

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI MILANO

Scuola di dottorato «Humanæ Litteræ»

Dipartimento di Filologia Moderna

Corso di dottorato in Storia della lingua e della letteratura italiana

XXIII ciclo

Metapoesia e poesia autoreferenziale nel Novecento italiano

Settore scientifico-disciplinare L-FIL-LET/14

Tesi di dottorato di Lucia Della Pietà

matricola R07633

Tutor: chiar. mo prof. Edoardo Esposito

Coordinatore del dottorato: chiar.mo prof. Francesco Spera

Anno Accademico 2010-2011

Metapoesia e poesia autoreferenziale nel Novecento italiano

Indice

Premessa

La poesia allo specchio ___pg.6

Capitolo I

La metapoesia

1.1 Presentazione dell'ipotesi ___pg.13

1.2 Primi esempi in libertà ___pg.15

1.3 La questione metapoetica ___pg.21

1.4 Come procedereí ___pg.24

1.5 í e dove procedere ___pg.30

Capitolo II

Per una categorizzazione

2.1 Chi è il poeta? ___pg.37

2.2 Il poeta, cosa canta? ___pg.49

2.3 Come, la poesia? ___pg.60

2.4 Cosa, la poesia? ___pg.72

2.5 Dove, la poesia? ___pg.84

2.6 Quando, la poesia? ___pg.97

2.7 Perché, la poesia? ___pg.109

2.8 Metapoesia e Novecento ___pg.124

Capitolo III

Questioni teoriche: perché la metapoesia?

3.1 Un'ipotesi filosofica ___pg.131

3.2 Una risposta tematica ___pg.158

Bibliografia ___pg.176

Dopo lungo silenzio

*Dopo lungo silenzio ora parliamo;
estraniati o morti gli altri amanti,
celata nella propria ombra la luce
avversa della lampada, calate
sopra la notte avversa le cortine,
giusto è che dibattiamo senza fine
il sommo tema dell'Arte e del Canto;
è decrepito il savio; ci amavamo
in giovinezza e s'era noi ignoranti.*

William Butler Yeats
(tradotto da Eugenio Montale)

Premessa

La poesia allo specchio

La *metapoesia*, come decidiamo fin da subito di chiamare la poesia che ha per argomento la poesia e che parla quindi di se stessa, è un fenomeno ovvio e addirittura banale, ma al tempo stesso misconosciuto e ricco di implicazioni interpretative, che ritengo abbia sempre sofferto di una sorta di pacifico e assodato disinteresse, in qualità di manufatto letterario tanto ovvio quanto sostanzialmente poco o niente indagato e piuttosto considerato quasi solo di passaggio, non frontalmente, non come oggetto di un'interrogazione diretta e finalizzata.

Invece, nella convinzione (che, come ovvio, ha avviato questo lavoro rimanendone però accresciuta a cose fatte) di una specifica validità teorica del fattore metapoetico, tanto più in relazione alla sua consistenza, ricorrenza e costanza, un simile disinteresse sembrava imporre l'indagine; e tuttavia fin da subito si sono manifestate non poche difficoltà operative, dovute proprio alla scarsità dei riscontri critici effettivi che è possibile individuare, alla pochezza, cioè, di una critica relativa che offrisse una direzione iniziale e autorevole di riferimento sulla quale impostare un discorso, con l'obiettivo di imporre all'attenzione la presenza così notevole dell'autoreferenzialità poetica per gettare nell'arena dell'interesse teorico e dello studio critico i termini di una *questione metapoetica*.

Se non mancano, infatti, occorrenze magari inosservate ma continue di una scrittura poetica autoriferita, l'assenza di critica che invece si sta segnalando ha imposto al procedere di questo lavoro alcune scelte preliminari di metodo.

Innanzitutto ha determinato l'esigenza di accantonare ogni idea qualitativa e differenziale di poesia - e di poesia autoreferenziale - per adottare al suo posto una visione quantitativa della letterarietà (Fusillo, 2009, 68): un'immagine cioè collettiva e composta del fenomeno metapoetico e dei versi, talvolta altissimi e talvolta anche banali ma magari efficacemente esplicativi, che lo manifestano, secondo un'attenzione plurale necessaria per arrivare progressivamente, dopo molti testi e lunghe letture, a scorgere qualcosa nel multiforme, a isolare nella varietà le costanti; in considerazione di una rapportabilità ad altro che significa conoscibilità, come ci ha insegnato Francesco Orlando, dal momento che, infatti, non si capisce né si conosce mai per intuizione diretta, ma sempre per confronto con qualcosa d'altro (Orlando, 1983, 8).

L'indagine metapoetica ha preso così a tutti gli effetti l'aspetto in costruzione di un *work in progress*, voglio dire che si è posta fin da subito l'esigenza attiva di delineare gli elementi di interesse progressivamente, gradualmente, durante cioè, la stessa esposizione dei fatti: quasi che il lavoro dell'interpretazione procedesse davvero con l'indagine, senza precederla né seguirla, piuttosto svolgendosi parallelamente a un itinerario che si muove, tra somiglianze e differenze, attraverso le poesie che parlano di poesia. Un percorso metapoetico che, occorre anticiparne le caratteristiche fin da subito anche a scampo di equivoci e fraintendimenti, è stato lungo per necessità, e quindi ha in qualche modo sbilanciato la ricerca a favore dei versi e della loro lettura: perché solo dai versi, dal loro richiamarsi, sovrapporsi, contraddirsi o imporsi perentoriamente all'attenzione, ho ritenuto metodologicamente legittimo risalire a una qualsivoglia acquisizione teorica, e solo nella quantità si è lasciato infine scorgere il particolare di qualità.

L'abbondanza di esemplificazione, che ci è sembrata dunque inevitabile e addirittura necessaria, per arrivare dall'osservazione empirica di una ricorrenza alla definizione della stessa, cercando ostinatamente nella lettura il passo dall'occorrenza tematica alla categoria estetica^ö (Fusillo, 2009, 164), trova allora giustificazione nell'intenzione di lasciar parlare la poesia che scrive di se stessa, ascoltando quello che dice e chiedendosene, in seconda istanza, il perché.

La decisione di percorrere e confrontare un gran numero di scritture poetiche autoreferenziali ha inoltre, e per diretta conseguenza, significato la necessità di offrirne un'analisi approfondita solo, come ovvio del resto, *sub specie metapoetae*, mentre rimandiamo alle raccolte, ai saggi critici, alle antologie, agli approfondimenti monotematici che abbiamo usato e anche a quelli che non abbiamo usato, per tutte le osservazioni di inquadramento oltre che contestuale, soprattutto stilistico e metrico dei versi. Non certo per una qualche relatività o marginalità novecentesca di questi ultimi aspetti, dal momento che se in tempi di versoliberismo la poesia moderna rinuncia spesso alla prosodia e alla metrica tradizionali^ö (Segre e Ossola, 2003, dalla *Premessa*), la sua veste grafica ne risulta anzi in qualche modo complicata e problematizzata¹; quanto piuttosto in rapporto alla scelta esclusiva e aprioristica di poesie che fossero *in funzione di*, vale a dire in funzione della questione dell'autoreferenzialità poetica novecentesca presa in esame, e che quindi si presentassero come le diverse tessere di un

¹ Si vedano in proposito le pagine che affrontano la questione novecentesca del verso libero in *Il Verso. Forme e Teoria*, di Edoardo Esposito, Carocci, Roma, 2003.

mosaico di cui si poteva intuire il disegno e magari anche presagirne la bellezza, ma realmente ancora tutto da costruire.

Per cercare di organizzare la quantità dell'empirica semplificazione metapoetica e finalizzarla all'indagine teorica abbiamo, pertanto, introdotto un principio di ordine, una forma chiusa di strutturazione; nello specifico, abbiamo organizzato il materiale multiforme vincolandolo a rispondere a un interrogativo ben preciso, riprendendo e adattando al nostro scopo, quindi ri-usando, le domande derivate dalle circostanze retoriche che la trattatistica medievale ricavò da Cicerone per farne una guida e una verifica alla correttezza dell'esposizione, fino a ottenere così alcune utili categorie interpretative: chi è il poeta e che cosa canta, come si scrive e che cosa è la poesia, da dove viene e quando, soprattutto perché. Il percorso attraverso queste domande e le risposte che una dopo l'altra incontravamo, ci ha portato lentamente e progressivamente, passo dopo passo, a scoprire, riconoscere e fissare alcune caratteristiche della scrittura autoreferenziale che, come vedremo, a volte confermano altre volte smentiscono, a volte affiancano altre volte sembrano invece sottrarsi alla critica della poesia e delle poetiche «ufficiali» quella, cioè, che non prende corpo nei versi.

Abbiamo scoperto, per esempio, nella metapoesia, un'idea di poesia ancora e malgrado tutto, sorprendentemente *alta*: nei versi, infatti, la poesia continua a vedersi riconosciuta una profondissima ragione d'essere, che la colloca come una pietra pura nel contesto della modernità, nella sua confusione e incertezza, nel caos, nel basso quotidiano, nella vita vissuta: a dimostrazione, con le parole di Ungaretti, «che la poesia non è un esercizio di retorica, né un esercizio puramente estetico, ma che la funzione della poesia è più profonda e ha il carattere di un'espressione veramente di salvezza» (Ungaretti, 1969, XXII).

Nessun umanismo, classicismo o idealismo di sorta, comunque, mi preme che sia chiaro e fin da subito, piuttosto la contraddizione in sé risolta di una poesia che è tutto e niente, o meglio, secondo un nesso non di coordinazione ma di causalità, tutto perché niente e niente perché tutto: la poesia è quotidianità e banalità ma è anche, testardamente, cura e salvezza, se davvero, infatti, «questa funzione terapeutica o semplicemente lenitiva della poesia novecentesca è tutt'altro che secondaria e conta, per il posto che la poesia continua a occupare nel mondo, molto più di quanto si sia in genere disposti a riconoscere» (Gardini, 2002, 206). Poesia, dunque, come rappresentazione - quasi in senso teatrale, di azione scenica - del contraddittorio, possibile forse solo, e momentaneamente, nei versi: nell'essere di questa

contraddizione la metapoesia sembra infatti trovare la sua ragione, motivandosi e motivando la propria presenza costante e ricorrente, come si vedrà subito, nei termini di una costruzione dell'identità.

Innanzitutto: fondazione di un'identità *linguistica*, in quanto testo scritto che è poesia, secondo una prospettiva ontologica del crearsi linguisticamente dicendosi, sulla scorta della centralità, evidenziata dalla ricorrenza e persistenza nella scrittura autoreferenziale, del verbo «nominare» che ha funzionato per noi come un segnale, una spia verbale scelta per introdurre con la sua presenza la riflessione della poesia su se stessa. Il nominare, l'atto del dare un nome, che implica concettualmente la complicata relazione tra la parola e la cosa, si manifesta nell'invocazione, formulata per esempio, come vedremo, da Jiménez, ma da un punto di vista novecentesco ampiamente condivisa in sede metapoetica, «que mi palabra sea / la cosa misma»: che, dunque, la parola sia la cosa stessa, e la poesia la sua costituzione.

In seconda istanza, il processo autoreferenziale di costruzione dell'identità si configura come ambizione di un'identità *letteraria*, cioè di genere, del genere poetico ovviamente, nel momento in cui la tematica metapoetica compare a garantire il riconoscimento esistenziale della poesia: «inevitabile quindi che essa risulti segnata da una più o meno marcata venatura metalinguistica, ora esplicita ed esibita, ora introflessa e sotterranea; ma in ogni caso attiva e generalizzabile, e non come artificio tecnico, bensì in definitiva come condizione di esistenza della scrittura in versi» (Cucchi e Giovanardi, 1996, XIV).

Il metalinguismo come condizione di esistenza della scrittura in versi, la metapoesia come suo atto di fondazione: questa idea di *esistenzialità* («che forse si può indicare come il carattere peculiare della lirica contemporanea: apertura estrema alla dimensione esistenziale, assunzione radicale della storicità dell'esistenza», secondo quanto afferma Maria Carolina Foi, in Trakl, 2004, XII) mi sembra non solo sottoscrivibile ma addirittura centrale.

Come si vedrà, infatti, mettendo insieme e facendo reagire l'uno con l'altro i vari elementi che abbiamo letto nei versi dell'autoreferenzialità poetica, con l'obiettivo di comprendere la necessità non rimandabile di comporne, siamo arrivati a riconoscere la ragione ultima di questa necessità poetica di scrivere metapoesia nell'istituzione di una qualità iniziale della parola, che assume una sua propria capacità performativa e, nominando e nominandosi, si costruisce una identità poetica e letteraria.

Le pagine che seguono vogliono dunque essere la relazione del viaggio in questa direzione, tra i testi e sui testi nella difficoltà di un discorso che si sta facendo, che dal verso parte e al verso ritorna trovando in esso l'indicazione della strada teorica da seguire, con la certezza tuttavia che la metapoesia entri di diritto per la sua valenza ermeneutica nella particolare esperienza post-moderna della verità che, come sappiamo, è un'esperienza estetica e retorica (Vattimo, 1999, 20); oltre che, naturalmente, nella studio della poesia, nella sua scrittura come nella lettura.

Partiamo subito, dunque, e cominciamo a leggere, in poesia ovviamente, cosa succede - una luce verde oscura il cielo, la gente sfugge per un senso remoto di tempesta / o di contrasto tra gli elementi, si accendono vampe sulla città mentre cala un gran silenzio - quando la poesia legge poesia, in questi versi del poeta, argentino di nascita ma italiano d'adozione² e spesso di scrittura, Juan Rodolfo Wilcock

Quando tu, mia poesia, leggi poesia

Quando tu, mia poesia, leggi poesia,
si oscura il cielo di una luce verde,
la gente sfugge la riva del mare
per un senso remoto di tempesta
o di contrasto tra gli elementi,
vampe si inalberano sui fili dei tram,
e un gran silenzio cala sulla città:
è la poesia che contempla se stessa.
Leggi parole di un tempo scomparso,
di un presente che crolla senza sosta
velocemente nell'informe passato,
leggi di re e corone, giardini e guerre,
tu che sei la corona di ogni impero
e il giardino del mondo conosciuto
e la guerra dei sensi della natura,
leggi, occhi crederà i miei versi in avvenire
se dico adesso tutto il tuo valore?
e accade in quel momento che quei versi
come una freccia scagliata nei secoli
raggiungono chi un giorno li ha ispirati.
E allora il buio verde si fa totale,
la gente si rintana, sopraffatta,
e in un silenzio come di terremoto
si alza la luna sui Castelli Romani
e lentamente volge tutto all'azzurro,
mentre tu, mia poesia, leggi poesia.

² La poesia che presento è tratta dagli *Italienisches Liederbuch*, scritti infatti direttamente in italiano e pubblicati da Rizzoli nel 1974.

Nella promessa finale di quel tutto che lentamente volge all'azzurro, nell'alchimia simbolica del colore³ dell'arte, sta la poesia: è la poesia che contempla se stessa, la poesia allo specchio, la metapoesia.

³ Si pensi solo, in proposito, alla valenza determinante di quella che potremmo chiamare la *visione azzurra* della poesia di Trakl, caratterizzata infatti dalla costante presenza dell'azzurro nelle sue continue occorrenze (qualche esempio quasi casuale: l'anima tace l'azzurra primavera in *Nell'oscurità*; Di Dio l'azzurro respiro alita / entro la sala-giardino, / entro il giardino sereno in *Canzone spirituale*; Baluginante oscilla alla finestra aperta / la vite confusamente all'azzurro intrecciata, / dentro nidificano i fantasmi dell'ansia in *Sera tempestosa*) e con la sua fittissima valenza di significati, che secondo la nota interpretazione heideggeriana del *Luogo del poema di Georg Trakl* vengono a coincidere con la chiarezza e la sacralità: l'azzurro non è immagine per esprimere il senso del Sacro. L'azzurro stesso è - grazie alla sua profondità che raccoglie [il disperso] e che splende solo nell'occultamento - il Sacro (Heidegger, *Il Linguaggio nella poesia, In cammino verso il linguaggio*, 1973, 51).

Capitolo I
La metapoesia

1.1 Presentazione dell'ipotesi

Il punto di partenza di questo lavoro di ricerca è l'osservazione empirica - inizialmente direi occasionale e apparentemente banale, progressivamente mirata e intenzionale - della ricorrenza nelle più varie opere poetiche di una particolarissima configurazione testuale che chiamiamo *metapoesia*: la poesia nella e sulla poesia, la poesia che parla di se stessa, una poesia doppia, che unisce la poesia come contenuto alla poesia come forma. La mia attenzione di lettrice di poesia veniva infatti continuamente attratta dal ripresentarsi di questa precisa combinazione poetica: poesie autoreferenziali che ho così cominciato a raccogliere, archiviare e meditare, a leggere avvicinando per somiglianza se non contrapponendo per differenza, nel tentativo di andare oltre all'immediatezza dell'evidenza non vista o dell'ovvietà *inosservata* per cercare di capire come e soprattutto perché tornassero facilmente nei diversi secoli nelle diverse lingue e nei contesti più lontani, da Saffo a Neruda, da Petrarca a Whitman, da Hölderlin a Leopardi a Mallarmé a Rilke, accompagnando in modo in qualche (ma quale?) misura prevedibile la scrittura poetica.

La mia intenzione è dunque di procedere tra i versi, da una poesia all'altra, seguendo un'impressione testuale sulle tracce della questione metapoetica di cui verificare l'interesse, l'importanza e l'eventuale capacità ermeneutica; in questo senso mi sembra necessario esplicitare, fin da subito e con la massima chiarezza, che questo percorso lungo l'autoreferenzialità in poesia *non può che essere* di tipo comparativo: evidentemente le poesie che sceglierò di presentare non vogliono essere considerate in sé, monograficamente con intenzione analitica o secondo un giudizio di valore, per la qual cosa del resto non facciamo che rimandare alle antologie di storia letteraria, ma invece nel loro rapportarsi con altri testi precisamente ed esclusivamente, come dicevamo, in funzione del loro essere poesie sulla poesia, e quindi del riferimento a se stesse in quanto poesie esplicitamente espresso nella scrittura e che io intenzionalmente e dichiaratamente ho imposto come condizione tematica vincolante e preliminare a ogni altra considerazione. Per diretta conseguenza di questa impostazione la lettura orientata che voglio proporre deve inevitabilmente svilupparsi per approssimazioni successive, per approfondimenti continui: dalla primissima preoccupazione relativa al reperimento ad ampio raggio dei testi autoreferenziali che formino l'intelaiatura, l'ossatura necessaria a garantire e

sostenere il discorso, in una fase iniziale che potremmo facilmente definire per eccesso, fino all'individuazione di un'area più ristretta e di un corpus definito, questa volta invece con un'operazione di segno contrario, tagliando cioè e riducendo e selezionando, lavorando per focalizzazioni che scendano gradualmente nello specifico, per scoprire se al fondo resta qualcosa, e se resta, che cosa - sempre che non si voglia ancora una volta ammettere, con il poeta greco Odisseas Elitis⁴, che

í

E solo Poesia

Quello che resta. Poesia. Giusta sostanziale e retta
Come forse la immaginarono le prime creature
Giusta nell'acerbo del giardino e infallibile nel tempo.

⁴ Da Odisseas Elitis, *Elegie*, Crocetti Editore, Milano, 1997, nella traduzione di Nicola Crocetti.

1.2 Primi esempi (in libertà)

Mettiamo allora alla prova l'unità dell'oggetto tematico in questione e cominciamo *in medias res* proponendo subito alcuni testi poetici autoreferenziali, scelti, di associazione in associazione, se non altro per la loro rappresentatività in varie letterature e in maniera quasi casuale, vale a dire ancora in libertà, senza per ora aver fissato limiti precisi di spazio e di tempo⁵ all'indagine (precisione che sarà poi invece necessaria di fronte a un argomento la cui promettente portata si chiarisce subito come molto vasta, e quindi anche rischiosa). Testi metapoetici, presentati solo in traduzione nel caso di versi stranieri, selezionati e arbitrariamente accostati per il momento volutamente in assenza di ogni impostazione interpretativa in relazione alla loro sola qualità di *esempi*, che a partire dalle differenze mostrino la ricorrenza semantico-formale che si vuole porre in evidenza e di cui dicevo, e che induce a stabilire un contatto e a creare interazioni a dispetto appunto della diversità e della maggior incidenza delle varianti: sono infatti tutti componimenti poetici incentrati a vario titolo e con varie soluzioni sulla poesia stessa.

Voglio aprire questa prima esposizione di poesie con Baudelaire: innanzitutto per un personalissimo debito di riconoscenza, perché leggendo i suoi *Fiori del male* - e imponendo così alla mia ricerca il 1857 come termine *post quem* - mi sono trovata a riflettere sul richiamarsi autoreferenziale della poesia nella poesia e ho formalizzato un interesse avviando il mio lavoro di ricerca sulla tematica metapoetica, ma anche, come ovvio, per la sua influenza sulla produzione lirica successiva, per il suo essere il poeta della modernità (Friedrich, 2002, 34), il padre della poesia moderna - il primo dei veggenti, il re dei poeti, un vero Dio, come disse Rimbaud - e altresì il prototipo del poeta moderno (Hamburger 1987, 5); in qualche modo dunque per la sua capacità di anticipare e fondare il Novecento, che infatti si riconoscerà, facendosi carico, nel *ridicule* di questo albatro-poeta contemporaneamente *voyageur ailé* in cielo e *infirmes* sulla terra, condannato alla marginalità e allo scherno proprio dalla grandezza che lo distingue

⁵ Limiti che non siano quelli geografici stabiliti ad esempio da Francesco Orlando a proposito di comparatismo per la letteratura occidentale, che comprenderebbe il nord e sud del continente americano, l'intero continente europeo ovviamente e ancora fuori dall'Europa tutti quegli spazi che l'ex colonialismo può aver annessi a questa tradizione culturale (in *Letteratura e Letterature*, 3, 2009, 167); e invece da un punto di vista cronologico ascrivibili indicativamente a una modernità novecentesca.

L'albatro

Spesso, per divertirsi, gli uomini dell'equipaggio
catturano gli albatro, vasti uccelli dei mari,
che seguono, indolenti compagni di viaggio,
il vascello che scivola sopra gli abissi amari.

Non appena li hanno deposti sulle tavole,
questi re dell'azzurro, goffi e vergognosi,
miseramente lasciano le loro grandi ali candide
come remi arrancare strisciando accanto a loro.

Come è impacciato e debole il viaggiatore alato!
Lui, prima così bello, come è sgraziato e comico!
Chi gli va stuzzicando il becco con la pipa,
chi mima, zoppicando, lo storpio che volava!

Il Poeta assomiglia al principe dei nubi
Che pratica la tempesta e se la ride dell'arciere;
esiliato a terra in mezzo agli scherni,
le ali da gigante gli impediscono di camminare⁶.

Alla ricerca dell'autoreferenzialità in poesia spostiamoci ora nello spazio e nel tempo
fino alla Germania nazista negli anni della seconda guerra mondiale per leggere
questa metapoesia (tradotta da Ruth Leiser e Franco Fortini) di Bertold Brecht, il cui
titolo si chiarisce nell'esplicito rimando alla Storia

Brutti tempi per la lirica

Lo so: piace soltanto
chi è felice. La sua voce
volentieri la si ascolta. Bello è il suo viso.

L'albero storpio nel cortile
denuncia il cattivo terreno, ma
chi passa gli dà di storpio,
e con ragione.

I verdi battelli e le gaie vele del Sund
non li vedo. Fra tante cose
vedo solo la rete dei pescatori, fragile.
Perché vado dicendo solo che
la contadina quarantenne cammina tutta curva?
I seni delle ragazze
son caldi come prima.

Nel mio canto una rima

⁶ Nella traduzione di Luciana Frezza.

mi parrebbe quasi insolenza.

In me combattono
l'entusiasmo per il melo in fiore
e l'orrore per i discorsi dell'Ambianchino.
Ma solo il secondo
mi spinge al tavolo del lavoro.

Brecht rivendica, nel momento in cui non basta il consolatorio delle gaie vele del
Sund del esilio danese né l'entusiasmo per il melo in fiore, cosa dovrebbe
cantare la parola poetica e in ogni caso cosa canta la sua personale ispirazione:
l'albero storpio, la rete fragile dei pescatori, la contadina curva e
naturalmente l'orrore per i discorsi dell'Ambianchino Hitler, di fronte alla gravità
dei quali ormai anche la prima parrebbe quasi insolenza e riesce a sopravvivere
solo l'impegno, che fonda così in direzione antilirica la necessità di una poesia
realistica e pedagogica, della poesia della resistenza.

Consideriamo ora William Carlos Williams, poeta statunitense, che nei *Later Poems*,
raccolta degli anni Cinquanta, scrive (qui tradotto da Cristina Campo)

Una specie di canto

Attenda il serpe sotto
la gramigna
e la scrittura
sia di parole, lente e rapide, affilate
a colpire, quiete ad attendere,
insonni-

a conciliare con metafore
le persone e le pietre.
Componi. (Niente idee
se non nelle cose) Inventi!
Sassifraga è il mio fiore, che spacca
le rocce.

No ideas / but in things. Espressione e testimonianza di una poetica profondamente
americana che si definisce attraverso immagini nette e linguaggio concreto, questa
poesia ci dice in versi come deve essere la poesia: il serpe sotto la gramigna pronto
a colpire e la sassifraga che spacca le rocce significano infatti la scelta di una
scrittura poetica tenace le cui parole insonni si vogliono attraverso la metafora
capaci di «riconciliare le persone e le pietre cioè la parola con la naturalità
della resistenza» (Esposito, 2000, II, 256).

Voglio proporre ora una poesia (nella traduzione di Pietro Marchesani) della poetessa polacca Wisława Szymborska, tratta dalla raccolta *Fine e inizio*, del 1993

Ad alcuni piace la poesia

Ad alcuni -
cioè non a tutti.
E neppure alla maggioranza, ma alla minoranza.
Senza contare le scuole, dove è un obbligo,
e i poeti stessi,
ce ne saranno forse due su mille.

Piace -
ma piace anche la pasta in brodo,
piacciono i complimenti e il colore azzurro,
piace una vecchia sciarpa,
piace averla vinta,
piace accarezzare un cane.

La poesia -
ma cosa è mai la poesia?
Più d'una risposta incerta
è stata data in proposito.
Ma io non lo so, non lo so e mi aggrappo a questo
come alla salvezza di un corrimano.

che si presenta come un interrogarsi metapoetico grazie al quale la poesia - «ma cosa è mai la poesia?» - viene nello stesso tempo con intenzione banalizzante minimizzata e integrata nelle più comuni attività quotidiane dell'esistenza, dall'affezionarsi a «una vecchia sciarpa» al mangiare volentieri «la pasta in brodo» al voler «averla vinta» nelle discussioni, così da non richiedere né giustificare teorizzazioni (ma questa metapoesia, se pur in chiave minimalista, non è forse una affermazione autoreferenziale?) e contemporaneamente viene dichiarata nientemeno che salvifica nella sua funzione, come il «corrimano» cui ci si aggrappa per non cadere.

Con un altro spostamento andiamo ora in Italia all'inizio degli anni Settanta, e leggiamo il Montale di *Satura*

La poesia

I
L'angosciante questione
se sia a freddo o a caldo l'ispirazione
non appartiene alla scienza termica.
Il raptus non produce, il vuoto non conduce,
non c'è poesia al sorbetto o al girarrosto.
Si tratterà piuttosto di parole

molto importune
che hanno fretta di uscire
dal forno o dal surgelante.
Il fatto non è importante. Appena fuori
si guardano d'intorno e hanno l'aria di dirsi:
che sto a farci?

La riflessione - che come sappiamo si fa spesso metaletteraria in questa raccolta all'interno della quale si potrebbe facilmente rintracciare un importante filone autoreferenziale - si appunta ora con ironia sulla ben poco in realtà angosciante questione dell'ispirazione poetica: da dove viene la poesia? Dagli albori del secolo si discute / se la poesia sia dentro o fuori. / Dapprima vinse il dentro, poi contrattaccò duramente / il fuori e dopo anni si addivenne ad un forfait / che non potrà durare perché il fuori / è armato fino ai denti, scriverà ancora Montale nel *Quaderno dei quattro anni*; ma se la questione dell'origine non è certo importante (infatti rima al mezzo con surgelante nell'abbassamento ironico di un lessico da cucina), ciò che conta è che la poesia esista e abbia senso e valore non per le glosse degli scolasti né per il poeta trovarobe che in lei è inciampato ma nell'eteronomia della lettura che se ne fa, come chiarisce la seconda parte del componimento

II
Con orrore
la poesia rifiuta
le glosse degli scolasti.
Ma non è certo che la troppo muta
basti a se stessa
o al trovarobe che in lei è inciampato
senza sapere di esserne
l'autore.

Leggiamo adesso questa poesia⁷ della poetessa russa Anna Achmatova, scritta nel 1924 e raccolta nell'antologia *Il giunco*, aperta da un titolo fortemente condizionante, che in qualche modo cominciamo ad aspettarci e che subito introduce la tematica autoreferenziale

La Musa

Quando di notte attendo il suo arrivo,
la vita sembra appesa a un filo.
Che sono gli onori, la gioventù, la libertà

⁷ Nella traduzione di Paolo Galvagni.

davanti alla cara ospite col flauto in mano?
Ecco è entrata. Gettato il velo,
mi ha guardata attentamente.
Le dico «Hai dettato tu a Dante
le pagine dell'*Inferno*»? Risponde: «Io»

Nella cifra tipica dell'intimismo di una dimensione di quotidianità, la poesia racconta in chiave metaletteraria il quando della sua nascita, il momento della sua formazione, personificata nel racconto dell'attesa notturna, silenziosa trepidante attesa che sembra appendere «la vita» «a un filo», dell'arrivo della «Musa», la «cara ospite col flauto in mano»: naturalmente la poesia, la stessa che, nell'intento di costruire grazie al nobilitante riferimento intertestuale una sorta di trascendenza, ha dettato a Dante «le pagine dell'*Inferno*».

Per chiudere questo iniziale brevissimo viaggio dimostrativo nell'autoreferenzialità poetica passiamo infine in Spagna e leggiamo una metapoesia (tradotta da Maria Grazia Profeti) dell'andaluso Juan Ramón Jiménez, tratta da *Eternidades* del 1918

Intelligenza, dammi
il nome esatto delle cose!
¡ La mia parola sia
la cosa stessa,
dall'anima creata nuovamente.
Che per me tutti vadano
quelli che non le conoscono, alle cose;
che per me tutti vadano
quelli che le dimenticano, alle cose;
che per me tutti vadano
tutti quelli che le amano, alle cose!
Intelligenza, dammi
il nome esatto, e tuo,
e suo, e mio, delle cose.

Un'invocazione in poesia alla poesia, «la mia parola» secondo la (del resto abituale) metonimia, che mossa dall'«Intelligenza» compone la scrittura poetica, affinché si faccia portatrice del «nome esatto delle cose», o meglio ancora «sia la cosa stessa», rifacendo l'esistente: scopriamo così - e questa mi sembra un'acquisizione interessante, sulla quale voglio tornare - che la motivazione più nascosta, il perché della poesia sta nel valore di un linguaggio inteso come assoluto, nel potere unico e fecondo della nominazione, nella capacità di creare dicendo o scrivendo: «la mia parola *sia* la cosa stessa».

1.3 La questione metapoetica

La lettura di questi testi ci spinge a riconoscere la presenza di un qualcosa di evidentemente comune e condiviso nel manifesto reciproco implicarsi di una *costante di forma* - nella poesia, intesa come genere letterario, che dunque si definisce innanzitutto e costitutivamente in quanto linguaggio che indicativamente va a capo o più precisamente torna indietro, in cui le parole si dispongono nel verso: «di quale *õformaö* parliamo tuttavia? Sono molteplici le modalità secondo cui il linguaggio ha ricevuto, nei secoli, articolazione artistica, ma tutte sembrano riassumibili, e distinguibili, nell'opposizione di un principio lineare e continuo, regolato essenzialmente in senso logico e sintattico, a quello che segmenta invece quella linea interrompendone il corso ed accentuandone studiosamente i fattori di ricorrenza e gli elementi di parallelismo in genere. Alla *prosa* del primo caso (*prorsus*, che procede in linea retta) si oppone il *verso* del secondo (*versus* da *vertere*, tornare indietro), modernamente scandito su linee tipografiche ma costruito *comunque* in base a un principio che lo distingue e lo isola dagli altri versi» (Esposito, 2003, 16); e nello stesso tempo necessariamente di un *tema costante* - ma qui solleviamo un vespaio, visto che l'infelice nozione di tema non sembra destinata a trovar posto né pace nella critica letteraria. Rimandando⁸ ad altro luogo più appropriato l'intera problematica assumiamo semplicemente il tema come una relazione, come spazio di tensione e figura di continua negoziazione, come *õil risultato delle operazioni che compiamo, da autori e da lettori, per connettere insieme l'argomento e il senso, ciò di cui parliamo e ciò che diciamo (o ciò che attribuiamo a quanto abbiamo letto)ö* (Giglioli, 2001, 21); con necessaria semplificazione decidiamo di tralasciarne la difficile natura di inferenza interpretativa per riferirci solo, invece, alla sua più familiare dimensione semantica o di contenuto: per quanto in questo contesto ci interessa il fatto che, banalmente, i versi di una poesia scrivano e siano genericamente *a proposito di*⁹ poesia.

⁸ Del tema, della critica tematica e della tematologia nel panorama teorico recente mi sono occupata nella mia tesi di laurea (*Tema e interpretazione tematica nella critica letteraria*, relatore professor Edoardo Esposito, correlatore professor Claudio Milanini), riportandone le poco confortanti impressioni cui ho fatto cenno; faccio dunque riferimento alla credo utile bibliografia che l'accompagna e che registra i nomi degli studiosi e gli studi dedicati a questo aspetto intuitivamente intrinseco eppure ancora poco popolare della teoria e della critica della letteratura.

⁹ È la nozione tematica di *aboutness*, che identificando il tema in una *õrelation of being aboutö* (Gerald Prince, in *Poétique*, 64, 1985, 426) ne descrive la caratteristica dimensione di *a proposito di*.

Concediamoci allora un'ultima libertà associativa scegliendo di tornare indietro nei secoli, fino alla fine del Settecento, per leggere proprio in funzione della sua chiarezza d'esempio - ma anche, *en passant*, a ulteriore conferma della già notata trasversalità sia geografica che cronologica e della costanza intertestuale della poesia autoreferenziale: quasi che se c'è poesia ci sia anche metapoesia - questo componimento appassionatamente preromantico delle *Rime* di Vittorio Alfieri, che molto prima di ogni libertà compositiva o avanguardismo tecnico novecenteschi, nella struttura perfettamente chiusa del sonetto di endecasillabi variamente rimati tra quartine e terzine, in un certo senso la matrice metrica della letteratura italiana in versi, cantando l'arte della "Poesia" e celebrandone la divina funzione dispensatrice di "vita verace", unisce con felice evidenza la forma-poesia al contenuto tematico-poesia

Bella, oltre l'arti tutte, arte è ben questa,
 Per cui sfogando l'uomo suoi propri affetti,
 Gli altrui con dolce fremito ridesta,
 Mercé gli ardenti armoniosi detti.

Sovrauree penne in agil volo è presta
 Sempre a recar fruttiferi dilette
 Di contrada in contrada; e mai non resta;
 che ha i secol anche a soggiacerle astretti.

O del forte sentir più forte figlia,
 che a tuoi fervidi fabri sol dai pace
 Quel dì, ch'invada Morte atra li artiglia;

Poesia, la cui fiamma il cor mi sface,
 Se al tuo divin furore il mio somiglia,
 deh dammi eterea tu vita verace!

Le poesie che abbiamo letto, proprio come quest'ultima alfieriana, sono tutte - conformemente al doppio ordine appena descritto - poesie sulla poesia: e questo è un fatto; una volta che ne risulti così confermata l'unità concettuale possiamo parlare in definitiva di una questione metapoetica relativa all'autoriferirsi della poesia a se stessa? Forse non per rivendicarne l'esistenza, che in realtà potrebbe sembrare facile informazione acquisita, piuttosto per sottolinearne l'importanza, non allo stesso modo riconosciuta secondo, per esempio, quanto Hans-Günter Funke, docente di italianistica presso l'università di Gottingen, scrive in un saggio apparso nel 2003 sulla *Rivista di Letteratura Italiana* a proposito dell'autoreferenzialità nel *Canzoniere* petrarchesco, del quale ha studiato diversi componimenti incentrati appunto sul tema del poetare stesso ("Nulla al mondo è che non possano i versi", canta Petrarca nell'endecasillabo di una sestina), dal momento che: "a partire dagli anni Settanta, i fenomeni legati

all'autotematizzazione della letteratura vengono concettualizzati da quella branca della ricerca che si occupa di metafinzione con il ricorso a termini quali appunto metafinzionalità e autoreferenzialità. Nelle suddette ricerche, però, con una naturalezza che sorprende, viene preso in considerazione quasi esclusivamente il genere narrativo, in particolare il romanzo, e questo nonostante occasionalmente si sottolinei - a ragione - che le tecniche di metafinzione sono rintracciabili anche in opere di genere lirico (Funke, in *Rivista di letteratura italiana*, 2003, XXI, 3, 11).

Proprio da questo spunto mi sembra ora utile ripartire per studiare la metapoesia, singolare creatura letteraria oggetto del mio interesse e della quale ho provato a indicare le coordinate fondamentali; la poesia della poesia, quasi una sorta di *mise en abîme* se nella poesia c'è la poesia, la poesia che compare e viene scritta dai poeti non come ragionata dichiarazione d'intenti in prosa, ma direttamente nei versi delle proprie poesie, ponendosi evidentemente in un progetto in certo modo necessario di esplicitazione o di giustificazione teorica, di riflessione e di autocoscienza critica, se non di costruzione linguistica di un'esistenza poetica; in questi versi¹⁰ di Federico García Lorca

í
Poesia è la vita
che percorriamo con ansia
aspettando chi governi
senza meta la nostra barca.
í

¹⁰ Federico García Lorca: *Su un libro di versi*, da *Poesie inedite 1917-1925*, a cura di Piero Menarini, Garzanti, Milano, 1988.

1.4 Come procederei

Esiste, dal punto di vista della quantità come della qualità dei versi riconducibili sotto questa definizione, una questione che chiamiamo *metapoetica*. Non solo esiste, ma se ci è sembrato di poter dire l'autocoscienza critica del fare poesia in qualche misura coestensiva alla scrittura stessa della poesia, questa autocoscienza poetica si prospetta con ogni evidenza come di vastissima portata trasversale e di dimensioni comparate sovranazionali, in continuo movimento, di associazione in associazione, per contatto o per opposizione, lungo i secoli della letteratura e tra le letterature. Il rischio è facilmente quello di perdersi: di fronte alla pervasività, alla continuità e alla ricorsività di questo materiale scopriamo di aver bisogno di un principio di metodo, di una più o meno rigida chiave interpretativa, di una impostazione regolata per avanzare nella lettura tematica dell'autoreferenzialità. Dopo la libertà che doveva essere esemplificativa delle prime metapoesie considerate, volendo ora proseguire nel nostro discorso occorre invece simulare a priori un ordine. L'ordine che sciorina uno dopo l'altro - avendoli retrospettivamente ripensati - i postulati che soggiacciono all'oggetto della ricerca; e le facoltà o le restrizioni che ne dirigono il progetto. C'è un rischio di inattualità, da giustificare prima di correrlo fino in fondo, nell'affrontare oggetto e progetto con un atteggiamento sistematico? (Orlando, 1993, 59). Se - senza poterci fare carico qui delle eventuali attualità o inattualità del pensiero sistematico - decidiamo *operativamente* per la necessità di una sistematizzazione categorica, di fatto unica rete di sicurezza di fronte a una tematica che si rivela tanto interessante quanto veloce nell'allontanarsi da una poesia all'altra, lo facciamo però sottoscrivendo, quasi a titolo di garanzia, anche la bella epigrafe di Fontenelle che Francesco Orlando pone proprio in apertura del suo grandioso studio sugli oggetti vecchi defunzionalizzati e kitsch nelle immagini della letteratura: «Plusieurs vérités séparées, dès qu'elles sont en assez grand nombre, offrent si vivement à l'esprit leur rapports et leur mutuelle dépendance, qui il semble qu'après avoir été détachées par une espèce de violence les unes d'avec les autres, elles cherchent naturellement à se réunir» (in Orlando, 1994, 1).

Facendo riferimento alle prime poesie presentate proviamo dunque a individuare e a fissare alcune categorie interpretative che sostengano e contengano l'abbondanza della scrittura metapoetica, offrendo un appoggio, uno schema alla lettura, per stabilire quindi metodologicamente una qualche griglia che possa inquadrare i materiali tematici

prelevati. E lo facciamo andando a cercarci un modello forte e tradizionale di sistematizzazione, andando cioè a vedere cosa stabiliscono la retorica classica e la precettistica antica per una corretta esposizione dei fatti, che nel genere giudiziario era la parte riservata a esporre i termini della questione sulla quale il giudice doveva pronunciarsi. Donde le classiche definizioni della *narratio* come racconto, persuasivo, di un'azione come è stata o come si suppone che sia stata fatta; discorso che informa l'ascoltatore sul tema della controversia, come chiarisce nel suo *Manuale di Retorica* Bice Mortara Garavelli (2005, 66); che continua: «la trattatistica medievale ricavò dal *De Inventione* ciceroniano un elenco di elementi e fattori della narrazione detti «circostanze» (di cui era considerato inventore il greco Ermagora), codificate nelle due serie degli attributi (ricavati dai loci¹¹) e delle domande relative a questi; una specie di memorandum per verificare la presenza delle condizioni necessarie alla completezza dell'esposizione:

persona	factum	causa	locus	tempus	modus	facultas
quis? (chi)	quid? (che cosa)	cur? (perché)	ubi? (dove)	quando? (quando)	quaemadmodum? (in che modo)	Quibus adminiculis? (con quali mezzi o aiuti)

Se si pone mente alle attuali precettistiche del comporre e alle analisi di testi a fini didattici si noteranno, se non persistenze, almeno somiglianze fra la pratica antica e la moderna. Si ricordi, in particolare, «la regola delle cinque w» proposta per la cronaca

¹¹ Sempre Mortara Garavelli (2005, 83) a proposito degli argomenti retorici tratti dalle cose: «La classe degli *argumenta a re*, è complessa e, ovviamente, aperta. Delle dieci suddivisioni principali le prime cinque corrispondono ad altrettante domande, come indica il seguente schema, da confrontare, ovviamente, con le circostanze retoriche che stiamo considerando:

luoghi	domande
a causa	quare ? (perché?)
a loco	ubi ? (dove?)
a tempore	quando? (quando?)
a modo	quomodo? (come?)
a facultate	per quae? (mediante, in forza di che?)

giornalistica e compendiata, in inglese, dagli interrogativi who, what, when, where, why, che corrisponde ai primi cinque latiniö (ibidem, 69).

Proviamo dunque ad applicare queste circostanze retoriche al nostro discorso. Tralasciando per evidente non pertinenza alla questione dell' autoreferenzialità poetica la *facultas*, e ampliando e raddoppiando invece per naturale esigenza, come vedremo, la centralità del *factum* (che cosa canta il poeta, ma, anche, ovviamente, cos'è la poesia), riutilizziamo l'idea di identificare alcune specifiche *domande* attraverso le quali leggere l'enorme e affascinante quantità di testi, e impostiamo sulla loro formulazione la nostra esigenza di categorizzazione. Abbiamo infatti già evidenziato come i componimenti poetici letti siano autoreferenziali, ma osservando meglio ci accorgiamo che sono inoltre risolvibili nell'esplicitazione di interrogativi riguardanti l'argomento poesia. Dalla prima lettura dei testi possiamo dunque dedurre ancora qualcosa di importante; tutte le poesie sono infatti rappresentabili come *domande sulla poesia*, o meglio, si possono *leggere come* risposte a domande relative alla poesia: io sostengo¹², infatti, e colgo qui l'occasione per ribadirlo, che la lettura tematica, ogni lettura tematica e quindi anche questa lettura metapoetica che stiamo percorrendo, sia definibile in quanto *leggere come*, sulla scorta della analoga nozione del *vedere come*ö che incontriamo nelle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein, secondo la quale vediamo una cosa conformemente alla sua, magari anche inconsapevole, interpretazione, se infatti *un triangolo può essere visto: come un buco triangolare, come un corpo, come un disegno geometrico; appoggiato sulla base, appeso per un vertice, come un monte, come un cuneo, come una freccia o come un indice; come un corpo capovolto che (per esempio) dovrebbe poggiare di solito sul cateto minore, come un mezzo parallelogrammo, o come diverse e svariate altre cose. Puoi pensare ora questo ora quello; puoi considerarlo una volta come questa cosa un'altra come quest'altra, e allora lo vedrai ora in questo modo ora in quest'altro. In che modo allora? Non esiste nessuna ulteriore determinazione. Ma come è possibile che si veda una cosa conformemente a una interpretazione?ö (Wittgenstein, 1999, 264). Parallelamente il *leggere come* tematico è qualcosa in più e che va oltre il semplice leggere, leggere e basta: è infatti leggere attualizzando un punto di vista, un leggere che è quindi inevitabilmente interpretare, e in questo specialmente sta la sua importanza. Riprendiamo allora brevemente, dopo questa a mio parere doverosa digressione di ordine teorico, la lettura tematica metapoetica attraverso questa*

¹² Nella mia tesi di laurea, cui ho già fatto cenno.

imposizione interpretativa interrogativa e proviamo a rileggere i versi appena considerati secondo il nostro, parziale e particolare ma preliminarmente dichiarato, punto di vista: ovvero genericamente come risposte a una domanda a proposito di poesia.

Così Baudelaire ci dice *chi è il poeta*

Il Poeta assomiglia al principe dei nubi
Che pratica la tempesta e se la ride dell'arciere;
esiliato a terra in mezzo agli scherni,
le ali da gigante gli impediscono di camminare.

Brecht *cosa canta il poeta*

In me combattono
l'entusiasmo per il melo in fiore
e l'orrore per i discorsi dell'ambianchino.
Ma solo il secondo
mi spinge al tavolo del lavoro.

Williams *come canta il poeta*

e la scrittura
sia di parole, lente e rapide, affilate
a colpire, quiete ad attendere,
insonni-
a conciliare con metafore
le persone e le pietre.

La Szyborska chiede e si chiede esplicitamente *che cosa è la poesia*

La poesia -
ma cosa è mai la poesia?
Più d'una risposta incerta
è stata data in proposito.
Ma io non lo so, non lo so e mi aggrappo a questo
come alla salvezza di un corrimano.

Montale prova a rispondere alla questione *da dove venga la poesia*

L'angosciante questione
se sia a freddo o a caldo l'ispirazione
non appartiene alla scienza termica.

Il raptus non produce, il vuoto non conduce,
non c'è poesia al sorbetto o al girarrosto.

L'achmatova si sofferma invece a descrivere il *quando* della poesia

Quando di notte attendo il suo arrivo,
La vita sembra appesa a un filo.
Che sono gli onori, la gioventù, la libertà
davanti alla cara ospite col flauto in mano?

Mentre Jiménez risponde alla fondamentale interrogazione metapoetica relativa al *perché* della poesia (o della metapoesia?)

í La mia parola sia
la cosa stessa,
dall'anima creata nuovamente.

Se vogliamo riconsiderare in quest'ottica anche il sonetto di Alfieri, per testare subito l'applicabilità dell'impostazione interpretativa sotto forma di domande che si sta proponendo, possiamo notare come siano compresenti nei versi l'argomentazione relativa a *che cosa è* la poesia nella prima quartina

Bella, oltre l'arti tutte, arte è ben questa,
Per cui sfogando l'uomo suoi proprj affetti,
Gli altrui con dolce fremito ridesta,
Mercé gli ardenti armoniosi detti.

e nello stesso tempo l'esplicitazione del *perché* della poesia nella terzina finale

Poesia, la cui fiamma il cor mi sface,
Se al tuo divin furore il mio somiglia,
deh dammi eterea tu vita verace!

