che è presente, è presente rispetto al momento in cui si parla, ed il momento di cui si parla è il presente»¹³⁶. Si aggiunga che «è impossibile dire "io" senza evocare insieme in qualche modo il tempo della locuzione, ed io significa sempre 'io che parlo in questo luogo e nel momento attuale'. Il presente è sempre iscritto in ogni atto linguistico in cui si tematizzi la soggettività del locutore, e costituisce il punto di riferimento di tutta la predicazione successiva: esso tenderà inevitabilmente ad affiorarvi in modo aperto, e ad essere dichiarato esplicitamente a mano a mano che la predicazione stessa si sviluppa e si organizza»¹³⁷. Se pensiamo alla differenza posta da Genette (e prima di lui da Metz) tra tempo della storia (cioè la temporalità interna alla diegesi) e tempo del racconto (cioè il modo in cui quella materia diegetica è organizzata), potremmo dire che la temporalità lirica è invece una temporalità dell'enunciazione, che rispecchia illusoriamente il presente dell'atto di locuzione¹³⁸. Non a caso nella grande maggioranza dei casi in cui un testo lirico ricorre al passato, lo fa poi ritornando al presente.

¹³⁶ Ivi, p. 231.

¹³⁷ Ivi, p. 232.

¹³⁸ Mi sembra che tale atteggiamento sia ben riassunto da una brillante frase di Hempfer: «Lyric speech is based on the simultaneity or coincidence of speech situation and represented situation», K. W. Hempfer, *Theory of the Lyric: a Prototypical Approach*, «Journal of Literary Theory», I, 11, 2017, pp. 51-62, qui p. 57.

Sulla contrapposizione fra passato e presente della scrittura, del resto, fa leva gran parte della struttura dialettica del *Canzoniere* petrarchesco, l'ipotesto lirico per eccellenza:

Chiare, fresche et dolci acque,
ove le belle membra
pose colei che sola a me par donna;
gentil ramo ove piacque
(con sospir mi rimembra)
a lei di fare al bel fianco colonna;
erba et fior' che la gonna
leggiadra ricoverse
co l'angelico seno;
aere sacro, sereno,
ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:
date udienza insieme
a le dolenti mie parole estreme.

[...]

Da' be' rami scendea
(dolce ne la memoria)
una pioggia di fior' sovra 'l suo grembo;
et ella si sedea
humile in tanta gloria,
coverta già de l'amoroso nembo.
Qual fior cadea sul lembo,
qual su le trecce bionde,
ch'oro forbito et perle
eran quel dì a vederle;
qual si posava in terra, et qual su l'onde;
qual con un vago errore
girando pareva dir: Qui regna Amore.

Quante volte diss'io
allor pien di spavento:
Costei per fermo nacque in paradiso.
Così carico d'oblio
il divin portamento

e 'l volto e le parole e 'l dolce riso
m'aveano, et sì diviso
da l'immagine vera,
ch'i' dicea sospirando:
Qui come venn'io, o quando?;
credendo esser in ciel, non là dov'era.
Da indi in qua mi piace
questa erba sì, ch'altrove non ho pace.

Se tu avessi ornamenti quant'hai voglia,
poresti arditamente
uscir del bosco, et gir in fra la gente.¹³⁹

Si presti attenzione soprattutto sull'ultima strofa prima del congedo, dove un tempo prettamente narrativo come il passato remoto («diss'io», «nacque») viene assorbito dal presente dell'enunciazione, non a casa ricco di elementi deittici («Da indi in qua mi piace/ quest'erba»), passando per degli imperfetti frequentativi («aveano», «dicea»).

Questo funzionamento è tipico di un sottogenere lirico quale la ballata, come ad esempio quella di Cavalcanti citata in 1.1., dove l'evento narrato al passato è seguito da una coda al presente. Nelle ballate è molto spesso evidente il contrasto tra la diegesi e gli elementi ritualistici propri della lirica (rime, metro, strofe, ripetizioni), tra cui spicca proprio il passaggio (in apertura o in chiusura) dal tempo passato della narrazione al presente dell'enunciazione¹⁴⁰. Nonostante ciò esistono ovviamente casi, soprattutto nella lirica moderna, di liriche che non fanno riferimento al qui e ora della comunicazione in presa diretta, e che iniziano e terminano al passato remoto. Un caso abbastanza emblematico è *The Fish* di Elizabeth Bishop:

I caught a tremendous fish
and held him beside the boat
half out of water, with my hook
fast in a corner of his mouth.
He didn't fight.
He hadn't fought at all.
He hung a grunting weight,
battered and venerable

¹³⁹ Petrarca, *Canzoniere* cit., pp. 230-231.

¹⁴⁰ Se ne parlerà ancora in conclusione di paragrafo.

and homely. Here and there
his brown skin hung in strips
like ancient wallpaper,
and its pattern of darker brown
was like wallpaper:
shapes like full-blown roses
stained and lost through age.
He was speckled with barnacles,
fine rosettes of lime,
and infested
with tiny white sea-lice,
and underneath two or three
rags of green weed hung down.
While his gills were breathing in
the terrible oxygen
—the frightening gills,
fresh and crisp with blood,
that can cut so badly—
I thought of the coarse white flesh
packed in like feathers,
the big bones and the little bones,
the dramatic reds and blacks
of his shiny entrails,
and the pink swim-bladder
like a big peony.
I looked into his eyes
which were far larger than mine
but shallower, and yellowed,
the irises backed and packed
with tarnished tinfoil
seen through the lenses
of old scratched isinglass.
They shifted a little, but not
to return my stare.
—It was more like the tipping
of an object toward the light.
I admired his sullen face,
the mechanism of his jaw,

and then I saw
that from his lower lip
—if you could call it a lip—
grim, wet, and weaponlike,
hung five old pieces of fish-line,
or four and a wire leader
with the swivel still attached,
with all their five big hooks
grown firmly in his mouth.
A green line, frayed at the end
where he broke it, two heavier lines,
and a fine black thread
still crimped from the strain and snap
when it broke and he got away.
Like medals with their ribbons
frayed and wavering,
a five-haired beard of wisdom
trailing from his aching jaw.
I stared and stared
and victory filled up
the little rented boat,
from the pool of bilge
where oil had spread a rainbow
around the rusted engine
to the bailer rusted orange,
the sun-cracked thwarts,
the oarlocks on their strings,
the gunnels—until everything
was rainbow, rainbow, rainbow!
And I let the fish go.¹⁴¹

The Fish, come molte altre liriche della stessa tipologia, funziona come una specie di allegoria, anche se il secondo termine dell'allegoria non è semplicemente ricavabile (anche se si è tentati, come molto spesso accade, di leggere il movimento narrativo come un rimando metapoetico all'atto stesso del comporre poesia). Ciò che è raccontato allude insomma a qualcosa che non è esplicitato nel testo, e che richiede un'inferenza del lettore. Tuttavia mi

¹⁴¹ E. Bishop, *Miracolo a colazione*, trad. it. D. Abeni, R. Duranti e O. Fatica, Milano, Adelphi, 2005 pp. 92-95.

pare che l'accento cada non tanto sul contenuto della narrazione, ma sulla decisione di narrare quel contenuto. L'evento oggetto del racconto non è cioè significativo intrinsecamente, ma proprio in quanto occasione dell'estrinsecarsi della poesia. Secondo Culler poesie del genere sono un esempio di

what Barbara Herrnstein Smith calls the “pointless anecdotes” that suffuse modern poetry: “anecdotes of which the only point could be, “This is a kind of thing that happens”. She suggests that the paradoxical effect of what she calls the “non-assertive conclusion” of such lyrics, the failure to indicate the significance of the events, is in fact to heighten the importance of what is presented, even if that significance is left for the reader to imagine.

This effect is the result of fundamental lyric convention of significance: the fact that something has been set down as a poem implies that it is important now, at the moment of lyric articulation, however trivial it might seem. But it may be that the apparently trivial event is not so much rendered important in itself as marked as an occasion for poetic power. There often seems a movement from the claims of experience to the claims of writing: the poem can make a poetic event out of an insignificant experience.¹⁴²

Nelle pagine di *Theory of the Lyric*, Culler distingue cinque tipi di *lyric present*: un presente *non progressivo*, che egli ritiene tipico della lingua inglese. Per riportare qualcosa che sta avvenendo nel presente in inglese si usa solitamente il *present continuous*. La presenza del *simple present* non marcato da frequentativi in una frase in cui si esprime un'*occurrence* è qualcosa che si registra solo nelle poesie: «I sit in one of the dives/ On Fifty-second street,/ Uncertain and afraid» (Auden) al posto di *I often sit in one of the dives*; «I walk through the schoolroom questioning» (Yeats), al posto di *I'm walking through the schoolroom questioning* etc. Questo presente non progressivo è una sorta di presente dell'assenza di temporalità, che riduce l'aspetto narrativo degli enunciati, smorza il movimento anche quando coniuga verbi d'azione. Esprime stati più che eventi. Il secondo presente è quello gnomico: «They fuck you up, your mam and dad» (Larkin); «Nothing gold can stay» (Frost); «che ben pò nulla chi non pò morire» (Petrarca). Il terzo è il presente performativo, del tipo «Invoco lei che ben sempre rispose» (Petrarca) «Credibilidad y no durabilidad pido para los romances/ que compuse en honor de muchachas muy concretas./ Y piedad para mis años hasta arribar a los 26» (Bolaño). Il quarto è il presente delle barzellette e della narrativa orale, ad esempio il verso «he is shaking his harness bells» della poesia *Stopping by Woods* di Robert Frost: ancora una volta, si tratta di un presente senza tempo, di una temporalità tutta discorsiva e non diegetica. L'ultimo caso

¹⁴² Culler, *Theory of the Lyric* cit., pp. 282-283. La citazione viene da B. Herrnstein Smith, *Poetic Closure*, Chicago, Chicago UP, 1968, p. 253.

(probabilmente il più produttivo) è una sorta di presente descrittivo, come in *At the fishhouses* di Elizabeth Bishop «Although it is a cold evening,/ down by one of the fishhouses/ an old man sits netting,/ his net, in the gloaming almost invisible,/ a dark purple-brown,/ and his shuttle worn and polished». Ma si prenda anche Cavalcanti: «Pegli occhi fere un spirit sottile,/ che fa 'n la mente spirito destare,/ da qual si move spirito d'amare,/ ch'ogn'altro spiritello fa gentile». Secondo Culler questo presente è lo stesso che si utilizza quando si parla di letteratura, e si raccontano ad esempio gli eventi di un romanzo: una sorta di presente ecfrastico.

Ritorno a Bernardelli. Si è detto che essendo la lirica tendenzialmente comunicazione in presenza, anche quando l'interlocutore è apparentemente assente, il contesto enunciativo (lo ripeto ancora una volta, fittizio o reale che sia) esercita una pressione costante su quanto è predicato. Ovviamente, la pressione del presente è più forte in quei casi in cui l'interlocutore è esplicitato nel testo, ossia nel caso di liriche apertamente allocutive, come è stato dimostrato in 3.1. Concludendo il nostro ragionamento sui tempi verbali, possiamo quindi dire che la tendenza del poeta lirico è di «collocarsi in presenza, e [di] considerare ciò che sta verbalizzando come se fosse sotto i suoi occhi e si stesse svolgendo nel momento attuale»¹⁴³. Ciò che il lirico enuncia si confonde grammaticalmente con l'atto stesso di enunciazione. Il tempo lirico è quel tempo, infinitamente reiterabile, in cui il linguaggio dice “adesso”.

A queste caratteristiche universalmente riconosciute al genere Bernardelli ne aggiunge almeno un'altra degna di essere riportata: ossia la sua *rematicità*. Ci si è già in parte soffermati sulla resistenza della lirica alla chiarezza comunicativa, sulla sua difficoltà o oscurità, che, per quanto possano essere portate alle estreme conseguenze da determinati movimenti poetici, sono costitutive del genere, e dipendono da quella che Bernardelli chiama apertura o etero-referenzialità del testo lirico¹⁴⁴. Un aspetto da tenere in considerazione è che spesso la lirica funziona come un commento a margine di un testo assente, come una pagina di diario che fa riferimento ad eventi non meglio specificati. Ciò tra l'altro si sposa bene con la definizione di Weinrich del presente e del passato prossimo, cioè i verbi più eminentemente lirici, come verbi «commentativi»¹⁴⁵. A riprova di questa caratteristica non è raro trovare nella lirica di ogni tempo (fatta esclusione per la lirica arcaica) degli attacchi in coordinativa – cioè dei testi lirici che iniziano con “e”, “ma”, “anche”, “pure” ecc.: tali congiunzioni hanno il compito di collegare diversi elementi all'interno dello stesso periodo, o più periodi, instaurando una

¹⁴³ Bernardelli, *Il testo lirico* cit., 234.

¹⁴⁴ Ivi, p. 237.

¹⁴⁵ H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* (1964), trad. it. M. P. La Valva, Bologna, il Mulino, 1978, pp. 115-117.

relazione fra ciò che segue e ciò che precede. L'enunciato lirico con attacco in coordinativa si scontra invece con l'assenza di un antecedente, emerge da un vuoto testuale a cui fa però incongruamente riferimento. Bernardelli definisce ciò il carattere interiettivo della lirica, il suo emergere come unità testuale priva di collegamento con altri enunciati, da cui deriva il suo aspetto frammentario. Se un normale enunciato è dotato di una parte tematica (in cui si specifica di cosa si parla) e di una parte rematica (in cui predica qualcosa intorno a quel tema), un testo lirico può essere composto unicamente da una parte rematica, in quanto il tempo può tranquillamente essere sottinteso dalla circostanza, dal contesto d'enunciazione che si presume (simulatamente) condiviso.

GLI ORECCHINI

Non serba ombra di voli il nerofumo
della spera. (E del tuo non è più traccia.)
È passata la spugna che i barlumi
indifesi dal cerchio d'oro scaccia.
Le tue pietre, i coralli, il forte imperio
che ti rapisce vi cercavo; fuggo
l'iddia che non s'incarna, i desideri
porto fin che al tuo lampo non si struggono.
Ronzano èltre fuori, ronza il folle
mortorio e sa che due vite non contano.
Nella cornice tornano le molli
meduse della sera. La tua impronta
verrà di giù: dove ai tuoi lobi squallide
mani, travolte, fermano i coralli.¹⁴⁶

Notevole in questo caso è l'uso del titolo come fattore di testualizzazione, ossia come elemento capace di ammortizzare l'indeterminazione propria del testo lirico. Il titolo qui riveste una vera e propria funzione di tema, rendendo in questo modo la lirica un enigma rovesciato, la cui soluzione sta all'inizio e non alla fine. I titoli, del resto, sono spesso fulcri attorno a cui ruota il testo stesso, e che permettono al lettore, più il testo è aperto, di contestualizzare quanto è predicato. In questo senso, si può considerare anche l'inserimento di un testo in un organismo macrotestuale come un fattore di testualizzazione. Lo si è già visto con il caso dei *RVF* di Petrarca e *Le occasioni* di Montale. Il poeta lirico deve quindi

¹⁴⁶ Montale, *La bufera e altro* cit., p. 43.

accettare un compromesso, ed essere consapevole di operare fra il regime della presenza e della «supposta conoscenza previa» e la «reale condizione di distanza e di non condivisione delle presupposizioni pragmatiche che è quella del lettore». Egli deve allora in qualche maniera suggerire «in termini verbali il quadro di riferimento»¹⁴⁷, sovradeterminando alcuni aspetti che, in un reale discorso in presenza, sarebbero in realtà assenti. Il lirico si divide così fra una logica della presenza e una logica della distanza, tra la necessità di rivolgersi a un *addressee* e quella di non risultare del tutto inaccessibile a un'*audience*. Abbiamo già corretto una volta la nota immagine di Frye: il poeta non è tanto uno che volta le spalle al pubblico mentre parla fra sé e sé, ma volta le spalle al pubblico mentre parla con un altro. Bene, volta sì le spalle al pubblico ma insieme lo controlla con la coda dell'occhio e gli manda continuamente segnali affinché questo non perda l'attenzione o si senta del tutto escluso dalla situazione comunicativa. Questi cenni d'intesa tra locutore e *audience* sono, innanzitutto, fenomeni di ridondanza semantica, che non sarebbero spiegabili se il locutore si rivolgesse davvero unicamente a un locutario in presenza. Bernardelli fa l'esempio dell'*Infinito* e dei vari lacerti di descrizione che, nell'ottica di una comunicazione in presenza, risulterebbero superflui: il colle è “ermo” e “separa lo sguardo dall'ultimo orizzonte”, cose che per il locutario dovrebbero essere evidenti, ma che invece sono fondamentali per il lettore al fine di una piena comprensione della predicazione (la verbalizzazione delle presupposizioni pragmatiche – o del sapere circostanziale che dovrebbe accomunare tanto il locutore quanto l'interlocutore-destinatario – non è evidentemente coerente con il regime della presenza).

Il testo lirico, insomma, «grazie alla finzione della presenza delle cose e del destinatario, può permettersi di ignorare in larga misura alcuni dei vincoli maggiori (in particolare, ci sembra, di coesione, di informatività e di complessiva accettabilità) che alla costituzione del testo destinato ad essere fruito sotto forma scritta normalmente presiedono»¹⁴⁸. E ancora: «Come nel regime della viva voce, con cui idealmente si identifica, il discorso lirico può accostare anziché intrecciare, semplicemente dichiarare o porre anziché motivare, sospendere anziché concludere»¹⁴⁹. È indubbio che questa libertà dalla necessità di informare, spiegare e descrivere (che tra l'altro non significa che la lirica non informi, spieghi e descriva, tutt'altro, ma solo che non è obbligata a farlo) stia alla base di alcuni esiti estremi della tradizione modernista: «nel discorso in presenza, tendenzialmente ostensivo [...], qualsiasi cosa può essere detta conservando un minimo di pertinenza e di motivazione predicativa. La tematicità è data e precede il testo (è il contesto, o la supposta comune focalizzazione previa

¹⁴⁷ Bernardelli, *Il testo lirico* cit., p. 296.

¹⁴⁸ Ivi, p. 244.

¹⁴⁹ Ivi, p. 248.

che la determina), e la predicazione può avvenire in modo estremamente libero, fino a forme di metaforizzazione del tutto immotivata, quando non si arrivi [...] alla dissoluzione prelinguistica della predicazione stessa nella glossolalia o nel grido inarticolato»¹⁵⁰.

A questa libertà è collegabile anche la tipica struttura aggregativa, paratattica, della lirica, che è fatta di pezzi accostati, spesso sintatticamente non legati, ed è comunque dispensata dall'«esplicitazione dei rapporti di interdipendenza e di necessità logica che intercorrono tra i nuclei di senso di cui si compone»¹⁵¹ (Bernardelli parla di un «regime di bassa coesività»). Questo carattere asindetico della lirica è spesso evidente anche dalla strutturazione strofica (che sappiamo come derivi dall'organizzazione musicale del testo lirico) come nella progressione anaforica del discorso (caratteristica del discorso ritualistico e non a caso propria dei Salmi).

Si è volutamente trascurata l'affermazione di Bernardelli per cui la lirica sarebbe legata al regime della viva voce. Che significa? L'autore prova a spiegarcelo poche pagine più avanti: «la parola lirica si presenta, paradossalmente, da un lato come la più immediata e la più vicina al regime dell'oralità e della comunicazione estemporanea, il cui statuto pragmatico e i cui meccanismi generali condivide; dall'altro come la più mediata e indiretta, perché segnata, normalmente, da un altissimo grado di elaborazione e sofisticazione elocutiva»¹⁵²; e ancora: «il testo lirico [è] legato enunciativamente (ma non elocutivamente) al regime della viva voce»¹⁵³. La seconda affermazione può essere intesa così: che il genere lirico sia il più vicino all'oralità – chiaramente insieme al teatro – è vero proprio per la sua struttura allocutiva, ma non per questo ciò che predica è scritto con uno stile “orale”, cioè come due persone parlerebbero nella vita di tutti i giorni. O almeno, non per forza. Solitamente la lirica ha elocutivamente un aspetto colto, iper-scritto. L'affermazione di Bernardelli può perciò risultare giusta se la si relativizza e la si intende così: essendo la lirica un discorso in presenza, staccato però dal suo contesto di origine, molto spesso la sua materia è «frustra e circoscritta», non dice niente di indimenticabile, è affetta da una sorta di «esiguità brachilogica». A livello concettuale la materia lirica «rischia fin troppo di confondersi con le infinite 'parole della presenza' immediate e quotidiane, tra cui pragmaticamente si iscrive o finge di iscriversi»¹⁵⁴ (il motivo per cui questa materia è il più delle volte anodina e scontata è perché è offerta dalle circostanze di enunciazione in cui il lirico finge di iscriversi insieme al suo destinatario). Il testo lirico tende a rendere interessante questa materia “frusta” proprio in virtù della sua

¹⁵⁰ Ivi, p. 247.

¹⁵¹ Ivi, p. 253.

¹⁵² Ivi, p. 259.

¹⁵³ Ivi, p. 261.

¹⁵⁴ Ivi, p. 258.

coloritura elocutiva. Ma occorre ripetere che questo grande artigianato elocutivo non è sempre presente nella lirica. Ciò che rende interessante questa materia “frustra” mi sembra perciò dover esser altro, ossia proprio la “decontestualizzazione”, il funzionare della lirica come un enunciato di realtà staccato dalla sua circostanza di enunciazione. Si prenda una poesia come *This Is Just to Say* di Williams Carlos Williams– che è – apparentemente – il testo di un post-it lasciato sul frigo dal poeta alla moglie:

I have eaten
the plums
that were in
the icebox

and which
you were probably
saving
for breakfast

Forgive me
they were delicious
so sweet
and so cold¹⁵⁵

Ovviamente la parola che si vuole quotidiana si finge solo come tale, poiché la poesia crea un attrito tra suono e spazio, tra l’organizzazione visiva e la sequenza di suoni (grazie all’organizzazione strofica, agli a capo e alla presenza di enjambement particolarmente aggressivi). A ciò va aggiunta la coazione irriflessa da parte del lettore a sottomettere un enunciato così banale (si provi ad esempio a leggerlo senza gli a capo: «I have eaten the plums that were in the icebox and which you were probably saving for breakfast. Forgive me the were delicious so sweet and so cold») alla stessa attenzione a cui sottoponiamo di solito degli enunciati elocutivamente molto marcati: questo rimbalzare dell’attenzione da un preciso orizzonte d’attesa a una sorta di down elocutivo genera uno scompenso che si trasforma in piacere estetico. Come spesso accade nelle arti visive anche in letteratura – e soprattutto in poesia – il significato di un’opera dipende dal mutamento di funzione e, per così dire, di cornice, che si dà a un artefatto, in questo caso linguistico¹⁵⁶.

¹⁵⁵ W. C. Williams, *The Collected Poems. Volume I, 1909-1939*, New York, New Directions, 1991.

¹⁵⁶ Si noti, tra le righe, come *This Is Just to Say* rappresenti un esempio clamoroso di *triangolated address* lirico: una comunicazione privata tra due individui viene girata all’indeterminato lettore, il quale, pur ignorando il contesto

In definitiva se si considerano come due poli a) l'oralità (che qui si intende come oralità del discorso quotidiano, per quanto in epoca di oralità primaria i testi orali fossero profondamente complessi e difficili), che il testo finge di realizzare pragmaticamente; e b) la difficoltà elocutiva (che idealmente e semplicisticamente possiamo collegare allo scritto), si può affermare che questi due poli convivano in diversi gradi e maniere all'interno dello stesso testo. Esistono, ovviamente, testi capaci di esasperare ciascun aspetto: dall'anarchia fonica di alcune poesie (ridotte a puro suono, a significanti senza significato), a poesie in stile *semplice*; da poesie elocutivamente molto elaborate, dei veri e propri enigmi, a poesie che funzionano come icone, che spingono tutto sull'aspetto grafico del testo poetico (calligrammi e simili, poesia spaziale, poesia concreta, in quella zona dove vigono rapporti stretti tra poesia e arti grafiche, figuratività, ecc.) il più lontano possibile dalla dimensione orale, poesie che tecnicamente non possono essere neanche pronunciate.

Giunti a questo punto, non resta che ripensare il rapporto che intercorre tra la lirica e gli altri due generi letterari – secondo la tradizione critica occidentale – maggioritari: l'epica (o il romanzo) e la rappresentazione drammatica. Un rapporto che sarà inevitabilmente poroso, fatto di compenetrazioni e osmosi, e basato non su rigide opposizioni ma piuttosto su mutue appropriazioni. Da un lato, la lirica tende, per sua natura intrinseca, alla rappresentazione drammatica. Il testo lirico è, come visto, sempre dialogico – anche quando questo dialogo rimane a un livello sotterraneo, reticente, non esplicito. L'allocuzione – tipologia discorsiva che attraversa tutta la storia del genere – è una costruzione linguistica eminentemente drammatica, sia l'allocutario presente o assente nel testo, capace o incapace (il più delle volte) di rispondere all'appello del locutore. Si potrà parlare, al massimo, di una drammaticità embrionale, ma negare il peso che la rappresentazione drammatica ha sul genere risulta difficile. Inoltre, non è raro, come si è visto nell'esempio della *Ballata delle Forastette* di Cavalcanti, incontrare liriche che abbiano un impianto propriamente dialogico, in cui cioè siano presenti dei personaggi che prendono la parola e scambiano battute con l'io. Questa è anzi una delle tendenze endemiche della poesia del secondo Novecento, come testimoniato da un fortunato libro di Enrico Testa¹⁵⁷.

Decisamente più complesso il discorso che riguarda lirica ed epos. Nella poesia classica, le differenze tra i due generi sono evidenti e nette (metriche, tematiche, stilistiche), seppure capaci di affievolirsi in alcuni autori, così come nella poesia medievale. La maggior

cui il messaggio fa riferimento, è dotato delle stesse informazioni del supposto destinatario reale del messaggio, le quali smettono immediatamente di avere valore informativo per acquisirne uno "pseudo-documentario".

¹⁵⁷ E. Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma, 1999.

discriminante risiedeva nella durata della performance: sicuramente breve quella di un testo lirico, sicuramente lunga quella di un testo epico. In epoca moderna, come si è avuto modo di ricordare più volte, l'epos (o quello in cui si è trasformato, il romanzo) così come il dramma hanno perduto l'uso del verso, il quale è rimasto esclusivamente alla lirica. Stando alla teoresi romantica, la lirica non *racconterebbe* di fatto niente, se non le emozioni che l'hanno suscitata, mentre la narrazione di eventi e avvenimenti oggettivi si svolgerebbe di fatto tutta nella prosa, o nel romanzo o nel racconto breve. In realtà una vera opposizione sembra sussistere (come sarà più chiaro nel prossimo paragrafo) non tanto tra lirica e narratività, ma tra lirica e finzionalità: la narratività essendo una pura *sequenza* di azioni, avvenimenti o stati, e la finzionalità una forma orientata, strutturata in cui quelle azioni, avvenimenti o stati sono organizzati. Riprendendo un noto saggio di Stanzel, Paolo Giovannetti afferma che «si dà finzionalità quando informazioni latamente narrative sono filtrate da – diciamo – un dispositivo enunciativo riconoscibile, che modifica, prospettivizza, temporalizza ecc. i dati primari della rappresentazione. In assenza di un simile procedimento di *mediazione* dei contenuti, si trascorre alla dimensione del *Drama*, della teatralità, che restituisce in maniera *immediata* – scenica – eventi, azioni, luoghi e personaggi; ma si può anche scivolare verso una sequenzialità “sinottica” (tipica dei riassunti, degli abbozzi, dei taccuini, e persino – nel cinema – dei soggetti e delle sceneggiature) priva di ogni profondità, di ogni ‘avventurosità’»¹⁵⁸. Questi due casi di narratività piatta sembrano quelli più comuni nella lirica, come dimostrato nelle pagine precedenti. Il genere lirico non è perciò assolutamente estraneo agli elementi narrativi, che il più delle volte vengono incorporati nella struttura allocutiva (come elementi drammatici, saggistici, o altro). Ma persino un testo non propriamente allocutivo come *L'infinito* può essere considerato come dotato di un esoscheletro narrativo: c'è anche lì una progressione di stati e microeventi che conduce il soggetto poetante al deliquio del verso finale¹⁵⁹. Si è poi avuto modo di parlare di poesie più propriamente narrative, come *The Fish* di Elizabeth Bishop, una tipologia comunque produttiva, soprattutto nelle letterature anglofone.

In realtà, come nota ancora una volta Culler, nella lirica molto spesso esiste un conflitto tra aspetto rituale (metro, disposizioni strofica, anafore, struttura ritmica e musicale – che sottintende una temporalità anulare, ripetitiva, immobile) e aspetto narrativo (che sottintende invece una temporalità lineare), cioè tra circolarità e progressione. Il che risulta particolarmente evidente nelle ballate, così come nelle raccolte poetiche, ossia organismi

¹⁵⁸ P. Giovannetti, *Se e come racconta la poesia di Vittorio Sereni*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, a cura di E. Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 43-57, qui pp. 47-48.

¹⁵⁹ Per bibliografia minima sull'approccio narratologico al genere lirico si veda la nota 141 in 2.5.

macrotestuali che molto spesso intessono un racconto attraverso i singoli tasselli lirici. In questi casi, tuttavia, come già specificato, si dovrebbe parlare piuttosto di una narratività sintetica, che agglutina invece di collegare casualmente. Un discorso a parte meriterebbe poi la fenomenologia della lettura lirica, cioè capire quanto un'azione narrativizzante, sequenziale, sia implicita nell'atto di lettura stesso di un qualsivoglia testo poetico¹⁶⁰.

3.4. Prime conclusioni.

In base alle tipologie testuali fin qui incontrate, comunque non esaustive, si può affermare che afferiscono al genere lirico testi tendenzialmente brevi (le centinaia di versi di un'ode pindarica possono essere avvertite da un lettore moderno come tutt'altro che brevi, ma non era così per il pubblico greco), in cui a prendere la parola è solitamente un locutore in prima persona, un io, che può tanto rivolgersi a un tu (presente o assente che sia nello scenario dell'elocuzione), che sottintendere la presenza di un interlocutore attraverso la soppressione degli elementi necessari per la piena comprensione contestuale del discorso pronunciato (chi parla, quando, a chi si riferisce, dove si trova ecc.) – quello che risulta tipico dell'economia comunicazionale della lirica è cioè l'esistenza di un *addressee*, di un destinatario (testualmente esplicito quanto implicito) intermedio che si frappone tra chi dice io e il lettore (*audience*). Ciò non è obbligatorio, ovviamente, esistendo tipologie testuali che non prevedono questo «triangulated address» (poesie che si rivolgono direttamente al lettore, poesie narrative, molta poesia di ricerca), ma mi sembra che si possano considerare come eccezioni rispetto a un modo abbastanza consolidato di funzionare del testo lirico. Lo stesso uso dell'io, del resto, non è affatto vincolante: in molti casi – come visto – può essere tematizzato il locutario e non il locutore (cioè è solo il tu che troviamo nel testo, mentre l'io è come invisibile), in altri – un numero sicuramente minore – l'io è sostituito da un egli che può essere rivolto tanto a un vero e proprio personaggio, quanto identificarsi con lo stesso io, che in questo caso si enuncerebbe – in maniera dissociativa – in terza persona. Non è peregrino che diverse cornici enunciative si trovino all'interno dello stesso componimento.

I testi lirici, inoltre, solitamente appiattiscono la dimensione temporale su un presente extradiegetico, le cui peculiarità si è avuto modo di approfondire, e che molto spesso combacia con il presente dell'enunciazione. Questo presente atemporale è uno degli elementi del testo lirico che abbiamo definito ritualistici, insieme al metro, alle frequenti ripetizioni di suoni e parole, alle strofe, alle rime e a quello che grossolanamente potremmo intendere

¹⁶⁰ Il riferimento obbligato è a R. Greene, *Post-Petrarchism. Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence*, Princeton, Princeton UP, 1991.

come l'apparato 'fonico' della poesia. Del resto, in virtù della sua origine musicale, cantata, la lirica è un genere i cui membri godono solitamente di un'elevata elaborazione sonora, anche se tale elaborazione può variare – soprattutto nella poesia novecentesca e contemporanea – in maniera sensibile da testi sì strutturati ritmicamente ma in cui il portato eufonico è a dir poco secondario (lo vedremo, ad esempio, nelle prose di Rankine), a testi che sono pure lallazioni o in cui comunque prevale di gran lunga l'aspetto musicale e fonetico (somatico) su quello della significazione (semantico): si pensi alla tradizione simbolista o a liriche estreme come *ono* di Cesare Viviani, in cui «non si registra neppure una stringa di fonemi cui poter attribuire un significato lessicale socializzato»¹⁶¹. L'aspetto rituale della lirica è tendenzialmente maggioritario (nonostante il superamento, neanche troppo recente, dell'obbligo della versalità e della rima) rispetto a quello narrativo (di messa in sequenza e progressione di una storia, di una descrizione, di un evento) seppure questo non sia affatto assente dal genere, come dimostrato dai testi che si è trascritto.

Inoltre, e questa è una delle caratteristiche più trascurate da critici e teorici, va messa in risalto la capacità del testo lirico di assorbire le modalità discorsive più varie all'interno della sua struttura: nella lirica possiamo trovare componenti drammatiche, narrative, saggistiche, filosofiche, storiche, variamente intrecciate ed agglutinate. Per quanto solitamente si tenda a definire la lirica come un genere monologico e chiuso, poco propenso all'escursione linguistica, improntato su un registro alto, ciò non è affatto vero, o almeno, sembra vero solo per una certa lirica, quella del canone modernista, in cui si fa coattamente esaurire il genere. «Il componimento poetico, anche quello più elaborato», afferma in un'intervista il poeta tedesco Durs Grünbein, «è come una cellula organica nella quale è contenuto linguisticamente il codice genetico di tutte le altre cellule. La crescita della cellula può prendere le direzioni più diverse [...]. Per me la poesia è una forma che include in sé tutte le altre forme»¹⁶². È indiscutibile tuttavia che i testi lirici presentino solitamente un tasso di metaforicità e figuralità superiore agli altri testi, nonostante questo aspetto sia stato molto attenuato da certi orientamenti soprattutto degli ultimi cinquanta/sessant'anni.

Un altro aspetto rilevante è quello dell'oscurità della lirica, che può essere tanto sostanziale quanto dovuta alla soppressione di alcuni nessi informativi necessari per la piena decrittazione del testo: più che di oscurità forse sarebbe meglio parlare di resistenza della lirica a una piena chiusura del senso. In molti testi moderni è riscontrabile anche quella che

¹⁶¹ P. Zublena, *Dopo la lirica*, in, *Storia dell'italiano scritto*, a cura di G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin, 6 voll., Carocci, Roma, 2014-2021, I, pp. 403-452, qui p. 428.

¹⁶² D. Grünbein, *Saggio e poesia*, in, *Il Saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, a cura di G. Cantarutti, L. Avellini, S. Albertazzi, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 235-248, qui p. 242.

potremmo definire un'opacità pragmatica, ossia la difficoltà di decrittare in maniera trasparente la situazione enunciativa in cui si situa il testo lirico (chi parla, a chi ecc.).

Può infine essere sottoposto ad elaborazione (come visto nel caso della lirica/post-it di Williams, ma si potrebbe fare l'esempio di *Un coup de dés* di Mallarmé o della poesia futurista) lo stesso significante grafico del testo lirico, mettendo in crisi il criterio di linearità del significante caratteristica degli altri tipi di testualità.

Essendo il genere lirico dotato di una fisionomia così mutevole e cangiante, e così capace di oscillare da poeta a poeta (o anche all'interno della produzione di uno stesso poeta), in base ai gusti e agli orientamenti, alle epoche, alle lingue e alle tradizioni letterarie, ci si renderà facilmente conto della non produttività di quasi tutti i livelli d'analisi generica proposti da Schaeffer. Per quanto riguarda il livello semantico (il contenuto) e sintattico (la *lexis*) possono essere difficilmente alla base di una definizione del genere lirico, troppo vario negli argomenti e nei modi in cui li presenta. Ma uno stesso discorso potrebbe essere fatto per il livello dell'enunciazione (statuto ontologico dell'enunciatore; statuto logico e fisico dell'atto enunciativo; modalità d'enunciazione – cioè i *modi* platonici). Abbiamo già visto nei precedenti capitoli le particolarità dei primi due punti; per quanto concerne le modalità di enunciazione, si è notato che nella lirica se ne alternano diverse, e che sarebbe insieme troppo riduttivo e vago definire la lirica come il genere della prima persona. Ugualmente il livello della funzione non sembra pertinente: è vero che la lirica arcaica e quella medievale avevano una funzione illocutoria, ma lo stesso non può dirsi per la quasi totalità della lirica moderna. Stupisce perciò che tutte le definizioni del genere lirico – almeno a partire dal Romanticismo ad oggi – abbiano insistito su aspetti ora tematici (l'affettività), ora sintattici (la figuralità e l'elaborazione linguistica del testo lirico), ora enunciativo-tematici (la soggettività). L'unico livello che permette il riconoscimento di un genere che si può, per convenzione, denominare "lirico" in una prospettiva di lunga durata (dal VI secolo a.C. a oggi) è il livello della destinazione: ogni qual volta un io si rivolge a un tu pubblicamente, sotto gli occhi o davanti alle orecchie di fruitori che intercettano un pezzo di linguaggio che – apparentemente – non è rivolto a loro, in quel caso c'è liricità, ci troviamo dinanzi a una situazione lirica. Dico apparentemente perché i soli destinatari del messaggio poetico sono ovviamente i lettori/ascoltatori, ma lo sono – lo si ripeta ancora una volta – attraverso la mediazione di un *addressee*, di un destinatario intratestuale, che "giustifica" il contenuto privato del testo o l'omissione di un sapere circostanziale che si considera sottinteso. Il movimento cruciale per una teoria della lirica che non si appiattisca sul concetto (per altro tutt'altro che pacifico e univoco) di soggettività è lo spostamento di focus dall'io lirico alla sua relazione con un'entità

il più delle volte trascurata: il tu lirico. È attorno a quest'asse relazionale che, come in parte visto, il genere si è evoluto nel corso dei secoli, per quanto probabilmente esso potrebbe risultare – in alcuni esiti estremi – totalmente irriconoscibile da parte dei suoi artefici più antichi. È attorno all'appello di un io a un tu (un vero e proprio astro che muove le maree, o una forza che ci risucchia) che la lirica ha consolidato le sue peculiarità: la sonorità, la ritualità, la memorabilità dei suoi contenuti, il gradiente emotivo della sua espressione, l'effetto di presenza e di presa diretta della sua comunicazione. La lirica rappresenta nel testo scritto questa situazione elementare della parola parlata: il fatto che sia pronunciata davanti all'altro che ascolta, mobilitando sensazioni, emozioni, pensieri. Lirico è il contatto che si stabilisce attraverso la voce (riazionata ad ogni lettura): non tanto attraverso i significati o i contenuti che la voce esprime, ma attraverso il fatto stesso che una voce si leva e levandosi si pone in relazione con l'altro.

Intermezzo: «To pull back the lyric into its realities». *Citizen* di Claudia Rankine

Nello scorso capitolo si è tentato di riassumere per sommi capi la storia della lirica occidentale, che è una storia tanto terminologica (le volte semantiche di una parola) quanto pragmatica (cioè, come visto, di un particolare atteggiamento comunicativo). Si è così stabilito che l'accezione solipsistica, monologica e soggettivistica solitamente implicita nell'uso moderno del termine lirica è solo una delle tante possibili, e che costitutiva del genere non è tanto l'espressività di un io ma il suo rivolgersi, in particolari modi, a un tu. Il rapporto io-tu è, in breve, l'asse intorno a cui ruota la storia della poesia lirica. Nonostante ciò il lirico viene, al giorno d'oggi, acriticamente identificato con tutto ciò che è sentimentale e soggettivo, e insieme con un tipo di scrittura particolarmente elaborata. Ma, soprattutto a partire dal secondo Novecento, il termine è molto spesso usato con valore disforico, come un peggiorativo: ogni avanguardia poetica sembra definirsi in opposizione a un astratto, astorico e immutabile canone lirico, che il più delle volte coincide con una banalizzazione del concetto di lirica e con una sua equiparazione alla cultura poetica ufficiale. Lirica, non solo per le avanguardie, ma per quasi ogni poeta che si affaccia sulla scena poetica, è una sorta di significante di *mainstream*, di norma contemporanea deteriorata, sia questa norma la poesia effusiva romantica, l'*Erlebnislyrik*, la poesia ermetica o – come ai nostri giorni – un componimento breve e dimesso, dalla bassa coerenza testuale. Il lirico è il “poetichese”, e proprio in quanto tale questo concetto di lirica può tranquillamente trovarsi in altri generi letterari o addirittura in altri media: nel teatro, nel cinema, nell'arte figurativa, nel romanzo. Da ciò nasce una netta contrapposizione tra lirica e poesia di ricerca, tra canone lirico e innovazione poetica. Una contrapposizione che però si regge su una misinterpretazione del reale significato di lirica.

Il presente capitolo, invece, intende concentrarsi su un testo che riusa criticamente il concetto di lirica, lo tematizza, cercando di risolvere il conflitto tra quest'ultimo e la poesia più sperimentale. Nel fare ciò, l'autrice di cui ci occuperemo sembra recuperare – come vedremo – il significato originale, politico, convocativo, del termine lirica.

1. *Citizen*.

Nel 2015, per la prima volta nella storia del premio, il National Book Critics Circle candida un libro come finalista in due diverse sezioni, quella afferente alla poesia e quella afferente alla saggistica. Si tratta di *Citizen. An American Lyric* di Claudia Rankine. Il testo è composto

da una serie di brevi prose, organizzate in sette sezioni, e da un *long poem* comunque di una estensione ridotta (sette pagine con ampie spaziature). La maggioranza delle prose mette in scena delle microaggressioni razziste tramite l'uso di un 'tu presentativo', ossia di una seconda persona che serve come indice, come raccoglitore di esperienze realmente accadute. Queste esperienze, come spiegato in diverse interviste, non riguardano una singola persona, bensì l'ampia cerchia dei conoscenti di Rankine, il cui compito è quello di cucirle insieme tramite la ricorrenza pronominale. Si tratta perciò di un tu collettivo, non autobiografico ma nemmeno, come vedremo, anonimo.

Il termine «microaggression» è stato coniato negli anni '60 dallo psicanalista afroamericano Chester M. Pierce, ma la sua popolarità è cresciuta con l'inizio del XXI secolo e l'intensificarsi dell'attenzione su fenomeni come il sessismo o la discriminazione razziale che donne e persone di colore sono costretti a subire nella vita di tutti i giorni, anche da parte di soggetti non apertamente sessisti o razzisti. Insomma, il termine sottende una sorta di denuncia alla sistematicità e all'intrinsecità di tali fenomeni di marginalizzazione all'interno delle società democratiche occidentali. Derald W. Sue definisce le microaggressioni come «brief, everyday exchanges that send denigrating messages to certain individuals because of their group membership»¹. Se da un lato *Citizen* trasforma questa denuncia al razzismo annidato all'interno degli scambi quotidiani tra soggetti (e facendo ciò, come vedremo, storicizzando il concetto di lirica) dall'altro rivolge una critica anche alle aggressioni di stampo razzista più visibili, come i pestaggi e gli omicidi di persone di colore da parte di uomini bianchi, soprattutto poliziotti (è il caso di Trayvon Martin, di Mark Duggan, di Rodney King e molti altri). Alle brevi prose che inscenano gli oltraggi quotidiani si accompagnano poi dei veri e propri saggi (come quello sulla tennista Serena Williams e sul significato di essere una campionessa in possesso di un corpo nero nel circuito ATP), o, come preferirei definirli, delle prose documentarie, con il loro tono colloquiale, argomentativo, zeppo di designatori rigidi (fatti di cronaca, nomi di vittime di violenze razziste, di sportivi, di celebrità), a cui si alternano a loro volta delle sceneggiature per dei «situation video», delle installazioni audiovisive realizzate dal marito di Rankine, John Lucas, e fruibili sul sito www.claudiarankine.com. Il loro argomento è comunque il razzismo, ma il loro oggetto spazia dalla condizione delle vittime dell'uragano Katrina alla testata di Zidane a Materazzi nella finale della coppa del mondo 2006. Al testo si accompagna poi un vasto apparato iconografico: sono riprodotte opere di Nick Cave, Glenn Ligon, Francis Turner, Radcliffe Bailey e altri, ci sono screenshots presi da Youtube, e così via. Infine, occorre tenere presente

¹ D. W. Sue, *Microaggressions in Everyday Life. Race, Gender and Sexual Orientation*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2010, p. xvi.

che il carattere con cui è stampata l'opera, l'Imperial, è un carattere prettamente giornalistico, tipico dei quotidiani e delle riviste. A un primo sguardo, *Citizen* sembra tutto tranne che un libro di poesia, e per di più, come il paratesto suggerisce, di *poesia lirica*. È un'opera ibrida, che gioca sui confini tra i generi e li alterna, ma anche sui bordi tra diversi media: scrittura (e al suo interno, libro di poesia o rivista?), fotografia, pittura e, seppur virtualmente, video. Un effetto ancora più straniante si ha però *leggendolo*. Cito due tra le brevi prose che aprono la prima sezione del libro:

When you are alone and too tired even to turn on any of your devices, you let yourself linger in a past stacked among your pillows. Usually you are nestled under blankets and the house is empty. Sometimes the moon is missing and beyond the windows the low, grey ceiling seems approachable. Its dark light dims in degrees depending on the density of clouds and you fall back into that which gets reconstructed as metaphor.²

Because of your elite status from a year's worth of travel, you have already settled into your window seat on United Airlines, when the girl and her mother arrive at your row. The girl, looking over at you, tells her mother, these are our seats, but this is not what I expected. The mother's response is barely audible – I see, she says. I'll sit in the middle.³

Il secondo testo è un palese esempio di microaggressione razzista, ossia di una «form[a] subdol[a] di pregiudizio e discriminazione esperit[a] dai gruppi sociali marginalizzati»⁴, mentre il primo incarna un filone comunque ben presente nel libro, dedicato alla depressione e all'anedonia come sfondo dei regimi capitalistici. I testi di *Citizen* cantano perciò anche «il torpore, la desensibilizzazione, la saturazione mediatica»⁵ dell'uomo contemporaneo; l'assenza di esperienze che possano dirsi autentiche e non indotte da mediazioni e protesi come la televisione, gli smartphone o i farmaci. Insomma, per certi versi tematizzano l'indisponibilità dei tradizionali contenuti lirici (quegli *affectus animi* di cui parla la tradizione rinascimentale). «Do feelings lose their feeling if they speak to a lack of feeling?»⁶ si chiede a un certo punto Rankine: quello che fa la sua poesia è proprio far sentire quel vuoto, essa genera un sentimento che nasce dall'impossibilità di ogni sentimento.