Questa istanza che abbiamo definito ordinatrice trova dunque una credibile espressione nella formulazione di alcune particolari domande relative alla poesia; si tratta di categorie (ma categorie letterarie, è importante sottolinearlo, naturalmente malleabili e osmotiche, che possono essere eventualmente accompagnate dalla loro categoria contraria e che sono sempre suscettibili di una compresenza, come del resto abbiamo appena visto, o di una contaminazione all'interno della scrittura) sotto forma di

interrogativi che riassumono le molteplici riflessioni metapoetiche in versi. Procediamo dunque scegliendo di leggere e provando a interpretare la metapoesia attraverso queste domande categoriche: *chi è il poeta?* *«Fu questo un poeta - colui che distilla / Un senso sorprendente da ordinari / significati, essenze così immense / da specie familiari»* (Emily Dickinson); il poeta, in quanto poeta, *cosa canta?* *«Di conservarle sforzati, poeta, / anche se poche sono che s'arrestano, / le tue visioni erotiche. / Semicelate inducibile nei versi. / Di possederle sforzati, poeta»* (Constantinos Kavafis). E ancora *come si scrive la poesia?* *«Scrivete quello che volete / Nello stile che vi sembri meglio / E' passato troppo sangue sotto i ponti / Per continuare a credere - io credo - / Che si può seguire una sola strada: / In poesia è permesso tutto»* (Nicanor Parra). *Che cosa è la poesia?* *«La poesia è le ombre sul muro della caverna di Platone in- / traviste per un attimo. / La poesia è graffiti eterni nel cuore di ciascuno»* (Lawrence Ferlinghetti). *Dove è, e da dove viene, la poesia?* *«O poesia poesia poesia / Sorgi, sorgi, sorgi / Su dalla febbre elettrica del selciato notturno. / Sfrenati dalle elastiche silhouettes equivoche / Guizza nello scatto e nell'arolo improvviso»* (Dino Campana). *Quando, la poesia?* *«Una parola, una frase: da cifrati / segni scoperta vita emerge, fulmineo senso: / ristà il sole, tacciono / le sfere, tutto in quella si raddensa»* (Gottfried Benn). Ancora, e soprattutto, *perché la poesia?* *«Canta, poeta, canta! / Violenta il silenzio conformato. / Acceca con un'altra luce la luce del giorno / Inquieta il mondo quieto / Insegna ad ogni anima la sua ribellione»* (Miguel Torga)¹³.

¹³ Presento questi versi, dei quali molto verranno ripresi e approfonditi più avanti, nella formula veloce dell'elenco a scopo di chiarezza esemplificativa. Per i rimandi: Dickinson, 448: per il traduttore si veda la scheda nel Meridiano Mondadori, 1997, 1835-55; Kavafis: *Quando si destano*, traduzione di Filippo Maria Pontani; Nicanor Parra: *Lettere del poeta che dorme su una sedia*, traduzione di Hugo García Robles e Umberto Bonetti; Lawrence Ferlinghetti, *Americus III*, traduzione di Massimo Bacigalupo; Dino Campana *O poesia poesia poesia*; Gottfried Benn: *Una parola*, traduzione di Sergio Solmi; Miguel Torga: *Voce attiva*, traduzione di Daniela Di Pasquale.

1.5 *í e dove procedere*

Stabilito come procedere, ci rimane invece da definire dove procedere, quale area letteraria eleggere cioè a banco di prova. Si pone infatti ora l'esigenza cui già facevo riferimento di delimitare e circoscrivere con precisione l'ambito della ricerca, per porre intenzionalmente dei paletti - che naturalmente potrebbe essere anche interessante spostare, allargando o restringendo il campo dell'indagine - ma che devono rappresentare la volontà, di fronte a un argomento che potenzialmente si presta a una espansione illimitata nello spazio e nel tempo, di stabilire solidi confini all'interno dei quali (se non altro almeno per il momento) restare.

Il primo è un confine geografico di spazio, per ovvie ragioni, relative soprattutto all'indagine del significante poetico, un limite linguistico: la poesia quindi specificatamente in lingua italiana, mentre il testo poetico straniero potrà essere ancora utilmente usato per avviare, sostenere, meglio esemplificare o magari anche contraddire il discorso, e potremo, in questo senso, accontentarci di lavorare su traduzioni. Un secondo confine necessario è poi un confine di tempo, che in questo caso impone alla poesia il limite cronologico del Novecento. In un primo momento avevo pensato di concentrare l'attenzione sulla poesia italiana diciamo contemporanea, ovvero dal secondo dopoguerra in avanti. Tuttavia proseguendo nella riflessione, nella lettura e nel ritrovamento dei materiali il fatto di assumere la data del 1945 come vincolante mi è sembrato forzato - come considerare, non so, per esempio, la metapoesia del Quasimodo impegnato del dopoguerra (o i poeti non dimenticano) e non il misticismo della parola del periodo ermetico (o Tu ridi che per sillabe mi scarno) o addirittura il poeta di straccioni dei manoscritti giovanili; come tralasciare l'impatto determinante sulle successive scrittura poetica e metapoetica (o Il corpo dissanguato / mi dissangua / la poesia) del *Porto Sepolto* di Ungaretti, che è del 1916? - e in ogni caso riduttivo rispetto alla stretta interazione degli autori e delle poetiche che si richiamano all'interno di un secolo complesso e multiforme come è il Novecento per la poesia italiana: del resto, se si guarda alle linee di sviluppo della poesia europea in una prospettiva di lungo periodo, si può facilmente constatare come nell'età moderna l'arco vitale di un canone lirico abbia una durata all'incirca secolare, ove per canone si intenda ovviamente l'intero processo che va dalla gestazione alla piena affermazione alla crisi di un modo egemone di scrivere in versi: un modo che attiene in egual misura alla

nozione di poesia e al suo destino funzionale, alle scelte tematiche e al loro trattamento sulla pagina, fino ai codici linguistici, stilistici e metrici della compagine espressiva; e che nel suo stesso porsi come maggioritario e vincente funge automaticamente, nel tessuto storico in cui è inserito, da punto di riferimento per ogni manifestazione eccentrica, per ogni linea di fuga che non potrà definirsi, anche e soprattutto soggettivamente, se non in negativo, se non in quanto *anti* rispetto ad esso (Cucchi e Giovanardi, 1996, I, dall'*Introduzione*).

Tuttavia a questo ampliarsi che ho ritenuto necessario dell'area d'indagine non corrisponde ovviamente nessuna pretesa di esaustività né ancor meno una volontà di completezza, per cui all'interno del panorama novecentesco mi interessa seguire non tanto una successione di tipo storico, che è comunque naturalmente sottintesa, quanto piuttosto, con un andamento associativo, osservare attraverso il filtro della questione autoreferenziale, formulata per mezzo degli interrogativi sulla poesia eletti a categoria, il crearsi e il porsi in evidenza di alcune direzioni significative lungo la scrittura in versi, di alcuni percorsi metapoetici tra poesie e tra poeti.

Restiamo dunque all'interno del Novecento, e per fissarne gli estremi, cominciamo proprio dai primi anni. Il tempo delle passioni romantiche, - scrive Esposito - all'inizio del secolo e soprattutto in Italia, è definitivamente tramontato, nonostante il travestimento che De Annunzio ne attua in chiave di estetismo, e con esso quello dell'orgogliosa esaltazione dell'io del poeta. Nella luce crepuscolare che pare la più adatta alla nuova sensibilità, le dichiarazioni piegheranno verso la grigia tonalità del non essere, e disegneranno un mondo di piccole cose e di irredimibile tristezza, segnato dalla prospettiva inesorabile della morte (Esposito, 2000, I, 2). Scritto nei versi possiamo leggere quanto e come stia cambiando il modo di pensarsi del poeta e il modo di pensare e di fare la poesia, nel riflettere su se stessa di questa poesia in cerca di una nuova definizione; così, per esempio, Corazzini è solo «un piccolo fanciullo che piange», Gozzano è «un coso con due gambe detto guidogozzano», Moretti fa poesie col lapis («è adesso se ho un foglio e una matita / faccio, indovina un po' faccio dei versi»), Palazzeschi è un saltimbanco («Chi sono? / Il saltimbanco dell'anima mia»), il pagliaccio tanto caro alla figuratività di questi anni: è evidentemente in corso un processo di demolizione della figura del poeta e delle istituzioni poetiche tradizionali, che avrà il suo principale rappresentante naturalmente in Montale e nella sua poesia della negatività («dicono che la mia / sia una poesia d'appartenenza»). È, si potrebbe dire, la poetica del non, rivendicazione di una poesia che nasce come non poesia scritta

da non poeti e che vuole, negandosi, affermare se stessa e la novità di cui si fa portatrice. Dunque, per far parlar subito i versi, leggiamo la *Desolazione del povero poeta sentimentale*, che Sergio Corazzini scrive nel 1906, termine *post quem* fissato alla riflessione, prima lunga poesia in lingua italiana in ordine di tempo tra il materiale autoreferenziale che ho raccolto e che qui mi interessa considerare, e della quale riporto, per brevità, solo alcune parti

I

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

III

Io voglio morire, solamente, perché sono stanco,
solamente perché i grandi angioli
su le vetrate delle cattedrali
mi fanno tremare d'amore e di angoscia;
solamente perché, io sono, oramai,
rassegnato come uno specchio,
come un povero specchio melanconico.
Vedi che io non sono un poeta:
sono un fanciullo triste che ha voglia di morire.

IV

Oh, non meravigliarti della mia tristezza!
E non domandarmi;
io non saprei dirti che parole così vane,
Dio mio, così vane,
che mi verrebbe di piangere come se fossi per morire.
Le mie lagrime avrebbero l'aria
di sgranare un rosario di tristezza
davanti alla mia anima sette volte dolente
Ma io non sarei poeta;
sarei, semplicemente, un dolce e pensoso fanciullo
cui avvenisse di pregare, così, come canta e come dorme.

VII

Io amo la vita semplice delle cose.
Quante passioni vidi sfogliarsi, a poco a poco,
per ogni cosa che se ne andava!
Ma tu non mi comprendi e sorridi.
E pensi che io sia malato.

VIII

Oh, io sono, veramente malato!
E muoio, un poco, ogni giorno.
Vedi: come le cose.
Non sono, dunque, un poeta:
io so che per esser detto: poeta, conviene
vivere ben altra vita!
Io non so, Dio mio, che morire.
Amen.

In questa poesia sulla poesia come antipoesia, una metapoesia che non vuole dirsi poesia e che non vuole apparire poesia quando intenzionalmente prende la forma di una preghiera nell'òamenò conclusivo, alla domanda vincolo di lettura - chi è il poeta - Corazzini risponde esplicitamente òIo non sono un poetaö: compare dunque la dichiarazione apofatica, l'affermazione attraverso la negazione, la poetica del non poeta. òMa è proprio col negarsi la qualifica di poeta che Corazzini mette in crisi il ruolo del poeta-vate inteso tanto nel senso di cantore civile di valori tradizionali (Carducci), quanto in quello di privilegiato frequentatore di zone riservate della personalità e della parola (Dannunzio). Con Corazzini scrivere poesie non significa più fare un mestiere prestigioso, ma rendere una testimonianzaö (Gioanola, 1986, 53). òIo so che per esser detto: poeta, conviene / vivere ben altra vita./ö scrive ancora Corazzini rafforzando nella ripetizione del complemento dell'oggetto interno il nucleo tematico (letteralmente) vitale del suo pensiero, se alla dannunziana vita inimitabile si sostituisce ora per immediata opposizione il morire: nell'impossibilità di essere poeta e nell'impossibilità di vivere perfino òla vita semplice delle coseö rimane solo la realtà poetica e peraltro anche autobiografica della malattia e della morte òOh, io sono veramente malato! / E muoio un poco ogni giornoö. L'apparentemente ingenua equazione fanciullo-malato-poeta che testualmente si vuole negare, nel passaggio dalla malattia come fatto privato a una malattia generazionale come condizione di rottura e di cui la poesia si fa testimonianza esistenziale, nell'implicito ma inevitabile identificarsi del poeta con il malato, segna uno scarto, propone una svolta destinata a condizionare profondamente la lirica successiva, e trova il suo corrispettivo stilistico nella scelta allora coraggiosa del verso libero.

Da Corazzini saltiamo adesso a piè pari alla fine del Novecento, al 1999 come rappresentativo anno limite *ante quem* che chiude in effetti il secolo e il millennio, con l'ultimo testo considerato, dal titolo, guarda caso, *La poesia*, di Valerio Magrelli

La poesia

Le poesie vanno sempre rilette,
 lette, rilette, lette, messe in carica;
 ogni lettura compie la ricarica,
 sono apparecchi per caricare senso;
 e il senso vi si accumula, ronzio
 di particelle in attesa,
 sospiri trattenuti, ticchettii,
 da dentro il cavallo di Troia.

Testo che mi interessa in particolar modo non solo per la definizione della poesia come caricatore di significato, quando afferma che «Le poesie sono apparecchi per caricare senso», in una originale e convincente concezione pragmatica¹⁴ della poesia, nella quale la lettura «che compie la ricarica» «accumula» «il senso» fino a garantirle la sorprendente forza di un dispositivo di guerra, per antonomasia il «cavallo di Troia», come se appunto la poesia fosse nientemeno che un'arma, e l'arma per eccellenza; ma soprattutto perché nel modo di fare poesia di Magrelli significativamente, scrive Giorgio Manacorda nella sua antologia *La poesia italiana oggi* «non per caso il discorso metaletterario è continuo. La poesia si pone come poesia sulla poesia» (Manacorda, 2004, 304). E ne abbiamo ulteriore conferma se, per esempio, leggiamo dello stesso autore questa seconda poesia, in realtà precedente, perché del 1980, altra data fortemente simbolica dal momento che con *Il nome della rosa* di Umberto Eco proprio con quest'anno si fa cominciare anche in Italia nella sua complessità il Postmoderno

Dieci poesie scritte in un mese
 non è molto anche se questa
 sarebbe l'undicesima.
 Neanche i temi poi sono diversi
 anzi c'è un solo tema
 ed ha per tema il tema, come adesso.
 Questo per dire quanto
 resta di qua della pagina
 e bussa e non può entrare,
 e non deve. La scrittura
 non è specchio, piuttosto
 il vetro zigrinato delle docce
 dove il corpo si sgretola
 e solo la sua ombra traspare
 incerta ma reale.
 E non si riconosce chi si lava
 ma soltanto il suo gesto.
 Perciò che importa
 vedere dietro la filigrana,
 se io sono il falsario
 e solo la filigrana è il mio lavoro.

È una delle prime poesie della raccolta *Ora serrata retinae*, ed è una esplicita dichiarazione di poetica. Il poeta «falsario» (chi è il poeta?) riferendosi alla propria, non

¹⁴ A proposito di una recente riconsiderazione della dimensione pragmatica - ossia la varia e complessa attività metalinguistica di quei soggetti empirici che sono gli scrittori e i lettori - della teoria letteraria e in vista di una nuova filosofia della letteratura, si vedano le opere di Franco Brioschi; un esempio su tutti: *Critica della ragion poetica*, 2002, Bollati Boringhieri, Torino.

troppo prolifica evidentemente, attività compositiva risponde infatti felicemente alla domanda categorica che cosa è la poesia, nel tentativo, attraverso l'immagine del vetro zigrinato che lascia intravedere solo l'ombra di quanto resta di qua della pagina e bussa e non può entrare, di negarle una totalità esistenziale di invece solidissima tradizione letteraria (Antonia Pozzi lo definiva l'enigma di Tonio Kröger, concludendo che non si può cogliere una fogliolina sola dell'alloro dell'arte *sans la payer de sa vie*; Pozzi, 2001, 7). In questa compresenza di riflessioni metapoetiche Magrelli ci vuole dire anche cosa canta la sua poesia tardo-novecentesca se neanche i temi poi sono diversi / anzi c'è un solo tema / ed ha per tema il tema, come adesso: evidentemente il tema è sempre lo stesso, e il tema è la poesia, quasi in una riscrittura fine secolo di quanto già Baudelaire, con il quale abbiamo aperto ogni riflessione metapoetica, sosteneva a proposito della poesia che basta a se stessa, la poesia che non ha per oggetto la Verità, ma solo Se Stessa (in Hamburger, 1987, 9).

Il Novecento, dunque, proprio perché lungo la durata di questo secolo si verificano, come sappiamo, trasformazioni sostanziali per la poesia. La crisi che investe le istituzioni poetiche ottocentesche, due guerre una dopo l'altra e intanto il fascismo e la Resistenza, la ricostruzione del dopoguerra, gli anni del boom, la società dei consumi e l'eccesso degli anni Ottanta fino alla stanchezza dei Novanta - per riassumere se e come si può un secolo a grandi linee - cambiano infatti il modo di intendere e di scrivere la poesia, cambiano il ruolo dell'artista e contemporaneamente la sua autorappresentazione, mentre compare un'esigenza di autogiustificazione e si manifesta nei versi stessi che i poeti scrivono la necessità di riflettere sul proprio fare poesia: sembra dunque legittimo supporre una centralità specificatamente novecentesca della metapoesia accanto alla poesia e ipotizzare un concentrarsi e intensificarsi del discorso poetico autoriferito proprio nel corso di questi particolari anni della letteratura italiana.

Capitolo II
Per una categorizzazione

2.1 *Chi è il poeta?*

*Il poeta è un fingitore.
Finge così totalmente
da fingere che è dolore
il dolore che davvero sente.*
Fernando Pessoa

Riprendiamo allora le domande-categoria che abbiamo impostato e proviamo a verificarne l'ipotizzata capacità aggregante e l'eventuale validità ermeneutica. E ripartiamo da questi due versi, già anticipati poco sopra: *“Chi sono? / Il saltimbanco dell'anima mia”*, che Aldo Palazzeschi scrive nel 1909 (nei *Poemi*) in chiusura della poesia aperta prevedibilmente dallo stesso titolo anticipatore

Chi sono?

Son forse un poeta?

No, certo.

Non scrive che una parola, ben strana,

la penna dell'anima mia:

“follia”.

Son dunque un pittore?

Neanche.

Non ha che un colore

la tavolozza dell'anima mia:

“malinconia”.

Un musico, allora?

Nemmeno.

Non c'è che una nota

nella tastiera dell'anima mia:

“nostalgia”.

Son dunque *“chi”* che cosa?

Io metto una lente

davanti al mio cuore

per farlo vedere alla gente.

Chi sono?

Il saltimbanco dell'anima mia.

Fin dal paratesto, dunque, risulta esplicita la questione del poeta e della sua identità, nel passaggio dall'interrogarsi su *chi è il poeta* (*“un fingitore”*, per esempio, per Pessoa¹⁵) all'interrogarsi su *chi sono io*: *“Son forse un poeta?”*, e ritroviamo anche il già notato procedere per via negativa tipico di questo inizio di secolo nel cadenzato trisillabo *“no,*

¹⁵ Nella metapoesia *Autopsicografia*, per la traduzione di Giulia Lanciani.

certo; ma la risposta non è più la *diminutio* crepuscolare¹⁶, osservata invece, per esempio, nel patetismo di tono infantile di Corazzini, quanto piuttosto uno scanzonato vitalismo: non certo un poeta, ormai difficilmente definibile, piuttosto il non-poeta che attraverso un ribaltamento tematico in chiave clownesca si identifica con il giullare, il buffone che fa spettacolo invece della poesia di cui non è più capace e per la quale non c'è più posto, il saltimbanco che offre allegramente la sua anima agli sguardi altrui.

Facile richiamare per inevitabile associazione comparativa, se pur solo con un necessariamente brevissimo accenno, questi malinconici versi che riporto nella traduzione di Anna Maria Carpi di *Solo giullare!*, *Solo poeta!*, uno dei *Ditirambi di Dioniso*, composti tra il 1885 e il 1888 da Nietzsche¹⁷ scrittore di poesia

í

Tu il pretendente della verità? Tu? - così ti schernivano -

No! Soltanto poeta!

un animale, astuto, rapace, strisciante,
che deve mentire,

mentire sapendo, volendo:

tutto teso alla preda,

in maschere di tutti i colori,

maschera a se stesso,

preda a se stesso -

questo - il pretendente della verità?

No! Solo giullare! Solo poeta!

che parla in tutti i colori,

colori erutta da giullaresche maschere,

rampicando su ponti di mendaci parole,

su variopinti arcobaleni

tra finti cieli

e finte terre,

vagando, strisciando -

solo giullare! Solo poeta!

Con ben altra amarezza il poeta è soltanto un giullare senza nessuna pretesa di verità, e ritroviamo già formulata la nuova marginalità propriamente novecentesca del poeta: il clown è il poeta in azione¹⁸.

Un'impostazione ugualmente negativa nella variante, ancor più radicale se non fosse per la caratteristica cifra di malinconica svagatezza, io sono sì poeta ma non voglio più

¹⁶ Se la poesia di Palazzeschi, come scrive Esposito nella citata antologia, appare ai suoi esordi vicina al crepuscolarismo sia per alcuni temi sia per quanto riguarda la polemica nei confronti della poesia sublime del poeta-vate D'Annunzio, ma è soprattutto caratterizzata dalla presenza dell'ironia e da una fanciullesca volontà di provocare e stupire, cosa che le fa anticipare alcuni tratti del futurismo (Esposito, 2000, I, 92).

¹⁷ Cui toccherà tuttavia suo malgrado di trovarsi banalmente in rima con le famose "camicie" di Gozzano, coinvolto nello stesso processo autoreferenziale di demitizzazione dell'istituzione letteraria di cui dicevamo.

¹⁸ H. Miller, *Nota a mo' di epilogo nel Sorriso ai piedi della scala* (in Starobinsky, 1998, 128).

essere io, ovvero quello che fingo d'essere e non sono, compare proprio in Guido Gozzano che ponendosi negli stessi anni la stessa domanda risponde¹⁹ con analogica ironica spersonalizzazione «Chi sono? È tanto strano / fra tante cose strambe / un coso con due gambe / detto guidogozzano»; fino ad affermare esplicitamente, in questa sestina tratta da *La Signorina Felicita* del 1911, di voler rinnegare «la fede letteraria che fa la vita simile alla morte», associando in questo modo la dimensione della vergogna alla qualifica poetica, sterilmente inconciliabile, a quanto pare, con la capacità di invece «vivere di vita»

Oh! Questa vita sterile, di sogno!
Meglio la vita ruvida concreta
del buon mercante inteso alla moneta,
meglio andare sferzati dal bisogno,
ma vivere di vita! Io mi vergogno,
sì mi vergogno di essere un poeta!

Crisi dell'istituzione poetica, perdita del ruolo e non accettazione del poeta in quanto tale nel rinnovato contesto sociale aprono in Italia il nuovo secolo, ma prima di seguire questa direzione di disfunzionalità e solitaria, più o meno orgogliosamente rivendicata, diversità del poeta, che mi pare costituisca una delle più frequenti modalità di risposta

¹⁹ Domanda contemporaneamente riformulata da Marino Moretti: «ma quando ascolto il suono / tristissimo al cuore mio / solo e tremante anche io / dico e ridico: chi sono?». Un'altra risposta ci è offerta successivamente, per esempio, da Valentino Zeichen, che nel 1974 in *Area di rigore* include la poesia *Il poeta*

Presumibilmente,
sembro un poeta di elevata rappresentanza
sebbene la mia insufficienza cardiaca
ha per virtù medica il libro del «cuore»
Abito appena sopra il livello del mare
mentre la salute, la purezza, la ricchezza
e gli sports invernali
stazionano oltre i mille metri
Perciò mi ossigeno respirando l'aria
dei paradisi alpini
così arditamente fotografati
dagli scalatori sociali
nonostante la pericolosità dei dislivelli

nella cui dimensione autoreferenziale tuttavia notiamo subito una scelta di leggerezza e straniamento banalizzante, nella voluta immediata presa di distanza ironica e nel ricercato distacco garantiti linguisticamente dall'attacco poco convinto «presumibilmente, sembro»; secondo il giudizio, per la verità non troppo lusinghiero, di Giorgio Manacorda, infatti: «nel caso di Zeichen è rimasta solo la sagoma vuota del dandy, è rimasto l'ingombro del personaggio. La poesia in lui si è esteriorizzata, è diventata l'immagine del personaggio-poeta. Egli ha assorbito la poesia nella vita, ed è diventato l'icona del poeta come se lo immagina un liceale o un presentatore televisivo» (Manacorda, 2004, 510).

all'interrogativo autoreferenziale *chi è il poeta*, vorrei invece opporre per l'evidente contrasto il Majakovskij della poesia autoreferenziale *La blusa del bellimbusto*²⁰, peraltro quasi coeva, siamo infatti nel 1914

Io mi cucirò neri calzoni
del velluto della mia voce.
E una gialla blusa di tre tese di tramonto.
Per il Nevskij del mondo, per le sue strisce levigate
andrò girellando col passo di Don Giovanni e di bellimbusto.

Gridi pure la terra rammollita nella quiete:
Tu vieni a violentare le verdi primavere!
Sfiderò il sole con un sogghigno arrogante:
Sul liscio asfalto mi piace biascicare le parole!

Sarà forse perché il cielo è azzurro
e la terra mia amante in questa nettezza festiva,
che io vi dono dei versi allegri come ninnoli,
aguzzi e necessari come stuzzicadenti.

Donne che amate la mia carne e tu, ragazza
che mi guardi come un fratello,
coprite me, poeta, di sorrisi
li cucirò come fiori sulla mia blusa di bellimbusto.

La cui quarta strofa esprime la baldanzosa consonanza futurista del poeta - e dell'essere poeta Majakovskij dice con significativo compiacimento «come coda di pavone la fantasia spiegherò in un ciclo screziato / darò l'anima in potere d'uno sciame di rime inaspettate»²¹ - la sua spavalda adeguatezza di «bellimbusto», manifestando una giovanile ottimistica fiducia nella allegra necessità del verso che può tutto («conosco la forza delle parole», scrive nei *Frammenti*) e tracciando così uno sviluppo metapoetico di segno questa volta positivo, alternativo ma complementare; che ci spinge ancora indietro nel tempo per considerare un testo che ne potrebbe rappresentare, in una ideale compresenza storica e geografica di ogni scrittura in versi, in qualche misura la matrice virtuale, il modello tematico di riferimento, esempio credo efficace di una orgogliosa metapoesia finalmente dell'appartenenza: nessuna faticosa domanda o tormentata ricerca d'identità, ma invece una esclamativa celebrazione della poesia e del suo divino artefice, l'esaltata ed esplicita affermazione «io sono il poeta» di «Walt Whitman, un

²⁰ Traduzione di Angelo Maria Ripellino.

²¹ In *Sberleffi*, traduzione di Giovanni Crino e Mario Socrate; per *Frammenti* traduzione di Ignazio Ambrogio.

cosmo, di Manhattan il figlio, / turbolento, carnale, sensuale, che mangia, che beve e /
procrea (da *Il canto di me stesso*, XXI, nella traduzione di Giuseppe Conte)

Io sono il poeta del Corpo, io sono il poeta dell'Anima,
i piaceri del cielo sono con me e le sofferenze dell'inferno
sono con me,
i primi li innesto e li faccio crescere su me stesso, questi
ultimi li traduco in una nuova lingua.

Sono il poeta della donna come dell'uomo,
e dico che è grande essere donna come essere uomo,
e dico che non c'è niente di più grande che la madre
degli uomini.

Io canto la canzone dell'espansione e dell'orgoglio,
abbiamo avuto abbastanza inchini e deprecazioni,
io mostro che la grandezza è soltanto sviluppo.

Hai superato tutti gli altri? sei il Presidente?
È una sciocchezza, si arriverà anche più in là, si andrà
oltre.

Io sono colui che cammina con la tenera notte che cresce,
io chiamo la terra e il mare per metà occupati dalla notte.

Fatti più vicina, o notte dai seni denudati, fatti più
vicina magnetica notte che nutri!
Notte dei venti del sud ó notte di poche larghe stelle!
Calma notte chinata ó folle e nuda notte d'estate.

Sorridi voluttuosa terra dal fresco respiro!
Terra di dormienti, liquidi alberi!
Terra del tramonto andato ó terra delle montagne dalle
vette di nebbia!

Terra del vitreo scorrere della luna piena tinta di blu!
Terra dello splendore e dell'oscurità che scresziano
l'acqua del fiume!
Terra del limpido grigio di nuvole più vivide e più chiare
per amor mio!
Terra che si stende lontano a gomito ó terra ricca di meli
in fiore!
Sorridi, il tuo amante arriva.

Prodiga, tu mi hai dato amore ó perciò io a te do amore!
Oh indicibile, appassionato amore.

Nella prefazione alla prima edizione di *Foglie d'Erba*, nel 1855 - singolare coincidenza
che mi interessa sottolineare: composizione e pubblicazione indicativamente
contemporanee rispetto a Baudelaire, nei confronti del quale verrebbe infatti a

rappresentare l'altra versione della modernità (Conte, 1991, dall'Introduzione) - Whitman scrive l'universo conosciuto ha un completo amante, e quello è il più grande poeta: la dichiarazione di intenti dell'artista della materia e del profeta della realtà vivificata dall'immaginazione, del cantore dell'istantaneità, del lavoro, del corpo, dell'eros, del cosmo non meno che dell'America democratica (ibidem).

Restiamo ancora per un momento in America, patria d'origine e paesaggio mentale di Sylvia Plath che quasi cento anni dopo compone invece questi versi di evidente e dolorosa estraneità

La faccia devastata

Stravagante come un circo equestre, la faccia devastata
si esibisce sulla piazza del mercato, vistosa e colpita
da un dolore che non trova parole,
patetica dall'occhio gocciolante al naso gonfio.
Due gambe filiformi barcollano sotto quell'ammasso.
Tragicamente paonazza, la bocca stravolta da un gemito,
non più capace di star chiusa in casa, al di là di ogni ritegno ó
sono io, sono io!- lugubre, oscena.

Meglio la guatata fissa dell'idiota,
la faccia di pietra di chi è incapace di sentire,
le vellutate manovre dell'apocrita:
meglio, meglio e più accettabili
per i bambini timorosi, per la signora incrociata per strada.
Oh Edipo, Oh Cristo. Mi trattate male.

19 marzo 1959

nei quali nulla esprime in maniera esplicita la qualifica o la natura di poeta di chi scrive parlando di se stesso, ma che tuttavia con credo legittima inferenza possiamo considerare autoreferenziali riconducendo la sofferenza e l'alienazione dichiarate a una difficoltà esistenziale legata all'attività della scrittura: l'io - sono io, sono io! di Sylvia Plath è poeta. Certi poeti scrivono per vivere: la Plath, per esempio, chiarisce infatti Nicola Gardini introducendo il Meridiano Mondadori dedicato al più celebre per quanto ingombrante marito Ted Hughes (in Hughes, 2008, XII); ma possiamo anche ricorrere direttamente al ritratto postumo che quest'ultimo le dedica nelle *Lettere di compleanno*, scritte tanti anni dopo il suo suicidio: «Eri come un fanatico religioso / senza un dio - incapace di pregare. / Volevi essere scrittrice» (*Il Dio*, Hughes, 2008, 1333). Nei versi tradotti da Anna Ravano riconosciamo inoltre chiaramente alcuni motivi che ci sono ormai familiari: il circo equestre, l'umiliazione del mostrarsi agli altri, l'esposizione allo scherno e all'incomprensione, la goffaggine ridicola delle

ogambe filiformiö che barcollano e dunque öimpediscono di camminareö proprio come succedeva all'albatros costretto a terra in Baudelaire, se vogliamo chiudere il cerchio - una identica esclusione, l'adeguatezza e la sofferenza della diversità rispetto alle quali è ömeglioö addirittura l'idiozia, l'incapacità di sentire, l'ipocrisia che ci rendono accettabili in una società dove, evidentemente, non c'è posto né per öEdipoö né per öCristoö, nessuna salvezza di sorta nella psicanalisi o nella religione e neppure, si potrebbe pensare, nella famiglia e nell'amore.

Torniamo adesso finalmente in Italia per leggere una deliziosa brevissima metapoesia di Sandro Penna - öuno dei più grandi poeti italiani del Novecento, un poeta sapienziale mascherato da epigrammista delle sensazioniö secondo la presentazione di Cesare Garboli (in Penna, 2000, dalla *Prefazione*) - tratta da *Stranezze*, che raccoglie testi scritti a partire dal 1957

Sempre affacciato a una finestra io sono,
io della vita tanto innamorato.
Unir parole ad uomini fu il dono
breve e discreto che il cielo mi ha dato.

Fin dal primo verso, ritroviamo, se pur in qualche modo svaporata e addolcita nella leggerezza ipnotica dell'istantanea disegnata dalla quartina, una simile condizione di solitudine e separazione, riconosciamo l'esclusione, di chi guarda - ösempreö: è una condizione esistenziale - dalla finestra, osserva dalla distanza proprio la vita, vorrei dire, esplicitando un legame di tipo concessivo, lo stesso così amata. Gli ultimi due versi spiegano poi perché, malgrado questa disappartenenza che abbiamo ipotizzato, il poeta sia ötanto innamoratoö della vita, introducendo il motivo del ödonoö, öbreve e discretoö come la qualità formale di questa poesia, e che consiste nella capacità di öunir parole ad uominiö, dove naturalmente la parola öuominiö non è certo scelta casuale, ma invece metaforicamente densa se pensiamo all'ossessivo monotematismo omoerotico della scrittura di Penna. Questo dono dato dal cielo, dunque, è precisamente la poesia: nella quale una vita di emarginazione trova il proprio riscatto artistico e innamora di sé il suo protagonista, fino a quando *la rima facile, la vita difficile* si sovrappongono facendo definitivamente coincidere l'identità con la capacità poetica: e proprio lo strumento della rima con la sua centralità, semantica ma anche grafica e musicale, veicola e sancisce questo fondamentale passaggio autoreferenziale da öio sonoö a öil donoö: la poesia è il dono e io sono la poesia.

Già per Umberto Saba - voce appartata e controcorrente che, rimanendo fedele a una poesia anche metricamente tradizionale fatta di cose umili e quotidiane e di un linguaggio semplice, concreto quando non prosaico, avviò quella linea antinovecentista di cui Penna nella sua scelta antiermetica prese certo a modello il realismo lontano dalla tendenza simbolista - la poesia è esplicitamente *òdonoö*, come chiarisce in questo sonetto della sua *Autobiografia*, apparsa nel 1923, di cui riporto gli endecasillabi a rima alternata della quartina d'apertura

Mio padre è stato per me *òl'assassinoö*
fino ai vent'anni che *l'ho* conosciuto.
Allora ho visto che era un bambino,
e che il dono *ch'io* ho da lui *l'ho* avuto.

nei quali il *òpadreö*, biograficamente colpevole dell'abbandono della famiglia, attraverso la scrittura viene invece riabilitato e quasi giustificato se appunto *òvisto* come personificazione del dono della poesia, capace di sciogliere le amarezze dell'esistenza (Esposito, 2000, 76). E questa stessa tematica metapoetica consolatoria si esprime nella risoluzione di tipo psicologico della poesia dall'ovvio titolo *Il poeta*, tratta da *Trieste e una donna*, del 1910-1912

Il poeta ha le sue giornate
contate,
come tutti gli uomini; ma quanto,
quanto variate!

L'ore del giorno e le quattro stagioni,
un po' meno di sole o più di vento,
sono lo svago e l'accompagnamento
sempre diverso per le sue passioni
sempre le stesse; ed il tempo che fa
quando si leva, è il grande avvenimento
del giorno, la sua gioia appena desto.
Sovra ogni aspetto lo rallegra questo
d'avverse luci, le belle giornate
movimentate
come la folla in una lunga istoria,
dove azzurro e tempesta poco dura,
e si alternano messi di sventura
e di vittoria.
Con un rosso di sera fa ritorno,
e con le nubi cangia di colore
la sua felicità,
se non cangia il suo cuore.

Il poeta ha le sue giornate

contate,
come tutti gli uomini; ma quanto
quanto beate!

Forse a oggi non troppo convincente nella sua cantabilità discorsiva da filastrocca, in realtà lessicalmente e ritmicamente funzionale a veicolare l'idea di una quotidiana gioiosa convivenza con la poesia dono e occasione che rende accettabile la vita e addirittura beate - aggettivo non a caso associato alla dimensione celeste - le giornate del poeta, contate, come quelle di tutti gli uomini, ma con in più, forse, la mia buona / carta lasciata alla fine del mio gioco.

Se per curiosità andiamo a cercare anche altrove, in quel *Novecentismo* che sembra invece la direzione dominante della poesia italiana appunto novecentesca, senza nessuno stupore scopriamo che la poesia è ugualmente dono, per quanto tremendo, in Salvatore Quasimodo, autore dai complessi richiami metapoetici, che nel 1936 in *Al tuo lume naufrago*, all'apice dell'Ermetismo di cui fu con la sua produzione precedente la seconda guerra uno dei maggiori interpreti, e che tuttavia a quest'altezza storica già cominciava a richiudersi su se stesso, scrive

Nasco al tuo lume naufrago
sera d'acque limpide.

Di serene foglie
arde l'aria consolata.

Sradicato dai vivi,
cuore provvisorio,
sono limite vano.

Il tuo dono tremendo
di parole, Signore
sconto assiduamente.

Destami dai morti:
ognuno ha preso la sua terra
e la sua donna.

Tu m'hai guardato dentro
nell'oscurità delle viscere:
nessuno ha la mia disperazione
nel suo cuore.

Sono un uomo solo,
un solo inferno.

Secondo le aspettative, leggiamo di nuovo di un sofferto sradicamento rispetto alla realtà dei òviviò (òdestami dai mortiò), della vana provvisorietà senza consolazione (solo òlòriaò, forse, è òconsolataò) e della condizione infernale dell'essere òun uomo soloò (òognuno sta solo sul cuore della terraò) con la propria pena òdi paroleò da scontare òassiduamenteò. Identificando infatti nella parola assoluta la poetica con una forma di misticismo letterario che sconfinava appunto nel tormento religioso, Quasimodo celebra nello stesso tempo il trionfo di un linguaggio che òè tuttoò (Finzi, 1983, 55) e il mito simbolista della alienazione e della maledizione orgogliosa del poeta, ma òin una civiltà poetica post-romantica che non sa più opporsi con l'orgoglio byroniano dei suoi antenati alla rarefatta solitudine in cui pure egli stesso ha scelto e preteso di vivereò (Pozzi, 1965, 190); per approdare infine all'identica sovrapposizione di identità e poesia: òla poesia è l'uomoò, come dichiarerà nel 1953 in uno dei suoi discorsi sulla poesia (in Finzi, 1983, 49). Mentre il òpoeta di straccioniò è, negli endecasillabi autoreferenziali di *Elemosina* (compresa nel manoscritto del 1929-1930 dal titolo ancora dannunziano *Notturmi del re silenzioso*), di nuovo in termini di devozione cristiana, òvoceò penitente - infatti da òscarnireò: òTu ridi che per sillabe mi scarnoò - degli òUltimiò

In povertà di carne, come sono,
eccomi, Padre; polvere di strada
che il vento leva appena in suo perdono.

Ma se scarnire non sapevo prima
la voce zingaresca ancora rozza,
come idiota che meraviglia lima,
ora, se quando mia figura abbozza

arco di luna al portico ogivale,
vedendomi con gli Ultimi, bocconi,
credendo nel disprezzo farmi male
mi dicessero: «poeta di straccioni»

avidamente tenderei la mano:
datemi luce: pane quotidiano.

Leggiamo adesso invece una metapoesia - dal solito titolo *Poeti* - che trovo nella plaquette del 2000 *Superba è la notte*, dall'ultima fase della produzione di Alda Merini: òUna pazza di razza / nella casa di cura / e nel giardino della letteraturaò secondo la descrizione giocosa che ne tratteggia Giorgio Manacorda aprendo le pagine a lei dedicate della sua *Antologia* (Manacorda, 2004, 318)

E tutti noi costretti dentro
 le ombre del vino
 non abbiamo parole né potere
 per invogliare altri avventori.
 Siamo osti senza domande
 riceviamo tutti
 solo che abbiamo un cuore.
 Siamo poeti fatti di vesti pesanti
 e intime calure di bosco,
 siamo contadini che portano
 la terra a Venere
 siamo usurai pieni di croci
 siamo conventi che non hanno sangue
 siamo una fede senza profeti
 ma siamo poeti.
 Soli come bestie
 buttati per ogni fango
 senza una casa libera
 né un sasso per sentimento.

Da questi versi è sparita la dichiarata vocazione quasimodiana della missione religiosa, se la òfedeö è ormai òsenza profetiö, e non ci sono più le òparoleö o il òpotere per invogliare altri avventoriö; tuttavia rimane evidente una dimensione di dolente mistica privata della scrittura proprio nel valore ancora una volta compensatorio e consolatorio attribuito alla ònera poesiaö, rispetto a un'èesistenza, che sappiamo difficilissima, segnata dalla follia: òIn me tutti amano la follia / e io la venero, / straordinario balcone di canto / ma nessuno ama la donna / che si brucia allo specchioö. La poesia non avrà paladini e neppure seguaci, mentre òtutti noiö òsiamo poetiö òcostretti dentro le ombreö, òsenza domandeö, òpieni di crociö e òsoli come bestieö òper ogni fangoö; òmaö-
 l'autoreferenzialità consiste esattamente in questo ma avversativo, e alternativo, che apre il quinario - òsiamo poetiö: ecco che ne risulta tracciato il nostro percorso metapoetico, alla ricerca di una qualche identità nella scrittura, dalle domande alla risposta, da *chi è il poeta a chi sono io?* Un poeta²².

²² Volevo segnalare anche, a questo proposito, un esempio tra i molti possibili, di metapoesia dialettale. In questi versi di Franco Loi (tratti da *Isman*, raccolta del 2002), in un dialetto milanese spesso contaminato con altri dialetti, matrici letterarie o neologismi fantasiosi che costruiscono una lingua altra rispetto a quella della realtà, la lingua del sogno, dell'istinto e del profondo, riconosciamo la dichiarazione - molto frequente in termini di autoreferenzialità - dell'antrecchiarsi esistenziale di vita e poesia, nel momento in cui la poesia diventa, infatti, libero istinto vitale: òVèss òm e vèss puètaö

Vèss òm e vèss puètaí Cumøi can
 che bàjen a la lùna per natùra,
 per la passiensa de stà lì a scultàí
 Vèss òm e vèss puètaí . . . Na paùra
 de vèss un'aria, un bluffí duè murì

Locvizza l'1 ottobre 1916

Sono un poeta
un grido unanime
sono un grumo di sogni

Sono un frutto
di innumerevoli contrasti d'innesti
maturato in una serra

Ma il tuo popolo è portato
dalla stessa terra
che mi porta
Italia

E in questa uniforme
di tuo soldato
mi riposo
come fosse la culla
di mio padre

«Sono un poeta»: così dichiarava nella poesia *Italia (Il porto sepolto)* - per chiudere all'insegna dell'essenzialità con questi versi che sembrano quasi scolpiti nella pietra o lasciati cadere sul foglio - scegliendo efficacemente di usare una sorta di parola primordiale spogliata di tutto e resa un meccanismo significante perfettamente autosufficiente, un giovane Ungaretti poeta e soldato a Locvizza nel 1916, durante la prima guerra mondiale; «sono un poeta».

Vèss òm e vèss puètaí Per la scüra
del crèss tra j òmm, despèrdess nel patì,
per returnà quel fiøc de la memoria
che la passiensia l'ha sparagnâ nel dì.

Essere uomo ed essere poetaí .Come i cani / che abbaiano alla luna per natura, / per la pazienza di star lì ad ascoltareí / Essere uomo e essere poetaí Una paura / di essere un'aria, un soffioí .dover morireí / Essere uomo e essere poetaí Per l'òscurità / del crescere tra gli uomini, disperdersi nel patire, / per ritornare quel fischio della memoria / che la pazienza ha risparmiato nel giorno.

2.2 Il poeta, cosa canta?

contenuto
*per fare una poesia
non ho niente*

*una lingua intera
una vita intera
una mente intera
una memoria intera*

*per fare una poesia
non ho niente*
Ernst Jandl

Abbiamo appena osservato l'interrogarsi in versi sulla figura e sull'identità del poeta, attraverso il modularsi delle diverse questioni relative a chi è il poeta, a chi sono io che scrivo e se io sia o no un poeta; come passo successivo proviamo invece a considerare la dimensione metapoetica del *contenuto*, appunto - per riprendere il titolo della poesia autoreferenziale dell'austriaco Jandl²³ posta in apertura - dell'argomento o degli ambiti semantici che il poeta riconosce e sceglie per la propria poesia, quando non addirittura per la poesia che ritiene tale: ammesso che sia poeta, chi è poeta cosa canta?

Ancora una volta mi fa gioco ripartire dal solito Palazzeschi, che in qualche modo, nel suo porsi come apripista - in uno sforzo polemico nei confronti di tutto ciò che precede nel quale secondo alcuni critici piuttosto severi si esaurirebbe di fatto la sua creatività - sembra introdurre la svolta novecentesca²⁴ con questa metapoesia dall'abituale titolo *Poesia*, che comincia proprio col darci la percezione del nuovo lungo le coordinate storiche che stiamo ripercorrendo

Dal principio di questo secolo
la poesia è cambiata
ti sfido a riconoscerla
cambiata nel midollo delle ossa
nella pelle nella polpa
di chi la colpa?
di chi la fa.

²³ Nella traduzione di Luigi Reitani per *Poesia*, 89, novembre 1995.

²⁴ E ripercorrerla anche a posteriori, nei termini cioè di una riflessione autoreferenziale ancor più interessante perché retrospettiva, se il testo che presento da *Altre poesie disperse e postume* è stato infatti scritto sul finire del secolo (si veda Aldo Palazzeschi: *Tutte le poesie*, a cura di Adele Dei, I Meridiani Mondadori, Milano, 2002; 1192).

Era sul trono come una regina
 è diventata una donna qualunque
 una donnicciola
 un soggetto da marciapiede
 una bagascia
 una squaldrina
 non ha più la parola che risuona
 che rimbomba
 che pareva scendere dal cielo
 come il fulmine
 che tñchiodava sulla seggiola
 o che ti faceva rimanere
 con la bocca spalancata
 come per lo scoppio di una bomba
 la parola te la senti scivolare
 col ribrezzo che ti provoca fra le dita
 il contatto di unøanguilla
 ti parla con løeloquio da mercato di una serva.
 O ti dice delle cose per le quali
 non basta un professore
 di matematica a decifrarla.

òLa poesia è cambiataö, ha abbandonato il òtronoö sul quale sedeva per diventare
 adesso una cosa òqualunqueö: l'istituzione poetica ha perso l'aura per scendere dal
 piedistallo fin nella quotidianità della vita. òDa questo inizio di secoloö infatti la parola
 poetica provoca òribrezzoö come òil contatto di unøanguillaö perché è umile e reale
 come il pesce²⁵ che si compra al òmercatoö, e parla con òløeloquioö diretto òdi una
 servaö: un linguaggio programmaticamente da reinventare per insegnare al secolo che
 comincia come la poesia possa essere ricercata, contro la tradizione illustre, proprio
 nell'umile prosa della realtà quotidiana, perfino òin una antica pizzicheriaö. Nella
 prospettiva di questo cambiamento o abbassamento formale e contenutistico si fa
 immediato il confronto con l'antecedente diretto DøAnnunzio e proprio la sua, invece,
 òparola che risuonaö, òche rimbombaö come òil fulmineö lasciando òa bocca
 spalancataö, la cui presenza possiamo facilmente riconoscere, in funzione contrastiva,
 per esempio nella roboante metapoesia *Le stirpi canore*, dall'Alcyone, probabilmente
 composta nel 1902 - e oggi a dispetto di tanto fervore quasi ridicola, quando il comico è
 un sublime ormai fuori contesto -

I miei carmi son prole
 delle foreste,
 altri dellønde,

²⁵ Per inciso, varrebbe forse la pena di approfondire il valore simbolico e il potere metaforico dell'anguilla, la celebre montaliana òsirena / dei mari freddi che lascia il Baltico / per giungere ai nostri mariö e, evidentemente, alle poesie della nostra letteratura.

altri delle arene,
 altri del Sole,
 altri del vento Agreste.
 Le mie parole
 sono profonde
 come le radici
 terrene,
 altre serene
 come i firmamenti,
 fervide come le vene
 degli adolescenti,
 ispide come i dumi,
 confuse come i fiumi
 confusi,
 nette come i cristalli
 del monte,
 tremule come le fronde
 del pioppo,
 tumide come le narici
 dei cavalli
 a galoppo,
 labili come i profumi
 diffusi,
 vergini come i calici
 appena schiusi,
 notturne come le rugiade
 dei cieli,
 funebri come gli asfodeli
 dell'Àde,
 pieghevoli come i salici
 dello stagno,
 tenui
 come i teli
 che fra due steli
 tessono il ragno.