Ma procediamo con ordine. Ciò che innanzitutto colpisce della prosa di Rankine è la modulazione piana e paratattica, tutta tesa verso una sorta di spersonalizzazione e di

² C. Rankine, *Citizen* (2014), New York, Penguin, 2015, p. 5.

³ Ivi, p. 12.

⁴ G. Carrara, *Claudia Rankine e la lirica nell'America di oggi*, «L'Ulisse», XXI, 2018, pp. 214-224, qui p. 217.

⁵ B. Lerner, *Odiare la poesia* (2016), trad. it. M. Testa, Palermo, Sellerio, 2017, p. 67.

⁶ Rankine, *Citizen* cit., p. 152.

neutralità. Si tratta di una scrittura a bassa definizione, orizzontale, io lo definirei uno stile lobotomizzato, l'esatto opposto di ciò che, lo si è visto nel precedente capitolo, solitamente si ritiene lirico (ossia uno stile idiosincratico e personale, lontano dalla lingua della comunicazione ordinaria)⁷. Secondo Heather Love il *flat tone* dei testi di *Citizen* rende impossibile un'identificazione pacifica tra 'tu lirico' e lettore: parlando della «coldness of [Rankine's] gaze», essa nota che «rather than create a live scene of identification, the second person renders affect diffuse and featureless»⁸. Si tratta di uno degli aspetti centrali del libro, sul quale torneremo a breve. Per il momento basterà dire che l'orizzontalità dello stile di Rankine evita qualsiasi effetto di trascendenza, qualsiasi identificazione epifanica o catartica: «these experience are not meant to be universal; they are staged nota as epiphanies but as object lessons»⁹. Il lettore non è messo in contatto con qualcosa di straordinario, di scioccante o di particolarmente significativo, bensì con qualcosa di routinario, ossia con la normalità e la quotidianità di tali situazioni scioccanti. Nelle prose documentarie, come ad esempio nel saggio su Serena Williams, la scrittura è leggermente meno asciutta e più colloquiale, come di seguito:

What does a victorious or defeated black woman's body in a historically white space look like? Serena and her big sister Venus Williams brought to mind Zora Neale Hurston's «I feel most colored when I'm thrown against a sharp white background». This appropriated line stenciled on canvas by Glenn Ligon, who used plastic letters stencils, smudging oil sticks, and graphite to transform the words into abstractions, seemed to by ad copy for some aspect of life for all black bodies.

Hurston's statement has been played out on the big screen by Serena and Venus: they win sometimes, they lose sometimes, they have been injured, they have been happy, they have been sad, ignored, booed mightily (see Indian Wells, which both sister have boycotted for more than a decade), they have been cheered, and through it all and evident to all were those people who are enraged they are there at all – graphite against a sharp white background.¹⁰

Il saggio, del resto, riprende molto da vicino un articolo pubblicato da Rankine sul «New York Times»¹¹. Insomma, l'interrogativo di fondo permane, perché definire quest'opera

⁷ Si veda, tra i tanti contributi, K. Stierle, *Identité du discours et transgression lyrique*, «Poétique», 32, 1977, pp. 424-444.

⁸ H. Love, *Small Change: Realism, Immanence, and the Politics of the Micro*, «Modern Language Quarterly», 77, 3, 2016, pp. 419-445, qui p. 439.

⁹ Ivi, p. 437

¹⁰ Rankine, *Citizen* cit., pp. 25-26.

¹¹ <https://www.nytimes.com/2015/08/30/magazine/the-meaning-of-serena-williams.html>.

un'opera lirica, se di fatto provoca una rottura netta con l'orizzonte d'attesa che la nomenclatura *lyric* annuncia fin dal titolo? L'intento di Rankine è puramente provocatorio, come quando Rimbaud definiva una sua prosa un sonetto, o c'è dell'altro?

2. «You».

Si è già detto come l'uso del tu che informa il libro abbia un carattere indicizzante, ossia riunisca una serie di esperienze tanto personali quanto raccontate a e raccolte da Rankine sotto l'egida di una seconda persona singolare. Solitamente, come abbiamo visto, questa tecnica serve a inserire nella scena il lettore, a creare l'illusione di una visuale POV, e a identificare lo stesso lettore con il tu agente. Questo meccanismo sembra però funzionare solo in parte nelle prose di *Citizen*, in quanto il tu è sempre caratterizzato da un punto di vista di genere e di razza. Un lettore maschio e bianco prova un certo imbarazzo e un forte straniamento nel mettersi al posto di quel tu, e a subire gli attacchi che questo subisce. Si prenda il seguente brano:

The new therapist specializes in trauma counseling. You have only ever spoken on the phone. Her house as a side gate that leads to a back entrance she uses for patients. You walk down a path bordered on both sides with deer grass and rosemary to the gate, which turns out to be locked.

At front door the bell is a small round disc that you press firmly. When the door finally opens the woman standing there yells, at the top of her lungs, Get away from my house! What are you doing in my yard!

It's as if a wounded Doberman pinscher or a Germany sharpened as gained to power of speech. And though you back up a few steps, you manage to tell her you have an appointment. You have an appointment? She spits back. Then she pauses. Everything pauses. Oh, she says, followed by, oh, yes, that's right. I'm sorry.

I'm so sorry, so, so sorry.¹²

Ritengo utile commentare questo passaggio con le parole del poeta e romanziere Ben Lerner, che nel suo saggio *The Hatred of Poetry* scrive:

¹² Rankine, *Citizen* cit., p. 18.

Il gioco dei pronomi in *Citizen* è disorientante e rappresenta una robusta confutazione delle fantasie whitmaniane di universalità. Qui si presume che il «tu» sia Claudia Rankine, ma è chiaro che la persona a cui viene rivolto sono io, mentre leggo. Sulle prime questo risulta spiazzante già solo per ciò che sta succedendo a questo «tu»: la reazione rabbiosa della psicologa alla mia presenza. Ma ben presto, sia pure dopo un attimo di pausa, mi trovo a rifiutare l'identificazione con il «tu» perché mi rendo conto di come, in quanto maschio bianco, non posso di fatto immergermi nell'esperienza in questione; non posso essere vittima di un tale razzismo; in questo senso sono molto più vicino all' «io». Il disagio che provo nell'identificarmi erroneamente con la vittima è senz'altro incommensurabile con l'errore di identificazione di cui è vittima la Rankine («tu», in quanto nera, hai violato la mia proprietà). La mia condizione privilegiata mi esclude – cioè mi protegge – dal «tu» in modo che mi porta a concentrare l'attenzione sull'esclusione molto più grave (e quotidiana) di una persona di colore da quel «tu», così come viene descritta nella scena (come fai, *tu*, ad avere un appuntamento). Questo concentrarsi di *Citizen* sul modo in cui la razza determina come e quando abbiamo accesso ai vari pronomi è, fra le altre cose, una reazione diretta all'idea whitmaniana (e nostalgica) di un «io» e di un «tu» perfettamente intercambiabili in grado di sospendere qualsiasi differenza. Chiunque tu sia, mentre leggi *Citizen*, sei costretto a trovare una tua collocazione rispetto ai pronomi, invece di dare per scontato di rientrarvi.¹³

Anche se nel testo di Lerner il riferimento a Whitman è molto specifico, e sarà affrontato solo successivamente, qui possiamo intenderlo come un accenno a quel processo di identificazione e immedesimazione così centrale nel funzionamento dei testi lirici moderni, almeno a partire da Hegel. La poesia lirica, dal romanticismo in poi, si è sempre posta come un veicolo di esperienze assolute, transindividuali. I. I. Lévine, in un interessante articolo intitolato *Lo statuto comunicativo della poesia lirica*, scriveva che nella poesia lirica soggetto, oggetto e destinatario si confondono continuamente: il testo lirico è caratterizzato dall'assenza di distanza (un'idea già staigeriana) tra locutore e locutario¹⁴. Questo funzionamento dei testi lirici, tuttavia, dà per scontato che il lettore condivide con l'autore se non lo status sociale, almeno il sesso e la razza: l'«io» lirico della poesia occidentale moderna è implicitamente maschio e bianco.

L'«io-tu» che troviamo in *Citizen*, invece, non è veicolo universale di un discorso condivisibile da tutti, ma è sempre situato a livello sociale, di genere e di razza. In *Citizen* si assiste al tentativo pragmatico di rimpiazzare un'abitudine di lettura solipsistica e

¹³ Lerner, *Odiare la poesia* cit., pp. 69-70

¹⁴ I. I. Lévine, *Le statut communicatif du poème lyrique*, in *École de Tartu, Travaux sur le système de signes*, Bruxelles, Editions Complexe, 1976, pp. 205-212; E. Staiger, *Fondamenti della poetica* (1946), trad. it. A. Borsano Fiumini, Milano, Mursia, 1979, pp. 39-43.

autoriflessiva (che è quella ereditata dal Romanticismo), con una partecipazione critica e collaborativa da parte del lettore, il quale deve continuamente ridefinire la propria posizione nel testo (non in maniera intellettualistica, ma pratica, emotiva, cognitiva, politica). È il passaggio cioè da una dimensione monologica e troppo semplicisticamente identitaria a una dimensione relazionale del fatto poetico¹⁵. Se le avanguardie rifiutano le nozioni di lirica, di soggetto, o di addirittura di autorialità e referenzialità, Rankine rivitalizza un concetto da troppo tempo fossilizzato – quello di lirica – e lo reimmette nella storia. In un'intervista l'autrice afferma di voler «pull the lyric back into its realities»¹⁶. *Riportare la lirica nella sua realtà* significa tanto renderla un discorso eminentemente sociale, in cui si affrontano questioni di genere, sesso, razza, di sostenibilità economica e cognitiva, di responsabilità civile (tutti aspetti che si riverberano in quella che potremmo chiamare la poetica documentaria del libro), ma anche, appunto, far tornare la lirica alle sue origini, alla sua funzione politica, epidittica, di condivisione e di creazione di una comunità (e da questo punto di vista la transmedialità e l'insistenza su personaggi sportivi mi sembrano gli ammiccamenti più chiari alla lirica arcaica, che siano voluti o non voluti dall'autrice).

Quest'uso del tu, che appare largamente maggioritario in *Citizen*, ha però dei punti ciechi, dei momenti in cui appare messo in discussione. Uno degli esempi può essere la prima prosa che si è citata:

When you are alone and too tired even to turn on any of your devices, you let yourself linger in a past stacked among your pillows. Usually you are nestled under blankets and the house is empty. Sometimes the moon is missing and beyond the windows the low, grey ceiling seems approachable. Its dark light dims in degrees depending on the density of clouds and you fall back into that which gets reconstructed as metaphor.¹⁷

Qui niente ci vieta di identificare (come fa un po' semplicisticamente Lerner) il tu con Claudia Rankine, di pensare all'uso di un tu riflessivo in cui l'autrice si dissocia da sé stessa e si guarda da fuori. Questo brano sembra più tradizionalmente lirico anche perché non vieta un'identificazione universale: anch'io, Fabrizio Maria Spinelli, lettore bianco e quindi socialmente privilegiato, posso riconoscermi nell'esperienza che il testo mette in scena. Un

¹⁵ J. Bettridge, *Avant-Garde Poetics. Aesthetics, Race, and the Renewal of Innovative Poetics*, New York, Routledge, 2018, pp. 145-150. Per 'relazionale' faccio riferimento al concetto di 'arte relazionale' espresso da Nicolas Bourriaud: «un'arte che assuma come orizzonte teorico la sfera delle interazioni umane e il suo contesto sociale, piuttosto che l'affermazione di uno spazio simbolico autonomo e privato»; N. Bourriaud, *Estetica relazionale* (1998), trad. it. M.E. Giacomelli, Milano, postmedia books, 2010, p. 14.

¹⁶ <https://www.latimes.com/books/jacketcopy/la-ca-jc-claudia-rankine-20141012-story.html>.

¹⁷ C. Rankine, *Citizen* cit., p. 5

uguale ragionamento va fatto per le prose della IV sezione del libro, come per esempio la seguente.

The head's ache evaporates into a state of numbness, a cave of sighs. Over the years you lose the melodrama of seeing yourself as a patient. The sighing ceases; the head-aches remain. You hold your head in your hands. You sit still. Rarely do you lie down. You ask yourself, how can I help you? A glass of water? Sunglasses? The enteric-coated tablets live in your purse next to your licence. The sole action is to turn on tennis matches without the sound. Yes, and though watching tennis isn't a cure for feeling, it is a clean displacement of effort, will, and disappointment.¹⁸

Va da sé, tuttavia, che in un'ottica macrotestuale tali prose non possano essere scisse da quelle rappresentanti le microaggressioni, e che anzi, se non strettamente legate in una catena causale, esse ne sono in qualche modo una sorta di coda, e possono essere lette come la messa in scena delle conseguenze fisiche e psicologiche di simili abusi razziali.

Ci sono due luoghi speciali nel libro, però, dove l'uso del tu è tematizzato, eretto a vero e proprio argomento della scrittura. Li riprodurrò più o meno nella loro totalità. Qui il primo:

Sometimes "I" is supposed to hold what is not there until it is. Then *what is* comes apart the closer you are to it.

This makes the first person a symbol for something.

The pronoun barely holding the person together.

Someone claimed we should use our skin as wallpaper knowing we couldn't win.

You said "I" has so much power; it's insane.

And you would look past me, all gloved up, in a big coat, with fancy around the collar, and record a self saying, you should be scared, the first person can't pull you together.

Shit, you are reading minds, but did you try?

¹⁸ Ivi, p. 62. Da sottolineare quel metaletticamente vertiginoso «You ask yourself, how can I help you?», in cui un ulteriore grado di astrazione permette paradossalmente all'io di riprendere momentaneamente la parola, alla prima persona, per quanto ipermediata, di riapparire.

Tried rhyme, tried truth, tried epistolary untruth, tried and tried.

You really did. Everyone understood you to be suffering and still everyone thought you thought you were the sun – never mind our unlikeness, you too have heard the noise in your voice.

Anyway, sit down. Sit here alongside.

Exactly why we survive and can look back with furrowed brow is beyond me.

It is not something to know.

You ill-spirited, cooked, hell on Main Street, nobody's here, broken-down, first person could be one of many definitions of being to pass on.

The past is a life sentence, a blunt instrument aimed at tomorrow.

Drag the first person out of the social death of history, then we're kin.

Kin calling out the past like a foreigner with a newly minted "fuck you."

Maybe you don't agree.

Maybe you don't think so.

Maybe you are right, you don't really have anything to confess.

Why are you standing?

Listen, you, I was creating a life study of a monumental fist person, a Brahmin first person.

If you need to feel that way – still you are in here and here is nowhere,

Join me down here in nowhere.

Don't lean against the wallpaper; sit down and pull together.

Yours is a strange dream, a strange reverie.

No, it's a strange beach; each body is a strange beach, and if you let in the excess emotion you will recall the Atlantic Ocean breaking on our heads.¹⁹

Come appare evidente, il testo insiste sull'insufficienza della prima persona come collettrice delle esperienze di una collettività. Ciò che lo complica è però, a differenza delle altre prose, la netta opposizione tra un "I" e uno "you", che sembrano incarnare due posizioni ben differenti, quasi i due poli di un dialogo metafisico. È difficile, perciò, in questo caso, vedere il rapporto I-you come una scissione autoriale, o per lo meno interna all'io. Ugualmente non sembrano funzionare i meccanismi di identificazione/non-identificazione che finora si erano dati per validi. Questo "you" a cui la prima persona si rivolge è qualcuno, qualcuno di ben preciso e che, stando a quanto dice il testo, crede – a differenza dell'autrice – in un'onnipotenza dell'io. Si potrebbe identificarlo, con ogni evidenza, con l'"I" della tradizione della lirica confessionale americana, che ha come suo massimo esponente Robert Lowell, il quale, nella seminale raccolta *Life Studies*, rompe decisamente con il dogma dell'impersonalità eliotiana imposto dal New Criticism. E non a caso, il testo qui proposto appare intarsiato con segmenti lowelliani. In *Life Studies* Lowell provvede a creare la storia di un vero e proprio mito personale non solo attraverso componimenti autobiografici ma anche tramite il ritratto dei suoi avi (nonni, prozii ecc.), tutti accomunati da un certo carattere eroico, da una certa indispensabilità alla storia americana.

Ho trovato due interviste in cui Rankine fa esplicito riferimento a Lowell. Nella prima, lo nomina in riferimento a Louise Glück, che è stata docente di Rankine a New York. Sostanzialmente Rankine dice che negli anni della sua formazione erano due le tendenze dominanti nella poesia statunitense: quella autobiografica (in cui rientrava Glück stessa) e quella legata alla Language Poetry, cioè una poesia più sperimentale a attenta alla materialità della lingua, ai modi di funzionare del linguaggio (si pensi a Bernstein, Silliman, Hejninian, ecc.). Le radici dell'impulso mitico-biografico di Glück sono, ci dice Rankine, da ricercare in Lowell e Berryman. E continua:

The autobiographical impulse grew out of a push against the modernist universalizing of the "I" – no one wanted to be Auden or Eliot anymore. Lowell, James Wright, Amiri Baraka and Adrienne Rich – they all rejected their early work for a more authentic and accountable use of the first person. For Lowell just saying "I" is sufficient. For Baraka, saying "I" as a black man

¹⁹ Ivi, pp. 71-73.

meant even more. These poets were saying, I don't want to be the universal "I". I want to stand in the truth of my particular positioning.²⁰

Tuttavia, aggiunge Rankine:

As a black person it's difficult not to understand that you are part of larger political and social dynamic [...]. My question was, How do you keep the intimacy of the language that is afforded the first person in the meditative, introspective lyric, and yet make it democratic and aware of its political investments?²¹

Insomma, come inserire queste monadi liriche nel loro contesto sociopolitico, in un insieme di relazioni che, solitamente, sono state avvertite come campo di studi proprio unicamente del romanzo o al massimo della saggistica? E insieme, come unire l'attenzione al linguaggio come strumento di potere propria della poesia di ricerca all'intimità della poesia lirica tradizionale? E infine, come trasferire la ricerca formale della poesia di avanguardia in un'ottica capace di abbracciare le questioni razziali?

Il secondo riferimento a Lowell si trova invece in un'intervista con Sandra Lim, in cui Rankine afferma che:

Lowell's *Life Studies* was in the back of my mind, with its poems and prose and portraits [...]. It's difficult to find critical work on the construction of whiteness in Lowell, but that is what I am reading there – a struggle with that.²²

L'io meditativo della lirica confessionale è un io bianco, che si dichiara innocente rispetto a secoli di segregazione razziale. Si pensi a questo punto alla chiusura del brano che ho riportato, «you will recall the Atlantic Ocean breaking on our heads», che modifica leggermente, ma in maniera cruciale, il passo che Rankine prende in prestito da *Man and Wife* di Lowell: «your old-fashioned tirade –/ loving, rapid, merciless –/ breaks like the Atlantic Ocean on my head». Ciò che in Lowell è figurativo diventa in Rankine storico, e rimanda esplicitamente alla tratta atlantica degli schiavi africani tra il XVI e il XIX secolo. Ciò che in Lowell è singolare («my»), diventa in Rankine collettivo («our»). Il verso rimanda anche alla riproduzione di un dettaglio di un quadro di Turner, *The Slave Ship*, posto all'ultima pagina

²⁰ D. L. Ulin, *Claudia Rankine*, «The Paris Review», 219, Inverno 2016, consultabile al seguente link: <https://www.theparisreview.org/interviews/6905/the-art-of-poetry-no-102-claudia-rankine>.

²¹ *Ibidem*.

²² S. Lim, *An Interview with Claudia Rankine*, <https://krauseessayprize.org/winners-2/claudia-rankine/interview/>.

del libro, dove si vedono affogare, in una luce ciprigna, dei corpi neri in seguito a una tempesta. Un arto incatenato emerge dalla violenza del mare, ormai preda dei pesci.

Whereas the vector of the displacement of “the Atlantic Ocean” from the scene of Lowell’s was figurative, in Rankine’s poem that vector is historical. And while Lowell’s ocean has its own historical resonances, evoking the transatlantic genealogy mythologized by his work, that history is, as ever, summed up in his singular identity (“on *my* head”). Even as Rankine’s evocation of “the Atlantic Ocean breaking on *our* heads” asks us to imagine not the impersonalizing (and yet singular) wash of Lowell’s poem but instead the particular (and plural) injuries of the Atlantic slave trade, its gesture is finally not towards a universalizing form of history but towards the strangeness of the particular.²³

Il tu del brano che si è riportato va quindi identificato con Robert Lowell, e con lui con tutta la tradizione della lirica confessionale americana, capace di costruire un soggetto lirico unicamente bianco e impermeabile alla storia. Lo stesso lacerto «Your ill-spirited, cooked, hell on Main Street» riprende un’autodefinizione di Lowell in *Skunk Hour*, la poesia conclusiva di *Life Studies*. Mentre il rimando a Lowell è ancora più esplicito in «Listen, you, I was creating a life study of a monumental first person», dove è lo stesso Lowell a parlare. Va infine ricordato che *Life Studies* appare nella bibliografia di *Citizen*.

La soluzione a questa insufficienza della lirica confessionale per Rankine è una sola: «Drag that first person out of the social death of history». Immersa nella storia, questa voce non sa più dire io, ma solo tu; sa solo muoversi in un quadro d’insieme, in una prospettiva dialogica e relazionale, politica. Il tu di *Citizen* «remain skeptical of its ability to locate a stable referent in the reader who holds the book in hand»:

Citizen manifests and makes productive this lack of “assurance” in two ways: first, by distributing its use of the second person across such a wide range of anecdotes that no single reader could reliably identify with each “you” and, second, by muting the emotional range within the experience of subjectivity claimed by this “you”.²⁴

Si tratta di una scelta in controtendenza tanto con la lirica assoluta di stampo romantico che di quella particolaristica e privata del secondo Novecento. E soprattutto in controtendenza con quel processo di “lyricization” denunciato da Virginia Jackson e Yopie Prins che si è

²³ K. Javadizadeh, *The Atlantic Ocean breaking on our heads. Claudia Rankine and the Whiteness of the Lyric Subject*, in *North American Women Poets in the 21st Century. Beyond Lyric and Language*, a cura di L. Sewell e K. Ali, Middletown, Wesleyan UP, 2020, pp. 141-162, qui pp. 157-158.

²⁴ Ivi, p. 150.

descritto nel primo capitolo, ossia l'appiattimento di tutti i microgeneri poetici verso un'idea anacronistica, extrastorica e astratta di lirica:

the progressive idealization of what was a much livelier, more explicitly mediated, historically contingent and public context for many varieties of poetry had culminated by the middle of the twentieth century [...] in an idea of the lyric as temporally self-present or unmediated.²⁵

Questa identità «unmediated» del soggetto lirico post-romantico, che lo rende privo di razza (e quindi, implicitamente, bianco) e soprattutto innocente rispetto alla segregazione razziale in atto nelle società democratiche e soprattutto in America, è ciò contro cui si schiera il tu diffratto di Rankine, che fa leva non tanto sui meccanismi di identificazione universalistica ma sul riconoscimento delle differenze tra i vari singoli soggetti implicati nell'atto di lettura.

Il secondo luogo che vorrei prendere in considerazione è invece il *long poem* che occupa grossa parte della settima sezione. Lo riproduco di seguito con alcuni tagli:

Some years there exists a wanting to escape—

you, floating above your certain ache—

still the ache coexists.

Call that the immanent you—

You are you even before you

grow into understanding you

are not anyone, worthless,

not worth you.

Even as your own weight insists

you are here, fighting off

the weight of nonexistence

²⁵ V. Jackson, *Dickinson's Misery. A Theory of Lyric Reading*, Princeton, Princeton UP, 2005, p. 9.

And still this life parts your lids, you see
you seeing your extending hand

as a falling wave—

I they he she we you turn
only to discover
the encounter

to be alien to this place.

Wait.

The patience is in the living. Time opens out to you.

The opening between you and you, occupied,
zoned for an encounter,

given the histories of you and you—

And always, who is this you?

The start of you, each day,
a presence already—

Hey you—

Slipping down burying the you buried within. You are everywhere and you are nowhere in the
day.

The outside come in—

Then you, hey you—

[...]

The world out there insisting on this only half concerns you. What happens to you doesn't belong to you, only half concerns you. It's not yours. Not yours only.

And still a world begins its furious erasure—

Who do you think you are, saying I to me?

You nothing.

You nobody.

You.

[...]

Don't say I if it means so little,
holds the little forming no one.

You are not sick, you are injured—

you ache for the rest of life.

How to care for the injured body,

the kind of body that can't hold
the content it is living?

And where is the safest place when that people
must be someplace other than in the body?

Even your voice entangles this mouth
whose words are here as pulse, strumming
shut out, shut in, shut up—

You cannot say—

A body translates its you—

you there, hey you

[...]

To be left, not alone, the only wish–

to call you out, to call out you.

Who shouted you? You

shouted you, you the murmur in the air, you sometimes sounding like you, you sometimes saying you,

go nowhere

be no one but you first–

Nobody notices, only you've known,

you are not sick, not crazy,

not angry, not sad–

It's just this, you're injured.²⁶

Come appare evidente anche a una lettura affrettata del testo, risulta impossibile, se non fuorviante, cercare una risposta univoca a ogni domanda intorno alla natura di questo «you», ripetuto come in una cantilena, una salmodia, una preghiera. Il tu sembra tanto un tu introflesso, dando così l'impressione di un dialogo interno alla coscienza della voce orante (una sorta di *Secretum* petrarchesco postmoderno), che, in altri luoghi, richiamare un'entità altra rispetto al locutore (ad esempio dà questa impressione il *trompe-l'oeil* di «Who do you think you are, saying I to me?», che sembra rimandare al dialogo con Lowell). Ma ciò che in questo testo emerge, al di là dei vari giochi prospettici e di una sorta di intercambiabilità pronominale («I they he she we tou turn/ only to discover/ the encounter»), è il carattere appellativo della poesia lirica: essa chiama, richiama, rende visibile un'attenzione. È quello che si diceva nello scorso capitolo: l'essenza del lirico è proprio questo rivolgersi a un tu:

²⁶ Rankine, *Citizen* cit., pp. 139-145.

«hey, you», ecco quello che sembra essere il cuore pulsante di un intero genere, l'incontro tra due pronomi, l'«addressability» stessa. Chiamarti, chiamare te. Anche se sei tu stesso ad avere gridato tu («Who shouted you? You»). L'appello all'attenzione e alla presenza. La presentificazione di un'assenza. Non dire io se significa così poco, dice Rankine, cioè se questo io non riesce a formare un tu, se non è il luogo di un incontro. La poetica di *Citizen* tende alla creazione di uno spazio capace di redimere le disuguaglianze e le aberrazioni di una civiltà, quella americana, falsamente democratica («And where is the safest place when that people/ must be someplace other than in the body?»). Questo spazio è tanto simbolico (è la pratica poetica stessa), quanto reale, è cioè lo spazio dell'associazione interumana, dei rapporti, dell'*amicizia*.

Those aspects of *Citizen's* “you” – the collectivity of its sourcing and the flatness of its tone – figure crucially in Rankine’s reconfiguration of the confessional lyric. If [...] what made Lowell’s autobiography meaningful for readers was the extent to which his family name had already been interwoven with the history of the United States (and if, as Rankine has suggested, this fact indexed the power of Lowell’s whiteness), then what Rankine’s American lyric inhabits is a subject position that has been rerouted from those well-established lines of genealogy and discovered, instead, in circuits of contemporary friendship and revisionist historiography.²⁷

Interessante è, per concludere, quell'«immanent you» con cui si apre il poemetto. Ci sono diversi modi di interpretare il riferimento a un'alterità immanente, personale, a un'alterità interiore, un'alterità non-alterità in cui si incarna, talvolta, lo «you» del testo. La scelta più economica mi sembra quella di tornare a uno dei paragrafi iniziali di *Citizen* dove il tu *loquens* distingue tra due tipologie di io, ossia un io-io, un io identitario («self-self») e un io storico («historic-self»):

A friend argues that Americans battle between the “historical self” and the “self-self”. By this she means you mostly interact as friends with mutual interest and, for the most part, compatible personalities; however, sometimes your historical selves, her white self and your black self, or your white self and her black self, arrive with the full force of your American positioning. Then you are standing face-to-face in seconds that wipe the affable smiles right from your mouths. What did you say? Instantaneously your attachment seems fragile, tenuous, subject to any transgression of your historical self. And you thought your joined personal

²⁷ K. Javadizadeh, *The Atlantic Ocean...* cit., pp. 150-151.

histories are supposed to save you from misunderstandings, they usually cause you to understand all too well what is meant.²⁸

Questa soggettività storica è quella chiamata in ballo dalle microaggressioni, dagli episodi di discriminazione, e ha a che fare con i secoli di schiavitù e di segregazione subiti dalle persone di colore nel corso della storia degli Stati Uniti, un'eredità con cui deve fare i conti ogni americano, indipendentemente dalla razza di appartenenza. Questa storicità del sé riscrive le gerarchie e i rapporti interpersonali, i posizionamenti degli interlocutori, in base al loro essere bianchi o neri, carnefici o vittime. Ed è anche fonte di un inesauribile dolore, se fosse questo «historic-self» proprio il “tu immanente” di cui si parla nel *long-poem*, il “tu seppellito dentro” («the you buried within»), la ferita di una sofferenza atavica e impossibile da cancellare, di cui il tu identitario deve farsi ogni giorno carico.

3. Un io socialmente definito: l'anti-modello Whitman.

Ripartiamo da una frase di Lerner che si è già avuto modo di proporre:

Questo concentrarsi di *Citizen* sul modo in cui la razza determina come e quando abbiamo accesso ai vari pronomi è, fra le altre cose, una reazione diretta all'idea whitmaniana (e nostalgica) di un «io» e di un «tu» perfettamente intercambiabili in grado di sospendere qualsiasi differenza.

Cosa intende qui Lerner? Se si è detto che quello di Rankine è un tentativo di democratizzare e storicizzare la lirica, non possiamo che prendere come altro ipotesto, oltre a *Life Studies* di Lowell, *Leaves of Grass* di Whitman, ossia il modello culturale, la declinazione letteraria, dell'idea di democrazia federale negli Stati Uniti d'America. Ora, come è stato mostrato da numerosi studi, i versi lunghi di Whitman, senza mai enjambement, e gli ancora più lunghi cataloghi così tipici della sua poesia, imitano il modello federale statunitense nella sua stessa struttura, annullando tutte le differenze che minacciano la coesione del popolo, cercano di contenere tutto²⁹. L'io lirico è uomo e donna, nero e bianco, padrone e schiavo, buono e

²⁸ Rankine, *Citizen* cit, p. 14.

²⁹ Si vedano C. C. Hollis, *Language and Style in Leaves of Grass*, Baton Rouge, Louisiana State UP, 1983; E. Greenspan, *Walt Whitman and the American Reader*, Cambridge, Cambridge UP, 1990; D. S. Reynolds, *Politics and Poetry: Leaves of Grass and the Social Crisis of the 1850s*, in *The Cambridge Companion to Walt Whitman*, a cura di E. Greenspan, Cambridge, Cambridge UP, 1995, pp. 66-91; D. Simpson, *Destiny made manifest: the styles of Whitman's poetry*, in *Nation and Narration*, a cura di H. K. Bhabha, New York, Routledge, 1990, pp. 177-196; B. Erkkilä, *Whitman. The Political Poet*, New York, Oxford UP, 1989. Utile e sintetico anche il capitolo su Whitman e Baudelaire contenuto in F. Moretti, *Un paese lontano. Cinque lezioni sull'America*, Torino, Einaudi, 2019.

cattivo e così via. La grande aspirazione di Whitman è essere nessuno per poter incarnare ciascuno in un universo reso, almeno retoricamente, privo di conflitti.

I am of old and young, of the foolish as much as the wise,
Regardless of others, ever regardful of others,
Maternal as well as paternal, a child as well as a man,
Stuff'd with the stuff that is coarse and stuff'd with the stuff that is fine,
One of the Nation of many nations, the smallest the same and the largest the same [...];
Of every hue and caste am I, of every rank and religion,
A farmer. Mechanic, artist, gentleman, sailor, quaker,
Prisoner, fancy-man, rowdy, lawyer, physician, priest [...].
These are really the thoughts of all men in all ages and lands, they are not original with me,
If they are not yours as much as mine they are nothing, or next to nothing [...].³⁰

In Whitman viene celebrata una società americana priva di differenze e di conflitti, a cui non sono riconosciute increspature: la diversità etnica o di classe o di genere è totalmente ignorata nelle pagine di *Leaves of Grass*. Come lo stesso Whitman scrive, *Leaves of Grass* «[is] the poem of Identity (of *Yours*, whoever you are, now reading these lines)»³¹. I suoi versi sono privi di gerarchie, hanno tutti lo stesso valore, così come gli oggetti di cui parlano. L'ipotassi – che crea dei legami causali, dei *perché* – è praticamente assente dalle pagine del libro. Ma questa democratizzazione della parola whitmaniana è soltanto di facciata: la contiguità spaziale, versale, di realtà così differenti e in conflitto tra loro, che però vengono equiparate nella scrittura e come conciliate dal potere retorico della poesia («I am the poet of slaves, and of the masters of slaves [...]/ I go with the slaves of the earth equally with the masters/ And I will stand between the masters and the slaves,/ Entering into both, so that both shall understand me alike»)»³², questa conciliazione posticcia, appunto, in realtà annulla qualsiasi possibilità di interazione tra le diverse entità nominate. La poesia di Whitman evitando tramite l'accumulazione i *perché*, evita di fatto i rapporti. Come già notato cento anni fa da D. H. Lawrence, la democrazia federale propugnata da Whitman sacrifica l'alterità in nome dell'ideologia e del bisogno di unità interstatale³³. Non a caso negli anni '50 Whitman non fu mai apertamente contro l'abrogazione della schiavitù, perché sapeva che ciò avrebbe creato una frizione insanabile con gli stati del Sud, ed ebbe ugualmente un atteggiamento correo

³⁰ Walt Whitman, *Leaves of Grass* cit., p. 42.

³¹ W. Whitman, *Two Rivulets*, Camden, 1876. La citazione è tratta dalla prefazione. Le pagine della ristampa in mio possesso non sono numerate.

³² Si tratta di una poesia composta nel 1847 e esclusa da *Leaves of Grass*, la si può leggere in *Uncollected Poetry and Prose of Walt Whitman*, a cura di E. Holloway, Gloucester, Peter Smith, 1972, vol. II, p. 69.

³³ D. H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature* (1923), New York, Penguin, 1977, p. 182.

anche nei confronti dei massacri perpetrati nel corso dell'espansione verso Ovest, schierandosi contro chi li denunciava.

Questa capacità di rimanere all'oscuro di ogni differenza e di ogni alterità – questo nazionalistico fare dell'io una nazione e della nazione un mondo – permea anche il rapporto di Whitman con il lettore, ossia con il tu a cui sovente si rivolge. L'atteggiamento pragmatico della poesia whitmaniana è quello dell'orazione, l'io lirico è sempre descritto mentre parla o canta, mentre si rivolge a un tu variabile, che è insieme una folla che va arringata o un singolo che va sedotto. Anche questo tu sembra però un'estensione dello stesso io, una sua pura emanazione:

I celebrate myself, and sing myself,
And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as good belongs to you.³⁴

I know perfectly well my own egotism,
And know my omnivorous words, and cannot say any less,
And would fetch you whoever you are flush with myself.³⁵

You there, impotent, loose in the knees, open your scarfed chops till I blow grit within you,
[...] I do not ask who you are. . . . that is not important to me,
You can do nothing and be nothing but what I will infold you.³⁶

Questo tu, il lettore presente, o, come nel caso di *Crossing Brooklyn Ferry*, il lettore futuro, è chiaramente privo di tratti specifici, ma soprattutto ha un ruolo estremamente passivo nell'opera di Whitman: di fatti è solo l'osservatore dello spettacolo del mondo oratoriamente pacificato che Whitman srotola davanti ai suoi occhi, è il destinatario acquiescente della sua proposta ideologica.

A differenza che nell'opera di Rankine, dove il lettore è spaesato e costretto a fare i conti con i propri privilegi o svantaggi di classe, genere e razza, il lettore di *Leaves of Grass*, il tu whitmaniano, è un puro fantoccio che riceve un mondo già filtrato e confezionato dallo stesso Whitman. Da un lato abbiamo quindi una pratica partecipativa (Rankine), dall'altro una egoriferita e solipsistica (Whitman). E ancora: da un lato abbiamo una pratica democratica (Rankine), dall'altro una pratica anti-democratica (Whitman). Da un lato la

³⁴ Whitman, *Leaves of Grass* cit., p. 27.

³⁵ Ivi, p. 76.

³⁶ Ivi, p. 72.

differenza (Rankine), dall'altro l'identità (Whitman). Da un lato l'incontro e l'interdipendenza (Rankine), dall'altro l'autosufficienza dell'uomo liberale (Whitman). Da un lato il particolare (Rankine), dall'altro l'universale (Whitman).

Seppure non abbia trovato alcun riferimento diretto di Rankine a Whitman, *Citizen* sembra davvero essere il rovescio speculare di *Leaves of Grass*, tanto nel suo atteggiamento pragmatico (la ricerca di collaborazione: non un io che parla a un tu, ma un'interazione, per quanto lo possa permettere il *medium* libro), che nel contenuto (la denuncia dell'America post-razziale, della politica dell'identità e del falso mito della democrazia e dell'uguaglianza).

Nel suo intendere la lirica come una pratica realmente democratica, Rankine non poteva non disfarsi, e criticare aspramente (seppur implicitamente) la faziosità e l'univocità del modello whitmaniano.

4. An American Lyric.

Si è detto nello scorso capitolo che caratteristica della lirica è una certa «addressability», cioè il fatto che un io si rivolga a un tu e lo interpelli. C'è però un paragrafo di *Citizen* che mette in risalto la potenziale nocività dell'essere chiamati in causa dal linguaggio, e come il linguaggio possa ferire, discriminando, proprio in virtù della suo rivolgersi all'altro da sé.

Not long ago you are in a room where someone asks the philosopher Judith Butler what makes language hurtful. You can feel everyone lean in. Our very being exposes us to the address of another, she answers. We suffer from the condition of being addressable. Our emotional openness, she adds, is carried by our addressability. Language navigates this.

For so long you thought the ambition of racist language was to denigrate and erase you as a person. After considering Butler's remarks, you begin to understand yourself as rendered hypervisible in the face of such language acts. Language that feels hurtful is intended to exploit all the ways that you are present. Your alertness, your openness and your desire to engage actually demand your presence, your looking up, your talking back, and, as insane as it is, saying please.³⁷

L'essere esposti alla parola dell'altro è perciò qui fonte di dolore. Il linguaggio discriminatorio, quando è rivolto a me, mi rende ipervisibile. È un concetto molto

³⁷ Rankine, *Citizen* cit., p. 49.

interessante questo dell'ipervisibilità, in quanto diverse prose di *Citizen* sono invece centrate sull'essere invisibile che consegue alla differenza razziale. Ne cito solo una:

In line at the drugstore it's finally your turn, and then it's not as he walks in front of you and puts his things on the counter. The cashier says, Sir, she was next. When he turns to you he is truly surprised.

Oh my God, I didn't see you.

You must be in a hurry, you offer.

No, no, no, I really didn't see you.³⁸

La parola è perciò capace di interrompere questa invisibilità trasformandola nel suo esatto opposto. La parola che, proprio in virtù del suo essere «addressable», espone l'altro alla discriminazione e al dolore. La sospensione di questo circolo vizioso è la parola lirica, «as insane as it is, saying please», non rendere l'altro esposto ma esporsi per l'altro, non renderlo ipervisibile ma semplicemente visibile, degno di attenzione, donargli qualcosa. L'ultima prosa di *Citizen*, in cui per la prima volta è l'io a prendere parola, si rivolge appunto a questa molteplicità di destinatari:

I can hear the even breathing that creates passages to dreams. And yes, I want to interrupt to tell him her us you me I don't know how to end what doesn't have an ending [...].³⁹

Il messaggio di *Citizen* e la sua autoattribuzione di genere, allora, dopo quanto detto, appariranno più chiari: la spersonalizzazione e la differenza (non il concetto egemonico di riconoscimento che troviamo nelle politiche liberali) possono essere alla base di una comunità possibile, per quanto paradossale. L'indicazione paratestuale non è provocatoria o ironica, bensì metapoetica: si riferisce alla funzione che può rivestire la lirica nella società odierna, una funzione convocativa che mette in relazione l'io con gli altri soggetti del mondo in cui vive. Sebbene Rankine violi numerosi indici generici ritenuti globalmente validi (la musicalità, l'oscurità, la ripetibilità ecc.), *Citizen* sembra mirare dritto all'atteggiamento discorsivo costitutivo, almeno per come lo si è definito nel primo capitolo, della lirica: il suo essere una parola rivolta pubblicamente all'altro da sé.

³⁸ Ivi, p. 77.

³⁹ Ivi., p. 159.

In *Don't Let Me Be Lonely*, il libro che nella sua produzione precede *Citizen*, Rankine scrive che «the poem is a responsibility to everyone in a social space»⁴⁰. Poche pagine oltre cita una famosa frase di Celan (che a sua volta riprende, come già si è visto, un concetto di Mandel'stam),⁴¹ in un paragrafo corredato da una fotografia di un enorme cartellone pubblicitario con su scritto *here*, qui (un deittico, non a caso):

Or Paul Celan said that the poem was no different from a handshake. I cannot see any basic difference between a handshake and a poem – is how Rosmarie Waldrop translated his German. The handshake is our decided ritual of both asserting (I am here) and handing over (here) a self to another. Hence the poem is that – Here. I am here. This conflation of the solidity of presence with the offering of this same presence perhaps has everything to do with being alive.⁴²

«Here. I'm here»: in questo offrirsi consiste la nuova pratica associativa che Rankine chiama lirica, in un rituale capace di costituire uno spazio protetto dalla violenza quotidiana, in cui le differenze, la solitudine e la tristezza non separano ma legano: una mutua interazione. Il riferimento a Celan, tra l'altro, è tutt'altro che casuale. In un testo raccolto in *Atemwende* Celan scrive:

In Den Flüssen nördlich der Zukunft
werf ich das Netz aus, das du
zögernd beschwerst
mit von Steinen geschriebenen
Schatten.⁴³

L'io è un pescatore che può vedere il compiersi del proprio gesto solo nell'attesa e nella ricezione di un tu. Agisce proprio in funzione di questo tu non precisato. Ha scritto a proposito di questo testo Hans Georg Gadamer che «l'io non è solo e non può portare a termine la pesca da solo. Ha bisogno del tu»⁴⁴. Commenta Stefano Colangelo:

⁴⁰ C. Rankine, *Don't Let Me Be Lonely* (2004), New York, Penguin, 2017, p. 57.

⁴¹ W. Waters, *Poetry's Touch. On Lyric Address*, Ithaca, Cornell UP, 2003, p. 158.

⁴² Rankine, *Don't Let Me Be Lonely* cit., p. 130.

⁴³ P. Celan, *Poesie*, trad. it. G. Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998, p. 516.

⁴⁴ H. G. Gadamer, *Chi sono io, chi sei tu. Su Paul Celan* cit., p. 25.

L'“io” che diventa testimone dell'esistenza di un linguaggio, del codice attraverso il quale una storia, in qualche maniera, si scrive, si fa dicibile e trasmissibile. Un “io”, quindi, che agisce nel tempo e nello spazio e nel linguaggio, e che non può fare a meno della presenza, dell'indugio e dell'attenzione di una persona separata, di un “tu”.⁴⁵

A queste parole sembrano fare eco le considerazioni di Byung-Chul Han sulla poesia, in un libro che ha del resto molti punti di contatto con *Citizen*: «Non soltanto ogni uomo è un interlocutore, ma anche ogni cosa. La poesia invoca anche una cosa, la incontra nella sua alterità, entra con lei in un rapporto dialogico. Tutto, per la poesia, appare come un *Tu*»⁴⁶. Secondo Han il liberismo e il capitalismo prevedono – esattamente come la poesia di Whitman – la cancellazione dell'altro e la sua traduzione in uguale. La comunicazione globale, favorita delle politiche di riconoscimento, annulla ogni differenza tra il medesimo e l'altro. Al contempo, tale proliferazione dell'uguale mantiene intatte le discriminazioni razziali e di genere, anzi, si rivela uno strumento necessario per il mantenimento di queste discriminazioni. Ciò che è perduto nelle società neoliberiste del capitalismo avanzato è il riconoscimento dell'altro come alterità, dell'alterità dell'altro. Una comunità, per potersi dire tale, deve paradossalmente recuperare un sentimento di estraneità, deve fondarsi su una distanza. Trasmissibilità, attenzione, presenza, differenza (senza la quale sarebbe impossibile ogni forma di visibilità), questa è anche la costellazione etica del pensiero di Rankine. La poesia è lo spazio della responsabilità sociale, dell'incontro tra il medesimo e l'altro, direbbe Han.

Intendo concludere il capitolo con un ultimo brano che compare in *Don't Let Me Be Lonely* e che è tratto da un saggio di Lévinas su Butor, il quale mi sembra riassumere perfettamente la pratica scrittoria di Rankine:

Il verbo assicura una presenza in mezzo a noi proprio nella misura in cui si rifiuta di farsi carne. La presenza dell'Altro è una presenza che insegna; ed è per questo che la parola intesa come insegnamento è qualcosa di più dell'esperienza della realtà, e che il maestro è qualcosa di più di un ostetrico dello spirito. Egli sottrae l'esperienza alla sua sufficienza estetica, al suo qui, dove, in pace, essa riposa. Invocandola egli la trasforma in creatura [...]. Esprimersi significa davvero soltanto manifestare un pensiero per mezzo di un segno? Schema suggerito dagli scritti. Parole sfigurate, parole raggelate, in cui il linguaggio si muta già in documento e in vestigio. La parola vivente lotta contro questa trasformazione del pensiero in vestigio, lotta

⁴⁵ S. Colangelo, *Il soggetto nella poesia del Novecento italiano* cit., p. 2.

⁴⁶ B.-C. Han, *L'espulsione dell'Altro* (2016), trad. it. V. Tamaro, Milano, notttempo, 2017, p. 88.

con la lettera che appare quando non c'è nessuno ad ascoltare. L'espressione implica un'impossibilità di essere in sé, di conservare il proprio pensiero 'per sé' e, di conseguenza una insufficienza della posizione del soggetto, in cui l'io dispone di un mondo dato. Parlare significa interrompere la mia esistenza di soggetto e di padrone ma interromperla senza offrirmi come uno spettacolo, lasciandomi simultaneamente oggetto e soggetto. La mia voce fornisce l'elemento in cui questa situazione dialettica si compie concretamente. Il soggetto che parla non situa il mondo in rapporto a sé stesso, non si situa puramente e semplicemente in seno al proprio spettacolo, come l'Artista, ma in rapporto all'Altro. Questo privilegio dell'Altro smette di essere incomprensibile non appena ammettiamo che il fatto primario dell'esistenza non è l'*in sé*, né il *per sé*, ma il '*per l'altro*'; detto altrimenti, che l'esistenza umana è creatura. Grazie alla parola proferita, il soggetto che si pone si espone e, in qualche modo, prega.⁴⁷

Questa postura lirica è il rovescio speculare dell'atteggiamento esplicito da Mill nel suo saggio sulla poesia, cioè quello della lirica come soliloquio, come dialogo tra sé e sé. Al contempo, essa offre il paradigma per il rinnovamento di un genere di cui si è più volte annunciata la scomparsa, proprio attraverso un recupero della sua dimensione pragmatica: il donare qualcosa all'altro cui ci si rivolge, l'istituire, come nel caso della lirica arcaica, lo ripeto ancora una volta, una comunità, un senso di *civitas* altrimenti perduto⁴⁸.

Si potrà a questo punto obiettare che a differenza della lirica arcaica in *Citizen* è totalmente assente l'elemento sonoro, ritmico e metrico: in *Citizen* non c'è musica, e la musica – in particolare il canto – era come visto il *proprium* semiotico della lirica greca. Su questo ci sono pochi dubbi: *Citizen* è un'opera che non mira all'orecchio ma alla vista, come dimostrano l'impaginazione, il carattere con cui è scritto, l'ampio ricorso a spazi bianchi, senza dimenticare che per la copiosa presenza di immagini il libro potrebbe essere considerato un fototesto⁴⁹. Ciò non dovrebbe però sorprendere, essendo l'uomo contemporaneo immerso in una cultura visuale e non, come quello greco, aurale. Piuttosto metterei in risalto il carattere transmediale e interdisciplinare tanto della lirica arcaica quanto di *Citizen*: se nel primo caso, soprattutto per quel che riguarda la lirica corale, la lirica era un vero e proprio spettacolo, in cui collidevano parole, musica, canto, arte visiva (scenografia)

⁴⁷ E. Lévinas, *La trascendenza delle parole. A proposito delle Biffures* (1949), in Id., *Fuori dal soggetto*, trad. it. F.P. Ciglia, Genova, Marietti, 2018, pp. 153-160, qui p. 159.

⁴⁸ «Un dono ha natura sia economica che spirituale, è personale e reciproco, oltre a dipendere da una relazione che dura nel tempo. Il denaro è invece un'astrazione che viaggia in una sola direzione e in modo impersonale tra individui la cui relazione si esaurisce con il trasferimento di contanti. Per usare le parole di Marx, una merce è un oggetto inalienabile scambiato tra due soggetti economici che godono di uno stato di reciproca indipendenza, mentre un dono è un oggetto inalienabile che due soggetti reciprocamente dipendenti si scambiano»; «Un dono [è] un'estensione dell'interiorità del donatore, sia in termini spaziali che temporali, nell'interiorità del donatario», A. Carson, *Economia dell'imperduto* (1999), trad. it. P. Ceccagnoli, Milano, Utopia, 2020, p. 28 e 34.

⁴⁹ Cfr. G. Carrara, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.

e danza (coreografia), ugualmente in *Citizen* abbia la compresenza di verbale (le prose), visuale (le immagini) e audiovisivo (i situation video fruibili sul sito di Rankine e le cui sceneggiature sono presenti nel libro). Come la lirica greca spaziava tra più media, così fa *Citizen*. Come la lirica greca aveva un carattere fortemente epidittico, tale carattere ritroviamo in *Citizen*. Il rinnovamento del concetto di lirica che un libro così sperimentale tenta di compiere è in realtà, come visto più volte, allo stesso tempo un ritorno all'origine.

4. Lo spazio di un'incomprensione: lirica e scrittura di ricerca

Si è già notato che a partire dalla metà del XIX secolo i vocaboli “lirica” e “poesia” si scoprono sostanzialmente coestensivi. E ciò non nel senso inteso da Virginia Jackson che vedrebbe la poesia liricizzarsi, ossia, nell’accezione moderna, sentimentalizzarsi e soggettivizzarsi, ma nel senso che quel coacervo instabile di forme brevi, prevalentemente non-narrative e scritte in versi, che per secoli aveva causato incertezze circa la definizione logica del suo statuto, ora sembra esaurirsi nel termine ancora più vago e impreciso di “poesia”, un lemma che solo pochi decenni prima aveva tutt’altro significato, e che adesso appunto si confonde con quello di “lirica”. Non esistono più la *poesia epica* e la *poesia drammatica*, esistono il romanzo e il teatro. L’espressione *poesia lirica* diviene di fatto una tautologia.

Una delle caratteristiche di questo spazio letterario è che, vista la difficoltà di una definizione di ciò che è poetico o di ciò che è lirico, in esso rientrano, anche in negativo, una serie di pratiche di difficile sistemazione generica¹. È il caso delle cosiddette scritture di ricerca, una pletera di fenomeni dissimili e disorientati, ibridi per statuto, che rivendicano proprio la «possibilità di questo *non essere in un determinato modo*»². I nomi che si possono fare a tal proposito sono noti. Per quanto riguarda il contesto italiano i più importanti sono sicuramente Bortolotti, Giovenale, Zaffarano, Broggi, Inglese, Testa e Guatteri. In Francia, il plesso di autori che si rifà alle esperienze di Ponge e Denis Roche, tra cui si ricorderanno Jean-Marie Gleize, Christophe Tarkos, Nathalie Quintane e Olivier Cadiot. Negli Stati Uniti, il movimento dell’*uncreative writing*, figlio degenero della *L=A=N=G=U=A=G=E poetry*. Le opere di questi autori si situano in un orizzonte latamente avanguardista, con alcuni tratti riconoscibili: la forte istanza metatestuale e ironica (contro la presunta autenticità e serietà dell’espressione di certa lirica), l’ibridazione dei generi e delle cornici di fruizione, il rifiuto dello statuto egemonico dell’io e dell’idea che il testo esprima una particolare soggettività, ma rifiuto anche di un linguaggio intrinsecamente poetico, spostando l’opacità propria della lirica dal livello dell’elocuzione a quello dell’enunciazione (e in ciò risiede la grande differenza con

¹ Cfr. J.-M. Gleize, *Qualche uscita. Postpoesia e dintorni*, a cura di M. Zaffarano, Roma, Tic, 2021, p. 28: «bisogna in realtà tenere presente che la non poesia [...] viene socialmente accettata e/o percepita come poesia solo perché di norma quello che non appartiene ad alcun genere preciso viene direttamente ascritto al genere “poesia”. La poesia non ha più forme stabili o anche solo semi-stabili e proprio quest’assenza di stabilità e di definizione formale diventa ormai la sua vera definizione formale [...]. Riassumendo: tutto quello che dichiara esplicitamente di non essere (più) poesia non può essere nient’altro che poesia e socialmente può essere percepito solo come poesia».

² M. Guatteri, “Scrittura non assertiva!” (2015), <https://www.nazioneindiana.com/2015/10/08/scrittura-non-assertiva/>.

la tradizione modernista). In generale, l'atteggiamento più caratteristico di queste pratiche, lo ripeto, molto diverse tra loro, è una sorta di contraddizione ontologica: *non vogliono essere poesia ponendosi però come poesia*. Molto pertinenti a tal proposito risultano le parole di un prezioso contributo di Picconi (sulle caratteristiche che egli designa come proprie della scrittura di ricerca avrò modo di soffermarmi successivamente):

Col termine di scrittura di ricerca ci riferisce quindi a un gruppo di autori che [...] hanno tentato di elaborare una ideologia estetica comune, caratterizzata da alcuni punti fermi: la postulazione, per i propri testi, di una cornice di fruizione basata su quella lirica, di cui mantiene alcune caratteristiche (brevità dei singoli testi; assenza o scarsa rilevanza della dimensione della progressione narrativa; composizione macrotestuale dotata di un'architettura totalizzante); di cui intenzionalmente ne viola altre (attraverso: riconducibilità della voce o delle voci messe a testo a un principio di enunciazione/individuazione non sovrapponibile con l'ethos dell'autore; trattamento della voce autoriale come enunciazione ecoica, quindi ironica; sfruttamento di risorse retoriche alternative alla metafora; introduzione e messa a testa di paradossi logici; modifica della cornice pragmatica mediante l'accoglienza di tratti spuri, come segni grafici; tendenziale abolizione, per via pragmatica, della distinzione tra testo letterario e testo non letterario) [...]. Ipotesi ostensiva controfattuale: se tutti i testi letterari aprono in fin dei conti lo spazio discorsivo del «come se», il «come se» della scrittura [di ricerca] è allora un «come se» di secondo grado: un faccio «come se» questo fosse – e non è, o non importa che lo sia – un testo lirico.³

Esiste cioè (e Picconi lo dimostra anche in altre pagine del libro)⁴ una spiccata continuità tra la testualità lirica e la testualità *che-si-vuole-non-lirica*. A mio modo di vedere questa persistenza del lirico non può essere intesa solo come un rovesciamento parodico o un distanziamento ironico. D'altro canto, ho già notato parlando di *Citizen* di Rankine come ogni avanguardia poetica, a partire almeno dalla fine dell'Ottocento, sembri definirsi in opposizione a un'astorica e immutabile idea di lirica, sostanzialmente equiparata alla cultura poetica ufficiale, senza mai porsi il problema di che cosa renda o di che cosa faccia un testo lirico. Questa critica, il più delle volte, è soprattutto una critica all'idea di soggettività che si troverebbe espressa in poesia. E ancora, a una certa idea di soggettività, che chiamerò un po' grossolanamente cartesiana (il soggetto unitario che parla, sente, percepisce e conosce). Una testimonianza particolarmente efficace di questo stato di cose mi sembra un testo del 2009 del poeta statunitense Charles Bernstein, di cui riporto un breve estratto:

³ G. L. Picconi. *La cornice e il testo. Pragmatica della non-assertività*, Roma, Tic, 2020, pp. 127-129.

⁴ Cfr. ad es. p. 73.

I was wrong, I apologize, I recant. I altogether abandon and renounce the false opinion that poetry is a social and ideological construction and not the expression of the Pure Feeling of the Poet (PFP) and declare the Sovereign Human Self (SHS) is the sole origin of authentic expression and meaning. In full recognition and acknowledgement of my error, I hereby declare and swear, to all present company, that I must not hold, defend, or teach in any way whatsoever, verbally or in writing, the said false doctrine.⁵

A chi è rivolta, specificamente, questa palinodia di Bernstein? Il suo è un attacco a una concezione alquanto ristretta di lirica che probabilmente, nel XXI secolo, nessun poeta o studioso può più sostenere. Per questo la forza aggressiva del testo risulta, riflettendoci un po', quanto meno attutita. Bernstein identifica la lirica con un'idea deteriorata e ingenua di poesia, quella dei poeti della domenica, o dei poeti *commerciali* (ai tempi nostri, ad esempio, Rupi Kaur e Gio Evan)⁶. Solo in questo modo limitato, seguendo un'accezione parodica e disfemica, è possibile allora istituire un conflitto tra la lirica-lirica e la lirica-non-lirica, ossia la cosiddetta poesia di ricerca. Ma è un assunto del tutto falso. L'opposizione che qui entra in gioco, a mio avviso, è piuttosto quella tra cattiva poesia e buona poesia, tra poesia inconsapevole e poesia dotata di consapevolezza critica. Anche se vogliamo intendere la lirica come lo spazio della soggettività, non è possibile non riconoscere che esista anche una *lirica di ricerca*. I termini mi sembrano ben esposti da Mazzoni:

In questi stessi anni si è anche cominciato a classificare la poesia contemporanea secondo categorie ancora controverse. Le più utili, per come la vedo io, sono quelle di poesia lirica e di post-poesia.

Nel dibattito di oggi viene chiamata lirica la poesia in cui un soggetto prende la parola per esporre, in forma assertiva e non-ironica, dei frammenti di esperienza personale in uno stile che vuole essere personale. Se la definizione di lunga durata risale al Cinquecento, quella che circola nel dibattito contemporaneo è più angusta e ha qualcosa di polemico. Deve molto al significato dispregiativo che certi autori della Neoavanguardia attribuivano alla categoria di lirica, come succedeva nell'introduzione di Giuliani ai *Novissimi*, per esempio. La post-poesia (la formula è di Jean-Marie Gleize) comprende invece quelle scritture che negano o oltrepassano la lirica in modi diversi: o perché distruggono l'enunciazione lirica in forme non-assertive, ironiche o teatrali, o perché usano forme e parlano di temi molto diversi dai temi e dalle forme della lirica, o perché fanno entrambe le cose. Se le categorie di lirica e post-poesia descrivono abbastanza bene la realtà, lo stesso non si può dire della formula "poesia di ricerca",

⁵ C. Bernstein, *Recantorium* (2009), trad. it. di M. Graffi, HGH, 2013, volume edito come e-book e scaricabile alla URL: https://gammamorg.files.wordpress.com/2013/03/Bernstein_Recantorium.pdf

⁶ Un lungo discorso andrebbe fatto sul rapporto tra poesia e mercato editoriale.

che invece continua a essere viziata da un uso di parte, come se la ricerca la facessero solo quelli che praticano post-poesia, e come se i più importanti poeti lirici emersi in Italia nel XXI secolo, da Carlo Bordini a Mario Benedetti, non fossero anche dei grandi autori sperimentali, degli scrittori che hanno saputo reinventare il pronome di prima persona singolare per acclimatarlo a un'epoca che estende a dismisura il narcisismo ma segmenta l'io.⁷

Questa lirica-lirica e questa post-lirica, come le chiama Mazzoni, in realtà appartengono allo stesso campo. Se cessiamo di estenuare un'idea di lirica come espressione del soggetto poetante, risulterà naturale spostare l'attenzione non tanto sulle differenze tra queste due correnti, ma sulle loro somiglianze. La lirica e la poesia di ricerca normalmente intese si mancano vicendevolmente: la prima spostando la seconda fuori dal campo del poetico, la seconda intendendo la prima come estenuazione e degenerazione del paradigma soggettivistico. Se la lirica non viene più intesa hegelianamente come autoespressione, allora la stessa poesia di ricerca non ha più alcun motivo di opporsi alla lirica, essendo essa stessa, sostanzialmente, lirica, per quanto, in alcuni casi che studieremo da vicino, lo sia in modo paradossale.

Libri come quelli di Picconi, o l'ancora più recente *Qualche uscita* di Jean-Marie Gleize, così come la traduzione italiana di una pietra miliare della recente scrittura di ricerca, *Uncreative Writing* di Kenneth Goldsmith⁸, hanno reso quanto meno urgente un allargamento di orizzonte e un ricablaggio dei termini in discussione da parte della critica poetica italiana, necrotizzata nella illusione anacronistica di uno spazio letterario semplicisticamente diviso tra un'area ancora lirica in senso tradizionale e l'area insieme selvaggia ed elitaria delle scritture di ricerca.

L'intento delle prossime pagine sarà quello, allora, di leggere certe pratiche della post-poesia non come monoliti alieni, piombati dallo spazio profondo a disorientare il pubblico borghese (come a volte vorrebbero i loro stessi autori), ma come parti integranti della tradizione poetica occidentale, ossia della nostra tradizione lirica.

Del resto all'interno di quest'ultima, fin dal XIX secolo, sono presenti istanze anti-liriche in senso stretto, ossia divergenti dal vulgato canone soggettivo di ascendenza rinascimentale-romantica. Anzi, quasi tutto il modernismo poetico, come vedremo nel prossimo paragrafo, si delinea in opposizione a questo canone. Esiste un'intima connessione tra Rimbaud, Mallarmé e, dopo di loro, Apollinaire, il surrealismo, Gertrude Stein, Pound e Williams, e le

⁷ G. Simonetti e G. Mazzoni, *Mondi e superfici. Un dialogo con Guido Mazzoni* (2017), leggibile al link: <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/mondi-e-superfici-un-dialogo-con-guido-mazzoni/>

⁸ K. Goldsmith, *CTRL + C, CTRL + V* (2011), trad. it. V. Mannucci, Roma, Nero, 2019.

attuali o meno attuali scritture di ricerca (i *langpo*, l'*uncreative writing*, la prosa in prosa e simili)⁹. Non solo, ma queste stesse pratiche mantengono caratteristiche spiccatamente liriche. Per intenderle come tali basta sbarazzarsi di tutte le definizioni di lirica di carattere enunciativo, secondo le quali, cioè, a parlare nel testo lirico sia il poeta in carne e ossa.

4.1. Espressivismo, formalismo, impersonalità: alcuni problemi della lirica moderna.

Nel corso del paragrafo 1.8 si è per la prima volta palesata una delle più grandi ambiguità del discorso sulla lirica moderna: mentre in sede critica si assiste al dominio del paradigma soggettivista-hegeliano, ancora produttivo nel XXI secolo, dall'altro, almeno dalla metà del XIX secolo, le singole pratiche degli autori e, nel corso del tempo, intere correnti poetiche, sembrano contraddirlo e svilupparsi in opposizione alla lirica come spazio dell'io. Esisterebbe tra discorso critico e pratica artistica una sorta di strabismo. La questione risulta particolarmente complicata da una certa confusione della terminologia impiegata dai critici che si sono occupati di simili problemi. Ortega y Gasset, ad esempio, nel suo saggio sulle avanguardie e più in generale sull'arte modernista, scrive dell'arte nuova come diretta opposizione al paradigma romantico dell'emozione e dell'individuazione, e mostra come essa sviluppi ostensivamente i concetti di spersonalizzazione e disumanizzazione: la letteratura, la pittura, la musica si astraggono dall'umano. Ortega parla di una «conversione dal soggettivo all'oggettivo»¹⁰, e, in merito alla lirica, riconsidera l'idea mallarmeana della scomparsa elocutoria del poeta: «che può fare tra queste immagini il povero volto dell'uomo dalle sembianze di poeta? Una sola cosa: sparire, volatilizzarsi, convertirsi in pura voce anonima che sostiene le parole nell'aria, vere protagoniste dell'avventura lirica. Questa pura voce anonima, mero sostrato acustico del verso, è la voce del poeta, che sa distaccarsi dall'uomo che la circonda»¹¹. Qui sono due i punti che ci sembrano nodali. Il primo è che la lirica novecentesca sia un'avventura linguistica: il linguaggio non è più il semplice mezzo di una

⁹ Si vedano a tal proposito i lavori di Marjorie Perloff, perlomeno *21st-Century Modernism. The "New" Poetics*, Oxford, Blackwell, 2002, e *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre and the Language of Rupture*, Chicago, University of Chicago Press, 2003. In *The Poetics of Indeterminacy* Perloff individua due linee portanti della poesia moderna: una "simbolista", che parte da Baudelaire e Mallarmé, che passa da Yeats e Eliot per arrivare fino a Stevens, e una "letteralista", che prende le mosse da Rimbaud e Apollinaire ed è proseguita dal Dadaismo, da Stein, Williams, Pound fino a trovare una sua formulazione postmoderna in Ashbery. È una sistemazione molto cogente, con una ragion d'essere ben precisa, ma visto il sovente accavallarsi di queste due linee (ad esempio, non sono così sicuro che Mallarmé e Eliot non facciano parte anch'essi del filone "letteralista") si è preferito non mutuarla per non complicare ulteriormente il quadro. Come si vedrà oltre, esiste un modernismo poetico espressivista (Stevens, Montale) e uno, probabilmente più corposo, anti-espressivista (da Eliot fino ai *langpo*), ma si tratta di una partizione all'interno di uno stesso campo. Cfr. M. Perloff, *The poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage* (1981), Evanston, Northwestern UP, 1983.

¹⁰ J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte* (1925), a cura di O. Lottini, Milano, SE, 2016.

¹¹ Ivi, p. 43.

poesia, ma in qualche modo il suo stesso contenuto (è un'idea che si ritrova anche in Bürger, a proposito di quello che egli chiama dispregiativamente "estetismo"). L'altro punto, forse più ovvio, è che la poesia modernista discenda genealogicamente dal simbolismo, cioè da un movimento fortemente anti-romantico, per quanto impensabile senza il romanticismo (è giusto notare, come fa Taylor, che «i modernisti si sono trovati in opposizione al loro mondo per ragioni che sono la prosecuzione di quelle dei romantici»)¹². Ciò che parte dal simbolismo e trova sua piena realizzazione soltanto nella grande poesia modernista del XX secolo è sostanzialmente la coazione autotelica del testo poetico, ossia la messa a processo dei fattori di significazione, l'uso metariflessivo del linguaggio, la topicalizzazione dell'elaborazione del messaggio stesso; ma anche l'indebolimento della coerenza testuale, l'isolamento dell'immagine poetica o addirittura della singola parola dalla catena significante, uno svincolamento che è al contempo un'assolutizzazione parcellare (da ciò la centralità di concetti quali il montaggio e l'allegoria); e ancora il divorzio di significante e referente, da cui sgorga un'energia fonosemantica non controllata, non incanalata verso un preciso oggetto extratestuale. Si tratta, fra l'altro, di aspetti ampiamente discussi della poesia novecentesca e che anzi, molto spesso, sono stati trattati come caratteristiche del poetico *tout court* (da Jakobson al Gruppo μ). Sono invece fattori storici, e come tali vanno presi, fanno cioè parte di quel processo di autonomizzazione dell'estetico che riguarda tutte le arti a partire dalla seconda metà del XIX secolo. Detto molto brevemente: con l'universalizzazione del principio di scambio tipico della società borghese, con il dominio della razionalità finalistica e l'atomizzazione della società, con la reificazione dell'individuo e dei rapporti infraumani, con la decifrazione scientifica dell'universo, la funzione sociale dell'artista entra in crisi. Il campo dell'estetico appare separato da quello della prassi quotidiana, e anzi si sviluppa in opposizione a questo. La disumanizzazione dell'arte di cui scrive Ortega sarebbe una risposta allo stato di inumanità in cui consisterebbe di fatto la nuova società capitalistica di massa, così come alla solitudine dell'artista privato di aura e di ogni più intima funzione. Per quanto riguarda la poesia: se il linguaggio della vita di tutti i giorni è contaminato da esigenze utilitaristiche, e consiste nella parola alienata di una comunità alienata, compito del poeta è quello di purificare tale linguaggio (si pensi al Mallarmé di *Le tombeau d'Edgar Poe*: «Donner un sens plus pur aux mots de la tribu») trasformandolo in una istanza di contro-uso. Chiamo perciò lingua di contro-uso (una lingua opaca, intransitiva, anticomunicativa, riflessa e perciò iper-retoricizzata) la lingua della poesia moderna.

¹² C. Taylor, *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna* (1989), trad. it. R. Rini, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 557. Sintomatico il caso dell'*Axel's Castle* di E. Wilson, dove il termine «simbolismo» viene nel corso di tutto il libro impiegato in vece di quello di «modernismo».

Il problema è il seguente: questa lingua a chi appartiene? Se nelle tradizioni poetiche precedenti l'innovazione individuale si innestava all'interno di un preciso codice poetico, che era una koinè fortemente comunicativa (si pensi al petrarchismo europeo cinquecentesco), ora lo scarto che interessa la poesia postsimbolista sembra piuttosto essere quello tra un linguaggio reificato e demotico (transitivo, organico) e un linguaggio artistico puro (intransitivo, disorganico). Il ruolo dell'immaginazione del poeta è perciò infinitamente più centrale rispetto al passato, poiché ogni artista può potenzialmente inventare una lingua diversa, senza rifarsi a un codice preesistente e tanto meno senza dover rispettare alcun vincolo mimetico o referenziale¹³. Ogni stile poetico può essere inteso come il prodotto di una soggettività emancipatasi da norme istituzionali e da una tradizione vincolante, che però, con il proprio agire, ridefinisce. Questa sembra essere la situazione della poesia all'inizio del Novecento, a partire dalla liberazione della parola poetica avvenuta con Rimbaud, Mallarmé e Lautréamont e, ancora prima, con la rottura romantica del secolare vincolo mimetico. Ma è un processo, lo ripeto, che interessa tutte le arti: si pensi all'astrattismo e alla dodecafonìa. Questo nuovo linguaggio riscattato, questa onnipotenza del talento individuale, corrisponde davvero a una presa di parola di una soggettività monadica e onnipotente?

Per quanto riguarda Ortega y Gasset, ci troviamo di fronte a un'evidente aporia. Da una parte la poesia si libera di qualsiasi residuo della soggettività del poeta, dall'altra, l'artista moderno è colui che «ha chiuso gli occhi al mondo esterno e ha rivolto le pupille verso i paesaggi interiori e soggettivi»¹⁴. Si può intendere questa contraddizione così: i poeti moderni hanno smesso di parlare della propria esperienza, delle proprie emozioni, si sono cioè allontanati da qualsiasi contenuto biografico, ma proprio facendo questo hanno liberato il campo a una sorta di soggettività assoluta, non più mediata da costrizioni sociali o linguistiche. Ciò che la poesia moderna esprimerebbe sarebbe una sorta di soggettività slegata

¹³ Vanno fatte alcune precisazioni: questa potenzialità combinatoria è ovviamente limitata dalle idiosincrasie di ciascun autore, dal suo peculiare rapporto con la tradizione poetica, per quanto rigettata anche in toto (come dall'avanguardia), e dalla moda letteraria del tempo. Non si dà alcun tipo di creazione *ex nihilo*. Tuttavia la tendenza sopra descritta mi sembra ben evidente nell'insistenza di numerosi autori su una poesia radicale, ascetica, monadica, anacoretica, aggettivi con cui il modernismo lirico suole autodefinirsi. Ciò non significa che il dominio dell'eliottiano talento individuale si sia trasformato in una selva di scritture totalmente anarchiche, ha con-formato, piuttosto, una nuova tradizione («anche per un artista moderno esprimere se stesso non significa nient'altro che introdurre una piccola variazione nella selva dei linguaggi che lo precedono, lo spazio dei possibili continuando a trascendere la singolarità dello scrittore e a esercitare un'influenza che è diversa, ma non meno rilevante, di quella esercitata dai *nomoi* artistici premoderni», Mazzoni, *Sulla poesia moderna* cit., p. 216). Mengaldo: «il recente antistoricismo dei poeti, che dapprima si è espresso in una tabula rasa del passato anche vicino, ora si manifesta piuttosto come omologazione di questo», P. V. Mengaldo, *Grande stile e lirica moderna. Appunti tipologici*, in Id., *La tradizione del Novecento. Seconda serie* (1987), Torino, Einaudi, 2003, pp. 5-20, qui p. 8. È infatti stato possibile, a posteriori, identificare una koinè anche della poesia moderna (Friedrich ha parlato addirittura di una presunta «unità stilistica» della lirica novecentesca), che poi si è franta, a partire dalla seconda metà del XX secolo, in un pluralismo sfilacciato di stili, procedimenti e opere che però hanno perso, rispetto alla lirica modernista, qualsiasi pretesa di validità universale.

¹⁴ Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte* cit., p. 51.

dal *principium individuationis*, riconoscibile unicamente dal complesso artigianato formale. Il poeta darebbe così vita a una istanza fortemente asociale, ermeticamente chiusa rispetto alla comunicazione ordinaria, non rivolta a nessuno se non a sé stesso. Scrive Benn in *Probleme der Lyrik*: «L'arte monologica, che si staglia sul vuoto addirittura ontologico che impera su tutte le conversazioni [...] suggerisce la domanda se mai la lingua abbia ancora un carattere dialogico in senso metafisico»¹⁵; «[il lirico] deve isolare ermeticamente la sua poesia contro irruzioni, possibilità di disturbo, ermeticamente grazie alla lingua, e deve ripulire lui stesso i suoi fronti»¹⁶; «ma la forma è appunto la poesia [...], la forma è il contenuto più alto»¹⁷.

Una vera e propria fenomenologia di questa lingua di contro-uso si trova in un'ormai storica monografia di Julia Kristeva. Secondo Kristeva il testo poetico moderno è il luogo del superamento del soggetto cartesiano, così come della sua pretesa di comunicare attraverso dei processi significanti transitivi. Al posto del concetto di significato, è proposto infatti quello di *significanza*, ossia di una pratica eterogenea che si presenta come eccesso rispetto alla normale comunicazione sociale, in un cui emergerebbero dei contenuti presimbolici posti dalla macchina desiderante e asignificante dell'inconscio.

il “testo” (poetico, letterario o altro) scava nella superficie della parola una verticale dove si scavano modelli di significanza che il linguaggio rappresentativo e comunicativo non esprime, anche se li contrassegna. Questa verticale, il testo la raggiunge lavorando il significante: la traccia sonora che secondo Saussure avvolge il senso [...].¹⁸

Fondamentale è la differenza istituita tra semiotico e simbolico. Il semiotico è la dimensione pulsionale, della vocalità pura e ritmata, che non è ancora un procedimento semantico ed espressivo: è ciò che viene prima della parola, l'agire articolante delle pulsioni attraverso il corpo fisico, le tracce acustiche che il bambino emette prima di arrivare a selezionare, tra l'infinito numero di suoni di cui è capace l'apparato fonatorio umano, quelli che sono significanti nella lingua madre. È uno stadio in cui il soggetto non è ancora emerso, bensì è ancorato in un tutt'uno con il corpo della madre. Il semiotico è perciò

la modalità psicosomatica del processo della significanza, cioè una modalità non ancora simbolica ma in grado di articolare (nel senso più ampio del termine articolazione) un continuum [...]. Tutti questi processi e relazioni, pre-simbolici e pre-sintattici, considerati in

¹⁵ Benn, *Problemi della lirica* cit., p. 298

¹⁶ Ivi, p. 294

¹⁷ Ivi, p. 279.

¹⁸ J. Kristeva, *Séméiôtiké. Ricerche per una semanalisi* (1969), trad. it. P. Ricci, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 20.

un'ottica genetica, sono da ritenersi come i presupposti necessari all'acquisizione del linguaggio, con il quale essi non devono essere confusi.¹⁹

Il simbolico rappresenta invece, lacanianamente, il superamento della fase narcisistica di rispecchiamento, ossia l'istituzione del linguaggio inteso come codice costituito, e quindi come istanza sociale. Esso si articola partendo dal semiotico e si sviluppa di pari passo con la formazione del soggetto parlante, come risultato dell'interazione con l'altro. L'individuo oltrepassa una soglia, un confine, si separa da quella che Kristeva chiama (rifacendosi al *Timeo* di Platone) la *chōra* semiotica, e si istituisce come soggetto, nascendo *nel* linguaggio. Il superamento della fase semiotica prevede la sua inclusione in quella simbolica, ma si manifesta anche come scissione tra significante e significato²⁰.

L'idea di Kristeva è che la poesia moderna, a partire da Mallarmé, rappresenti un ritorno dell'ordine semiotico all'interno del simbolico, attraverso ecolalie, costruzioni olofrastiche, vocalizzazioni, anastrofi, iperbati, allitterazioni, paragrammi, elisioni e un generale polimorfismo semantico. In questo brano, Kristeva si sofferma in generale sulle ripetizioni foniche e semantiche:

La ripetizione, se accentua il ruolo semiotico del codice fonemico di una lingua, tende anche a oltrepassare i limiti di quanto si intende per codice fonemico e morfofonetico. Il superamento si opera di due direzioni. *Da una parte* l'aumentata frequenza di questo o quel fonema o l'accumulo di fonemi di uno stesso gruppo o lo slittamento tra fonemi di gruppi vicini producono un effetto estraneo alle abitudini della lingua naturale e tendono ad avvicinarsi *non a un fonetismo universale* che inglobi tutti le lingue ma a uno *stato prefonemico*, potremmo dire *fonetico*, constatabile nei bambini che non hanno ancora acquisito i suoni di una lingua ma che possono produrre tutti i possibili suoni (non linguistici). *Dall'altra*, ciascuno di questi fonemi è portatore di semi, per cui il morfema o il lessema cui appartengono si trova scompaginato e il fonema così semantizzato tende a costruire una *costellazione semantica* cui parteciperanno tutti i lessemi che comprendono questo fonema. La prima di queste due direzioni svuota il fonema del suo carattere fonemico in quanto elemento di un sistema di tratti distintivi e lo avvicina alla fonetica, cioè al corpo articolante: anzitutto all'apparato articolatorio e, attraverso le pulsioni, all'insieme corporeo. La seconda direzione utilizza invece il carattere distintivo, fonemico dei suoni della lingua per stabilire accordi, anzi, potremmo dire *applicazioni* (nel senso logico del termine) tra semi appartenenti a morfemi o a lessemi diversi. Il funzionamento misto di questi due meccanismi apre l'uso normativo del linguaggio

¹⁹ J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico* (1974), trad. it. di S. Eccher dall'Eco, A. Musso, G. Sangalli, Venezia, Marsilio, 1979, p. 28.

²⁰ Ivi, p. 46.

da una parte verso il corpo e la *chōra* semiotica sottostanti e rimossi, dall'altra verso molteplici spostamenti e condensazioni che producono una *semantica fortemente ambivalente* se non addirittura *polimorfa*. Si dirà quindi che in un testo i suoni del linguaggio sono più che fonemi. I fonemi, conservano la funzione fonematica per assicurare la funzione simbolico-commutativa del linguaggio e riprendono quanto i suoni hanno perso diventando suoni di una data lingua: riprendono la topografia del corpo che in quei suoni si riproduce; come pure protraggono, al di là dei limiti tollerati dell'uso normativo del linguaggio e della memoria «normale», le illimitate possibilità virtuali dei costituenti linguistici (qui: fonemici) di applicarsi per generare insiemi (qui: morfofonemici)²¹.

La lingua poetica non è perciò un semplice ritorno al semiotico, ma ritmo semantizzato, cortocircuito senza sosta tra simbolico e inconscio. Le trasgressioni si svolgono all'interno del codice, e ne sfruttano in maniera ambigua il funzionamento. La lingua per la prima volta nella sua storia acquisisce una funzione «translinguistica»²². L'unità della lingua materna è franta, smembrata, polverizzata in un dispositivo semiotico nuovo – la poesia – dove ciascun soggetto può finalmente «costruirsi libero»²³. Il linguaggio poetico porta a una liberazione del piacere, «assicura il godimento del soggetto nel linguaggio»²⁴, implica una sua «ri-nascita nel testo»²⁵. Il soggetto si dà quindi non più come «soggetto cartesiano forcluso dal significante», localizzabile nell'uso normativo (simbolico) del linguaggio, bensì come «processo» che si lascia scorgere nelle tracce semiotiche. Il tutto all'interno di una testualità intesa come «campo di senso impersonale, non assoggettato, disponibile all'“iniziativa” di qualsiasi soggetto»²⁶. Kristeva parla infatti di questo stadio semiotico in cui il soggetto non è ancora formato come di «un'interiorità transoggettiva»²⁷: in questo modo, ciascun lettore, ciascun destinatario, può ritrovare la propria unicità, ripercorrere il proprio farsi-soggetto nella peculiare configurazione linguistica del testo, attraverso il ritmo pulsionale inscritto nel dispositivo morfofonemico che lo delinea. La soggettività che il testo produce è perciò pre-identitaria, rifiuta la distinzione tra io/tu/egli, è una vorticoso «moltiplicazione di “loro” usciti dalla divisione della condensazione dell'istanza enunciatrice». Per questo motivo, per questo

²¹ Ivi, pp. 206-207. Per un discorso simile, ma con esiti diversi, si veda G. Agamben, *Infanzia e storia* (1978), Torino, Einaudi, 2001, pp. 44-66, e M. K. Blasing, *Lyric Poetry. The Pain and the Pleasure of Words*, Princeton, Princeton UP, 2007.

²² Ivi, p. 214.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, p. 215.

²⁵ Ivi, p. 231.

²⁶ Ivi, p. 259.

²⁷ Ivi, p. 277.

disciogliersi dei pronomi, la poesia moderna (e qui torniamo a un concetto caro a Benn) non si dà più come allocuzione, bensì come «anti-locuzione»²⁸.

Ho cercato di riassumere in poche righe, semplificandolo all'eccesso, un discorso voluminoso e stratificato, per sottolineare come anche nello studio di Kristeva su quella che si è chiamata lingua di contro-uso persista una certa frizione tra una fondamentale «restrizione soggettiva» («La principale restrizione di questo nuovo dispositivo semiotico – di questa nuova ritmicità – diventano l'esperienza unica del soggetto nel processo significante e la sua base pulsionale. La funzione del testo consiste ormai nel fare in modo che ciascun destinatario ritrovi la propria unicità attraverso il codice della lingua»)²⁹ e l'impersonalità del testo poetico. Non si tratta tuttavia, in questo caso, di una contraddizione: è proprio la restrizione soggettiva che permette infatti quell'emersione del soggetto pulsionale inteso come processo.

A ben pensarci, una situazione simile sembrerebbe approfondire e complicare l'ingenua dialettica freudiana interna alla poesia surrealista. È ampiamente riconosciuto come le pratiche avanguardistiche discendano anch'esse dal simbolismo, e condividano modi e procedimenti – molto spesso portandoli all'estremo o saturandoli – della coeva poesia modernista (di cui fa pur sempre parte). Talvolta risulta perfino pericoloso tracciare una netta distinzione tra i due ambiti: si tratta di compartimenti porosi, soprattutto in certe zone³⁰. Ciò in cui l'avanguardia è solidale con simbolismo e modernismo è, sostanzialmente, l'idea che l'esperienza immaginativa sia superiore a tutte le altre, e che l'arte debba allontanarsi dalla cattiva prassi vivente della società borghese: le avanguardie riconoscono insomma (con alcune significative eccezioni) la natura privilegiata dello specifico estetico. Se questo per gli scrittori modernisti significa dirsi, come Mallarmé, «in sciopero» con la società, per gli scrittori d'avanguardia vuol dire cortocircuitare arte e vita e commutare le pratiche rivoluzionarie impiegate in campo artistico in nuovi modelli di percezione e comportamento. Il rifiuto della tradizione è collegato a una ridefinizione tanto della prassi quanto della funzione artistica, nell'ottica di una trasformazione utopica dell'uomo e della società. Questa

²⁸ Ivi, p. 316.

²⁹ Ivi, p. 203.

³⁰ Prendo per buona la distinzione tra modernismo e avanguardia posta da studi classici come P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974; R. Williams, *Politics of Modernism*, New York, Verso, 1989; C. Russell, *Da Rimbaud ai postmoderni. Poeti, profeti e rivoluzionari* (1985), trad. it O. Rossi e C. Swift, Torino, Einaudi, 1989. Cito da quest'ultimo: «sostengo che si possa usare il termine modernismo come termine per definire un periodo complessivo e allo stesso tempo fare riferimento ad una particolare sensibilità letteraria condivisa da un gruppo non omogeneo di scrittori, e tratto dell'avanguardia come di un movimento sussidiario di scrittori e artisti, *all'interno della cultura del modernismo*» (p. 292, corsivi miei). Avanguardia e modernismo sono due tradizioni storicamente parallele e rappresentano due reazioni diverse all'estraneazione dai valori dominanti della cultura borghese. La prima ha una valenza di tipo utopico (gli avanguardisti credono in una possibile riconciliazione di individuo, artista e società, pur nella consapevolezza dell'irredimibile divario prodotto dal regime capitalista), la seconda un carattere spiccatamente conservatore.

operazione poggia su contraddizioni ampiamente riconosciute («l'ideologia del progresso, l'ermetismo elitario, la presunta originalità, l'appropriazione da parte della cultura industriale»)³¹, e si è già da tempo potuto constatare il fallimento storico delle sue istanze più rivoluzionarie. Vorrei a questo punto proporre di seguito una breve poesia di Breton, tratta da *Les champs magnétiques*, opera scritta a quattro mani con Philippe Soupault tra il 1919 e il 1920 (quindi tecnicamente una manciata di anni prima del manifesto surrealista), che rappresenta uno dei primi esempi di scrittura automatica:

USINE

La grande légende des voies ferrées et des réservoirs, la fatigue de bêtes de trait trouvent bien le cœur de certains hommes. En voici qui ont fait connaissance avec les courroies de transmission: c'est fini pour eux de la régularité de respirer. Les accidents du travail, nul me contredira, sont plus beaux que les mariages de raison. Cependant il arrive que la fille du patron traverse la cour. Il est plus facile de se débarrasser d'une tache de graisse que d'une feuille morte; au moins la main ne tremble pas. A égale distance des ateliers de fabrication et de décor le prisme de surveillance joue malignement avec l'étoile d'embauchage.³²

Ci troviamo di fronte a una poesia che rifiuta esplicitamente di porsi come mezzo di espressione tanto di idee che di stati d'animo (scriverà Tzara nel 1925: «la poesia che esprime sia delle idee sia dei sentimenti non interessa più a nessuno»)³³. Le proposizioni che la compongono sono ambigue, quando non rappresentano apertamente dei nonsense semantici. Sembrano non pronunciate da nessuno (la maggioranza delle frasi è impersonale, l'unico agente antropomorfo è un proto-personaggio, «la fille du patron», mentre il «qui» del terzo rigo può riferirsi tanto a «certains hommes» che a «bêtes de trait», o a nessuno dei due), l'unico riferimento a un ipotetico soggetto dell'enunciazione è il clitico «me» che fa capolino al centro di una parentetica retta da «nul». Il testo sembra avere un vago legame con il campo semantico espresso dal titolo, «Usine», officina, come se la poesia fosse una germinazione di frasi aleatorie generate da un tema non stringente. Tuttavia la sintassi è tradizionale e corretta, mantenendo intatta la simulazione di un discorso logico. Per il lettore si tratta di un testo difficile se non impossibile da decifrare, mentre per l'autore, per contro, come nel caso di

³¹ H. Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento* (1996), trad. it. B. Carneglia, Milano, postmediabooks, 2006, p. 23.