Formalmente rivelatrice risulta in questi versi la struttura della lirica costruita attraverso due periodi unici con due soggetti che si specificano successivamente dal tutto *ōi miei carmiō*, alla parte *ōle mie paroleō* e uno stesso verbo *ōsonō òsonoō*: per esaltare anche graficamente la portata panica e universale del proprio linguaggio poetico che canta con la stessa bravura la natura e il fondersi in essa, ma contemporaneamente celebrare l'altissima parola privilegio del poeta demiurgo; che in un altro contesto metapoetico non esita a chiudere *Lōnda*, sorta di monumentale glorificazione in cento funambolici versi di virtuosismo compositivo della capacità creativa della poesia e soprattutto della straordinaria abilità tecnica del poeta, con l'esplicitazione autoreferenziale *ōMusa cantai la lode / della mia Strofe Lungaō*²⁶.

²⁶ Scrive Paolo Giovannetti, a proposito dell'egocentrismo e dell'autocelebrarsi di D'Annunzio: *ōMa nel suo comportamento autocelebrativo D'Annunzio sa andare ben più in là, se pensiamo che in *Alcyone* esistono almeno un paio di testi che cantano l'elogio della stessa poesia posta sotto i nostri occhi. In componimenti come *Le stirpi canore* e *Lōnda*, il poeta glorifica se stesso. Nel primo dei due testi, chi scrive paragona la sua opera a una serie di realtà naturalistiche, cercando di mostrarne la quasi infinita duttilità. Nell'*Ōnda* viene compiuta*

Con un piccolo passo all'indietro consideriamo velocemente queste due quartine del *Preludio* di Emilio Praga, scritto nel 1864 e immediatamente accolto come manifesto della Scapigliatura e di quell'Arte reprobata / che smaga il mio pensiero / dietro le basse immagini / di un ver che mente al Vero, contemporaneamente sognata da Arrigo Boito

í
Canto le ebbrezze dei bagni d'azzurro,
e l'ideale che annega nel fango!
Non irrider, fratello, al mio sussurro
se qualche volta piango:

giacché più del mio pallido demone,
odio il minio e la maschera al pensiero
giacché canto una misera canzone,
ma canto il vero!

Versi certo fuori dal nostro orizzonte di interesse ma in realtà significativi, non solo perché rispondono alla nostra domanda-categoria *cosa canto?*, piuttosto perché evidenziano come già nel movimento giovanile e distruttivo degli antecristi Scapigliati, che si auguravano la morte del casto poeta Manzoni svegliando in sante visioni assortite, si profilassero quei fermenti di novità che preparavano il passaggio tra i due secoli: *ma canto il vero!* esclama il quinario finale introducendo la dimensione della realtà per quanto misera e desolata della vita moderna, dove l'ideale inevitabilmente annega nel fango, e anticipando in qualche modo questa esigenza di *vero* poetico senza *maschera* che troverà a più riprese risonanza proprio nel corso dell'autoreferenzialità poetica novecentesca.

In questa direzione di testimonianza della verità conduce del resto l'esperienza, che segna il secolo, delle dittature e delle guerre, condizionando vistosamente gli intenti e i contenuti della poesia come della metapoesia di quegli anni. Ne possiamo riconoscere una chiara manifestazione proprio in Quasimodo, che abbiamo appena osservato in una prima fase della sua produzione tormentarsi all'interno di una sofferta mistica estetica della parola, e che invece nel 1946, finita e nel modo che sappiamo la seconda guerra mondiale, scrive in una dichiarazione d'intenti in prosa la nuova necessità dell'impegno e di una *poetica* che si faccia appunto *etica*. *Rifare l'uomo: questo il problema*

un'operazione ancor più straordinaria, poiché D'Annunzio utilizza un linguaggio virtuosistico, complicatissimo sul piano lessicale e ritmico, apparentemente con l'obiettivo di «descrivere» lo sfaccettato movimento di un'onda: ma in realtà per lodare la propria poesia, cioè la capacità di produrre oggetti lirici dotati di una complessità quasi infinita. In modo inaspettato, dunque, dopo cento versi di giochi espressivi affascinanti l'autore riconduce la poesia al suo centro comunque privilegiato, all'io che la produce, all'uomo superiore che dietro e dentro di essa vive (Giovannetti, 1994, 81).

capitale. Per quelli che credono alla poesia come a un gioco letterario, che considerano ancora il poeta un estraneo alla vita, uno che sale di notte le scale della sua torre per speculare sul cosmo, diciamo che il tempo delle «speculazioni» è finito. Rifare l'uomo, questo è l'impegno (da *Poesia Contemporanea*, 1946, in Finzi, 1983, 47). Parallelamente nella scrittura in versi troviamo negli stessi anni la dichiarazione autoreferenziale esplicativa, quasi una sorta di necessaria giustificazione a discolpa, premessa alla ricostruzione successiva, del silenzio inevitabile ma ora da riscattare della poesia durante il conflitto e dell'impossibilità di cantare sconfitti dalla brutalità della guerra, quando le cetre - scoperto rimando intertestuale al lamento biblico²⁷ degli ebrei in esilio a Babilonia - Ai salici di quella terra / appendemmo le nostre cetre; e contemporaneamente immagine simbolo della poesia classica che forse per la prima volta nella sua alta tradizione ora si trova senza parole - rimanevano infatti appese per una sorta di attonito voto *Alle fronde dei salici*, nella metapoesia dallo stesso titolo posta in apertura della raccolta *Giorno dopo giorno*, del 1947

E come potevamo noi cantare
 con il piede straniero sopra al cuore,
 fra i morti abbandonati nelle piazze
 sull'erba dura di ghiaccio, al lamento
 d'agnello dei fanciulli, all'urlo nero
 della madre che andava incontro al figlio
 crocifisso sul palo del telegrafo?
 Alle fronde dei salici, per voto,
 anche le nostre cetre erano appese,
 oscillavano lievi al triste vento.

Per leggere subito dopo la chiara esplicitazione, che ci interessa particolarmente, del
cosa canto in Il mio paese è l'Italia (da *La vita non è sogno*, 1946-48)

Più i giorni si allontanano dispersi
 e più ritornano nel cuore dei poeti.
 Là i campi di Polonia, la piana di Kutno
 con le colline di cadaveri che bruciano
 in nuvole di nafta, là i reticolati
 per la quarantena d'Israele,
 il sangue tra i rifiuti, l'esantema torrido,
 le catene di poveri già morti da gran tempo
 e i fulminati sulle fosse aperte dalle loro mani,
 là Buchenwald, la mite selva di faggi,
 i suoi forni maledetti; là Stalingrado,

²⁷ Nel Salmo 136, dall'evidente affinità tematica, che prosegue sull'identica dolente domanda: «Come potremo cantare i canti del Signore / in terra straniera?».

e Minsk sugli acquitrini e la neve putrefatta.
I poeti non dimenticano. Oh la folla dei vili
dei vinti dei perdonati dalla misericordia!
Tutto si travolge ma i morti non si vendono.
Il mio paese è l'Italia, nemico più straniero,
e io canto il suo popolo e anche il pianto
coperto dal rumore del suo mare,
il limpido lutto delle madri, canto la sua vita.

Dove notiamo innanzitutto la precisione delle informazioni che collocano esattamente il testo nella dimensione storica e geografica della cronaca di guerra, tra la "Polonia" dei campi di concentramento e "la neve putrefatta" scenario di battaglie e morte a "Stalingrado", insieme alla studiata durezza dei dettagli più forti: "sangue tra i rifiuti", "cadaveri che bruciano" e ovunque "maledetti" forni crematori; per arrivare alla volontà programmatica espressa dal sintagma, che per altro ci è già familiare, soggetto-verbo "io canto": "l'Italia e il suo popolo" nel "pianto" e nel "lutto", certo, ma, enfatizzata dalla posizione in chiusura di componimento, soprattutto "la sua vita", in una sorta di positività del ricostruire, se anche solo in versi, grazie al riconquistato compito di testimonianza dei "poeti che non dimenticano".

Facile ripensare ai versi di Brecht letti poco sopra, a proposito dell'"orrore per i discorsi dell'ambasciatore" che contestualizzando la lirica nei brutti tempi della guerra di Hitler "spinge al tavolo di lavoro"; con un ulteriore passaggio tematico e ritornando subito in Italia possiamo riconoscere a questo proposito una vicinanza argomentativa in Franco Fortini, dei "versi di cemento e di vetro / dove erano grida e piaghe murate e membra" di quest'ultimo impegnato traduttore italiano: "importantissima nella maturazione di Fortini, sia sotto il profilo ideologico sia sotto quello stilistico, è la riflessione che ha accompagnato il lungo lavoro di traduzione di Bertold Brecht, svolto soprattutto tra gli anni Cinquanta e Sessanta" (Esposito, 2000, 138), e del quale senz'altro condivide l'"engagement" nella necessità di stabilire un rapporto, per quanto problematico, tra poesia e ideologia.

Leggiamo allora questa autoreferenziale *Arte poetica*, tratta da *Poesia e errore*, raccolta del 1959 poi ripubblicata nel 1969

Tu occhi di carta tu labbra di creta
tu dalla prima saliva malfatto
anima di strazio e ridicolo
di allori finti e gesti

tu di allarmi e rossori

tu di debole cervello
ladro di parole cieche
uomo da dimenticare

dichiara che il canto vero
è oltre il tuo sonno fondo
e i vertici bianchi del mondo
per altre pupille avvenire.

Scrivi che i veri uomini amici
parlano oltre i tuoi giorni che presto
saranno disfatti. E già li attendi. E questo
solo ancora è il tuo onore.

E voi parole mio odio e ribrezzo,
se non vi so liberare
tra le mie mani ancora
non vi spezzate.

dove alla presentazione, nelle prime due quartine, in chiave palesemente negativa di sé stesso poeta *malfatto* e *uomo da dimenticare* (espressione di una sofferta e contraddittoria visione della *poesia* come colpa, dunque, come vizio, capace magari di costituire secondo l'indicazione di Pasolini, «l'unica concessione che Fortini si fa comportando ciò l'accettazione di una sorta di pazzia, d'irrazionalismo letterario recuperato per pura passione»²⁸, Cucchi e Giovanardi, 1996, I, 102); segue la dichiarazione del *cosa canto*: *il canto vero* è *oltre* il dissolversi del soggetto, quasi desiderato contro ogni *privatismo in poesia*²⁸, è *per altre pupille avvenire*, mentre il *solo* *onore* *oltre* i propri *giorni* che presto saranno disfatti consiste nella doverosa diffusione di un messaggio a futura memoria, predicazione o testamento per chi vorrà raccogliarli, se *La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi*.

Leggiamo ora invece questa poesia di Giorgio Caproni, *Concessione*, uscita postuma nel 1991 nella raccolta *Res Amissa*, nella quale riconosciamo in atto quel processo, che identifica soprattutto l'originale ironico nichilismo dell'ultima fase creativa dell'autore, di decostruzione e rarefazione progressiva del significante, di riduzione al minimo di ogni raffigurazione concreta per concentrarsi invece sulla forza del significato, fino quasi a lavorare col nulla (lo stesso *niente* con cui fare una poesia secondo Jandl? *per fare una poesia / non ho niente*): *Non c'è il Tutto. / Non c'è il Nulla. C'è / soltanto il non c'è*

²⁸ Per usare l'espressione, per quanto di tutt'altro intento, dei versi di Montale nella poesia *Asor (Diario del 71 e del 72)*.

Buttate pure via
ogni opera in versi o in prosa.
Nessuno è mai riuscito a dire
cos'è, nella sua essenza, una rosa.

Per il periferico Caproni la poesia, se non la letteratura tutta, è inganno, artificio, finzione senza via d'uscita, la cui sola possibilità forse, e forse è questo il significato di questa metapoesia quasi elementare nella semplicità della sue quartine, in realtà sfuggente nel suo effettivo voler dire, consiste nel riavvicinarsi alla vita e alla sua realtà²⁹: nella volontà di aderenza alla verità, nella tensione a farsi racconto (anche nella brevità epigrammatica il poeta è narratore proprio per il suo adeguarsi alla cosa, o, in questo caso, alla rosa), per l'appunto, di vita. Possiamo dunque affermare che la poesia fallisce se non riesce a cantare l'elementare bellezza del quotidiano? A dire / cos'è nella sua essenza, una rosa.

Affine alla dimensione caproniana per la marginalità perseguita di un'esperienza poetica al di fuori della dominante novecentista e piuttosto improntata all'impressionismo, spesso con inclinazioni popolaristiche o realistiche, talvolta prosastiche e diaristiche, comunque sempre lontana dall'assolutezza lirica di scuola analogico-simbolista, è la ricerca artistica di Attilio Bertolucci, di cui leggiamo un testo tratto dalla raccolta *In un tempo incerto*, del 1955

Pensieri di casa

Non posso più scrivere né vivere
se quest'anno la neve che si scioglie
non mi avrà testimone impaziente
di sentire nell'aria prime viole.

Come se fossi morto mi ricordo
la nostra primavera, la sua luce
esultante che dura tutto un giorno,
la meraviglia di un giorno che passa.

Forse a noi ultimi figli dell'età
impressionista non è dato altro

²⁹ Forse in questo modo si spiega l'etichetta per altro controversa di realismo per Caproni: nella sua scelta o esigenza poetica comunque antilirica e antisimbolista di aderire sempre all'oggetto, e non all'effusione sentimentale del soggetto che lo consideri. Scrive Pier Vincenzo Mengaldo «è famosa una dichiarazione di Caproni: «una poesia dove non si nota nemmeno un bicchiere o una stringa m'ha sempre messo in sospetto». Benissimo, però a parte il fatto che questa non mi sembra tanto un'insegna di realismo quanto di «metafisica» (Auden l'avrebbe sottoscritta in pieno), l'occhio del poeta qui si restringe su frammenti di realtà contestuali, su cose isolate, abbozzando qualcosa che non è una visione di reale a tutto tondo ma piuttosto una natura morta (Per la poesia di Giorgio Caproni, in Caproni, 1998, XL: introduzione al *Meridiano* Mondadori dedicato a Caproni, cui rimando per l'intera questione).

che copiare dal vero, mentre sgocchia
la neve su dei passerì aggruppati.

Nelle tre quartine di endecasillabi ritroviamo qualcosa che già conosciamo: l'istituirsi di un legame fondamentale - e ora radicalizzato addirittura dalla doppia negazione che connette abitualmente arte e vita «non posso più scrivere né vivere» - tra la scrittura e la quotidianità del reale, qui esplicitato dalla natura che senza sorprese si alterna nelle stagioni, tra «neve» e «viola», per offrire «la meraviglia di un giorno che passa». A questa preliminare sottoscrizione di una condizione necessaria consegue per logica derivazione la dichiarazione metapoetica di una precisa consapevolezza critica e teorica: agli «ultimi figli dell'età impressionista»³⁰ non è dato altro che copiare dal vero, il poeta deve infatti necessariamente cantare il reale quotidiano così com'è, deve costruire in versi una narrazione a partire da un'impressione, spesso di natura intima o di memoria familiare, da un'immagine minuta e proustiana come possono essere «i passerì ancora infreddoliti al disgelo, ma comunque con la semplicità di un appunto, della riflessione provvisoria, della minima affermazione di presenza; senza mai rinunciare «alla grande idea, irrinunciabile, di poter raccontare la vita in poesia» (Cucchi e Giovanardi, 1996, I, 6).

Questa irrinunciabile grande idea di raccontare la vita trascrivendola nei versi ci porta, con un passaggio direi automatico, a Giovanni Giudici e alla sua poesia *La vita in versi*, dall'omonima raccolta del 1965, che «dichiara fin dal titolo la volontà di dare voce ai fatti comuni dell'esistenza, trasferendoli nella poesia senza operarvi discriminazioni preconcepite» (Esposito, 2000, II, 132), e che potremmo scegliere come efficace manifesto metapoetico della domanda-categoria interpretativa in questione, *cosa canto?*

Metti in versi la vita, trascrivi
fedelmente, senza tacere
particolare alcuno, l'evidenza dei vivi.

Ma non dimenticare che vedere non è
sapere, né potere, bensì ridicolo
un altro voler essere che te.

Nel sotto e nel soprammondo s'allacciano
complicità di visceri, saettano occhiate
d'accordi. E gli astanti s'affacciano

³⁰ Chi intenderà annoverare il poeta oltre a sé in questo «noi»? Saba con Penna, Caproni, Giudici e l'antinovocentismo secondo la definizione di Pasolini? O risalendo all'indietro nella storia della poesia vuole richiamare la lezione di Pascoli e dei dimessi crepuscolari? In ogni caso è senza dubbio esplicitata la volontà di differenziarsi nettamente anche in termini autoreferenziali dalla propria contemporaneità poetica.

al limbo delle intermedie balaustre:
applaudono, compiangono entrambi i sensi
del sublime ó l'infame, l'illustre.

Inoltre metti in versi che morire
è possibile a tutti più che nascere
e in ogni caso l'essere è più del dire.

Espressione di una poetica perfettamente delineata che si riassume nell'indicazione dell'imperativo, rivolto a se stesso senza dubbio, ma ugualmente a chi voglia farsi poeta, a trascrivere dalla vita fedelmente, senza tacere particolare alcuno, per lasciare quindi libertà e spazio anche all'usuale³¹; lavorando in direzione opposta a ogni idea di lirica purezza attraverso un registro che sfiora o assorbe la prosa e offre la dignità della letteratura a situazioni e circostanze basse, umili, tradizionalmente impoetiche: come possiamo facilmente riscontrare nelle due ritmate quartine, dall'intento ironico e divertito ma certo impietosamente prive di ogni indulgenza, di *Tempo Libero* (sempre da *La vita in versi*), efficace esempio di scrittura in versi a proposito della quotidiana e prosastica evidenza dei vivi

Dopo cenato amare, poi dormire,
questa è la via più facile: va da sé
lo stomaco anche se il vino era un po' grosso³².

³¹ Una *stilistica dell'usuale*, che fissi sulla pagina questo ritmo di vita parlata propone anche Nelo Risi, per certi versi ugualmente ascrivibile alla linea lombarda, in funzione di una lombardità soprattutto come scelta di praticare una poesia legata al reale delle cose e non priva di un intento civile di tensione pariniana nella volontà di chiarezza del dire, quando ad esempio dichiara: «sono per una poesia civile fatta da un uomo pubblico in un tempo reale, sono per un linguaggio tutto teso che sia di per sé azione; voglio parlare di quello che ci offende, scrivere quello che più ci indigna» (da *Dentro la sostanza*, 1965), come leggiamo nella metapoesia esplicativa *Premessa* alla raccolta poetica *Di certe cose*, del 1970

Quanti artifici
quanti rischi infiniti ad opera di pochi
per questo ritmo di vita parlata
che sulla pagina c'incanta!

Se occorre arte perché siano vere
le parole rare
forse più ne occorre
per essere stilisti dell'usuale

³² A proposito di funzioni fisiologiche - per chiudere in leggerezza - mi viene in mente l'animato quadretto del vero di un balcone tratteggiato in dialetto da Trilussa, con un merlo antropizzato che addirittura teme il poeta e di finire cantato e pure frainteso nella banalità dei suoi trilli di buona digestione quando rivela: «ma sei poeta, e la paura mia / è che me schiaffi in una poesia» (*La poesia*, in *Tutte le poesie*, a cura di Claudio Costa e Lucio Felici, I Meridiani Mondadori, Milano, 2004).

Ma chi ti sente?- lei dorme più di te,
viaggia verso domani a un vecchio inganno:
la sveglia sulle sette, un rutto, un gocciolino
- e tutto ricomincia - amaro di caffè.

Ma cosa vuole con questi lamenti questo / qui ó le solite la vita in versi / raccontando storie, scrive Giudici solo pochi anni dopo aprendo con il componimento, dal forte richiamo tematico interno, *Della vita in versi* la raccolta successiva *Autobiologia*: seppur minimizzata da un nuovo atteggiamento di sarcastico disincanto rimane in ogni caso evidente l'adesione alle solite storie, al realismo di una vita della dichiarazione dal tono di sentenza in ogni caso l'essere è più del dire, l'essere più di qualunque scriverne - ma qui voglio lasciare in sospeso uno spunto aperto di riflessione, perché su questa interessante notazione, che sembra mettere in questione un qualche rapporto tra essere e dire, ovvero tra essere e linguaggio, e più specificatamente nello spazio autoreferenziale di una metapoesia, vorremmo tornare meglio più avanti.

2.3 Come, la poesia?

Come scrivo le poesie
Nasce un verso improvviso,
Dopo ne nasce subito un altro
Balena un terzo, a esso da lontano
Ride il quarto, sopraggiungendo.

E il quinto, dopo, poi
Io stesso non so da dove, quanti siano.
Ma io non ragiono sul verso
E, veramente, non li compongo mai.
Konstantin Balomont

In quanto poeta, il poeta come scrive³³; come si scrive la poesia?

Impossibile non cominciare a ragionare a proposito di questa categoria dell'autoreferenzialità poetica senza leggere la celeberrima *Lettre du Voyant* che Rimbaud invia nel 1871 all'amico e poeta Paul Demeny; prosa, certo, quindi formalmente fuori dal nostro interesse, ma *voici de la prose sur l'avenir de la poésie* (in Margoni, 1993, 140): definizione teorica di un metodo poetico e manifesto programmatico dell'ascesi negativa e dell'autoannientamento mediante i quali il poeta - *pour des visions écrasant son oeil darne*³⁴ - giunge alla suprema sapienza del visionario. *Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême Savant! - Car il arrive à l'inconnu! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun! Il arrive à l'inconnu et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables: viendront d'autres horribles travailleurs; ils commenceront par les horizon où l'autre s'est affaissé!*³⁵ (ibidem, 142). Il

³³ Una risposta evidentemente interessante ci viene da Konstantin Balomont, nella traduzione di Paolo Galvagni.

³⁴ Nella poesia dal titolo, guarda caso, *Les poètes de sept ans*: evocazione concisa e drammatica dell'infanzia ribelle e visionaria del precocissimo poeta, con ogni evidenza anche autoreferenzialmente poeta-bambino.

³⁵ Per la sua importanza poetica e metapoetica, lascio in originale la prosa di Rimbaud; questa è la traduzione di Ivo Margoni: *Io dico che bisogna essere veggente, farsi veggente. Il Poeta si fa veggente mediante un lungo, immenso e ragionato sregolamento di tutti i sensi. Tutte le forme d'amore, di sofferenza, di pazzia; cerca egli stesso, esaurisce in sé tutti i veleni, per non conservarne che la quintessenza. Ineffabile tortura nella quale ha*

ragionamento, che rivendica al poeta il rango di veggente in cerca dell'ignoto, sostiene - e ne vediamo tutta la modernità - che l'autodisarmarsi dell'io deve essere raggiunto mediante un atto operativo, diretto dalla volontà e dall'intelligenza. «Io voglio essere poeta e lavoro per divenirlo» (Friedrich, 2002, 64), secondo la stupefacente affermazione di Rimbaud; tuttavia sta contemporaneamente ad indicare come di fatto la poesia moderna proceda di pari passo a un'equivalente riflessione sulla poesia: a noi naturalmente interessa questo aspetto nel momento esatto in cui viene a depositarsi nella struttura specifica di una qualsiasi scrittura in versi; quando la poetica, intesa come quel complesso di idee intorno al fare artistico, alle forme e ai modi che lo contraddistinguono, si scrive nella poesia stessa. Chi scrive poesia, come la scrive?

Talmente automatica da risultare quasi inevitabile l'associazione immediata con l'*Arte poetica* di Paul Verlaine, il - consapevolmente - *Pauvre Lelian*³⁶ irrimediabilmente schiacciato dalla grandezza rivoluzionaria e profetica del dionisiaco Rimbaud: dichiarazione di poetica scritta nel 1874 e testo fondamentale per comprendere la poesia contemporanea (Guglielmino, 1971, 22, II, da cui riprendo anche la traduzione di Clemente Fusero); manifesto riconosciuto del simbolismo con le sue famose indicazioni operative contro il verso fisso, l'eloquenza, la rima e la precisione della parola che ne impedisca l'allusione e la musicalità, ma altrettanto efficace metapoesia-manifesto della nostra categoria, esemplare risposta, data scrivendo poesia, alla domanda come scrivere poesia: «sia il verso»

Musica, prima d'ogni cosa:
E perciò preferisci il Dispari,
Nella rima più vago e solubile,
con niente in sé che pesi o posi.

Anche bisogna che tu scelga
Le parole con qualche svista:
Squisita è la canzone grigia
Che Indeciso a Preciso allaccia.

Sono occhi belli dietro veli,
Luce che trema a mezzogiorno

bisogno di tutta la fede, di tutta la forza sovrumana, nella quale diventa fra tutti il grande infermo, il grande criminale, il grande maledetto, - e il sommo Sapiente! - Egli giunge infatti all'ignoto! Poiché ha coltivato la sua anima, già ricca, più di qualsiasi altro! Egli giunge all'ignoto, e quando anche, sbigottito, finisce col perdere l'intelligenza delle proprie visioni, le avrebbe pur viste! Che crepi nel suo balzo attraverso le cose inaudite e innominabili: verranno altri orribili lavoratori; cominceranno dagli orizzonti sui quali l'altro si è abbattuto! (Margoni, 1993, 143).

³⁶ Come lui stesso si anagrammò includendosi nel 1884 tra *Les Poètes Maudits*: Rimbaud, Mallarmé, Corbière, Villiers de l'Isle-Adam e appunto Verlaine.

Nel tiepido cielo autunnale,
Nodo azzurro di stelle chiare!

Sfumatura, non il Colore,
Nient'altro che la Sfumatura!
Oh! È lei la sola che fidanza
Il sogno al sogno e il flauto al corno!

Scampa dalla Punta assassina,
Dal riso impuro e dal crudele
Spirito, pianto dell'Azzurro,
Dall'aglio di bassa cucina!

Tu, torci il collo all'eloquenza!
Dovresti poi, d'un passo energico,
Tenere un po' a freno la Rima,
Dove arriverà, se non badi?

Chi dirà i torti della Rima?
Chi, bimbo sordo o negro folle,
-Sto gioiello da un soldo ha fatto,
Vuoto e falso sotto la lima?

Musica, dunque, ancora e sempre!
Sia il verso la cosa volata
Che fugge da un'anima in viaggio
In altri cieli ad altri amori.

Sia il verso la buona ventura
Sparsa al vento fresco, il mattino,
Che profuma di menta e timo!
Tutto il testo è letteratura.

Diverse indicazioni ci vengono pochi anni dopo dall'avanguardia, che spesso e intenzionalmente secondo il proprio programma di rottura vuole rendere esplicita in poesia la nuova poetica, come leggiamo ad esempio in questa metapoesia «elastica» (*Dix-neuf poèmes élastiques*, 1919) di Blaise Cendrars che fin dal primo verso, «nell'invito iniziale a osare e far rumore», e che rimanda a un mondo da cogliere intero, nella pienezza del suo slancio vitale» (Esposito, 2000, I, 90: che dei versi riportati è anche il traduttore) chiarisce efficacemente cosa serve per scrivere poesia, e come fare quando «è la poesia in gioco»

Ai 5 cantoni

Osare e far rumore
Tutto è moto colore scoppio luce
La vita sboccia alla finestra del sole
Che si fonde nella mia bocca
Sono maturo

E stramazzo traslucido sul selciato

Tu dici, amico

Che non so aprire gli occhi?

Bocca d'oro

È la poesia in gioco

Sempre avanguardia, un anno dopo. In questa metapoesia manifesto dada di una poesia alogica fatta dal caso che l'artista asseconda, poesia-azione che mescola e confonde i confini tra le arti e che in qualche modo ci riconduce al disordine necessario, in un certo senso al *dérèglement* che abbiamo appena visto invocare da Rimbaud, Tristan Tzara si diverte a spiegarci ancor più dettagliatamente come concretamente procedere, passo dopo passo, *Per fare una poesia dadaista*³⁷:

Prendete un giornale.

Prendete le forbici.

Scegliete nel giornale un articolo della lunghezza che desiderate per la vostra poesia.

Ritagliate l'articolo.

Ritagliate poi accuratamente ognuna delle parole che

Compongono l'articolo e mettele in un sacco.

Agitate delicatamente.

Tirate poi fuori un ritaglio dopo l'altro disponendoli nell'ordine in cui sono usciti dal sacco.

Copiate scrupolosamente.

La poesia vi somiglierà.

Ed eccovi divenuto uno scrittore infinitamente originale e di squisita sensibilità, benché incompresa dal volgo.

Questa modalità che potremmo definire precettistica, che con precise indicazioni più o meno serie o invece scherzose, spiega punto per punto e nel dettaglio come scrivere poesia, mostra una certa ricorrenza (e una ricerca comparata in questa direzione darebbe probabilmente abbondanti risultati) nel panorama dell'autoreferenzialità in poesia, tornando qua e là ad offrire istruzioni e consigli. Majakowskij negli stessi anni si premura di darci infatti *La ricetta*³⁸ dell'arte compositiva, che riporto benché non intera soprattutto perché, nel passaggio dal bricolage alla cucina, risulta tematicamente identica alla precedente, in un divertito caso di contiguità metapoetica

³⁷ Da *Dada manifesto sull'amore debole e l'amore amaro*, 1920, traduzione di Ornella Volta.

³⁸ Da Vladimir Majakowskij, *Opere*, a cura di Ignazio Ambrogio, Editori Riuniti, Roma, 1980.

Le regole sono semplici, assolutamente.

(Sette in tutto)

1. Si prendono i classici,
se ne fa un rotolo
e si passano in un tritacarne.
2. Quello che nasce
si butta in uno staccio.
3. Quindi, lo si espone all'aria aperta.
(Badare che sulle immagini non si affollino le mosche.)
4. Lì, si scuote appena appena.
(Se no i segni deboli si induriscono troppo.)
5. Si lascia seccare (perché non abbia il tempo
di eternarsi),

poi si versa nella macchina:
una comune pepaiola.

6. Quindi,
si applica sotto la macchina
della carta appiccicosa
(per prenderci le mosche).
7. Ora è semplice:
gira la manovella,
e attento che le rime non si ammucchino tutte insieme.
Sangue con langue,
intorno con giorno
tutte disposte bene
una dopo l'altra.

Adesso prendi il tutto e
è pronto per l'uso:
per la lettura,
per la declamazione,
per il canto.
E per guarire i poeti da sfaccendate malinconie
í

Oppure, sempre in un contesto culinario, ecco la *Ricetta per fare una poesia*³⁹ proposta invece da Raymond Queneau: «Prendete una / parola, prendetene due / fatele cuocere come se fossero uova / scaldatele a fuoco lento / versate la salsa enigmatica / spolverate con qualche stella / mettete pepe e fatele andare a vela».

Ma torniamo finalmente in Italia e saltiamo invece alla fine del secolo, dove *Altre istruzioni*⁴⁰ ci vengono offerte da Gianni Delella ne *Il congedo della vecchia Olivetti*,

³⁹ Trovo questi versi in Donatella Bisutti: *L'albero delle parole* (2002, Feltrinelli, Milano, 102) di cui riporto la traduzione.

⁴⁰ *Le mie istruzioni*, nel titolo equivalente scelto per la propria dichiarazione di poetica in poesia dall'americano James Laughlin, che forse nella semplificazione addirittura infantile di quel qualcosa che potresti vedere/scendendo Ridge Road per andare/ al supermercato cerca proprio un'altra forma di impoetico. Ne trascivo dunque (nella traduzione di Massimo Bacigalupo) i versi iniziali:

del 1996, in una metapoesia che, una volta stabilito l'ampioetico come contenuto della poesia (se vogliamo evidenziare la continuità e contiguità tra le nostre categorie metapoetiche) vuole spiegarci in termini referenziali per l'appunto *come* scriverne, come raccontarlo

L'ampioetico, raccontalo a lampi.
Nomina le nuove impercepite
cose del mondo in cui ora siamo
immersi. E siano i versi

attenti al comune, alla prosa
che servi. E all'arso
cicalio delle stampanti, poi che canto
è forza di memoria e sentimento

e oggi nient'altro che il frammento
sembra ci sia dato per istanti,
tu pure tentalo, se puoi, come tanti,
durando un poco oltre quel vento

Giorgio Manacorda, sbeffeggiandone allegramente i versi - *Nomina le nuove impercepite / cose* Impercepite? E che dire dell'arso cigolio delle stampanti? Per non parlare dell'ultima moralistica quartina che si conclude con *quel vento*. Quale? (Manacorda, 2004, 203) - afferma che *quando un poeta non ha nulla da dire, sceglie*

fallo tanto semplice che un bambino di sei anni possa capire le

parole (e magari il senso)
poi toglie tutte le parole

che non servono a niente
così mi istruì Ezra

spezzando la punta della sua
matita come per infilzare

le parole colpevoli e
Bill anche mi disse di farlo

semplice semplice come
qualcosa che potresti vedere

scendendo Ridge Road per andare
al supermercato qualsiasi

cosa che vedi con i tuoi occhi
può essere vera ma fai quel che

hai visto quanto più chiaro puoi.
í

un tema e lo svolgeö (ibidem). E appunto è proprio questa forzatura monotematica che qui ci interessa; sospeso il giudizio⁴¹ il testo di DøElia ci serve infatti come chiaro esempio in risposta alla nostra domanda-categoria *come la poesia*: òE siano i versi attenti al comune, alla prosa che serviö; dove per altro ritroviamo, piccolo rimando interno, pur nella differenza ovvia delle traduzioni, la medesima struttura grammaticale ottativa appena vista in Verlaine òSia il verso la buona venturaö, che è la stessa del resto che costruisce i versi di William Carlos Williams presi in apertura a illustrare la categoria: òe la scrittura / sia di parole, lente e rapide, affilate / a colpire, quiete ad attendere, / insonni- / a conciliare con metafore / le persone e le pietreö.

E ancora, forse a conferma di questo continuo indagare il medesimo tema, che sembrerebbe, a nostro vantaggio, non essere altro che il tema autoreferenziale, DøElia torna successivamente nella raccolta *Sulla riva dell'epoca*, del 2000, a scrivere di come egli stesso, poeta e scriba - òE tu, scriba, che vuoiö - debba fare poesia, con la precisa indicazione di metodo compositivo òfai di te stesso il tuo stesso arneseö, nelle terzine senza rima di questa seconda metapoesia (e, scherzosamente, possiamo solo immaginare come presumibilmente se la riderebbe Manacorda del òrodioö o del òtarlioö, per esempio)

Scava bene, a fondo, intenso, lungo il verso,
le pareti di questa scatola borghese,
non mollare per un attimo il monodico,

anche se fratto, rodio del tuo tarlio,
che sia penna o pennello, corda, tasto,
clic o ronzio, macchina o scalpello,

occhio che riprende e cuore che sente,
tempo del battere, tempo del levare,
fai di te stesso il tuo stesso arneseí

Ci dice in poesia come si scrive la poesia anche Alda Merini, con questo testo autoriferito tratto dalla raccolta, che molti considerano la sua migliore, *La Terra Santa*, del 1984

Le più belle poesie

⁴¹ Come sempre, del resto, a tutto vantaggio della rappresentatività, vale forse la pena di ribadirlo nuovamente; in questo contesto di indagine comparativa sulle poesie che si scelgono come argomento la poesia, che non vuole certo essere una rassegna di belle poesie o di poesie che piacciono a me, per quante ce ne siano.

si scrivono sopra le pietre
 coi ginocchi piagati
 e le menti aguzzate dal mistero.
 Le più belle poesie si scrivono
 davanti a un altare vuoto,
 accerchiati da agenti
 della divina follia.
 Così, pazzo criminale qual sei
 tu detti versi all'umanità,
 i versi della riscossa
 e le bibliche profezie
 e sei fratello di Giona.
 Ma nella Terra Promessa
 Dove germinano i pomi d'oro
 e l'albero della conoscenza
 Dio non è mai disceso né ti ha mai maledetto.
 Ma tu sì, maledici
 ora per ora il tuo canto
 perché sei sceso nel limbo,
 dove aspiri l'assenzio
 di una sopravvivenza negata.

Dolente metapoesia che alla nostra domanda *come la poesia* risponde con un ricchissimo sfoggio di temi che già conosciamo bene: innanzitutto il dolore dello scrivere che sappiamo cifra distintiva della Merini, dolore fisico dei ginocchi piagati, e dolore intellettuale contemporaneamente dell'assenza nell'altare vuoto e della presenza nell'accerchiamento della "divina follia", cui fa seguito l'ottimismo del riscatto del "pazzo criminale" (e pazzo non sarà certo un aggettivo scelto casualmente per dirci chi è il poeta) che addirittura detta all'umanità "i versi della riscossa"; per poi chiudere questa parabola di esaltazione ed esclusione con la poesia che presenta il conto, che del resto - tema, questo del rapporto tra l'arte e la vita, già più volte incontrato e argomentato e che quindi non ci stupisce - è nient'altro che il prezzo della propria esistenza, l'amaro "assenzio" / di una sopravvivenza negata.

Mi sembra interessante accostare a questo proposito un testo autoreferenziale decisamente particolare - una sorta di poesia sulla poesia però doppia, poesia sulla poesia che costruisce altra poesia sulla poesia in un caso evidente di riuso intertestuale e di citazionismo postmoderno - della giovane Chiara De Luca, che riscrive infatti la propria metapoesia sulla metapoesia appena letta della Merini, per l'appunto riportata in esergo

*Le più belle poesie
 si scrivono sopra le pietre
 coi ginocchi piagati
 e le menti aguzzate dal mistero.*
 ALDA MERINI

Le più belle poesie si scrivono coi segni
nella carne tracciati dalle punte delle pietre
quando sono cicatrici da tempo le ferite,
e stremata la mente tesa al fallimento
del sangue a vergare la vita mentre avviene.

rincarando però se possibile la dose e rinforzando l'immagine di una poesia che si
scrive sempre e solo come sofferenza, se anche cicatrizzata da tempo, e che anzi
finisce con l'identificarsi di fatto col fallimento della vita mentre avviene.

In fondo niente di molto diverso da quel *malheur* che, quasi mezzo secolo prima,
faceva le sue rime sotto lo scialle tisico di Amelia Rosselli, una *qui a seulement rêvé*,
con una componente di vita vissuta, per non dire *confessional*, dove l'esperienza
privata si consegna a referenti senza nome e senza volto, come chiarisce Giovanni
Giudici nel presentarne la raccolta poetica (in Rosselli, 1997, IX), ma soprattutto nella
esplicita dichiarazione autoreferenziale, che ovviamente ci riguarda, di come si scrive la
sua *brève poésie*, *œt on brûle des amères/syllabes dans les coins*

Malheur malheur qui fais tes rimes sous un châle phtisque
tu m'as connue telle que je suis, lyrique
par brève poésie. Bien autre est cette réalité qui s'est faite physique
crainte des instants lumineux entrecoupés
d'une plainte lubrique. Malheur malheur synonyme de la peur
porte-moi au secours des soeurs de charité
Je suis un qui a seulement rêvé.
(1957)⁴²

Leggiamo ora invece un testo autoreferenziale del «depressivo» Raboni⁴³ - «Raboni è
solo Raboni, anche con i suoi narcisismi, il suo piacersi nella «depressione». E sembra
poco ma non lo è, perché Raboni, che è un poeta, qui si spende nel suo modo tranquillo
ma tragico (Manacorda, 2004, 397) - che si intitola *Notizia* ed è tratta da *Le case della
Vetra*, del 1966

Solo qualche parola,
solo una notizia sul rovescio del conto
sbagliato dal padrone.

⁴² Da *Adolescence, exercices poétiques, 1954-1961*: dato il multilinguismo della poesia di Amelia Rosselli, mi
sembra ovvio presentare questo testo autoreferenziale nella sua scrittura francese.

⁴³ «Forse per Raboni potremmo usare la formula heideggeriana dell'«essere per la morte», nel senso che nella
sua poesia nulla sfugge a quell'atmosfera (Manacorda, 2004, 397): un'affermazione che io trovo caratterizzi in
maniera efficace la cifra dominante - la percezione della persistenza della morte nell'esistenza - della poesia di
questo autore.

Forse è tardi, può darsi che la ruota
 giri troppo in fretta perché resti qualcosa:
 occhi squartati, teste di cavallo,
 bei tempi di Guernica.
 Qui i frantumi diventano poltiglia.
 E anch'io che ti scrivo
 da questo luogo non trasfigurato
 non ho frasi da dirti, non ho
 voce per questa fede che mi resta,
 per i fiaschi simmetrici, le sedie
 di paglia ortogonali,
 non ho più vista o certezza, è come
 se di colpo mi fosse scivolata
 la penna dalla mano
 e scrivessi col gomito o col naso.

«Anche io che ti scrivo», dice il poeta, dal montaliano⁴⁴ «luogo non trasfigurato» della confusione attuale - dove persino «i frantumi diventano poltiglia» e non si sa più niente, neanche la durezza dei «bei tempi di Guernica» - «non ho frasi da dirti», «non ho voce per questa fede che mi resta», «non ho più vista né certezza». Nella ripetizione dei tre «non ho» è interessante notare che l'autoreferenzialità poetica di Raboni è, per così dire, *in negativo*, nello scrivere comunque e malgrado tutto, anche nella incapacità di farlo, anche a costo di una faticosa e dolorosa innaturalità, «come se di colpo mi fosse scivolata la penna dalla mano / e scrivessi col gomito o col naso»; evidente espressione autoreferenziale di quell'intento morale raboniano, di quell'idea non omologata di, potremmo dire, resistenza etica della parola «a garanzia (a futura memoria» come egli scrive citando il codice civile) di un futuro non disumano» (Esposito, 2000, II, 183): «per quanto / ignominioso sia il presente io mai / rinuncerei, potendo scegliere, / a starci, magari di sghembo / e rattrappito da amarezza, dentro. / Forse, mi dico allora, / non è per me che parlo, è qualcun altro, / nato da poco o nascituro, / ad agitarsi nel mio sonno, a premere / da chissà dove sul mio cuore, / a impastare parole col mio fiato»⁴⁵

Autoreferenzialità in negativo che ci impone due considerazioni. Innanzitutto un immediato e abbastanza ovvio richiamo a Montale: nei versi della lirica *Non chiederci la parola* - dove «parola» sta, metonimicamente come concreto rispetto all'«astratto», per poesia: a ufficializzarne in ogni caso la natura di metapoesia - trova infatti la sua espressione forse più evidente, oltre che la più nota, questa via apofatica, la dichiarazione, anche in poesia, della poetica del non

⁴⁴ Evidente la corrispondenza tematica con *Notizie dall'Amiata*: «ti scrivo di qui, da questo tavolo / remoto, dalla cellula di miele / di una sfera lanciata nello spazio / e le gabbie coperte, il focolare / dove i marroni esplodono, le vene / di salnitro e di muffa í ö (*Le occasioni*).

⁴⁵ Da *Barlumi di storia*, raccolta del 2002.

Non chiederci la parola che squadri da ogni lato
l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco
lo dichiari e risplenda come un croco
perduto in mezzo a un polveroso prato.

Ah l'uomo che se ne va sicuro
agli altri ed a se stesso amico,
e l'ombra sua non cura che la canicola
stampi sopra uno scalcinato muro!

Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.
Codesto solo oggi possiamo dirti,
ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo.

La parola che definisce non esiste - "It is impossible to say just what I mean!", fa dire Eliot a Prufrock nel 1917 - invece esiste solo il provvisorio: come nella temporalità della vita (lo sdoppiamento, la parte buia, l'incertezza ontologica dell'uomo, l'ombra sua) così nella poesia, che qui infatti si apre con un'altra negazione, con un altro non, non chiederci la parola che risplenda nitida e compiuta come un croco, fiore vistoso e prezioso, al quale con un procedimento di sostituzione e diminuzione si preferisce infatti la disarmonia di un ramo nodoso e secco. Negazione ripetuta nella terza quartina da non domandarci: la sola proposta o risposta è invece e finalmente la costruzione di un'identità che si definisce negando ciò che non è e non vuole, attraverso dichiarazioni in negativo che assumono un'importanza autoreferenziale oltre il testo, in quanto nel "ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo" di una teologia negativa sta esattamente il punto dal quale ripartire.

In secondo luogo è importante evidenziare come questa tipica modalità autoreferenziale apofatica - dopo la dichiarazione o declamazione di poetica alla maniera esclamativa di Verlaine, o la precettistica in chiave più o meno ironica che abbiamo incontrato per esempio nelle avanguardie -, sia piuttosto diffusa, e ne leggiamo un ultimo esempio in questo (intenzionalmente anticrociano) *Breviario di estetica* del periferico e poco frequentato Gianfranco Ciabatti, metapoesia tratta dalla raccolta del 1985 *Preavvisi al reo*

Non rispondere niente
alla domanda del pianto. Al suo invito
di risolvere facilmente
le ragioni del dolore
non aderire.

A chi esige clamori
dalla tua ribellione
e grida in nome di una libertà
che non gli costa niente
opponi la scienza di un'infima origine
e la prassi del risalire.

E quando l'imprecisione
tenta la tua indolenza, non eludere
la fatica del farsi capire,
cercando scappatoie tra i valenti nel discorrere
d'ogni cosa o di niente,
ma cerca la parola che ti occorre.

In questa poesia, oggetto della riflessione metapoetica, sostenuta lungo le tre strofe dalla tensione verbale degli imperativi la cui forma negativa struttura i versi con la ricorrenza del non - ònon rispondereö, ònon aderireö, ònon eludereö - è esattamente il modo in cui deve essere scritta una poesia, evitando tanto facili commozioni liriche in risposta òalla domanda del piantoö quanto comode poetiche di partito di chi ògrida in nome di una libertà / che non gli costa nienteö, in definitiva ogni pigra scorciatoia e ogni indolente stereotipo, per scrivere una poesia che sia esercizio rigoroso di conoscenza e critica, che non rifugga òla fatica del farsi capireö e che si fondi materialisticamente su un impegno artigianale di costruzione e su una ricerca eticamente connotata. Come dunque la poesia? òCerca la parola che ti occorreö.

2.4 Cosa, la poesia?

*La poesia è
il negativo del silenzio.
Un giorno
nell'acido delle parole
compare il suo viso.
Nessuna lacrima negli occhi.
I tre diamanti
brillano immobili
confitti nel suo petto.
Ghiannis Ritsos⁴⁶*

Cosa, che cos'è dunque la poesia?

Ecco la mia risposta bruciante
alla domanda che sempre cova sotto la cenere
cosa può essere la poesia
(essendo cieco lo vedo
meglio di voi):

Poesia grafico della coscienza espansa
Poesia verità che smaschera tutte le falsità
Poesia occhio fotografico senza otturatore
fisso su due sentieri che divergono in un fitto bosco.

A questa domanda che sempre cova sotto la cenere, e che abbiamo constatato nella sua incidenza metapoetica, il vecchio beat Ferlinghetti, nel recente *Americus* (traduzione di Massimo Bacigalupo), facendo parlare Omero il grande rapper rivolto per altro proprio a tutti i poeti per poeti che scrivete poesia sulla poesia offre un lungo strabiliante elenco di risposte per definire la poesia. Che certo non è tutta eroina cavalli e Rimbaud, piuttosto una madeleine immersa nel tè di Proust, oppure, se fossimo Dante ciò che esclameremmo se ci ritrovassimo in una / selva oscura / nel mezzo del cammin di nostra vita; e via di seguito fino a coprire ogni campo del possibile, dallo Spirito Assoluto ai biondi capelli di Helen: evidentemente, nell'autoreferenzialità ricercatamente casuale ed enumerativa di questo testo, si vuole che la poesia sia nello stesso tempo niente, la dolente desolazione di una lampadina nuda in un ricovero per

⁴⁶ Traduzione di Nicola Crocetti.

barboni a Fat City / alle tre di mattina - e divinamente tutto: poesia è religione, religione poesia⁴⁷.

Che nell'azzardo (a mio parere reso però credibile dall'evidenza e dalla forza comparativa) dell'insolito parallelismo tra l'America dall'esperienza beat alla postmodernità e la Milano morale di inizio secolo, non è molto diverso - da un punto di vista squisitamente tematico e di autoreferenzialità poetica, s'intende: che è quello che ci interessa - da quanto scriveva Clemente Rebora nei *Frammenti lirici* quasi un secolo fa, nel 1913, provando a garantire in metapoesia la sua concezione poetica di un oltranzismo mistico in cui lo stile espressionistico, più che riflettere un'ideologia, è immediatamente ideologia (Gioanola, 1986, 167), e si rende autoreferenzialmente necessario per veicolare quest'idea, come abbiamo appena visto comune e sovraletteraria, della poesia come incarnazione del mondo, che si identifica dunque immediatamente con la realtà, più precisamente col tutto: infima e sublime è - secondo un identico movimento tematico che riconosciamo facilmente - contemporaneamente sterco⁴⁸ e presenza di Dio. E questi versi liberi e di varia lunghezza, legati da numerose rime assonanze e consonanze a formare una complessa struttura fonico-ritmica, tratti dal testo *O poesia, nel lucido verso* (che riporto per brevità solo nella sua parte conclusiva) ne sono la totalmente esplicita dichiarazione meta poetica

í
tu sei cagnara e malizia e tristezza
ma sei la fanfara
che ritma il cammino,
ma sei la letizia
che incuora il vicino,
ma sei la certezza
del grande destino,
o poesia di sterco e di fiori,
terror della vita, presenza di Dio,
o morta e rinata
cittadina del mondo catenata!

⁴⁷ «Poesia? Una religione / senza profeti e senza libri sacri / né virtù né peccati anche per l'indiano Satchidanandan (*Poesia, una religione*, traduzione di Giulia Gatti): interessante e ricca si delinea questa derivazione tematica, che forse potremmo definire mistica, e che identifica infatti esplicitamente la poesia con Dio; «Dio è pura poesia» per Miguel Torga (*Catechesi*, traduzione di Giulia Lanciani), e prima di lasciare necessariamente in sospeso questa nuova direzione leggiamo i bellissimi versi di Jorge Guillén che chiudono la *Perfezione del circolo* (in Friedrich, 2002, 261): Misteriosamente / Rifulge e si cela. / - Chi? Dio? La poesia? / - Misteriosamente.

⁴⁸ Rincarare la dose con il solito disincanto Montale quando afferma, però nella misura tradizionale riconducibile all'endecasillabo: «La poesia e la fogna, due problemi / mai disgiunti (ma non te ne parlai)»; in *Satura*, naturalmente (II: *Quando si giunse al borgo del massacro nazistaí*).

E forse c'è anche un altro aspetto da considerare ancora brevemente, a proposito della dimensione della religiosità della poesia che stiamo osservando nel suo esprimersi autoriferito, e che in qualche modo ci riguarda da vicino: «ogni poeta», scrive Paolo Febbraro, «sperimenta la facoltà divina della creazione con il fango delle parole di tutti: non divina perché discesa da Dio, ovviamente, ma perché simile a quella che gli uomini hanno figurato in lui. Originario, onnipotente ed eterno, e insieme incompreso, fatto segno di ammirata negligenza da parte degli uomini pratici: è Dio, o il poeta?» (Febbraro, 2009, 58). Questa annotazione, nell'ottica di quella potenzialità linguistica che emerge solo nella *poiesis*, nella «fatura» che riproduce, sia pure imperfettamente, l'eterna Creazione (Casadei, 2009, 33), ci permette di anticipare il nostro passaggio concettuale dal cosa sia la poesia al perché della metapoesia, dalla necessità di categorizzare la quantità sorprendente e interrogativa di testi metapoetici alla curiosità di capirne la ragione ultima, e che trova, io credo, una spiegazione appunto nel ruolo anche non necessariamente divino ma comunque *fondativo* della parola poetica, che è *iniziale*, e dicendo crea, come avremo modo di capire meglio proseguendo nel discorso. Certo è che le definizioni, o forse dovremmo dire i tentativi di definizione della poesia, si sprecano, senza che se ne venga mai a capo: «è noto infatti come il problema della specificità lirica⁴⁹ (quale sia l'esatta natura del testo lirico, e quali siano, se ci sono, le marche che lo identificano) costituisca uno dei problemi più aperti della poetica e della semiologia letteraria attuali: problema spesso aggirato o ignorato proprio in ragione della sua difficoltà, oppure affrontato qua e là anche con piglio o sottigliezza, ma senza produrre niente che sia paragonabile, per sistematicità e grado di certezza, con le elaborazioni messe a nostra disposizione dalla narratologia e dalla semiologia teatrale di questi ultimi anni. Ricorrenti sono, del resto, le dichiarazioni di scetticismo o addirittura di aperta rinuncia critica: «tutte le definizioni che sono state date della lirica peccano o di estrinsecità o di insufficiente estensione oppure di genericità», recitava un noto repertorio di alcuni decenni fa; e più recentemente, concludendo la discussione di alcune delle teorizzazioni a noi più vicine, René Wellek stimava si dovesse abbandonare il tentativo di definire la natura complessiva della lirica o del lirico, non

⁴⁹ Decidiamo per ovvie ragioni di contesto, ma certo senza banalizzarne la portata teorica per la cui trattazione approfondita rimandiamo senz'altro alle efficaci pagine di Bernardelli, di usare ancora indistintamente i due termini di lirica e poesia, sovrapponendo quindi per un momento i concetti per altro densissimi di liricità e poeticità; comunque affascinati dalla possibile esistenza di quel «quid», la liricità o il lyrisme, appunto, si tratti di atteggiamento poetico, modalità enunciativa, complesso di tratti linguistico-tematici, o altro (Bernardelli, 2002, VIII), che garantirebbe in qualche modo, delineandosi come una sorta di essenza o nucleo profondo ineliminabile, l'universalità della nozione stessa di poesia.

potendo da tale ricerca «risultare altro che l'annunziamento delle più scontate generalizzazioni». Che la lirica sia, dunque, una specie di abbaglio o di miraggio critico che in qualche modo ha vita da lontano, ma che si dissolve e si riduce a nulla non appena si provi a diminuire la distanza? Certo, può anche darsi che sia così, e che ogni tentativo di avvicinamento sia destinato a constatare, alla fin fine, la sostanziale inconsistenza dell'oggetto stesso della ricerca. Per parte nostra, vorremmo comunque supporre il contrario, e ragionare insieme sulle ipotetiche peculiarità del discorso lirico e sulla particolare logica che ci pare fondarlo; con quanta incisività e pertinenza poi non sapremmo dire (Bernardelli, 2002, X).

Ugualmente e fermamente convinti del contrario, cerchiamo qui lo specifico lirico esattamente nella metapoesia [forse verso un'autentica fondazione di genere?], studiando la modalità secondo la quale questo ragionare insieme sulle ipotetiche peculiarità del testo lirico si iscriva per coincidenza di intenti precisamente nel testo lirico; quando il poeta scrivendo poesia si chiede cosa sia la poesia, noi leggiamo quel momento unico e particolare in cui a questa domanda si risponde direttamente in poesia, non tanto per le risposte⁵⁰, quanto per la domanda stessa se, come continuava un'asserzione dopo l'altra Ferlinghetti, «le poesie sono domande che pongono altre domande». Per i poeti che la scrivono, allora, che cosa è la poesia?

Leggiamo *Che cosa è la poesia*, per esempio, per il «decalcomane verbale: (e verboso)» Edoardo Sanguineti, in questo metatesto, tratto dalla raccolta tarda di poesie dal 1886 al 2001 *Il gatto lupesco*, dal titolo come al solito ovvio e dallo stile (o piuttosto non-stile come si afferma in *Postkarten* «oggi il mio stile è non avere stile») comunque immediatamente riconoscibile; e forse ormai in qualche modo faticoso, se in *Cose*, del 1999, lo stesso Sanguineti afferma, con la solita sprezzatura ortografica «ma, a me / la poesia già non mi piace (quasi quasi) più»

La linea (lunga che, larga che) lista
(unifica, univerte, ulcera, ustiona),
con campi e cerchi, critico e cronista:
(informa e incide e imprime, idolo e icona):

arti e artefatti articola in artista
nessi di nodi di nuda nonpersona,
occhi ottativi in ottimo ottimista:

⁵⁰ A meno che qualcuna di esse non riesca poi davvero a definire questo oggetto così sfuggente «nella sua essenza più propria», cioè «l'affabulazione del vissuto individuale e, perché no? l'esperienza ludica della forma» secondo la stigmatizzazione di Pier Vincenzo Mengaldo (1978, XIX).

avventi e apofobie, se avverbia, aziona:

normale normativa nutre nomi,
concilia congiuntivi e congiunzioni,
esprime esclamativi, elude encomi:

succhia i supini, è soma in semi e in stomi:
chiavi e chiodi conchiude in cavi con,
indica indicativi in ipoidiomi:

Attraverso il particolare linguaggio studiato e messo a punto in quasi cinquant'anni di
consapevole pratica poetica e metapoetica

la poesia è ancora praticabile, probabilmente: io me la pratico, lo vedi,
in ogni caso, praticamente così:

con questa poesia molto quotidiana (e molto
da quotidiano, proprio): e questa poesia molto giornaliera
[(e molto giornalistica,
anche, se vuoi) è più chiara, poi, di quell'articolo di Fortini che chiacchiera
della chiarezza degli articoli dei giornali, se hai visto il "Corriere" dell'11
1

e in una lingua antipoetica e anticomunicativa, involta tutta su se stessa, implorsa,
impredicabile di nessi e sviluppi sintattici (Piccini, 2005, 123), Sanguineti ci dice
come la sua poesia in fondo sia di fatto, essenzialmente, proprio questa particolarissima
e laboriosamente costruita lingua, sia cioè una poesia interamente ed esclusivamente
intra-linguistica, il mondo, la possibile referenzialità del linguaggio sono esclusi a
favore di una continuata, ininterrotta pratica del *bavardage* intellettuale (ibidem).
Dunque la poesia secondo quello che leggiamo in questo testo autoriferito - che non a
caso direi, se andiamo a vedere, è un tradizionalissimo sonetto di endecasillabi e
ricchissimo di ogni figura retorica e fonica soprattutto, per quanto firmato da quei due
punti avanguardistici grammaticalmente ingiustificabili a chiudere, o piuttosto a
riaprire, il discorso - è la lingua, una parola dietro l'altra, una parola che gioca con
l'altra, la poesia è la sua stessa scrittura, è, in definitiva, la sua forma scritta, è
l'elemento grafico, è la linea (lunga che, larga che), è il verso che se non
metricamente ma concettualmente, ideologicamente libero si prende il suo spazio, si
allunga, si interrompe, magari nella casualità di una parentesi tonda o quadra buttata lì
come per caso, nel balbettio fonico, nel gioco divertito delle continue e fedelmente
perseguite assonanze e nelle ripetizioni e variazioni, per poi sospendersi e andare a
capo: proprio quel overtere, tornare indietro modernamente scandito su differenti linee

topograficheö (Esposito, 2003, 16) che abbiamo assunto all'inizio di questa ricerca come condizionante criterio distintivo di ciò che è, effettivamente, poesia.

Sandro Penna ci offre invece una metapoesia (in *Giovanili ritrovate, 1927-1936*) strutturalmente più complessa, nella quale convivono infatti le due polarità che caratterizzano alternate l'espressione autoreferenziale della nostra categoria, e che comincia al negativo per dirci che cosa appunto ònon sarà la sua poesia

La mia poesia non sarà
un giuoco leggero
fatto con parole delicate
e malate
(sole chiaro di marzo
su foglie rabbrividenti
di platani di un verde troppo chiaro).
La mia poesia lancerà la sua forza
a perdersi nell'infinito
(giuochi di un atleta bello
nel vespero lungo d'estate).

E non sarà, appunto, la poesia di Penna, una poesia di sola superficie. L'aggettivazione di questa *pars destruens* rimanda infatti a qualcosa di carente, di non abbastanza, senza la forza di incidere e di incidersi (ògioco leggeroö òparole delicateö e quindi òmalateö, senza linfa e vigore come foglie di un verde troppo chiaro), ma sgombrato il campo da ciò che non è poesia ecco l'asserzione autoreferenziale propositiva: òla mia poesia lancerà la sua forza / a perdersi nell'infinitoö, cui seguono a titolo conclusivo i due versi finali, chiusi come a volerne apparentemente sminuire l'importanza tra parentesi, in realtà una dichiarazione metapoetica aderente e definitiva o definitiva. Questa è la poesia di Penna, piena di sole⁵¹ e di vitalità, di òsole senz'ombra su virili corpi / abbandonatiö, del sole estivo e caldo in sere di luce fino a tardi e dei corpi onirici delle divinità maschili del suo personalissimo olimpo, che il poeta in disparte, furtivo e solitario col suo òbianco taccuino sotto al soleö, appunto, osserva e ama facendone poesia, facendone limpidi versi. Nella perfetta consapevolezza autoreferenziale sembra dunque fondarsi l'identità della òsemplice poesiaö di Penna, la ragion d'essere di òquesta festa di parole in meö: o forse, per dire meglio, è proprio l'autoreferenzialità consapevole che fonda - anche in Penna - l'identità della poesia, secondo la convinzione teorica che sostiene questo lavoro.

⁵¹ òTutto il sistema penniano ruota attorno a una solarità che fa pensare a uno stupore da primitivo (sole è parola-tema di Penna)ö come chiarisce Cesare Garboli introducendo per Garzanti le *Poesie* di Penna (2000, VIII).

La medesima modalità affermativa, ma resa ancor più personale e intima nell'allocutivo *ō*poesia sei⁵², che sottintende il tu di un rapporto familiare o quantomeno diretto, la ritroviamo per esempio in *Exergue* di Luciano Erba (dalla raccolta del 2004 *L'altra metà*), milanese di *Quarta generazione* già antologizzato in *Linea lombarda* da Anceschi e che bene esprime - anche qui direi, in termini di evidenza metapoetica - quel certo realismo delle cose, degli oggetti e dei paesaggi, delle immagini fissate in piccoli racconti essenziali di gusto appunto tipicamente lombardo

poesia sei come uno scoiattolo
resti in letargo per parecchi mesi
quando ti svegli salti in mezzo al verde
ma vedo appena la tua coda folta
prima che scompaia dentro gli abeti

Cinque endecasillabi senza nessuna punteggiatura imposta, semplici e scorrevoli alla lettura, dall'eleganza naturale e noncalente, ottenuta senza alcun apparente lenocinio formale e per pura evidenza visiva⁵² (Mengaldo, 1979, 908), per delineare questo quadretto zoomorfo⁵² costruito tutto intorno alla similitudine minimalista e deliziosa della poesia come *ō*uno scoiattolo⁵², la cui immagine, se da una parte non ci stupisce in questo poeta, secondo la sua caratteristica decisione *ō*di tenere la propria poesia in una zona volutamente minore e marginale di piccoli fatti privati, e lo sguardo come distratto che egli rivolge alle cose che vanno a impigliarsi nella ragnatela dei suoi testi⁵² (ibidem); dall'altra risulta particolarmente felice e efficace nell'esprimere l'epifania poetica nel suo veloce comparire, rosso *ō*in mezzo al verde⁵², e immediato (ma intanto comunque l'abbiamo vista, la poesia, si potrebbe dire) scomparire *ō*dentro gli abeti⁵².

Nel nostro andirivieni comparativo che insegue la poesia sulla poesia, torniamo ancora all'avanguardia e leggiamo il *novissimo*, ma in realtà piuttosto facente parte a sé per la singolarità delle sue proposte, Antonio Porta, con il testo a proposito di poesia, tratto da *Balene delfini bambini*, sezione iniziale della raccolta del 1984 *Invasioni*

quando la rosa è nominare la rosa
di nome rosa nasce una rosa nuova
nel cuore di New York in piccolo corteo
e Manfredi e Piccarda e Luigi insieme a Nanni
come è opportuno il capo sia cinto di rose

⁵² Rappresentazione, questa dello scoiattolo-poesia che si risveglia dal letargo, molto bella e riuscita: non fosse che, come mi confermano autorevoli zoologi che ho consultato in proposito, lo scoiattolo non va in letargo, si limita casomai a ridurre le sue attività *d*inverno.

(siamo alla Brooklyn Promenade, adesso)
e gli occhi come non guardassero
perché dentro è lo sguardo del giardino
nei mille occhi che hanno rose e spine
e pungono le dita a chi non vedeí .

così li aspetto disteso sopra lørba
sopra gli specchi ascolto parole di malizia
õquesto non mi serveö dico loro õle rose
sono rose e i nomi nomi e io ho molta fame
e voglio far l'amore, questa è leggeí ö
e ridono di me; la mia poesia, continuo

è un fare non è un essere; o l'essere,
se proprio lo volete, per me è un fareí

3.1.1981

õIl genereö, scrive a questo riguardo Daniele Piccini, õè quello di una scrittura diaristica, che vale però in quanto diario non biografico o privato ma in quanto registrazione del fenomeno della vita. In ciò si inserisce la chiara funzione operativa, fabrile si direbbe, che Porta attribuisce alla scrittura poetica: la sua poesia, afferma, è un fare più che un essere. E a più riprese insiste sul gusto dello scrivere, come fosse un tracciato, un solco che determina un avvenimento, un'irreversibile accettazione del disegno vitale e un altrettanto irreversibile ingresso nell'agone, nel dramma della vita/morteö (Piccini, 2005, 162). Un'insistenza dunque sull'autocoscienza - e forse è questa riflessione costante che distingue Porta dalla riduzione propriamente avanguardistica della scrittura a un programma ideologico di distruzione del linguaggio; mentre c'è, al contrario, un singolare interessante intento di rivitalizzazione degli istituti della lingua e della letteratura - del fare poetico, la consapevolezza evidente, anche in termini di metapoesia, di che cosa debba essere, e di che cosa sia, la poesia. La poesia, infatti (lo dicono esplicitamente questi versi autoreferenziali, dove ritroviamo lo stilema penniano affermativo õla mia poesiaö ma seguito da un più diretto e immediato tempo presente) õè un fare non è un essereö, o meglio, õl'essereö, piuttosto, õè un fareö. E allora, banalmente, come si *fa* questo fare che è essere?

Scrivendo, naturalmente; lo leggiamo in questo secondo testo (tratto sempre da *Invasioni*), con la sua õrispostaö al lacerante e ineludibile passare del tempo identificata õsulla cartaö, riconosciuta nella scrittura come resistenza - nell'endecasillabo che risulta dai due versi fondamentali õfinché resisto al loro ciclo / io scrivoö - e nella scrittura come esistenza, prima del õgeloö

Lacerazioni, queste sono le finestre
spalancate dell'autunno improvviso,
si capisce che la partita è ingiocabile,
la prossima mossa è il gelo.
Ha un senso occuparsi delle stagioni?
La risposta sta qui, sulla carta,
finché resisto al loro ciclo
io scrivo.

26.10.1981

E nominando, nello specifico: quando la rosa è nominare la rosa di nome rosa nasce⁵³ una rosa nuova. Giriamo intorno al nostro nucleo concettuale, e ce lo segnala il densissimo verbo *nominare*, in qualche modo una ricorrenza costante, una spia a livello di significante, che struttura e coinvolge nel fitto campo semantico del nome e della nominazione la nostra indagine metapoetica: "Intelligenza, dammi / il nome esatto delle cose! / La mia parola sia / la cosa stessa" cantava, lo ricordiamo, Jiménez. La poesia, in definitiva, è un fare e che cosa fa? Fa essere, precisamente, se essere è un fare, dunque costruisce, crea, dicendo la rosa in qualche modo fa esistere la rosa⁵⁴: questa è l'idea ontologica (heideggeriana, per esempio) del linguaggio, questa è l'idea che io mi sto facendo della metapoesia che dicendo la poesia crea la poesia, ne fa essere di poesia. In una sorta di *ontologia metapoetica* per cui lo scrivere genera la poesia: è la convinzione della parola che dicendo inizia, il mito della parola poetica in quanto forma identificabile con un discorso sull'Essere (Berardinelli, 2008, 61).

Questa concezione che abbiamo trovato in Porta, e che in fondo caratterizza sostanzialmente la sua opera, della scrittura come forma di inerenza alla vita e di resistenza della vita, della scrittura come esistenza, ci permette di considerare un altro aspetto contingente alla domanda categorica che *cos'è la poesia*, aspetto che abbiamo più volte in vario modo incontrato e superficialmente considerato, ma che da solo

⁵³ Ugualmente in questi bellissimi versi del brasiliano Manoel de Barros: "In poesia che è voce di poeta, che è la voce del fare / nascite" (traduzione di Estela Sanches).

⁵⁴ Una piccola provocazione: come mai poesia e rose si accompagnano così spesso, e specialmente, lo abbiamo visto, se ricordiamo per esempio l'esigenza poetica di Caproni di dire "nella sua essenza, una rosa", in contesti di riflessione autoreferenziale? Una risposta, più o meno condivisibile, condivisa per esempio da Aldo Nove poeta quando scrive "E una cosa di cui non si avverte proprio l'utilità / è la poesia" (*Narrativa e poesia*), consiste secondo Ferdinando Tartaglia, appunto, nell'*inutilità della poesia*:

La rosa
così inutile è cosa che spaventa.
Anche la poesia: come la rosa.

probabilmente meriterebbe un discorso a parte, decisamente più complesso: la diramazione relativa al tema ampio e generico del *rapporto tra arte e vita*. Problema notissimo ed emblematico della cultura e della letteratura alla svolta tra gli ultimi due secoli, quando Thomas Mann, inserendosi del resto a sua volta in una linea narrativa che va da Huysmans a D'Annunzio e a Wilde, problematizzava la questione dell'arte e della sua origine facendo significativamente dire a Tonio Kröger «che le opere di valore nascono solo sotto il premere di una vita cattiva, che colui che vive non lavora, e che per essere perfetti creatori, bisogna esser morti» (Mann, 1970, 152) - problema in realtà pervasivo e profondamente radicato anche nell'immaginario poetico e metapoetico che volentieri, infatti, si interroga in scritture autoreferenziali sulla relazione difficilissima tra la vita e la poesia, nella loro tendenza a sovrapporsi identificarsi necessitarsi confondersi escludersi l'un l'altra e ricominciare da capo.

Cos'è la poesia dunque? La vita, certamente, per esempio in questi versi tratti dal lungo poema *Autocritica* (del 1965) del portoghese Alexandre O'Neill, qui nella traduzione di Antonio Tabucchi: «la poesia è la vita» ma non senza che «la morte ci si metta di traverso»; mentre «tutto il resto», Verlaine, come abbiamo già visto, insegna, «è letteratura»

La poesia è la vita? Certamente.
La vita che fai ti detta il verso
- e se la vita è vituccia, non c'è poesia
che resista. Tutto il resto è letteratura

licenze e chiacchierate;
di più: è un poetastro
che beve il suo espresso quotidiano
convinto di sé e del suo ripieno

La poesia è la vita? Certamente.
Sebbene costi caro, molto caro,
e la morte ci si metta di traverso.

Negli stessi anni scrive qualcosa di tematicamente affine, nella compresenza delle due dimensioni semantiche coinvolte e così profondamente correlate del vivere e dello scrivere, che però significativamente diventa un sofferto riflessivo «scriverti», Paul Celan (nella traduzione di Mario Ranchetti e Jutta Leskien)

Non scriverti
tra i mondi,

al margine della traccia di lacrime impara
a vivere

in questa brevissima lirica che, datata 24 aprile -12 luglio 1966, sembra costituire un invito, se non una disperata invocazione (siamo ben addentro, ora, al periodo della precarietà psichica che condurrà Celan, nel 1970, alla morte) a se stesso, e a se stesso in quanto poeta, attratto e forse trascinato nel gorgo della scrittura: mentre ben altro dovrebbe «imparare», accettando la vita pur nella sua inevitabile «traccia di lacrime» (Esposito, 2000, II, 212).

La poesia è dunque la vita ma a prezzo della morte, oppure, la poesia è qualcosa da non scrivere per poter imparare a vivere; al fondo delle molteplici ed estremamente varie manifestazioni di questa particolare argomentazione metapoetica ci sembra di poter riconoscere in maniera costante la figura freudiana dell'ambivalenza - quel tratto, cioè, che da Bleuler in poi siamo abituati a designare come *ambivalenza*. Intendiamo con ciò il fatto per cui sentimenti opposti, affettuosi e ostili, vengono rivolti verso la stessa persona, ovvero verso lo stesso oggetto, la stessa cosa, come chiarisce Freud nell'*Introduzione alla psicanalisi* (1978, 385), rimarcando del resto il carattere quasi inevitabile, di necessità di questo atteggiamento - in una relazione complessa che non trova mai una sua formula univoca: è la poesia che rende difficile, se addirittura non ne nega la possibilità, la vita, e tuttavia la poesia è nient'altro che la vita, se l'assenza di poesia equivale immediatamente, senza scampo, alla morte. Come leggiamo ancora, rimandando l'approfondimento di questo aspetto a uno spazio maggiore e più adatto, in Pasolini (autore difficile e che forse oggi non riusciamo più a capire, e tuttavia ancora così efficace e pieno nella sua scrittura) che nel poemetto autobiografico *Poeta delle ceneri* (siamo tra 1966 e 1967) ci presenta così il rapporto fondamentale arte-vita, nella sua vita sbilanciato e dominato dal concessivo pur: «perciò io vorrei soltanto vivere / pur essendo poeta». Descrivendo quindi come un'opposizione radicale quella che invece, è, forse, una coincidenza appunto ambivalente e pressoché totale tra arte e letteratura, e lo vediamo benissimo in questo enfatica (e drammatica, propria del piccolo borghese che drammatizza tutto) poesia autoreferenziale dal titolo al solito anticipatore *La mancanza di richiesta di poesia*

Come uno schiavo malato, o una bestia,
vagavo per un mondo che mi era assegnato in sorte,
con la lentezza che hanno i mostri

del fango - o della polvere - o della selva -
 strisciando sulla pancia - o su pinne
 vane per la terraferma - o ali fatte di membraneí .
 C'erano intorno argini, o massicciate,
 o forse stazioni abbandonate in fondo a città
 di morti - con le strade e i sottopassaggi
 della notte alta, quando si sentono soltanto
 treni spaventosamente lontani,
 e sciacqui di scoli, nel gelo definitivo,
 nell'ombra che non ha domani.
 Così, mentre mi erigevo come un verme,
 molle, ripugnante nella sua ingenuità,
 qualcosa passò nella mia anima - come
 se in un giorno sereno si rabbuiasse il sole;
 sopra il dolore della bestia affannata,
 si collocò un altro dolore, più meschino e buio,
 e il mondo dei sogni si incrinò.
 «Nessuno ti richiede più poesia!»
 E: «È passato il tuo tempo di poeta! ö.
 «Gli anni cinquanta sono finiti nel mondo!»
 «Tu con le Ceneri di Gramsci ingiallisci,
 e tutto ciò che fu vita ti duole
 come una ferita che si riapre e dà la morte!»

Sappiamo che quando Pasolini scrive questi versi, nel 1964, per *Poesia in forma di rosa*, l'idea di letteratura che lo muoveva precedentemente è ormai tramontata, e questo testo è l'espressione calcata ed enfaticata della lucida coscienza della fine di un'esperienza innanzitutto storica (la fine degli anni Cinquanta nel mondo e del progetto - grandioso - di un'egemonia letteraria dell'identità nazionale che li caratterizzava), poi poetica, ovvero della poesia tout court, *quindi*, per diretta conseguenza, esistenziale, «tutto ciò che fu vita» ora «dà la morte», tutto ciò che era poesia non c'è più: è evidente il nucleo tematico che ci interessa, l'identificazione dominante poesia uguale io uguale vita, che si traduce parallelamente nell'impossibilità assoluta della sua assenza, quando la mancanza della poesia significa, appunto, morire: «Gesang ist Dasein, cantare è esistere» scrive Rilke in uno dei *Sonetti a Orfeo*, sulla cui importanza centrale per la nostra indagine metapoetica voglio tornare più avanti.

2.5 Dove, la poesia?

Eredità
Come sei diventato poeta è un mistero
Dove cavolo hai preso il tuo talento?
Dico: Avevo due zii, Jack e Harry -
Uno era muto, l'altro balbuziente.
Tony Harrison⁵⁵

Dov'è, da dove viene la poesia? Da che viene la poesia? Da quanto serve / a tracciare i solchi per il seme: / fiore o erba, foresta e frutto secondo José Saramago; O ancora, diversamente, dalla carne e dal sangue per Herberto Helder: «Una poesia cresce esitante / nella confusione della carne. / Sale senza parole, ancora, solo furia e piacere, / forse come sangue / o ombra di sangue per i canali dell'essere»⁵⁶. Non si sa, dall'inverno o dal fiume per Pablo Neruda, che ci racconta in versi nel testo *La poesia*, dal *Memorial de isla negra*, del 1964, il suo primo formidabile incontro con la poesia, la chiamata cui è impossibile non rispondere. E si noti per inciso la presenza, pur nella necessità della traduzione⁵⁷, del nostro verbo tematico e conduttore *nominare* (mi boca / non sabía / *nombrar*), anche qui usato a indicare la creazione poetica quasi a conferma di una direzione teorica; e dell'abisso (me sentí parte pura / del *abismo*) del quale il poeta, travolto dall'ispirazione poetica entra - solennemente direi, in linea con lo stile tutto magniloquenza di Neruda - a far parte

A quell'età La poesia venne
a cercarmi. Proprio non so da dove
uscì, se dall'inverno o dal fiume.
Non so come né quando,
non erano voci, non erano
parole, né silenzio,
però mi chiamava da una strada,
di notte dai rami,
all'improvviso
da solo o in compagnia,
tra fuochi abbaglianti,
era lì, senza volto
mi toccava.

Non potevo parlare, la mia bocca

⁵⁵ Traduzione di Massimo Bacigalupo.

⁵⁶ Rispettivamente da *Arte poetica* e *La poesia*, tradotte entrambe da Giulia Lanciani.

⁵⁷ Di Elio Grasso per *Poesia*, numero 78, novembre 1994.

non sapeva
nominare,
i miei occhi erano ciechi,
qualcosa mi colpiva l'anima,
febbre o ali perdute,
fui solo
a decifrare quella ustione,
scrissi la prima riga,
confusa, senza corpo, pura
sciocchezza,
pura saggezza
di chi non sa,
così vidi
il cielo
sgranato
e aperto,
i pianeti,
le colture palpitanti,
l'ombra colpita
trapassata
da frecce, fuoco e fiori,
la notte travolgente dell'universo.

Ed io, minuscolo,
confuso dal grande vuoto
disseminato,
a somiglianza, a immagine del mistero,
mi sentii limpida parte
dell'abisso,
volteggiavi con le stelle,
il mio cuore si scatenò nel vento.

Questo modulo metapoetico, espressione dell'arrivo improvviso della poesia, del suo presentarsi determinante e coercitivo al poeta che non può che assecondarla temendo che di nuovo se ne vada, è in realtà collaudato e piuttosto frequente. Facilmente riconoscibile, per esempio, se ammettiamo come lecita la disinvolta spaziatura comparativa guidata dall'evidenza tematica, nell'incontro, semanticamente identico, con la poesia, quasi il materializzarsi improvviso e immediatamente, palesemente, imprescindibile ma comunque incontrollabile di una poesia personificata in presenza, in questi versi di Silvio Ramat (che trovo nella raccolta, pubblicata nel 2006, di *Tutte le poesie, 1958-2005*)

Come un giorno è arrivata, se ne andrà?
Ma il modo e l'ora che entrò in casa mia
non li ricordo affatto. La poesia.
Rammento solo che *prima* non c'era
e *poi* ci fu, esisteva. Se andrà via,
temo che non lo capirò nell'attimo

dell'abbandono, e a chi mi domandasse
di quel partire: «Mahö, risponderei,
«dovevo esser distrattoö, «non soö.
Non era preda che si tenga in pugno.
Annoiato del mondo, guarderö
che resistano rosa e gelsomino
nei loro vasi, e il basilico a giugno.

La poesia dunque *arriva*, e non si sa come quando o perché né da dove, e tuttavia il suo arrivo è sentito subito con ogni evidenza lo spartiacque decisivo tra il «primaö e il «poiö, mentre, nel timore che sfugga di nuovo questa «predaö che non si può trattenere «in pugnoö, un suo abbandono equivale, ormai, alla noia «del mondoö, e a una sorta di resistenza passiva e dignitosa come del «basilico a giugnoö.

Siamo di fronte, insomma, all'espressione in versi del problema - poeticamente esistenziale, direi, in ogni senso - dell'origine della poesia, l'antiframmaticamente «angosciante questioneö, lo abbiamo visto, per Montale, convinto dell'«inutilità di parlare della «fastidiosa bisava, l'«ispirazioneö, dal momento che importa solo che la poesia ci sia e sia letta; e tuttavia così spesso presente, negli scrittori più distanti e nelle modalità più diverse, come interrogativo che torna, come ricorrente riflessione metapoetica proprio nella spazialità precisa del fare poesia. Se anche nella modalità, non si sa quanto effettiva ma comunque dichiarata, dell'«indifferenzaö, come leggiamo per esempio (in *Poesie*) in questi versi autoreferenziali del restauratore e rondista Vincenzo Cardarelli, «che appaiono fissati come in una loro eternità immobile, nel nome di quella *impassibilità* che fu il segno più vistoso di una poetica e di un'intera vitaö (Gioanola, 1986, 471)

Ispirazione per me è indifferenza.
Poesia: salute e impassibilità.
Arte di tacere.
Come la tragedia è l'arte di mascherarsi.

«Ispirazione per me èö: cos'è, dunque, l'«ispirazione? La questione, del resto, oltre che a lungo dibattuta in svariati contesti, è antichissima, se vogliamo risalire fino a Platone che impostava la concezione di una sapienza diversa e non di tipo logico-filosofico del poeta, ispirato dalla divina mania, dal furor, demone che esalta e trascina oltre la natura umana. Un'«idea dell'origine della poesia che le costruisce tutt'«intorno e le garantisce quella convincente e persistente «forma di auraö nelle sue peraltro notissime dimensioni di «scarto, fuoriuscita dalle regole e oscurità a tutti i livelli semioticiö (Casadei, 2009,

13), e che ancora esercita la sua fascinazione su un poeta come Miłosz, per esempio, quando, siamo nel 1968, scrive, pur nella forma interrogativa del titolo, la sua *Ars poetica?*, di cui riporto alcuni versi nella traduzione di Valeria Rossella

In sé la poesia è qualcosa di sconveniente:
esce da noi e non sapevamo che ci fosse,
dunque sbattiamo le palpebre, come se da noi fosse balzata
fuori una tigre, e stesse nella luce,
colpendosi i fianchi con la coda.

Perciò si dice giustamente che un dàimon detta la poesia
pur se è eccessivo ritenere che sia di certo un angelo.
Difficile capire donde venga l'orgoglio dei poeti
se si vergognano quando traspare la loro debolezza.

L'ispirazione, dunque, è un mito antico, tuttavia oggi ci sembra un'idea quanto mai fuori moda, contro cui è facile lanciare accuse di misticismo oppure di antiscientificità, spiega Alberto Casadei (Casadei, 2009, 7) che ne propone invece una nuova interpretazione, facendo ricorso alle teorie delle scienze cognitive, per indagare la connessione fra *poiesis* e nuove potenzialità ermeneutiche indicate dalla linguistica, dalla *cognitive poetics* e in generale dagli studi su mente e cervello (ibidem), fino a identificare nella poesia una forma della mente, una forma del pensiero genetico-biologico, la manifestazione di un lavoro «biologico» (pre-razionale, emotivo, cognitivo eccetera) che non segue percorsi logico-razionali ma attinge a una sintesi profonda di elementi genetici ed esperienziali, che possono essere nati in ogni ambito della corporeità dell'individuo e che possono aver generato sinapsi «impreviste» in ogni ambito cerebro-mentale. [1] Sulla scorta delle ricerche in corso tra genetica e linguistica cognitiva (da impiegare non come modello, ripetendo un errore di molta critica di matrice strutturalista o psicanalitica, ma come indicazioni di metodo), è indispensabile ipotizzare caratteristiche e potenzialità del poetico che in qualche misura giustificano una riapertura di credito nei suoi confronti, facendolo considerare come una modalità di creazione di connessioni-sinapsi inedite, in virtù di un lavoro cerebro-mentale e della sua risultanza linguistica *a posteriori* (ibidem, 67)⁵⁸. Quest'idea di una poesia come dimensione biologica, fisiologica del pensiero, comprovata dai più recenti studi di neurolinguistica e di genetica, che ci confermano che la modalità dell'agire che chiamiamo poesia costituisce una forma basilare del rapporto umano con la realtà

⁵⁸ Per ovviare all'inevitabile forte semplificazione dovuta al contesto solo accennato rinvio per intero al libro del 2009 di Alberto Casadei *Poesia e ispirazione: un'ipotesi convinta di poetica cognitivista*.

(ibidem, 16), offre lo spunto e ci incoraggia a formulare in parallelo l'ipotesi che il fare metapoesia, l'azione metapoetica, come potremmo definirla per sottolinearne il carattere attivo che rivendica cioè delle conseguenze al proprio agire, rappresenti una forma basilare del rapporto umano con la poesia. La metapoesia, in definitiva, è una forma *primaria* del fare poesia? Io ne sono convinta, e dovremo tornarci. In ogni caso la condivisione e discussione della interessante proposta di Casadei - che presenta peraltro alcune difficoltà concettuali - è almeno di credere (ma è una questione di fede), per riusare le parole di Elio Gioanola a proposito del Novecento secolo - decaduto, - che sia la biologia l'ultima e decisiva delle scienze, in un mondo che è soltanto natura (Gioanola, 1991, 155) - per quello che in sé rappresenta non è ovviamente qui in questione, soprattutto perché non è qui in questione una risposta che non sia di natura esclusivamente metapoetica, cioè inscritta nel verso stesso, agli interrogativi riguardo, in questo caso, l'origine della poesia, la sua provenienza, dove sia e da dove venga al poeta; mentre ci interessa ovviamente, forse è anche inutile ripeterlo, la domanda stessa, che si fa per noi categoria tematica e chiave di una lettura fortemente (volutamente) orientata: *dov'è, da dove viene, la poesia?*

Ripartiamo allora da un precursore, per quanto sofferto e forse inconsapevole, della lirica italiana più propriamente novecentesca, quella cioè che tra simbolismo e restaurazione neoclassica tra le due guerre è confluita nella koinè ermetica: Dino Campana, per il quale, se vogliamo riprendere ed eventualmente confermare quanto si diceva poco sopra, «la poesia era vita, e il vivere era fare poesia. A Cecchi, nel 1916, l'autore dice che i *Canti Orfici* «dovevano essere la giustificazione della sua vita, la justification de ma vie» (Martinoni, 2003, XXXVI). Nella sua scrittura infatti vita e arte si sono identificate e confuse nel segno della follia fino a diventare mito della creazione come libertà totale, mito della poesia come Chimera sempre invocata dal poeta notturno; nel presagio, tristemente biografico ma certo metapoetico, della sua assenza come conseguenza di una mallarmeana sofferenza della carne: «O poesia tu più non tornerai / Eleganza eleganza / Arco teso della Bellezza. / La carne è stanca, s'annebbia il cervello, si stanca» (*O poesia tu più non tornerai*, dal *Quaderno*). Leggiamo allora, da quel quaderno scolastico inopinatamente pieno, dalla prima all'ultima pagina, di poesie (Martinoni, 2003, 219) ritrovato per caso in un cassetto a Marradi, variamente valutato dai critici e variamente datato, ma quasi certamente precedente ai *Canti*, questa preghiera alla poesia in poesia

O poesia poesia poesia
 Sorgi, sorgi, sorgi
 Su dalla febbre elettrica del selciato notturno.
 Sfrenati dalle elastiche silhouettes equivoche
 Guizza nello scatto e nell'arilo improvviso
 Sopra l'anonima fucileria monotona
 Delle voci instancabili come i flutti
 Stride la troia perversa al quadrivio
 Poiché l'elegantone le rubò il cagnolino
 Saltella una cocotte cavalletta
 Da un marciapiede a un altro tutta verde
 E scortica le mie midolla il raschio ferrigno del tram
 Silenzio ó un gesto fulmineo
 Ha generato una pioggia di stelle
 Da un fianco che piega e rovina sotto il colpo prestigioso
 In un mantello di sangue vellutato occhieggiante
 Silenzio ancora. Commenta secco
 E sordo un revolver che annuncia
 E chiude un altro destino.

Un'invocazione allucinata alla poesia affinché si lasci vedere, esca fuori da lì dove sta, dalla febbre elettrica del selciato notturno, dalle antiche immagini addolcite da una vita d'amore (La Notte) e dalla visionarietà onirica di una «scrittura per apparizioni» (secondo la nota definizione scelta da Sanguineti⁵⁹ per il comporre campaniano): sorga dunque la poesia, un'altra volta, per il poeta che la evoca fulminea nel silenzio di una rivelazione a generare una pioggia di stelle; ma, soprattutto, a giustificarne la vita, e chiuderne, portandolo a compimento, il destino.

Nella scrittura lunga tutta una vita di Ungaretti, in funzione di un'espressione che sempre costringe essendo d'esser posta in grado di corrispondere alla mia vita d'uomo (Ungaretti, 1969, 6), sono diversi i momenti in cui la poesia si ripiega su se stessa per una riflessione teorica e autoriferita, a partire dalla (e nonostante la, o forse proprio in funzione della) programmatica scarnificazione in levare del verso nell'Allegria, che qui consideriamo, limitandoci a questa prima fase, mai del resto uguagliata nella sua perfezione, della produzione di Ungaretti. Ma la cosa del resto non ci sorprende, essendo piuttosto l'inevitabile conseguenza di quella relazione totalizzante e mistica con l'assolutezza della parola poetica, relazione sofferta e feroce - Sono malato scrive consapevolmente Ungaretti / uomo di pena: La malinconia / mi macera / Il corpo dissanguato / mi dissangua / la poesia (in Poesie disperse) - fondata fondamentalmente sulla fede nell'inesauribilità (e nel valore) di un rapporto fra esistenza e linguaggio quale ha accompagnato la nostra letteratura dalle sue origini a

⁵⁹ In Martinoni, 2003, XXXVII.

oggiò (Fortini,1977, 83). E questa concezione assoluta della parola nasce già definita fin dalla prima composizione de *Il Porto sepolto*, òche dà il titolo nel 1916 al primo volume di Ungaretti, messo insieme con gli sparsi foglietti tratti dal suo tascapane di soldato («Incomincio *Il Porto Sepolto*, dal primo giorno della mia vita in trincea, e quel giornoí io ero nel Carso, sul Monte San Michele»)ö (Esposito, 2000, I, 140); e che soprattutto òè poesia della poesia, è un momento di riflessione che, dall'esperienza di dolore da cui nasce, si stacca per dire del proprio mistero e della propria felicità. Il poeta vi appare come colui che sa raggiungere il «porto sepolto» del nostro essere e della nostra memoria, e ne torna con un tesoro di «canti» da comunicare e diffondere (ma nel verbo «disperdere» è implicita un'insopprimibile idea di gratuità da una parte, e di sperpero dall'altra). Nulla gliene resta, se non la consapevolezza di quel bene toccato, di quel segreto raggiunto e tuttavia «inesauribile», speranza e promessa di ulteriore consolazioneö (Esposito, ibidem). *Il Porto sepolto* come poesia della poesia, dunque, e la leggiamo

Mariano il 29 giugno 1916

Vi arriva il poeta
e poi torna alla luce con i suoi canti
e li disperde

Di questa poesia
mi resta
quel nulla
d'inesauribile segreto

Il parallelo con la *Lettera del Veggente*, che abbiamo già considerato, di Rimbaud, è tanto ovvio quanto inevitabile, nell'identità tematica di una concezione della poesia come inesprimibile e assoluto che veicola la corrispondenza linguistica del verbo scelto òvi arrivaö, copia del francese òil arriveö, per indicare nel medesimo *là-bas inconnu* - l'òabissoö, di cui si leggeva prima in Neruda, della parola: òQuando trovo / in questo mio silenzio / una parola / scavata è nella mia vita / come un abissoö- proprio quel *dove* rispetto al quale ci interroghiamo e che stiamo cercando nella scrittura autoreferenziale; da dove viene la poesia, dove, metaforicamente e metapoeticamente, il poeta trovi la poesia: è il *porto sepolto* il regno misterioso nel quale la parola-veicolo lo conduce per tornarne indietro òcon i suoi cantiö e disperdere òalla luceö la poesia, che segna nel frattempo la sua definizione (che cos'è la poesia?) contrastiva nell'essere un ònullaö, certo, ma nientemeno che òinesauribileö.

Quell'esame di coscienza che doveva prendere un carattere spasmodico (Ungaretti, 1969, 11), la dolente cioè e inesorabile ascoltazione ungarettina (e già rimbaudiana, naturalmente: «Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait pour perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues!») della propria anima, «un'anima / deserta», assiste alla durata mistica dell'aspirazione poetica, che «nasce così piano» e «insensibilmente» si spegne, ma che è «il raro bene», la sola polarità positiva che distingue l'uomo / uniforme, la dimensione affermativa nel contesto di una aggettivazione «impassibile», come leggiamo nei versi di *Distacco*

Locvizza il 24 settembre 1916

Eccovi un uomo
uniforme

Eccovi un'anima
deserta
uno specchio impassibile

M'avviene di svegliarmi
e di congiungermi
e di possedere

Il raro bene che mi nasce
così piano mi nasce

E quando ha durato
così insensibilmente s'è spento

Riprendiamo adesso il nostro percorso nella scrittura poetica autoriferita e consideriamo un autore che abbiamo già avuto modo di leggere in diverse occasioni, in quanto offre spesso spunti di riflessione molto chiari in questa direzione: Sandro Penna, del quale leggiamo ora questa poesia, tanto breve quanto efficace, tratta dalle *Poesie inedite (1938-1955)*

La semplice poesia forse discende
distratta come cala al viaggiatore
entro l'arida folla di un convoglio
la mano sulla spalla di un ragazzo.

Possiamo facilmente osservare come i due nuclei tematici correlati dell'arte e della vita, già peraltro osservati in Penna, siano iscritti in un'unica proposizione, organizzata su

una similitudine che stabilisce un possibile legame di corrispondenza tra il formarsi della poesia e un episodio della vita reale. Il primo verso, dunque, introduce subito in termini metapoetici il problema dell'ispirazione, la questione del luogo di nascita della poesia, del suo da dove: òla semplice poesiaö (semplicità del resto solo apparente, piuttosto perfettamente costruita, per esempio con l'uso degli endecasillabi, ma che con questo stilema sembra piuttosto voler rivendicare la particolarità della propria cifra stilistica), infatti precisamente òdiscendeö. E proprio questo verbo discendere, nella sua dimensione semantica di movimento dall'alto verso il basso, ma che contiene anche - quasi a voler sancire una *differentia specifica*, una sorta di superiorità qualitativa - l'interessante idea dell'abbassarsi, del piegarsi a⁶⁰, sembra riconfermare, anche nel contesto speciale della scrittura metapoetica, quella sopravvivenza di una forma già platonica di aura poetica di cui parlava, lo abbiamo visto poco fa, Alberto Casadei, e che pone comunque l'origine della poesia oltre l'uomo e il suo limite connaturato; mentre del resto già abbiamo avuto modo di osservare (òunir parole ad uomini fu il dono che il cielo mi ha datoö) come per Penna la poesia, nella sua qualità di riscatto, sia il òdono / breve e discretoö dato, appunto, verticalmente, dal òcieloö. Negli altri tre versi, che descrivono una qualunque situazione quotidiana, nella figura del òviaggiatoreö in un ipotetico convoglio pressato dalla folla, definita òaridaö perché indifferente a quello che succede (un incontro casuale, o la nascita della poesia), riconosciamo la presenza tematica della vita; mentre il motivo dell'attesa, nell'apparente distrazione del gesto (òdistrattaö: la mano, la poesia, probabilmente nessuna delle due), con un ragazzo, proprio attraverso questa parola fortemente tematizzata, per associazione intertestuale rimanda all'equivalente òuominiö dell'altro metatesto già letto, riportando così l'attenzione sulla particolare e già evidenziata definizione della poesia come capacità di òunir parole ad uominiö. Il racconto di una scena di vita reale, connotata come omosessuale, e felicemente inscritta in una metapoesia, diventa dunque l'occasione per una dichiarazione di poetica, esplicitando in termini autoreferenziali di implicazione la relazione tra l'incontro del viaggiatore con il ragazzo e il misterioso discendere della poesia: da dove viene la poesia.