³² A. Breton, *Poesie*, trad. it. G. Falzoni, Torino, Einaudi, 1977, p. 12. Piccolo aneddoto: nel 1920 Breton inviò un esemplare di *Les champs magnétiques* a Marcel Proust. La dedica che accompagnava il dono riproduceva proprio le prime tre righe di *Usine*. Il libro è stato di recente messo all'asta da Sotheby's e venduto per 35.000 euro.

³³ T. Tzara, *Essai sur la situation de la poésie*, «Le Surréalisme au service de la Révolution», 4, dicembre 1931.

tutti i testi automatici, è in gioco il risultato «di un intenso processo personale di esplorazione del proprio io e di elaborazione di immagini nuove e mai viste prima, grazie all'utilizzazione di un procedimento inconscio»³⁴. L'obiettivo della scrittura automatica è infatti, per i surrealisti, entrare in contatto con un sé interiore, recuperare delle originarie energie psichiche sedate dall'ordine sociale, dalla discorsività razionale e dal principio di realtà, restituire delle «manifestations objectives»³⁵ dell'inconscio. Il testo poetico surrealista è, per Jameson, il residuo fossile di un procedimento vitale esauritosi nel tempo³⁶. La sua pratica consiste in questo processo di autoconoscenza, di risveglio di un sé più autentico e vitale, per cui la pura testualità è solo una sorta di approdo postumo. Come spesso accade nelle opere d'avanguardia, l'attività mentale della creazione acquista più importanza della realizzazione stessa dell'opera³⁷. La funzione del *Primo manifesto surrealista* è di carattere prescrittivo e ovvia a questo scompensamento: Breton dà indicazioni affinché il lettore stesso possa a sua volta costruirsi delle poesie automatiche e vivere in prima persona l'esperienza di *trance* propria della pratica surrealista. La proposta del surrealismo consiste quindi in una democratizzazione dell'ispirazione, la quale consenta «una presa di possesso totale del nostro spirito» (*Secondo manifesto surrealista*).

Ma torniamo al testo. In *Usine* non c'è niente di “sogettivo”, è una poesia che potremmo definire impersonale se non oggettiva. Hegel, o Staiger, non ci vedrebbero niente di lirico. Tuttavia essa sorge da un processo di soggettivizzazione assoluta e, di più, fa leva su una sorta di romanticismo psicoanalitico per cui un io originario, illusoriamente non-mediato, emergerebbe dalla libera associazione di parole e suoni. Poco importa se l'intento estetico di una simile pratica fallisca, in quanto rifiutando l'elemento sociale dell'arte, la forma (e in questo il surrealismo si differenzia dalla letteratura modernista, ancora imperniata sull'idea di capolavoro e di radicale artigianato formale), il lettore non può che mancare il testo, ossia in altre parole la sua immaginazione non è sollecitata a libere associazioni, o a ripercorrere il sentiero di liberazione del sé inconscio fatto da chi si è sottoposto alla scrittura automatica, così come i surrealisti vorrebbero. I testi surrealisti incitano a una lettura passiva, per niente attiva e collaborativa. Anche qui riscontriamo una dialettica tra l'impersonalità, la de-

³⁴ Russell, *Da Rimbaud ai postmoderni* cit., p. 182.

³⁵ A. Breton, *Nadja*, (1928 e 1963), Paris, Gallimard, 2011, p. 9.

³⁶ «these texts are local and contingent, and their effect no doubt depends on the accidents of our own fantasies and our own fascinations. It is only when they are perceived as examples of Surrealism that they once again begin to take on the stronger colors of their origin. This is to say, if you like, that the idea of Surrealism is a more liberating experience than the actual texts». Ciò però porta Jameson a conclusioni differenti dalle nostre, per cui il surrealismo tenderebbe a una liberazione di una forza del Desiderio che si identifica come al-di-là rispetto al limitato desiderio personale e all'individuale sistema di libere associazioni. Cfr. F. Jameson, *Marxism and Form*, Princeton, Princeton UP, 1971, pp. 96-106. La citazione è a p. 101.

³⁷ Più in generale si tratta di una tendenza di tutta l'arte modernista, per cui la produzione entra prepotentemente a far parte del prodotto.

soggettivizzazione del testo poetico (non ci sono esperienze dell'io, non c'è autobiografia, non ci sono sentimenti, non c'è nemmeno un vero e proprio io) e una specie di soggettivizzazione assoluta che ne permette la produzione. Il soggetto superficiale, inautentico, sociale, scompare, per dare (illusoriamente) spazio a un soggetto profondo, autentico, pre-sociale. Nonostante una maggiore ingenuità, non credo che siamo troppo lontani dalla prospettiva di fondo della proposta semantologica di Kristeva. Nel testo moderno non c'è più alcun io, ma in esso agisce una soggettività diffusa slegata dalle norme istituzionali.

In termini diversi, nel suo *Discorso su lirica e società*, anche Adorno si sarebbe trovato a dover affrontare problemi simili, con una certa evidenza intimamente connessi alla poesia moderna. Nonostante ciò che ha affermato Bürger, la letteratura a cui Adorno si relaziona è quella modernista in generale e non quella avanguardista in particolare (e ciò sarebbe dimostrato, a mio avviso, dal suo sostanziale disinteresse per l'arte concettuale e per la musica aleatoria, o dalla sua scarsa considerazione nei confronti del Dadaismo e di John Cage). Non è vero che Adorno non riconosca la pretesa avanguardistica di rottura con il concetto borghese di autonomia dell'arte; è vero piuttosto che Adorno è interessato unicamente all'arte autonoma, alto-borghese, all'arte non conciliata e disorganica che si fonda su un intransigente radicalismo estetico. Tuttavia, come si è già avuto modo di dire (cfr. 1.8), Adorno specifica anche il carattere intrinsecamente sociale della poesia modernista; esso è paradossalmente tanto più presente lì dove l'opera si sforza di non veicolare elementi sociali ed eteronomi:

Lor signori percepiscono la lirica come qualcosa di contrapposto alla società, di totalmente individuale. Il loro affetto si tiene saldo al fatto che le cose devono restare così, che l'espressione lirica, sottratta alla pesantezza concettuale, evoca le immagini di una vita libera dalla costrizione della classe dominante, dall'utilitarismo, dalla pressione della ottusa conservazione. Tuttavia questa esigenza posta alla lirica, l'esigenza della parola verginale, è in se stessa sociale. Essa è indizio di una protesta contro una condizione sociale che ogni singolo sperimenta come a lui estranea, fredda, nemica, opprimente; e negativamente tale condizione si imprime nella configurazione: quanto più pesante è, tanto inflessibilmente la creazione gli resiste non piegandosi a elementi eteronomi e costituendosi completamente in base alla propria legge. La sua distanza dalla pura e semplice esistenza diventa misura della falsità e cattiveria di questa. Nel protestare contro di essa la poesia esprime il sogno di un mondo in cui le cose stiano altrimenti. L'idiosincrasia dello spirito lirico nei confronti del predominio delle cose è una forma di reazione alla reificazione del mondo, al dominio della merce sull'uomo, che

dall'inizio dell'era moderna si sono estesi e dall'epoca della rivoluzione industriale si sono allargati a potere dominante della vita.³⁸

La lirica non deve essere dedotta dalla società, non le deve essere appiccicato un contenuto sociale dall'esterno: il suo contenuto sociale è proprio il ritrarsi dalla società, la sua dinamica immanente, il voler redimere la vita offesa senza scendere a compromessi con l'empiria, con la falsità dell'esistenza. Da ciò il suo formalismo e la sua oscurità:

Quando poi la contraddizione del linguaggio poetico nei confronti del linguaggio comunicativo crebbe fino all'estremo, tutta la lirica diventò una puntata sul banco; non, come vorrebbe una rozza opinione, perché sarebbe diventata incomprensibile, bensì perché in virtù del puro pervenire a se stessa della lingua quale lingua artistica, attraverso il faticoso tendere alla sua obiettività assoluta, non ridotta da alcun riguardo per la comunicazione, essa contemporaneamente si allontana dalla obiettività dello spirito, nella lingua vivente, e surroga con l'organizzazione poetica un'obiettività non più presente. Il momento poetizzante, elevato, soggettivamente violento della debole lirica tarda è il prezzo che essa deve pagare per il tentativo di mantenersi in vita senza deturpazioni, senza macchie, obiettiva; il suo falso splendore è il complemento del mondo disincantato cui essa si strappa.³⁹

O anche:

L'opera d'arte deve portare in dote alla propria connessione immanente le proprie componenti discorsive in un movimento contrario a quello indirizzato all'esterno, apofantico, a cui dà luogo il momento discorsivo. Il linguaggio della lirica d'avanguardia realizza ciò, svelando così la propria peculiare dialettica. Evidentemente le opere d'arte possono sanare le ferite che inferisce ad esse l'astrazione solo con una maggiore astrazione che impedisca la contaminazione dei fermenti concettuali con la realtà empirica.⁴⁰

Adorno scrive di un «momento soggettivamente violento»: la poesia moderna è un processo di «individuazione senza riserve»⁴¹, tramite il quale il massimo della soggettività si rovescia in obiettività. La resistenza dell'individuo alla società non è una reazione personalistica, ma mette in gioco delle forze collettive. Queste si obiettivano attraverso il medium linguistico:

³⁸ Adorno, *Discorso su lirica e società* cit., pp. 48-49.

³⁹ Ivi, pp. 54-55.

⁴⁰ T. W. Adorno, *Teoria estetica* (1970), a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Torino, Einaudi, 2009, p. 133.

⁴¹ Adorno, *Discorso su lirica e società* cit., p. 47.

La resistenza alla pressione sociale non è alcunché di assolutamente individuale bensì in essa si muovono artisticamente, attraverso l'individuo e la sua spontaneità, le forze obiettive dietro spinta delle quali una situazione sociale limitata e limitante oltrepassa se stessa, muovendosi verso una più degna dell'uomo; forze dunque di tutto il complesso, e non semplicemente della rigida individualità che si oppone ciecamente alla società [...]. Il *medium* di tale motivazione è la lingua. La paradossalità specifica del prodotto lirico, la soggettività che si capovolge in obbiettività, è legata a quel predominio della configurazione linguistica nella lirica, da cui discende il primato della lingua nella poesia in generale, fino alla forma della prosa. Infatti la lingua stessa è qualcosa di doppio. Con le sue configurazioni essa si impone totalmente ai moti soggettivi; anzi manca poco dal poter pensare che è essa in generale a portarli a maturazione. D'altra parte essa rimane il *medium* dei concetti, ciò che produce l'ineluttabile rapporto con l'universale e con la società. Le produzioni liriche supreme sono perciò quelle nelle quali il soggetto risuona nella lingua, senza residui di puro e semplice materiale, finché il linguaggio stesso si lascia udire l'autocancellazione del soggetto, che si affida al linguaggio quale elemento obiettivo, e l'immediatezza e la spontaneità delle sue espressioni, sono la stessa cosa: in tal modo il linguaggio media intimamente lirica e società. Per questo la lirica si manifesta garantita socialmente nella maniera più profonda lì dove non toglie le parole di bocca alla società, dove essa non comunica niente, mentre invece il soggetto, cui l'espressione riesce, arriva fino a una situazione di parità con la lingua, situazione verso la quale questa stessa di per sé tende.⁴²

Bisogna però fare alcune precisazioni: questa individuazione senza riserve, questa soggettivizzazione aggressiva non rende l'io lirico coincidente con l'io empirico dell'autore («una poesia non è semplicemente l'espressione di moti ed esperienze individuali»)⁴³, e nemmeno rappresenta, come invece per la teoria surrealista, la liberazione di un soggetto genuino e autentico: l'idea di una soggettività non-mediata è per Adorno una favola, la feticizzazione dell'interiorità è per lui ideologica. La lirica, quanto più si immerge nella soggettività poetante, tanto più arriva a dare voce a una particolare condizione storico-sociale dell'individuo: parla la lingua di un noi. In essa si manifesta la globalità della società, il rapporto che l'individuo intrattiene con gli altri. L'autenticità è generalità. Nella *Teoria estetica* si legge:

Il carattere linguistico dell'arte induce alla riflessione su che cosa parla dall'arte; questo propriamente, non chi la produce né chi la recepisce, è il suo soggetto. Ciò viene celato dall'io della lirica, che per secoli ha confessato se stesso e ha generato l'apparenza dell'ovvietà della soggettività poetica. Ma questa non è affatto identica all'io che parla dalla poesia. Non

⁴² Ivi, pp. 52-53.

⁴³ Ivi, p. 47.

semplicemente a causa del carattere di finzione poetico della lirica e della musica, in cui l'espressione soggettiva non coincide mai immediatamente con stati del compositore. Molto al di là di ciò, l'io grammaticale della poesia è regolarmente posto solo da quello che parla latentemente attraverso la creazione, quello empirico è funzione di quello spirituale, non viceversa. Il contributo dell'io empirico non è, come vorrebbe il topos della genuinità, la sede dell'autenticità. [...] esso è obiettivamente immanente alla cosa oggettiva, si costituisce nella creazione, con l'atto del linguaggio di quest'ultima; chi realmente produce è, rispetto alla creazione, un momento della realtà come altri [...]. Affidandosi alla propria materia, la produzione sfocia, in mezzo a un'individuazione estrema, in un universale. La forza di tale alienazione dell'io privato nella cosa oggettiva è l'essenza collettiva all'interno di essa che costituisce il carattere linguistico delle opere. Il lavoro dedicato all'opera d'arte è lavoro sociale che passa dall'individuo, senza che in ciò questi debba essere consapevole della società; forse è tanto più tale quanto meno egli è consapevole. Il singolo soggetto umano che di volta in volta interviene non è quasi più che un valore limite, un minimo di cui l'opera d'arte ha bisogno per cristallizzarsi. L'autonomizzazione dell'opera d'arte rispetto all'artista non è il parto della megalomania dell'*art pour l'art*, ma l'espressione più semplice del suo esser costituita come un rapporto sociale che porta in sé la legge della sua propria oggettualizzazione: solo come cose le opere d'arte diventano antitesi dell'inesistenza cosale. A ciò è conforme il cruciale stato di cose per cui dalle opere d'arte, anche da quelle cosiddette individuali, parla un "noi" e non un io, e in particolare in maniera tanto più pura quanto meno si adatta esteriormente a un "noi" e al suo idioma [...]. Le poesie, a causa della loro partecipazione immediata al linguaggio comunicativo di cui nessuna si libera completamente, sono riferite a un "noi"; per il bene della propria linguisticità, devono mettere impegno nel liberarsi di quella a loro esteriore, comunicativa. Ma questo processo non è, come appare e come esso stesso si reputa, un processo di pura soggettivizzazione. Per suo tramite il soggetto aderisce all'esperienza collettiva in maniera tanto più intima, quanto più diventa restio nei confronti dell'espressione linguisticamente oggettualizzata di essa.⁴⁴

Anche per Adorno la lirica moderna è impersonale, non esprime elementi psicologici o esperienziali del suo autore, ma piuttosto la condizione agonizzante dell'uomo moderno. E lo fa tramite una radicale mediazione soggettiva, caratteristica di ogni forma artistica. Esiste una reciprocità tra soggetto e oggetto all'interno dell'opera d'arte, e la lirica non fa eccezione:

La formalizzazione, atto di una ragione soggettiva, respinge l'arte proprio in quell'ambito meramente soggettivo, in definitiva nella casualità, a cui Kant vorrebbe strapparla e che contraddice l'arte stessa. Estetica soggettiva e oggettiva, in quanto poli contrapposti, si

⁴⁴ Adorno, *Teoria estetica* cit., pp. 223-225.

espongono egualmente alla critica di un'estetica dialettica: la prima perché è o astratto-trascendentale o contingente in base al gusto del singolo – la seconda perché disconosce la mediatezza obiettiva dell'arte dovuta al soggetto. Nella creazione il soggetto non è né l'osservatore né il creatore, ma lo spirito legato alla cosa oggettiva, preformato da essa, mediato a sua volta dall'oggetto.

[...] la forma, per non avere un rapporto meccanico con ciò che è formato, deve venir maturata soggettivamente sulla base della necessità dell'oggetto. Ciò che, analogamente alla costruzione di un dato nella teoria della conoscenza, si fa incontro agli artisti così obiettivamente impenetrabile come spesso fa il loro materiale, è al contempo soggetto sedimentato; ciò che all'apparenza è la cosa più soggettiva, l'espressione, è anche obiettiva a tal punto che l'opera d'arte vi lavora allo stremo incorporandola a sé; in fondo è un comportamento soggettivo su cui lascia l'impronta l'obiettività. La reciprocità di soggetto e oggetto nell'opera d'arte, che non può essere identità, si mantiene però in un equilibrio precario.⁴⁵

Ciò che colpisce maggiormente è però l'affermazione precedente per cui secondo Adorno la lirica abbia celato per secoli la collettività dell'opera d'arte attraverso l'invenzione della soggettività poetica. Tale invenzione è invero piuttosto recente. Quando Adorno scrive che «l'io grammaticale della poesia è regolarmente posto solo da quello che parla latentemente attraverso la creazione, quello empirico è funzione di quello spirituale e non viceversa», intende dire che il testo poetico produce una propria soggettività, un proprio io, che non deriva dall'io empirico, il quale, rispetto alla creazione, è solo «un momento della realtà come altri». Ora, mi sembra che questa condizione sia quella di tutta la poesia lirica, almeno fino al Romanticismo.

In questo senso un riferimento fondamentale resta la *Struttura della lirica moderna* di Hugo Friedrich, pubblicata nel 1956 e poi, in un'edizione riveduta, nel 1966. Qui si ritrova l'apparente contraddizione di una soggettività senza soggetto: la poesia moderna è, a differenza di quella romantica, impersonale, antibiografica, ma questa impersonalità nasce da un ripiegamento del soggetto su se stesso, da una sua chiusura monadica, da una sorta di rapporto autistico con il materiale linguistico:

Come nella pittura moderna il tessuto di colori e forme, divenuto autonomo, scompagina o addirittura trascura completamente tutto ciò che è oggettivo, per condurre a perfezione solo se stesso, così nella lirica l'autonoma struttura del movimento linguistico, l'esigenza di sequenze sonore e di gradi di intensità sciolti da significati precisi hanno per effetto che la poesia non si può comprendere a partire dal contenuto delle sue espressioni. Giacché il suo

⁴⁵ Ivi, pp. 222-223.

vero contenuto è riposto nella drammaticità delle forze formali tanto esteriori quanto interiori.⁴⁶

Il concetto centrale impiegato da Friedrich è quello di *dissonanza*, ossia lo scontro tra l'intenzione di dicibilità della lingua e la resistenza della parola poetica alla determinazione: l'ostensione di un complesso materiale linguistico e sonoro all'interno di un deserto semantico. La lirica non vuole più trasmettere un messaggio, bensì mettere a punto lo stesso strumento del trasmettere. L'obiettivo non è farsi comprendere, ma manifestare lo stare dell'uomo nel mondo, e questo stare è appunto dissonante.

La riflessione di Friedrich tocca un punto, però, sui cui vale la pena soffermarci, in controtendenza rispetto all'ultima affermazione di Adorno: il poeta moderno, riconosce Friedrich, separa l'io lirico dalla persona empirica, e facendo ciò non fa altro che ricollegarsi a secoli di tradizione lirica. Solo con il romanticismo l'io che compare in poesia ha cessato, per alcuni decenni, di essere convenzionale, mentre il modernismo (da Poe a Mallarmé a Eliot) l'ha respinto verso una neutralità sovraperonale. Certo, la poesia moderna è agli antipodi di quella cortese o di quella classica, proprio in quanto asociale e disumana (e in quanto slegata da una tradizione vincolante e da qualsiasi obbligo referenziale). La sua voce è personalissima (appunto perché non inficiata da convenzioni di genere, pura esternazione del talento individuale) ma al contempo anonima.

Da ciò emerge un dubbio radicale: è mai esistita, propriamente, una lirica soggettiva o essa è solo un prodotto della teoresi romantica? E in cosa consiste? Si è avuto modo di notare come questa intuizione (lirica = soggetto) si regga su una fondamentale misinterpretazione del genere avvenuta in epoca rinascimentale, quando il genere lirico è stato istituito sul metamodello del *Canzoniere* petrarchesco come genere imitativo dell'affettività del soggetto poetante. Una soluzione che, come visto, non ha alcuna giustificazione storica. Ma allora perché le teorie della letteratura si ostinano ad identificare il campo della lirica come quello dell'espressione del soggetto? La riflessione modernista, ci sembra, ha solo spostato la questione da una soggettività "esteriore", "inautentica" (il racconto di fatti e pensieri di un io) a una soggettività "profonda", "stratificata" e riconoscibile tramite l'idiosincrasia della configurazione linguistica. Il modernismo salva il soggetto su un piano puramente formale, ma non se ne libera completamente, tanto che «l'indecifrabilità» della poesia può essere intesa come «il primo segno della chiusura egocentrica»⁴⁷. La teoria lirica novecentesca è, come quella romantica, una teoria dell'individualismo. Volendo seguire in maniera pedissequa

⁴⁶ Friedrich, *La struttura della lirica moderna* cit., p. 16.

⁴⁷ Mazzoni, *Sulla poesia moderna* cit., p. 213.

questo ragionamento, ci sarebbe lirismo non solo quando un io parla di se stesso, ma anche ogni qualvolta l'attenzione di un fenomeno artistico trapassa dal contenuto alla forma, cioè dall'oggettività del materiale alla soggettività dello stile. In base a questo assunto, *Le onde* di Virginia Woolf, la *Recherche*, l'*Ulisse*, *Il pasticciaccio* di Gadda, *Infinite Jest* di Foster Wallace, sarebbero tutti romanzi intrisi di elementi lirici. Lì dove sono messi a tema degli elementi di «dizione» avremo una manifestazione del lirico⁴⁸. Questa visione mi sembra comportare una serie di paradossi: innanzitutto, l'estetica moderna sarebbe dominata dalla lirica. Si è già fatto cenno alla rivoluzione avvenuta nel campo artistico negli ultimi centocinquanta anni, al passaggio da un regime rappresentativo vincolato alla mimesis a un regime estetico espressivo dove un ruolo assolutamente nuovo riguarda la soggettività dell'artista. Il rifiuto dei contenuti eteronimi, il ripiegarsi dei mezzi su se stessi, l'attenzione al medium, lo scintillare dei residui della filiera della produzione nel prodotto, la disumanizzazione, la liberazione da una tradizione vincolante, sono fenomeni espressivi che riguardano tutta l'arte modernista, non solo la lirica, ma che, stando al ragionamento precedente, dovremmo chiamare *lirici*, in quanto mettono in primo piano l'individualità del creatore sull'oggettività dell'opera. Ma allora quali opere sarebbero non liriche? I romanzi di trama, i romanzi gialli, le opere gli scrittori naturalisti, un certo filone del *nouveau roman*, la pittura iperrealista, quella linea della poesia che molti critici chiamano oggettiva, l'arte concettuale, la musica aleatoria, gli stili semplici ecc., insomma tutte quelle forme artistiche in cui la soggettività dell'artista si farebbe trasparente scomparendo nell'oggettività dell'opera. E allora, in che termini lo stile dei *Rougon-Macquart* sarebbe meno personale di quello di Pynchon? Il lavoro di neutralizzazione della lingua letteraria fatto da Robbe-Grillet nei suoi romanzi in che cosa è meno soggettivo di quello di accumulo esplosivo fatto da Arbasino o Testori? Il *pissoir* di Duchamp, sorta di concrezione della scomparsa elocutoria del poeta invocata da Mallarmé, non pone forse in primo piano una serie di operazioni metariflessive sull'arte come istituzione compiute dalla mente dell'artista?

È evidente che un simile ragionamento, se portato all'estremo, conduce a un vicolo cieco. Intendere la lirica soggettivamente (sia nell'accezione romantica che in quella modernista) può trasformarsi nell'assurdo per cui ogni forma d'arte, essendo soggettiva, sia lirica. Questo non significa che la lirica non abbia niente a che vedere con il soggetto, ma che il soggetto è solo uno dei tanti elementi che può (o, a volte, non può, o almeno non

⁴⁸ Si noti che per T. Todorov, *La notion de littérature*, Paris, Seuil, 1987 e N. Goodman, *I linguaggi dell'arte* (1968), trad. it. F. Brioschi, Milano, il Saggiatore, 1976, qualsiasi discorso accolto come fittizio attira automaticamente l'attenzione sulla propria forma, creando un cortocircuito tra finzione e dizione. Ogni testo privo di pertinenza denotativa (che non trasmette alcuna informazione reale, perciò ogni testo artistico) sposta il focus dalla rappresentazione al modo con cui essa è rappresentata. Per assurdo tutte le opere finzionali sarebbero, *in quanto finzionali*, liriche.

esplicitamente) entrare in gioco all'interno di quel campo di forze che è il testo lirico. Del resto un'opera d'arte è una struttura intenzionale, ed è quindi sempre mediata soggettivamente.

Un primo passo verso la de-soggettivizzazione del genere lirico potrebbe essere quello di non intendere come coestensivi i concetti di espressivismo e di lirica. Occorrerà, per l'ultima volta, torna a Mazzoni, che in *Sulla poesia moderna* estende il principio di «espressivismo» coniato da Taylor a tutta la poesia post-romantica:

Chiamerei la teoria dello stile che s'afferma all'inizio dell'Ottocento *espressivistica*. Riprendo l'aggettivo da Charles Taylor, che definisce in questo modo l'atteggiamento, romantico e moderno, di chi ripone il senso della vita nella manifestazione della propria differenza soggettiva, nell'«obbligo di vivere all'altezza della propria originalità». L'espressivismo, secondo Taylor, è un *framework*, un quadro di riferimento che fissa un ideale di vita buona [...]. Come tutti i quadri di riferimento, l'espressivismo si diffonde sia nella cultura delle élite, sia nel senso comune. A mio giudizio, occorre distinguere fra due versioni di questa etica, una passiva e una attiva, riassunte esemplarmente da due formule che ricorrono ossessivamente nei generi della comunicazione di massa contemporanea, quasi fossero delle regole morali: *be yourself* e *express yourself*. La prima si limita a proporre l'ideale narcisistico della fedeltà a se stessi, la seconda invita a mostrare la propria singolarità; entrambe debbono molto all'idea romantica dell'opera d'arte come emanazione e specchio dell'autore, come traccia di una visione personale delle cose. Anche la nuova teoria dello stile ha dunque conseguenze individualistiche e, alla lettera, egocentriche. Dovremmo anzi parlare di un espressivismo dei contenuti, l'autobiografia empirica, e di un espressivismo della forma, la teoria romantica dello stile come rivelazione di un io – due modi speculari di manifestare la differenza personale e trasportarla nello spazio pubblico, eliminando le mediazioni.⁴⁹

Ora, come risulta evidente anche da questo estratto, l'espressivismo è per Taylor una tendenza di tutta l'arte, e non si limita alla lirica. È un atteggiamento etico e gnoseologico. Questa svolta, rispetto a come la intende Mazzoni, è insieme più generale e più limitata. Per Taylor, infatti, la proposta di una concezione di arte intesa come autodefinizione del soggetto creatore ed epifania dell'essere è negata da ampi settori dell'arte dell'ultimo secolo. Le opere moderniste, ad esempio, hanno un carattere spiccatamente anti-espressivo. *Le radici dell'io* nota con particolare acume questa tensione, questa divisione del campo estetico tra ripiegamento nell'interiorità e decentramento del soggetto.

⁴⁹ Ivi, pp. 139-140.

L'arte del XX secolo è penetrata maggiormente nella sfera dell'interiorità e ha cercato di fare della soggettività l'oggetto privilegiato delle proprie esplorazioni e perfino delle proprie celebrazioni; ha sondato nuovi recessi del sentimento, indagato la corrente della coscienza, creato scuole d'arte giustamente chiamate "espressioniste". Nello stesso tempo, però, i suoi prodotti più consistenti sono caratterizzati spesso da una sorta di decentramento del soggetto; lungi dal concepire l'arte come autoespressione, pongono al centro del proprio interesse il linguaggio o la trasmutazione poetica in se stessa e talvolta giungono a dissolvere l'io così come viene solitamente concepito in una qualche inedita costellazione di realtà.

Si ha l'impressione di assistere, nello stesso tempo, a una svolta in direzione del soggettivismo e al rilancio di una tendenza antisoggettivistica.⁵⁰

Entrambe le varianti, però, sembrano farsi cariche di istanze anti-espressive. Da un lato, infatti, questa svolta verso l'interiorità significa un accantonamento di qualsiasi modello unitario di io, ossia dell'io come unico centro dell'esperienza: l'identità del vissuto si frantuma in schegge che non possono essere controllate o integrate dal singolo. All'idea di soggetto (e di tempo lineare) si sostituisce quella di flusso. Il recupero dell'esperienza vissuta è possibile solo tramite il superamento della tradizionale nozione di io che era invece indispensabile per la cultura espressivistica del Romanticismo.

Dall'altro, molti scrittori modernisti si oppongono esplicitamente all'ideale romantico di assolutizzazione dell'elemento soggettivo e sentimentale, non trovando più sostenibile l'opzione dell'articolazione di una profonda e personale realtà spirituale attraverso le forme artistiche. Rilke, Eliot, Pound, Stein, Williams: in loro la prospettiva espressivistica e soggettiva è ampiamente superata. Quest'ultima, si potrebbe pensare, è compromessa con l'ideologia borghese, ossia con il concetto di autorealizzazione personale. All'arte come epifania dell'essere si sostituisce l'idea dell'arte come *epifania interspaziale*, propria di tutta la poesia moderna:

Questa epifania di tipo "interspaziale" [...] non può essere intesa in termini espressivistici. L'espressivismo [...] denota una certa concezione della natura umana [...]. Questa concezione tende a conferire all'arte un'inedita posizione di centralità nella vita umana. L'arte diventa uno strumento paradigmatico, se non *lo* strumento paradigmatico, con cui esprimiamo e in tal modo definiamo noi stessi.

Questo ci aiuta a definire un paradigma dell'arte epifanica basato su questo modello di espressione. Noi ci completiamo mediante espressioni che ci rivelano e ci definiscono. E se

⁵⁰ C. Taylor, *Radici dell'io* cit., p. 557.

vediamo nella natura l'emanazione di una realtà spirituale, anche per essa vale lo stesso modello.

Ovviamente l'epifania di tipo interspaziale che sto cercando di mettere in luce in Pound è molto diversa. L'immagine porta sotto i nostri occhi un oggetto [...]. L'epifania avviene attraverso la presentazione. Ma questo non significa che l'oggetto esprima qualcosa. Le metafore di Pound additano una relazione completamente diversa: per esempio, quella che c'è tra un apparecchio ricevente e dei segnali radio (gli artisti sono "le antenne della specie") o tra un campo elettromagnetico e una carica elettrica. L'oggetto epifanico porta queste forze alla nostra presenza e le fa agire tra noi; ma questa non è una relazione espressiva. Le energie (diversamente dagli obiettivi e dalle idee) non sono cose che sia possibile esprimere. È questo rapporto di tipo non espressivo che cerco faticosamente di mettere in luce quando dico che l'oggetto crea una struttura, uno spazio o un campo in cui può verificarsi un'epifania.

Definito questo modello di epifania, siamo in grado di comprendere la ragione dell'insistenza sull'opportunità di una rappresentazione ben definita, chiara e particolareggiata dell'oggetto. Quando abbiamo a che fare con un oggetto espressivo, non stupisce che cerchiamo di vedere al di là di esso, alla ricerca del significato più profondo a cui è legato. Ma quando si tratta di un oggetto che serve a strutturare uno spazio epifanico, esso deve distinguersi nettamente in tutta la sua opacità: quanto più sarà definita la cornice, tanto più sarà chiaro il messaggio. A questo punto possiamo comprendere il rifiuto modernista della profondità: a essere rifiutata è la profondità dei significati espressi. C'è, però, un tipo di profondità che resta [...].

E naturalmente con questo tipo di epifania non c'è bisogno di un oggetto determinato. Le parole possono creare la cornice o la concatenazione di immagini solo parzialmente coerenti che dispiegano per noi. Gran parte della poesia moderna funziona così. Una successione di immagini chiaramente definite può benissimo non esserci; e a creare un campo epifanico può provvedere la tensione e l'incrinatura presente in ciò che viene evocato. Le forti analogie tra questa poesia e l'arte visiva non figurativa contemporanea sono evidenti [...].

L'arte modernista ha potenzialità emancipative perché comporta "una negazione del significato oggettivamente obbligante". La ribellione alle nozioni canoniche dell'unità dell'opera d'arte fa tutt'uno con il rifiuto dell'idea dominante dell'unità dell'io. Quella ribellione apre nell'esperienza individuale spazi che queste totalità repressive del significato non potevano ammettere.⁵¹

⁵¹ Ivi, pp. 279-281. Il virgolettato nell'ultimo periodo è, naturalmente, di Adorno. La descrizione di Taylor dell'epifania interspaziale si attaglia perfettamente a molta della produzione di Mallarmé. Per l'interessante concetto di "presentazione", di arte presentativa e non rappresentativa, si veda – proposito dell'opera di Rimbaud – T. Todorov, *Intorno alla poesia*, in Id., *I generi del discorso* (1978), a cura di M. Botto, Firenze, La Nuova Italia, 1993, pp 107-142.

Tuttavia, aggiunge Taylor, in questa ribellione non si assiste a un vero e proprio rovesciamento della tradizione romantica. Di essa vengono rifiutati i tratti più unitari e vincolanti, ma l'arte permane come un campo privilegiato, come l'unico accesso a una realtà altrimenti invisibile. Molte costellazioni teoriche del modernismo dichiarano di allontanarsi dalla soggettività espressiva, ma non mettono mai in discussione la natura riflessiva della nuova cultura, la quale rafforza «quel senso dell'interiorità e della profondità della persona che abbiamo visto svilupparsi nell'età moderna»:

In particolare, coloro che privilegiano queste costellazioni si sono attribuiti il compito di uscire nuovamente dal soggetto in direzione di una realtà "esterna" pubblica e impersonale, la facoltà del linguaggio. Ma questo non basta certo a cancellare la natura radicalmente riflessiva dell'impresa della modernità. La mossa riflessiva consiste, in primo luogo, nel fatto che si scopre il potere del linguaggio e ci si rivolge ad esso, abbandonando il quotidiano privilegiamento irriflessivo delle cose. Questo significa che si cessa di ridurre il linguaggio a inerte strumento con cui trattare più efficacemente le cose, per diventare consapevoli di quello che si fa con le parole.⁵²

Perciò anche le opere di Pound e di Eliot, con tutto il loro anti-espressivismo, non riescono a scrollarsi di dosso una visione sostanzialmente personale. In definitiva, il ripiegamento sull'interiorità e decentramento della soggettività non sono due alternative opposte, ma due prospettive che si completano:

Scoperte come quelle di Pound giungono fino a noi recando il segno di una visione personale. E le sue immagini, al pari di quelle di Eliot e di altri poeti, si riferiscono alla sua esperienza personale. I frammenti che Eliot, ne *La terra desolata* "oppone alla propria rovina" sono una raccolta di testimonianze squisitamente personali. Lasciarsene commuovere vuol dire entrare in qualche modo nella sensibilità individuale che li sorregge. La verità generale più profonda che vi è nascosta emerge solo per questa via.

L'interiorità, perciò, fa parte della sensibilità moderna non meno che di quella romantica. E interiore è sinonimo di profondo: ciò che di mitico, di atemporale, di archetipico viene portato alla luce da Mann o da Joyce [...] può bensì essere transpersonale, ma è accessibile solo all'interno della sfera personale. In questo senso, la profondità resta un attributo dell'interiorità per noi non meno che per i nostri precursori romantici. Le verità più profonde possono bensì portarci oltre la sfera della soggettività, ma per giungervi, occorre

⁵² Ivi, p. 584

inevitabilmente passare attraverso un'approfondita consapevolezza dell'esperienza personale.⁵³

Questo feticcio dell'interiorità e della profondità che permea tutta la cultura primonovocentesca è messo fuori gioco, secondo Taylor, solo da «una certa antipoesia minimalista»⁵⁴, come quella postbellica di Rózewicz o di Zbigniew Herbert, la quale rifiuta l'estetica modernista e ritorna a un linguaggio chiaro e lineare, oggettivo e antiepifanico.

Il concetto di espressivistico proposto da Taylor mi sembra allora meglio traducibile con il meno ambiguo termine di *autoespressivo*. Con il romanticismo nasce una concezione artistica autoespressiva, su questo non c'è dubbio, ed essa, lo vedremo meglio poi, satura ancora lo spazio letterario, tanto nel romanzo che nella lirica. La grande tradizione modernista, che pur ha portato a estreme conseguenze certe istanze del Romanticismo, prima su tutte l'autonomia dell'estetico, si è però sviluppata in controtendenza con una simile coazione autoespressiva: sia grazie ai nuovi modelli stratificati e complessi di soggettività forniti dalla filosofia e dalla psicoanalisi, sia attraverso un netto rifiuto della matrice soggettivistica. Tuttavia, la poesia moderna non ha smesso di avere un carattere fortemente individualistico ed idiosincratico, in contiguità con il Romanticismo, il quale è visibile tramite le libere associazioni linguistiche, il dominio di una metaforicità assoluta e dello straniamento, in generale, tramite il radicale sperimentalismo formale e una concezione privilegiata del linguaggio poetico. Che questi elementi possano essere interpretati come “espressione di un soggetto” o come “decentramento del soggetto” è una questione che qui non interessa affrontare, in quanto si tratta di un problema inerente alla filosofia dell'arte piuttosto che a uno studio su un genere letterario.

Personalmente, tendo, con Adorno, ad interpretare quanto è *espresso* da un'opera d'arte come qualcosa di transoggettivo. L'uso del termine *Ausdruck* (a cui si aggiungono talvolta l'inglese *expression* e l'italiano *espressivo*) è, nella *Teoria estetica*, abbastanza idiosincratico, e mutuato dal linguaggio musicale. Si riferisce a una particolare caratteristica dell'opera d'arte moderna, ossia al suo rifiuto del carattere illusorio e conciliante dell'«apparenza» e di tutto ciò che è legato alla «soggettività casuale»:

Ciò per cui le opere d'arte esistenti sono più che esistenza è però non qualcosa che esiste di per sé, ma il loro linguaggio. Quelle autentiche parlano anche quando rifiutano l'apparenza, dall'illusione fantasmagorica fino all'ultimo soffio auratico. Lo sforzo di ripulirle di ciò che

⁵³ Ivi, pp. 584-685.

⁵⁴ Ivi, p. 588.

soltanto la soggettività casuale dice attraverso di esse, conferisce involontariamente al loro proprio linguaggio un rilievo tanto più plastico. Ad esso si riferisce il termine espressione nelle opere d'arte. A ragione quest'ultimo, laddove viene applicato da più tempo e con maggior enfasi, ossia tecnicamente, come caratterizzazione musicale di un'esecuzione, non richiede niente di specificamente espresso, nessun contenuto psichico particolare. Altrimenti l'*espressivo* [in italiano nel testo] si potrebbe sostituire con nomi che indichino di volta in volta quel che va espresso in maniera determinata.⁵⁵

Le opere d'arte hanno perciò espressione proprio quando smettono di esprimere il soggetto. L'espressione riguarda l'elemento non soggettivo del soggetto. Qualcosa che, e qui sembra di sentire le parole di Kristeva, ha a che fare con la sua preistoria:

Il loro linguaggio [delle opere d'arte] è, rispetto a quello significante, qualcosa di più antico benché inadempito: come se le opere d'arte, modellandosi sul soggetto con il loro essere compaginate, ripetessero come esso sorge, prorompe. Hanno espressione non quando comunicano il soggetto, ma quando tremano per la preistoria della soggettività, per quella dell'animazione [...]. Solo il soggetto serve da strumento dell'espressione, per quanto anch'esso, che s'illude di essere immediato, sia qualcosa di mediato. Anche laddove ciò che è espresso assomiglia al soggetto; laddove i moti sono quelli soggettivi, essi sono al tempo stesso apersonali, entrando nell'integrazione dell'io, non venendo assorbiti in essa. L'espressione delle opere d'arte è il non soggettivo nel soggetto, meno espressione di quest'ultimo che suo calco.⁵⁶

Il soggetto è solo un supporto dell'espressione, non la sua fonte primeva, ma un momento necessario della formazione dell'opera. L'espressione è ciò che obiettiva questo carattere personale e extra-artistico:

L'espressione estetica è oggettualizzazione dell'inoggettuale, cioè siffatta che quest'ultimo grazie alla propria oggettualizzazione diventa un inoggettuale secondo, ciò che parla dall'artefatto, non in quanto imitazione del soggetto. D'altro canto proprio l'obiettivazione dell'espressione, che coincide con l'arte, ha bisogno del soggetto che la produce e che, in termini borghesi, sfrutta i suoi moti mimetici. L'arte è espressiva laddove da essa, mediata soggettivamente, parla qualcosa di obiettivo: tristezza, energia, anelito. L'espressione è il volto addolorato delle opere [...]. L'arte è imitazione solo in quanto imitazione di un'espressione obiettiva, sottratta a ogni psicologia, di cui forse una volta il sensorium si è reso conto

⁵⁵ Adorno, *Teoria estetica* cit., p. 141.

⁵⁶ Ivi, p. 152.

relativamente al mondo, e che non sopravvive da nessuna parte se non nelle creazioni [...]. La sua espressione è l'antagonista dell'esprimere qualcosa.⁵⁷

L'espressione «è volta al transoggettivo»⁵⁸, essa esprime la sofferenza collettiva dell'intera umanità, esattamente come dalla soggettivizzazione della lirica moderna nasce la voce di un noi.

Ne approfitto per notare come in poesia si tenda a legare troppo spesso la persona dell'autore empirico a qualsiasi emozione *espressa*. Le emozioni che si ritrovano in un testo lirico sono sempre ego-riferite, nel senso che il lettore, per abitudine, e non ritrovando come nel romanzo o nel teatro altri personaggi cui addossarle, le identifica con quelle che l'autore prova o ha provato nel momento di scrivere. Il concetto di espressione di Adorno vuole scardinare un simile schema: le emozioni contenute in un'opera d'arte non sono personali, ma *di specie*. Come vedremo a proposito di Fitterman, una poesia può esprimere dei sentimenti che non appartengono a nessuno.

Torniamo a *Sulla poesia moderna*. Per superare questo punto cieco dell'espressivismo che è il modernismo poetico, Mazzoni, diversamente da Taylor ma alla fine in continuità con lui, propone l'idea di un espressivismo della forma. In letteratura, qualsiasi tropo, ossia qualsiasi «sostituzione di espressioni proprie con espressioni improprie»⁵⁹ è un fenomeno espressivistico. Ciò significa che, di fatto, qualsiasi composizione poetica è, quando non autobiografica, egocentrica: «l'espressivismo stilistico è una componente ineliminabile, a meno che il poeta non riscopra una versificazione ornamentale di tipo premoderno»⁶⁰. Nel romanzo o nel teatro questi tratti espressivistici dello stile sono più o meno mediati dalle convenzioni di genere (i personaggi, la trama ecc.), e quindi il loro carattere egocentrico è limitato. L'idea può essere condivisibile o meno, non è mia intenzione discuterla, ma personalmente non vedo come grazie ad essa possa definirsi un genere letterario.

Mazzoni prosegue dividendo il campo della poesia moderna in tre aree, che si sviluppano partendo dal rapporto dei testi con l'autobiografia:

Abbiamo detto che la poesia moderna è uno spazio letterario con un centro e due periferie; il primo occupato dalla lirica, le seconde da due tentativi opposti e speculari di mettere in discussione il primato della lirica: il *long poem* narrativo o saggistico su argomenti non

⁵⁷ Ivi, pp. 150-151.

⁵⁸ Ivi, p. 150.

⁵⁹ Mazzoni, *Sulla poesia moderna* cit., p. 143.