Vorrei leggere ancora, prima di concludere questa interrogazione in poesia sulla provenienza della poesia, un testo di Andrea Zanzotto, *Retorica su: lo sbandamento, il principio «resistenza»*, di cui riporto intera la terza parte. Tratta da *La Beltà*, raccolta

⁶⁰ Si veda, nel caso, DESCENDO alla voce 32.66 del *Lessico latino fondamentale* (Riganti, 1989, 182).

del 1968 in cui, òcome dice il suo interprete piò accreditato, Agosti, «il significante non è piò collegato a un significatoí ma si istituisce esso stesso come depositario e produttore di senso»ö (in Mengaldo, 1978, 873), questa poesia contiene infatti, pur nella sua complessità e nello smantellamento attentamente perseguito di ogni istanza rappresentativa o comunicativa, un senso metapoetico chiaramente riconoscibile e per noi di sicuro interesse autoreferenziale

III

Orientarsi poco, in tutto. Essere in disordine
essere per forza morti e spesso
dichiaratamente
retorici e sciocchi o miseramente
vicini vicini all'orientamento.
Oh retorico amore
opera ó fascino.
Non saltare e saltare al di là di questo cerchio
non promuoversi e promuoversi oltre.
Ardeva il fascino e la realtà
conversando convergendo
horeb ardevi tutto d'arbusti
tutto arbusto horeb il mondo ardeva.
E aveva una sola parola
(non è vero, no,
questa espressione è la punta di diamante
del retorizzamento, lo scolice
della sacramentale contraddizione,
ma vedi come ne sonoí)
male ascoltata
bene ascoltata
una sola parola che diceva
e diceva il dire
e diceva il che. E. Congiungere. Con.
Torna, dove sei?
Torna: nel seno della cremazione
dai fieni cremati
torna io-noi, Hölderlin,
dipana il semplice sempre piò semplice,
corri corri arrivano;
battaglione lepre, brigata coniglio,
all'assalto: è il tempo
dell'opus maxime oratorium.
Una riga tremante Hölderlin fammi scrivere.
Sì? Nel fascino tutto conversa converge?

Le note aggiunte al testo nell'edizione dello *Specchio* possono forse aiutarci a comprendere il libero gioco sul linguaggio di Zanzotto, e soprattutto del Zanzotto della *Beltà*, in cui si mescolano òla razionalità del discorso comunicativo e le arazionali

associazioni di un privato flusso di coscienza: un magma che allude alla complessità del reale ma che dichiara anche l'impossibilità, o la rinuncia, a darne un'interpretazione (Esposito, 2000, II, 188). Possiamo così contestualizzare (leggo in Zanzotto, 1968, 109) quel «principio resistenza» parafrasi-omaggio a Ernst Bloch e al suo «Principio Speranza», richiesto e imposto dallo sbandamento, che qui si riferisce sia al fenomeno degli sbandati dopo l'8 settembre (passati alla resistenza quasi inconsciamente o rimasti al margine dell'azione: «brigata coniglio» eccetera) sia all'incertezza affacciatesi nel dopoguerra riguardo al significato, alla direzione, alla possibilità stessa di un movimento progresso storico. Dunque un mezzo o un modo, forse, di entrare nel «*templum-tempus*», che è tema heideggeriano, qui ripreso liberamente, di una storia finalmente vera, che tuttavia sotto un certo angolo di visuale può apparire fuori tempo massimo, nell'ombra di un possibile vanificarsi dell'idea stessa di storia, oggi attuale; e alla impotenza di ogni «discorso su» rispetto al vissuto (Zanzotto, ibidem), ma anche paradossalmente all'importanza dell'*opus maxime oratorium* che questo discorso cerca di esprimere.

Zanzotto è senz'altro un autore difficile e che difficilmente rientra in una interpretazione, ma ci sono alcuni elementi, in questa poesia e nella idea di poesia che vi possiamo leggere, che vorrei considerare, dal momento che mostrano diversi punti di contatto con il nostro discorso e con quella centralità ontologica e novecentesca del linguaggio come dimensione affatto autonoma rispetto alla realtà, e al tempo stesso davvero totale e unica capace di garantire una «reale consistenza-esistenza dell'io» (Agosti), e quindi, per necessaria conseguenza, del Mondo (Cucchi e Giovanardi, 1996, I, 268), che rappresenta lo scenario teorico all'interno del quale proviamo a contestualizzare l'ipotesi di una questione metapoetica. Per Zanzotto la poesia, retorico amore / opera-fascino, è la creazione privilegiata di un linguaggio-opera o di un linguaggio-fattura (se vogliamo adeguarci al modulo creativo tipicamente zanzottiano del raddoppiamento e rafforzamento della parola), del linguaggio che tende all'assoluto e alla virtualità pura, fino alla totale risoluzione del mondo in linguaggio (Gioanola, 1986, 869): con una sola parola che diceva / e diceva il dire⁶¹. E della poesia si spera e si chiama il ritorno: «Torna, dove sei? / Torna»; mentre l'ispirazione poetica personificata si identifica singolarmente nell'amatissimo poeta totem

⁶¹ I termini della questione sono decisamente heideggeriani, così come è profondamente heideggeriana l'assunzione più volte ribadita da parte di Zanzotto di Hölderlin come poeta feticcio e doppio poetico (si veda per esempio la sua introduzione *Con Hölderlin, una leggenda* al Meridiano Mondadori dedicato al poeta tedesco): testimonianze di una affinità di pensiero linguistico e poetico.

Hölderlin⁶² con la bellissima immagine appunto doppia òio-noiö, nella sofferta invocazione òUna riga tremante Hölderlin fammi scrivereö: se forse, appunto, solo nel òfascinoö (òil fascino e il principioö scrive poco più avanti Zanzotto, con una combinazione linguistica profondamente significativa) che è l'òoperaö, finalmente òtutto conversa convergeö.

Se volessimo provare a tirare qualche somma, per fissare alcuni caratteri costanti espressi autoreferenzialmente quando il poeta si interroga in poesia a proposito della provenienza della sua stessa poesia, probabilmente dovremmo lasciare spazio a una serie di aggettivi che si formano per prefissazione negativa: l'òspirazione poetica è inspiegabile, illogica e incontrollabile, ineluttabile, ingovernabile eccetera; si riassume nell'òimprovviso e attesissimo materializzarsi di una facoltà straordinaria cui partecipare prima che sfugga, nella consapevolezza della sua eccezionalità, per quanto pagata anche a carissimo prezzo. È decisamente evidente, dal punto di vista della scrittura autoreferenziale in versi, come a distinguere l'òspirazione poetica sia una dimensione caratteristica che potremmo riassumere con il termine di irrazionalità per restare nell'òambito della negazione, o meglio, seguendo Casadei di òa-razionalitàö (òè ormai importante indagare sulle possibili spiegazioni della sua [della poesia] specificità e della sua a-razionalità, caratteristiche rilevate da Platone e per lungo tempo governate secondo i canoni aristotelico-orazianiö Casadei, 2009, 7).

Al di là dunque della individuazione di un qualche ipotetico luogo di provenienza del poetico, mi pare invece che se ne possa dedurre una considerazione della poesia che venga, appunto, non tanto da dentro o da fuori il poeta - è noto il dibattito a proposito dell'òorigine tra il fuori e il dentro, che in realtà è questione autoreferenzialmente poco accreditata, e per la quale accettiamo volentieri il momentaneo forfait di Montale (nei versi già letti dal *Quaderno dei quattro anni*: òDagli albori del secolo si discute / se la poesia sia dentro o fuori. / Dapprima vinse il dentro, poi contrattaccò duramente / il fuori e dopo anni si addivenne ad un forfait / che non potrà durare perché il fuori / è armato fino ai dentiö) come la miglior soluzione - quanto piuttosto da *oltre* il poeta, oltre l'uomo, oltre la sua limitata finitezza, oltre. In una concezione dell'òistituzione poetica che dovremo approfondire e che per ora, in mancanza di un'òaggettivazione migliore potremmo ancora definire alta, ma a patto che nel concetto coesistano e siano

⁶² Proprio Hölderlin che, non a caso, secondo quanto scrive per esempio Heidegger a proposito di *Hölderlin e l'essenza della poesia*: òha consacrato la sua parola poetica a questa dimensione intermedia. Questo ci fa dire che egli è il poeta del poeta. [í] Hölderlin poeta l'essenza della poesiaö (Heidegger, 1988, 56).

reciprocamente coinvolti e continuamente coimplicati, in una sorta di ossimoro, l'alto e il basso, il basso nell'alto o l'alto nel basso, il basso verso l'alto e l'alto verso il basso: per una poesia che si fa elemento primario di contraddizione e che, per usare ancora Zanzotto, "rileva i raccordi e le rime / dell'abbietto col sublime"⁶³, quasi che in questa compresenza e conciliazione dell'opposto stesse infine la sua qualità specifica. Come possiamo cominciare a capire leggendo a titolo d'esempio la *Teoria del verso* del portoghese Eugenio de Andrade, tratta da *Ufficio di pazienza*⁶⁴, del 1994, nella quale, emblematicamente, convivono felicemente uno accanto all'altro il "verso" che aspira "all'alto" e che "illumina l'essere della parola" (facendola essere, probabilmente, si potrebbe aggiungere in linea con l'assunto teorico del nostro discorso) e il "lento" dallo "sguardo di vetro"

Carponi non c'è poesia;
non c'è verso
per quanto rasoterra
che non aspiri all'alto: stella
o faro che illumina l'essere
della parola.
Così il rospo:
nel lento e innocente
e smisurato sguardo del rospo
le acque sono di vetro.

⁶³ Nel componimento tratto sempre da *La Beltà : E la madre-norma*, dedicato a Franco Fortini.

⁶⁴ Da *Ufficio di pazienza*, a cura di Carlo Vittorio Cattaneo, Edizioni del Bradipo, Lugo, 1997.

2.6 *Quando, la poesia?*

Scrittura di poesia
*La mano traccia sul bianco delle pareti
Il nero delle lettere
C'è un silenzio grave
Il tavolo brilla dolcemente la sua levigatezza*

*In certo senso
Rimango estranea*
Sophia de Mello Breyner Andersen

Vogliamo ora provare a interrogare le poesie autoreferenziali che possano inquadrarsi nella categoria: *quando*, la poesia? Cosa succede, cioè, quando la poesia è arrivata, quando l'ispirazione ha sorpreso il poeta, quando quel momento unico e particolare è scritto nei versi? Come si capirà facilmente, il confine tra categorie è sottile, e forte la contiguità categorica per esempio con l'interrogativo sul dove sia e da dove venga la poesia: il che ci offre l'occasione per ricordare che queste sono strutture di razionalizzazione, per quanto utili e necessarie, e che la poesia può rientrarci efficacemente a uno scopo teorico di sistematizzazione e a titolo di chiarezza discorsiva, ma nello stesso tempo sempre sfugge e si ribella superando ogni costrizione e schematizzazione filosofica. Siano dunque, per raccogliere il suggerimento di Francesco Orlando che di categorizzazioni grandiose e sistematiche è stato indiscusso maestro, «categorie da non distinguere troppo» (Orlando, 1994, 261). Dall'altro canto è tendenzialmente facile cogliere proprio nella scrittura poetica la differenza tra l'attesa e la ricerca dell'ispirazione e la descrizione dell'attimo preciso e fortunatissimo in cui appunto la poesia c'è e «la mano traccia sul bianco» «il nero delle lettere», nel «silenzio grave» di un momento totale e totalizzante dal quale tuttavia, secondo lo spunto interessante della poetessa portoghese Sophia de Mello Breyner Andersen⁶⁵, si rimane estranei «in certo senso». Un qualche tipo di estraneità, dunque, nella quale possiamo credibilmente riconoscere una conferma di quella a-razionalità autoreferenziale del momento poetico che ipotizzavamo poco fa e che vogliamo continuare a tener presente. Per cercare di cogliere questa differenza di modi e di tempi della poesia scritti nella poesia, pur nella vicinanza tematica, di cui si è detto, tra categorie e tra confini concettuali imposti, ripartiamo proprio da Ungaretti, per leggere ancora ovviamente il

⁶⁵ Nella traduzione di Giulia Lanciani per «*Poesia*», 223, gennaio 2008.

Commiato, sempre da *Il Porto Sepolto*, e osservare nei suoi versi cosa succede quando c'è la poesia, nel tempo breve e prezioso in cui prima di spegnersi insensibilmente dura l'aspirazione, quel raro bene che mi nasce /così piano

Locvizza il 2 ottobre 1916

Gentile
Ettore Serra
poesia
è il mondo l'umanità
la propria vita
fioriti dalla parola
la limpida meraviglia
di un delirante fermento

Quando trovo
in questo mio silenzio
una parola
scavata è nella mia vita
come un abisso

Nei sette versi⁶⁶ liberi della prima strofa leggiamo la dichiarazione autoreferenziale della poetica ungarettiana: la risposta alla domanda che cos'è la poesia, che si esplicita nella (solita per noi) identificazione del tutto (il mondo, l'umanità) e, naturalmente, della parola che li fiorisce, caricandosi di aspetti vitalistici ed esistenziali, con la propria vita; e vale forse la pena di ripetere che se, a proposito di Novecento, si parla tanto delle interferenze tra arte e vita, e solo perché si è creata una frattura tra i due elementi, non perché si scoprono affinità prima sconosciute (Gioanola, 1999, 78). Infatti è proprio questa netta separazione imposta dal nuovo contesto sociale e dalla posizione che in esso l'artista si trova a occupare a determinare la sovrapposizione contemporaneamente ricercata e sofferta tra vita e parola artistica che abbiamo così spesso dovuto riconoscere nelle varie manifestazioni della metapoesia, e che rappresenta quasi un contrappunto tematico alla nostra indagine sull'autoreferenzialità in poesia.

⁶⁶ Non mi convince particolarmente la scelta pur autorevole, a proposito della scrittura del primo Ungaretti, del termine *oversicoli*, che è, per esempio, in Mengaldo: «Strumento fondamentale di questa rivoluzione è la metrica dell'*Allegria*: che disgrega il verso tradizionale in versicoli, frantumando il discorso in una serie di monadi verbali sillabate quasi come attonite interiezioni liriche» (Mengaldo, 1978, 384). Per quanto chiara ed efficace mi sembra possa infatti facilmente e ingiustamente prestarsi a un fraintendimento riduttivo, a una sorta di svilimento, laddove invece, a mio parere, andrebbe sottolineata piuttosto la brevità nel senso di concentrazione e totale autosufficienza lirica: una parola può evidentemente fare un verso.

Dopo l'enfasi semantica del bianco tipografico, il "quando" - veicolo lessicale esplicito della questione che ci interessa - compare a esprimere nel suo farsi la presenza mistica della propria poesia, dove "abisso" è termine che già conosciamo bene e che, oltre a ricordarci l'abisso in cui si perdeva l'ispirazione di Neruda, richiama semanticamente l'*inconnu* rimbaudiano, il laggiù, il *là-bas* verso cui il poeta si muove e da cui il poeta che torna portando qualcosa - "i canti", la poesia - "devra faire sentir, palper, écouter ses inventions; si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme, si c'est informe, il donne de l'informe" (come scrive Rimbaud nella *Lettera del Veggente* 1993, 144).

Là-bas che è del resto la direzione della fuga anche in Mallarmé: "La chair est triste, hélas, et j'ai lu tous les livres. / Fuir! là-bas fuir!" (*Brezza Marina*, 1886), la direzione quindi del movimento verso l'Assoluto, inteso come Nulla che chiama la lingua - il logos (*le verbe*) - per trovarvi la sede della sua apparizione più pura (Friedrich, 2002, 133). E proprio in questa direzione, dunque, attraverso ciò che oggettivamente è annullato dalla lingua quando essa ne esprime l'assenza, e che "nella stessa lingua, quando essa lo nomina, riceve la sua esistenza spirituale" viene finalmente fondata per via ontologica la moderna egemonia della parola, ma anche della illimitata fantasia. La parola, così concepita, è il fatto creativo dello spirito puro (Friedrich, *ibidem*). In definitiva, l'ontologia poi tutta e tipicamente novecentesca della parola creatrice, e anche, secondo la nostra ipotesi di ricerca, della parola poetica autoreferenziale che nominando crea l'esistenza poetica.

L'idea del nominare, idea centrale e che guida questo discorso, è fortissima per esempio in Mario Luzi, uno dei maggiori interpreti dell'ermetismo che, "apparso il più ermetico degli ermetici, e proprio nella forma di un manierismo araldico e tecnicamente squisito, potrebbe adesso apparire come colui che più si è allontanato dalle sue premesse. In realtà Luzi non ha fatto che sviluppare con rigore un'istanza ermetica di fondo, consistente nella testimonianza di una condizione umana affacciata sul senso ultimo del proprio destino, nella deiezione di un esistere di fronte allo spazio dell'essere e dell'assoluto" (Gioanola, 1986, 620). Se dunque "letterariamente prosegue la linea «orfica» della lirica moderna, che ha il suo archetipo in Mallarmé, ma retrocedendo fino al romanticismo visionario di Coleridge o Nerval e recuperando della più vicina tradizione italiana Onofri e soprattutto Campana" (Mengaldo, 1978, 648), lungo il suo percorso poetico infittisce con un'evidenza progressiva la riflessione autoreferenziale, destinando uno spazio sempre maggiore nella sua poesia alla questione metapoetica:

«Rimani tesa volontà di dire. / Tua resti sempre / e forte / la nominazione delle cose»⁶⁷.
 È infatti proprio il verbo nominare che scandisce e sostanzia l'interrogarsi - e l'interrogativo è costante e distintivo in Luzi, basti pensare a quante domande, a quanti punti di domanda incontriamo di continuo a interrompere graficamente la sua scrittura, soprattutto la più recente, strutturando anche formalmente i suoi testi - della poesia su se stessa e sulle proprie possibilità, modalità e finalità

í
 Cose e nomi, ciascuno nella propria
 desolata orfanità
 si cercano,
 dove,
 nella mente
 che li tenne uniti
 o in quale
 altra unicità?

Per questa domanda che Luzi si pone in poesia⁶⁸, e che riguarda la nominazione che è il dare un nome alle cose, il problema del rapporto tra i nomi e le cose, la loro rappresentazione o la loro esistenza («Si cela / o non può, / nome - / non nome / esserci?» Un altro interrogativo sull'esserci della cosa senza il nome: la questione ci è familiare, si ricorderà senz'altro, infatti, l'invocazione di Jiménez, dalla quale siamo partiti, tematicamente e metapoeticamente affine: «Intelligenza, dammi / il nome esatto delle cose! / í La mia parola sia / la cosa stessa»), cercando il luogo unico di questo incontro, l'unicità che lo attua: la risposta, che si dà in poesia è, naturalmente, la poesia, quando c'è. Come leggiamo in questa breve e concentrata metapoesia che trovo nel *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, del 1994, nella sezione intitolata *Lui, la sua arte*, ad anticipare di nuovo una forte presenza dell'autoreferenzialità poetica

Un attimo
 di universa compresenza
 di totale evidenza ó
 entrano le cose
 nel pensiero che le pensa, entrano
 nel nome che le nomina,

⁶⁷ Nella sezione intitolata appunto *Nominazione*, in *Frase e incisi di un canto salutare*, del 1990, dove è evidentemente fittissimo il richiamo autoreferenziale. Questa invocazione di Luzi esprime la paura letteraria (nel dire e nello scrivere) comune e condivisa, come stiamo vedendo, di non avere il nome, di non saper nominare. L'angoscia metapoetica, dunque, «davanti alla mancanza di un «nome» capace di trarre alla trasparenza di una «definizione concreta» l'informe realtà» (Langella, 1997, 17).

⁶⁸ Dalla stessa sezione *Nominazione* riprendo anche questi versi riportati, dei quali ripresento anche la disposizione grafica predisposta da Luzi.

sfolgora la miracolosa coincidenza.
In quell'attimo
- oro e lapislazzulo -
aiutami, Maria, t'inciderò
per la tua gloria,
per la gloria del cielo. Così sia.

Nell'omniversa compresenza - dove ocompresenza è ricorrenza lessicale e semantica
luziana: o'eterna compresenza / del tutto nella vita nella morte, leggiamo
Nell'imminenza dei quarant'anni, in *Onore del vero*, a indicare precisamente la doppia
ambivalente condizione purgatoriale dell'esistenza: dolore e pacificazione, condanna e
riscatto, che impone, secondo verità etimologica, la necessità del comprendere - il
quando della poesia diventa invocazione e preghiera, l'attimo breve o di totale
evidenza della presenza della poesia è il così sia, l'alchemica mescolanza di oro e
azzurro⁶⁹ che diventa o gloria del cielo. La tensione all'assoluto che genera tanta lirica
novecentesca assume qui una precisa consistenza religiosa, nella dimensione del
cattolicesimo di Luzi e nella attribuzione di una valenza potentissima alla parola, non
solo comunicazione divina ma, come abbiamo già avuto modo di sottolineare⁷⁰,
creazione divina: o Mia è la prova, mio il martirio - / pensa lui che scrive / - o è questa la
creazione, / lui che scrive appunto? Se infatti la parola, evangelicamente, si fa carne,
si fa realtà dell'essere, e finalmente, nel momento sfolgorante di una o miracolosa
coincidenza le cose corrispondono o al pensiero che le pensa, gloriosamente o entrano /
nel nome che le nomina.

Siamo dunque al centro esatto della questione, allo snodo concettuale e cruciale che
considera il rapporto tra il dire e l'essere e, in definitiva, la corrispondenza e conformità
del nostro dire alle cose del mondo, la direzione e la reciprocità di questa relazione. In
questi termini, sembra possibile inferire dall'analisi comparativa che stiamo
conducendo l'importante attribuzione di un carattere ontologico alla parola, o trait-
d'union tra logos (dire-pensare) e einai-on (essere stesso della realtà) (D'Alessandro,
1997, 20); nel momento in cui dunque il linguaggio è la mediazione tra pensiero e
essere, e questa mediazione avviene proprio nella attività unica della nominazione, così
spesso metapoeticamente e intertestualmente richiamata nella sua specifica qualità

⁶⁹ Alla ricorrenza e importanza simbolica di questo colore nella poesia e nella metapoesia, evidenti anche in queste pagine, si è già fatto cenno (vedi nota 3).

⁷⁰ A proposito dell'identificazione già indagata di poesia/religione e poeta/dio, secondo quella potenzialità unica della *poiesis* come «fatura» che riproduce, sia pure imperfettamente, l'eterna Creazione, cui accennava Alberto Casadei. Difficile immaginare una concezione più alta della poesia: o Vola alta, parola, cresci in profondità, / tocca nadir e zenith della tua significazione? o.

creatrice secondo la quale, in certo senso precede e predispone, definisce e mette in atto l'essenza della realtà. E a scopo di chiarezza e conferma di quanto veniamo dicendo, leggiamo questo divertito testo del tedesco Hans Magnus Enzensberger, *Il mentitore*, dalla raccolta del 1991 *Musica del futuro*, nella traduzione di Anna Maria Carpi. Nei versi autoreferenziali che commentano l'iniziale lezioso e malizioso scambio di battute, Enzensberger attribuisce alla parola poetica la capacità al tempo stesso totalmente futile e menzognera, realissima e vitale di ri-creare nella sinestesia il brivido del velluto. Collocando proprio in questa feconda ambivalenza, in questo singolare inganno creativo l'essenza, o l'essenza, della poesia - pur formalmente sminuita nella pura futilità di una menzogna che si dice, in termini di contraddizione, ma probabilmente non ci crede - sembra infatti voler sancire, con l'abituale cinica leggerezza, l'idea che stiamo seguendo dell'inizialità fondativa della parola, del nominare per esistere, se non altro e almeno, appunto, *sub specie poetica*: se si nomina qualcosa, esiste

Io lavoro, mi diceva all'orecchio,
a cose totalmente futili.

La parola *velluto*, per esempio,
non è come sentire del velluto?
Un che di morbido, di peloso
sulla lingua.
Si può dire?
Si chiama così? - Così cosa?
- Questo soffio lanuginoso nel Suo orecchio.
- Nel mio orecchio? - Lei rabbrivisce.
- È dunque a questo che Lei lavora! - Sì.

Se si nomina qualcosa, esiste,
si rigonfia,
morbido e senza punte,
pura futilità
come questo brivido
che è una parola
e non è velluto.

Tornando adesso alle categorie che stiamo tracciando e al quando categoria metapoetica leggiamo ora un testo di Sergio Solmi, poeta ermetico di seconda generazione nel garbato intimismo di una poesia aristocratica e letteraria, del quale la critica tende tuttavia a sottolineare la qualità di saggista piuttosto che l'effettiva originalità di scrittura. Noi vogliamo considerare qui la sua *Arte poetica*, tratta da *Levania e altre poesie*, del 1956, che, per quanto non particolarmente comunicativa, si

presenta comunque efficace come descrizione autoreferenziale del momento in cui, giunta finalmente la sospirata parola, la poesia è presente

Sospirata parola, che alla fine
mi sei giunta, mai colto
in un momento di disattenzione,
e ti vuoi improvvisa, non cercata,
sfuggente al gesto raro, alla misura
esorbitante. Da una riga torli
di mare, gonfi in nube, ti dibatti
come colomba, sorgi in cima al semplice
respiro della voce, all'indolente
mano che ti scandisce, ed urgi - trepida
cosa tra cose - a collocarti in questa
calda, screziata, precisa esistenza.

In un momento di disattenzione, che potrebbe ricordare quella sorta di estraneità al farsi poetico di cui parlava anche, come abbiamo appena visto, Sophia de Mello Breyner Andresen, la parola poetica personificata, trepida cosa tra cose diventa poesia nella sua versatile capacità creazionale di essere mare, nube o colomba ma soprattutto di sorgere (si noti di nuovo la direzionalità ascendente di questo verbo di movimento, immediatamente connotato per una competenza linguistica condivisa di un che di celeste) dalla semplicità di una voce che respira o di una mano che scrive. E il modo di questo divenire, in maniera del tutto coerente, si configura nell'urgenza di collocarsi nell'esistenza, che è un'esistenza calda, screziata e precisa secondo la tipica - in Solmi - serie ternaria di aggettivi pregnanti, a indicare con saggiata esattezza la qualità reale e quotidiana della vita vissuta.

Con un passaggio piuttosto brusco, ma non privo di alcune affinità tematiche, e un salto cronologico di oltre cinquant'anni approdiamo adesso a questa metapoesia di Antonella Anedda, tratta da *Il catalogo della gioia*, raccolta del 2003

Scrivere una poesia: respirare
l'aria tra la notte e il giorno
e insieme a loro tra gli alberi
quasi venisse sulla punta di ogni foglia
un tintinnio di brina un tepore di bava
l'inizio confuso di una frase
che strisciando mi scaccia
depone oggetti, basse note
tremando leggermente
fa del mio guscio un cielo.

Cosa succede (in poesia, naturalmente) quando si scrive una poesia. Sottolineamo alcuni aspetti di questo testo: innanzitutto un disporsi della scrittura alla referenzialità, una tendenza quasi prosastica alla descrizione di un mondo di oggetti (la poesia che òdepone oggetti), per cui infatti abbiamo, tra il giorno e la notte, alberi e foglie, brina, tepore e tuttavia, in tutto ciò, una condizione particolare e privata, qui quella della presenza della poesia che si sta scrivendo. Ed è molto interessante osservare come questo òinizio confusoö della poesia, òquasi venisse - per analogia col verde nuovo - sulla punta di ogni fogliaö, òstrisciando mi scacciaö, scaccia cioè - nella scelta di un verbo che indica un allontanamento imposto, forte e deciso - chi la scrive. Riecco allora l'èstraneità, la disattenzione, una presenza-assenza che si traduce nel tremore di una conquista solo momentanea che fa del òguscioö che imprigiona e protegge, del fardello di lumaca, del terrestre quindi, del basso, nella già più volte registrata misura ascensionale - un cielo. Incontriamo di nuovo, dunque, la presenza-assenza del farsi poetico e il basso e l'alto della poesia che si fa. òNon sono nobili le cose che nomino in poesia: / stanno sotto al palato, attente, coscienti solo del caldo / ignare della linguaö scrive la Anedda nel componimento *Musica* dalla stessa raccolta, dichiarando in versi autoreferenziali quella poetica che Giorgio Manacorda, col solito un po' velenoso piglio polemico, le attribuisce: òOrmai la Anedda ha una poetica: trovare per forza nel quotidiano l'alto, il sublime: la gioia. Per fare questo pensa che basti l'annotazione, il lacerto, l'osservazione: per fare questo non servirebbero né metrica né rima, né altro. Stiamo tornando alla prosa lirica (una tendenza che infesta la poesia dei quarantenni). A me sembra una sorta di tiepido *dégagement* dalla poesia, un lasciarsi andare al quotidiano «poetico» che non esiste e non è sostenuto dal testo, e quindi scivola lentamente nel Kitsch. Voglio chiarire: la Anedda non cerca la poesia nel quotidiano (che sarebbe giusto e legittimo), ma ciò che sembra, o si ritiene essere, poetico, che è tutt'altra cosa dalla poesia: se va bene è letteraturaö (Manacorda, 2004, 47). Al di là del giudizio, interessa l'indicazione di questa compresenza di due polarità opposte e complementari, del non nobile accanto al sublime, a identificare un interessante òquotidiano poeticoö, che del kitsch chiamato in causa, secondo una disillusa e dissolvente visione òdel mondo moderno come Kitsch: come appunto decontestualizzazione di tuttoö (Orlando, 1994, 35)⁷¹ potrebbe condividere in certo

⁷¹ Per un discorso sul kitsch si vedano ovviamente *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* di Francesco Orlando, che di questa categoria dell'inautentico fa l'approdo finale e attuale di un lungo percorso storico e letterario che arriva infatti fino ai nostri giorni: òpenso che il fatto che quel mio libro finisse e in

senso proprio questa doppia dimensione di decontestualizzazione e rifunzionalizzazione, in chiave del tutto nuova, degli opposti; la dimensione, dunque, dell'inautentico ridicolo che diventa in qualche modo l'unica autenticità da prendere sul serio.

E, per tornare alla poetica della Anedda, che consapevolmente nomina in poesia cose che non sono nobiliö, non è casuale la scelta in una scrittura autoreferenziale del nostro verbo-segnale tematico nominare, in una visione della poesia dunque punto d'arrivo quotidiano, la casa cui forse si giunge: ammesso che se ne possa pronunciare, finalmente in tutta esattezza, il ðnomeö (come leggiamo in questi due versi tratti invece da *Notti di pace occidentale*, del 1999)

Se non fosse che questo: giungere a un luogo
esattamente pronunciarne il nome, essere a casa.

Concludiamo questa parte della categorizzazione dell'autoreferenzialità poetica con un omaggio all'ultimo vincitore del Nobel della letteratura, lo svedese Tomas Tranströmer, riportandone, nella traduzione di Maria Cristina Lombardi⁷², dalla raccolta *Poesia del Silenzio*, la metapoesia *Uccelli Mattutini*, racconto in versi di quando la ðpoesia cresceö:

Avvio il motore,
il parabrezza è coperto di polline.
Metto gli occhiali da sole.
Il canto degli uccelli si oscura.

Mentre un altro compra il giornale alla stazione
vicino a un grande vagone merci
tutto rosso di ruggine

qualche modo approdasse al concetto di *Kitsch* come ultima categoria di immagini, la più attuale fra tutte, non avrebbe potuto che confermarne la profonda contemporaneità, la validità in questo periodoö (*A colloquio con Francesco Orlando*, in *Letteratura e Letterature*, 3, 2009, 165: trascrizione del mio incontro, qualche anno fa, con Orlando a Pisa per parlare di comparatistica, della cui ricchezza di stimoli teorici e del cui interesse rimane appunto testimonianza in queste pagine).

⁷² La stessa Maria Cristina Lombardi aveva già tradotto questi versi per il numero 107 di *öPoesiaö*, del giugno 1997, con alcune piccole variazioni nelle scelte linguistiche e una differenza insolubile che salta agli occhi. In quella prima traduzione la gazza bianca e nera è ðl'uccello degli Inferiö; qui è diventata ðl'uccello dell'Inferoö. Non sono in grado di leggere lo svedese e di tradurre l'espressione originale *Hels fågel*, dove *fågel* è uccello e *hels* sembrerebbe un genitivo sassone di *hel* cui corrisponde il secondo significato tradotto, cioè tutto, intero. Sono evidenti le conseguenze semantiche importanti di una traduzione rispetto all'altra, ed è evidente soprattutto non tanto l'arbitrarietà delle traduzioni, che forse è anche legittima, quanto piuttosto l'ingenuità insanabile di chi legge in traduzione. Tenendoci questo dubbio, non possiamo che sottoscrivere le parole di Tranströmer, poste con una certa lungimiranza in apertura proprio della raccolta *Poesia del Silenzio*: ðDal punto di vista teorico la traduzione poetica può considerarsi un'assurdità. Ma in pratica dobbiamo credere nella traduzione della poesiaö (Tranströmer, 2011, 17).

che scintilla al sole.

Niente spazi vuoti qui.

Attraverso il tepore primaverile un freddo corridoio
dove qualcuno passando in fretta
racconta che lo si è calunniato
fin su in presidenza.

Da una porta sul retro del paesaggio
arriva la gazza
bianca e nera. L'uccello dell'intero.
E il merlo si muove a zig zag
finché tutto diventa un disegno a carboncino,
tranne i vestiti bianchi sul filo del bucato:
un coro di Palestrina.

Niente spazi vuoti qui.

Stupendo sentire come la mia poesia cresce
mentre io mi ritiro.
Cresce, prende il mio posto.
Si fa largo a spinte.
Mi toglie di mezzo.
La poesia è pronta.

Le prime quattro strofe, intervallate dal verso "Niente spazi vuoti qui" (che si riferisce alla vita che vive, tra uomini, uccelli che cantano e cose tutt'intorno senza soluzione di continuità; ma potrebbe anche riferirsi alla poesia che si riempie perché si sta formando prepotentemente senza indugi o che riempie totalmente di sé chi la fa) indicano naturalmente la dimensione del quotidiano, la quotidianità immediata della vita, che prepara e contestualizza il divenire della poesia. Nell'ultima strofa infatti ecco il quando, si manifesta il farsi della poesia in questa quotidianità, secondo una tendenza all'essenzialità dell'espressione che è una strategia della scrittura di Tranströmer, che bene illustra la capacità di comprimere grandi quantità di significato in spazi angusti: un'inclinazione che affonda le radici nella poesia classica, in particolare nell'*Ars Poetica* oraziana. In un testo di *I ricordi mi vedono*, ripensando agli anni del ginnasio, il poeta, riferendosi a Orazio, ammira la sua «meravigliosa precisione. Quello scambio tra il lievemente triviale e il vigorosamente sublime mi insegnò un mondo di cose. Erano le condizioni della poesia. Attraverso la forma (la Forma!) qualcosa poteva sollevarsi. Sparita la larva, erano spuntate le ali» (Lombardi, in Tranströmer, 2011, 10). Le condizioni della poesia: è l'enunciazione esplicita di quanto abbiamo osservato più volte nelle scritture autoreferenziali e che stiamo cercando di esprimere utilizzando la

serie oppositiva del basso e dell'alto, del basso contrapposto all'alto: il leggermente triviale e il vigorosamente sublime, la larva cui spuntano le ali, quel qualcosa che attraverso la forma della parola può, nell'abituale movimento ascensionale del verbo prescelto, sollevarsi. Le condizioni della poesia, dunque.

Forse, in realtà, la mancanza versificata di spazi vuoti sta a indicare un effettivo sbilanciamento dell'equilibrio: di nuovo, infatti, scrive Tranströmer la mia poesia cresce / mentre io mi ritiro, la poesia cresce, prende il mio posto. E' evidente la tematizzazione che già cominciamo a riconoscere di una simultaneità tra la presenza della poesia e l'assenza pur parziale, qualcosa come una diminuzione (l'estraneità, la disattenzione autoreferenziali come si ricorderà già più volte incontrate), di chi ne osserva il farsi; e di nuovo leggiamo la semantizzazione di un'immagine di forza, mentre la poesia si fa largo a spinte quasi in una sorta di nascita combattiva e che è stupendo sentire, imponendo dunque uno spostamento, un allontanamento - lo stesso che subiva Antonella Anedda tematizzando il verbo scacciare - di fronte a una poesia che infatti imperiosamente toglie di mezzo chi la scrive. Così la poesia è pronta.

Per provare a riassumere, possiamo dunque cercare di enucleare, a proposito della categorizzazione del quando nella metapoesia, di quell'attimo cioè in cui la poesia è presente, l'idea di una *partecipe estraneità*, di nuovo dunque nella dimensione, che sembra accompagnare fin qui in maniera costante e significativa la riflessione autoreferenziale in poesia, del contraddittorio (alto-basso, non nobile o triviale-sublime, ridicolo-serio, presenza-assenza), del doppio e dell'ambivalente, dell'opposto che si concilia nella congiunzione e associazione di termini antitetici, nell'opposizione che è relazione. Il poeta che scrive patisce la presenza straordinaria della poesia che si sta facendo fino quasi a perderne la consapevolezza, nella, di nuovo paradossale, complicità cieca di un accadere da altro o da altrove determinato, come scrive - in versi ovviamente, nella naturalezza del contraddirsi di un procedimento che oggettivamente nega e linguisticamente afferma - il russo Andrej Voznesenskij⁷³ : «i versi non si scrivono o capitano, / come i sentimenti o il tramonto. / L'anima o una complice cieca. / Non hai scritto o è capitato così. O piuttosto fino quasi a perdersi nella consapevolezza di tale straordinarietà che, appunto, capita, al punto di invocare la poesia affinché non si separi da chi la scrive, non se ne vada sola e disabitata, come leggiamo ancora in questa ultima preghiera di Luzi⁷⁴ alla parola poetica

⁷³ Tradotti da Donata di Bartolomeo per *Poesia* 84, maggio 1995.

⁷⁴ Dal componimento *Vola alta parola*, in *Per il battesimo dei nostri frammenti*, 1978-84.

í
però non separarti
da me, non arrivare,
ti prego, a quel celestiale appuntamento
da sola, senza il caldo di me
o almeno il mio ricordo, sii
luce, non disabitata trasparenzá
í

2.7 Perché, la poesia?

Il poeta
Scrivendo
mette in moto l'eternità o

e invita la morte
a mangiare versi
Anise Koltz

Per osservare nelle poesie autoreferenziali la risposta alla domanda categorica che si chiede perché si scrive la poesia, voglio adesso cambiare approccio e, invece di leggere testi rappresentativi per evidenziarne in via deduttiva le caratteristiche distintive e costanti, voglio muovermi con movimento contrario, con un procedimento di tipo induttivo. Decido infatti di avanzare fin da subito un'ipotesi di risposta offerta in termini di intertestualità autoreferenziale all'interrogativo metapoetico sul «perché» della poesia, per verificare solo successivamente se le scritture in versi la sostengano e come. Ritengo legittimo affermare che, infatti, stando a quanto scritto dai poeti nella loro poesia, la poesia venga scritta perché ce n'è bisogno. E fin qui, sembra piuttosto una banalità. Ma non si tratta di un bisogno qualunque e semplificabile, è infatti, quello della poesia, un bisogno che vorrei da subito qualificare con un aggettivo fin troppo denso e semanticamente a rischio di inflazione, che dovremo poi cercare di spiegare e intendere progressivamente. Perché si scrive dunque la poesia? Perché per chi la scrive, in quello che potremmo identificare come immaginario metapoetico condiviso, la poesia è salvifica, «invita la morte a mangiare versi»⁷⁵, la poesia è, dunque, salvezza, nientemeno. Nel ripetersi della forzatura ossimorica, la poesia è quel «fantasma che ti salva» che Montale nel 1925 pone *In limine* - in limine salutis? - agli *Ossi di Seppia*, e poco importa chi il poeta volesse nascondere dietro questo fantasma, a seconda delle varie ipotesi interpretative il lettore, l'alter ego poetico, una donna, la musa ma soprattutto, certo, la poesia: «Se procedi ti ambatti / tu forse nel fantasma che ti salva: / si compongono qui le storie». Si ricorderanno senz'altro i versi già letti di Wisława Szymborska: «La poesia - / ma cosa è mai la poesia? / Più d'una risposta incerta è stata data in proposito. / Ma io non lo so, non lo so e mi aggrappo a questo / come alla salvezza di un corrimano»; dai quali voglio isolare e ribadire l'immagine già anticipata

⁷⁵ Nei versi citati in apertura di Anise Koltz, da *Il paradiso brucia*, 1998; qui nella traduzione di Maria Luisa Caldognetto per «Poesia», 223, gennaio 2008.

della poesia *ō*corrimanoö e della *ō*salvezzaö che garantisce: felice sintesi che dice appunto della capacità di salvare della poesia cui accennavamo, ma subito contestualizzata, contemporaneamente ridotta e illuminata, nella dimensione del contraddittorio - che abbiamo già introdotto e sulla quale dobbiamo con ogni evidenza continuamente ritornare - della quotidianità di oggetto qualunque del *ō*corrimanoö cui aggrapparsi. La poesia, dunque, indicata autoreferenzialmente come *ō*una via immaginativa di elaborazione del malessere terrestre, dei danni prodotti dalla cesura tra la ragione calcolante e il mondo animato del sensibile, e dunque soprattutto una forma di cura, di salvezzaö (Mottana, in Barioglio e Mottana, 2005, 321). Poesia come opera taumaturgica e potente farmacopea, per esempio in questa invocazione in versi⁷⁶ alla poesia che cura, di Constantinos Kavafis : *ō*E a te mi volgo, / Arte della Poesia, che un poco sai di farmaci / e del dolore una narcosi tenti / nella Parola e nella Fantasia. / Eö una ferita d^orrido coltello. / Oh recami i tuoi farmaci, Arte della Poesia, / che innavertita rendono ó per poco ó la feritaö, in cui riconosciamo espressa la fiducia metapoetica nel potere redentore della poesia, nella capacità terapeutica di un^o öarte magica pienamente in grado di influenzare la realtàö (Mottana, ibidem, 320). *ō*Ecco: la letteratura serve a ridurre questa tensione. Ha una vocazione *problem-solving*: rendere l^oesistente più comprensibile ó più accettabileö (Moretti, 2003, 8).

Tenendo presente questa interessante vocazione *problem-solving*, risoltrice, della letteratura genericamente e nella fattispecie della poesia, introdotta da Franco Moretti, una capacità poetica curativa - sia pure *ō*per pocoö - in vario modo, come vedremo, espressa in termini autoreferenziali; proviamo a leggere adesso, dalla raccolta del 1965 *Gli strumenti umani*, opera nella quale prevale, *ō*anche se non mancano i segni di una continuità ideale e stilistica con le prime raccolte, una componente riflessiva e raziocinante che, se introduce interessanti elementi di attenzione nei confronti di una società storicamente mutata, è tuttavia lontana dalla felicità e magari dalla facilità espressiva di un tempoö (Esposito, 2000, II, 128), *I versi* di Vittorio Sereni. Evidente e molto conosciuta *ō*metapoesia⁷⁷: nel senso che qui i contenuti più tipici del poeta - il ritorno sugli stessi luoghi, il dialogo con interlocutori ironici o accusanti, i bilanci fallimentari dell^oesistenza eccetera - generano un discorso sulla possibilità stessa di

⁷⁶ *Malinconia di Iason di Cleandro, poeta nella Commagene*; traduzione di Filippo Maria Pontani.

⁷⁷ Il corsivo naturalmente è mio: per sottolineare una delle pochissime effettive occorrenze critiche del termine metapoesia, configurazione poetica ovvia e scontata ma, come abbiamo detto, non molto né mai frontalmente indagata.

scrivere ancora versi, si danno assieme come eventi biografici e motivi da assumere nel testo poetico in formazione (Mengaldo, 1978, 751)

Se ne scrivono ancora.
Si pensa a essi mentendo
ai trepidi occhi che ti fanno gli auguri
l'ultima sera dell'anno.
Se ne scrivono solo in negativo
dentro un nero di anni
come pagando un fastidioso debito
che era vecchio di anni.
No, non è più felice l'esercizio.
Ridono alcuni: tu scrivevi per l'Arte.
Nemmeno io volevo questo che volevo ben altro.
Si fanno versi per scrollare un peso
e passare al seguente. Ma c'è sempre
qualche peso di troppo, non c'è mai
alcun verso che basti
se domani tu stesso te ne scordi.

Scrive Elio Gioanola, a proposito della raccolta in questione e in particolare di questo testo e della concezione della poesia che vi si trova espressa: «come aveva ben visto Montale a proposito de *Gli Strumenti umani*: «una poesia così fatta dovrebbe logicamente tendere al mutismo. Sereni trova sempre più insopportabile la qualifica di poeta». In effetti la de-poetizzazione è la coerente parabola di una poesia che non crede (ancora una volta come quella di Montale) a intrinseche possibilità salvifiche e quindi accetta di testimoniare, a scapito della propria bellezza, la nuda condizione umana di fronte al progressivo manifestarsi storico dell'inautenticità. È dunque logico che la poesia di Sereni conosca una discesa, che è una conquista, verso l'informalità prosastica, ponendosi sempre più come voce «in negativo» (Gioanola, 1986, 760).

E questo è chiaro, sappiamo che Sereni rifiuta vigorosamente ogni funzione narcisistica e consolatoria della poesia: tuttavia dobbiamo ancora scoprire effettivamente come lo faccia, mentre si impongono alcune osservazioni di ordine metapoetico che credo permettano una lettura almeno in parte diversamente articolata. Ripartiamo subito, allora, leggendo un secondo testo dalla stessa raccolta (proprio quella che dovrebbe in realtà tendere al mutismo): *Appuntamento a ora insolita*, che offre diversi spunti di riflessione in questa direzione

La città - mi dico - dove l'ombra
quasi più deliziosa è della luce
come sfavilla tutta nuova al mattino

«asciuga il temporale di stanotte» - ride
la mia gioia tornata accanto a me
dopo un breve distacco.

«Asciuga al sole le sue contraddizioni»
- torvo, già sul punto di cedere, ribatto.
Ma la forma l'immagine il semblante
- d'angelo avrei detto in altri tempi -
risorto accanto a me nella vetrina:
«Caro - mi dileggia apertamente - caro,
con quella faccia di vacanza. E pensi
alla città socialista?». Ha vinto. E già mi sciolgo: «Non
arriverò a vederla» le rispondo.

(Non saremo
più insieme, dovrei dire). «Ma è giusto,
fai bene a non badarmi se dico queste cose,
se le dico per odio di qualcuno
o rabbia per qualcosa. Ma credi all'altra
cosa che si fa strada in me di tanto in tanto
che in sé le altre include e le fa splendide,
rara come questa mattina di settembre
giusto di te tra me e me parlavo:
della gioia».

Mi prende sottobraccio.
«Non è vero che è rara, - mi correggo - c'è,
la si porta come una ferita
per le strade abbaglianti. È
quest'ora di settembre in me repressa
per tutto un anno, è la volpe rubata che il ragazzo
celava sotto i panni e il fianco gli straziava,
un'arma che si reca con abuso, fuori
dal breve sogno di una vacanza.

Potrei
con questa uccidere, con la sola gioiaí .»

Ma dove sei, dove ti sei mai persa?

«E a questo che penso se qualcuno
mi parla di rivoluzione»
dico alla vetrina ritornata deserta.