⁶⁰ Ivi, pp. 191-192.

autobiografici e la poesia che ambisce a risolversi in pura forma, in puro suono. Se la differenza principale risiede nel rapporto con l'autobiografia empirica dell'autore, l'elemento interno ai testi che tiene insieme il nostro territorio è la natura soggettiva, espressivistica della forma.⁶¹

Ci sarebbe perciò un lirismo dei contenuti e un lirismo dello stile, a cui non sfuggono le «poesie antiliriche»:

Oggi anche le poesie antiliriche non sfuggono al lirismo dello stile: per raccontare in forma piana, oggettiva, trasparente, sovraperonale e servile occorre usare la prosa, solo la prosa. Ogni tipo di scrittura in versi è diventato opaco: e anche le poesie che si sforzano, narrando e argomentando, di uscire dai confini della lirica, lo fanno in una forma che appare, per le nostre abitudini di lettura, smaccatamente soggettiva. Esiste infatti un egocentrismo dei contenuti e un egocentrismo della forma: se le poesie dichiaratamente autobiografiche li assommano, le poesie che si vogliono impersonali, come *Un Coup de dés* o *La terra desolata*, negano il primo ma ostentano il secondo.⁶²

Ci sono almeno due paradossi in questa pagina: da un lato Mazzoni riconosce implicitamente un centro lirico, o una lirica propriamente detta, in cui ai contenuti autobiografici si somma uno stile personale; dall'altro egli riconosce come anche le poesie che non appartengono a questo centro siano liriche. È una contraddizione in termini: se le «poesie antiliriche» sono liriche, allora la definizione di lirica che è stata fornita forse non è così valida. Ciò è vero a maggior ragione se la presunta liricità di queste poesie è data dal concetto di espressivismo della forma, un concetto che può essere applicato a tutte le arti dopo la rottura con i vincoli mimetici. Arthur Danto nella *Trasfigurazione del banale* poneva in discussione tutte le tradizionali definizioni di arte basate su caratteristiche estetiche, cioè intrinseche alle singole opere, perché esse non prevedevano l'esistenza delle *Brillo Box* di Warhol, le quali rendevano quelle definizioni irrilevanti. Cercava perciò una definizione capace di includere anche opere del genere. Mazzoni, per contro, si ostina a ritenere valida la definizione tradizionale di lirica nonostante le numerose poesie che la contraddicono, e si limita a spostarle in un campo periferico, ritenendole liriche in base a un criterio discutibile. Il secondo paradosso è che a questa periferia anti-lirica appartengono, a rigor di termini, le tre personalità che più hanno avuto influenza sulla poesia moderna, ossia il campo che Mazzoni cerca di unificare: Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, alle quali aggiungerei anche quella di Baudelaire. Non solo, ai margini del *terroir* della poesia moderna risulterebbero anche Eliot, Pound, Wallace

⁶¹ Ivi, p. 173.

⁶² Ivi, pp. 175-176.

Stevens, Ashbery, Gertrude Stein, oltre che tutte le avanguardie. Insomma, in sintesi, tutto il modernismo poetico. Il centro del campo d'indagine di Mazzoni è perciò, a ben vedere, almeno per il Novecento, un centro italofono, rappresentato innanzitutto da Montale e dal suo modello di autobiografia trascendentale. Montale è quel poeta dove le istanze moderniste e quelle espressiviste si incontrano in una sintesi di valore universale, oltre ad essere un polo d'attrazione potentissimo per la poesia italiana coeva e posteriore. Montale, o meglio, i primi tre libri di Montale, sono l'idealtipo di lirica moderna (postromantica) per Mazzoni, e tutto ciò che se ne allontana è in qualche modo eccentrico.⁶³

Nel quarto capitolo di *Sulla poesia moderna* Mazzoni prova a enumerare le principali correnti della poesia degli ultimi due secoli. Parte, ovviamente, da quella che Meyer H. Abrams chiama *Greater Romantic Lyric*: «il monologo di un io poetico individuato che si muove in un paesaggio individuato e intrattiene un colloquio con se stesso, con un interlocutore silenzioso o con le cose»⁶⁴. Le opere che incarnano questo archetipo (le odi di Wordsworth, Coleridge, Shelley e Keats, un certo Hölderlin, un certo Leopardi) rompono con il linguaggio convenzionale della poesia premoderna (la *poetic diction* di cui si parla nell'introduzione alle *Lyrical Ballads*) ma si affidano ad un io misurato e stabile, il quale non erompe ancora prepotentemente nella forma come nella poesia novecentesca ma trova un compromesso funzionale con la tradizione pregressa. Sono poesie ancora sociali, ancora comprensibili ai lettori, che trovano un equilibrio tra il talento individuale e il discorso pubblico. Nella maggioranza dei casi, e questo *Sulla poesia moderna* non lo specifica, sono però componimenti lunghi, non brevi, e in questo non sembrano perfettamente attagliarsi all'idealtipo che Mazzoni scorcia. Aggiungerei due cose, di cui Mazzoni è ampiamente a conoscenza: in primis, che questo tipo di poesia rappresenta solo una parte della produzione poetica degli autori citati. È vero che nella prefazione alle *Lyrical Ballads* Wordsworth parla della poesia come della resa artistica di «emotion recollected in tranquillity», tuttavia gran parte dei suoi componimenti sono liriche a soggetto, in cui vengono descritti dei tipi umani, sono testi che non hanno nulla di soggettivo. A proposito di Coleridge, si sta discutendo nella critica anglosassone di un superamento della prospettiva soggettivistica romantica⁶⁵. Per non parlare dell'innologia dell'ultimo Hölderlin o dell'opera di Keats. Ma, ciò che più interessa al lettore italiano, è che nella dialettica interna dei *Canti* leopardiani si assiste alla morte di questo «individualismo sicuro e misurato»⁶⁶, fino all'approdo a una poesia impersonale e saggistica,

⁶³ Cfr. *ivi*, p. 178.

⁶⁴ *Ivi*, p. 179

⁶⁵ Si veda, ad esempio, C. Stokes, *Coleridge, Language and the Sublime. From Transcendence to Finitude*, London, Palgrave Macmillan, 2011.

⁶⁶ *Ivi*, p. 180

quasi novecentesca nei temi e nell'afflato, cioè al classicismo metafisico di *La ginestra*, *Il tramonto della luna* o *Sopra un bassorilievo sepolcrale*. Insomma, la prospettiva fortemente soggettiva della *Greater Romantic Lyric* incarna una certa produzione dei maggiori autori romantici, una produzione che appare in modo diverso superata o accantonata nelle loro opere, le quali sarebbe problematico far entrare in toto in questo paradigma.

L'altra questione che mi preme toccare, è che, tutte le maggiori *greater romantic lyrics* sono poesie di impianto apostrofico (*Ode to the West Wind*, *Ode on a Grecian Urn*, *The Eolian Harp* ecc.) o colloquiale nel senso che abbiamo visto valido per *L'infinito* (*Tintern Abbey*). Ancora una volta, ciò che mi sembra centrale mettere in risalto di queste liriche, oltre i tratti che individuati da Mazzoni, è l'estroversione dell'io poetante verso qualcosa al di fuori di lui, sebbene, e questo è evidentissimo in Shelley, tale spazio esteriore sia totalmente interiorizzato e soggettivizzato. Rimane tuttavia costitutivo il gesto di rivolgersi a qualcuno, e di farlo, molto spesso, all'interno di discorsi fortemente localizzati (seppur fittivamente). Se questi testi (e io ne ho qualche dubbio) rappresentano davvero «l'entelechia del nostro genere letterario»⁶⁷, lo fanno per il loro particolare atteggiamento pragmatico, non per la loro presunta soggettività.

Sulla poesia moderna prosegue nella sua galleria archetipica esplicitando i due atteggiamenti in cui inizialmente si frange la sicurezza, la posa e la pretesa di collettività dell'io romantico: da un lato un filone che Mazzoni chiama, creando ulteriore ambiguità, espressionista, cioè in cui l'io continua a parlare di se stesso ma lo fa sconquassando l'equilibrio che esisteva precedentemente tra talento individuale e discorso pubblico/tradizione poetica; la poesia inizia a svincolarsi dal linguaggio condiviso e assume pieghe espressioniste. Tuttavia il discorso lirico si articola ancora come autoconfessione⁶⁸. Gli esempi che Mazzoni fa sono Rimbaud, Whitman, Ungaretti e i poeti vociani. Ora, anche a un lettore frettoloso apparirà discutibile la scelta del poeta francese. Cos'hanno di confessionale le *Illuminations* o *Une saison en Enfer*, che sono due tra le opere su cui si fonda il modernismo poetico? In quale modo in Rimbaud rimane inalterato «il valore assoluto che si continua ad attribuire all'esperienza personale messa sulla carta, l'aura di serietà ed importanza che circonda il monologo dell'io»⁶⁹? Parliamo dello stesso poeta che ha scritto «je est un autre»? E in più, questa scelta di chiamare espressionistiche le opere in cui il poeta spinge sull'acceleratore della forma (un'istanza modernista) pur rimanendo fedele a un principio autobiografico mi sembra creare una scissione all'interno di un campo unificato. L'espressionismo è una caratteristica di tutta la poesia modernista (quella di cui sto trattando in tutte queste pagine, identificata

⁶⁷ Ivi, p. 189.

⁶⁸ Cfr. ivi, p. 185.

⁶⁹ *Ibidem*.

dall'applicazione di una lingua di contro-uso); distinguere tra un espressionismo in cui persiste ancora un io o un'istanza autobiografica (in questo caso siamo ancora nel campo della lirica-lirica) e un espressionismo in cui l'io scompare insieme all'elemento confessionale (gran parte dei poeti modernisti, e qui siamo verso una lirica-antilirica, verso quella che Mazzoni chiama più avanti poesia pura), mi sembra un'operazione rischiosa che perde di vista l'insieme: viene da chiedersi se i concetti di autoespressione, di soggettività, di confessione ecc. siano validi per dividere così brutalmente il campo della poesia novecentesca, e se siano principi ancora utili per spiegarlo.

Il secondo atteggiamento in cui si sfrangia la compostezza dell'io romantico è quello crepuscolare: il poeta rifiuta il suo mandato sociale e mette a tema la sua vergogna nel prendere ancora parola e nel rivolgersi a un pubblico. Ciò nasce dall'autoconsapevolezza che le proprie esperienze non hanno più un valore universale, ma solo particolare. Marginalità, ironia e tono dimesso sono le parole chiave di questa postura lirica, che effettivamente (da Gozzano a Montale a Sereni e Larkin) è ancora molto produttiva.

Infine, quarto archetipo della lirica-lirica è il classicismo lirico moderno, seguito ideale della *Greater Romantic Lyric* e incarnato dai primi tre libri di Montale: «ho chiamato questo modo di far poesia *classicismo lirico moderno*: 'classicismo' perché esibisce una continuità con la tradizione poetica di stile alto, e soprattutto con l'entelechia del nostro genere letterario, il grande romanticismo lirico europeo, diventato ormai il modello canonico della poesia soggettiva di tono tragico; 'moderno' perché adatta la tradizione ai tempi nuovi, evitando di conservare il passato in modo nostalgico»⁷⁰. In questa categoria Mazzoni fa rientrare molti grandi testi della tradizione novecentesca, tra cui le *Elegie Duinesi* di Rilke e i *Quattro Quartetti* di Eliot, esperienze che, stando alla struttura del suo ragionamento, dovrebbero stare fuori da questo campo: sono liriche di stile alto, questo sì, ma non hanno nulla di confessionale o di soggettivo.

A questo centro lirico, sfrangiato ma sostanzialmente solidale nella sua propensione autoespressiva, si oppongono due periferie: la prima è quella dei *long poems* tipici della tradizione anglofona, che solitamente hanno un'aspirazione saggistica (Eliot, Stevens, Ashbery), altre volte più spiccatamente narrativa (mi vengono in mente esempi soprattutto italiani: Pagliarani, o il Bertolucci di *La camera da letto*), o più semplicemente di poesie che immettono in vario modo elementi teatrali e finzionali al loro interno, superando la prospettiva angusta dell'autobiografia empirica. Mazzoni parla in questo caso di un ritorno all'oggettività. Essa può essere recuperata sia da un punto di vista formale (rifiutando l'opacità della lingua di contro-uso), che tematico (trattando argomenti che prescindono dalle

⁷⁰ Ivi, p. 189.

esperienze personali). Ora, è stato già dimostrato da altri, limitatamente all'ambito italiano, come a partire dagli anni '60 del XX secolo la poesia si sviluppi proprio tramite la negoziazione con gli altri generi letterari, innestando elementi all'altro a quelli propriamente lirici⁷¹. Questa tendenza a una maggiore oggettività è tipica della poesia degli ultimi sessant'anni. Ciò che per Mazzoni costituisce una digressione da un ipotetico centro rappresenta in realtà l'evoluzione storica di un genere. Anche questa prospettiva è però a sua volta problematica. Da un lato, il farsi più colloquiale della poesia non si accompagna per forza a una maggiore oggettività dei contenuti: anzi, una tendenza della poesia italiana degli anni '70 e '80 è proprio quella di recuperare una prospettiva più esplicitamente confessionale e "sincera" rispetto a una koinè poetica (quella modernista) avvertita come eccessivamente formalistica. Dall'altro, quelli che sono intesi (tanto da Testa quanto da Mazzoni) come elementi propriamente lirici che lascerebbero il passo a quelli teatrali e narrativi sono in realtà elementi tipici di una certa lirica (ancora una volta, quelli propri della tradizione modernista a partire dal simbolismo e dalla poesia pura): la non-narratività, l'ellissi, la reticenza, la tensione figurale, l'uso di un lessico alto e selezionato (e anche quando non si fa uso di un vocabolario esclusivamente alto, i vocaboli tecnici, concreti, o quotidiani sono innestati all'interno di un quadro di torsione espressionistica o di un campo metaforico inusuale – come nel surrealismo o nell'espressionismo tedesco –, o comunque trasformati in elementi espressivi di un monostilismo coerente e compatto, come in Montale), l'opacità, il polimorfismo semantico, insomma tutti quegli attributi (diversamente distribuiti nei vari autori) della lingua di contro-uso. Nel corso del primo capitolo si è avuto modo di notare come (a meno che non si voglia far combaciare la lirica forse più che con il modernismo in generale proprio con l'ermetismo) il teatro e la narrativa siano tutt'altro che alieni al genere lirico inteso in una prospettiva di lunga durata. Elementi teatrali (ciò che abbiamo chiamato la prospettiva pragmatica della comunicazione lirica; i dialoghi; la presenza di vere e proprie *personae* nelle ballate e nei microgeneri più popolari) e narrativi (racconti di miti, descrizioni, resoconti di vario tipo, anche di esperienze personali, di viaggi ecc., oltre che la presenza di una dinamica narrativa all'interno dei canzonieri d'autore e dei macrotesti moderni) hanno sempre fatto parte della lirica. Intendere perciò la lirica come un campo staccato dagli altri generi è fenomeno storico, tipico del secondo Ottocento e del primo Novecento, e non affatto consustanziale al genere.

Veniamo adesso alla seconda periferia, quella rappresentata dalla poesia pura, intesa genericamente da Mazzoni come quella in cui l'importanza del suono e della dizione è più

⁷¹ Cfr. *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di E. Testa, Torino, Einaudi, 2005 e E. Testa, *Per interposta persona* cit.

rilevante del senso. Ho già avuto modo di dire come questo campo sia intersecato con quello che Mazzoni ha chiamato espressionismo, e che sia consustanziale a gran parte della poesia moderna. Evidentemente con poesia pura si vogliono qui intendere quelle esperienze che prediligono la messa in forma rispetto alla trasmissione di contenuti autobiografici. Come esempi Mazzoni dà, singolarmente, solo Mallarmé, ed è però molto acuto nel collegare l'esperienza simbolista con quella delle avanguardie: simbolismo e avanguardia sono «molto diverse in superficie» ma «accomunate dal ricorso a una forma autoreferenziale e intransitiva»⁷². Nei prossimi paragrafi ritorneremo proprio su questo aspetto. Il fatto che Mazzoni parli unicamente di Mallarmé, dimostra, a mio avviso, non solo che Mallarmé ha un ruolo unico nella poesia moderna, ma che la sua esperienza è così centrale che si irradia (per filiazione o opposizione) in tutte le forme della lirica successiva. Inserirlo in un ambito periferico rappresenta un assurdo. Il linguaggio poetico novecentesco, dalla lirica più introversa a quella più impersonale, deve moltissimo alla lezione mallermeana, anche a un mero livello elocutivo: il cortocircuito tra significato e significante, il ruolo centrale del fonosimbolismo, il rapporto con la musica, la riduzione dell'io lirico a un semplice principio di enunciazione, la rottura della sintassi, l'autoreferenzialità (non c'è realtà al di fuori del testo), ma anche, per contro, la feticizzazione del mondo cosale (si pensi, ad esempio, ai cosiddetti *trois sonnets de 1887*, dove l'espressione dell'angoscia dell'esistenza è affidata alla presenza di una *console*, di un vaso, di una finestra e di una mandorla, in piena corrispondenza con l'idea tayloriana di epifania interspaziale), sono tutti elementi che si ritrovano, mandati dalla filosofia platonizzante ed essenzialista che ne sorregge l'impianto, nella poetica modernista. Mallarmé è l'istitutore dell'intransitività del testo poetico, dell'emancipazione dall'istinto referenziale, un fattore che permette la trasformazione delle singole parole in veri e propri oggetti, i quali emanano un alone semantico che rimane sempre in atto e non viene mai del tutto realizzato. Blumenberg usa, in un saggio del 1964, il concetto di *Dinglichkeit* a proposito della lirica moderna. Si tratta di un termine intraducibile che indica il carattere oggettuale, di *cosa*, della parola. Persa la sua intima funzione discorsiva il verbo si presenta nel testo come pura materia⁷³. L'esistenza di una simile tendenza non si capirebbe senza Mallarmé.

Su come poi il simbolismo sia fatto rientrare nel circuito soggettivistico della lirica si è ampiamente detto: una poesia che estirpa i *verba propria* e li sostituisce con perifrasi ricercate è il massimo esempio di quello che Mazzoni ha chiamato espressivismo della forma, per cui:

⁷² Mazzoni, *Sulla poesia moderna* cit., p. 199.

⁷³ H. Blumenberg, *Sprachsituation und immanente Poetik. Diskussion*, in *Poetik und Hermeneutik II. Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion. Lyric als Paradigma der Modern*, a cura di W. Iser, Monaco, Fink, 1966, pp. 453-463.

«alla scomparsa elocutoria del poeta nell'ordine dei contenuti corrisponde il trionfo elocutorio del poeta nell'ordine della forma: variante parossistica della lirica orfica e sapienziale, il simbolismo è il vero archetipo della poesia oscura»⁷⁴. Il simbolismo diverrebbe così una corrente ancora più egocentrica e soggettiva di quella rappresentata dalla poesia romantica e confessionale a cui si vuole contrapporre.

Il discorso giunge dunque a una sua conclusione, che mi sembra il caso di citare quasi integralmente:

I confini del nostro genere sono dunque sfrangiati come quelli di una città e uno stesso nome definisce testi molto diversi tra loro: poesie liriche, poesie pure che lavorano sul linguaggio, poesie che conservano un andamento narrativo o argomentativo, poesie di tipo teatrale, poesie in forma di prosa e, in mezzo, una congerie di casi ibridi complessi. Questo pulviscolo di correnti e di tendenze è tenuto insieme da un comune elemento espressivistico: da quando la prosa è il medium naturale del racconto, da quando la versificazione non è più un ornamento sovrapposto alla frase di grado zero, ma un linguaggio diverso o il prodotto di una sensibilità particolare, ogni forma di scrittura in versi, e ogni forma di prosa che voglia smaccatamente distinguersi dal modo ordinario di dire le cose, appaiono cariche di opacità soggettiva. Mentre il romanzo colloca la persone nel tempo, nello spazio e in mezzo agli altri, mentre il teatro fa agire gli individui nello spazio comune della scena, la poesia moderna sembra dirci che l'interessante, l'essenziale della vita, risiede nella rappresentazione straniata della realtà, nell'espressione di pensieri, sentimenti e stati d'animo individuali, o in un lavoro sul linguaggio che allontana il linguaggio dal suo uso sociale. Ciò che Adorno diceva della lirica si adatta perfettamente alla poesia moderna nel suo insieme: una forma d'arte che, sperando di conseguire l'universale attraverso un'individuazione senza riserve, finisce in un modo o nell'altro per mettere l'io dello scrittore al centro del mondo rappresentato. [...]

Ci identifichiamo con un io che dà valore a pochi frammenti di vita, conosciuti non per quello che sono stati davvero [quale forma d'arte lo fa?], ma per come la prima persona se li rappresenta. Segnata da questo doppio espressivismo, la lirica moderna rimanda a un'immagine del mondo personalistica e monadica: il centro della rappresentazione non è l'agire interumano messo in scena, o il racconto delle storie e dei loro intrecci, ma il modo in cui un io isolato riferisce alcune esperienze per lo più individuali, irrelate, intense e istantanee. Nessun altro genere, neppure l'autobiografia, è così egocentrico, nel contenuto come nella forma; nessun altro elimina così facilmente i livelli di realtà che oltrepassano l'io, annullando la presenza del tempo, riducendo il mondo esterno a paesaggio, separando la prima persona dai campi di forze psichiche e sociali che la attraversano [è davvero possibile?], distruggendo i vincoli che la tradizione e il senso comune pongono all'espressione anarchica di sé. [...] l'unico tipo di

⁷⁴ Mazzoni, *Sulla poesia moderna* cit., p. 198.

scrittura che l'orizzonte d'attesa moderna giudica servile e trasparente è la prosa di stile semplice [...].⁷⁵

Sostanzialmente, condivido il punto d'arrivo del ragionamento di Mazzoni: tutta la poesia è lirica. Nel XXI secolo i termini lirica e poesia sono sinonimici. Non ne condivido però la motivazione: che ogni poesia sarebbe soggettiva e la lirica il genere della soggettività (tra l'altro, le conclusioni a cui Mazzoni fa arrivare Adorno sono a dire poco forzate: nel *Discorso su lirica e società* non si parla mai di un «io al centro del mondo rappresentato»; il ragionamento di Adorno mi sembra andare, pur in maniera paradossale e idiosincratica, nel senso opposto). A questo punto credo non resti che completare il quadro delineato precedentemente (cfr. 3.4), con nuove acquisizioni e proposte di lavoro.

4.2. L'autore come gesto e la lirica come spazio.

Secondo Mazzoni la lirica moderna media le esperienze e le istanze di un soggetto che combacia con l'autore. Quando non lo fa, come in molta poesia modernista, si allontana dall'orizzonte d'attesa del lettore comune e si avventura in un terreno avvertito come sperimentale. Questo orizzonte d'attesa è plasmato, almeno in Italia, tanto da un'educazione letteraria di stampo crociano che ancora si tramanda nei licei, quanto dall'ascetismo formalistico dei corsi universitari (l'oggetto letterario come testo intrinsecamente eccezionale che va vivisezionato fino all'ultimo microfenomeno stilistico). Abbiamo visto che negli Stati Uniti sono altri i modelli dominanti (ad esempio, nei licei, il prototipo del *fictional speaker* propugnato dal New Criticism). In realtà, l'idea di una coincidenza tra io lirico e autore è assolutamente arbitraria. Postulata in epoca romantica (il plesso Batteux-Schlegel padre), una simile convenzione è stata presto ritenuta limitante e inaffidabile, e nonostante sia stata messa in discussione da diverse correnti critiche (New Criticism, formalismo, strutturalismo, post-strutturalismo), permane come una convenzione, o meglio, come un'abitudine assurda. Gli studi novecenteschi sulla lirica, lo si è visto, salvano il soggetto sul piano della forma, la quale viene intesa come inconscio dell'io, come fondo autentico e originario, come pura latenza. Il *Discorso* di Adorno sottolinea come pure questa latenza, questa voce sorgiva, sia socialmente mediata e possa offrirsi come specchio privilegiato della società.

Sulla poesia moderna siamo incappati in parossismi e forzature determinati dalla visione espressivistica (o autoespressiva) dominante nello studio della lirica. Abbiamo visto come fin dalla sua origine romantica questo modello possa considerarsi valido a patto di enormi

⁷⁵ Ivi, pp. 203-204.

sacrifici. A uno sguardo attento e non limitato a un numero esiguo di idealtipi, perfino i poeti romantici inglesi, Wordsworth, Coleridge, Keats, rientreranno a fatica in un'idea di lirica intesa come campo di esclusiva pertinenza del soggetto. Leopardi, le cui riflessioni sulla lirica nello *Zibaldone* sono abbastanza peculiari di un certo *Zeitgeist*, nella sua produzione poetica supera qualsiasi ristretta prospettiva di autobiografismo empirico, fino a sfociare nel saggismo impersonale degli ultimi *Canti*. Tuttavia, è innegabile che certi testi lirici funzionino come confessioni, come lettere o come pagine di diario e implicino perciò una concordanza logica tra autore empirico e io lirico, e che per loro la prospettiva soggettivista è dirimente: penso a Lamartine e Musset, a Frost e Lowell, a Montale e Sereni, autori, come è evidente, diversissimi tra loro e appartenenti a epoche e storie letterarie differenti, a cui, tra l'altro, ne possono essere aggiunti molti altri. Quello espressivista è perciò innanzitutto un modello teorico (di cui abbiamo visto la genesi nel primo capitolo), di ascendenza rinascimentale, tramite il quale viene normalizzato e spiegato il genere lirico (altrimenti non riconducibile a nessuna categoria universale), per poi divenire, successivamente, con il Romanticismo, un modello produttivo, un atteggiamento e una postura (chi dice *io* nel testo è la stessa persona che lo sta componendo) che informa tutta una tradizione lirica (dal XIX al XI secolo) nella quale però non si esaurisce il genere. Come detto altrove, il rapporto tra autore e io lirico è, in poesia, indeterminato: può essere sia convenzionale (come nella lirica premoderna, seppur con enormi differenze al suo interno) che oscillante all'interno dei testi, anche di uno stesso autore, da un massimo di astrattezza (l'io è solo un segno grammaticale, il soggetto impersonale di un verbo, un indice) a un massimo di particolarità, fino a coincidere idealmente con l'autore (e ciò avviene, molto spesso, in virtù di elementi macrotestuali – la sequenza lirica – e paratestuali). Non è possibile identificare il *proprium* di un genere letterario con un ideale posizionamento medio che l'io assume all'interno di questo spettro. Bisogna perciò intendere l'espressivismo per quello che è: una tendenza della lirica moderna, una delle tante forme che assume all'interno di un territorio variegato, multiforme, selvaggio, privo di unità come di centro. Come esistono dei romanzi di fiction e dei romanzi di non-fiction, ugualmente esisteranno delle liriche confessionali e delle liriche non-confessionali, delle liriche espressiviste e delle liriche non-espressivistiche. Come il romanzo oscilla tra *Moll Flanders* e *Yoga* di Carrère, ugualmente la lirica moderna oscillerà tra *A Zacinto* di Foscolo e *Day* di Kenneth Goldsmith.

Per evitare di ricadere nel cortocircuito dell'ideologia espressivistica è importante, a mio avviso, tornare su un breve saggio di Agamben, *L'autore come gesto*, che riprende le conclusioni del famoso *Che cos'è un autore?* di Michel Foucault. Nella sua conferenza Foucault precisava

che la scrittura non è tanto il luogo in cui un soggetto si esprime, quanto piuttosto l'apertura di uno spazio in cui il soggetto che scrive non fa altro che scrivere la propria cancellazione. La creazione di un orizzonte testuale è coincidente con la scomparsa del soggetto che la istituisce. Il ruolo dell'autore, specifica Agamben, è quello di un gesto, un gesto che dà vita alla testualità, nella quale la sua esistenza non è considerata: «Se chiamo gesto ciò che resta inespreso in ogni espressione, potremmo dire, allora, che [...], l'autore è presente nel testo soltanto in un gesto, che rende possibile l'espressione nella misura stessa in cui insedia in essa un vuoto centrale»⁷⁶. Il gesto è l'atto inespressivo che istituisce lo spazio espressivo della scrittura. Ciò che in un testo è espresso, però, non va riferito in nessun modo all'autore (era un'idea già di Adorno). Agamben usa come esempio una lirica del poeta peruviano Cesar Vallejo, *Padre polvo que subes de España* (in realtà il titolo è *Redoble fúnebre a los escombros de Durango*).

Padre polvo que subes de España,
Dios te salve, libere y corone,
padre polvo que asciendes del alma.

Padre polvo que subes del fuego,
Dios te salve, te calce y dé un trono,
padre polvo que estás en los cielos.

Padre polvo, biznieto del humo,
Dios te salve y ascienda a infinito,
padre polvo, biznieto del humo.

Padre polvo en que acaban los justos,
Dios te salve y devuelva a la tierra,
padre polvo en que acaban los justos.

Padre polvo que creces en palmas;
Dios te salve y revista de pecho,
padre polvo, terror de la nada.

Padre polvo, compuesto de hierro,
Dios te salve y te dé forma de hombre,

⁷⁶ G. Agamben, *L'autore come gesto*, in Id. *Profanazioni*, Roma, notttempo, 2005, pp. 67-81, qui p.73.

padre polvo que marchas ardiendo.

Padre polvo, sandalia del paria,
Dios te salve y jamás te desate,
padre polvo, sandalia del paria.

Padre polvo que avientan los bárbaros,
Dios te salve y te ciña de dioses,
padre polvo que escoltan los átomos.

Padre polvo, sudario del pueblo,
Dios te salve del mal para siempre,
padre polvo español, padre nuestro.

Padre polvo que vas al futuro,
Dios te salve, te guíe y te dé alas,
padre polvo que vas al futuro.⁷⁷

Si tratta di una poesia scritta nel '37, nel pieno della guerra civile spagnola. Sappiamo che Vallejo si era arruolato nell'esercito per difendere la repubblica. Tutte le sue ultime poesie, pubblicate postume dalla moglie (Vallejo morirà l'anno successivo) sono dedicate al popolo spagnolo. *Redoble fúnebre a los escombros de Durango* fa esplicito riferimento al bombardamento avvenuto nella località eponima (una cittadina dei Paesi Baschi) nel marzo del '37, ad opera dell'aviazione italiana, come volontà di appoggio al regime di Francisco Franco. Il testo ha una struttura e un linguaggio liturgico, ed è infatti un'invocazione triangolata a Dio (tramite l'apostrofe alla polvere, ossia ai morti, beneficiaria dell'intercessione divina). Agamben si chiede: questa poesia è nata perché un determinato giorno, in un certo momento, un pensiero incomparabile, un particolare stato d'animo, hanno attraversato l'uomo Vallejo, che gli ha dato forma artistica grazie al suo talento letterario? Oppure, quel particolare sentimento è diventato reale per Vallejo dopo la scrittura o meglio, nel momento esatto della scrittura? Questa è l'ipotesi per cui propende Agamben: sarebbe la poesia, cioè, a generare quei sentimenti che solitamente vengono attribuiti all'autore. Essi rimangono inerti finché non vengono riattivati dal lettore, il quale, però, occuperà a quel punto esattamente lo stesso posto dell'autore, ripeterà il suo stesso gesto inespressivo:

⁷⁷ C. Vallejo, *Obra poética*, Madrid, ALLCA XX, 1988.

Il luogo – o, piuttosto, l'aver luogo – del poema non è, dunque, né nel testo né nell'autore (o nel lettore): è nel gesto in cui autore e lettore si mettono in gioco nel testo e, insieme, infinitamente se ne ritraggono. L'autore non è che il testimone, il garante della propria mancanza nell'opera in cui è stato giocato; e il lettore non può che ricompiere quella testimonianza, non può che farsi a sua volta garante del proprio inesausto giocare a mancarsi. [...] così autore e lettore sono in relazione con l'opera solo a patto di restarvi inespresi.⁷⁸

Il superamento dell'idea di soggetto come origine della scrittura, che risale almeno fino al Barthes degli anni '60, porta al concetto di autore come iniziatore di un determinato meccanismo, di un sistema che mette in moto ma da cui si ritrae. Egli sceglie di selezionare dei contenuti e delle forme, che non *parla*, ma da cui è parlato. È, diremmo con le parole di Foucault, un semplice istauratore di discorsività.

Ora, all'interno di quel particolare genere di discorsività che è la discorsività lirica, l'autore, non ha, almeno a partire dalla fine del XIX secolo, alcun vincolo riguardo ai materiali e alle forme da introdurre. Egli, piuttosto, istituisce un campo di forze che assembla liberamente materiale linguistico e sonoro, autobiografico e finzionale, linguaggio piano o espressivo, demotico o aulico, strutture narrative o dialogiche. Questi elementi sono naturalmente in tensione tra loro. La soggettività dell'artista è quella che dà il via a un simile gioco, essa, direbbe Adorno, è un tramite, non un fine. All'interno del campo di forze che è il testo lirico l'io può avere una funzione marginale o centrale, può condividere molte cose con l'autore o nessuna, non c'è alcuna prescrizione. L'istanza-soggetto (colui che parla) è solo un elemento tra tanti in un vasto campo di relazioni. Esiste, c'è, è ineliminabile, ma esiste come esistono una pietra, le piante, il rumore dell'universo, i cereali, un deodorante.

Nel raggruppare questi singoli territori lirici, per orientarsi nella loro molteplicità, lo studioso (ma anche il semplice lettore) tende a riconoscere linee, segmenti, frazioni, in cui determinati elementi si ripetono con una certa costanza o sono accumulati da una stessa ideologia estetica. È il caso delle due macroaree della lirica-lirica e della scrittura di ricerca (si è già notato come questa denominazione sia fallace). Un'altra area può essere la grande lirica modernista del XX secolo, e così via. Cosa accomuna questi testi? La storia letteraria, nel suo evolversi, ha creato tendenze, stili, polarità, mode, tradizioni, che si sono affiancate o susseguite nello spazio letterario, rendendo spesso due testi lirici, a distanza di molti secoli o di pochi anni, totalmente irriconoscibili tra loro. Gli unici elementi che sembrano orientare questo magma elocutivo sono, come visto, di carattere pragmatico: il fatto che chi parla si

⁷⁸ Ivi, pp. 79-80.

rivolga a qualcuno, anche se questo qualcuno è assente nel testo, e che lo faccia presupponendo che questo qualcuno abbia informazioni situazionali di cui è sprovvisto il lettore comune (da ciò caratteristiche come l'apertura e l'opacità). Al fianco di quella che mi sembra una costante lirica di lunga durata, ci sono altri due aspetti da tenere presenti: la brevità, ossia che un testo lirico si estende solitamente tra le poche decine e le poche centinaia di versi (o di righe); e infine un aspetto istituzionale: e cioè che una lirica si ritrova all'interno di un libro, di una rivista, di un sito, di un social network, di una galleria, cioè in uno spazio estetico, di una cornice, che richiede un particolare atteggiamento percettivo da parte del lettore. Ciò non significa che questi tre elementi (*addressing*, brevità, incorniciamento) non possano essere, in talune occasioni, disattesi: è il caso, lo abbiamo visto, rispettivamente, di alcune poesie narrative che raccontano una storia, nelle quali spesso non c'è un riferimento a un tu e la situazione comunicativa viene descritta e spiegata, cosa che solitamente non succede nella lirica (ma esistono molti testi pseudo-narrativi che funzionano come delle liriche, in base ad elementi di opacità e di indeterminatezza del quadro pragmatico, un caso evidente è il recente *Storie del pavimento* di Bortolotti); la brevità mi sembra un fattore più difficile da evitare quando si ha a che fare con testi poetici, ma succede, ad esempio, in alcune opere di Kenneth Goldsmith; per quanto riguarda il fattore istituzionale: come comportarsi nel caso di poesie scritte sui muri?⁷⁹

A questi tre elementi vanno aggiunti i molti altri che sono stati elencati precedentemente, la sonorità, la ritualità, il tempo presente, l'emotività ecc., probabilmente più discutibili e più suscettibili all'occultamento e, su tutti, un incredibile dinamismo e una naturale varietà: fin dall'antichità il genere lirico è stato identificato come il genere della dell'instabilità: metrica, contenutistica, stilistica. A differenza dell'epica o della tragedia la lirica poteva fare un uso più libero dei materiali che la tradizione concedeva al poeta. Questo è il motivo della sua travagliata ricerca di uno statuto teorico. E se fosse proprio l'indeterminatezza l'unica costante lirica di sicuro valore?

4.3. Ancora due righe sul modernismo poetico.

Prima di proseguire, vorrei intrattenermi un'ultima volta sui problemi della poesia modernista dello scorso secolo. Anche una volta sgombrato il campo dal problema della soggettività (il soggetto è colui che istituisce la discorsività del testo, non un'entità latente che questo esprimerebbe), per il lettore rimane la difficoltà di trovarsi a confronto con poesie oscure,

⁷⁹ Si veda a tal proposito il recente F. M. Terzago e MisterCaos, *con le parole ovunque. poesia di strada e spazio urbano*, Milano, AgenziaX, 2021.

enigmatiche, la cui decrittazione non è affatto scontata. L'ambiente della lirica moderna e della sua lingua di contro-uso è un ambiente altamente retorizzato, scosso dai tropi e dalle dissonanze, saturo di immagini; vi aleggia all'interno un'aria irrespirabile. Al suo centro regna un'assenza: quella di un senso coerente inferibile tramite le facoltà razionali. Da ciò nasce l'attenzione di studiosi come Iser e Haverkamp verso la ricezione della poesia moderna⁸⁰, la quale si realizzerebbe solo tramite un atto di co-creazione da parte del lettore, cioè tramite la ricomposizione dei frammenti di senso di cui le parole si fanno portatrici in una struttura semantica riflessa. In questa sede non è importante ricostruire le complesse teorie di Haverkamp (che tra l'altro deve moltissimo a certe riflessioni di Valéry) e di Iser (interessato invece alla costruzione di immagini – *Bildkonstruktion* – all'interno della mente del lettore), quanto constatare quella che già Hamburger aveva chiamato la dialogicità intrinseca della lirica. Per Hamburger la mancata istituzione di un mondo finzionale su cui proiettare le esperienze o gli oggetti-parola del testo, crea una fondamentale frontalità tra opera e lettore:

A una poesia si sta sempre di fronte come si sta di fronte a un tu alla comunicazione di un altro reale che si rivolge al mio senza mediazione di sorta. Qui c'è solo la parola, nient'altro che la parola.⁸¹

A questa apertura logica ne va aggiunta una immanente, e cioè l'irritazione semantica, la resistenza alla significazione dei testi. La lirica moderna è il genere più eminentemente aperto in senso echiano: conserva un fondo latente, una «pressione repressa verso l'espressione»⁸² che viene rilasciata solo nella tensione con il polo ricettivo. Questa apertura è direttamente proporzionale rispetto alla rigorosa organizzazione formale, alle condizioni anguste della forma, come spiega lo stesso Eco; il rigore strutturale, cioè, garantisce ad un tempo la forza dell'opera e la sua apertura (per un motivo simile abbiamo detto che un testo, per certi versi molto affascinante, come *Usine*, manca il lettore, a differenza, ad esempio, di una poesia di Benn o di Celan: a mio avviso è in questa energia verbale artigianale che si gioca la sottile ma grande differenza tra modernismo e avanguardia). Il testo poetico moderno è una struttura orientata, una sorta di visita guidata a un contesto di potenzialità linguistiche e percettive fino ad allora inesplorate per il lettore. Non chiede di essere “risolto” ermeneuticamente, ma di essere accettato nella sua indeterminatezza e nel suo essere dissonante, trasformando anche il polo ricettivo in un polo “poetante”. Il risultato di questa operazione estetica è, e qui

⁸⁰ W. Iser, *Image und Montage*, in *Poetik und Hermeneutik II* cit., pp. 361-393; A. Haverkamp, *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.

⁸¹ Hamburger, *La logica della letteratura* cit., p. 268.

⁸² Haverkamp, *Figura cryptica* cit., p. 20.

riprendo la tesi di Haverkamp, un intensificare la percezione del lettore, un suo presentificarlo, un'auto-presenza del soggetto a sé stesso. La fuga dalla realtà della poesia modernista si trasforma, nella dialettica testo-fruitori, in un'intensificazione del reale e dell'attenzione del percepiente, in un suo contatto diretto con l'*aperto* e con la verità della condizione umana. E lo fa proprio orientando il flusso estetico lontano dalla semantica, immettendo il lettore in «caledoscopio di cenni sensori rintracciabili sul piano associativo nella metrica, nei tropi, nei frammenti di concetti»⁸³.

A differenza di quanto credevano Kristeva e Benn, e cioè che la poesia moderna fosse «antilocuzione», possiamo riscontrare invece che: 1) in essa sono ancora tutto sommato vitali le forme del tu (faccio solo una piccola statistica sulle poesie inserite da Friedrich nella sua antologia posta in calce all'edizione italiana di *La struttura della lirica moderna*: il 33% dei testi mantiene ancora una tradizionale relazione io-tu; la pressoché totalità, anche in assenza della seconda persona, presenta comunque una struttura deittica forte); 2) l'ambiguità e al contempo la perfezione formale dei suoi prodotti è tale che il sottogenere lirica moderna sia uno di quei luoghi in cui il testo si mostra maggiormente aperto. In nessun altro genere letterario, forse, è chiesto un simile lavoro di inferenza come nella grande poesia novecentesca. Essa realizza «l'orrenda visione» di un'opera «dietro alla quale non vi è più un soggetto, ma una maschera, una costruzione, una macchina»⁸⁴ che non smette però, forzando le barriere imposte dalla lingua, di rivolgersi a qualcuno. Solo il dialogo con l'altro produce realtà.

4.4. Robert Fitterman e l'*uncreative writing*.

Nei precedenti paragrafi si sono affrontati alcuni problemi legati alla poesia moderna in generale e al modernismo poetico nello specifico, e si è potuto osservare le frizioni e le contraddizioni da esso generate all'interno di una visione soggettivistica di lirica. Nelle prossime pagine tenterò invece di sondare alcuni movimenti poetici di ricerca, o post-lirici, mettendone in risalto la continuità e la discontinuità rispetto al paradigma modernista e a quelle che mi sembrano le costanti del testo lirico in una prospettiva di lunga durata.

Il primo caso che intendo analizzare è quello di Robert Fitterman, uno dei principali esponenti dell'*uncreative writing*. Per *uncreative writing* tendo a considerare, seguendo Robert Kaufman⁸⁵, l'insieme di scritture derubricate sotto le definizioni in qualche modo gemelle di

⁸³ M. Biasi, *Potenza della lirica. La filosofia della poesia moderna e il paradigma Celan*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 51.

⁸⁴ Ivi, p. 121.

⁸⁵ R. Kaufman, *Reading Uncreative Writing*, London, Palgrave Macmillan, 2017.

*flarf e conceptual writing*⁸⁶. Difficile definire queste pratiche se non ostensivamente. Per la *flarf* si prenda ad esempio questa poesia di K. Silem Mohammad, *Spooked*:

first we get a spooky guitar echo intro
to help you gear up for this spooky time
the voices have no source
(pretty, spooky, quiet)
spooky

downtown area was a ghost town
massive buildings along the edge of a ghost lake
where she handed the package to the unseen ghost
spooky, half seen world of night
ski masks conceal terracotta faces
“drink, Madame?” the manager had appeared
NAFTA, 6 pesos to the dollar
this is downright spooky

a mother dies while being exorcised of a ghost
people view these experiences
as too weird, far out, spooky

a vampiric tree spirit who controls a lovely ghost
turning the recently deceased into
broadly mesmeric collages
of highly politicized anti-imperialist dogma
sung to the tune of “Ghost Riders in the Sky”
(you know, *spooky*)

spooky Arab hero who confronted the West
painted over in favor of the new ghost
“he was an imperialist”
“he was a good imperialist”
like waiting for the spaceship or something is spooky

⁸⁶ Si tratta di definizioni di comodo che provano a circoscrivere una nebulosa di scritture in alcuni casi estremamente diverse tra loro, di termini che non sono niente più che screenshots di masse in continuo assestamento. Inoltre ci tengo a specificare che l'estensione dell'*Uncreative Writing* non si arresta a questi due movimenti, che ne rappresentano solo la proverbiale punta dell'iceberg.