Innanzitutto leggiamo, nello scambio dialogico tra il poeta e la sua musa, dell'arrivo
come al solito improvviso e felice, una mattina di settembre, dell'ispirazione poetica:
«la mia gioia tornata accanto a me / dopo un breve distacco». La poesia dunque è «la
gioia»⁷⁸: «giusto di te tra me e me parlavo / della gioia, che ha «la forma l'immagine il
semblante / - d'angelo avrei detto in altri tempi - / risorto accanto a me, in una visione

⁷⁸ «Il dialogo fittizio tra il poeta e la gioia della sua musa - una labile e sfuggente parvenza femminile (ambiguamente implicata nell'idea di appuntamento) che emerge al suo fianco dalla superficie riflettente di una vetrina» (Isella, in Sereni, 2002, 139), si gioca tutto sulla «identificazione tra arte, poesia e vocazione alla gioia» (Isella, in Sereni, 2002, 140) e soprattutto sulle fondamentali e autoreferenziali «definizioni in serie della gioia-poesia» (ibidem).

(che di nuovo coincide con quella a-razionalità del fatto poetico riconosciuta categorizzando il «dove» nella metapoesia) dell'ispirazione ancora come forza divina⁷⁹, che non a caso risorge con movimento ascensionale, se solo si potesse dire ancora una cosa del genere, nonostante le condizioni tutt'intorno così mutate nel lungo e difficile confronto con la vita «normale» seguita all'esperienza della guerra (Ferroni, 1992, 1096). E «gioia» non è certo scelta, né per significante né per significato, da poco: «Sereni», infatti, «avventa contro la deludente realtà del presente niente di meno che «la gioia», in quanto azzardo vitale e anticipo della pienezza futura» (Mengaldo, 1978,750). Ancor più nello specifico, questa gioia che è la poesia è «un'arma che si reca con abuso, illegalmente quasi, e continuamente, subita dolorosamente come la ferita della «volpe» ma potentissima: nella solita contraddittorietà delle immagini di forza e sofferenza, abuso e necessità. Infatti con «la sola gioia» si potrebbe addirittura «uccidere», nella dimensione dell'impegno ideologico (la denuncia delle contraddizioni della società capitalista, la fede in una futura città socialista, le parole dette per «odio di qualcuno o rabbia per qualcosa», «la rivoluzione») (Isella e Martignoni, in Sereni, 1993, 78) e dell'idea rivoluzionaria - «È a questo che penso se qualcuno / mi parla di rivoluzione» - sottoscritta non inutilmente e certo in termini autoreferenziali non a caso appena prima che la poesia si perda e svanisca di nuovo, lasciando infatti la trasparenza di un messaggio etico e civile, anche se, o forse a maggior ragione, in versi che «si scrivono solo in negativo».

È proprio questo il punto che fa la differenza, la constatazione che una visione in negativo è comunque una visione e non è assenza di visione, è una *visione contraddetta*, da una radicale insicurezza e dal dubbio sistematico come metodo, non una dismissione dalla fatica che ogni concezione pensata e ragionata comporta, è un non che negando asserisce. Naturalmente volevamo arrivare proprio qui, a questa dimensione del contraddirsi che, da quanto veniamo osservando, distingue l'immagine della poesia che la metapoesia novecentesca presa in considerazione tende a offrirci: quando diciamo di una poesia *salvifica* infatti fraintendiamo immediatamente, pensando, in maniera meccanica e in questo contesto fuorviante, a una concezione poetica esclusiva, a quell'«Arte» che Sereni scrive ironicamente ancora maiuscola,

⁷⁹ Di cui rimane la divertita testimonianza di Carlo Fruttero e Franco Lucentini a proposito dell'amico Sereni: «a pochissimi è dato di cogliere l'istante miracoloso in cui la Musa sfiora il poeta e mette in moto i suoi segreti circuiti di sintesi e trasfigurazione. Noi, per tutta quella sera, avevamo avuto sotto gli occhi il fenomeno, e non ce ne eravamo accorti. L'allegria, la giubilante vivacità, l'amore vagabondo di Sereni altro non erano stati che i segni superficiali del divino possesso, le irrefrenabili manifestazioni di un poeta sotto ispirazione» (in Sereni, 1993,79).

qualcosa di elitario e altisonante, irraggiungibile e compiaciuto nella sua elevatezza, nel suo essere per pochi. Probabilmente sulla scorta, anche questa volta, dell'influenza dell'idealismo, dell'influsso (qualcuno ha parlato di dittatura) che Croce ha esercitato sulla cultura italiana (Casadei, 2001, 61), con la sua idea base dell'individualità assoluta dei fenomeni artistici, che ci fa apparire oggi Croce così lontano e che ha portato la critica da lui ispirata verso il rischio della tautologia (Fusillo, 2009, 53): avallando di fatto con convinzione un'idea iperclassica e incontaminata, «pura», della poesia rispetto alla non-poesia, che, nei suoi giudizi perentori incapaci di accogliere il nuovo poetico specie se moderno, lo ha costretto all'interno dei confini di un gusto ancora ottocentesco, con Baudelaire limite estremo cui riuscì ad arrivare.

Inevitabilmente, del resto: infatti per la poesia (e per la metapoesia) nel Novecento le cose sono molto cambiate, e non è più felice l'esercizio: niente che non si sappia. Tuttavia, proprio nei versi che, Montale insegna, si scrivono ormai solo in negativo e mentendo (di nuovo la menzogna a suo modo veritiera di Enzensberger), sta implicita la loro stessa necessità: «Se ne scrivono ancora». «Si fanno versi per scrollare un peso / e passare al seguente. Ma c'è sempre / qualche peso di troppo, non c'è mai / alcun verso che basti: la poesia solleva e allevia momentaneamente; il suo potere di salvezza nello scrollare di dosso per un attimo un peso prima di passare al seguente e prima che la finitezza dell'uomo scordi inesorabilmente ogni cosa, è limitato e intermittente e soprattutto non basta o ma: «Se ne scrivono ancora». In qualche modo portando così a compimento il dovere del poeta; l'inevitabile innamoramento della parola in un continuo *vivere la parola*. Difatti, dove la poesia compare, il soggetto scompare diventando linguaggio e, dove il parlato comune si rivela (al poeta), la poesia succede nel poeta in una nuova creazione, proponendo una nuova, e ancor più originale, alfabetizzazione della vita (Raimondi, in Scaramuzza, 1997, 257).

In definitiva, possiamo ormai affermare che la specificità esatta della concezione metapoetica novecentesca, la nervatura che lungo la scrittura autoreferenziale attraversa e sostiene il Novecento della poesia, consiste e si fonda in questo nucleo oppositivo bivalente: nella contraddizione, nella semantizzazione dell'ossimoro, non solo retorico ma piuttosto ideologico, che nega e contemporaneamente asserisce, nella convinzione della necessità del contrasto e del contraddirsi per comprendere il senso del non senso di un tutto / nientificato; contraddittorietà metapoeticamente ampiamente

condivisa e per esempio esplicitata, nel corso degli anni sessanta, dal Montale di *Satura*⁸⁰, in questa sorta di manifesto dell'idea in questione

í
Così bisogna fingere
che qualcosa sia qui
tra i piedi tra le mani
non atto né passato
né futuro
e meno ancora un muro
da varcare
bisogna fingere
che movimento e stasi
abbiano il senso del non senso
per comprendere
che il punto fermo è un tutto
nientificato.

Questo "tutto / nientificato" ci mostra esemplarmente l'evidenziarsi caratteristico, ricorrente e intertestuale di un tratto formalmente distintivo della metapoesia che abbiamo individuato e che potremmo definire come *formulazione bipolare*. Dove il "bipolarismo" con termine preso ironicamente in prestito dalla malattia mentale, vuole indicare una scrittura autoreferenziale contrastiva costante, mentre la "formulazione" identifica la sua misura scritta, la cui dimensione varia, appunto, dall'appena visto accostamento antinomico aggettivo-sostantivo, del tipo poesia "dolce violenza", nell'immagine in realtà piuttosto zuccherosa e stucchevole di Fabio Scotti⁸¹; al verso lineare, come in Alfonso Gatto col suo "Universo che mi spazia e m'isola, poesia" (in

⁸⁰ Da *Che mastice tiene insieme*, in *Satura II*. "Nella vera e propria mobilitazione retorica che investe il testo apparentemente prosastico di *Satura*, la figura principale è l'ossimoro, e ancor più l'ossimoro etimologico, che costituisce uno scandalo semantico al quadrato, contemporanea asserzione e negazione di un etimo linguistico" (Laura Barile in Segre e Ossola, 2003, 399).

⁸¹ Trovo questo testo intitolato *Teoria del rapace* in "Poesia", 223, gennaio 2008, e ne uso l'ultima parte, dove riconosciamo autoreferenzialmente espressi alcuni degli elementi che stiamo osservando, ovvero l'opposto (appunto nella formula bipolare della "dolce violenza" in quella di evidenza contrastiva immediata del "nero della neve"), e soprattutto il contraddittorio di una poesia che "per poco che sia" è, nella continuità tematica tanto del niente quanto del mentire, "il solo niente che non mente"

í
Dolce violenza (e non è scienza)
ma il passo che si inventa la sua via
corpo a corpo dei sensi con la lingua
nel nero della neve, poesia
per poco che sia
Poetare è non sapere
- seguire la corrente - essere,
vivo tra i morti il tempo di un istante,
Il solo niente che non mente

Poesia, dalla prima raccolta *Isola*, del 1932). Procedendo fino alla frase strofica, espressione discorsiva e ragionata di un concetto, se leggiamo per esempio questa seconda parte dell'Altra arte poetica di Franco Fortini (da *Poesia ed errore*, del 1959):

í E io che scrivo
so ch'è un senso diverso
che può darsi all'identico
so che qui ferma dentro il verso resta
la parola che senti o leggi
e insieme vola via
dove tu non sei più, dove neppure
pensi di poter giungere, e cominciano
altre montagne, invece, pianure ansiose, fiumi
come hai visti viaggiando dagli aerei tremanti.
í

Per arrivare a occupare l'intero componimento metapoetico, costruito sul contrasto del dire negando o negare dicendo, in queste due terzine giocate sulla contraddizione, anch'essa apparentemente negata nello scambiarsi e ambiguarsi linguistico e logico del no e del sì, di Patrizia Cavalli (da *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, 1974)

Qualcuno mi ha detto
che certo le mie poesie
non cambieranno il mondo.

Io rispondo che certo sì
le mie poesie
non cambieranno il mondo.

Che poi è singolarmente coincidente, per idea compositiva, tema e struttura formale, ma ribaltati sul versante opposto della pragmatica della lettura, a quanto scrive l'austriaco Erich Fried nel testo *Leggere poesie*⁸², nell'identica doppia strofa che apparentemente contraddice ma di fatto dice, e ribadisce quest'idea di una salvezza poetica *nientificata* che continuiamo metapoeticamente a incontrare: a proposito di una poesia che accusata di non cambiare il mondo risponde affermativamente «certo sì», fermando in qualche modo la nostra attenzione sulla sottoscrizione di una capacità comunque positiva; e a proposito di una poesia che «chi / da una poesia / non aspetta alcuna salvezza» dovrebbe subito cominciare a leggere, per venirne, naturalmente, contraddetto

⁸² Da *È quel che è. Poesie d'amore di paura di collera*, a cura di Andrea Casalegno, Einaudi, Torino 1988.

Chi
da una poesia
si aspetta la salvezza
dovrebbe piuttosto
imparare
a leggere poesie

Chi
da una poesia
non aspetta alcuna salvezza
dovrebbe piuttosto
imparare
a leggere poesie

A conferma di questa visione sempre contraddetta - riconoscibile tratto distintivo e novecentesco dell'esigenza autoreferenziale che stiamo rilevando - della poesia che non basta ma che fa e fa qualcosa di altissimo, nella solita costitutiva contraddizione di una salvezza da niente, o di un niente che salva, opposizione e conciliazione semantica del negativo che tuttavia libera, di un nulla che solleva, leggiamo ancora questa *Poesia* del milanese Tiziano Rossi, per certe notazioni tratte dall'esperienza della quotidianità ascrivibile alla scuola lombarda: come dichiara per esempio, pur tra parentesi, òquel (finale a sorpresa) cane bassotto ò che prosaicissimo ò trotta affaccendato lungo il viale ò

Dunque la poesia
che appiccica le toppe
sopra qualche petto lacinato, e in compassione
sistema qua e là due ricami modesti.
O come un castoro fa dighe di cannuce
contro il tempo e il suo preponderare
(ma in tutto ciò
può perfino risiedere vergogna).
Oppure di sbieco ci infila - precise faccine -
in un dipinto smisurato, a strano
nostro risarcimento.
Oppure scaravolta le storie che credevi
e tutto manda in trucioli e coriandoli.
O temeraria si ingolfa proprio dove
si intricano insieme il no e il sì
e la solenne situazione è indecidibile.

(Ma come trotta affaccendato lungo il viale
quel cane bassotto!)

Tratto dalla raccolta *Pare che il paradiso*, del 1998, nella quale infatti òl'autore riafferma una sorta di epica dell'umile, perché «sconnessa ò epica si affaccia dappertutto», e dunque persino nelle «pieghe insospettate del minuscolo», poiché

«anche in poco spazio riposa verità» (Cucchi e Giovanardi, 1996, I, 526: e già la concettualizzazione di un'epica sconnessa indica evidentemente la ricerca di un contrasto), in questo testo mi sembra abbastanza evidente l'espressione autoreferenziale dei tratti di cui stiamo indicando la costanza e la persistenza: la contraddittorietà e necessità dell'opposizione in poesia, sulle quali stiamo ragionando. Non solo per la capacità di fondere con naturalezza, e con garbo ironico, elementi di un dire «basso», «parlato», con altri di una pronuncia più «nobile» e «rotonda» (ibidem, 525), ma soprattutto per la concezione poetica che fuoriesce nella scrittura metapoetica, a proposito di una poesia che «temeraria si ingolfa, guarda caso, nell'intricarsi - e conciliarsi? - degli opposti, tra il no e il sì di una situazione al tempo stesso solenne e indecidibile; e che si definisce come la difesa del «castoro»⁸³ che fa dighe di cannuce / contro il tempo e il suo preponderare, lo strano nostro risarcimento, probabilmente l'unico possibile. Disegna dunque, questa metapoesia di Tiziano Rossi, la delicata e convincente immagine di una poesia che in compassione, a curare la sofferenza di qualche petto lancia, appiccica le toppe: una cosa da niente che cura e salva, una salvezza sminuita ma ugualmente riconosciuta.

Questa felice immagine delle *Toppe della poesia* è peraltro tematicamente piuttosto fortunata, e indagata da Pierluigi Pellini⁸⁴ con un lungo percorso convincente, a testimoniare se ancora ce ne fosse bisogno il funzionamento della tanto svilita critica tematica, nella scrittura di Rossi, ma anche di Sereni, Orelli, Luzi, fino a Saba e Montale, ai cui saggi rimandiamo per intero; assumendone tuttavia la metafora che racconta contemporaneamente il limite e la forza paradossale del genere lirico nella modernità e l'idea metapoetica già evidenziata della poesia come toppa: elemento residuale, contingenza precaria, lavoro artigianale, nell'abbassamento lessicale fragile riparazione ma che tiene insieme il tutto, svilimento ed elevazione, quotidiana banalizzazione e sublimazione che salva.

Abbiamo già fatto cenno, a proposito dell'ispirazione poetica e del perdurare di una sua interpretazione metapoetica in termini di a-razionalità, alla persistenza riconoscibile di una qualche forma di aura della poesia, riconosciuta e segnalata da Alberto Casadei, che scrive: «Si tratta di accettare la permanenza, anche nell'ambito di una letteratura da

⁸³ Quanto di più lontano da ogni intenzione nobilitante, che riconosceremmo invece facilmente, per esempio, nella scelta di un animale letterariamente connotato come il cavallo, che ovviamente fa subito cavaliere. Si veda in proposito il voluminoso studio di Mario Domenichelli sulla letteratura cavalleresca: *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Bulzoni, Roma, 2002.

⁸⁴ Pierluigi Pellini: *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli*. Vecchiarelli, Roma, 2004.

secoli fruibile al di fuori di una specifica ritualità, dei tratti magici che avevano contraddistinta nelle sue origini orali e sacrali. La corrispondenza tra l'anima dell'universo e la ritmicità e aleatorietà delle parole combinate in formule e poi in versi è nucleo essenziale del pensiero mitologico sulla letteratura, e viene di fatto implicitamente accettato persino da Socrate nello *Ione*, quando egli accoglie come veridiche le parole dei poeti non per la loro capacità di conoscere o di conoscersi, bensì per la discendenza divina di quella forma espressiva: e non di altre, comprese quelle «scientifiche». Dobbiamo prioritariamente ammettere che la nostra idea di poesia è rimasta, magari in modi occulti, legata a questa concezione. Non perché in molti tuttora la ripropongano, con tentativi di ricreazione *ingenua* del mito che possono ormai essere praticati solo da anime belle o da abili mistificatori. In realtà, noi consideriamo comunque *altro* rispetto al discorso comune quello poetico, perché in grado di attualizzare potenzialità del linguaggio normalmente non impiegate o non prese in considerazione. L'analisi linguistico-semiotica del linguaggio poetico, in specie sulla scorta di Jakobson, ha per lungo tempo certificato questa posizione, che poteva poi essere declinata diversamente a seconda dei filoni poetici del Novecento o dalle varie avanguardie, al surrealismo all'espressionismo -popò sempre più onniaccogliente a partire dagli anni Sessanta eccetera. Il fatto che per la lingua poetica si continui a parlare di scarto, di fuoriuscita dalle regole, di oscurità (a tutti i livelli semiotici) sembra mostrare la tenuta di una forma di aura, al di là degli abbassamenti sociali del ruolo del poeta da Baudelaire in poi, e al di là dell'impiego individualistico-narcisitico che della lirica, in quanto forma privilegiata della modernità, veniva e viene effettuato comunemente (Casadei, 2009, 13).

Baudelaire, avvio empirico all'indagine metapoetica e termine *post quem* imposto come si diceva (e come ovvio del resto, vista la sua posizione indiscussa di iniziatore della lirica moderna) al nostro discorso, racconta infatti nei *Poemetti in Prosa*, scritti più o meno nello stesso periodo in cui aveva portato a termine *I fiori del male* e pubblicati via via negli ultimi anni di vita, come l'aureola del poeta sia caduta nel fango, nel noto dialogo (*Lo spleen di Parigi*, XLVI, *Perte d'aureole*) di cui riporto la prosa per chiarezza

«Come! voi qui, mio caro? Voi in questo brutto posto? Voi, il bevitore di quintessenze! Voi, il mangiatore d'ambrosia! C'è invero di che restare sorpresi.

- Mio caro, sapete bene quanto mi terrorizzano le carrozze e i cavalli. Poco fa, mentre attraversavo il viale in tutta fretta saltellando in mezzo al fango, in quel caos in movimento dove la morte arriva al galoppo da tutte le parti nello stesso tempo, per un gesto brusco l'aureola mi è scivolata dalla testa nel fango della strada. Non ho avuto il coraggio di raccattarla. Giudicai meno sgradevole perdere le mie insegne, che non farmi rompere le ossa. E poi, mi dissi, la disgrazia serve sempre a qualcosa. Ora posso andarmene in giro in incognito, compiere azioni basse, darmi ai bagordi come i comuni mortali. Ed eccomi in tutto simile a voi, come vedete!

- Dovreste almeno pubblicare un annuncio della perdita dell'aureola, o fare denuncia al commissariato.

- Proprio no! Mi trovo bene, qui. Solo voi mi avete riconosciuto. Del resto, la dignità mi disturba. E poi penso che qualche cattivo poeta la racconterà e se la metterà in testa spudoratamente. Che piacere far felice qualcuno! Soprattutto qualcuno la cui felicità mi farà ridere! Pensate a X, o a Z! Ah, sarà proprio divertente!⁸⁵.

Teorizzazione esplicita e provocatoria, oltreché ormai celeberrima e richiamata in ogni contesto, che sancisce la fine della sacralità della poesia e del ruolo riconosciuto del poeta mangiatore di ambrosia, sceso (finalmente) nel fango dei comuni mortali. Eppure, proprio in questo fango, paradossalmente, Laura tiene, se la tenuta di una forma di aura, come abbiamo appena visto riconosciuta dall'indagine teorica, è infatti in realtà denunciata con evidenza dalle più diverse scritture autoreferenziali.

Il problema è, allora: come sopravvive? Laura della poesia si è persa con Baudelaire per poi ritrovarsi e trovare il modo di sopravvivere. Come, dunque?

Contraddicendosi, naturalmente, in linea con quanto stiamo argomentando.

Ciò che scrivono le metapoesie e che noi leggiamo è una forma particolare di *aura contraddetta*, la cui contraddizione sta a sottolinearne la dismissione ma non del tutto, per un'aura dismessa, appunto, minimale, sempre aura e sempre contraddetta, che diventa connotato necessitante della poesia novecentesca scritto nella metapoesia; per il poeta una paradossale *aura à rebours*, cioè, come scrive Ungaretti nelle sue *Ragioni di una poesia*, «per grazia di Dio, un'aura di poesia riscatterà sempre la sua fatica e sarà sempre il principio più vero di stile» (in Ungaretti, 1969, 25).

Ma torniamo ancora a Montale, che con la forza della sua poesia sta in filigrana lungo tutta l'esperienza poetica novecentesca, dal momento che con l'avanzare della sua scrittura andava modificandosi l'idea stessa di un secolo di poesia, cambiava, insomma, il canone del Novecento (Luperini, in Montale, 2009, XI), e ancora a *Satura*, con la sua fitta poetica di antitesi, per leggere a provvisoria conclusione lo

⁸⁵ Baudelaire, 1999, 195; traduzione di Alfonso Berardinelli.

Xenion I,14, che chiude la prima serie degli *Xenia* in morte di Mosca, in una forma di autoreferenzialità che è parte integrante della nuova musica di Montale (Barile in Segre e Ossola, 2003, 431). Con questi versi Montale infatti affida alla lungimiranza intellettuale - che peraltro contraddice la tanto insistita miopia biografica: «Tu sola sapevi - della moglie morta la custodia della conoscenza, intesa letteralmente come sapere ossimorico, dove le contraddizioni e gli opposti convivono» (Castellana, in Montale, 2009, 48), e come scienza del paradossale: e si veda infatti a conferma la successione di formulazioni bipolari che costruiscono il testo, a cominciare dal paradosso eleatico di Achille e la tartaruga, «la testuggine e il fulmine», che sovverte «il movimento e «la stasi», confondendo anche «il vuoto e «il pieno», «il sereno e «la più diffusa delle nubi». Nella consapevolezza che l'unica possibilità di senso si nasconde finalmente nel contraddittorio, e che nella poesia, che ricorrendo al *calembour* nel passaggio dall'accusa di disimpegno all'appartenenza, «era della moglie, le apparteneva e ora ne parla, si addensano la capacità, che comunque non basta se mai trova pace né dà riposo», di tuttavia «meglio intendere il lungo viaggio». Un sollievo dunque ugualmente necessario e insufficiente, postulato e subito contraddetto

Dicono che la mia
 sia una poesia di appartenenza.
 Ma «era tua era di qualcuno:
 di te che non sei più forma, ma essenza.
 Dicono che la poesia al suo culmine
 magnifica il Tutto in fuga,
 negano che la testuggine
 sia più veloce del fulmine.
 Tu sola sapevi che il moto
 non è diverso dalla stasi,
 che il vuoto è il pieno e il sereno
 è la più diffusa delle nubi.
 Così meglio intendo il tuo lungo viaggio
 imprigionata tra le bende e i gessi.
 Eppure non mi dà riposo
 sapere che in uno o in due noi siamo una cosa sola.

Dalla contraddittorietà, dunque, in Montale come nella questione metapoetica, non si sfugge, contro ogni presunzione del principio aristotelico di non-contraddizione, né dall'antinomia, dalla dialettica di opposizione conciliazione e nuova opposizione, se la ragione e la funzione della scrittura finiscono per coincidere con l'imperfezione, con lo sbaglio, con l'asimmetria, con l'irrazionale. Inteso come qualcosa in più della ragione, non certo come l'anti-ragione: un irrazionale poetico novecentesco che non è il puro e

semplice *negativo* del razionale, banalizzazione che condurrebbe infatti a riconoscere e indirettamente convalidare la sola egemonia e autonomia che ci sia, quella della Ragione, del razionale e del ragionevole, le cui formulazioni poterono variare nel corso della storia delle idee, ma il cui asse sarebbe rimasto, dai Greci in poi, immutato (Bonardel, 2007, 26); non un *contro-potere*, infatti, quanto piuttosto *una altra potenza*, della cui alterità render conto *senza razionalizzarla*, come chiarisce bene Françoise Bonardel, nella sua indagine sulla filosofia di questo termine⁸⁶ e del denso concetto che indica. Un «irrazionalismo» sarebbe, secondo la maggior parte dei vocabolari, un sistema filosofico che attribuisce alla ragione solo un ruolo secondario nella conoscenza, o che addirittura talvolta ostenta la propria ostilità riguardo al razionalismo. Come può quindi una tale esasperata diffidenza nei confronti della ragione condurre all'elaborazione di un «sistema» che meriti, per di più, la qualifica di filosofico? Non si è forse in diritto di interrogarsi sulla radicale marginalità di tali pseudo-sistemi in rapporto al campo della filosofia classica, o sul carattere eccessivo di una tale definizione: un'irrazionalità riconosciuta come tale può veramente cercare di diventare *sistematica*? E se sì, una irrazionalità diventata irrazionalismo non si condanna alla stessa sorte di un'anomalia, di una mostruosità che aspira a legiferare in materia di vita? Inoltre, se ogni irrazionalismo aspira a spodestare la ragione dalle sue pretese egemoniche, a quale potenza fa ormai riferimento? La risposta è, spesso, *l'intuizione*; cosa che potrebbe lasciar supporre che ci sia, tra intuizione e irrazionale, una sorta di complicità pre-razionale, arcaica (Bonardel, ibidem, 79).

Nella supposizione, cui si fa cenno, di questo fecondo contatto, tra *l'intuizione* come origine della poesia e *l'irrazionalità*, non-razionalità e a-razionalità del suo farsi, chiudiamo con una provocazione, un'ipotesi intenzionalmente provocatoria: e se questa auspicata sistematizzazione dell'irrazionale non fosse nient'altro che la poesia? Se questa irrazionalità intrinsecamente contraddittoria perché al tempo stesso sistematica e anomala, paradossale mostruosità che, sulla base di un'intuizione, prova a legiferare in materia di vita, fosse la poesia? Ecco perché *l'irrazionale* rimane così spesso il fermento della creatività che non può proibirsi di dare forma - e non per questo «ragione» - ai clamori disparati e ossessivi dell'irrazionalità. In questa dissimmetria può essere scorta la presenza di una *trans-razionalità* inafferrabile, che

⁸⁶ Nel testo del 1996 *L'irrationnel*, Puf, Paris; alla cui edizione italiana rimando: *L'irrazionale*, 2007, Mimesis Edizioni, Bergamo; introduzione di Paolo Mottana, traduzione di Lucia Della Pietà.

lavora tuttavia nell'ombra per salvaguardare la libertà di credere, di pensare, di creare (Bonardel, ibidem, 122).

In questa dissimmetria di una razionalità trasversale e creatrice sembra collocarsi dunque la poesia, e da qui dobbiamo ripartire per provare a capirne la necessità di *dirsi autoreferenzialmente* in metapoesia.

2.8 *Metapoesia e Novecento*

Procedendo lungo il nostro percorso attraverso le più lontane e diverse poesie che parlano di poesia, abbiamo individuato alcuni tratti persistenti e tendenziali che ci permettono di fissare qualche acquisizione. Interrogando la metapoesia composta dai poeti nel corso del Novecento, costringendola letteralmente a rispondere alle domande che via via imponevamo alla scrittura autoreferenziale, siamo infatti progressivamente arrivati a riconoscere alcuni elementi definibili e correlati, che formano una costellazione ricorrente e caratterizzante la questione metapoetica. Nello sforzo di una razionalizzazione riassuntiva a posteriori, proviamo a indicare schematicamente alcuni punti d'interesse.

Innanzitutto: *l'irrazionalità*. Abbiamo indicato la persistenza di un che di irrazionale attribuito direttamente dai poeti al loro fare poetico, di una dimensione di irrazionalità rivendicata e contemporaneamente (in un costante movimento in doppia direzione, ascesi e ritorno, innalzamento e abbassamento, sorgere e cadere) ridotta a sistema nella misura del quotidiano: dunque un'irrazionalità resa comune, che ci indica subito il secondo nucleo tematico e formale evidenziato come determinante dalla metapoesia, ovvero la contraddittorietà.

In seconda istanza, allora, ma con capacità invasiva e onnicomprensiva, la *contraddizione*. Abbiamo infatti riconosciuto nel fondo di una contraddizione l'esigenza di scrivere in versi della propria poesia, si è delineata con chiarezza la natura del contraddittorio, come un incrinarsi e sovrapporsi dei confini, come ibridazione delle componenti, tratto distintivo, del resto, della modernità, se davvero (nella nostra epoca si verifica più che altro una convergenza fra canali comunicativi diversi: una cooperazione sinestesica dei sensi, o di nuovo, un'ibridazione) (Fusillo, 2009, 172). Contraddizione nelle "antitesi «bloccate», cioè non risolvibili in modo dialettico" (Giovannetti, 2005, 10) che abbiamo visto impostare - anche da un punto di vista strutturale, attraverso le formulazioni bipolari - le composizioni, e nella costante compresenza autoreferenziale della doppia opposizione, che lascia sempre essere presente il contrario nel contrario: la poesia è al tempo stesso irrazionalità e sistematicità, quotidianità e ulteriorità, è alto e basso, è terrestre e celeste, è svilita e sublime, è minimale e salvifica.

Salvifica: terzo elemento metapoetico, infatti, e come vediamo strettamente legato ai precedenti, la *salvezza poetica*. Vale a dire che abbiamo incontrato nei versi autoriferiti, abbastanza spesso da imporne la ricorrenza all'attenzione, questo qualificarsi della poesia come cura, la heideggeriana *cura del dire poetante*, come una modalità particolare e unica di salvezza. Qualifica che, se da un lato sembra voler di fatto ridimensionare, almeno stando a quanto scrivono i versi, l'affermazione spesso condivisa che nell'età della prosa - dove il termine «prosa» «non identifica una semplice categoria di scrittura, ma un vero e proprio modello conoscitivo» - alla poesia e al poetico (una categoria più vasta della poesia pura e semplice) è stato assegnato in quest'epoca il ruolo della Cenerentola, con la differenza che il lieto fine tipico della fiaba è stato lasciato purtroppo in sospeso (Heller, 1991, dalla *Prefazione*); dall'altro canto potrebbe apparire insolita a una prima analisi, considerando le tante opposizioni che l'inizio del nuovo secolo registra nei confronti di una concezione ancora tradizionalmente e idealmente umanistica e classicistica della poesia. Ma solo, in realtà, se di questo particolare modo salvifico non si valutasse con la massima attenzione la caratteristica, già del resto anticipata, imprescindibile e fortemente novecentesca, del venire formulata e immediatamente contraddetta, postulata come necessaria e «nientificata» nello stesso tempo, contemporaneamente perseguita e sminuita, come abbiamo letto fin qui nelle varie scritture.

Una caratteristica prettamente novecentesca, dicevamo. La metapoesia, questa riflessione sulla propria poesia che viene scritta nella propria poesia, nel Novecento sembra diventare appunto continua e soprattutto necessaria: «in poesia la modernità si è definita come antirealismo, «fantasia dittatoriale», autoreferenzialità, testualità pura, evasione dalla semantica, automatismo psicolinguistico, o antipoesia iperpoetica: poesia della poesia» (Berardinelli, 2008,33). Se infatti il discorso poetico autoriferito non è, come ovvio, prerogativa novecentesca, ma piuttosto trasversale alla poesia stessa - direi una forma basilare del fare poesia⁸⁷ potenzialmente riscontrabile in ogni contesto di versificazione - tuttavia è senz'altro legittimo affermare che nel corso del Novecento il

⁸⁷ Scrive Alberto Casadei che «la modalità dell'agire che chiamiamo «poesia» costituisce una forma basilare del rapporto umano con la realtà» (Casadei, 2009, 16): istituimo un parallelismo per sostenere che, se il fare poesia rappresenta una forma basilare del pensiero e della relazione, il fare metapoesia sembra costituire una forma basilare del fare poesia. E probabilmente una ricerca in questo senso, che qui non abbiamo né modo né tempo di portare avanti, darebbe risultati sorprendenti, a partire, con un esempio a caso, da Lucrezio che, appunto, deve crearsi le parole per dire le cose: «multa novis verbis praesertim cum sit agendum / propter egestatem linguae et rerum novitatem» (*De rerum natura*, I, 138-139); nella traduzione di Balilla Pinchetti: «specie perché dovrò spesso usar vocaboli nuovi o così è povero il lessico nostro, ed è nuovo il soggetto, che tuttavia non rende abbastanza la dimensione attiva, fattiva e creatrice, del verbo.

fenomeno si infittisce fino a caricarsi di un'evidenza significativa. La questione metapoetica non è certo solo novecentesca, ma *soprattutto*, propriamente e profondamente, novecentesca: di un Novecento durante il quale, infatti, ògli inserti metapoetici e la terminologia grammaticale e retorica si presentano, spesso e volentieri, òquali componenti della rappresentazione letteraria. La poesia, cioè, tende a *riflettere* continuamente su se stessa, a tematizzare la propria lingua, la propria grammatica. È stato notato che è possibile animare questi riferimenti, quasi trasformandoli in personaggi. Tra moltissimi esempi possibili, ricordiamo (da Fabio Pusterla, *Pietra sangue*, 1999): «I simboli, diluendosi, / e i tropi, le allegorie / arrecano danni imprevisi / ai pesci e ai molluschi. Morie»; oppure (da Antonella Anedda, *Notti di pace occidentale*, 1999): «si tiene a mente la stella del gerundio / quell'*invecchiando* / che folgora a cometa il lento calore d'una vita». Si tratta di un pensiero *su di sé*, espresso dagli stessi testi, che riflette anche, senza dubbio, una condizione di *insicurezza*, verso la propria natura e i propri strumenti. In assenza di una lingua davvero condivisa, il testo dichiara ciò che lo fonda, sa di non possederlo e perciò, ideologicamente, lo enuncia (Giovannetti, 2005, 97).

La poesia nel Novecento, dunque, che riflette su se stessa e che riflette òuna condizione di insicurezza verso la propria natura e i propri strumenti; mentre propone l'enunciazione ideologica come fondazione linguisticamente condivisa e condivisibile. Mi preme sottolineare con forza questi due aspetti identificati - *insicurezza testuale* e *fondazione linguistica* - che caratterizzano il discorso autoreferenziale in poesia, e che ritengo possano offrirne un'interpretazione credibile, motivando l'esigenza della metapoesia novecentesca, che qui stiamo indagando.

Prima di affrontare le implicazioni teoriche di queste problematiche per lo studio della poesia autoriferita, si rende però necessaria una premessa, un'indicazione di natura specificamente operativa. In questa ricerca, infatti, tanto per assunto cronologico di partenza, dettato dall'impossibilità logica di imporre all'indagine metapoetica una soluzione di continuità (collocandola dove? Dopo la prima o dopo la seconda guerra mondiale? Simbolicamente nel 1950? Negli anni Sessanta per l'importanza delle trasformazioni sociali? O forse alla fine degli Ottanta in vista del Postmoderno?), quanto per una impostazione tematica intenzionalmente generalizzante, che dall'enorme serbatoio della poesia che scrive di poesia cerca di ricavare alcune costanti capaci di aggregare e coinvolgere pur nella differenza molteplici configurazioni testuali, incliniamo a considerare il Novecento come andamento progressivo, sottolineandone la

consequenzialità tendenziale piuttosto che la singola specificità di volta in volta contestualizzabile⁸⁸, la linearità nello svolgimento di un percorso che comincia con il secolo ma la cui: «letteratura non cambia. Potrà avere qualche interruzione, qualche pausa ma come conquista spirituale, come esigenza e coscienza intima, essa resta al punto a cui l'aveva condotta il lavoro delle ultime generazioni; e, qualunque parte ne sopravviva, di lì soltanto riprenderà, continuerà di lì» (Anceschi, 1962, 176).

Ora, detto questo, nell'insicurezza del testo che cerca se stesso attraverso la riflessione autoreferenziale, manifestata dalla tendenza metapoetica come esigenza continua e ricorrente, cioè, di parlare di sé e di ragionare su di sé e di dire direttamente nei versi le proprie caratteristiche, volontà e ragioni profonde, riconosciamo ancora facilmente la traccia di quella crisi cominciata, come abbiamo visto, con l'aureola buttata allegramente nel fango da Baudelaire. Crisi che sancisce, sulle soglie del Novecento, l'irrimediabile e definitiva rottura tra la società e l'artista, come incarnazione di una figura omologata di poeta e di Vate (con Carducci prima e ancora con D'Annunzio, naturalmente), che abbiamo già letto metapoeticamente denunciata, per cominciare dal nostro termine *a quo*, da Corazzini e dalla sua patetica e desolata scelta di morte a rivendicare, finalmente, una ormai necessaria non-integrazione: «l'artista è un reietto che non trova più il suo ruolo e patisce, come non mai nella storia, una autentica crisi d'identità» (Gioanola, 1991, 74). Ecco la crisi novecentesca, «la crisi d'identità che travaglia la maggior parte dei poeti novecenteschi» (Luperini, 2001, 315), il problema identitario che attraversa, affligge, e nello stesso tempo stimola attivamente nel Novecento, secondo l'aspetto che ci interessa e dando per scontata la sua origine sociale e di fatto culturale, tanto la poesia quanto la lingua che deve scriverla: «è questo perché il sentimento dell'identità (salvo per gli imbecilli, che qui non sono in causa) è sempre qualcosa di fluido, di relativamente confuso, di complesso, oltreché di dinamico, e appunto attraverso il testo l'autore cerca di metterlo a fuoco e di fissarlo, di necessità sempre provvisoriamente, parzialmente e inautenticamente» (Bernardelli, 2002, 182). Con la consapevolezza di questa crisi proveremo, infatti, a leggere la metapoesia interpretandola come esigenza di identificazione nei termini di una vera e propria *quête*, una ricerca d'identità testuale e a livello linguistico, attraverso la nozione di tema e la sua possibile comprensione, sulla scorta di Francesco Orlando, come figura

⁸⁸ Per la quale rimandiamo alle molte indagini dedicate che ben chiariscono la problematica; una su tutte, per la chiarezza e completezza delle pagine introduttive alle singole sezioni di testi: *La poesia del Novecento in Italia e in Europa*, di Edoardo Esposito.

dell' invenzione e, quindi, segnale di una autentica fondazione di genere: una ricerca dell' identità in quanto scrittura in versi, in quanto poesia, in quanto genere poetico, che avviene in funzione del particolarissimo tema metapoetico nello spazio e con le regole del testo: nello stesso tempo strumento di costituzione dell' identità (Bernardelli, ibidem) e luogo eletto della sua dichiarazione.

Una crisi d' identità a livello testuale che coinvolge la materia linguistica, generando un interrogarsi propriamente sulla lingua, e che impone di considerare la questione del linguaggio. Abbiamo appena sottolineato come determinante l' idea di una fondazione linguistica: il testo dichiara ciò che lo fonda. Nella metapoesia novecentesca, infatti, sembra trovare spazio e ragione una concezione ontologica del linguaggio: poesia e ontologia, «poesia come ontologia» è formula coniata dal Maritain per indicare il senso ultimo di una sfida conoscitiva che dal simbolismo in avanti aveva spinto l' esperienza poetica fino all' estremo limite di un' avventura dello spirito, di una sfibrante ricerca del fondamento (Langella, 1997, 7).

La ricerca del fondamento e l' arte come fondazione: dunque la poesia che nasce col Novecento, nella relativizzazione di tutti i valori e nell' autonomizzazione dell' opera d' arte, ha proposto alla cultura occidentale avviata alla decifrazione scientifica del mondo e alla sua manipolazione tecnologica, lo scandalo di un assoluto irriducibile, non decifrabile, sempre più in là di ogni tentativo di comprensione razionale, l' arte appunto come sempre nuova fondazione del mondo, come accadimento completamente *autre* rispetto alle cose esistenti, che mette in crisi i modi di concepire i rapporti tra le cose e obbliga a sempre nuove, e angosciose, revisioni (Gioanola, 1977, 161). La poesia si muove infatti in questa direzione, di originalità vera, che non è quindi scoperta o riscoperta per via intuitiva del già esistente (si finirebbe nell' hegeliana morte dell' arte) o trasposizione trascendentale dell' affettività dell' Io (si finirebbe per fare del mondo una tautologica metafora del soggetto), bensì apertura di un nuovo mondo e di un nuovo ordine secondo cui le cose si dispongono (Gioanola, ibidem), procedendo singolarmente alla fondazione di un mondo, di un' altra realtà - o di una realtà altra.

Sulla base di questa idea dell' arte che apre un nuovo mondo, non predicandone ma piuttosto fondandone autenticamente la realtà, vogliamo leggere la questione della poesia autoreferenziale alla luce del problema linguistico: la critica che si va al contempo elaborando nel campo delle scienze del linguaggio costringe anch' essa alla riflessione in proposito, e si fa spazio nella poesia di questi anni, fino a diventare topic del secondo Novecento, il motivo del divario esistente tra «parola» e «cosa», la

propensione metapoetica del discorso; [1] la questione è se la parola abbia saputo essere degna interprete della realtà o se essa sia stata metafora di qualcosa che già in sé è metaforico e quindi imprendibile; specchio la parola della realtà, o infinito gioco di specchi la realtà stessa, nel quale è impossibile attingere il momento originario?ö (Esposito, 2000, II, XV). Rispetto a questa relazione - complessa e sempre in discussione - tra la parola e la realtà, tra la cosa e il nome che la dice, cerchiamo chiarimenti nel pensiero del secondo Heidegger, che costruisce un sistema filosofico fin troppo forte e vincolante, ma in certo senso riferimento non-aggirabile qualora ci si interroghi a proposito del linguaggio e di una sua capacità ontologica: òné a queste brucianti avventure ontologiche mancò l'appoggio di quegli ingegni speculativi, da Schopenhauer a Heidegger, che con maggior fermezza si opposero all'asservimento hegeliano del reale al razionale. Rivendicando in favore dei suoi adepti un passaggio di consegne nell'esplorazione del mistero, la poesia si candida insomma a «erede della filosofia», di cui vince l'ultimo «silenzio» nell'atto» di «pronunciare il nome della verità»ö (Langella, 1997, 78).

Tenendo dunque ben presenti queste due direzioni che orientano il nostro discorso, ovvero la denunciata crisi d'identità di un testo insicuro e la rivendicata dimensione ontologica della poesia - e muovendo operativamente dalla seconda questione per arrivare alla prima - decidiamo di ripartire alla ricerca delle ragioni della scrittura poetica autoriferita dal linguaggio, e dalla assolutezza e superiorità della poesia in quanto Linguaggio che il pensiero di Heidegger, nella sua complessità illuminante, ci presenta. Perché la metapoesia?

Capitolo III
Questioni teoriche: perché la metapoesia?

3.1 Un'ipotesi filosofica

Alibi
*se i poeti non cantassero
che avrebbero i filosofi da spiegare?*
José Paulo Paes⁸⁹

Perché la poesia è un tema obbligato nella poesia? Questa è la questione. Perché è un soggetto costante della riflessione poetica nel tempo e nello spazio?

Alla ricerca di una risposta supponiamo dunque che scrivere della propria poesia nella propria poesia venga a corrispondere a una sorta di *atto di fondazione* - termine che scegliamo provvisoriamente con tutte le dovute cautele per lo stratificarsi delle connotazioni semantiche - e avanziamo una prima ipotesi che provi a definire la metapoesia in questi termini, nel momento in cui la poesia che si dice poesia fonda se stessa come poesia attraverso il linguaggio che la dice.

Cosa si intende per fondazione? Per quanto il sostantivo possa diventare filosoficamente piuttosto problematico⁹⁰, voglio riferirmi alla definizione molto chiara che trovo in Gianni Vattimo, che in *Poesia e Ontologia* infatti scrive: «con l'espressione fondazione ontologica intendo ogni sforzo di riconoscere i rapporti dell'arte con l'essere, cioè non solo con la coscienza dell'uomo, ma con ciò che trascende la coscienza e l'uomo stesso e ne fonda autenticamente la possibilità» (Vattimo, 1985, 78). Rifacendoci a Vattimo abbiamo così guadagnato per la nostra fondazione anche la qualifica, non certo di poco conto, di ontologica. L'uso

⁸⁹ Traduzione di Estela Sanchez.

⁹⁰ Si vedano in proposito i primi capitoli del libro *Poesia e Ontologia* di Vattimo cui sto ora facendo riferimento, che ripercorrono (per ribadire la distanza dal pensiero heideggeriano) lo sviluppo filosofico del modello aristotelico della fondazione nella metafisica a scapito dell'istanza ontologica fin nella filosofia contemporanea: «questo spirito della fondazione - di cui è inutile sottolineare che dimentica la differenza ontologica, giacché se l'essere dell'ente deve in qualche modo essere dato, esso non potrà darsi se non, a sua volta, come ente - sopravvive lungo tutto il corso della filosofia occidentale e lo si ritrova nella filosofia contemporanea e nelle estetiche che vi si ricollegano. Paradossalmente, come ha ben osservato Heidegger, proprio questo pensiero ispirato all'ideale della fondazione conclude in ultimo a una totale infondatezza, giustificando così anche con tale esito l'esigenza di una ripresa ontologica del pensiero» (Vattimo, 1985, 13). Nel corso del nostro ragionamento, meglio chiarire, si usa comunque il termine senza addentrarsi nella per quanto interessante molto complessa questione filosofica, sulla scorta di Vattimo sempre nel senso di «*Gründung*: istituzione come fondazione» (Vincenzo Cicero, Glossario tedesco-italiano, in Heidegger, *Holzwege*, Bompiani, 2002, 540): quindi fondazione come istituzione dell'essere, che naturalmente accade nell'arte, nella poesia e come vedremo qui di seguito anche nella metapoesia.

dell'aggettivo ontologico, banalmente definibile in quanto relativo all'essere⁹¹, soprattutto vuole contestualizzare le parole di Vattimo nei termini di quella ontologia ermeneutica, alla ricerca di un'estetica ontologica, che prevalentemente negli anni Sessanta del Novecento rivendicava una visione dell'arte ònel suo significato di esperienza storicamente densa, esperienza di verità in quanto «vera» esperienzaö (ibidem, 5). Scrive tuttavia ancora Vattimo, segnalando il cambiamento della situazione dell'estetica, della critica e delle poetiche, nella prefazione alla seconda edizione del suo libro: ònon credo però che abbia perso d'attualità l'assunto centrale del lavoro: la rivendicazione della portata ontologica dell'arte e della poesia, lo sforzo di riconoscere l'esperienza estetica come una esperienza di verità, contro la tendenza a riservarle un dominio separato e in definitiva, inessenziale. Quello della pura contemplazione, del gioco, delle emozioni, o del museoö (ibidem, 5); e probabilmente del mercato, aggiungerei, sottoscrivendo pur solo *en passant* l'esigenza di autodeterminazione dell'opera d'arte al di là di tutti quei fenomeni commerciali, promozionali ed economici, che spesso senza bisogno di niente altro la rendono socialmente tale. Non voglio comunque entrare nel merito di posizioni o polemiche che non mi competono, mi limito invece a raccogliere come interessante lo spunto relativo a una dimensione ontologica dell'arte che, òindagata sia a livello delle poetiche, dei programmi, dei metodi critici, sia a livello degli stessi contenuti, significati, risultati delle opere, offre un campo vastissimo e anzi, forse più di altri aspetti dell'esperienza umana, sembra non soltanto permettere, ma richiedere esplicitamente un'apertura ontologica, che contro ogni illusoria chiusura sistematica ne evidenzia le aperture sull'alterità⁹²ö (ibidem, 28); e soprattutto, alla possibilità ipotizzata di un rapporto da meglio indagare tra poesia e ontologia, il che comporta anche evidentemente, che ònon solo la poesia va letta con intenti ontologici, ma che l'ontologia può forse dispiegarsi solo in una forma poeticaö (ibidem, 6).