SECRETARY [*Galadriel-spooky*]: you know of whom I speak
no, I think you've told me too many ghost stories
too spooky!

here some feed for the goose: SPOOKY
ooooohhh, spooky
*spooky*⁸⁷

Mohammad, tra i membri della storica mailing list dove comparve per la prima volta il termine *flarf*⁸⁸, ottiene dei testi secondo un processo strettamente codificato: inserisce su Google una combinazione di parole e/o sintagmi scelta abbastanza casualmente (in un saggio esemplificativo seleziona “shock”, “awe”, “reindeer” e “peace sign”⁸⁹), dopodiché, non cliccando sulle pagine, ricopia su Word e pulisce dal rumore le righe di testo visibili dall'anteprima dei risultati, e via via, lima il testo a proprio piacimento fino a uno stato più o meno soddisfacente. Quello che sembra fare la *flarf* è raccogliere i detriti, la spazzatura, lo sfrido di Internet e ricamarci sopra delle poesie che abbiano un alto gradiente di “flarfiness”, ossia «A kind of corrosive, cute, or cloying, awfulness. Wrong. Un-P.C. Out of control. "Not okay"»⁹⁰. Il testo poetico si pone come sito di stoccaggio per rifiuti linguistici ultratossici. Scrive Mohammad discutendo delle origini del movimento:

The initial aesthetics of Flarf went largely unarticulated, but they can probably be approximated by the following recipe: deliberate shapelessness of content, form, spelling, and thought in general, with liberal borrowing from internet chat-room drivel and spam scripts, often with the intention of achieving a studied blend of the offensive, the sentimental, and the infantile.⁹¹

Un altro autore che potremmo definire *flarf* – per quanto non appartenga al gruppo originario – è Ara Shirinyan, il quale, nel suo *Your Country Is Great*, «ha preso i nomi di tutti i paesi del mondo, li ha messi in ordine alfabetico e ha cercato su Google la frase “[nome del paese] is great”, incappando perlopiù in recensioni di utenti su siti di viaggio, selezionando e

⁸⁷ K. S. Mohammad, *Deer Head Nation*, Oakland, California, Tougher Disguises, 2003. Una sezione del libro è stata pubblicata in italiano nella collana Chapbooks di Arcipelago, creata e diretta da Gherardo Bortolotti e Michele Zaffarano, con il titolo *martedì ha bisogno di terroristi* (Milano, 2005, trad. it. A. Folcio).

⁸⁸ Il termine *flarf* (“fuffa”, come suggerisce Giovenale) nasce all'interno di questa mailing list per descrivere una serie di testi appositamente brutti inviati dai membri a un contest di poetry.com in un gesto di trolling preistorico e mitopoietico. Cfr. M. Magee, *The Flarf Files* (2003), <http://writing.upenn.edu/epc/authors/bernstein/syllabi/readings/flarf.html>.

⁸⁹ K. S. Mohammad, *Sought Poems* (2003), trad. it. M. Zaffarano, HGH, 2007, edito come e-book e scaricabile alla seguente URL: <https://gamm.org/2007/02/18/kritik-ebook-sought-poems/>

⁹⁰ M. Magee, *The Flarf Files* cit.

⁹¹ *Ibidem*.

ordinando i risultati per nazione»⁹². Ha lavorato sui risultati, li ha montati e ha prodotto poesie come queste:

Afghanistan Is Great

Afghanistan is great, but much smaller
than previously assumed.

the need for education
in Afghanistan is great
and must be met quickly,

need for food in Afghanistan
is great,
well-acquainted
with unique problems
facing Afghanistan.

the need for tough, dependable,
locally repairable wheelchairs in
Afghanistan is great.

A mountain. An airplane. Aviation in
Afghanistan is great fun.

Pipeline via Afghanistan
is great.

there is no question that Allah's
knowledge and love of Afghanistan
is great
even as he regrets
the limits of
his understanding.

⁹² K. Goldsmith, *CTRL + C, CTRL + V* cit., p. 103.

Albania Is Great

Albania is great. I missed that place a lot.
I got offered cigarettes and alcohol by
like everyone I knew
and some people I didn't know.

Albania is great!
Not quite as third-world
as parts of Africa, but
not exactly Michigan either if
ykwim.

I liked everything about my stay
and i just wanted to let you know
that Albania is GREAT!!!

Albania is great as a communsist country
or democratic, either way, albania is just the best.

U aint from belgrade,
youd feel our pain and not
say how albania is great.
educate ur self:

Hiking, camping,
mountain-climbing,
hunting—North
Albania is great
for all of this.

The Italian influence in Albania is great,
many speak Italian, watch Italian TV.
The historical ties between Italy and Albania
are very strong.

I know you love your country but please
stop telling us that Albania is great. Like I said,
give us the worldly achievements of Albania.

Albania is great!!!! We finished 5th place
because we were all injured. And we lost
against Georgia twice before because
we felt bad on those two day's!⁹³

Se il senso della *flarf* sta nell'irrisione di una determinata forma poetica che in qualche maniera imita, e imita male, come un clone degenerato, i procedimenti della *conceptual poetry* sono più vari, ma non per questo, come si crederebbe, più astratti. Se siamo abituati a pensare l'arte concettuale come una pratica che smaterializza e decostruisce l'arte, riducendola ad un'idea, alla pura vibrazione di una virtualità, la poesia concettuale è invece fortemente radicata nella materialità, molto spesso nell'accumulo, nell'ingordigia della parola. Per quanto il momento pre-formativo, pre-testuale conservi una notevole importanza – probabilmente superiore a qualsiasi movimento poetico –, la poesia concettuale non si limita ad essere l'idea di una poesia, ma è una vera e propria massa di linguaggio che materializza quell'idea. *Traffic* di Kenneth Goldsmith, ad esempio, è la trascrizione parola per parola di 24 h di aggiornamenti radiofonici sullo stato del traffico di New York:

Well we are really getting socked in Brooklyn now. Locally in Brooklyn, eh, things are just a total mess around, uh, Tillary Street, Flatbush Avenue, Third and Forth Avenues as well, just totally clogged up. The Verrazano is just overloaded, jam-packed coming from Staten Island right over the bridge and back over to the Gowanus into Fort Hamilton Parkway, so this is not good at all. The thing is, once you get to the bridges, things are doing pretty well. But again, it's all deceiving here by looking at it in our Panasonic Jam Cam, that's because traffic is all tied up on those locale streets.⁹⁴

Parse di Dworkin consiste in una parsificazione⁹⁵ di un libro di grammatica (Edward A. Abbott, *How to Parse: An Attempt to Apply the Principles of Scholarship to English Grammar*), che viene in pratica ossificato e ridotto all'ostensione delle proprie regole. In *Parse* viene cancellato il contenuto del testo originario, di cui rimane sono l'intelaiatura sintattica:

Preparatory Subject third person singular intransitive present tense verb adjective of negation
Noun conjunction of alternation Noun locative relative pronoun auxiliary infinitive and

⁹³ Cito da *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, a cura di C. Dworkin e K. Goldsmith, Evenston, Northwestern UP, Evenston, 2011, pp. 523-525.

⁹⁴ K. Goldsmith, *Traffic*, Los Angeles, Make Now, 2007, p. 27

⁹⁵ *Parsificare*: «controllare la correttezza formale di un file di testo in base a una determinata grammatica» (De Mauro).

incomplete participle used together in a passive verbal phrase definite article Noun genitive preposition *relative pronoun* period Relative Pronoun third person singular indicative present tense verb and required adverb forming a transitive verbal phrase marks of quotation definite article singular possessive noun verbal noun preposition of the infinitive intransitive infinitive verb comma marks of quotation all taken as a direct object.

Questa invece una parte dell'indice:

Noun comma compound arabic numeral period
Noun comma compound arabic numeral dash compound arabic numeral comma compound arabic numeral period
Noun comma compound arabic numeral period
Noun comma compound arabic numeral period
Noun comma compound arabic numeral comma compound arabic numeral period
Noun comma compound arabic numeral period⁹⁶

La scrittura di questi testi non ha alcun fine referenziale, né tanto meno è diegeticamente orientata. È anti-espressiva in quanto dà voce non a un singolo individuo, ma a una procedura impersonale. Tanto il suo oggetto quanto il suo mezzo sono la scrittura stessa, come ben evidenziato da *Twelve Erroneous Displacement and a Fact* di Dworkin, i cui componimenti sono nient'altro che la descrizione dei materiali che sono serviti per la stesura del testo:

Ink on a 6 by 9 inch substrate of 60-pound
Offset matte white paper. Composed of: varnish
(Soy Bean Oil [C₅₇H₉₈O₆], used as a plasticizer:
52%. Phenolic Modified Rosin Resin [Tall oil
rosin: 66.2%. Nonylphenol [C₁₅H₂₄O]: 16.6%.
Formaldehyde [CH₂O]: 4.8 %. Maleic anhydride
[C₄H₂O₃]: 2.6 %. Glycerol [C₃H₈O₃]: 9.6%⁹⁷

⁹⁶ Cito da K. Goldsmith, *Uncreative Writing*, New York, Columbia UP, 2011, pp. 162-164.

⁹⁷ C. Dworkin, *Twelve Erroneous Displacement and a Fact*, New York, Information as Material, 2016. Si consideri inoltre che «Ogni volta che viene spostato e adattato a un diverso sistema di rappresentazione, il testo cambia,

Questa poesia porta all'estrema conseguenza i concetti prima simbolisti e poi modernisti secondo i quali la scrittura sarebbe il contenuto stesso dei testi poetici, che la lirica sarebbe autoreferenziale e che non esisterebbe una realtà al di fuori del testo. Qui la poesia coincide totalmente con la sua *materialità*. L'idea blumenbergiana di *Dinglichkeit* acquista una realtà impensata e letterale.

Insomma, mentre la *flarf poetry* è contraddistinta da un intento ludico e a volte esplicitamente offensivo, e discende dalla cultura della rete, la poesia concettuale ha un alone più glam e si pone in diretta relazione con le opere di Duchamp, Warhol, Cage, Kosuth, considerati veri e propri numi tutelari. In linea di massima, il luogo d'elezione della prima è *4chan*, la propria mail o un forum on-line, della seconda la galleria o il libro d'arte. Per Goldsmith *flarf* e scrittura concettuale sono le due facce della stessa medaglia: «Flarf plays Dionysus to Conceptual Writing's Apollo [...]. Conceptual writing is dry. Flarf is the Land O'Lakes butter squaw; Conceptual Writing is the government's nutritional label on the box»⁹⁸. In tutte e due le pratiche il processo tramite cui si perviene al prodotto estetico diviene l'oggetto stesso della ricezione.

Questa, detto molto brevemente, è l'*uncreative writing*. Una cosa si nota subito. Quando gli scrittori *non creativi* (soprattutto quelli afferenti alla *conceptual poetry*) nelle loro opere teoriche insistono sull'impersonalità, sull'autonomia del significante, sull'autotelicità, l'autoriflessività e la gratuità del gesto poetico (la scrittura concettuale non è mai referenziale né semanticamente motivata), quando pongono l'accento sulla materialità del linguaggio, sulla possibilità di usare letteralmente le parole come oggetti, in realtà non fanno che riprendere – e portare alle sue estreme conseguenze – un paradigma lirico stranoto (quello che Mazzoni chiama la poesia pura), rifacendosi ad alcune delle correnti teoriche più abusate della letteratura modernista (si pensi a strutturalismo e post-strutturalismo)⁹⁹. Il testo poetico non creativo rimane un testo fortemente opaco, che deve il suo successo estetico proprio a questa opacità; solo che rispetto alla poesia modernista l'opacità non è dovuta più a qualità

«materializzando» così il suo supporto in forma linguistica», A. Pitozzi, *conceptual writing*, Milano, il verri, 2019, p. 109.

⁹⁸ K. Goldsmith, *Introduction*, «Poetry», 194, 2009, numero della rivista interamente dedicato a, appunto, «Conceptualism & Flarf».

⁹⁹ Si prendano passi come il seguente: «What would a non-expressive poetry look like? A poetry of intellect rather than emotion? One in which di substitutions at the heart of metaphor and image were replaced by the direct presentation of language itself, with “spontaneous overflow” supplanted by meticulous procedure and exhaustively logical process? In which the self-regard of the poet's ego were turned back onto the self-reflexive language of the poem itself?», C. Dworkin, *Introduction*, in *The UbuWeb Anthology of Conceptual Writing*, <http://www.ubu.com/concept>.

morfologiche bensì, direbbe Kosuth, a una «questione di funzione»¹⁰⁰. Il linguaggio informativo (sia quello di un blog o di un quotidiano) viene spostato da una cornice demotica a una cornice artistica, segnatamente lirica (il libro di poesia), trasformandosi da forma trasparente di espressione a forma intransitiva. Il linguaggio di queste pratiche, soprattutto nel caso dei *flarfist* o di poeti come Fitterman e Place, dà attenzione agli esiti più banali della comunicazione ordinaria, decostruendoli – diremo – per ostensione.

In cosa consiste la vera novità della scrittura non creativa? Dworkin, in questo, è molto lucido:

The great break with even most artificial, ironic, or asemantic work of the other avant-gardes is the realization that one does not need to generate new material to be a poet: the intelligent organization of reframing of already extant texts is enough. Through the repurposing or detournement of language that is not their own (whatever that might mean), the writers here allow arbitrary rules to determine the chance and unpredictable disposition of that language; they let artificial system trump organic forms; and they replace making with choosing, fabrication with arrangement, and production with transcription.¹⁰¹

La poesia non creativa è una poesia di pura post-produzione¹⁰². L'autore di un testo è una macchina che consuma linguaggio, un selezionatore di testi pre-esistenti, non un creatore. Il suo compito è quello di ideare un dispositivo strategico, un meccanismo che generi testi quasi automaticamente. La sua arbitrarietà si dispiega nel tagliare, modificare, montare, impaginare materiale che il più delle volte proviene da un motore di ricerca, da un algoritmo, dallo spam ricevuto via mail, dai più vari contesti extra-letterari. *Day* di Kenneth Goldsmith è la trascrizione parola per parola di una copia del «New York Times» dell'1 settembre del 2000; *Statement of Facts* di Vanessa Place, che è una penalista, è composto interamente da verbali e documenti provenienti da venticinque casi di molestia sessuale di cui si è occupata in prima persona; in *La disparition* di Derek Beaulieu l'introduzione dell'omonimo libro di Perec è riscritta «utilizzando come codice e cifrario i colori che Rimbaud associa alle vocali nella sua famosa poesia *Voyelles*. Così facendo, al posto delle parole di Perec “Trois cardinaux, un

¹⁰⁰ J. Kosuth, *L'arte dopo la filosofia* (1969), trad. it. G. Guercio, Milano, Costa & Nolan, 2009, p. 27.

¹⁰¹ C. Dworkin, *The Fate of Echo*, in *Against Expression* cit., pp. xxxiii-liv, qui p. xlv. Ovviamente ciò non significa che non siano già esisti esempi di scrittura non creativa: si pensi ai *Cronogrammi* e a *Tape Mark I* e *Tape Mark II* di Balestrini o ad alcuni testi di area OuLiPo. Va inoltre specificato che l'affermazione di Dworkin si riferisce, nel suo contesto d'origine, alla scrittura concettuale, che però va intesa in senso ampio e può tranquillamente essere estesa a moltissima poesia *flarf*. Del resto nell'antologia citata sono inseriti numerosi *flarfists*, tra cui K. Silem Mohammad, Katie Degentesh e Ara Shirinyan.

¹⁰² N. Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo* (2002), trad. it. G. Romano, Milano, postmediabooks, 2004.

rabbin, un amiral francmaçon”, si trovano soltanto un quadrato blu seguito da uno marrone, uno spazio bianco che segna l’interruzione fra le parole, poi un quadrato nero, uno marrone, uno nero, uno verde e così via, ognuno nella posizione esatta del testo dove dovrebbe esserci la vocale corrispondente a quel colore»¹⁰³. In *Dure*, Dworkin monta una serie di eclettiche citazioni intorno al tema della durezza partendo da un’incisione di Dürer; In *This Window Make Me Feel* Robert Fitterman compone delle brevi prose partendo solo dai risultati ottenuti inserendo in un motore di ricerca web «this feels» o «this makes me feel». Se è vero che tutti gli scrittori sono prima di tutto lettori, in queste pratiche tale aspetto è elevato alla massima potenza, suggerendo un nuovo modello autoriale, intento non tanto a scrivere, quanto a filtrare un’enorme massa di linguaggio:

Se lo scrittore esiste soltanto nel suo gesto di selezione e organizzazione del materiale che ha a portata di mano, egli è prima di tutto “consumatore” degli oggetti con cui lavora: è un lettore che applica alla lettura un atteggiamento critico e compositivo, mette in risonanza e in relazione le informazioni e si occupa della materia e della materializzazione.¹⁰⁴

O Anche:

Conceptual poetry, accordingly, often operates as an interface—returning the answer to a particular query; assembling, rearranging, and displaying information; or sorting and selecting from files of accumulated language pursuant to a certain algorithm—rather than producing new material from scratch.¹⁰⁵

Nel fare ciò, e in ciò consiste l’altro – decisivo – punto di rottura con la tradizione lirica modernista, la scrittura non creativa si immerge nel linguaggio quotidiano, pubblicitario, mediatico, ipersemplicato, reificato, negli usi demotici della lingua, e (soprattutto nel caso della *flarf*) nel gergo e nelle abbreviazioni della messaggistica istantanea, nella scrittura grammaticalmente scorretta delle chat. Siamo abituati talvolta ad incontrare tali elementi anche nelle poesie *creative*, ma come neutralizzati, rifunzionalizzati in chiave espressionistica. Qui assistiamo invece a una sorta di inversione tra sfondo e figura, tra parola letteraria (praticamente assente) e non letteraria. Uno degli elementi centrali di questa scrittura è perciò una sorta di polifonia intrinseca (in senso bachtiniano), di disposizione all’ascolto, al ri-uso,

¹⁰³ Pitozzi, *conceptual writing* cit., p. 128.

¹⁰⁴ Ivi, p. 41. Vale la pena di tenere presente che questo protocollo compositivo – al di là delle forme e delle tecnologie – ha dei precedenti, è una sorta di fantasma che abita la letteratura novecentesca e che ha dato forma anche a tematizzazioni più o meno distopiche. Si veda F. Bertoni, *Il genio e l’automa. Per un’idea di letteratura*, in *Letteratura e tecnologia*, a cura di Pierluigi Pellini, Vecchiarelli, Roma, 2003.

¹⁰⁵ Dworkin, *The fate of Echo* cit., xlii.

alla decontestualizzazione, di apertura verso tutte le specificità e le stratificazioni linguistiche (soprattutto, come è evidente, questi autori paiono avere una particolare sensibilità per la variabilità diastratica e diafasica).

La domanda a questo punto sembra lecita, seppure forse un po' antiquata: queste scritture sono poesia? E se lo sono, in che modo lo sono? Occorrerà, per rispondere, rifarsi alla critica d'arte, e nello specifico alle parole di Arthur Danto a proposito del *Brillo Box* di Warhol, per cui il banale può trasfigurarsi in arte nella misura in cui «esterorizz[a] un modo di vedere il mondo, esprim[e] l'interiorità di un periodo culturale, offr[e] se stessa come uno specchio per cogliere la coscienza dei nostri re»¹⁰⁶. La poesia non creativa esprime in qualche maniera il rinnovato rapporto che l'uomo ha con la scrittura dopo l'esplosione del web:

In a world of increasingly capacious and inexpensive storage media, the proliferation of conceptual practices comes as no surprise, and those practices frequently mimic what Lev Manovich argues is the defining “database logic” of new media, wherein the focus is no longer on the production of new material but on the recombination of previously produced and stockpiled data.¹⁰⁷

Coloro i quali trovano piacere nel negare lo statuto di poesia a determinate opere, in realtà non fanno che elevare tratti artistici storicamente contingenti ad essenza dell'arte. Il compito di ogni avanguardia è quello di rintracciare il ritmo intrinseco e la faccia nascosta della propria epoca, e questo all'*uncreative writing* riesce piuttosto bene.

Più interessante notare il modo in cui le opere di cui stiamo parlando *divengano* poesia, cioè, il più delle volte, tramite una spiazzante opera di ricontestualizzazione. In *Zettel*, Wittgenstein ricorda che «una poesia, sebbene possa essere composta nel linguaggio dell'informazione, non rientra nel gioco linguistico del fornire informazioni»¹⁰⁸. Il lavoro della gran parte dei poeti che ho citato fin qui consiste esattamente nello spostare delle porzioni di linguaggio informativo (di qualsiasi tipo, da verbali giudiziari a opere letterarie, da trasmissioni radiofoniche ai commenti di Trip Advisor e Yahoo Answers) in un contesto non informativo, estetico, richiedendo al fruitore di applicare la stessa attenzione che è solito impiegare nella lettura di un'opera letteraria a un materiale allogeno, alieno al nostro concetto di letterarietà:

This process, while it might raise questions about some of our more shopworn notions of lyricism and poetic voice, leaves poetry intact in a very precise way [...]. The supposed

¹⁰⁶ A. C. Danto, *La trasfigurazione del banale* (1981), a cura di S. Velotti, Bari, Laterza, 2008.

¹⁰⁷ Dworkin, *The fate of Echo* cit., xlii.

¹⁰⁸ L. Wittgenstein, *Zettel*, a cura di M. Trinchero, Torino, Einaudi, 1986, p. 35 [traduzione modificata].

transparency of information is presented as if it was marked by the opacities of literature. [...] the language of the news is laid open to close scrutiny as if it was poetry.¹⁰⁹

È vero che la specificità della scrittura non creativa è quella di *non usare parole proprie*, ma la pratica della ricontestualizzazione è legata al concetto stesso di poesia lirica almeno a partire dal III a.C.. La lirica, ovvero la melica – la poesia cantata – giunge a noi attraverso una operazione utopica (quella degli alessandrini) che mira a «conciliare l'inconciliabile e amalgamare due sistemi generici e culturali irriducibili: da un lato, l'oralità primordiale delle opere, dall'altro la classe letterale dei testi»¹¹⁰. In altri termini la lirica in un certo senso *nasce* dalla trasposizione di una serie di componimenti da un contesto aurale a un contesto chirografico. Se per la cultura greca arcaica non esisteva alcuna differenza tra un testo letterario e un testo informativo, e se consideriamo il complesso spettacolare e mediale in cui consisteva la performance lirica – soprattutto quella corale –, possiamo azzardare che leggere una *Pitica* di Pindaro su carta, silenziosamente, sulle nostre scrivanie, è assurdo esattamente come leggere una pagina di *Traffic* o di *Sports* di Kenneth Goldsmith (la trascrizione di un'intera telecronaca di una partita di football).

Ma non è finita qui. Torniamo, per un breve momento, al testo di Bernardelli citato nel primo capitolo. Identificando – con Käte Hamburger – il rapporto “io-tu” come la struttura portante del genere, Bernardelli sottolinea come gran parte delle liriche di ogni tempo si costruiscano a partire da un assurdo, e cioè che mittente e destinatario del messaggio poetico condividano circostanza e contesto enunciativo (il che è vero – con le dovute restrizioni – probabilmente solo per la lirica arcaica), che il poeta parli come se il lettore fosse presente: il discorso lirico è quindi un paradossale discorso in presenza *in assenza*.

In qualche modo, insomma, alle fondamenta del genere ci sarebbe, secondo Bernardelli, una sorta di ricontestualizzazione, o meglio, di pseudo-contestualizzazione. L'argomento forte che il linguista usa per avvalorare la sua tesi è, lo si è visto, l'uso dei deittici come indicali all'interno dei testi lirici. L'esempio più calzante (e più inerente con i testi che stiamo affrontando) è il caso del sonetto *Salut* di Mallarmé, solitamente posto in esergo a tutte le raccolte poetiche dell'autore:

Rien, cette écume, vierge vers
À ne désigner que la coupe;

¹⁰⁹ Kaufman, *Reading Uncreative Writing* cit., pp. 21-22.

¹¹⁰ Guerrero, *Poétique et poésie lyrique* cit. p. 44.

Telle loin se noie une troupe
De sirènes mainte à l'envers.

Nous naviguons, ô mes divers
Amis, moi déjà sur la poupe
Vous l'avant fastueux qui coupe
Le flot de foudres et d'hivers;

Une ivresse belle m'engage
Sans craindre même son tangage
De porter debout ce salut
Solitude, récif, étoile
À n'importe ce qui valut
Le blanc souci de notre toile.¹¹¹

Perfetto esempio di lirica simbolista, con la sua attenzione per la musicalità, i suoi nessi logici deboli, le analogie poco chiare, la presenza marcata di sostantivi astratti, tale poesia in realtà nasce da un preciso contesto enunciativo, che ne scioglie facilmente l'ermeticità: quello appena trascritto è un sonetto di novenari che Mallarmé lesse, al momento del brindisi, durante un banchetto letterario tenutosi a Parigi nel 1893¹¹². A dispetto dell'autonomia del significante propugnata tanto dal simbolismo che dalle poetiche moderniste, tale poesia poteva (può) essere compresa a pieno soltanto uscendo fuori dal testo, cogliendone il suo valore d'uso: bisogna cioè, «possedere informazioni sul contesto in cui si iscriveva l'atto locutorio, e poi, naturalmente, *essere presenti*. I due versi d'apertura, infatti, chiave di tutta la costruzione, avevano carattere dimostrativo: indicavano l'atto del brindare, e più precisamente la schiuma del calice che l'oratore teneva in mano»¹¹³. Solo conoscendo il contesto enunciativo possiamo, ad esempio, comprendere la polisemia di quel [vÉR] al primo verso: tanto *vers* (“verso”, appunto), quanto *verre*, “vetro”, ossia “bicchiere”. Ma il caso di *Salut* non è isolato: molte liriche di difficile comprensione, tanto medievali, barocche, quanto otto-novecentesche, nascono, come qui, da un geniale quanto semplice processo di ricontestualizzazione (e dalla sfida, che a volte esplicitamente pongono al lettore, di ricostruirne il contesto originario – che sia reale, come nel caso di Mallarmé, o meno).

¹¹¹ Mallarmé, *Poesie* cit., p. 2.

¹¹² Ovviamente tralasciamo tutti i discorsi inerenti alla posizione e dunque l'esemplarità del testo, che funge da saluto programmatico al lettore, che è perfino apostrofato (al plurale) in quell' «Amis» che originariamente aveva tutt'altra referenza. Per la ricostruzione della redazione e della circolazione della lirica si veda S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 1406-1407.

¹¹³ Bernardelli, *Il testo lirico* cit., p. 138.

Quelli citati fin qui sono solo due piccoli indici di come la ricontestualizzazione sia una pratica non nuova nel genere lirico. Non intendo sminuire la novità o la singolarità di *flarf* e *conceptual poetry*, ma piuttosto provare a considerare tali pratiche come un tassello della complessa, frastagliata, secolare storia della lirica. Insomma, il rifiuto del genere (inteso restrittivamente come *lirismo*, con i suoi attributi di: emotività, soggettività, alto tasso di figuratività) che si riscontra negli scritti teorici degli scrittori non creativi (così come, prima di loro, tale rifiuto è appartenuto agli scrittori della Language Poetry, al Gruppo 63, ai surrealisti, ai futuristi, ai simbolisti ecc.) non va assolutamente inteso alla lettera, bensì, come detto qualche paragrafo sopra, come una banalizzazione di comodo. Tale rifiuto è solo un'articolazione, un movimento dialettico all'interno della tradizione a cui si oppongono.

Del resto i testi di scrittura non creativa finiscono pur sempre infilati in un libro, e acquisiscono un certo valore proprio a partire da un pubblico abituato a leggere liricamente, che elabora esteticamente l'assenza di determinate qualità testuali. Su questa discrasia poggia l'operazione di un'opera di Robert Fitterman che trovo particolarmente paradigmatica (fin dal titolo): *No, wait. Yep. Definitely Still Hate Myself*, la quale ci permetterà di chiarire maggiormente i termini della questione. Il libro è un poema di 78 pagine sulla depressione, la distimia e i disturbi dell'umore, composto unicamente di citazioni tratte da chat-room e siti come Web of Loneliness, dove gli utenti raccontano le loro esperienze personali di sofferenza interiore. A questo materiale sono giustapposti lacerti di articoli di quotidiani o di riviste sull'argomento e testi di canzoni di gruppi goth e metal. Si tratta perciò di un poema paradossalmente soggettivo, di un collage di soggettività sostanzialmente solidali nell'esprimere uno stesso disagio: la solitudine, la tristezza, l'estraneità dal mondo. Il pronome "I" è onnipresente nel testo, e per ben 53 volte occorre insieme al verbo "feel". Stando perciò alla teoresi rinascimentale-romantica *No, wait. Yep. Definitely Still Hate Myself* è un libro squisitamente lirico, in quanto tematizza proprio quegli *affectus animi* di cui parlava, ad esempio, Pomponio Torelli. Difficile immaginare un argomento più lirico di un io che patisce ed esprime la propria sofferenza interiore. Certo il testo ci pone una serie di problemi che tenterò di circoscrivere:

Just because I'm lonely doesn't mean I'm going to
kill myself. I have nothing
To smile about and zero to look forward to,
which is pretty much the case
For most people I know, too. Right now?
Right at this very minute?

Nobody wants to hang out with me – I always
 call people and everyone
 Is “busy”. I don’t even know why this is happening
 to me. Weekends are horrible:
 While everyone goes out to the movies, dancing,
 eating at restaurants, I just
 Stay home and feel sad. I’m tired of people
 rejecting me, I know
 People don’t hate me, but I guess I was just
 meant to be alone –
 I feel dead even though I’m alive: I’m at the end
 of my rope. I feel
 Overwhelmingly sad and lonely and a sense of
 worthlessness overcomes me
 All the time [...] ¹¹⁴

Il linguaggio che il poema impiega è piano e banale, le emozioni dell’io sono ridotte a un puro cliché. Non solo, i versi sono fortemente ripetitivi, e parole come “I feel”, “lonely”, “loneliness”, “sad”, occorrono un numero spropositato di volte. Leggere per intero le 78 pagine del libro è un’esperienza noiosa e piatta, deprimente, quasi tautologica. Le circostanze interiori espresse sono tremendamente generiche e prive di qualsiasi particolarità. A un certo punto questo io dice di avere un sacco di motivi per piangere, ma non li specifica mai. Si tratta di una scrittura priva di dettagli e di concatenazioni logiche, che ostende una auto-drammatizzazione dell’io tossica e stucchevole, tramite un linguaggio reificato e ipersemplificato, quella lingua della tribù che la tradizione modernista voleva purificare e redimere. È interessante riportare le affermazioni di Kristeva a proposito delle parole dei melanconici:

Tenete presente la parola del depresso: ripetitiva e monotona. Nell’impossibilità di legare, la frase si interrompe, si estenua, si blocca. I sintagmi stessi non riescono a formularsi. Un ritmo ripetitivo, una melodia monotona, prendono a dominare le sequenze logiche spezzate e a trasformarle in litania ricorrenti, ossessive.¹¹⁵

Alla distimia si accompagna perciò una vera e propria di asimbolia, una incapacità di processare e simbolizzare la propria esperienza. Il depresso vive in un eterno presente,

¹¹⁴ R. Fitterman, *No, Wait. Yep. Definitely Still Hate Myself*, New York, Ugly Duckling Presse, 2004, p. 5.

¹¹⁵ J. Kristeva, *Sole nero. Depressione e melanconia* (1987), trad. it. di A. Serra, Milano, Feltrinelli, 1988, p. 37.

nell'impossibilità di qualsiasi figurazione, di creare una dimensione narrativa che gli permetta di elaborare il proprio dolore.

Two hours ago, I sat in my chair and stared at the mirror.
I pointed out all of my flaws, and everything bad I had done in my life.
I told myself that I was worthless, that nobody would
Like me. I let out everything, but this time I didn't let it out
in tears – I let it out in words. I let out everything
That I've been dying to say. Everything I felt. Everything I was
feeling when people said: *how are you?* And after all
Of that, I felt, well... words can't describe it. Let's just say I felt
Different from everyone else, but in good way.
Like each of us is our own person.¹¹⁶

Si è parlato a proposito dell'*uncreative writing* di iperrealismo¹¹⁷. In effetti in *No, wait. Yep. Definitely Still Hate Myself* l'autore si pone come una sorta di fedele reporter della stereotipia e della piattezza dei linguaggi della comunicazione ordinaria, dei loro modi di funzionare. Il discorso del depresso è metonimicamente il discorso di un'intera società.

Ma la complessità dell'operazione di Fitterman non si limita al collage di ipotesti sussunti dal web, poiché egli li inquadra in una precisa cornice lirica. Come visto, il libro è organizzato in distici che si slabbrano nel corso delle pagine, riprendendo – visivamente e non metricamente – la versificazione di una delle grandi opere della tradizione moderna americana, *The Morning of the Poem* di James Schuyler, vincitore del Pulitzer per la poesia nel 1981. *No, wait. Yep. Definitely Still Hate Myself* porta in epigrafe proprio una citazione da questo *long poem* che si estende per più di quaranta pagine attraverso aneddoti, racconti, descrizioni, efrasi, inserti saggistici e confessioni. Come non di rado nell'opera di Schuyler, *The Morning of the Poem* è un'epistola in versi, esplicitamente dedicata all'amico pittore Darragh Park. Il locutore si rappresenta nell'atto di scrivere nella casa della propria madre, una mattina di luglio, aspettando di ritornare il giorno seguente allo studio di Park a Chelsea. Atteggiamento tipicamente lirico, il tempo presente, che si confonde con il tempo della scrittura, assorbe tutti gli eventi diegetici e saggistici che Schuyler immette nei suoi versi. Diario di un mese a East Aurora, elogio dell'*otium* e al contempo elegia per la perdita del compagno di una vita,

¹¹⁶ Fitterman, *No, Wait...* cit., p. 52.

¹¹⁷ «The paradox is that conceptualism, carried to its logical conclusion [...] becomes a kind of hyperrealism», M. Perloff, *What Really Happened? Goldsmith's "7+ Deaths and Disasters", Sophie Calle's, Take Care of Yourself*, «Synthesis», 11, 2018, pp. 72-87, qui p. 86.

Fairfield Porter, *The Morning of the Poem* è un'opera altamente autobiografica, dai tratti spiccatamente referenziali. L'attenzione di Schuyler per i piccoli eventi, per gli oggetti, i fiori, per ciò che vede dalla finestra di fronte alla scrivania su cui scrive, per ciò che mangia, per i gesti più ordinari (l'azione si apre e chiude con una minzione) dona al poema un'aria oraziana, lo colora di un tenue materialismo epicureistico. I minimi dettagli, le idiosincrasie e la semplice singolarità di una vita buona sono uno degli elementi forti di *The Morning of the Poem*, che lo oppongono esplicitamente a *No, wait. Yep. Definitely Still Hate Myself*, alla sua commutabile generalità e all'omologazione della sua espressione, alla sua mancanza di particolari. Se Schuyler tramite i ricordi e le meditazioni elabora attivamente il lutto di Porter, creando un oggetto estetico memorabile, i locutori di Fitterman sono incagliati in un presente senza redenzione. A ciò si lega, a mio avviso, il problema dell'*addressee*. Schuyler si rivolge, fin dai primi versi, a un tu (il poema è un'epistola in versi), solo che questo tu cambia, nel corso del testo, la sua referenza. Inizialmente è Park, poi si trasforma nell'amato assente, ossia in Porter («but this is not/ your poem, your poem I may/ Never write, too much, though it is there and/ needs only to be written down/ And one day will and if isn't it doesn't matter: the truth, the absolute/ Of feeling, of knowing what you know, that is/ the poem»)¹¹⁸, poi è associato all'artista Ann Dunn, successivamente a un certo Bob, fino a confondersi, nei versi finali, con lo stesso lettore («When you read this poem you will have to decide/ Which of the “yous” are “you”»)¹¹⁹. La perdita è perciò metabolizzata tramite la conversazione (per quanto fittizia) con l'altro: è il contatto intersoggettivo che permette al lutto di essere narrato. In Fitterman, la dimensione dialogica è invece negata, non esiste un tu a cui i suoi io possono riferirsi, il pronome “you” non compare quasi mai nel testo, e, quando compare, è messa in risalto la sua esistenza puramente immaginaria, la sua impossibilità di divenire un interlocutore vero e proprio:

[...]. And here's another really
 sad factor: I'm totally imagining who this “you” might be;
 I guess one could say it's a fantasy because I'm not really talking to
 anyone, I'm not really relating to anyone, and it's not
 Like I'm going out and meeting anyone, so when I'm saying “you”,
 I really don't know who I'm addressing...
 And isn't that even doubly sad and pathetic? Of course, “you” don't
 have to answer that because there really isn't a “you”

¹¹⁸ J. Schuyler, *Selected Poems*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2007, p. 189.

¹¹⁹ Ivi, p. 224.

And I don't even know who that "you" would be if there were one.¹²⁰

Il tu non si trasforma mai in una persona reale, e ciò aggiunge un altro layer all'isolamento dei locutori di *No, wait. Yep. Definitely Still Hate Myself*, i quali interagiscono con degli schermi e delle tastiere, producono delle confessioni prive di *addressee*, non rivolte a nessuno. Sono però delle confessioni tenute in pubblico, ossia all'interno della rete, di un social network o di una chat-room. Se teniamo presente quella che abbiamo chiamato la scena madre della lirica, ossia il rapporto io-tu immerso nella dimensione sociale della performance o del libro, il rivolgersi a qualcuno e farlo sotto gli occhi di qualcun altro (la triangolazione io-*addressee-audience*, perfettamente visibile anche in Schuyler), ci rendiamo conto che la rete può essere intesa come una nuova, sterminata e indistinta, forma di *audience*. Ciò che manca ai locutori di Fitterman è però l'elemento intermedio di questo rapporto triadico, il mediatore tra l'io e la dimensione sociale, l'interlocutore, il tu. In *No, wait. Yep. Definitely Still Hate Myself* il rapporto io-tu è sempre, narcisisticamente, un rapporto io-io. Ciò impedisce al soggetto di trasformare le sue emozioni e il suo dolore in un racconto e, facendo ciò, di provare sollievo.

Il testo di Fitterman non solo ha una tematica segnatamente lirica, ma mima anche il funzionamento dei tradizionali testi lirici. Ciò che lo distingue da essi è la messa in discussione del loro carattere di autenticità. Questa parola si annuncia viscosa, polisemica e abbastanza indeterminata. Io la intendo in almeno tre accezioni: a) l'appartenenza di una determinata opera al suo creatore («quello è un autentico Michelangelo»); in questo senso, *No, wait. Yep. Definitely Still Hate Myself* è un'opera autentica, il nome che compare sulla copertina del libro è quello di Robert Fitterman, lui è il responsabile legale del libro e dell'operazione estetica che lo costituisce, poco importa che le parole impiegate nel testo non siano le sue ma siano state prese da internet: è lui che le ha ritagliate, montate, ricontestualizzate e trasformate in una nuova costellazione semantica; b) autenticità come originalità, come vita autentica; si tratta di un concetto romantico che è diventato uno degli imperativi fondanti dell'ipercapitalismo, tramite l'incorporazione di istanze che provengono tanto dalle avanguardie storiche (surrealismo) che da una certa filosofia continentale (una linea immaginaria che va da Bataille a Deleuze, la quale vede nel desiderio una forza liberatrice) e che sono sintetizzate nelle richieste formulate dai movimenti studenteschi del '68 (e poi soddisfatte dal mercato). Il libro di Fitterman, e in generale *l'uncreative writing*, così come l'opera di molti post-poeti, mette in discussione questo concetto di autenticità – così facilmente confinante con quello di inautenticità e omologazione. La poesia non esprime più una visione del mondo privilegiata (come poteva accadere in Schuyler e come accade in molti

¹²⁰ Fitterman, *No, Wait...* cit., p. 69.

poeti *creativi* ancora oggi): essa è totalmente immersa nel consumismo e nella massificazione delle coscienze, che prova a criticare con l'ostensione dei suoi meccanismi di controllo e dominio; c) autenticità intesa come effetto testuale, cioè come coincidenza tra l'autore e il locutore di un testo, o anche come corrispondenza tra le sue affermazioni e la realtà empirica; si tratta di una delle caratteristiche della concezione vulgata di lirica, e ora probabilmente più adatta a spiegare il funzionamento di molti romanzi contemporanei¹²¹. In *No, wait. Yep. Definitely Still Hate Myself* l'io del testo, invece, non è mai identificabile con quello dell'autore. Non lo è per contratto, essendo un'opera di *uncreative writing*, ma anche l'organizzazione del poema non crea alcun tipo di "effetto di autenticità": la voce che parla è sì monocorde, ma è un aggregato di diverse soggettività, è plurale. Essa non può essere identificata con alcuna persona. Le emozioni che esprime non sono riconducibili a nessuno.

Nonostante questo attacco frontale al concetto di autenticità, l'inquadramento lirico è assicurato da diversi fattori, non ultimo dal rapporto antifrastico con *The Morning of the Poem* di Schuyler, testo eminentemente soggettivo e autentico, di cui *No, wait. Yep. Definitely Still Hate Myself* è una sorta di riscrittura anonima e collettiva al tempo dell'internet 2.0.

In definitiva, l'*uncreative writing* in generale, e *No, wait. Yep. Definitely Still Hate Myself* in particolare, dialogano con la tradizione lirica occidentale, con i suoi stilemi e con le sue abitudini, che svuotano di senso o riattivano, all'interno di un panorama estetico che cerca di restare al passo con le strutture cognitive e sociali di un tempo in continuo mutamento che non smette di ridefinire i termini dell'umano.

4.5. *Quasi tutti* di Marco Giovenale: tra *overhearing* e *eavesdropping*.

Marco Giovenale è uno dei motori principali in termini di trasmissione, organizzazione e conio di modelli teorici-cognitivi per quanto riguarda la situazione delle scritture di ricerca in area italoфона. Tra le anime del sito GAMMM, estensore di un blog fondamentale per chi è in cerca di categorie interpretative per la poesia contemporanea (*slowforward*), Giovenale è l'autore che ha perseguito con più radicalità e fedeltà (pur all'interno di una produzione varia e ricchissima) le istanze rappresentate dalla seminale raccolta *Prosa in prosa* (2009), recentemente ristampata a dieci anni dalla sua prima apparizione. *Prosa in prosa* è un'opera collettiva, che include testi dello stesso Giovenale, di Andrea Inglese, Alessandro Broggi, Michele Zaffarano, Gherardo Bortolotti e Andrea Raos, accompagnati da una preziosa introduzione di Paolo Giovannetti. Il sintagma del titolo è una neoformazione di Jean-Marie Gleize, e si riferisce a un azzeramento dei marcatori del poetico: la lingua riduce al minimo il

¹²¹ Cfr. L. Marchese, *Autenticità*, «Narrativa», 41, 2009, pp. 92-104.

suo grado di connotazione, spogliandosi «di ogni possibilità di dire altro dal proprio organizzarsi in catene metonimiche»¹²², si libera di tutti i tropi ereditati, innanzitutto della metafora, procedendo per «elencazioni, liste, dissipazioni tassonomiche, racconti non narranti»¹²³. Un breve esempio:

31

Da fede e ortodossia nasce il commento, e la fede genera i confronti, non mirando che a uno scopo. Prona perché nessuna religione può essere parto di una produzione governata secondo pazzia. Va combattuta, travagliata, rappresentata come dannosa e contraria all'insediamento, sparsa su tutto ciò che è inseminazione, e portata sino alla visione beata del comando sugli altri, agli apostati, sui timori. L'idea in cui crediamo è una processione autodafé, un'autodimostrazione, un'autotolleranza. A dire: il linguaggio burocratico che si chiama di rito accusatorio è un concetto posttribolare e molte persone farebbero meglio a propagandare, affermare e difendere piuttosto che sfiduciare chi comanda. Un domani si scopriranno senza problemi le qualità che ogni potere cerca di mettere all'ordine del giorno, le molte stazioni certe di uno stesso tumore della ragione. La vera fede è solo quella del gruppo nuovo in opposizione a quella della pressione pubblica. Si organizzerà in metodo inquisitorio, con il dovere assoluto dell'eresia. E per voi il tornare in libertà, alla libertà, senza pressioni.¹²⁴

In Gleize il concetto di prosa in prosa si accompagna a quello di *littéralité*, che significa due cose. Da un lato, la tendenza di una lingua piatta e orizzontale a privarsi di ogni trascendenza, della parola a significare per se stessa, a porsi come «non-simbolo, non-figura»¹²⁵, come denotazione assoluta¹²⁶. E in questo la prosa in prosa differisce parecchio dal carattere metatestuale del modernismo e anche delle precedenti avanguardie, poiché qui non è messa a tema l'impossibilità del linguaggio a rappresentare il mondo, la scissione tra parola e cose all'interno di un sistema autoriflessivo. L'enunciato letterale dice quello che fa¹²⁷. Dall'altro

¹²² P. Giovannetti, *Dopo il sogno del ritmo. Installazioni prosastiche della poesia*, in A. Inglese, G. Bortolotti, A. Broggi, M. Giovenale, M. Zaffarano, A. Raos, *Prosa in prosa* (2009), Roma, Tic, 2020, pp. 13-20, qui pp. 13.

¹²³ M. Giovenale, *quattro categorie più una: "loose writing"* (2011), <https://gamm.org/2018/10/22/quattro-categorie-piu-una-loose-writing-marco-giovenale-2011/>

¹²⁴ M. Zaffarano, *Wunderkammer, ovvero come ho imparato a leggere*, in Inglese *et alia*, *Prosa in prosa* cit., p. 122.

¹²⁵ Giovannetti, *Dopo il sogno del ritmo* cit., p. 14.

¹²⁶ Si vedano il volume di J.-M. Gleize, *Littéralité*, Paris, Question théoriques, 2015 e quello di M. Collot, *Le Chant du monde dans la poésie française contemporaine*, Paris, Corti, 2019, soprattutto il capitolo *Lyrisme et littéralité*, alle pp. 63-88.

¹²⁷ Mi sembra riguardo a questo punto di riscontrare una discrepanza tra come il concetto di *littéralité* è usato da Gleize e da un critico raffinato e iper-ricettivo come Zublena. Quest'ultimo, in un saggio che chiude *Quasi tutti* di Giovenale, dà per appurato «il rifiuto della metatestualità e della riflessione metalinguistica [...]. È evidente che il grande problema novecentesco – e delle avanguardie novecentesche in particolare – [...] dell'inefficacia del linguaggio a rappresentare il mondo, non viene più tematizzato come nucleo centrale della ricerca di scrittura stessa, e come oggetto di rappresentazione euforica o disforica dell'irrepresentabilità, e nemmeno – si capisce

lato, la *littéralité* sottolinea anche un certo carattere tipografico, *scritto*, della frase, che rifiuta ogni coazione eufonica e musicale situandosi al di là del principio metrico-prosodico (al massimo appare, in alcuni testi, una sorta di sonorità idiota e ipersemplicata, batterica). I testi letterali dissacrano la trinità della lirica vulgata (soggettività-musicalità-analogia), propugnando una scrittura neutra e superficiale, piatta e a(in?)-significante.

Come nel caso dei *flarfist* e dei *conceptual poets*, gli autori di *Prosa in prosa* sono interessati a quello che potremmo chiamare il carattere mimetico della scrittura: cioè a riprodurre i codici linguistici esistenti per provare a inserire al loro interno dei momenti di *fading*, di destabilizzazione. Troviamo così riprodotti apoftegmi del mercato globale, tic linguistici, luoghi comuni elevati a massime di saggezza, stralci di conversazione ecc., in quello che potremmo definire un utilizzo a contropelo della lingua comune. I poeti si appropriano «della lingua del nemico per meglio insinuarsi dentro le sue reti comunicative, per meglio pervertirle o deviare i messaggi»¹²⁸. Se per il modernismo si è introdotto il concetto di contro-uso, qui, seguendo Gleize, potremmo parlare di meta-uso, cioè di un modello che «si serve invece delle stesse forme dei linguaggi egemoni per trasformarle nella materia prima di una scrittura poetico-critica»¹²⁹.

– aggirato come nel riflusso di forme tradizionali o in certo postmodernismo, ma è semmai materiale di una presentazione, di un'esecuzione, di qualcosa come un'installazione», P. Zublena, *post (it)*, in M. Giovenale, *Quasi tutti*, Torino, miraggi, 2018, pp. 85-92, qui pp. 85-86. Questo non significa che la parola, nella sua letteralità, sia intesa come un'entità referenziale e transitiva. Ma che, mi sembra di capire, la frattura tra parola e mondo sia presentata come un dato di fatto che si riflette nelle strutture percettive, non sia una riflessione ma un'esecuzione, appunto. Gleize in *Qualche uscita* parla invece spesso di «oggetti profondamenti riflessivi, meta-tecnici e meta-discorsivi: fanno quello che dicono, dicono quello che fanno e rendono esplicito (cioè lasciano intravedere) il modo con cui le rappresentazioni che ci formiamo condizionano le nostre percezioni e i nostri discorsi» (p. 50); ancora, descrive l'enunciato letterale come qualcosa di «riflessivo e autoreferenziale» (p. 81); «la letteralità non può mancare di evocare il processo intentato dalla poesia a sé stessa e di mettere in crisi alcune delle principali evidenze, formali o d'altro genere, su cui la sua legittimità e la sua definizione si fondano» (p. 82). Per Gleize appare ancora in gioco il carattere metatestuale del fatto poetico, cioè di un testo che si forma ragionando su se stesso e sulle proprie condizioni d'uso attraverso, in questo caso, la fattualità della parola. Si tratta di un elemento che manca nella pratica di Giovenale, che appare disinteressato alla carica metariflessiva della lingua (a differenza non solo di Gleize ma anche dei *conceptual poets*). I suoi testi sono dispositivi pseudoreferenziali, che più che rimandare alla realtà sembrano rimandare a una semiosfera mediatica, e che funzionano dando per appurata un'indecidibilità tra linguaggio e realtà, i quali appaiono elementi indifferenziati. In ciò molte poesie di Giovenale (mi riferisco soprattutto alle prose in prosa e ai «tensori» di *Quasi tutti*) mimerebbero una sorta di struttura cognitiva dell'uomo contemporaneo, il quale non può più distinguere tra i fatti e la loro rappresentazione, in una inverificabilità che è tipica delle comunicazioni in rete. Non si capirebbe la novità di certa post-poesia se la si inserisse in un orizzonte simbolista-modernista, per cui il linguaggio poetico, non avendo altro fine che se stesso, tenderebbe a produrre da sé il proprio codice semantico autoreferenziale, ponendosi come una struttura significante autonoma. Come si è avuto modo di vedere, la particolarità di molte pratiche poetiche contemporanee, risiede invece nell'estrapolare degli elementi simbolici caratterizzati da statuti epistemologici eteroclitici (documenti legali, chat, immagini, siti, conversazioni) e nell'innestarli in un particolare contesto (quello del libro di poesia) in modo da produrre interazioni significative inedite. La loro poeticità non risiede perciò nel costituire un codice linguistico autonomo indipendente dalla realtà, ma nel relazionarsi alla realtà come costruzione linguistica.

¹²⁸ J.-M. Gleize, *Introduzione* a Id., *Nioque de l'avant-printemps*, a cura di M. Zaffarano, Roma, Tiellecti, 2013, p. 16.

¹²⁹ Id., *Qualche uscita* cit., p. 188.

Un altro riferimento teorico particolarmente importante per i poeti di *Prosa in prosa* è il saggio *Poesia azione diretta* di Christophe Hanna. Hanna mette in discussione tutte le definizioni essenzialistiche di poesia, concentrandosi soprattutto su quella jakobsoniana, secondo la quale le opere poetiche non si ridurrebbero ad altro che a «collezioni di gingilli sonori staccati da ogni realtà politica e proposti alla nostra lettura senza altra strategia se non quella di renderci sensibili ai loro sistemi di eco»¹³⁰ (richeggia, qui, l'accusa che Mandel'stam diresse ai suoi tempi al simbolismo). La lingua poetica è stata intesa dalla tradizione del Novecento come una lingua a sé, come un meccanismo autotelico ad alto tasso connotativo, in contrasto con il carattere referenziale/denotativo dei linguaggi informativi e soprattutto dei discorsi scientifici. Da ciò tutta una serie di opposizioni: trasparenza/opacità, transitività/intransitività, pertinenza/impertinenza and so on. Questa visione facilmente verificabile, aggiunge Hanna, posa su assunto di fondo, su una «condizione contestuale»¹³¹: il linguaggio autotelico della poesia moderna ha una sua ragione d'essere solo se esistono degli usi «eterotelici», veicolari e referenziali che riportano in forme linguistiche più o meno banalizzanti i fatti di un mondo esterno al discorso. Ora, secondo Hanna, questa condizione contestuale non si dà nella confusione epistemologica tipica del capitalismo digitale, dove il valore denotativo dei discorsi scientifici non è superiore a quello delle opere di finzione o poetiche. Nelle società occidentali è andata persa, o comunque si è indebolita significativamente, la distinzione cognitiva tra finzione e realtà, tra virtuale e reale, falso e vero, verificabile e inverificabile. L'evoluzione della rete e dei suoi dispositivi, così come «l'assimilazione dell'informazione mediatica alla propaganda politica o pubblicitaria»¹³² hanno trasformato il nostro mondo in una sorta di prigione in cui è impossibile produrre un discorso che si riferisca a una realtà extramediatica. Non sussiste più una differenza sostanziale tra istanza denotativa (informazione, scienza) e connotativa (letteratura): il linguaggio mediatico oggi è un linguaggio pseudo-denotativo, staccato da ogni esperienza comune e che subisce una sorta di sospensione referenziale. Potremmo parlare perciò di comunicazione derealizzata.

Dato un simile contesto Hanna desume che molte poesie contemporanee lavorano come dei virus, assumono cioè una forma ingannevole e camuffata, si inseriscono mimeticamente in un dato sistema e lo infettano:

¹³⁰ C. Hanna, *Poesia azione diretta. Contro una poetica del gingillo* (2003), trad. it. di M. Zaffarano, HGH, 2008, edito come e-book e scaricabile alla URL: <https://gamm.org/ekritik-2/>, p. 7.

¹³¹ Ivi, p. 42.

¹³² Ivi, p. 56.

[La poesia-virus] è un modello di azione pragmatica camuffata da interazione di strutture logiche e funzionali che la società tiene isolate per il loro uso ortodosso. [Essa] ha come effetto quello di provocare all'interno di tali strutture un disfunzionamento simbolico creando delle tensioni se non addirittura delle perturbazioni pragmatiche. [La poesia-virus] non è quindi nient'altro che un processo di sabotaggio dei sistemi simbolici di una società.¹³³

Visto il portato contestuale di questa poesia, essa non può ambire ad alcuna autonomia:

Su questo insisto: il principio attivo di un virus non può consistere nel mettere l'accento sulla propria forma [...].

In linea di principio, quindi, un virus non può costituire in sé una forma autonoma e autosufficiente, autotelica: il virus si innesta sul contesto, lo trasforma adattandosi alla sua struttura.¹³⁴

Curiosamente, senza nessun rapporto con l'*uncreative writing* statunitense, anche Hanna sottolinea la deriva concettuale di una simile operazione:

[Una poetica-virus] è attiv[a], in maniera ormai quasi «classica», quando il poetico viene utilizzato secondo modalità concettuali. Intendiamo questo termine nel senso che esso assume nel campo delle arti plastiche: quando, cioè, tramite semplici tattiche di esibizione o di etichettatura generica (come la menzione di «testo poetico» o di «poesia» sulla copertina), di presentazione materiale, di occupazione di luoghi commerciali o istituzionalmente consacrati alla poesia, si trovano inseriti nella sfera del poetico alcuni oggetti il cui funzionamento simbolico appare incompatibile con questo contesto. L'atto concettuale consiste nel produrre senso, stimolando da parte del lettore un'autolettura o un'analisi dei propri riflessi di lettura delusi.¹³⁵

Molta poesia odierna è un'arte del *détournement*, del *sampling* e della ricontestualizzazione. Il codice semiotico dei media d'informazione corrente viene trasformato in un oggetto poeticamente efficace. La realtà è un magazzino di linguaggi da cui il poeta accumula scorte che sposta e combina liberamente:

¹³³ Ivi, pp. 23-24.

¹³⁴ Ivi, p. 22.

¹³⁵ Ivi, p. 24.

L'autore [...], non vive in UNA lingua (o in una lingua unificata), ma vede o immagina di vedere dispiegato di fronte a sé un mondo in frantumi e costituito da molteplici linguaggi, tutti artificiali, di cui, nella sua stessa pratica, sperimenta l'incommensurabilità logica.¹³⁶

Queste poesie sono dei dossier sullo stato patogeno della società moderna e sui suoi usi linguistici. Esse si rifiutano di fornire alcun godimento estetico, hanno un effetto che Hanna definisce «subliminale»¹³⁷. Non chiedono di essere vivisezionate o lette con particolari competenze retoriche, metriche o prosodiche, sono anzi compatibili con una lettura automatica, passiva, «idiota»¹³⁸. Sono poesie che possono essere gettate dopo l'uso, non ambiscono ad alcuna eternità. Alla dimensione monumentale del fatto poetico se ne sostituisce una documentale.

In definitiva, le poesie-virus non cercano di ristabilire un orizzonte di senso perduto, o di iniettare nel lettore il sentimento inattingibile del reale, ma «forniscono invece la possibilità di provare (di sentire e di mettere alla prova) o di eludere i legami sintattici automatizzati, le selezioni lessicali obbligate, attraverso cui le realtà contestuali si costituiscono»¹³⁹. Questa operazione di ostensione e di verifica è un'operazione critica, che apre alla messa in discussione e alla revisione delle pratiche linguistiche coercitive e derealizzanti in cui l'uomo contemporaneo è ingabbiato. «Il sapere proprio [delle poesie-virus] non è un contenuto discorsivo, quanto piuttosto un effetto localizzato [...]: un effetto di visibilità. Questa visibilità critica espone la realtà all'eventualità d'una loro ridefinizione o d'una loro rivoluzione».¹⁴⁰

Gleize e Hanna, insieme a Mohammad e ai *langpo*, rappresentano i principali riferimenti teorici degli scrittori italiani di post-poesia. Ciò non significa che in questa costellazione non entrino delle rielaborazioni e dei contributi autonomi. Nel 2015 la rivista svedese OEI dedica due fascicoli ad alcuni poeti italiani e alla loro pratiche, intitolandoli «scrittura non assertiva!» (con tanto di punto esclamativo). Da diversi anni lo stesso Giovenale si sta infatti interrogando sulle categorie di assertivo/non-assertivo. Ci sono, a mio avviso, due modi per leggere queste categorie, strettamente intrecciati. Il primo è quello che ci suggerisce il senso comune: asserire significa affermare, dichiarare, dare una cosa per certa. In letteratura, o almeno in poesia, possiamo intendere una struttura assertiva la comune postura lirica per cui «io, autore, ti sto dicendo che» (dove, come visto, è centrale il ruolo di quel «ti» più che di

¹³⁶ Ivi, p. 39.

¹³⁷ Ivi, p. 75.

¹³⁸ Ivi, p. 76.

¹³⁹ Ivi, p. 64.

¹⁴⁰ Ivi, p. 65.

quell'«io»). La non-assertività indica perciò una problematicità di ordine enunciativo, per cui è messo in discussione il rapporto tra l'enunciato poetico e il suo produttore. Ripensiamo a Fitterman: le proposizioni che ritroviamo in *No, wait. Yep. Definitely Still Hate Myself* non sono in alcun modo attribuibili all'autore o alla sua visione del mondo, e proprio per questo il testo è una forma sociale di decondizionamento e critica dell'ideologia vigente. Fitterman, anzi, pone l'accento sulla facilità con cui è possibile creare un "effetto di soggettività" che non è collegabile ad alcuna soggettività esistente (anzi, pone il lettore di fronte al dubbio che ogni ostensione di una "espressione personale" possa essere inautentica e simulata). Ora, intesa in questo senso la coppia assertività/non-assertività è una polarità che può trovarsi all'interno di qualsiasi testo letterario. Ci può essere una bassa assertività anche nelle opere tradizionalmente intese come liriche (penso, ad esempio, a certi lavori di Mario Benedetti). Il significato che Giovenale dà ai termini è però più radicale. Rifiutare la postura lirico-assertiva non significa soltanto rendere opaco il processo di enunciazione, ma anche rifiutare quel particolare condizionamento letterario per cui è l'autore a stabilire i parametri secondo cui un testo dovrebbe essere letto. La scrittura assertiva è perciò quella che «preorienta imperiosamente la reazione del lettore. Oppure: scrittura che proietta sulla distanza tra autore e lettore non solo dei parametri di decodifica=ricodifica tagliati sulle misure autoriali, ma altresì i fantasmi di una specie di feedback di consenso, anch'esso vicino a poter esser definito preorientato»¹⁴¹. Il testo assertivo offre al lettore un contratto di leggibilità prefirmato, che lo orienta all'interno di un labirinto di segni il cui effetto è strettamente controllato:

In asserzione, i gradi differenziali delle loro inclinazioni contano, in termini di ricerca, assai meno del profilarsi dello sguardo di cui chiedono l'assenso. Il labirinto allora si costella di indicazioni: "uscita", "entrata", "vicolo cieco", e smette di conoscere, di far conoscere. Diventa una macchina per *eseguire* un itinerario, un tour. Per dire e sentirsi dire come muoversi, venir rassicurati sulla direzione. ("Sto andando bene?". "Mi riconosci?". "Hai ben capito di quale emozione sto dando immagine?". "Arriva il messaggio?". "Arriva l'immagine?". "Si prende il segnale? È abbastanza nitido?". "Sono io, vedi?". "Qui sei tu, vedi?").¹⁴²

Nella scrittura non-assertiva l'autore non va incontro al lettore, ma stabilisce, passo dopo passo, un accordo che continuamente si ricodifica e ristabilisce i propri termini. Talvolta questo accordo nemmeno si realizza, e il lettore fatica a raccapezzarsi all'interno dei testi e a comprendere quale parametro di leggibilità adoperare. Rispetto alla poesia modernista e

¹⁴¹ D. Poletti, *Colloquiale n°6/a con Marco Giovenale* (2015), <http://www.diaforia.org/floema/2015/02/26/colloquiale-n6-con-marco-giovenale/>.

¹⁴² *Ibidem*.

avanguardista «la scrittura non-assertiva sceglie un'altra via di straniamento: né quello sintattico della difficoltà, né quello semantico dell'oscurità, ma quello pragmatico dell'opacità»¹⁴³.

Veniamo a questo punto al lavoro poetico di Giovenale. Parto da un assunto: non tutte le sue opere sono inquadrabili nell'orizzonte teorico che si è brevemente scorciato. In *Shelter*, *La casa esposta*, *Delvaux* o *Criterio dei vetri* sono ancora presenti delle istanze espressionistiche, novecentesche, moderniste, di torsione linguistica. Un piccolo esempio:

Si segna avanti al tempo, ai gradi del meccanismo:
dice goniometro, clessidra dall'archivolto, acqua.

L'ombra lecca il corpo che la getta, va e consuma,
lui passa le età, non avverte i grànuli
che queste addensano. corpo come lo straccio cancella
e si elide mentre mangia il parlato o disordine
nelle caselle, dato misura densa.

Ha l'inesattezza dell'aria
Come ogni volta all'origine

L'airone: oriente del fiume¹⁴⁴

Il libro di cui ci occuperemo in queste pagine è invece forse il lavoro maggiormente «post-paradigmatico», per usare una categoria dell'autore, ossia *Quasi tutti*. Si tratta di un'opera pubblicata per la prima volta nel 2010, e riedita (con diverse modifiche) nel 2018 da miraggi. *Quasi tutti* è diviso in sette sezioni che accorpano prose in prose, *sought poems* in stile flarf, poesie non-assertive e cut-up vari. C'è un testo che riproduce delle risposte a delle FAQ che però vengono elise (il pensiero va alle *One Hundred Multiple-Choice Questions* di Ashbery o alle *Risposte multiple* di Zambra). Ci sono poesie in forma di elenco (le strutture elencative dominano in lungo e in largo nel libro), prose siglate da numeri in una serie non progressiva che non hanno alcun orientamento diegetico, tra le quali spiccano dei dialoghi tratti da film horror di cassetta, intrecciati con citazioni di Binswanger¹⁴⁵. La sezione su cui intendo

¹⁴³ Picconi, *La cornice e il testo* cit., p. 116.

¹⁴⁴ M. Giovenale, *Criterio dei vetri*, Salerno, Oèdipus, 2007, p. 71.

¹⁴⁵ Sono riscontri fatti da Zublena nel saggio citato precedentemente.

concentrarmi è però la prima, intitolata *Piccoli suoni*. Si tratta di dodici testi (più un tredicesimo di tre versi che si può interpretare come una coda rinforzata del dodicesimo, o dell'intera serie) composti da quattordici brevi frasi numerate progressivamente che rimandano esplicitamente alla struttura del sonetto. È noto come, secondo molti studiosi, la forma sonetto sia legata all'invenzione della soggettività in poesia. Qui invece siamo davanti a un sonetto «scritto dal milieu sociale», che si presenta come «una qualunque messa in forma di un materiale che gli è indifferente»¹⁴⁶. I versi sono infatti brevi spezzoni di conversazioni occasionali, probabilmente o idealmente origliate dallo stesso autore, che si susseguono nella scansione senza alcun ordine narrativo.

1. Le ragazze stan sedute
2. I ragazzi le osservano in piedi
3. Attaccano bottone
4. Prima di rientrare spegne
5. I soldi vanno in cassa
6. Il fiume si impegna
7. Fa cadere oggetti per attirare l'attenzione
8. Questa non è la cassa, facciamo i pacchi
9. Consegna vasetti, l'ho avvisato
10. Pure prima Federica in Campania
11. Molto piccoli, per l'estate
12. Un mese e mezzo poi sono tornato a Roma
13. Adesso non lo saprei, comunque sono ripassato per Roma
14. Ho iniziato a lavorare per la Marina¹⁴⁷

I primi tre versicoli sembrano diegetici e danno al lettore l'impressione di descrivere una scena dal punto di vista di un osservatore esterno. Il quarto verso interrompe quest'illusione, introducendo un'azione che apparentemente non è collegabile al precedente scenario. I vv. 5-7 riportano delle azioni che sembrano rimandare a contesti di locuzione differenti tra loro e non sintetizzabili da un punto di vista narrativo, ma potrebbero anche essere, come i restanti versi, delle trascrizioni di frammenti di dialogo montati senza alcun criterio diegetico, dei meri prelievi interdiscorsivi¹⁴⁸. Zublena a proposito di questi testi parla di *eavesdropping*.

¹⁴⁶ Zublena, *post (it)* cit., p. 90.

¹⁴⁷ Giovenale, *Quasi tutti* cit., p. 11.

¹⁴⁸ «per i rapporti che ogni testo, orale o scritto, intrattiene con tutti gli enunciati (o discorsi) registrati nella corrispondente cultura e ordinati ideologicamente, oltre che per registri e livelli, proporrei di parlare di interdiscorsività (con neologismo affine alla pluridiscorsività di Bachtin)», C. Segre, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in Id., *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 103-117, qui 111.

Riporto la definizione che ho trovato su Wikipedia: «eavesdropping is the act of secretly or stealthily listening to the private conversation or communications of others without their consent in order to gather information». Questa idea ci rimanda direttamente a Mill e alla sua definizione di lirica come *overhearing*, ossia un discorso tra sé e sé origliato dal lettore. Rimanda in seconda istanza a Frye che aveva rettificato che il discorso lirico si svolge tra un io e un tu, e a Culler, per cui questa comunicazione tra l'io e il tu si svolge pubblicamente, ossia sotto lo sguardo del lettore. Ogni verso del sonetto di Giovenale sembra funzionare, almeno a partire dal punto quattro, come un testo lirico in miniatura. Si tratta di un'operazione poetica che ha a che vedere con il modellismo: i versi, presi singolarmente, istituiscono un proprio contesto di locuzione, in cui si iscrivono i due interlocutori anonimi (chi parla e chi ascolta), e soprattutto l'autore/origliatore, la cui funzione e il cui ruolo sono gli stessi del lettore del testo lirico, ossia di ciò che si è chiamato *audience*, il destinatario di una comunicazione che non è diretta lui e di cui non conosce il contesto. L'origliatore, vero e proprio prosumer, trasforma il suo atto apparentemente passivo in un'azione creativa, ricontestualizzando ulteriormente la conversazione che ascolta ed inserendola in una poesia. Il testo è perciò una sorta di iper-sonetto, composto da quattordici microliriche autonome, e ha come argomento proprio la struttura triangolata della comunicazione lirica. Il lettore è chiamato a ricostruire virtualmente i diversi contesti di locuzione in cui le frasi sono pronunciate, organizzando nella propria mente dei *frame* narrativi. Ovviamente si tratta di un'operazione che non può che rimanere frustrata, o cadere in un caleidoscopio di ipotesi illimitate, visto i pochi dati da cui può partire la sua inferenza. Egli diventa un macro-origliatore: è il destinatario di una doppia operazione di ricontestualizzazione, quella dell'origliatore primo, che riprende una conversazione non diretta a lui, e quella dell'origliatore trasformato in autore, che rappresenta il proprio atto di origliare attraverso l'ostensione della frase carpita in un testo poetico. È chiaro che l'intento di Giovenale non sia quello di testimoniare la realtà dei locutori o del contesto, ma di creare un dispositivo estetico usando come materia prima il chiacchericcio. E, d'altro canto, non è nemmeno interessato a istituire un mondo finzionale a cui quei versi possano appigliarsi in qualche modo. Ancora una volta, tornando a Hamburger, quelli di Giovenale, anche se apparentemente non sono prodotti da lui, sono degli enunciati lirici, in quanto funzionano come degli enunciati di realtà, per quanto il loro rapporto con il mondo empirico sia sostanzialmente indeterminabile (non è cioè possibile ricostruire correttamente alcun contesto di locuzione né dimostrare che sia effettivamente esistito; l'autore avrebbe potuto tranquillamente inventarsi quelle frasi e fare finta di averle origliate). O meglio, più che alla realtà gli enunciati di *Piccoli suoni* sembrano riferirsi alla realtà come costruito eminentemente linguistico, ai modi in cui il chiacchericcio intelaia il reale.

Ogni verso è prodotto da un io lirico diverso e rivolto a un tu lirico diverso, davanti agli occhi di uno stesso destinatario (*audience*), che trasforma la sua estraneità (che è l'estraneità del lettore lirico, il quale riceve una comunicazione non diretta a lui ma a un tu che a differenza sua è a conoscenza del contesto di locuzione) in un'opera poetica.

Inteso molto spesso come un poeta anti-lirico, Giovenale si dimostra, in questi *Piccoli suoni*, poeta sensibilissimo ai problemi inerenti alla comunicazione lirica, almeno nel senso che in queste pagine si sta dando al termine. La continuità con il lirico non è data unicamente dall'inquadramento fornito al materiale linguistico (la forma sonetto), non è una continuità in negativo. Riporto di seguito un altro testo:

1. Mi hanno detto cosa pensare l'ho pensato
2. Quello che sento non funziona
3. Stamattina è stato comprato
4. Avevo pensato un club
5. Le riviste con il cd lo dissero
6. Ho anche le cassette di Repubblica
7. Nitrato, d-doll, 2 caffè 2 euro
8. Può mettermi un'etichetta per chiudere?
9. Vi pagano a voi? Sta finendo?
10. La grammatica sopra ogni cosa
11. Come fa il direttore ad assentarsi?
12. È un mondo di interrogativi
13. Un libro non ti tradisce mai
14. Prude qui, quello che sentono funziona¹⁴⁹

È chiaro che in questo sonetto non sia in gioco alcuna memorabilità, non ci sia alcun linguaggio formulaico o clausola prosodica capace di fissarsi nella mente. Il processo che Giovenale attua è inverso rispetto a quello della lirica tradizionale: non immette alcun elemento idiolettale all'interno del codice linguistico di riferimento, ma ritaglia *excerpta* da quel codice e li situa in un contesto ad alta memorabilità (il testo poetico), creando una sorta di vuoto elocutivo. In luogo di un detto memorabile, il lettore si relaziona con l'idiozia della brutta oralità, con l'insensatezza delle formule esistenti («la grammatica sopra ogni cosa»). Il testo non apporta alcuna innovazione linguistica, non introduce alcun elemento significativo con cui dare linfa alla lingua, anzi, finisce per designificare ciò che è di per sé significativo, svuota di senso l'arbitrarietà del codice. Rende opaco ciò che è apparentemente trasparente.

¹⁴⁹ Giovenale, *Quasi tutti* cit., p. 8.

4.6. Jean-Marie Gleize e la circostanza lirica.

Nel corso del terzo capitolo si è avuto modo di notare come ogni poesia possa essere considerata una poesia di occasione. Solo che, almeno nella poesia moderna, quest'occasione è molto spesso taciuta e occultata. La lirica lavora sul crinale della cancellazione della dimensione circostanziale, la quale resta iscritta nel testo (ce lo testimonia l'ampio ricorso ai deittici, la traccia dell'enunciazione nell'enunciato), ma è negata al lettore, sprovvisto delle giuste chiavi per scioglierla. Il depositario del sapere occasionale è, come detto, un altro elemento (testuale o pragmatico), ossia il tu. Poche pagine sopra abbiamo affrontato il caso di *Salut* di Mallarmé: poesia di occasione che, privata del suo contesto d'uso, diviene una perfetta lirica simbolista a bassa coerenza testuale.

Gleize torna più volte, nei suoi scritti teorici, su un caso che trovo per molti versi analogo. Il suo riferimento è a una delle poesie più note della letteratura francese, *Le lac*. Gleize fa notare come le diverse modifiche che Lamartine ha apportato al titolo (da *Le lac de Bourget*, a *Le lac de B.*, fino al definitivo *Le lac*), rappresentino una dinamica tipica di tutta la tradizione lirica moderna:

Mi rendo perfettamente conto che, nel corso della sua storia, tutta una parte del lavoro concreto della poesia è consistito nel negare le circostanze, nel cancellarle, nel censurarle, nel trascenderle, nello sradicarsene, sia per astrarre/sublimare/utopizzare, sia per sostituire a queste circostanze anteriori ed esterne il testo poetico inteso come evento, come circostanza di sé stesso, come luogo e formula da aggiungere al reale e capace di trasformarsi in circostanza per tutti, in ogni dove, per sempre.¹⁵⁰

Nonostante ciò la convinzione di Gleize (e anche la mia) è che la lirica si identifichi e coincida con le sue circostanze. E lo faccia, in fin dei conti, fin dalla sua preistoria (nella lirica arcaica). Per quanto la tendenza all'astrazione del testo poetico (soprattutto a partire dal Romanticismo) sia indiscutibile, questa è in un rapporto dialettico con tutta una serie di elementi che invece inchiodano il poeta alla sua occorrenza: e questi possono essere toponimi, date, l'uso endemico del tempo presente, i deittici, e così via. L'universalità della lirica nasce perciò dalla sua particolarità e, ovviamente, dal tentativo di trascenderla.

Gleize cerca inizialmente di lavorare sul crinale dell'astrazione lirica, facendola arrivare alle sue estreme conseguenze tramite un processo che egli chiama di *semplificazione*,

¹⁵⁰ Gleize, *Qualche uscita* cit., p. 56.

intendendo con questa parola la scomposizione del dato circostanziale, che viene ridotto a pochi e semplici elementi schematici, tramite una prosa fredda ed orizzontale. Il primo libro di Gleize si chiama non a caso *Simplification lyrique* (1987), e alterna lettere, descrizioni allusive, pagine di prosa, versi, riflessioni metapoetiche. Il terzo, pubblicato nel 1991 come sorta di continuazione del precedente lavoro, *Leman*, si intitola *Circonstances*, ed è composto da una serie di quelli che potremmo chiamare “esercizi di esaurimento di luoghi”: i titoli delle sezioni in cui si articola sono infatti molto spesso toponimi (Leman, Fez, Sigonce ecc.), e i testi degli agglomerati di frammenti in cui il luogo eponimo è come attraversato linguisticamente. La scrittura sovraesponde la sua circostanza. La prosa in prosa non è più al servizio di un’astrazione puntiforme, ma anzi, lavora verso una ri-circostanzializzazione del testo, che rifiuta la sua autonomia ponendosi come una sorta di scolio all’esistenza di una determinata porzione di spazio.

Reuilly: Introduit le lac ou «trou noir», pieds (sans corps) dans les combles du Musée, albums, lavis, encres sèches, passes, ou ces deux membres durs, blancs parallèles, inversement à l’incendie de la Citadelle Forcalquier (plusieurs statues ont perdu le pan des robes).

– L’incendie se prolonge.

– Il se répète.

35 degrés, les chemises plient dans la peau, toutes baies écatées, sur un vent tard et collant (une heure, deux heures), flacons de glace, chant de chien dans Reuilly blanc, chauffé, et derrière, dans un brouillard de chaleur, rails, marchandises, avec rues crabs, containers, depuis la maison lucarne.¹⁵¹

Tutto, in *Circonstances*, è collocato nello spazio, le prose sono ricche di elementi localizzanti – riflettono su quegli elementi. Dall’astrazione poetica si passa alla localizzazione post-poetica. Le determinanti circostanziali diventano l’ossatura del testo, il contesto non è più censurato bensì nominato. *Circonstances* è un insieme di annotazioni, di registrazioni dell’infrordinario e del fattuale, di elementi eterogenei caratterizzati da una forte carica circostanziale: è un reportage di tutto quello che accade intorno e al di fuori del testo, nel momento esatto in cui il testo viene composto. Questi accidenti si aggrovigliano e si sovrappongono al testo stesso, lo assorbono e lo costituiscono. Tuttavia, come appare evidente dalla citazione, ciò non significa investire la poesia di un valore soggettivo, legato al vissuto personale dell’autore, ma piuttosto suscitare una tensione «volta a concretizzare una desogettivizzazione dell’enunciato

¹⁵¹ J.-M. Gleize, *Circonstances*, Saint-Martin-de-Castillon, La Tuilerie Tropicale, 1991, posizione Kindle 100-107.

e una sua oggettivazione definitiva, senza ritorni o ricorsi possibili. Nonostante tutto quello che possiamo fare, non c'è alcuna possibilità di risalire dall'enunciato del testo a un'esperienza personale particolare che la poesia avrebbe come compito di mettere in forma»¹⁵².

In *Circumstances* ritroviamo un elemento che abbiamo già visto in gioco in *Don't Let Me Be Lonely* di Rankine, ossia *la poesia come pratica del dire "qui"*. Il testo lirico come atto di presentificazione, come la testimonianza di uno *starci*. Scrive Ponge che gli artisti rappresentano coloro che sono

Sensibili [...] al sensibile, vale a dire al presente. Gli unici a essere interamente presenti. Gli unici a *starci* integralmente. Gli unici a *restarci*. Io ci sto, ci sto sempre, è questo che scrivono. E in effetti loro ci stanno.¹⁵³

Gleize commenta questa affermazione con le seguenti parole:

La formula completa sarebbe: *ovunque io stia, a condizione di starci effettivamente*. Dove *starci effettivamente* significa *starci* interamente, integralmente, in maniera efficace. *Starci* in atto: scrivere [...].

Non sto dicendo grandi cose, ma queste cose danno comunque conto del fatto che la poesia è una prova di ciò che è semplicemente qui, di ciò che è semplicemente presente, senza altra prospettiva se non quella del qui-presente, con l'assenza di senso che tutto questo implica, e poi l'intensità, addirittura lo scandalo di tutto quanto.¹⁵⁴

Ancora una volta la poesia di ricerca, la post-poesia, o comunque la si voglia chiamare, mostra di far uso dei tradizionali dispositivi di funzionamento della lirica, portandoli a saturazione o tematizzandoli. È il caso dell'affettività in Fitterman, dell'*overhearing* in Giovenale, e della circostanzialità in Gleize. Gli esempi che ho portato non sono certamente esaustivi, ma si pongono come indizi di un rapporto di continuità (segnato dal persistere di determinate costanti e dall'intermittenza di certe varianti) tra la testualità lirica e la testualità sperimentale, la quale rifiutando la tradizione non fa altro che innestare in essa un nuovo tassello, arricchendo la storia della poesia di nuove dinamiche e rapporti di forza.

¹⁵² Gleize, *Qualche uscita* cit., p. 125.

¹⁵³ Ivi, p. 57.

¹⁵⁴ Ivi, pp. 57-59.

3.7. Conclusioni.

L'«individuazione senza riserve» di cui alla fine degli anni '50 parlava Adorno ancora in termini antagonisti è divenuta un fenomeno di massa. È impossibile esprimere la propria soggettività se non per luoghi comuni. Il ripiegamento dell'individuo su se stesso e la fuga dal sociale sono le nuove caratteristiche della cultura narcisistica e anomica in cui viviamo. Le operazioni di Fitterman e di molti post-poeti non vanno lette a mio avviso come una parodia dell'auto-espressione, ma vanno interpretata in senso letterale: ciò che la soggettività può dire oggi è solamente la sua reificazione e la sua omologazione, la sua dimensione consumistica (come diceva anche Mazzoni, il carattere imperativo di espressioni come *be yourself o express yourself*). L'espressivismo è una delle forme di governo e di dominio del nuovo capitalismo digitale, come ben dimostrano le narrazioni narcotiche ed autopoietiche dei social network. Non solo, perfino la pratica psicanalitica a cui si sottopone il nuovo uomo terapeutico, invita il singolo a realizzare pienamente i propri desideri, a legittimare la gratificazione delle pulsioni e a legalizzare in qualche modo l'Es. Nel XXI secolo vivere all'altezza della propria originalità rivela un atteggiamento filisteo e conformistico, difficile da evadere. L'asserzione wordsworthiana per cui nell'animo di ogni uomo risiederebbe potenzialmente un poeta si è rivelata vera due secoli dopo nella maniera più grottesca. L'artista è la figura in cui il nuovo borghese è chiamato a trasformarsi. Non stupisce perciò che oramai viviamo in un caleidoscopio di scritture espressivistiche. Ciò che queste esprimono, tuttavia, non è più il fondo autentico dell'umano, e quindi, direbbe Adorno, il suo carattere intrinsecamente sociale, bensì la sua insostanzialità e la sua asocialità. Al fondo dell'io non c'è una sorgente originaria, ma un algoritmo.

Questo stato di cose ha costretto il genere che nella modernità è stato più associato all'espressivismo ossia la lirica, a sperimentare soluzioni alternative che mettessero in discussione la centralità dell'io, la sua esperienza e la sua stessa possibilità di prendere parola. Quello che a me sembra uno dei tratti più rilevanti e diffusi della post-poesia è l'assottigliarsi dei confini tra linguaggio estetico e linguaggio demotico, il che mette in risalto il carattere mediato non solo della parola poetica, ma di ogni atto di linguaggio. Il discorso mediatico, con la sua consueta sospensione referenziale (indistinzione tra verità e menzogna, de-realizzazione degli avvenimenti, cultura del sospetto) ha contribuito alla nascita di una lingua «informativa» staccata da ogni esperienza reale, da ogni fenomeno extramediatico. È l'idioletto dei telegiornali e delle notizie che appaiono sul web, di cui è imbevuto il nostro uso comune. I locutori frattali della post-poesia non possono più produrre un discorso autentico, poiché sono costantemente parlati dalla cultura capitalistica (la quale,

paradossalmente, promuove l'originalità sopra ogni altro valore): anche il loro inconscio è colonizzato dal nuovo ordine cognitivo imposto dalla tecnologia e dai media. La scelta che molti poeti attuano, per rispondere alla reificazione coatta imposta dalla società di massa, è quella di una sorta di autoreificazione: il grigiore della massificazione consumistica diviene al contempo il soggetto e il mezzo della loro scrittura, viene criticato tramite una sua sovraesposizione. Potremmo chiamare ciò l'elemento *mimetico* della post-poesia, la quale fa il verso alla nostra epoca in una sorta di scrittura ventriloquiale.

Il corollario di questa prospettiva è il rifiuto di un *item* che ha caratterizzato per millenni la tradizione lirica. Non si tratta, come si potrebbe pensare, della mancata corrispondenza tra chi dice io nei versi (un locutore immaginario a cui non possiamo essere ricondotti, che muore e rinasce a ogni verso) e l'autore, bensì di un altro fattore molto spesso sottolineato negli studi sulla lirica: la memorabilità. Culler ha molto insistito sul processo di mimetismo verbale a cui condurrebbe il discorso poetico: il ritmo, il metro, le associazioni inusitate, gli apoftegmi, sono tutti strumenti rituali che la lirica adopera per entrare nel linguaggio di tutti i giorni, per trasformare i nostri usi, liberarci dall'automazione (attraverso una nuova automazione) e fornirci una sensibilità linguistica più raffinata. Riformando il proprio linguaggio il lettore poetico riformerebbe wittgensteinianamente anche la propria realtà. Ora, a mio modo di vedere, questo modello epidemico ha bisogno di due condizioni per funzionare: 1) l'esistenza di una lingua poetica deformante, non confondibile con il linguaggio usato tutti i giorni; 2) l'autorità e il prestigio del contesto da cui questa innovazione proviene. Ora, se è possibile pensare che, fino a metà del secolo scorso, l'istituzione poesia potesse ancora vantare un certo credito pubblico, è difficile ritenere che lo stesso valga per gli ultimi cinquant'anni. Quella che Culler chiama memorabilità è un fenomeno che in realtà non interessa più la poesia, ma riguarda l'onnipervasività del discorso mediatico, dei jingle pubblicitari, della musica pop. La loro autorità e il loro prestigio possono non essere unanimamente condivisi, tutt'altro, ma questo è un elemento indifferente vista la massiccia frequenza della loro manifestazione pubblica. Il mimetismo di oggi riguarda formule molto poco poetiche in senso essenzialista, ma forse poetiche proprio perché ripetibili (dal «Buonaseeera» pronunciato in uno spot della Telecom, al tristemente famoso «bravoh» di Tiziana Cantone, dove il mimetismo della rete si è rivelato essere una delle principali cause del suicidio della donna, passando per le canzoni di Tiziano Ferro e Billie Eilish e per i meme). Va inoltre aggiunto che questi fenomeni di imitazione e propagazione di un'espressione hanno anche un notevole carattere sociolettale, segnalano cioè, attraverso l'esibizione di determinati segni di intesa, l'appartenenza a un gruppo. Francamente, non

credo esistano ad oggi molti gruppi che possano riconoscere la propria identità in base a delle marche poetiche (a meno che, appunto, non vogliamo ritenere poetico tutto ciò che è ripetibile). Bisogna piuttosto abituarsi all'idea che la poesia non informa più il nostro modo di parlare. E anzi, che la presenza di elementi poetici all'interno di un discorso possa danneggiarne la validità. A tal proposito trovo molto interessante un esperimento fatto da Fitterman in un saggio intitolato *Failure: A Postconceptual Poem*. Fitterman compone il solito *appropriation poem*, intitolato *GNC*, e lo posta su una chat-room:

Most of us
are trying to get the best
out of our bodies
everyday

through work
and play.

Mine is mainly
through work.

Getting older
my body tires faster and my joints and
muscles take longer
to recuperate¹⁵⁵

Ovviamente ci sono diversi modi di interpretare questa poesia. Un frequentatore ingenuo della chat potrebbe leggerla letteralmente, cioè come un enunciato autentico prodotto da un utente, oppure, come saremmo tentati di fare noi lettori smaliziati imbottiti di cultura post-moderna, come una metacritica di certe espressioni prefabbricate o di una certa politica del corpo che stigmatizza la vecchiaia e idealizza la gioventù e il benessere fisico come i soli valori su cui fondare la vita (citeremo, a questo punto, il lavoro di Lasch, che chiameremo «seminale», parleremo a lungo di Foucault). Ciò che colpisce è la reazione che scatena in un utente che si firma come Dan the Man, il quale, processando il linguaggio come poetico (probabilmente non per qualche sua qualità linguistico-prosodica – il testo non ha rime, assonanze, consonanze ecc. – ma unicamente per la sua qualità versale), lo rigetta:

¹⁵⁵ R. Fitterman, *Failure. A Postconceptual Poem* (2013), leggibile al link: https://www.robertfitterman.com/newworks/new_works_failure.pdf

*What da fuck?! Is the something way
wrong with your word processing program or is this
some kind of poem – which would be cool – Either way,
GNC sucks!!! don't trust anybody who works there.*

*Dan the Man*¹⁵⁶

La mia impressione è che il linguaggio poetico sia avvertito come inautentico e falso, come la simulazione di una soggettività piuttosto che una vera soggettività. Come un discorso finto. E per questo Dan non può prenderlo sul serio. Esso non nutre alcun credito in un contesto extra-letterario, non è portatore di capitale simbolico. Non c'è più alcun vettore che conduce l'informazione linguistica dalla poesia ai discorsi di tutti i giorni, o, tanto meno, ai discorsi del web.

I nuovi modelli di poesia non tracciano una traiettoria di fuga dal genere lirico (come in alcuni casi vorrebbero), piuttosto lo installano all'interno di un contesto socio-culturale che ha portato alle estreme conseguenze alcune tendenze palesatesi fin dagli albori del Romanticismo. L'uscita dall'espressivismo tipico di molta poesia recente non equivale, come spesso si è pensato, alla fine del genere lirico, bensì a una sua vitale e necessaria ricodificazione. Questa nasce dalla negoziazione con gli altri generi letterari o addirittura con altre forme artistiche (il concettualismo, l'arte povera, il cinema documentario), e dalla messa in discussione del carattere assertivo dell'estetico: che esista una soggettività sorgiva, che questa abbia una visione del mondo privilegiata e inimitabile e che infine la esprima tramite un linguaggio autentico e memorabile capace di purificare gli usi della tribù.