Sempre Vattimo, procedendo nella riflessione, sottolinea la vocazione ontologica del Novecento, non solo evidentemente a livello di teoresi filosofica, ma invece direttamente dall'interno delle grandi rivoluzioni artistiche del secolo, come nelle

⁹¹ Leggiamo, per esempio, la voce *Ontologia* in un dizionario filosofico: òtermine introdotto nel secolo XVII per indicare la scienza dell'essere in generale. Corrisponde quindi a quella ricerca sull'essere in quanto essere» che Aristotele aveva assegnato alla «filosofia prima», poi denominata metafisicaö (*Enciclopedia della filosofia*, Garzanti, 2004) e via ripercorrendo i secoli della filosofia fino alla ripresa novecentesca, grazie alla corrente fenomenologica, Husserl anzitutto e poi principalmente Heidegger, che come vedremo sembra offrire interessanti strumenti linguistici per la comprensione del fenomeno metapoetico.

⁹² In quanto rivela l'apertura all'essere di un determinato ente o di una regione dell'ente.

avanguardie, dall'espressionismo al surrealismo al dada alle poetiche dell'*engagement*, che nascono nel segno di una rivendicazione dell'importanza e del significato fondamentale dell'arte nella storia e nell'esistenza dell'uomo e del suo rapporto con l'essere, quando afferma infatti che «il risultato saliente delle poetiche novecentesche sarebbe una riontologizzazione dell'arte attraverso una riscoperta e un venire in primo piano della funzione fondante, ontologica, del linguaggio» (ibidem, 66): notazione che ci interessa particolarmente per due aspetti. Innanzitutto perché sembra confermare, garantendole da questo punto di vista una ulteriore unitarietà, la scelta di delimitazione cronologica novecentesca (con le sue radici evidenti negli ultimi decenni dell'Ottocento) che abbiamo indicato come ambito di questo lavoro; creando un parallelo temporale tra l'affermarsi sempre più massiccio dell'autoriferimento in letteratura, come esigenza dell'artista all'autogiustificazione nel contesto in cambiamento dell'arte, e questa tendenza a rivendicare un ricollocamento ontologico del fatto artistico. Ma soprattutto perché sottolinea un altro passaggio concettuale necessario per la nostra ipotesi: il riconoscimento teorico che questa portata ontologicamente fondante dell'arte passa, deve passare *attraverso il linguaggio*, avviene nella parola.

Centralità del linguaggio: «non uno strumento a disposizione, ma quell'evento - *Ereignis* - che dispone della suprema possibilità dell'essere dell'uomo» (Heidegger, *Hölderlin e l'essenza della poesia*⁹³, *La poesia di Hölderlin*, 1988, 46), dunque; né la cosa ci sorprende particolarmente, se come scrive Franco Brioschi introducendo *I linguaggi dell'arte* di Nelson Goodman: «certo è che la storia degli ultimi quarant'anni potrebbe essere proprio questa, ossia la storia di come, chiamando via via a testimoni un po' tutti, la riflessione sul linguaggio sia venuta a costituire pressoché universalmente l'orizzonte di ogni riflessione sull'arte. Né la cosa si ferma qui. Anche solo intuitivamente, il fenomeno ci appare indizio, al di là del suo ambito specifico, di una tendenza ancora più generale: penso appunto a quella svolta linguistica che secondo molti contrassegnerebbe la filosofia del Novecento, e che più complessivamente farebbe del linguaggio l'orizzonte intrascendibile di ogni nostra esperienza conoscitiva o esistenziale» (in Goodman, 1998, VIII).

⁹³ A proposito delle opere di Heidegger, indicando l'anno non dell'originale (per cui si rimanda ovviamente alla storia e tradizione dei testi considerati) ma della traduzione italiana utilizzata, scelgo tuttavia di riportare secondo una consuetudine il titolo dell'opera e anche del saggio da cui traggio la citazione. Diformità rispetto all'impostazione generale della bibliografia motivata da una necessità di immediatezza del riferimento anche per opere composte da saggi di diverso contenuto e collocazione cronologica, oltre che per un'esigenza di chiarezza nella scrittura come nella lettura.

Preminenza del fatto linguistico in quanto mezzo universale dell'esperienza: si dice che l'uomo è per natura parlante, e vale per acquisito che l'uomo, a differenza della pianta e dell'animale, è essere vivente capace di parola. Dicendo questo, non si intende affermare soltanto che l'uomo possiede, accanto ad altre capacità, anche quella di parlare. Si intende dire che proprio il linguaggio fa dell'uomo quell'essere vivente che egli è in quanto uomo. L'uomo è uomo in quanto parla scrive Heidegger nella conferenza *Il linguaggio (In cammino verso il linguaggio, 1973, 27)* - e non potrebbe essere legittimo allora forzare in qualche modo il parallelismo e supporre che se l'uomo è uomo in quanto parla, attraverso il linguaggio, il poeta è poeta in quanto ne parla, ovvero lo dice, attraverso il linguaggio? - cui si accompagna l'individuazione di una qualità fondante del linguaggio, fondamento di altro da sé.

Che ci è del resto immediatamente familiare se pensiamo alla funzione di mediazione esercitata dal linguaggio-parola comune, il linguaggio impoetico, rispetto ai linguaggi delle altre arti, per esempio figurative, nell'inserire le opere d'arte nella coscienza e nel patrimonio culturale condiviso, così facilmente riterremo di aver capito una qualche manifestazione artistica nel momento in cui siamo in grado di discorrerne: l'essenzialità, in tutto questo, del linguaggio-parola consiste in ciò: che il discorso sull'opera (ma meglio, come abbiamo detto, con l'opera e a partire da essa) non è più un'appendice accidentale e più o meno superflua della fruizione, che avverrebbe sempre al livello di un incontro immediato, di una percezione visiva, o sonora eccetera, della perfezione dell'opera stessa; diventa il modo essenziale e fondamentale di fruire l'opera d'arte, rispetto a cui tutti gli altri atti in cui consiste l'approccio diventano solo preparatori. Se si vuole, è come dire che la critica, intesa nel suo senso più generale di discorso che si fa sull'opera e a partire da essa, è il momento essenziale della fruizione estetica; che essa non è un'appendice accidentale, fondata su un discorso che avverrebbe con l'opera a livello pre-discorsivo, non linguistico (Vattimo, 1985, 65). Vale a dire che l'opera può essere introdotta nella nostra coscienza solo in quanto diventa oggetto di un discorso, nel senso più letterale del termine in quanto parlare che ne facciamo, o, meglio, soggetto di un dialogo.

Fin qui siamo e restiamo però nel campo della fruizione estetica, che si configura di conseguenza essenzialmente come dialogo e interpretazione, mentre il momento della valutazione, come riconoscimento della perfezione di una cosa o di un testo, passa in secondo piano; ed è poi sulla base di questa idea che ci permettiamo di scegliere tante scritture poetiche diverse e di diverso valore per accostarle in funzione di un'ipotesi

filosofica ònnullòaltro considerando se non il luogo della poesia. Tale modo di procedere resta per la nostra epoca, interessata agli aspetti storici, biografici, psicanalitici, psicologici, sociologici, astrattamente stilistici, una palese unilateralità, se non addirittura una falsa stradaö (Heidegger, *Il linguaggio nella poesia, In cammino verso il linguaggio*, 1973, 45); mentre, semplicemente, con molto minori pretese, stiamo usando la poesia secondo un punto di vista dichiarato, cercando un dialogo, ai fini della nostra personale interpretazione, che naturalmente rimane sempre tale e parziale, oltre che necessariamente di parte.

E tuttavia quello che mi interessa, nella ricerca di definizione del particolare fenomeno dell'òautoreferenzialità poetica, in questo momento non è solo, o comunque non tanto, l'òaspetto della fruizione⁹⁴ di un'òopera d'òarte, e poetica; piuttosto mi domando invece come questa dimensione di ontologizzazione dell'òarte che passa attraverso il linguaggio possa valere per la dimensione, complementare e precedente, della creazione, della concreta fattura artistica dell'òarte fatta di parole, nelle quali la poesia vive ma nello stesso tempo non si lascia certo esaurire. Ancora Vattimo offre a questo proposito un esempio che trovo efficace, pur nella vastità delle sue proporzioni, relativo al testo base di tutta la tradizione critica ed esegetica occidentale, la Bibbia evidentemente, rispetto al cui linguaggio profetico, nel senso di fondativo di qualcosa che non sia già dato, chiarisce: òil linguaggio della Bibbia non è mai anzitutto segno di qualcosa che è che vuole essere riconosciuto come tale. La Parola di Dio non significa il mondo già costituito, ma lo *crea*ö (Vattimo, 1985, 113). Creare il nuovo: qualcosa del genere, una analoga creazione, accade senza dubbio nell'òopera d'òarte - e io sostengo accada specialmente in quella particolare espressione artistica e poetica che è la metapoesia - che si definisce e si risolve dunque nel fatto d'òessere fondazione di un linguaggio e, nel linguaggio, di una realtà nuova, di un òmondo⁹⁵ inteso come sistema di riferimenti nuovo, in ultima istanza di una nuova prospettiva.

Ma a questo punto, con questi elementi che abbiamo provato a mettere in connessione per osservarne le reazioni, dobbiamo fare un passo indietro e guardare a Heidegger, nel

⁹⁴ Aspetto del quale mi sono occupata nella mia tesi di laurea, nella quale studiavo infatti proprio la natura pragmatica e l'òaspetto fruitivo del tema in una lettura tematica della letteratura, che sull'esempio di Wittgenstein ho definito, come ribadito anche poco fa in queste pagine, òleggere comeö. In ogni caso sarebbe forse interessante cercare il possibile legame tra pragmatismo e Heidegger, il quale afferma per esempio che òl'òopera istituisce e apre un mondo dentro cui anche il lettore sta, appartenedoviö (Vattimo, 1985, 106; per la questione del lettore nell'òinterpretazione dell'òopera si vedano intanto anche le pagine successive, dense di spunti interessanti in questa direzione).

⁹⁵ *Mondo*, per usare la definizione schematica di Vattimo che forse ci aiuta nella comprensione, è òil sistema che gli enti costituiscono entro un determinato orizzonte o un'òapertura dell'òessereö (Vattimo, 1985, 124).

cui pensiero filosofico più tardo sembra trovare soddisfazione l'esigenza di fondazione ontologica dell'arte e al quale dobbiamo soprattutto l'esplicitazione di questa idea, che stiamo provando a utilizzare, del ruolo fondamentale creativo del linguaggio, e in particolar modo del linguaggio *specialmente* poetico.

Con una premessa in qualche modo doverosa e alla quale tengo: innanzitutto il mio interesse per la filosofia di questo autore si appunta in maniera evidente sui testi successivi a *Essere e tempo*, sul secondo Heidegger, quindi, posteriore al 1927 e alla famosa *Kehre*⁹⁶, per concentrarsi infatti prevalentemente sui saggi raccolti in testi come *Holzwege-Sentieri erranti nella selva* (1935-1946) e *In cammino verso il linguaggio* (scritti che vanno dal 1950 al 1959), dove sempre maggior spazio trova proprio la questione linguistica, diremmo, dell'arte; l'ipotesi di un'ontologia - poetica - del linguaggio. In ogni caso preciso fin da subito che non ho nessuna intenzione di seguire o di discutere il complesso pensiero di Heidegger; mi interessa invece trarne ispirazione per ripensare il problema della autoreferenzialità poetica: è un vero e proprio uso che io intendo farne, dalla cui eventuale spregiudicatezza e intenzionale libertà oltre che inevitabile - benché finalizzata allo scopo dimostrativo - arbitrarietà spero mi garantisca questa sorta di volontaria *accusatio a priori*.

Ontologia, linguaggio, poesia: se è stato inevitabile incontrarsi (o scontrarsi) all'interno di simili coordinate concettuali con il pensiero filosofico di Martin Heidegger, con il suo importante e complesso tentativo teorico di *pensare la poesia*, nello sforzo di restituire, sul piano ontologico, al linguaggio della poesia il suo ruolo di lingua del pensiero *autentico*, di lingua poetica che segna il ritorno a quella Origine, a quella Sorgente di cui Hölderlin aveva detto: « í Schwer verlässt / Was nahe dem Ursprung wohnt, den Ort (è difficile / per ciò che abita presso la sorgente / lasciare il luogo)» (Heller, 1991, 87); mi sono subito dovuta rendere conto delle non poche difficoltà e di vario genere che questa scelta ha comportato. Per cominciare, una difficoltà banalmente pratica, di comprensione: la lingua nella quale Heidegger scrive è una lingua faticosa e logorante, che richiede un processo continuo di lettura e riletture, è un linguaggio «poetico», sovente forzato e astruso nelle articolazioni e comunque sempre guidato (o almeno questa è l'impressione che se ne ricava) dal principio dell'*obscurum per obscurius* (ibidem, 87); con una scrittura quindi volutamente e ricercatamente oscura

⁹⁶ La famosa svolta del pensiero heideggeriano, che pure è un fatto, ma di cui molti interpreti hanno esagerato l'importanza, e che comunque non intacca l'unità fondamentale del suo itinerario speculativo (Vattimo, 1985, 147).

contro ogni chiarezza condannabile come metafisica, dal momento che in un tempo caratterizzato dalla distanza dall'Essere, di cui egli è stato l'instancabile agrimensore, la lingua dell'Essere, fosse anche la lingua del suo ritrarsi, deve di necessità, in base all'ontologia heideggeriana, essere velata dalle nebbie della lontananza (ibidem); e certo questo, per quanto se ne possa riconoscere l'esigenza e ammettere la coerenza teoriche, di fatto non aiuta.

Un secondo elemento di difficoltà, che rende problematica quell'adesione incondizionata necessaria alla comprensione di una filosofia alla quale si sta cercando di avvicinarsi, è rappresentata dalla compromissione di Heidegger, nei primi anni Trenta, in coincidenza con il suo rettorato all'Università di Friburgo, con il partito nazional-socialista e con la nascente ideologia e mitologia del Führer; rispetto alla quale manca di fatto negli scritti heideggeriani successivi un'esplicita ammenda se non un'abiura e la revisione delle proprie iniziali, poi comunque superate, posizioni: anche questo dato storico di cronaca di vita, pur nella convinzione di dover sempre perseguire, letterariamente parlando, una doverosa non commistione di biografia e opera, di certo non aiuta.

C'è inoltre una sorta di oracolarità in questo filosofo, una dimensione di assoluta esattezza che Heidegger costruisce intorno alle sue rivelazioni rivoluzionarie ed estreme sull'intera storia del pensiero occidentale, inaccessibili per chi non riesca a svincolarsi dai condizionamenti del pensiero metafisico, che può suscitare reazioni diverse. Dalla fascinazione, per il gigantismo delle sue concezioni e la fisionomia quasi mitologica del suo profilo intellettuale, attestata dalla continuità pressoché ininterrotta dell'influenza del pensiero di Heidegger nei contesti più vari e dal moltiplicarsi degli studi dedicati⁹⁷; fino alla esplicita avversione, come, appunto, in Erich Heller di cui stiamo qui ripercorrendo il saggio *Pensare la poesia, Hölderlin e Heidegger*, che al suo indirizzo si interroga a proposito dell'enigma dell'integrità umana, o meglio l'incredibile possibilità, che tuttavia è evento abbastanza comune, della convivenza, in una stessa mente e nella medesima natura, di una grande profondità e di una abissale leggerezza, dell'autenticità e dei tanti tradimenti contro essa. Come scrisse Karl Kraus: «La cosa di cui non riesco a capacitarmi è che una riga intera possa venir scritta da un mezzo uomo» (ibidem, 90). Al di là di questo efficace giudizio umoristico, comunque non

⁹⁷ Per il problema della ricezione anche in anni recenti di Heidegger si vedano il capitolo *Storia della critica* in Vattimo, 2000 e gli atti del convegno tenutosi nel 1997 all'Università Federico II di Napoli *Heidegger oggi*, a cura di Eugenio Mazzarella, il Mulino, 1998.

condivisibile benché legittimo (e probabilmente legittimato anche dalla storia familiare personale di ebraismo dell'autore), è reazione perfettamente lecita di fronte a un simile sistema forte di pensiero quel po' di scetticismo e di distanza che di nuovo, certo, non aiuta.

In proposito alcune considerazioni. La mia intenzione di condividere la dottrina heideggeriana, nella misura in cui assegna il ruolo più elevato possibile al linguaggio e alla poesia, in funzione del tentativo di comprendere il perché di quel fenomeno letterario particolarissimo e profondamente novecentesco che siamo venuti fin qui definendo come metapoesia, non equivale in alcun modo alla volontà di proporla come la risposta filosofica giusta, ma invece come una risposta che io ritengo possa soddisfare in maniera credibile le questioni che veniamo formulando. Inoltre, la filosofia di Heidegger, che piaccia o no, è centrale nel Novecento e imprescindibile qualora si voglia affrontare la questione del Linguaggio, e la questione dell'identità sostanziale di Essere e Linguaggio, ovvero il problema fondamentale della capacità ontologica del linguaggio di rivelare la natura dell'essere: e la dimensione teorica del linguaggio e della parola non può che essere con ogni evidenza determinante in un percorso di analisi della poesia che parla di se stessa.

Infine, io trovo la decisione filosofica dell'ultimo Heidegger di affidare alla poesia, nella sua accezione insieme più larga ed essenziale, la specificità di porre in essere la rivelazione ontologica, non solo interessante e convincente, ma in qualche modo profondamente chiarificatrice rispetto all'idea che abbiamo anticipato della metapoesia come atto di fondazione nel dirsi del linguaggio, e a quella dimensione speciale che, sulla scorta del denso concetto heideggeriano di *Eröffnung*⁹⁸ come "apertura inaugurale, cioè il disascondere, cioè la verità dell'essente" (Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, Holzwege, 2002, 32), abbiamo già chiamato *qualità iniziale* della parola poetica, che dicendo, nominando, appunto porta all'essere, "apre inauguralmente nella modalità che le è propria, l'essere dell'essente" (ibidem, 32). La definizione di una superiorità addirittura ontologica della poesia, che pure è stata ampiamente criticata, per esempio nel rischio evidente di derive misticheggianti - come sottolinea Alberto Casadei: "l'obiezione che possiamo muovere all'ultimo Heidegger è appunto il presupposto che

⁹⁸ Si veda il termine APERTO in tutte le sue diramazioni linguistiche e concettuali nel glossario italiano-tedesco curato dal traduttore italiano Vincenzo Cicero per Holzwege (in Heidegger, 2002, 655), che traducendo *Eröffnet* svolge con l'avverbio *inauguralmente* il suffisso incoativo -er per caratterizzare l'azione già rivelatrice del verbo *öffnen*; evidenziando dunque quel carattere di initialità che noi stiamo considerando come distintivo a proposito della parola metapoetica.

esista un Dire originario, ovvero che la poesia sia non *una* forma del pensiero, diciamo «genetico-biologico», ma *la* forma. Con la poesia non abbiamo rivelazioni: in ciò, i saggi heideggeriani non fanno che risacralizzare la concezione pre-platonica del fare poetico. Viceversa è importante l'idea che la *poiesis* nasca in una condizione ossimorica (vicinanza remota), ovvero, su altre basi interpretative, in una dimensione creativa «straniata» che fa sentire come non vincolante il reale-razionale (Casadei, 2009, 63) - mi sembra invece prestarsi utilmente a una forma di riuso concettuale. Proprio questa accentuata ed evidente «ri-mitizzazione» (ibidem) che si attua nelle riflessioni di Heidegger sulla poesia contiene, infatti, qualcosa che trovo interessante e che voglio provare a seguire, naturalmente in una lettura tematica orientata dalla nostra interrogazione metapoetica: una qualche corrispondenza, una affinità, nella concezione (di nuovo o ancora) alta - misteriosa mistica imperscrutabile divina salvifica eccetera - dell'istituzione poesia che, stando ai risultati della nostra ricognizione sulla sua natura, fatta di domande poste dai poeti alla poesia che loro stessi scrivono, abbiamo così spesso trovato espressa nei testi autoreferenziali letti e considerati fin qui. Limitiamoci dunque ad appropriarci, magari anche con una certa disinvoltura, di alcune illuminanti intuizioni di Heidegger sulla poesia, per riusarle secondo il nostro interesse nella nostra interpretazione, e per il resto sospendiamo o rimettiamo ad altri il giudizio.

Intendo infatti, lo voglio ribadire ancora, usare l'idea heideggeriana, semplificata e quasi scarnificata rispetto alla complessità estrema della sua formulazione, che troviamo espressa nel 1946 nella *Lettera sull'«Umanismo»* e poi variamente ripresa, del linguaggio come dimora dell'essere: «il linguaggio è la casa dell'essere. Nella sua dimora abita l'uomo. I pensatori e i poeti sono i custodi di questa dimora. Il loro vegliare è il portare a compimento la manifestatività dell'essere; essi, infatti, mediante il loro dire la conducono al linguaggio e nel linguaggio la custodiscono» (Heidegger, *Lettera sull'«Umanismo»*, 1995, 31) - dal momento che leggo in essa una possibile, e credibile, interpretazione del perché un poeta, se non ogni poeta, a un certo punto decida di concretizzare nei versi e ufficializzare, ratificare quasi la propria produzione poetica decidendo di scrivere della propria poesia nella propria poesia, in qualche modo fondandone, nel dirla, la realtà: «la poesia suscita la parvenza dell'irreale e del sogno di fronte alla realtà tangibile e palese in cui ci crediamo di casa. E invece il reale è, al contrario, ciò che il poeta dice e assume di essere» (Heidegger, *Hölderlin e l'essenza della poesia, La poesia di Hölderlin*, 1973, 54).

Nel progredire del suo pensiero teorico, infatti, con l'obiettivo di andare oltre e ripensare la concezione tradizionale e condizionante (sotto il dominio della metafisica moderna della soggettività, Heidegger, *Lettera sull'Umanismo*, 1995, 39) del linguaggio come espressione e attività dell'uomo, che lo fonda sempre, e comunque in qualche cosa di estrinseco ed esteriore invece di affermare il linguaggio solo attraverso il linguaggio, nel suo elemento, e piuttosto come fondamento di altro, «Heidegger verrà sempre più chiarendo che *le cose vengono all'essere in quanto vengono al linguaggio*. Il linguaggio non è uno strumento di cui l'uomo si serve per indicare, descrivere, intendersi con gli altri a proposito di un mondo che è già sempre dato e spiegato davanti a lui, costituito indipendentemente dal discorso che ne parla. Invece, si dà per l'uomo un mondo solo in quanto c'è, anzitutto il linguaggio che ne parla, che lo ordina e organizza, che lo rende comprensibile, penetrabile, abitabile» (Vattimo, 1985, 159). Banalmente, la questione potrebbe essere presentata in questi termini: una cosa esiste se ne parlo? O meglio, esiste - solo - *quando* ne parlo? Ricordiamo brevemente con questi versi la poesia, letta in apertura, di Jiménez

Intelligenza, dammi
il nome esatto delle cose!
í La mia parola sia
la cosa stessa

«la mia parola sia la cosa stessa»: quasi un'invocazione alla nominazione, il desiderio poetico di possedere il nome esatto di ogni cosa, affinché linguisticamente la cosa venga all'essere nella parola, nel linguaggio e attraverso il linguaggio la cosa *sia*. Il linguaggio, il reagente del nostro discorso, il medium dell'autoreferenzialità, il tramite grazie al quale la poesia diventa poesia. «Nella rappresentazione corrente il linguaggio vale come un tipo di comunicazione. Esso serve a discorrere e ad accordarsi, e in generale all'intesa reciproca. Ma il linguaggio non è soltanto né in primo luogo un'espressione orale e scritta di ciò che deve essere comunicato. Esso non si limita a trasmettere in parole e frasi ciò che viene inteso come manifesto o come occulto, piuttosto: è il linguaggio, è la loquenza stessa a condurre per la prima volta nell'aperto l'essente come essente» (Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, Holzwege, 2002, 74). Infatti, «quando la loquenza nomina per la prima volta l'essente, tale nominare conduce l'essente alla parola e all'apparizione. Questo nominare nomina l'essente promuovendolo *al suo essere in base al suo essere*. Un tale dire è un pre-sagire e

proiettare l'illuminazione⁹⁹ entro la quale è indetto in che modo e come che cosa l'essente viene all'aperto (ibidem). Di nuovo, rincontriamo il ruolo e il potere della nominazione, dal momento che precisamente il linguaggio, nel quale solo si verifica ogni vera innovazione ontologica, nominando - ònominare poetando significa far apparire nella parola (Heidegger, *Arrivo a casa, La poesia di Hölderlin*, 1988, 32) - porta all'essere, fa esistere: òIntelligenza, dammi / il nome esatto delle cose! /í La mia parola sia / la cosa stessa.

Con un'ulteriore fondamentale messa a fuoco, il problema linguistico diventa di fatto eminentemente una questione poetica, dal momento che il parlare è nella parola della poesia: òil linguaggio parla. Ma come parla? Dove ci è dato cogliere tale suo parlare? Innanzitutto in una parola già detta. In questa infatti il parlare si è già realizzato. Il parlare non finisce in ciò che è stato detto. In ciò che è stato detto il parlare resta custodito. [í] Se pertanto dobbiamo cercare il parlare del linguaggio in una parola detta, sarà bene, senza prendere a caso una parola qualsiasi, scegliere una parola pura. La parola pura è quella in cui la pienezza del dire, che è carattere costitutivo della parola detta, si configura come una pienezza iniziante. Parola pura è la poesia (Heidegger, *Il linguaggio, In cammino verso il linguaggio*, 1973, 31). Si verifica evidentemente una certa sovrapposizione tra linguaggio (come, lo abbiamo già visto, *dimora dell'essere*) e poesia (come, lo vedremo meglio di seguito, *istituzione dell'essere*), quindi tra linguaggio in termini generali e poesia come parola poetica òpura in termini più specifici, vincolati infatti òin una così intima unità essenzializzata (Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte, Holzwege*, 2002, 75) quando Heidegger afferma: òla loquenza stessa è poesia in senso essenziale. Ora, però, poiché la loquenza è quell'accadimento in cui solo si dischiude via via agli uomini l'essente in quanto essente, ecco allora che l'arte poetica, la poesia in senso stretto, è la poesia più originaria in senso essenziale. La loquenza è poesia non perché questa sia l'arcipoetica, piuttosto: l'arte poetica si eventua nella loquenza in quanto questa serba e vereconde¹⁰⁰ l'essenza originaria della poesia (ibidem, 75). L'attenzione teorica - come la nostra, del resto - si fissa così sul linguaggio nella sua poeticità cioè nella sua forza fondante e

⁹⁹ Con questo difficile termine, da *luco*, in tedesco *lichtung*, il *lucus* latino come radura, etimologicamente connesso all'apertura, Heidegger intende grosso modo un illuminare diradando che disvela l'Essere (si veda in proposito il già citato utilissimo glossario tedesco-italiano curato dal traduttore italiano Vincenzo Cicero per *Holzwege*, in Heidegger, 2002, 560). Legato al verbo *lichten*-diradare, indica la conseguenza del diradamento, quindi: *l'aperto*.

¹⁰⁰ Verecondimento che potremmo intendere come salvaguardia, verecondere come lasciare che un'opera sia l'opera che è, dall'idea di custodire il vero, per la cui difficile etimologia rimando in ogni caso al glossario appena richiamato.

creativa, sul particolare linguaggio artistico della poesia: il linguaggio può essere anche semplice strumento di comunicazione, nell'uso comune quotidiano. In tal caso, non è che esplicitarsi e il ripetersi di un sistema di convenzioni e di significati acquisiti. Ma c'è un tipo di discorso che non si lascia ridurre così al già esistente, e che è radicalmente nuovo: è il discorso poetico, o, più in generale, il linguaggio dell'arte come messa in opera della verità¹⁰¹. Nell'autentica opera d'arte nasce un linguaggio mai parlato prima e quindi si annuncia una risistemazione generale del mondo. Se l'opera è opera d'arte autentica, e questo è ciò che noi sempre sperimentiamo, non viene a inserirsi pacificamente nel mondo, ma lo riorganizza, lo mette in discussione e (Vattimo, 1985, 158). La radicale novità dell'arte può accadere solo e principalmente attraverso il linguaggio nella parola: la poesia è istituzione attraverso la parola e nella parola. Che cosa è che viene così istituito? Ciò che resta stabile. Ma ciò che è stabile può mai venire istituito? Non è già sempre lì presente? No! Proprio lo stabile deve venire fissato, lottando contro il travolgimento; il semplice deve venire strappato alla confusione, la misura deve essere preposta allo smisurato. Deve venire all'aperto ciò che regge e pervade l'ente nel suo insieme. L'essere deve venire dischiuso affinché l'ente appaia. (Heidegger, *Hölderlin e l'essenza della poesia, La poesia di Hölderlin*, 1988, 49). Nella concezione heideggeriana viene quindi continuamente riconfermata questa centralità nel complesso delle arti dell'opera in parole, la poesia, etimologicamente (e conosciamo l'interesse puntiglioso di questo filosofo per la

¹⁰¹ Secondo Heidegger l'opera d'arte è una messa in opera della verità: infatti l'opera d'arte apre inauguralmente, nella maniera che le è propria, l'essere dell'essente. È nell'opera che accade questa apertura inaugurale, cioè il disascondere, cioè la verità dell'essente. Nell'opera d'arte si è messa in opera la verità dell'essente. L'arte è il mettersi in opera della verità (Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte, Holzwege*, 2002, 32). L'opera d'arte è, dunque, un annuncio di verità: naturalmente l'opera non è in alcun modo una messa in opera della verità in quanto manifesti o renda nota una verità data, stabilita, la verità su una situazione o una struttura esistente dell'ente [non, chiarisce Heidegger, la verità tradizionalmente intesa, dall' di Platone in poi, come "correttezza" in quanto "concordanza della conoscenza con il fatto" (ibidem, 47), e che spontaneamente riteniamo conformità a un dato]; essa invece, appunto, è messa in opera della verità nel senso pregnante che l'espressione "messa in opera" può avere in italiano, come quando si dice la messa in opera di una costruzione, per dire che la si mette in grado di funzionare. L'opera mette in opera la verità in questo senso (o anche: nell'opera, è la verità che si mette in opera in questo senso): l'opera infatti apre una nuova epoca dell'essere; come evento assolutamente originario e irriducibile a ciò che già era, essa fonda un nuovo ordine di rapporti nell'ente, un vero e proprio nuovo mondo (Vattimo, 1985, 118). L'opera d'arte è dunque apertura inaugurale di un mondo. Utile perché molto chiaro il celebre esempio del quadro di Van Gogh che rappresenta un paio di scarpe contadine, di fronte al quale siamo stati improvvisamente altrove, in un luogo diverso da quello in cui stiamo di solito e che ci è abituale [1]. Che cosa accade qui? Che cosa è all'opera nell'opera? Il quadro di Van Gogh è l'apertura inaugurale di ciò che lo strumento, il paio di scarpe contadine, è in verità. Questo essente esce dall'opacità del suo essere. L'opacità dell'essente i Greci la chiamavano . Noi diciamo "verità" e non pensiamo a sufficienza cosa implichi questa parola. Se ciò che accade qui è un'apertura inaugurale dell'essente in ciò che esso è e nel modo in cui è, allora nell'opera è all'opera un accadere della verità (Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte, Holzwege*, 2002, 28).

ricostruzione etimologica, avvio e conferma del pensiero, ma soprattutto riconoscimento nelle connessioni linguistiche dell'autentica dimensione ontologica della cosa nominata) *Dichtung* come creazione e istituzione del nuovo, dal verbo tedesco *dichten* nel significato di creare, inventare ed escogitare, cui si aggiunge però anche la sfera semantica di un rivelare indicante (Leonardo Amoroso, *Avvertenza*, in Heidegger, *La poesia di Hölderlin*, 1988, xiii) in relazione al latino *dictare* intensivo di *dicere* e al greco *deiknō* mostrare, far conoscere; ma ugualmente dal greco *poieō* sostantivo di *poiesis* che indica genericamente il fare con la vasta polisemia delle attività possibili: importanza teorica della scrittura in versi che evidentemente ci avvicina al nostro problema. Heidegger ritiene sostanzialmente che tutta l'arte sia, di fatto, come messa in opera della verità, arte poetica, poesia, infatti: *ogni arte*, in quanto lasciar accadere l'avvento della verità dell'essente come essente, è *nella sua essenza poesia* (i corsivi sono di Heidegger: *L'origine dell'opera d'arte*, Holzwege, 2002, 72), esattamente perché *l'arte accade come poesia* (ibidem, 79), o, il che è in realtà lo stesso, la verità accade in quanto è *gedichtet*, *quando viene poetata* (ibidem, 72). Nella poesia come forma privilegiata d'arte, dunque, attraverso il linguaggio, assistiamo a una totale ri-sistemazione della realtà dei nostri riferimenti; in questo senso, nella poesia nasce un nuovo linguaggio, e quindi attraverso di esso un nuovo mondo: *la mia parola sia la cosa stessa*.

Linguaggio come fondazione, arte come istituzione di una verità, poesia come essenza dell'arte e quindi sede linguistica prescelta per il venire all'essere: ecco allora alcune derivazioni importantissime per noi. Innanzitutto, che il linguaggio nominando fa essere, dal momento che infatti *l'essere di qualunque cosa che è abita nella parola* (Heidegger, *L'essenza del linguaggio*, *In cammino verso il linguaggio*, 1973, 132). In seconda istanza e per logica conseguenza, che la poesia, come *dire presagente e progettante* (Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, Holzwege, 2002, 74), si definisce appunto in quanto progetto (*progetto illucante*, ibidem, 74) ed è precisamente quello specifico progetto attraverso il quale le cose vengono all'essere: una tale definizione della poesia (del linguaggio-poesia o della poesia in quanto linguaggio) e della sua funzione di fatto linguistico che apre il proprio mondo imponendo una riorganizzazione e revisione generale delle cose tutte e dei nostri rapporti con esse, la porta con ogni evidenza a una posizione di primissimo piano, la rende in definitiva *l'evento*

ontologico¹⁰² stesso, la sede propria dell'accadere dell'essere. Entro l'orizzonte linguistico i singoli casi storici (cose, persone, opere) si illuminano e si offrono a essere compresi, presentandosi nel loro essere peculiare: inteso così, il linguaggio come parola dell'essere¹⁰³ (Vattimo, 1985, 187) finisce per identificarsi con l'essere stesso, nel senso di luce che si sottrae alla vista proprio nell'atto di rivelare e rendere visibili i singoli essenti che si fanno presenti. Mentre la poesia, nello spazio unico e particolarissimo della parola poetica, diventa il *luogo - Ort*: il luogo heideggeriano della difficilmente traducibile *Erörterung*¹⁰⁴ come disvelante discussione/localizzazione dell'evento dell'essere, il *luogo linguistico* esatto in cui questo passaggio della cosa al suo essere può accadere.

Dove infatti il linguaggio, come linguaggio, si fa parola¹⁰⁵ (Heidegger, *L'essenza del linguaggio, In cammino verso il linguaggio*, 173, 129)? Nella poesia, naturalmente, nel lavoro del poeta: un poeta può così giungere proprio a questo: a dover portare a parola, in modo autentico, che è a dire poetico, l'esperienza che fa del linguaggio¹⁰⁶ (ibidem, 129). Voglio a questo punto ripercorrere quasi integralmente l'esempio di un'esperienza poetica della parola che offre Heidegger, studiando una poesia (che è una metapoesia, per la verità) di Stefan George, dal titolo, guarda caso prevedibile, *Das Wort*, pubblicata per la prima volta nel 1919 e successivamente compresa nella raccolta del 1928 *Il nuovo Regno*, che riporto per la sua importanza anche nell'originale tedesco oltre che nella traduzione di Alberto Caracciolo e Maria Caracciolo Perotti. Nell'utilizzo di questa poesia - nel nostro colloquiare con essa, dice Heidegger, alla cui attenta analisi di questi versi faccio continuo riferimento¹⁰⁴ - non vuole certo esserci una qualsivoglia pretesa di scientificità¹⁰⁷ (ibidem, 129), quanto piuttosto una ricerca di chiarezza e la volontà di avvicinarci passo dopo passo finalmente alla definizione della nostra ipotesi metapoetica

Das Wort

Wunder von ferne oder traum

¹⁰² Il che l'essere sia, è appunto ciò che chiamiamo ontologico: non concerne l'ente o una determinata sistemazione dell'ente, ma l'essere stesso, l'accadere di un qualunque possibile ordinamento dell'ente, cioè il mondo¹⁰⁸ (Vattimo, 1985, 158).

¹⁰³ Si veda al riguardo solo a titolo di esempio *Il luogo del poema nella poesia di Georg Trakl* (Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, 1973, 45), ma anche la già più volte citata integrazione di Vincenzo Cicero in *Holzwege*, Heidegger, 2002, 572.

¹⁰⁴ Rimando pertanto integralmente anche dove non sia specificamente segnalata la pagina ai diversi scritti inclusi nell'opera già citata *In cammino verso il linguaggio*, fondamentale nella sua complessità per lo sviluppo del nostro ragionamento.

Bracht ich an meines landes saum
 Und harrte bis die graue norn
 Den namen fand in ihrem born-
 Drauf konnt ichs greifen dicht und stark
 Nun blüht und glänzt es durch die markí
 Einst langt ich an nach guter fahrt
 Mit einem kleinod reich und zart
 Sie suchte lang und gab mir kund:
 õSo schläft hier nichts auf tiefem grundš
 Worauf es meiner hand entrann
 Und nie mein land den schatz gewanní
 So lernt ich traurig den verzicht:
 Kein ding sei wo das wort gebricht.

La parola

Meraviglia di lontano o sogno
 Io portai al lembo estremo della mia terra
 E attesi fino a che la grigia norna
 Il nome trovò nella sua fonte ó
 Meraviglia o sogno potei allora afferrare consistente e forte
 Ed ora fiorisce e splende per tutta la marcaí
 Un giorno giunsi colà dopo viaggio felice
 Con un gioiello ricco e fine
 Ella cercò a lungo e [alfine] mi annunciò:
 õQui nulla d'eguale dorme sul fondoš
 Al che esso sfuggì alla mia mano
 E mai più la mia terra ebbe il tesoroí
 Così io appresi la triste rinuncia:
 Nessuna cosa è (sia) dove la parola manca.

Sofferamoci subito sul verso finale, in qualche modo riassuntivo, che non solo
 õchiude la poesia, ma insieme la dischiudeö (ibidem,174): õKein ding sei wo das wort
 gebrichtö, õnessuna cosa è (sia) dove la parola mancaö.õIl verso porta infatti a parola la
 parola del linguaggio, il linguaggio stesso, e dice qualcosa sul rapporto fra parola e
 cosaö, stabilendo con forza che õnon esiste cosa là dove manca la parola, la parola cioè
 che di volta in volta nomina le coseö (ibidem, 130). Di nuovo, leggiamo nei versi la
 ricerca e il ritrovamento di un nome, di nomi in quanto parole che rappresentano

E attesi fino a che la grigia norna /
 Il nome trovò nella sua fonte ó

che ci ricorda senza dubbio per facile analogia o coincidenza argomentativa l'appello
 della poesia di Jiménez all'intelligenza: õdammi il nome esatto delle coseö, fino
 all'acquisizione della consapevolezza del ruolo fondativo della nominazione - õChe è
 questo nominare? Consiste esso soltanto nel rivestire con le parole di una determinata

lingua oggetti e fatti noti e rappresentabili: neve, campana, finestra, cadere, suonare? No. Il nominare non distribuisce nomi, non applica parole, bensì chiama entro la parola. Il nominare chiama. Il chiamare avvicina ciò che chiamaö (Heidegger, *Il linguaggio, In cammino verso il linguaggio*, 1973, 34) - che peraltro abbiamo già incontrato come espressione del desiderio che òla mia parola sia la cosa stessaö, e ora ritroviamo nella sua versione al nero, che la completa aggiungendo in negativo la polarità della impossibilità o assenza: ònessuna cosa sia dove la parola mancaö. Espressioni metapoetiche tematicamente contigue peraltro avvicinate a nostra maggior chiarezza nelle traduzioni italiane dall'identica esortazione del congiuntivo *sia*: la cosa dove c'è la parola; nel momento in cui arriva a dirsi la parola come parola, il linguaggio come linguaggio, oppure la poesia come poesia.

Il contenuto del verso finale si può convertire in un'asserzione: nessuna cosa è dove la parola mancaö, continua Heidegger, sovrapponendo intenzionalmente al congiuntivo del verso tedesco un indicativo dal valore di principio. òSolo là dove per una cosa è stata trovata la parola, la cosa è una cosa¹⁰⁵. Solo così essa è. Dobbiamo perciò sottolineare: nessuna cosa è dove la parola, cioè il nome, manca. È la parola che procura l'essere alla cosa. Ma come una semplice parola può portare l'essere alla cosa?ö (ibidem, 131). Come la parola può procurare alle cose la loro esistenza? Quale è il rapporto tra la parola del linguaggio e la cosa, con qualunque cosa che è, sotto il riguardo dell'essere e del modo di essere della cosa stessa? Qualcosa è dunque soltanto là dove la parola appropriata, e quindi pertinente, lo nomina come essente e lo fa così essere come tale? L'essere c'è dunque soltanto dove parla la parola appropriata? E la parola appropriata è forse la parola poetica?

Per cercare di rispondere agli interrogativi che si moltiplicano, Heidegger ritorna sulla strofa finale, al verso che precede l'ultimo ora considerato

Così io appresi triste la rinuncia:
Nessuna cosa è (sia) dove la parola manca.

nel quale leggiamo di una òrinunciaö, seguita da due punti e da una frase che invece dell'indicativo già imposto alla lettura interpretativa e che appunto ci aspetteremmo in vista di un discorso diretto, presenta il congiuntivo *sia* (in tedesco: òKein ding sei wo das wort gebrichtö, quindi invece dell'indicativo *ist* il congiuntivo *sei*). Questo perché

¹⁰⁵ Heidegger usa sempre il termine cosa nel senso latino che ha tradizionalmente: si intenda cioè qualsiasi cosa che in qualche modo è, ogni possibile essente, quale ne sia il modo di essere.

Quel che segue ai due punti, dopo la parola «rinuncia», non indica ciò cui si rinuncia, ma indica l'ambito entro cui la rinuncia deve immettersi, indica il comando a consentire e ad accordarsi al rapporto fra parola e cosa ora esperito. Ciò di cui il poeta ha appreso la rinuncia è la sua precedente opinione nei riguardi del rapporto fra parola e cosa. La rinuncia concerne il rapporto poetico con la parola, per lui fino a quel momento consueto. La rinuncia è la disposizione a un rapporto diverso. Nel verso «Kein ding sei wo das wort gebriht», *sei* non sarebbe allora, sul piano grammaticale, un congiuntivo, al posto dell'indicativo *ist*, bensì una forma dell'imperativo [e di nuovo fortunatamente la sovrapposizione possibile delle forme grammaticali tra italiano e lingua tedesca dovrebbe facilitarci a seguire il ragionamento heideggeriano sulla poesia di George, per quanto in tutta onestà l'idea di chiamata come ordine espressa dall'imperativo e la sua accettazione per il futuro come congiuntivo tendano a coincidere nell'ottativo *sia*], un principio cui il poeta obbedisce, per rispettarlo d'ora in avanti. Nel verso «Nessuna cosa sia dove la parola manca» il *sia* significherebbe allora: non considerare d'ora in poi una cosa esistente dove la parola manca. Con quel *sia* inteso come comando il poeta si dispone ad accettare quella rinuncia, per cui egli abbandona la convinzione che qualche cosa esista, già esista, anche quando la parola manca (ibidem, 134). Nel contesto di questi versi scopriamo dunque come il linguaggio sia evidentemente il momento fondamentale nel rapporto ermeneutico dell'essere umano con la Differenza tra presenza e ciò che può farsi presente (Heidegger, *Da un colloquio nell'ascolto del linguaggio, In cammino verso il linguaggio*, 1973, 107), e come il poeta abbia improvvisamente capito nello spazio autoreferenziale della poesia che solo la parola nominandola fa sì che una cosa appaia, e sia pertanto presente come quella cosa che è. Nelle prime tre strofe di due versi ciascuna, spiega Heidegger, troviamo l'espressione del precedente rapporto che il poeta coltivava nei confronti della parola, prima della scoperta definitiva di ciò che è commesso al dire poetico, ovvero la dimensione della parola come fonte dell'essere, e di un nuovo rapporto tra parola e cosa, che si prospetta in modo tale che la parola stessa risulta il rapporto, in quanto essa estrae all'essere e mantiene nell'essere ogni cosa, qualunque essa sia (Heidegger, *L'essenza del linguaggio, In cammino verso il linguaggio*, 1973, 140). In questa prima parte sembra infatti che alla fonte del linguaggio, dove siede la «grigia norna», la dea del destino, cercando i nomi che convengano, il poeta debba solo portare meraviglie e sogni che lo incantano, nella convinzione che questi abbiano già da sé e in sé garanzia di esistenza, e che tutto consista nel trovare la parola atta a esprimerli e rappresentarli, la parola che

afferri l'essente per dargli un'espressione e portarlo a bellezza diffondendolo per tutta la terra, potremmo dire per tutta la terra della poesia

Meraviglia di lontano o sogno
Io portai al lembo estremo della mia terra
E attesi fino a che la grigia norna
Il nome trovò nella sua fonte
Meraviglia o sogno potei allora afferrare consistente e forte
Ed ora fiorisce e splende per tutta la terra

Con la quarta strofa scopriamo cosa succede però irrimediabilmente un giorno, una volta per tutte: manca la parola

Un giorno giunsi colà dopo viaggio felice
Con un gioiello ricco e fine
Ella cercò a lungo e [alfine] mi annunciò:
«Qui nulla d'eguale dorme sul fondo»
Al che esso sfuggì alla mia mano
E mai più la mia terra ebbe il tesoro

La parola che avrebbe dovuto far essere la cosa quello che essa è, improvvisamente manca, non c'è, «nulla d'eguale dorme sul fondo», e così sfugge dalla mano il ricco e fine gioiello, di cui possiamo solo supporre il valore simbolico indicativo (Heidegger pensa in un primo momento alla semplicità che nella ultima fase poetica si presenta a George come ciò che deve essere detto, ma ipotizza anche possa trattarsi di un regalo ricevuto in segno di benevolenza, fino a che progressivamente nel corso del ragionamento il gioiello viene a coincidere con la parola stessa per l'essere del linguaggio) ma la cui natura in realtà deve comunque rimanere invisibile e vicina nello stesso tempo: proprio il mancato giungere all'essere senza la parola di questo gioiello impone infatti una nuova esperienza del linguaggio e del rapporto inteso ora, finalmente, come disvelamento tra la parola e la cosa. La parola presenta infatti improvvisamente e bruscamente al poeta un altro più alto potere. Non è più solo la presa sulla realtà come presenza già colta dall'immaginazione, quella presa che consiste nel dare un nome. Non è soltanto un mezzo per rappresentare ciò che sta dinanzi. Al contrario. È la parola che conferisce la presenza, cioè l'essere, nel quale qualcosa si manifesta come essente (Heidegger, *La parola, In cammino verso il linguaggio*, 1973, 178). La poesia si presenta dunque come un canto del linguaggio (Heidegger,

L'essenza del linguaggio, In cammino verso il linguaggio, 1973, 137), oltre che, con ogni evidenza, come metapoesia, poesia che riflette su se stessa e sul proprio definirsi. Come dunque la poesia può finalmente e necessariamente esperire il ruolo di natura ontologica della parola? Solo rinunciando al pensiero presentativo (ibidem, 151) e alla concezione rappresentativa della parola come raffigurante rispetto alla cosa per riconoscere finalmente il, e assentire al, suo potere di fondazione, che solo fa sì che (Heidegger, *La parola, In cammino verso il linguaggio, 1973, 183*) la cosa sia presente come cosa: la parola si offre al poeta come quel *quid* che sostiene e mantiene la cosa nel suo essere (Heidegger, *L'essenza del linguaggio, In cammino verso il linguaggio, 1973, 134*), quindi alla capacità creazionale unica della parola rispetto alla cosa stessa. Solo nel linguaggio le cose ci possono apparire, e solo nel modo in cui esso le lascia apparire: è la parola infatti che *be-dingt*, rende cosa la cosa (Ding) (Vattimo, 2000, 127). La cosa, ogni cosa, non esiste perché la rappresento o la descrivo, o comunque non si esaurisce certo nella sua presentazione, ma esiste quando e perché la dico: la parola porta la cosa, che di volta in volta nomina, la cosa in quanto essente che è, a tale «è», in questo reggendola, trattenendola, dandole, per così dire, il sostentamento ad essere cosa (Heidegger, *L'essenza del linguaggio, In cammino verso il linguaggio, 1973, 148*).