¹⁵⁶ *Ibidem.*

Bibliografia

- M. H. ABRAMS, *Lo specchio e la lampada* (1953), trad. it. R. Zelocchi, Bologna, il Mulino, 1976.
- T. W. ADORNO, *Teoria estetica* (1970), a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Torino, Einaudi, 2009.
- T. W. ADORNO, *Note per la letteratura* (1974), trad. it di A. Frioli, E. De Angelis, G. Manzoni, E. Filippini, 2 voll., Torino, Einaudi, 1979.
- G. AGAMBEN, *Infanzia e storia* (1978), Torino, Einaudi, 2001.
- G. AGAMBEN, *L'autore come gesto*, in ID. *Profanazioni*, Roma, nottetempo, 2005, pp. 67-81.
- G. AGAMBEN, *Il dettato della poesia*, in ID., *Categorie italiane. Studi di letteratura e poetica*, Laterza, Bari, 2010, pp. 73-81.
- AGOSTINO, *Le confessioni*, trad. it. A. Marzullo, Bologna, Zanichelli, 1968.
- AMBROGIO DI MILANO, *Inni*, a cura di G. Biffi, Milano, Jaca Book, 1997.
- L. ANCeschi, *Orizzonte della poesia* (1968), in ID., *Le istituzioni della poesia*, Milano, Bompiani, 1983, pp. 239-255.
- R. ANTONELLI, M. G. BONANNO, L. E. ROSSI, *La lirica classica e noi*, «Critica del testo», V, 1, 2002, pp. 265-296.
- R. ANTONELLI, *L'Occidente e l'amore*, Roma, Bagatto Libri, 2013
- ARISTOTELE, *La Poetica*, a cura di A. Rostagni, Torino, Chiantore, 1934.
- ARISTOTELE, *La Poétique*, a cura di R. Duponto-Roc e J. Lallot, Parigi, Seuil, 1980.
- ARISTOTELE, *Poetica*, intr., trad. e commento di D. Guastini, Roma, Carocci, 2010.
- ARISTOTELE, *Retorica*, a cura di S. Gastaldi, Roma, Carocci, 2014.
- J. ASHBERY, *Un mondo che non può essere migliore. Poesie scelte 1956-2007*, trad. it. D. Abeni e M. Egan, Roma, Luca Sossella, 2008.
- J. ASHBERY, *Collected Poems 1991-2000*, New York, The Library of America, 2017.
- A. ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana*, 10 voll., Torino, Einaudi, 1982-2000.
- J.L. AUSTIN, *Come fare cose con le parole* (1962), trad. it. C. Villata, Genova, Marietti, 2012.
- M. BACHTIN, *Estetica e romanzo* (1975), trad. it. C. Strada Janovic Torino, Einaudi, 1979.
- A. BANFIELD, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, New York, Routledge, 1982.

- R. BARTHES, *Esiste una scrittura poetica?*, in ID., *Il grado zero della scrittura* (1972), trad. it. G. Bartolucci, R. Guidieri, L. Prato Caruso, R. Loy Provera, Torino, Einaudi, 2003, pp. 31-38.
- C. BATTEUX, *Le Belle Arti ricondotte a un unico principio* (1746), a cura di E. Migliorini, Palermo, Aesthetica, 2002.
- A. BATTISTINI e E. RAIMONDI, *Retoriche e poetiche dominanti*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, 10 voll., Torino, Einaudi, 1982-2000, III, pp. 3-339.
- I. BEHRENS, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*, Halle-Saale, Niemeyer, 1940.
- P. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, a cura di M. Marti, Padova, Liviana, 1955.
- G. BENN, *Problemi della lirica* (1951), in ID., *Lo smalto sul nulla*, trad. it. L. Zagari, Milano, Adelphi, 1992, pp. 266-302.
- E. BENVENISTE, *L'apparato formale dell'enunciazione* (1970), in ID., *Essere di parola*, trad. it. T. Migliore, Milano, Bruno Mondadori, 2009, pp. 119-127.
- G. BERNARDELLI, *Il testo lirico. Logica e forma di un tipo letterario*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.
- C. BERNSTEIN, *Recantorium* (2009), trad. it. di M. Graffi, HGH, 2013, https://gammorg.files.wordpress.com/2013/03/Bernstein_Recantorium.pdf
- F. BERTONI, *Il genio e l'automa. Per un'idea di letteratura*, in P. Pellini (a cura di), *Letteratura e tecnologia*, Vecchiarelli, Roma, 2003.
- J. BETTRIDGE, *Avant-Garde Pieties. Aesthetics, Race, and the Renewal of Innovative Poetics*, New York, Routledge, 2018.
- M. BIASI, *Potenza della lirica. La filosofia della poesia moderna e il paradigma Celan*, Macerata, Quodlibet, 2014.
- G. BIFFI, *All'origine degli inni ambrosiani*, in AMBROGIO DI MILANO, *Inni*, pp. 9-31.
- I. BIFFI, *Fede, poesia e canto del mistero di Cristo in Ambrogio, Agostino e Paolino di Aquileia*, Milano, Jaca Book, 2003.
- E. BISHOP, *Miracolo a colazione*, trad. it. D. Abeni, R. Duranti e O. Fatica, Milano, Adelphi, 2005.
- M. K. BLASING, *Lyric Poetry. The Pain and the Pleasure of Words*, Princeton, Princeton UP, 2007.
- E. BLOCH, *Soggetto-Oggetto. Commento a Hegel* (1962), trad. it. R. Bodei, Bologna, il Mulino, 1975.
- H. BLOOM, *The Breaking of Form*, in H BLOOM, P. DE MAN, J. DERRIDA, G. H. HARTMAN, J. H. MILLER, *Deconstruction and Criticism*, New York, Continuum, 1979, pp. 1-31.
- H. BLUMENBERG, *Sprachsituation und immanente Poetik. Diskussion*, in W. ISER (a cura di), *Poetik und Hermeneutik II*, pp. 453-463.

- M. BORIO, *Autenticità e conoscenza. Il pensiero emotivo e la funzione della lirica*, «California Italian Studies», 8, 1, 2018.
- N. BOURRIAUD, *Estetica relazionale* (1998), trad. it. M.E. Giacomelli, Milano, postmediabooks, 2010.
- N. BOURRIAUD, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo* (2002), trad. it. G. Romano, Milano, postmediabooks, 2004.
- A. BRETON, *Poesie*, trad. it. G. Falzoni, Torino, Einaudi, 1977.
- A. BRETON, *Nadja*, (1928 e 1963), Paris, Gallimard, 2011.
- F. BRIOSCHI, *Il lettore e il testo poetico*, in ID., *La mappa dell'impero* (1983), Milano, il Saggiatore, 2006, pp. 57-114.
- C. BROOKS e R. P. WARREN, *Understanding Poetry* (1938), New York, Holt, 1950.
- P. BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.
- T. C. BURGESS, *Epideictic Literature*, «University of Chicago Studies in Classical Philology», 3, 1902, pp. 89-261.
- M. BUTOR, *La modification* (1957), Paris, Minuit, 1980.
- I. BYWATER, *Aristotle on the Art of Poetry. A revised text with critical introduction, translation and commentary*, Oxford, Clarendon Press, 1909.
- G. CARRARA, *Claudia Rankine e la lirica nell'America di oggi*, «L'Ulisse», XXI, 2018, pp. 214-224.
- G. CARRARA, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.
- A. CARSON, *Economia dell'imperduto* (1999), trad. it. P. Ceccagnoli, Milano, Utopia, 2020.
- F. CASCALES, *Tablas Poéticas* (1617), Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- B. CATTAFI, *Tutte le poesie*, a cura di D. Bertelli, Firenze, Le Lettere, 2019.
- G. CAVALCANTI, *Rime*, a cura di R. Rea e G. Inglese, Roma, Carocci, 2011.
- P. CELAN, *La verità della poesia* (1983), trad. it. G. Bevilacqua, Torino, Einaudi, 2008.
- P. CELAN, *Poesie*, trad. it. G. Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998.
- A. E. CHAIGNET, *La rhétorique et son histoire*, Parigi, Bouillon & Vieweg, 1888.
- CICERONE, *Orator*, Milano, Carlo Signorelli, 1937.
- CICERONE, *De optimo genere oratorum*, a cura di A. Ippolito, Palermo, L'EPOS, 1998.

- M. CITRONI, *Heinze e la forma dell'ode*, in *Lirica greca e latina. Atti del convegno di studi polacco-italiano. Poznan 2-5 maggio 1990*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1990, pp. 269-284.
- S. COLANGELO, *Il soggetto nella poesia del Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2009.
- S. T. COLERIDGE, *Biographia literaria* (1817), a cura di P. Colaiacomo, Roma, Editori Riuniti, 1991.
- M. COLLOT, *Le Chant du monde dans la poésie française contemporaine*, Paris, Corti, 2019.
- M. CORTI, *Testo o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, «Strumenti critici», X, 27, 1975, pp. 182-197.
- C. COSTA, *Le nostre posizioni*, Colorno, Tiellecti, 2018.
- B. COSTELLO, *John Ashbery and the Idea of the Reader*, «Contemporary Literature», 23, 1982, pp. 493-514.
- B. CROCE, *Poesia e non poesia* (1923), Bari, Laterza, 1955.
- B. CROCE, *La poesia* (1933), Milano, Adelphi, 1994.
- J. CULLER, *Apostrophe*, in Id. *The Pursuit of Signs* (1981), New York, Routledge, 2001, pp. 149-171.
- J. CULLER, *Lyric, History, and Genre*, «New Literary History», 40, 4, 2009, pp. 879-899.
- J. CULLER, *Theory of the Lyric*, Cambridge, Harvard UP, 2015
- E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948), a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1995.
- DANTE, *Vita Nuova*, a cura di M. Colombo, Milano, Feltrinelli, 1993.
- A. C. DANTO, *La trasfigurazione del banale* (1981), a cura di S. Velotti, Bari, Laterza, 2008.
- G. DEBENEDETTI, *Poesia italiana del Novecento* (1974), Garzanti, Milano, 1998.
- J. DENNIS, *The Advancement and Reformation of the Modern Poetry*, London, 1701.
- J. DENNIS, *The Grounds of Criticism in Poetry*, London, 1704.
- R. DE ROOY, *Il narrativo nella poesia moderna*, Firenze, Franco Cesati, 1997.
- J. DERRIDA, *La farmacia di Platone* (1972), trad. it. R. Balzarotti, Milano, Jaca Book, 2007.
- C. DI GIROLAMO, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- DIONIGI DI ALICARNASSO, *La composizione stilistica*, trad. di F. Donadi, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2013.
- E. R. DODDS, *I greci e l'irrazionale* (1951), trad. it. R. Di Donato, Milano, BUR, 2008.

- L. DOLCE, *Poetica d'Horatio*, Venezia, 1535.
- J. J. DONOHUE, *The Theory of Literary Kinds, vol. I: Ancient Classifications of Literature*, Dubuque, Loras College Press, 1943.
- P. DRONKE, *The Medieval Lyric*, London, Hutchinson, 1968.
- J. DU BELLAY, *Deffence et Illustration de la langue Françoise*, Paris, Didier, 1970.
- J. F. DUCHAN, G. A. BRUDER, L. E. HEWITT (a cura di), *Deixis in Narrative. A Cognitive Science Perspective*, New York, Routledge, 1995.
- O. DUCROT e T. TODOROV, *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio*, trad. it. G. Caravaggi, Milano, ISEDI, 1972.
- H. J. G. DU PLOOY, *Narratology and the study of lyric poetry*, «Literator», 31, 3, 2010, pp. 1-15.
- C. DWORKIN e K. GOLDSMITH (a cura di), *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, Evenston, Northwestern UP, Evenston, 2011.
- C. DWORKIN, *The Fate of Echo*, in C. Dworkin e K. Goldsmith (a cura di), *Against Expression*, pp. xxiii-liv.
- C. DWORKIN, *Twelve Erroneous Displacement and a Fact*, New York, Information as Material, 2016.
- C. DWORKIN, *Introduction*, in *The UbuWeb Anthology of Conceptual Writing*, <http://www.ubu.com/concept>.
- T. EAGLETON, *Introduzione alla teoria letteraria* (1983), trad. it. F. Dragosei, Roma, Editori Riuniti, 1998.
- T. EAGLETON, *How to Read a Poem*, Oxford, Blackwell, 2007.
- S. ERIZZO, *Esposizione di M. Sebastiano Erizzo nelle tre Canzoni di M. Francesco Petrarca chiamate le tre sorelle*, Venezia, 1562.
- B. ERKKILA, *Whitman. The Political Poet*, New York, Oxford UP, 1989.
- H. FÄRBER, *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike*, Monaco, Neue Filser, 1936.
- G. FERRONI e A. QUONDAM, *La teoria della lirica: difficoltà e tendenze*, in EAD., *La "locuzione artificiosa". Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 13-31.
- G. FICARA, *Il punto di vista della natura. Saggio su Leopardi*, Genova, il melangolo, 1996.
- S. FISH, *Come riconoscere una poesia quando ne vedete una*, in ID., *C'è un testo in questa classe?* (1980), trad. it. di F. Brioschi, Torino, Einaudi, 1987, pp. 162-178.

- R. FITTERMAN, *No, Wait. Yep. Definitely Still Hate Myself*, New York, Ugly Duckling Presse, 2004.
- R. FITTERMAN, *Failure. A Postconceptual Poem* (2013),
https://www.robertfitterman.com/newworks/new_works_failure.pdf
- M. FLUDERNIK, *Towards a 'Natural' Narratology*, New York, Routledge, 1996.
- P. FONTANIER, *Les Figures du discours* (1827), Paris, Flammarion, 1968.
- F. FORTINI, *Oscurità e difficoltà*, «L'asino d'oro», II, 3, 1991, pp. 84-89.
- H. FOSTER, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento* (1996), trad. it. B. Carneglia, Milano, postmediabooks, 2006.
- H. FRÄNKEL, *Poesia e filosofia nella Grecia arcaica. Epica, lirica e prosa greca da Omero alla metà del V secolo*, trad. it. C. Gentili, Bologna, il Mulino, 1997.
- H. FRIEDRICH, *La struttura della lirica moderna* (1956), trad. it. P. Bernardini Marzolla, Milano, Garzanti, 1983
- G. FREZZA, *Sul concetto di 'lirica' nelle teorie aristoteliche e platoniche del Cinquecento*, «Lettere italiane», 53, 2, 2001, pp. 278-294.
- N. FRYE, *Anatomia della critica* (1957), trad. it. di P. Rosa-Clot e S. Stratta, Einaudi, Torino, 2000.
- M. FUMAROLI, *L'età dell'eloquenza* (1980), trad. it. di E. Bas, M. Botto e G. Cillario, Milano, Adelphi, 2002.
- H. G. GADAMER, *Chi sono io, chi sei tu. Su Paul Celan* (1986), trad. it. di F. Camera, Genova, Marietti, 1989.
- A. GARCÍA BERRIO, *Formación de la Teoría Literaria Moderna I: Tópica Horatiana*, Madrid, Cupsa, 1977.
- N. GARDINI, *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Milano, Bruno Mondadori, 1997.
- S. GASTALDI, *Discorso della città e discorso della scuola. Ricerche sulla «Retorica» di Aristotele*, Firenze, La Nuova Italia, 1981.
- S. GASTALDI, *La retorica del IV secolo tra oralità e scrittura*, in *Isocrate, Orazioni*, pp. 7-33.
- D. GEIGER, *The Dramatic Impulse in Modern Poetics*, Baton Rouge, Louisiana State UP, 1967.
- G. GENETTE, *La retorica ristretta* in ID., *Figure III. Discorso del racconto* (1972), trad. it. L. Zecchi, Torino, Einaudi, 2006, pp. 17-40.
- G. GENETTE, *Introduzione all'architetto* (1979), trad. it. di A. Marchi, Parma, Pratiche Editrice, 1981.

- G. GENETTE, *Finzione e dizione* (1991), trad. it. di S. Atzeni, Parma, Pratiche Editore, 1994.
- B. GENTILI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo* (1983), Milano, Feltrinelli, 2006.
- B. GENTILI E C. CATENACCI, *La poesia greca, il canone dei lirici e i canoni della contemporaneità*, in EAD., *I poeti del canone lirico nella Grecia antica*, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 7-36.
- S. GHIDINELLI, *L'interazione poetica*, Napoli, Guida, 2013.
- S. GHIDINELLI, *La poesia diventa. Per una teoria poetica anti-essenzialista*, in P. GIOVANNETTI e A. INGLESE (a cura di), *Teoria e Poesia*, pp. 47-56.
- P. GIOVANNETTI e A. INGLESE (a cura di), *Teoria e Poesia*, Milano, Biblion, 2018.
- P. GIOVANNETTI, *Dopo il sogno del ritmo. Installazioni prosastiche della poesia*, in A. INGLESE, G. BORTOLOTTI, A. BROGGI, M. GIOVENALE, M. ZAFFARANO, A. RAOS, *Prosa in prosa* (2009), pp.13-20.
- P. GIOVANNETTI, *Se e come racconta la poesia di Vittorio Sereni*, in E. ESPOSITO (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 43-57.
- P. GIOVANNETTI, *Narratologia vs Poetica. Appunti in margine a Theory of the Lyric di Jonathan Culler*, «Comparatism», 1, 2016.
- M. GIOVENALE, *Criterio dei vetri*, Salerno, Oèdipus, 2007.
- M. GIOVENALE, *quattro categorie più una: "loose writing"* (2011), <https://gamm.org/2018/10/22/quattro-categorie-piu-una-loose-writing-marco-giovenale-2011/>
- M. GIOVENALE, *Quasi tutti*, Torino, miraggi, 2018.
- C. GIUNTA, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002.
- F. GIUSTI, *Il desiderio della lirica. Poesia, creazione, conoscenza*, Roma, Carocci, 2016.
- F. GIUSTI, D. FRASCA, C. OTT (a cura di), *Poesia e nuovi media*, Firenze, Franco Cesati, 2018.
- J.-M. GLEIZE, *Circonstances*, Saint-Martin-de-Castillon, La Tuilerie Tropicale, 1991.
- J.-M. GLEIZE, *Nioque de l'avant-printemps*, a cura di M. Zaffarano, Roma, Tiellecti, 2013.
- J.-M. GLEIZE, *Littéralité*, Paris, Question théoriques, 2015.
- J.-M. GLEIZE, *Qualche uscita. Postpoesia e dintorni*, a cura di M. Zaffarano, Roma, Tic, 2021.
- L. GLÜCK, *Poems 1962-2012*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2012.
- K. GOLDSMITH, *Traffic*, Los Angeles, Make Now, 2007.

- K. GOLDSMITH, *Introduction*, «Poetry», 194, 2009.
- K. GOLDSMITH, *Uncreative Writing*, New York, Columbia UP, 2011.
- K. GOLDSMITH, *CTRL + C, CTRL + V* (2011), trad. it. V. Mannucci, Roma, Nero, 2019.
- N. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte* (1968), trad. it. F. Brioschi, Milano, il Saggiatore, 1976.
- GORGIA, *Testimonianze e frammenti*, a cura di R. Ioli, Roma, Carocci, 2013.
- P. GRATTON, *The Meillassaux Dictionary*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2014.
- R. GREENE, *Post-Petrarchism. Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence*, Princeton, Princeton UP, 1991.
- E. GREENSPAN, *Walt Whitman and the American Reader*, Cambridge, Cambridge UP, 1990.
- P. GRIMAL, *Le Lyrisme à Rome*, Parigi, PUF, 1978.
- M. GRIMALDI, *Petrarca, il «vario stile» e l'idea di lirica*, «Carte romanze», 2, 1, 2014, pp. 151-210.
- H. GROSSER, *La sottigliezza del disputare*, Firenze, La Nuova Italia, 1992
- D. GRÜNBEIN, *Saggio e poesia*, in G. CANTARUTTI, L. AVELLINI, S. ALBERTAZZI (a cura di), *Il Saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 235-248.
- M. GUATTERI, “Scrittura non assertiva!” (2015),
<https://www.nazioneindiana.com/2015/10/08/scrittura-non-assertiva/>.
- G. GUERRERO, *Poétique et poésie lyrique*, Paris, Seuil, 2000.
- C. HANNA, *Poesia azione diretta. Contro una poetica del gingillo* (2003), trad. it. di M. Zaffarano, HGH, 2008, <https://gamm.org/ekritik-2/>.
- S. HALLIWELL, *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni* (2002), trad. it. D. Guastini e L. Maimone Ansaldo Patti, Palermo, Aesthetica, 2009.
- K. HAMBURGER, *La logica della letteratura* (1957, 1977), a cura di E. Caramelli, Bologna, Pendragon, 2015.
- B.-C. HAN, *L'espulsione dell'Altro* (2016), trad. it. V. Tamaro, Milano, nottetempo, 2017.
- B. HATHAWAY, *The age of criticism. The late Renaissance in Italy*, Ithaca, Cornell UP, 1962.
- E. A. HAVELOCK, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone* (1963), trad. it. M. Carpitella, Bari, Laterza, 2019.
- A. HAVERKAMP, *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.
- G. W. HEGEL, *Estetica* (1835-38), a cura di F. Valagussa, Milano, Bompiani, 2013.

- R. HEINZE, *Die horazische Ode*, in ID., *Vom Geist des Römertums* (1938), Stuttgart, Teubner, 1960, pp. 172-189.
- K. W. HEMPFER, *Theory of the Lyric: a Prototypical Approach*, «Journal of Literary Theory», I, 11, 2017, pp. 51-62.
- M. HERRICK, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism (1531-1555)*, Urbana, Illinois UP, 1946.
- B. HERRNSTEIN SMITH, *Poetic Closure*, Chicago, Chicago UP, 1968.
- B. HERRNSTEIN SMITH, *Poetry as Fiction*, in ID., *On the Margins of Discourse*, Chicago, The University of Chicago, 1978, pp. 14-40.
- C. HILLEBRANDT, S. KLIMEK, R. MÜLLER, W. WATERS, R. ZYMNER, *Theories of Lyric*, «Journal of Literary Theory», 11, 1, 2007, pp. 1-11.
- E. D. HIRSCH JR., *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria* (1967), trad. it. di G. Prampolini, Bologna, il Mulino, 1973.
- C. C. HOLLIS, *Language and Style in Leaves of Grass*, Baton Rouge, Louisiana State UP, 1983.
- C. HOŠEK e P. PARKER (a cura di), *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, Ithaca, Cornell UP, 1985.
- H. L. HUDSON-WILLIAMS, *Isocrates and Recitations*, «Classical Quarterly», 1949, pp. 65-69.
- P. HÜHN e J. KIEFER, *The narratological analysis of lyric poetry. Studies in English poetry from the 16th to the 20th century*, Berlin, De Gruyter, 2005.
- P. HÜHN, *Transgeneric Narratology. Application to Lyric Poetry*, in J. PIER (a cura di), *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology*, Berlin-New York, de Gruyter, 2004, pp. 139-158.
- P. HÜHN, *The Problem of Fictionality and Factuality in Lyric Poetry*, «Narrative», 22, 2, 2014, pp. 155-168.
- A. INGLESE, G. BORTOLOTTI, A. BROGGI, M. GIOVENALE, M. ZAFFARANO, A. RAOS, *Prosa in prosa* (2009), Roma, Tic, 2020.
- A. INGLESE, *La distrazione*, Roma, Luca Sossella, 2007.
- R. IOLI, *Gorgia e «i vortici della lingua»*, in Gorgia, *Testimonianze e frammenti*, pp. 9-37.
- W. ISER (a cura di), *Poetik und Hermeneutik II. Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion. Lyric als Paradigma der Modern*, Monaco, Fink, 1966
- W. ISER, *Image und Montage*, in Id. (a cura di), *Poetik und Hermeneutik II*, pp. 361-393.
- ISOCRATE, *Opere*, a cura di M. Marzi, 2 voll., Torino, Utet, 1991.
- ISOCRATE, *Orazioni*, a cura di C. Ghirga e R. Romussi, Milano, Bur, 1993.

- V. JACKSON E Y. PRINS, *Lyrical Studies*, «Victorian Literature and Culture», 1999, pp. 521-530.
- V. JACKSON E Y. PRINS (a cura di), *The Lyric Theory Reader*, Baltimore, John Hopkins UP, 2014.
- V. JACKSON, *Dickinson's Misery. A Theory of Lyric Reading*, Princeton, Princeton UP, 2005.
- V. JACKSON, *Who Reads Poetry?*, «PMLA», CXXIII, 1, 2008, pp.181-187.
- R. JAKOBSON, *Linguistica e poetica* (1958), in ID., *Saggi di linguistica generale*, trad. it. L. Heilmann e L. Grassi, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 181-218.
- F. JAMESON, *Marxism and Form*, Princeton, Princeton UP, 1971.
- H. R. JAUSS, *Esperienza estetica ed ermenutica letteraria* (1977), 2 voll., trad. it. B. Argenton, Bologna, il Mulino, 1988.
- K. JAVADIZADEH, *The Atlantic Ocean breaking on our heads. Claudia Rankine and the Whiteness of the Lyric Subject*, in L. SEWELL e K. Ali (a cura di), *North American Women Poets in the 21st Century. Beyond Lyric and Language*, Middletown, Wesleyan UP, 2020, pp. 141-162.
- M. JEFFREYS (a cura di), *New Definitions of Lyric. Theory, Technology and Culture*, New York, Garland, 1998.
- B. JOHNSON, *Apostrophe, Animation and Abortion* (1987), in V. JACKSON e Y. PRINS (a cura di), *The Lyric Theory Reader*, pp. 529-540.
- W. R. JOHNSON, *The Idea of Lyric*, Berkeley, University of California Press, 1982.
- W. JONES, *Essay on the Arts Commonly Called Imitative*, in *The Works of Sir William Jones*, London, 6 voll., 1799.
- I. KANT, *Critica della facoltà di giudizio* (1790), a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Torino, Einaudi, 2011.
- R. KAUFMAN, *Reading Uncreative Writing*, London, Palgrave Macmillan, 2017.
- J. KEATS, *Poesie*, a cura di S. Sabbadini, Milano, Mondadori, 1996.
- A. KOJÈVE, *Introduzione alla lettura di Hegel* (1947), trad. it. G. F. Frigo, Milano, Adelphi, 1996.
- J. KOSUTH, *L'arte dopo la filosofia* (1969), trad. it. G. Guercio, Milano, Costa & Nolan, 2009.
- H. KRAUSS, *Sistema dei generi e scuola siciliana*, in C. BORDONI (a cura di), *La pratica sociale del testo. Scritti di sociologia della letteratura in onore di Enrich Köbler*, Bologna, Clueb, 1982, pp. 123-158.
- J. KRISTEVA, *Séméiotiké. Ricerche per una semanalisi* (1969), trad. it. P. Ricci, Milano, Feltrinelli, 1978.
- J. KRISTEVA, *La rivoluzione del linguaggio poetico* (1974), trad. it. di S. Eccher dall'Eco, A. Musso, G. Sangalli, Venezia, Marsilio, 1979.

- J. KRISTEVA, *Sole nero. Depressione e melanconia* (1987), trad. it. di A. Serra, Milano, Feltrinelli, 1988.
- L. KURKE, *The Traffic in Praise. Pindar and the Poetic of Social Economy*, Ithaca, Cornell UP, 1991.
- P. LACOUÉ-LABARTHE e J-L. NANCY, *L'absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978.
- C. LANDINO, *Opera Horatii cum comentario*, Firenze, 1482.
- D. H. LAWRENCE, *Studies in Classic American Literature* (1923), New York, Penguin, 1977.
- G. LEOPARDI, *Canti*, ed. critica diretta da F. Gavazzeni, Firenze, Accademia della Crusca, 2006.
- G. LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, 3 voll., Milano, Mondadori, 1997.
- B. LERNER, *The Lichtenberg Figures*, Washington, Copper Canyon Press, 2004.
- B. LERNER, *Odiare la poesia* (2016), trad. it. M. Testa, Palermo, Sellerio, 2017.
- E. LÉVINAS, *La trascendenza delle parole. A proposito delle Biffures* (1949), in ID., *Fuori dal soggetto*, trad. it. F. P. Ciglia, Genova, Marietti, 2018, pp. 153-160.
- I. I. LÉVINE, *Le statut communicatif du poème lyrique*, in ÉCOLE DE TARTU, *Travaux sur le système de signes*, Bruxelles, Editions Complexe, 1976, pp. 205-212.
- S. C. LEVINSON, *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge UP, 1983.
- S. LIM, *An Interview with Claudia Rankine*, <https://krauseessayprize.org/winners-2/claudia-rankine/interview/>.
- A. LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia Antiqua Poética*, Madrid, 1596.
- H. LOVE, *Small Change: Realism, Immanence, and the Politics of the Micro*, «Modern Language Quarterly», 77, 3, 2016, pp. 419-445.
- R. LÖWTH, *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrew* (1747), trad. ingl. G. Gregory, London, 1835.
- M. MAGEE, *The Flarf Files* (2003), <http://writing.upenn.edu/epc/authors/bernstein/syllabi/readings/flarf.html>.
- S. MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1965.
- S. MALLARMÉ, *Poesie*, a cura di L. Frezza, Milano, Feltrinelli, 1991.
- O. MANDEL'STAM, *Dell'interlocutore*, in ID., *La Quarta Prosa*, trad. it. M. Olsoufieva, Bari, De Donato, 1967, pp. 51-58.
- A. MARCHESE, *Dizionario di retorica e stilistica*, Milano, Mondadori, 1978.

- L. MARCHESE, *Autenticità*, «Narrativa», 41, 2009, pp. 92-104.
- E. MATTIOLI, *Interpretazioni dello Pseudo-Longino*, Modena, Mucchi, 1988.
- G. MAZZACURATI, *Il rinascimento dei moderni* (1985), Bologna, il Mulino, 2016.
- G. MAZZONI, *Il posto di Montale nella poesia moderna*, in ID., *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 29-61.
- G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna* (2005), Bologna, il Mulino, 2015.
- Q. MEILLASSOUX, *Dopo la finitudine. Saggio sulla necessità della contingenza* (2006), trad. it. M. Sandri, Milano-Udine, Mimesis, 2012.
- P. V. MENGALDO, *Grande stile e lirica moderna. Appunti tipologici*, in ID., *La tradizione del Novecento. Seconda serie* (1987), Torino, Einaudi, 2003, pp. 5-20.
- M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori*, Bologna, Mucchi Editore, 1984.
- C. MIGLIO, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Macerata, Mimesis, 2005.
- J. S. MILL, *Che cosa è la poesia. Saggi sulla letteratura*, trad. it. F. Nasi, Bologna, Nuova Alfa, 1988.
- E. MINER, *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton, Princeton UP, 1990.
- E. MINER, *What Lyric?* (2000), in V. Jackson e Y. Prins, *The Lyric Theory Reader*, p. 579.
- MINTURNO, *De poeta*, Venezia, 1559
- MINTURNO, *Arte poetica*, Venezia, 1563.
- K. S. MOHAMMAD, *Deer Head Nation*, Oakland, California, Tougher Disguises, 2003.
- K. S. MOHAMMAD, *Sought Poems* (2003), trad. it. M. Zaffarano, HGH, 2007, <https://gamm.org/2007/02/18/kritik-ebook-sought-poems/>
- K. S. MOHAMMAD, *martè ha bisogno di terroristi*, trad. it. A. Folcio, Milano, Arcipelago, 2005.
- S. H. MONK, *Il Sublime* (1935), a cura di G. Sertoli, Genova, Marietti, 1991.
- E. MONTALE, *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 2017.
- E. MONTALE, *Le occasioni*, Milano, Mondadori, 2011
- E. MONTALE, *La bufera ed altro*, Milano, Mondadori, 2019.
- E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, Milano, Mondadori, 1996.
- F. MORETTI, *Un paese lontano. Cinque lezioni sull'America*, Torino, Einaudi, 2019.
- B. MORTARA GRAVELLI, *Manuale di Retorica*, Milano, Bompiani, 1988.

- T. MORTON, *Iperoggetti* (2013), trad. it. V. Santarcangelo, Roma, Not, 2018.
- E. MÜLLER-ZETTELMANN e M. RUBIK (a cura di), *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*, Amsterdam, Rodopi, 2005.
- C. NERI (a cura di), *Lirici greci. Età arcaica e classica* (2011), Roma, Carocci, 2018.
- L. NERI, *I campi della retorica. Letteratura, argomentazione, discorso*, Roma, Carocci, 2011.
- W. J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola* (1982), trad. it. A. Calanchi, il Mulino, Bologna, 2014
- ORAZIO, *Opere*, a cura di T. Colamarino e D. Bo, Torino, Utet, 2008.
- M. ORCEL, *Il suono dell'infinito*, Napoli, Liguori, 1993.
- J. ORTEGA Y GASSET, *La disumanizzazione dell'arte* (1925), a cura di O. Lottini, Milano, SE, 2016.
- W. PACKARD (a cura di), *The Craft of Poetry. Interviews from the New York Quarterly*, New York, Doubleday, 1974.
- E. PANOFSKY, *Idea* (1926), trad. it. E. Cione, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- C. PERELMAN e L. OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione* (1958), trad. it. C. Schik e M. Mayer, Torino, Einaudi, 2013.
- M. PERLOFF, *The poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage* (1981), Evanston, Northwestern UP, 1983.
- M. PERLOFF, *21st-Century Modernism. The "New" Poetics*, Oxford, Blackwell, 2002.
- M. PERLOFF, *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre and the Language of Rupture*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.
- M. PERLOFF, *What Really Happened? Goldsmith's "7+ Deaths and Disasters"*, *Sophie Calle's, Take Care of Yourself*, «Synthesis», 11, 2018, pp. 72-87.
- F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di S. Stroppa, Torino, Einaudi, 2011.
- R. PFEIFFER, *History of Classical Scholarship. From the Beginnings to the End of Hellenistic Age*, Oxford, Oxford UP, 1968.
- G. L. PICCONI, *La cornice e il testo. Pragmatica della non-assertività*, Roma, Tic, 2020.
- A. PITTOZZI, *conceptual writing*, Milano, il verri, 2019.
- PLATONE, *La Repubblica*, a cura di M. Vegetti, Milano, Bur, 2018.
- PLATONE, *Le leggi*, trad. it. F. Ferrari e S. Poli, Milano, 2018.

- PLATONE, *Ippia maggiore, Ippia minore, Ione, Menesseno*, trad. di F. M. Petrucci, Torino, Einaudi, 2012.
- E. A. POE, *La filosofia della composizione* (1846), a cura di L. Lunari, Milano, La vita felice, 2012.
- D. POLETTI, *Colloquiale n°6/a con Marco Giovenale* (2015),
<http://www.diaforia.org/floema/2015/02/26/colloquiale-n6-con-marco-giovenale/>
- L. J. POTTS, *Aristotle on the Art of Fiction*, Cambridge, Cambridge UP, 1953.
- PSEUDO-LONGINO, *Il sublime*, a cura di G. Lombardo, Palermo, Aesthetica, 1987.
- QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, trad. it. di S. Corsi, Milano, Bur, 2016.
- E. RAIMONDI, *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980.
- J. RANCIÈRE, *La parole muette*, Paris, Pluriel, 1998.
- J. RANCIÈRE, *La partizione del sensibile* (2000), trad. it. I. Bussoni, Roma, Derive e Approdi, 2006.
- C. RANKINE, *Don't Let Me Be Lonely* (2004), New York, Penguin, 2017.
- C. RANKINE, *Citizen* (2014), New York, Penguin, 2015.
- C. RANKINE, *The Meaning of Serena Williams* (2015),
<https://www.nytimes.com/2015/08/30/magazine/the-meaning-of-serena-williams.html>
- M. RAYMOND, *Da Baudelaire al Surrealismo* (1947), trad. it. C. Muscetta, Torino, Einaudi, 1948.
- D. S. REYNOLDS, *Politics and Poetry: Leaves of Grass and the Social Crisis of the 1850s*, in E. GREENSPAN (a cura di), *The Cambridge Companion to Walt Whitman*, Cambridge, Cambridge UP, 1995, pp. 66-91.
- T. RICCOBONI, *Poetica Aristotelis Latine conversa*, Padova, 1587.
- R. M. RILKE, *Elegie Duinesi*, trad. it. E. e I. De Portu, Torino, Einaudi, 1978.
- R. M. RILKE, *Poesie 1907-1926*, a cura di A. Lavagetto, Torino, Einaudi, 2014.
- N. A. ROBB, *Neoplatonism of the Italian Renaissance*, New York, Octagon Books, 1935.
- F. ROBORTELLO, *In librum Aristotelis De arte poetica Explicationes*, Firenze, 1548.
- A. RONCAGLIA, *De quibusdam provincialibus translatis in lingua nostra*, in W. BINNI (a cura di), *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, 5 voll., Bulzoni, Roma, 1976, II, pp. 1-36.
- A. RONCAGLIA, *Le corti medievali*, in A. ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana*, 10 voll., Torino Einaudi, 1982-2000, I, pp. 33-147.

- P. RONSARD, *Œuvres complètes*, 2 voll., Paris, Gallimard, 1993.
- L. E. ROSSI, *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche*, «Institute of Classical Studies Bulletin», 18, 1971, pp. 64-95.
- C. RUSSELL, *Da Rimbaud ai postmoderni. Poeti, profeti e rivoluzionari* (1985), trad. it O. Rossi e C. Swift, Torino, Einaudi, 1989.
- D. A. RUSSEL e N. G. WILSON, *Menander Rhetor. A Commentary*, Oxford, Clarendon Press, 1981.
- B. SALVIA, *Un solitario amore*, Roma, Fandango, 2006.
- M. SANTAGATA, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1979.
- M. SANTAGATA, *I due cominciamenti della lirica italiana*, Pisa, ETS, 2006.
- J-M. SCHAEFFER, *Che cos'è un genere letterario?* (1989), trad. it. I. Zaffagnini, Parma, Pratiche Editrice, 1992.
- F. SCHLEGEL, *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Einaudi, Torino, 1998.
- J. SCHUYLER, *Selected Poems*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- C. SEGRE, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in ID., *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 103-117.
- SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, trad. it. G. Monti, 2 voll., Milano, Bur, 1999.
- V. SERENI, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995.
- G. SIMONETTI e G. MAZZONI, *Mondi e superfici. Un dialogo con Guido Mazzoni* (2017), <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/mondi-e-superfici-un-dialogo-con-guido-mazzoni/>
- G. SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018.
- D. SIMPSON, *Destiny made manifest: the styles of Whitman's poetry*, in H. K. BHABHA (a cura di), *Nation and Narration*, New York, Routledge, 1990, pp. 177-196.
- E. STAIGER, *Fondamenti della poetica* (1946), trad. it. A. Borsano Fiumini, Milano, Mursia, 1979.
- J. STEVENS, *Words and Music in the Middle Ages. Song, Narrative, Dance and Drama (1050-1350)*, Cambridge, Cambridge UP, 1986.
- E. STHELE, *Performance and Gender in Ancient Greek. Nondramatic Poetry in its Setting*, Princeton, Princeton UP, 1997.
- K. STIERLE, *Identité du discours et transgression lyrique*, «Poétique», 32, 1977, pp. 424-444.

- C. STOKES, *Coleridge, Language and the Sublime. From Transcendence to Finitude*, London, Palgrave Macmillan, 2011.
- D. W. SUE, *Microaggressions in Everyday Life. Race, Gender and Sexual Orientation*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2010.
- P. SZONDI, *Poetica dell'idealismo tedesco*, trad. it. di R. Buzzo Margari, Einaudi, Torino, 1974.
- P. SZONDI, *Le «Elegie Duinesi» di Rilke* (1975), trad. it. di E. Agazzi, Milano, SE, 1997.
- P. SZONDI, *Poetica e filosofia della storia*, a cura di R. Gilodi e F. Vercellone, Torino, Einaudi, 2001.
- TACITO, *Dialogo sull'oratoria*, trad. it. F. Dessì, Milano, Bur, 1993.
- T. TASSO, *Le prose diverse di Torquato Tasso*, a cura di C. Guasti, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1875.
- C. TAYLOR, *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna* (1989), trad. it. R. Rini, Milano, Feltrinelli, 1993.
- F. M. TERZAGO e MISTERCAOS, *con le parole ovunque. poesia di strada e spazio urbano*, Milano, AgenziaX, 2021.
- E. TESTA, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, il Melangolo, 1983.
- E. TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma, 1999.
- E. TESTA (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005.
- C. TIRINANZI DE MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2018.
- T. TODOROV, *Teorie del simbolo* (1977), trad. it. C. De Vecchi, Milano, Garzanti, 2008.
- T. TODOROV, *Intorno alla poesia*, in ID., *I generi del discorso* (1978), a cura di M. Botto, Firenze, La Nuova Italia, 1993, pp 107-142.
- T. TODOROV, *La notion de littérature*, Paris, Seuil, 1987.
- J. TRAPP, *Lectures on Poetry* (1711), London, 1742.
- H. F. TUCKER, *Dramatic Monologue and the Overhearing of Lyric*, in C. HOŠEK e P. PARKER (a cura di), *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, pp. 226-243.
- E. G. TURNER, *I libri nell'Atene del V e IV secolo a. C.*, in G. CAVALLO (a cura di), *Libri, editori e pubblico nel mondo antico*, Bari, Laterza, 1975, pp. 3-24.
- T. TZARA, *Essai sur la situation de la poésie*, «Le Surréalisme au service de la Révolution», 4, dicembre 1931.

- D.L. ULIN, *Poet Claudia Rankine ruminates on the body politic in 'Citizen'* (2014), <https://www.latimes.com/books/jacketcopy/la-ca-jc-claudia-rankine-20141012-story.html>.
- D. L. ULIN, *Claudia Rankine*, «The Paris Review», 219, Inverno 2016, <https://www.theparisreview.org/interviews/6905/the-art-of-poetry-no-102-claudia-rankine>
- P. VALÉRY, *Œuvres*, 2 voll., Paris, Gallimard, 1966.
- C. VALLEJO, *Obra poética*, Madrid, ALLCA XX, 1988.
- J. E. VINCENT, *John Ashbery and You. His Later Books*, Athens, University of Georgia Press, 2007.
- J. WALKER, *The View from Halicarnassus. Aristotelianism and the Rhetoric of Epideictic Song*, in M. JEFFREYS (a cura di) *New Definition of Lyric*, pp. 17-48.
- J. WALKER, *Rhetoric and Poetics in Antiquity*, New York, Oxford UP, 2000.
- W. WATERS, *Poetry's Touch. On Lyric Address*, Ithaca, Cornell UP, 2003.
- B. WEINBERG, *The Poetic Theories of Minturno*, in G. R. THROOP (a cura di), *Studies in Honor of Frederick W. Shipley*, Saint Louis, Washington University, 1942, pp. 101-129.
- B. WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 voll., Chicago, Chicago UP, 1961.
- B. WEINBERG, *Trattati di Poetica e di Retorica del Cinquecento*, 4 voll., Bari, Laterza, 1970-1974.
- H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* (1964), trad. it. M. P. La Valva, Bologna, il Mulino, 1978.
- R. WELLEK, *Teoria dei generi letterari, lirica ed Erlebnis*, in ID., *Discriminazioni* (1970), trad. it. di M. Morelli, Bologna, il Mulino, 1980, pp. 225-251.
- A. WELSH, *Roots of Lyric. Primitive Poetry and Modern Politics*, Princeton, Princeton UP, 1978.
- G. WHITE, *Lyric Shame. The "Lyric" Subject of Contemporary American Poetry*, Cambridge, Harvard UP, 2014.
- W. WHITMAN, *Two Rivulets*, Camden, 1876.
- W. WHITMAN, *Uncollected Poetry and Prose of Walt Whitman*, a cura di E. Holloway, 2 voll., Gloucester, Peter Smith, 1972.
- W. WHITMAN, *Leaves of Grass. The complete 1855 and 1891-92 Editions*, New York, Library of America, 2011.
- R. WILLIAMS, *Politics of Modernism*, New York, Verso, 1989.
- W. C. WILLIAMS, *The Collected Poems. Volume I, 1909-1939*, New York, New Directions, 1991.

- W. K. WIMSATT e C. BROOKS, *Literary Criticism*, New York, Knopf, 1957.
- L. WITTGENSTEIN, *Zettel*, a cura di M. Trinchero, Torino, Einaudi, 1986.
- W. WOLF, *The Lyric. Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation*, in E. MÜLLER-ZETTELMAANN e M. RUBIK (a cura di), *Theory into Poetry*, pp. 21-56.
- A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, Milano, Mondadori, 1999.
- P. ZUBLENA, *Dopo la lirica*, in G. ANTONELLI, M. MOTOLESE, L. TOMASIN (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, 6 voll., Carocci, Roma, 2014-2021, I, pp. 403-452.
- P. ZUBLENA, *post (it)*, in M. GIOVENALE, *Quasi tutti*, pp. 85-92.
- P. ZUMTHOR, *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale* (1987), trad. it. M. Liborio, Bologna, il Mulino, 1990.
- P. ZUMTHOR, *Semiologia e poetica medievale* (1972), trad. it. M. Liborio, Milano, Feltrinelli, 1973.