Fin qui la scelta di usare Heidegger riprendendo alcuni spunti del suo teorizzare sempre in continua evoluzione, e ripresentandoli secondo la nostra particolare prospettiva tematica di lettura, ci ha portato ad acquisire alcuni elementi fondamentali della concezione ontologica della parola che voglio porre in evidenza, riconoscendo così il linguaggio come possibilità di rivelarsi dell'essere, attraverso la parola *datrice*, che dà: *essere* (ibidem, 153), nella poesia luogo specifico di questo venire dell'essere alla presenza, della fondazione linguistica di una nuova realtà: è nel linguaggio che si apre l'apertura del mondo, se è il linguaggio che dà *essere* alle cose, il vero modo di andare «alle cose stesse» sarà di andare alla parola. Ciò va preso nel senso più letterale: le cose non sono anzitutto e fondamentalmente cose in quanto presenti nel «mondo esterno», ma nella parola che le nomina originariamente e le rende accessibili anche nella presenza spazio-temporale (Vattimo, 2000, 125).

Ma, a questo punto, che ha tutto questo a che fare con la metapoesia?

Sviluppando un passaggio facilmente consequenziale dal linguaggio nella fattispecie poetico come fondante al linguaggio metapoetico come fondazione, io credo in definitiva che la poesia autoreferenziale possa ormai essere vantaggiosamente

riconosciuta come un costitutivo *atto di fondazione ontologica*: la poesia fonda se stessa dicendosi nella metapoesia. Il fatto che anche l'esempio di George ripreso da Heidegger fosse tematicamente autoreferenziale non ci stupisce, anzi lo interpretiamo volentieri come una sorta di conferma: se nella poesia l'essere viene alla presenza, questo passaggio avviene in maniera evidente e direi quasi amplificata nella poesia che parla di poesia. Dove infatti abitualmente non c'è come primaria un'intenzione descrittiva, non c'è oggetto, o quanto meno se c'è non predomina ma è finalizzato ad altro, per esempio all'espressione in versi del cosa, dove, come, quando o perché della poesia, come abbiamo visto prima cercando di categorizzare le molte manifestazioni del fenomeno metapoetico, e come possiamo facilmente ricordare leggendone le caratteristiche in questa poesia sulla poesia di Carlos Drummond De Andrade, poeta portoghese qui tradotto da Antonio Tabucchi ¹⁰⁶, nella quale riconosciamo infatti alcune domande autoreferenziali già incontrate: *«cosa è poesia?», «di cosa si formano le nostre poesie?»* e *«dove?»* Come insomma, *«se il poeta è un rancoroso, e il resto è nuvole?»*

Conclusione

Le collisioni d'amore non sono poesia
(hanno cercato d'esserlo: aspirazione notturna).
La memoria dell'infanzia e l'autunno povero
fluiscono nel verso della nostra urna diurna.

Cos'è poesia? Il bello? Non è poesia,
e quanto non è poesia non ha parola.
Neanche il mistero, in sé, né vecchi nomi
sono poesia: coscia, furia, cabala.

Dunque, ci perdiamo d'animo. Addio, o tutto!
La valigia pronta, senza legami il corpo,
resta l'allegria d'essere soli, e muti.

Di cosa si formano le nostre poesie? Dove?
Quale sogno avvelenato risponde loro,
se il poeta è un rancoroso, e il resto è nuvole?

Ma soprattutto ritroviamo la ormai abituale interrogazione per via negativa intenta ad escludere cosa *«non è poesia»*, perché - notiamo subito come si tratti sempre della stessa questione, ora considerata dal punto di vista opposto - *«quanto non è poesia non ha parola»*: senza poesia non c'è parola, e senza la parola, possiamo ormai aggiungere immediatamente, non c'è nemmeno la cosa. Il linguaggio porta all'essere, attraverso la

¹⁰⁶ *Il sentimento del mondo*, 37 poesie scelte e tradotte da A. Tabucchi, Einaudi, 1987.

parola, e questo avviene nella poesia: cosa succede allora nello spazio della metapoesia dove la parola poetica parla di se stessa? Evidentemente, secondo la coerenza del ragionamento che abbiamo provato a sviluppare fino a qui, se *öpoetando*, il poeta si raffigura e presenzializza un possibile *ö* (Heidegger, *Il linguaggio, In cammino verso il linguaggio*, 1973, 33), quando la parola poetica nei versi di una poesia nomina la poesia stessa porta questa poesia al proprio essere. *La parola poetica autoreferenziale nominando la propria poesia ne fonda la realtà poetica*, le garantisce l'esistenza in qualità di poesia, porta e serba la cosa come cosa, e la poesia, che certo è un essere, come poesia: *öquanto non è poesia non ha parolaö*.

Io credo dunque che il passaggio attraverso Heidegger, per quanto complesso, sia doverosamente necessario perché capace di fornirci la ragione della quale andavamo in cerca fin dalla prima constatazione della ricorrenza tematica costante e interletteraria della dimensione autoreferenziale nella poesia stessa, e che il ri-uso¹⁰⁷ intenzionale della sua concezione linguistica in questo nuovo contesto, ci offra la possibilità di affermare, grazie, come abbiamo visto, al ruolo elevatissimo e in certo senso mistico della parola, il *perché* della metapoesia. Come cioè la condizione di esistenza che spiega la metapoesia, che noi affermiamo essere un tratto di genere letterario, consista proprio in questo suo profilarsi come sede unica precisa e prestabilita della *ö*relatività dell'essere *ö* (Heidegger, *A che poeti, Holzwege*, 2002, 322), come luogo dell'eventuarsi di una sorta di *stanziamento*, potremmo dire, inteso come concretizzarsi e farsi presente e visibile e riconoscibile di ciò che è, in questo caso della cosa-poesia, della poesia stessa, che nel linguaggio poetico definisce il proprio accadere come poesia: *ö*Essere è Parola, anzi è come Parola *ö* (*Presentazione* di Alberto Caracciolo, in Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, 1973, 12); ma che sia parola poetica, se ciò che si cerca è infatti nella poeticità della parola.

Heidegger dice: *ö*solo quando c'è la parola per dirla, la cosa è *ö* (Heidegger, *La Parola, In cammino verso il linguaggio*, 1973, 174). Trattandosi comunque sempre di poesia, dal momento che *ö*è la parola che per sua propria natura esige il poetare *ö* (ibidem, 175), con legittima inferenza potremmo estendere la considerazione con un parallelismo: solo

¹⁰⁷ *ö*Una peculiare caratteristica della nozione di ri-uso consiste nella semplicità del suo significato, almeno apparentemente intuitivo. Il ri-uso è infatti un atto di riappropriazione, in cui lo stesso oggetto è sottoposto alle modalità fruibili più diverse, attraverso circostanze che cambiano; poiché riuscire è un predicato che non può prescindere dalla situazione particolare entro la quale si esplica e che viene a coincidere, in prima istanza, con la sua stessa condizione di possibilità *ö* scrive infatti Laura Neri nell'opera collettiva curata e introdotta da Edoardo Esposito *Sul riuso. Pratiche del testo e teoria della letteratura*, Franco Angeli, Milano 2007, 11; cui rimando interamente a proposito di questo argomento studiato in anni recenti da Franco Brioschi, e della non solo legittimità ma piuttosto esigenza del ri-uso in letteratura.

quando c'è il verso che la dice, la poesia è: «quanto non è poesia non ha parola». Se l'uomo può heideggerianamente contribuire a determinare l'apertura dell'essere, producendo in qualche modo un cambiamento, proprio attraverso l'arte in quanto attività ontologica «determinante cioè l'apertura stessa entro cui l'ente si presenta» (Vattimo, 2000, 112), e per l'esattezza nel linguaggio, nella dimensione poetica della parola; nella metapoesia, attraverso la parola che dice la poesia, l'uomo ovvero in questo caso il poeta può contribuire all'eventuarsi della poesia, al suo farsi evento, anche nel senso letterale di accadere storico, di *fatto*: attraverso la metapoesia la poesia diventa un fatto. La poesia autoreferenziale, parlando di se stessa precisamente nei versi, ovvero nello spazio formale che da tradizione la definisce come poesia, attraverso la parola che la dice intenzionalmente si mostra, si porta ad apparire se appunto «l'esser presente è pensato come apparire» (Heidegger, *Da un colloquio nell'ascolto del linguaggio, In cammino verso il linguaggio*, 1973, 113), e apparendo rende reale - dove sempre «il reale è ciò che il poeta dice», come ha già chiarito Heidegger - la possibilità, possibilizza e presenta il possibile, fa sì che ciò che appare sia avvertito e che ciò che viene avvertito sia considerato, diventando termine di un rapporto di attenzione, di critica e anche di valutazione magari, purché in quanto poesia: *la poesia dicendosi, si fonda*. Con un gioco di parole si potrebbe affermare che se c'è poesia c'è anche metapoesia, e questo perché se c'è metapoesia c'è poesia. In questo senso, potremmo vantaggiosamente definire l'ontologia come una scelta linguistica, secondo per esempio quanto chiarisce Franco Brioschi nella già citata analisi dei linguaggi dell'arte: «l'ontologia altro non è che una proiezione delle scelte formali da noi compiute quando abbiamo deciso di escludere o ammettere certe operazioni linguistiche» (in Goodman, 1998, XIV); è infatti la scelta prettamente linguistica di scriverne in versi che in qualche modo garantisce dal punto di vista specificatamente ontologico la poesia.

Tenendo presente questa idea dell'ontologia come scelta linguistica leggiamo ora, per tornare tra i versi, una poesia dell'uruguayano Mario Benedetti dall'abituale titolo in negativo *La poesia non è*

La poesia non è un filtro delle cose
 né un raro sortilegio né un consiglio preciso
 non è costretta a dare un messaggio profondo
 né a strappare all'oblio parole superflue

non è aurora di fuoco, né sagoma di dee
 non sempre sta a descrivere le vetrate del mondo

non è costretta a essere zaino di vagabondo
e di certo non è un sentiero di rose

tutto ciò che non è riempie una lunga lista
senza precise regole / poco convenzionale
pressappoco una sfida per il collezionista

invece ciò che è incide il suo segnale
e nel nuovo paesaggio proposto dall'artista
la poesia si assume l'invenzione del reale.

Efficace esempio, non appena riusciamo a ricalibrare il metro di valutazione nel passaggio necessario tra un preciso linguaggio filosofico (ancor più soppesato trattandosi di Heidegger) e la libertà invece compositiva della scrittura poetica, nel quale possiamo subito riconoscere alcune argomentazioni che ci sono con ogni probabilità ormai familiari. Nelle due quartine e nella prima terzina della traduzione italiana¹⁰⁸, che ripercorre liberamente la forma di un sonetto, leggiamo appunto un elenco di ciò che la poesia non è, in direzione antiaulica minimizzando la tradizione alta della poesia, che non è più raro sortilegio né necessariamente messaggio profondo, e parallelamente in una direzione che potremmo dire antimimetica, se appunto la poesia non è un filtro delle cose né sempre sta a descrivere le vetrine del mondo, ma neppure è la grandiosa espressione del sublime di un'aurora di fuoco e forse non è nemmeno effusione lirica soggettiva di un metaforico sentiero di rose. Cos'è invece la poesia? Nel nuovo paesaggio proposto dall'artista / la poesia si assume l'invenzione del reale: fatte tutte le debite proporzioni non siamo dunque concettualmente piuttosto vicini all'heideggeriana arte e quindi poesia come apertura inaugurale di un nuovo mondo? La poesia - ma questa è metapoesia, naturalmente - si definisce nell'assumersi la proposta di una nuova realtà: «Poesia è solamente una realtà / una realtà / al di sopra della realtà», scrive ugualmente Palazzeschi¹⁰⁹. La poesia è il luogo esatto in cui l'assunzione di questa nuova realtà accade linguisticamente attraverso nient'altro che il suo dirsi in versi, in parole, nella poesia stessa. E naturalmente nella metapoesia questa realtà che la poesia si assume di inventare è la sua stessa realtà *in quanto* poesia. Nella metapoesia, nel nuovo paesaggio proposto dall'artista che fa poesia a proposito della propria poesia, la poesia si assume

¹⁰⁸ In Mario Benedetti: *Inventario. Poesie 1948-2000*, a cura di Martha Canfield, introduzione di Manuel Vásquez Montalbán, Le Lettere, Firenze, 2001.

¹⁰⁹ In *Poesia*: primo testo dell'ultima raccolta poetica di Palazzeschi ormai quasi novantenne *Via delle cento stelle*, composta tra il 1971 e il 1972 e pubblicata nel 1972.

l'invenzione di se stessa: la metapoesia, dicendosi, si inventa, si crea, si fonda come poesia; attraverso il linguaggio, si sceglie.

Consideriamo ancora, a titolo provvisoriamente conclusivo, invece un esempio italiano, di un autore profondamente autoreferenziale come Giudici, del quale abbiamo già conosciuto l'esigenza di una *vita in versi*, e dalla stessa raccolta del 1965 scegliamo la poesia che la chiude, la fine della favola

Finis fabulae

Come una scia si richiude la favola
sugli sbruffi dell'elica lussureggiante di schiuma.
Guardala a poppavia che s'appiattisce
levigata da diavoli mulinelli.

L'essere è più del dire, siamo d'accordo.
Ma non dire è talvolta anche non essere.
Ah discreta più del dovere fu l'incoscienza.
Presto tutte le acque saranno uguali e lisce.

Al di là dell'intenzione definitiva di chiusura nell'immagine, appunto, dell'ultimo richiudersi delle acque, ci interessa evidentemente la sentenza di tono epigrammatico che apre la seconda quartina: "L'essere è più del dire, siamo d'accordo. / Ma non dire è talvolta anche non essere". Ripresa interna del nostro itinerario tematico e del percorso poetico di Giudici, che avevamo infatti visto stabilire il primato della vita nel suo quotidiano, quando scriveva "Inoltre metti in versi che morire / è possibile a tutti più che nascere / e in ogni caso l'essere è più del dire". E che ora torna sul suo pensiero con una nuova dichiarazione, benché variamente attenuata dal "talvolta" e dalla solita via negativa - che peraltro avevamo già incontrato anche nel verso di George ripreso da Heidegger "nessuna cosa sia dove la parola manca" - della necessità, se non condizione, di dire per essere: "non dire è talvolta anche non essere", senza la parola che nomina, senza il dire, *Die Sage*, nella sua facoltà originaria, senza la funzione ontologica del linguaggio, la realtà non viene all'essere. Potremmo anche noi prenderci coraggiosamente la libertà di forzare la lettura per interpretare quel "talvolta" come una limitazione di contesto per localizzare quanto accade non solo genericamente nella poesia ma invece specificamente nella metapoesia, che senza la parola che la dice non è, e deve dirsi per essere come poesia.

Cosa dunque abbiamo cercato di fare in queste pagine? Abbiamo provato a sostenere un'interpretazione della metapoesia come condizione stessa del genere poesia. Come?

Siamo partiti dalla constatazione della riconosciuta centralità novecentesca del problema linguistico, per arrivare inevitabilmente a Heidegger e alle sue riflessioni sull'ontologia del linguaggio come fondazione: l'essenza dell'arte è la poesia, l'essenza della poesia è l'istituzione della verità, ma tale verità accade come un evento linguistico: in definitiva è solo nel linguaggio, o meglio nel progetto poetante della parola, pura cioè poetica, che la verità dell'essere si fonda, viene alla luce, accade: è nella poesia che il linguaggio nasce, e in esso il mondo: nel linguaggio poetico, anzitutto, le cose vengono all'essere (Vattimo, 1985, 15), fino infatti a individuare nel dirsi del verso poetico, dalla indubbia portata, la capacità unica di dare l'essere quando il poeta dice la parola essenziale, l'ente riceve solo allora, attraverso questo nominare, la nomina a essere ciò che è. Così viene conosciuto *in quanto* ente. La poesia è infatti istituzione in parola dell'essere (Heidegger, *Hölderlin e l'essenza della poesia, La poesia di Hölderlin*, 1988, 50). E perché dunque semplicemente estendendo l'argomentazione la poesia autoreferenziale non potrebbe definirsi come istituzione in parola del proprio essere poesia? Su questi presupposti teorici infatti non abbiamo fatto altro che innestare la tematica della metapoesia, che ci appare semplicemente come un approfondimento ulteriore, una focalizzazione più ravvicinata, con una lente di ingrandimento, della stessa questione: se il venire all'essere della verità della cosa, intesa come tutto ciò che in qualche modo è, accade attraverso il linguaggio nella poesia, identicamente l'essere della poesia accade nella metapoesia, quasi un vetrino di coltura dove il reagente linguaggio porta all'essere la poesia, il luogo particolarissimo definito da precise e imprescindibili coordinate di forma - il verso - e di contenuto - l'argomento poesia - nel quale avviene l'identificazione poetica. Se in definitiva la poesia nel linguaggio è fondazione di realtà, la metapoesia nel linguaggio è la fondazione della realtà della poesia; il che del resto spiegherebbe con una certa evidenza come mai la poesia nella poesia sia una costante tematica - osservazione iniziale spunto della riflessione - ricorrente e riconoscibile come abbiamo già più volte ripetuto e raccontato con i testi, che ritorna senza sorprese a condizionare la scrittura poetica: perché è proprio e sempre in questo speciale *luogo metapoetico* che abbiamo indicato che la poesia si fonda, nel linguaggio autoriferito istituisce il proprio essere poesia e identificandosi inequivocabilmente come tale non solo si riconosce ma viene riconosciuta, per ascriversi di diritto al genere poetico dicendosi nella parola. A ognuno la parola. / A ognuno la parola che gli cantò, scrive Paul Celan in *Argumentum e silentio* (dal volume del 1955 *Di soglia in soglia*), che è una riflessione sul proprio

fare; riflessione che in Celan non assume necessariamente forme critiche, ma si dà in quanto coscienza interna alla scrittura poetica stessa e suo contrappunto (Esposito, 2000, II, 106, di cui ripresento anche la traduzione, riportata nell'antologia *Poesia del Novecento in Italia e in Europa*, di Moshe Kahn e Marcella Bagnasco), ma anche una celebrazione delle possibilità della lingua e del miracolo della parola (come dire: della consapevolezza dell'esistenza, che si esprime appunto attraverso il linguaggio, e della sua possibile trasfigurazione in «canto») (ibidem). Metapoesia della quale voglio fissare, a titolo di conclusione provvisoria, proprio questa immagine trasfigurata, attiva e fondamentale nella testimonianza, della parola - *Das Wort*, appunto - che si fa canto, e diventa poesia

per René Char

Alla catena
tra oro e oblio:
la notte.
Entrambi l'afferrarono.
Entrambi lasciò fare.

Metti,
mettiti ora anche tu ciò che vuol
albeggiare accanto ai giorni:
la parola, sorvolata di stelle,
inondata di mare.

A ognuno la parola.
A ognuno la parola che gli cantò
quando la muta lo assalì alle spalle ó
a ognuno la parola che gli cantò e si irrigidì.

A lei, alla notte,
la sorvolata di stelle, l'inondata di mare,
a lei la nata dal silenzio,
cui non si coagulò il sangue, quando il dente del veleno
trafisse le sillabe.

A lei la parola nata dal silenzio.

Contro le altre che tosto,
che concupite dagli orecchi degli aguzzini,
anche su tempo e tempi si inerpicano,
testimonia infine,
infine, quando solo catene risuonano
testimonia di lei, che lì giace
tra oro e oblio,
a entrambi affratellata da sempre ó

E dove
un crepuscolo mai, d'ì, se non da lei,
che nel bacino fluviale del suo pianto
a occidui soli le messi mostra
e rimostra?

3.2 Una risposta tematica

*Dio dice al suo poeta:
Ti ho scelto perché mi informi
sulla mia identità.*
Alain Bosquet

Riprendiamo subito a cercare una risposta alla questione metapoetica, questa volta nello specifico della letteratura, e partiamo subito con un'affermazione: nel presentarsi della poesia autoreferenziale è possibile riconoscere un movimento identitario, una richiesta di identificazione, esattamente una ricerca d'identità¹¹⁰; nella densità di significati che questa parola comporta, in vario modo declinabile come testuale, lirica, di genere. La poesia sulla poesia sembra profilarsi come una marca identitaria, una figura retorica dell'invenzione che veicola ed esplicita nei versi una *quête* d'identità, una necessità di identificazione a livello di contenuto e di forma insieme, e quindi una ricerca di genere: metapoesia come volontà di acquisizione di uno statuto e dotazione di (una) realtà.

Ripartiamo allora da un esempio di scrittura metapoetica e leggiamo quanto scrive Rainer Maria Rilke in questi versi che compongono uno dei *Sonetti a Orfeo* (I, 3), del 1922, qui nella traduzione di Giaime Pintor

Un dio lo può. Ma un uomo, dimmi, come
potrà seguirlo sulla lira impari?
Discorde è il senso. Apollo non ha altari
all'incrociarsi di due vie del cuore.

Il canto che tu insegni non è brama,
non è speranza che conduce a segno.
Cantare è per te esistere. Un impegno
facile al dio. Ma noi, noi quando siamo?

Quando astri e terra il nostro essere tocca?
O giovane, non basta, se la bocca
anche ti trema di parole, ardire

nell'impeto d'amore. Ecco s'è spento.
In verità cantare è un altro respiro.
È un soffio in nulla. Un calmo alito. Un vento.

¹¹⁰ Così, per esempio, per Alain Bosquet *Poeta in Francia*, a cura di Maia Adelaide Basile, Scheiwiller, Milano, 1991.

Soglia: che cosa è per due
amanti consumare un poco la loro
già vecchia soglia di casa, anche loro,
dopo i molti di prima e prima dei futuri , leggieri.

Qui è tempo del dicibile, *qui* sua patria.
Parla e confessa. Più di mai
declinano le cose, le vivibili, perché
ciò che, reprimendo, le sostituisce
è un fare senza immagine.
Fare sotto croste, che volentieri si spaccano, appena
l'agire dentro vi irrompe e diverso limita.
Tra i magli perdura
il nostro cuore, come la lingua
tra i denti, che, tuttavia, rimane
la celebrante.
í

Sembra dunque delinearsi a tutti gli effetti un problema d'identità, che potremmo genericamente intendere in termini filosofici come la relazione che un ente intrattiene esclusivamente con se stesso, costitutiva quindi dello stesso essere della cosa, e in un certo senso discriminante nella consapevolezza e nella comprensione ontologica: del resto, al di là delle questioni filosofiche, che sarebbero peraltro interessanti da approfondire ma alle quali non possiamo che rimandare, òse esiste una cifra comune alla critica letteraria più recente, questa è senz'altro l'identità: la focalizzazione cioè sui meccanismi con cui la letteratura contribuisce alla costruzione dell'identità sociale, sessuale, etnica (Brioschi, Fusillo, Di Girolamo, 2003, 188). E, prima ancora, la letteratura non contribuirà allora in maniera del tutto necessaria e parallela alla costruzione della stessa identità letteraria? Alla costruzione di un'identità specifica della letteratura in quanto letteratura, e nel particolare della poesia in quanto poesia: questo è naturalmente l'aspetto che ci interessa.

Ipotizziamo dunque che la scrittura poetica a proposito di poesia stia a indicare un fenomeno identitario: la metapoesia infatti si configura come una ricerca d'identità, l'identità della poesia stessa, della poesia che riflette su se stessa proprio scrivendo di se stessa. Io credo in definitiva che in poesia la formulazione costante e la ricorrenza della questione autoreferenziale equivalgano di fatto a una domanda di identificazione e all'implicita affermazione d'identità che a questa domanda risponde, si presentino come un percorso o un processo di riconoscimento in quanto tale della scrittura poetica allo specchio, posta di fronte a se stessa. La presenza del tema metapoetico, configurandosi come poesia che ha per argomento la poesia, verrebbe dunque a sancire

l'identità poetica del testo in cui compare: una marca identitaria¹¹³, quasi un indicatore, un meccanismo di riconoscimento, nel momento in cui, secondo quanto, ad esempio, afferma Mario Domenichelli nell'articolo *Europa, identità nazionali, identità europea e letterature comparate*: «il problema che dovremmo porci, non solo attraverso i temi, ma anche attraverso modi, generi, filoni di scrittura, è proprio il problema dell'identità» (in *Lea-Letterature da America e da Europa*, 1, 2004, 320).

Scriva ancora Mario Domenichelli a proposito della figura del cavaliere nella letteratura aristocratica europea, e del tema cavalleresco con il relativo campo semantico di guerre, avventure e ben definiti codici di comportamento: «l'avventura cavalleresca alto-medievale funziona in base a un principio di *Entfremdung*, di straniamento nell'erranza, attraverso la quale tuttavia si attua la costruzione dell'identità. Ecco dunque che paradossalmente, straniamento ed erranza devono andare a indicare o a costruire il senso di un'appartenenza, dell'appartenenza all'ordo, e si costituiscono dunque come rito di iniziazione sociale» (Domenichelli, 2002, 27). Il tema cavalleresco si delinea dunque come un meccanismo di costruzione dell'identità non tanto o non solo per il cavaliere che così nella scrittura viene riconosciuto tale, ma perché è la presenza stessa del tema che in qualche modo letteralmente sancisce questa acquisizione di un'identità letteraria, gioca un ruolo di comunicazione, quasi un segnale di appartenenza: il cavaliere sarà tale se compie le sue avventure, ma la letteratura sarà cavalleresca se c'è il tema del cavaliere; così come, per continuare facilmente nel nostro parallelismo, la scrittura sarà poetica *se e quando* c'è il tema metapoetico.

Abbiamo dunque presentato il nostro tema dell'autoreferenzialità poetica come una marca identitaria, cioè come una sorta di messaggio - esplicitato da chi scrive, quasi a voler significare scrivo poesia, e riconosciuto da chi legge, quasi a voler significare leggo poesia - la cui presenza e ricorrenza si qualificano cioè come un preciso strumento di identificazione letteraria. È in questo senso allora, come abbiamo appena osservato per il genere cavalleresco con la sua precisa costellazione tematica, che il tema comparando sembra garantire, e piuttosto sancire, l'appartenenza a un genere: la scelta di un tema può e vuole implicare dunque ascrizione a un genere letterario; in questo senso, la *quête* d'identità veicolata dall'espressione poetica autoriferita sta a

¹¹³ Riprendiamo e contestualizziamo lo spunto offerto da Mario Domenichelli in *Allegoria*: «tema e motivo, quale che sia il significato che si attribuisce a questi termini, sono delle marche identitarie» (in *Allegoria*, 58, 2008, 41).

indicare la volontà di identificarsi come scrittura poetica, per iscriversi quindi di diritto al genere poesia.

Stiamo evidenziando in questo modo una necessaria corrispondenza, un reciproco implicarsi tra il tema della poesia che scrive di se stessa e il genere letterario, in quanto istituzione sociale che orienta le pratiche di scrittura (Fusillo, 2009, 74), la presenza di un vincolo tra il tema della metapoesia e il genere della poesia; ma quale legame esiste dunque tra generi e temi? Per quanto riguarda i generi, non si può mai parlare di correlazione stretta con i temi, che spesso ne attraversano svariati (come attraversano anche le diverse arti, passando dalla letteratura alla musica, alla pittura, al teatro). Si possono individuare tutt'al più delle tendenze dominanti: temi che sembrano privilegiati da alcuni generi, di cui sono elementi quasi obbligati, inseriti nell'orizzonte d'attesa del lettore, come la guerra per l'epica o il viaggio per il romanzo (Brioschi, Fusillo, di Girolamo, 2003, 185). In questi termini, il tema metapoetico sarebbe senza dubbio non solo privilegiato ma elemento quasi obbligato del genere poesia. Il genere letterario, come sappiamo, può essere definito come una serie di rapporti, convenzionalmente fissati, tra il piano dell'espressione e quello del contenuto, e inoltre tra le varie componenti che formano i due piani. Ad esempio, la forma della canzone cortese (piano dell'espressione) si associa a una materia (piano del contenuto) grandiosa (amorosa, politica, morale, filosofica); inoltre, all'interno del piano dell'espressione, la scelta dello schema strofico canzone comporta rime abbastanza ricercate, l'impiego di certi versi e non di altri, la possibilità di allacciamento delle strofi con espedienti di vario tipo, una lingua sostenuta, eccetera; all'interno del piano del contenuto, se si tratta di una canzone d'amore, il personaggio che dice io è il poeta amatore, la dama sarà presentata, anche nei tratti fisici, secondo moduli che ammettono poche variazioni, le situazioni descritte saranno di un certo tipo, e così via (Brioschi, Di Girolamo, 1984,78): se per chiarezza rileggiamo questa definizione riconosciamo tuttavia immediatamente la necessità tematica come costitutiva di ogni genere e l'esigenza di una reciproca solidarietà tra temi e generi. Ci sono temi specificamente legati a un genere e persino fondanti (si pensi all'agnizione nel teatro classico, alla *quête* nel romanzo cavalleresco). Il genere è l'istituto letterario che a determinate costruzioni tematiche e ideologiche fa corrispondere più o meno stabilmente specifiche strutture espressive (Zatti, in *Allegoria*, 52-53, 2006, 14) spiega efficacemente Sergio Zatti, che dopo essersi occupato della relazione costante fra contenuti e qualità formali nel modo epico, rispetto al quale possiamo osservare che la relazione relativamente

costante fra un certo tipo di contenuto e le qualità formali della narrazione ha garantito la sostanziale stabilità del «genere» nel corso dei secoli (Zatti, 2000, 17); ha poi preso in considerazione alcuni aspetti «del rapporto genetico che un tema, la conversione, istituisce con il genere autobiografico che lo formalizza secondo modalità variabili storicamente significative» (Zatti, in *Allegoria*, 52-53, 2006, 14). Un tema e un genere, dunque; allo stesso modo il nostro tema metapoetico mi appare con ogni evidenza non solo specificamente legato ma esattamente, per riprendere Zatti, «fondante» rispetto al genere poetico: e voglio ribadirne il ruolo attivo, evidente nel valore costruttivo di participio presente, si tratta infatti io credo precisamente di una *fondazione*: il tema come intenzione e scelta di fondazione di un genere. Una categoria tematica quindi che diventa elemento strutturale su cui il genere si imposta e codifica; il tema della poesia a proposito di se stessa come marca identitaria che veicola l'appartenenza, proprio di quella poesia che se ne fa espressione in versi, al genere poesia: la metapoesia come fondazione della poesia.

Proviamo ora, con un ulteriore approfondimento del discorso, a considerare l'espressione autoreferenziale in poesia come una *figura dell'invenzione*, applicando cioè al nostro lavoro l'interessante proposta interpretativa di tema che Francesco Orlando (che ho avuto la fortuna di conoscere¹¹⁴ appena prima della sua recente scomparsa) stava sviluppando nei suoi ultimi anni di studio.

Per cominciare ad avvicinare, nel lungo percorso teorico di Orlando, la complessità della ricerca propriamente tematica dobbiamo partire dalla affermazione della, se non unicità, almeno importanza determinante del criterio figurale nella definizione della letteratura. «Quest'ultimo è veramente il solo sulla cui base si possa tentare di definire la letterarietà? Io continuo a crederci. Credo infatti che il criterio figurale sia sempre decisivo, non che sia l'unico; per esempio ritengo anche che si imponga una nuova indagine sul criterio istituzionale e sul suo ruolo in questa definizione della letteratura, come vorrebbero notoriamente le teorie della ricezione. Infine c'è un terzo criterio assolutamente ovvio che è il criterio dell'immaginario, e se dobbiamo riconoscere che a differenza di quello figurale da solo non è sufficiente (altrimenti non si spiegherebbe

¹¹⁴ Ho incontrato infatti Francesco Orlando a Pisa in un paio di occasioni: per parlare della importante traduzione americana del suo lavoro tematico *Gli Oggetti Desueti nelle immagini della letteratura* e per intervistarlo a proposito dell'attualità degli studi comparati: il resoconto scritto (cui ora farò riferimento) di questi colloqui, per quanto insufficiente a rendere giustizia della disponibilità a chiacchierare e della grande chiarezza teorica del professore, si può leggere rispettivamente nei numeri 1, 2007 e soprattutto 3, 2009 di *Letteratura e Letterature*, rivista diretta dal professor Edoardo Esposito, che colgo qui l'occasione di ringraziare per avermi dato l'opportunità di queste per me preziose collaborazioni.

perché una storia della letteratura italiana faccia posto al *Il Principe* di Machiavelli o perché una storia della letteratura francese faccia posto ai *Pensieri* di Pascal: mentre sarà difficile sostenere che queste opere non sono letteratura), tuttavia non si può negargli un'importanza per la narrativa, per il teatro, e forse anche per la lirica (Orlando, in *Letteratura e Letterature*, 3, 175). Nella convinzione che la differenza specifica della letterarietà vada dunque rigorosamente cercata in direzione della figura, e derivando in termini di retorica proprio dal concetto di figura in quanto alterazione del rapporto di trasparenza tra significante e significato, ossia di scarto rispetto a un problematico ma non impossibile da postulare grado zero dell'espressione, il conseguente concetto quantitativo di tasso di figuralità, Orlando, infatti, sminuisce la possibilità di stabilire ciò che è letteratura in base a una supposta qualità, facendo per esempio affidamento esclusivo su un giudizio di valore che sancisca la letterarietà - una cosa è la qualificazione della letteratura, un'altra la qualificazione della buona o cattiva letteratura - né ancor meno esclusivamente sulla coscienza estetica empirica che ne classifichi le diverse manifestazioni. Dubito della possibilità di definire la letteratura su basi qualitative, proprio perché credo che il criterio pertinente non possa essere che il tasso di figuralità (analizzabile), e non per esempio, la destinazione, puramente letteraria, o magari del tutto eterogenea, di un testo. Altrimenti nessuno avrebbe mai parlato di letteratura a proposito di scritture con fine scientifico, politico, storico, giornalistico, morale, filosofico o religioso, mentre è un dato di fatto che se ne è sempre parlato. Al massimo può succedere che lo spostamento delle condizioni storiche, vanificando o rendendo meno efficace l'originaria destinazione eterogenea, lasci un risalto prevalente alla figuralità oggettivamente insita nel testo. Allora quest'ultimo, che supponiamo alcuni secoli prima contava in primo luogo come scienza o come filosofia, sopravviverà soltanto come letteratura (Orlando, 1973, 65).

Se il criterio della figuralità si conferma in questo modo decisivo nella sua importanza, in secondo istanza diventa fondamentale capire come si possa vantaggiosamente estendere il concetto di figura rispetto alla limitante accezione retorica abituale, per ricondurre sotto questo minimo comun denominatore caratteristiche anche molto diverse fra loro del linguaggio letterario: per quanto concerne la letteratura, queste considerazioni suggeriscono forse che un'analisi retorica non comporta necessariamente il riduttivismo formalistico che spesso le è rimproverato e a cui invero spesso indulge. Al contrario, essa può e deve investire anche quegli aspetti conoscitivi o morali che, attraverso tutte le mediazioni proprie del fatto letterario, concorrono da

ultimo a costituire il significato di un'opera (Brioschi, Di Girolamo, 1984, 73). Si pone dunque l'esigenza di scollare risolutamente il concetto di figura dal piano dell'elocuzione, dal momento che ciò che abbiamo ereditato dalla tradizione antica e ciò che la neoretorica strutturalista degli anni Sessanta e Settanta ha meglio elaborato è sempre una retorica che prevede figure legate all'*elocutio*: storicamente, tuttavia, la retorica come abbiamo detto si è venuta avvicinando alle discipline letterarie, per le quali non era in origine nata, e allontanando dagli ambiti che era destinata soprattutto a servire. Questo processo ha comportato uno sviluppo a dismisura dell'*elocutio* a danno delle altre quattro parti in cui si articolava la retorica antica (ibidem, 76), che, come facilmente ricorderemo, divideva l'elaborazione del discorso in cinque parti: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronuntiatio* o *actio*.

Ora naturalmente a noi interessa la prima, mentre vogliamo capire se esistano figure retoriche dell'invenzione e se esistono che cosa sono. Secondo la tradizione retorica oratoria e giudiziaria, l'*inventio*, tanto preliminare e ovvia quanto a oggi forse ancora poco considerata, consisteva nel reperimento degli argomenti del discorso, nella ricerca di mezzi intellettuali o affettivi capaci di persuadere: si tratta di idee che devono essere estratte dai *loci* della memoria mediante, come abbiamo già visto, una serie di domande adeguate. Spiegano ancora Brioschi e Di Girolamo, a proposito dell'invenzione come scelta degli argomenti: «I *loci* (), in numero variabile a seconda degli autori, sono forme o tipi di argomenti di cui l'oratore deve servirsi (per esempio, ricorrere a precedenti giudiziari, ritorcere l'accusa contro l'accusatore, far leva sui vari significati di una parola, ecc.) o che deve invece evitare (impiegare esempi poco significativi, arrivare troppo in fretta alla conclusione, compiacersi di giochi di parole, ecc). I *loci communes*, (), sono descrizioni e argomenti di validità generale all'interno di una certa cultura, di cui lo scrittore o l'oratore può far uso inserendoli con opportuni adattamenti nel suo discorso. Esempi di luoghi comuni sono la brevità, la novità, l'ineffabilità, ecc; un topos descrittivo è il *locus amoenus*, destinato a grande fortuna nella poesia cortese, e impiegato di solito con funzione di argomento, in cui viene presentato un paesaggio primaverile con erba, alberi, acque, uccelli (Brioschi, Di Girolamo, 1984, 74)¹¹⁵.

¹¹⁵ E del resto, se è lecito aprire qui una piccola parentesi su un aspetto della letteratura che ci interessa da vicino, conosciamo già la confusione che spesso affligge la tematologia. È evidente, ad esempio, la sovrapposizione terminologica e concettuale tra tema e topos, che se pure originano, in qualche modo, da uno stesso repertorio di argomenti collaudati e a disposizione si distinguono poi con una certa riconoscibilità proprio in base alla fissità garantita dalla tradizione dei topoi, configurazioni stabili di motivi, con i quali condividono la

Argomenti collaudati pronti per essere successivamente disposti al meglio nel testo, abbelliti nella forma, memorizzati e pronunciati in maniera il più possibile efficace. Tuttavia, a proposito della problematica figurale che stiamo considerando, nel più articolato trattato di retorica dell'antichità, Quintiliano fa una distinzione preziosa in eterno. Fra tre piani del discorso: che cosa si dice: *quid*; in che modo (cioè con quali parole) lo si dice, *quo modo*; in che ordine (di parti) lo si dice, *quo loco*. I nomi latini che dà a questi tre piani, *inventio*, *elocutio*, *dispositio*, si lasciano tutti e tre fedelmente trasporre in italiano. Invenzione: che cosa. Elocuzione: con quali parole. Disposizione: in che ordine. [1] Ma dei tre piani distinti da Quintiliano, lui stesso non ne assegna al concetto di figura che uno, o uno e mezzo, e nella coscienza comune le cose sono rimaste così per un paio di millenni. Finché si parla di metafora o ironia, di anafora o apocope, di asindeto o chiasmo, siamo sempre sul piano dell'elocuzione. Che poi il concetto di figura sia estendibile alla disposizione, bastava a mostrarlo l'uso corrente del termine cinematografico flash-back, prima che la neoretorica ribattezzasse analitici questa figura d'inversione dell'ordine cronologico che si ha tale e quale in letteratura. Ma l'invenzione, il che cosa si dice, non conosce dunque figurality alcuna? Logico che fosse così per la retorica antica rivolta a oratori giudiziari o politici; logico che sia così per una neoretorica moderna di tendenza formalista e «autoreferenzialista». Sia pure per le ragioni opposte, entrambe non contemplano che variazioni di parole e del loro ordine, cioè di parole considerate su scala stretta o larga. Entrambe guardano solo indirettamente alle variazioni di referenti, di cose (Orlando, in *Rivista di Psicanalisi*, 2007, 210¹¹⁶). Mancherebbe all'appello dunque una figurality dell'invenzione relativa alla referentialità della letteratura, a tutti quegli elementi che banalmente riguardano che cosa dire o che cosa scrivere: ma pensate di quante unità ed entità la letteratura è gremita, tutte composte di troppe parole per non trascendere il piano dell'elocuzione, tutte situate troppo in disordine per non sfuggire al piano della disposizione. Le entità detta personaggio, in un racconto, come potrebbe non comportare figure? E le entità dette situazioni? E la loro successione detta trama? E le descrizioni, anche le più realistiche? E le immagini, beninteso quelle vividamente create dalla parola? (ibidem).

natura descrittiva, funzionale all'analisi magari comparativa, in ogni caso fattuale, cioè oggettivamente rilevabile; non invece ermeneutica come è quella, infatti molto meno facile da usare utilmente e correttamente, del tema. Provavo a discuterne, passando in rassegna i diversi concetti tematici di motivo tema e topos spesso ancora usati purtroppo indifferentemente, nella mia tesi di laurea, alla quale ho già fatto cenno ed eventualmente rimando per l'approfondimento e per una maggior chiarezza.

¹¹⁶ *Rivista di psicanalisi*, 2007,53,I, pp.209-217: relazione tratta dal XIII Congresso Nazionale SPI-Siena,28 settembre -1 ottobre 2006: *150 anni dalla nascita di Freud, la psicanalisi nella cultura del nostro tempo*.

Ed è proprio in questo spazio figurale (lasciato o rimasto) vuoto che si inserisce la rivendicazione di Orlando della necessità di ampliare il concetto di retorica, sottolineando contro ogni accusa di contenutismo la pari importanza letteraria della funzione referenziale del linguaggio; e che proviamo a inserirci anche noi esplicitando l'idea del tema definibile come una figura dell'invenzione; nell'ambito specifico di questa ricerca formulando l'ipotesi che definisce il tema metapoetico come figura dell'invenzione, e distintiva del genere poetico.

È indiscutibile del resto che esistano altri e molti tipi di figure che vivono nel tessuto linguistico e semantico della letteratura. «La retorica concepibile oggi potrà prendere in considerazione figure di tutte le dimensioni e di tutte le specie. Figure del significante, figure del significato, figure del metro e della rima, figure di grammatica, figure di sintassi, figure di logica, figure del rapporto con i dati di realtà, figure del racconto, figure della successione delle parti del testo, figure del destinatario e del destinatore come funzioni interne al testo, figure dei supporti fisici del linguaggio, figure di deroga delle convenzioni figurali già stabilite eccetera. In certi casi lo spazio di testo in cui la figura ha sede sarà un paio di righe; ma in certi altri le migliaia di pagine che formano un'opera sterminata» (Orlando, 1973, 62); così scriveva Orlando già nel 1973, e il ricco elenco sembra proprio voler implicare l'esistenza di figure che non siano evidentemente solo quelle dell'elocuzione, relative all'ornatus di una qualunque scrittura, come suggerisce anche l'esempio fornito subito dopo a suffragare la tesi esposta: «mi limito qui a un'unica ipotesi che nessuno troverà difficile documentare. Un racconto non realistico di qualunque epoca - ma si pensi al cosiddetto «realismo magico» del Novecento - potrà essere scritto con la massima astinenza più rigorosa da figure di stile, come metafore e altre. E tuttavia potrà essere innegabilmente ad altissima densità figurale - analizzabile solo su unità più ampie, entro il testo, di quelle su cui si analizzano le figure di stile» (ibidem). Da cosa dipende, dunque, questa altissima densità figurale non riconoscibile come stilistica? È lecito supporre che sia data da figure dell'invenzione?

E torniamo così alla domanda dalla quale siamo partiti, e intorno alla quale ragionava Orlando: «ma ci sono figure legate invece al piano dell'invenzione? Questo è il punto, e io credo sinceramente di non aver lavorato per tutta la vita su altro che su queste figure. Al momento mi vedo costretto pertanto a una sorta di metadiscorso. Pensiamo alle

molte analisi che contiene *Gli oggetti desueti*¹¹⁷: è possibile onestamente dire che vertano su figure dell'*elocutio*? Sono forse riducibili ad analisi di metafore, metonimie, iperboli o anche, se vogliamo, anafore, iperbati e figure più sul piano sintattico che sul piano del significato? Sicuramente no, non è escluso che ci siano ma prevalentemente la risposta è no. Dall'altra parte è possibile dire che non siano guidate da un'ideale di figura? Nemmeno. E cosa resta allora se non pensare che siano in concreto lavori su figure dell'*inventio*? (Orlando, in *Letteratura e Letterature*, 3, 2009, 176).

Di fatto, tendenzialmente, quando diciamo figura retorica pensiamo immediatamente a una figura dell'*elocuzione*. Ma come abbiamo appena visto a proposito di flash-back e analepsi, ammettiamo senza grossi problemi la presenza testuale di figure della disposizione. Difficile quindi pensare che non debbano analogamente esistere figure retoriche proprie del piano invece dell'*inventio*, e tuttavia ancor più difficile sembra riuscire ad addentrarsi nel territorio di una loro eventuale comprensione prima ancora che definizione. Perché? Perché nessuno si è mai posto il problema se esistano figure dell'*inventio*? continua Orlando, riconoscendo poi immediatamente la causa di tale disinteresse: perché esisteva il tabù sui referenti. Chiedersi se in letteratura ci possono essere figure dell'*inventio* significa far entrare dalla finestra quello che si era voluto cacciare dalla porta, cioè il problema del rapporto fra letteratura e realtà, fra letteratura e mondo. Mentre la disposizione e l'*elocuzione* esistono solo per l'*opera d'arte*, i referenti della realtà della letteratura esistono anche prima e fuori dalla letteratura, salvo l'assimilazione che la letteratura ne fa rendendoli qualcosa di completamente unico (Orlando, in *Enthymema*, 1, 2009, 207). Siamo al centro del problema che affligge da sempre qualunque studio che sia in qualche modo tematico: se devo indicare con precisione il nodo che suscita diffidenza verso gli approcci tematici, è che i cosiddetti studi formali spaziano entro il rapporto tra testi e codici, che è per definizione omogeneo almeno quanto risulta invece disomogeneo il rapporto fra un testo e i suoi referenti di realtà: il che rende problematica un'operazione di segmentazione e di confronto testuale che è impossibilitata a darsi *in praesentia*. Anche per questo la critica tematica non può agire che con strumenti logici e astratti, rivendicando energicamente la sua natura metatestuale [e ugualmente metapoetica, aggiungo subito io]. Se non vogliamo ridurla a mero contenutismo, dobbiamo

¹¹⁷ Francesco Orlando: *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, 1994, Einaudi, Torino: grandiosa indagine della ricorrenza della categoria tematica della non-funzionalità e del suo legame con il ritorno in sede di letteratura di un represso che contraddica ogni imperativo funzionale.

affrontare la sfida mediante un'istanza di metodo che riesca ad applicarsi con altrettanta coerenza e rigore a quelle che forse riusciremo a classificare come figure dell'invenzione (Zatti, in *Allegoria 52-53*, 11).

Ecco allora che di fatto, nella necessità di una istanza di metodo, la spinosa questione tematica e la sempre ignorata esistenza delle figure retoriche dell'invenzione vengono probabilmente a incontrarsi, se del resto sempre Zatti prova a definire i temi come «quei delicati meccanismi che filtrano il rapporto tra letteratura e realtà» (ibidem, 5), mentre Orlando chiude in qualche modo il cerchio affermando che «con questo problema torniamo in realtà alla nostra critica tematica: a questo punto infatti si può tranquillamente affermare che secondo me, tendenzialmente - anche se sono ancora lontano dall'averlo dimostrato, e non ho trovato da nessuna parte che qualcuno l'abbia dimostrato - il così mal definito tema non è altro che una figura dell'invenzione, e in quanto tale dovrebbe essere definibile» (Orlando, in *Letteratura e Letterature*, 2009, 176).

Esistenza difficilmente negabile ma tutta ancora da dimostrare di una figuralità dunque anche sul piano retorico dell'invenzione, cioè relativamente alla scelta della propria materia da parte di ogni scrittore come elezione di questa da un mondo di referenti reali; essenza del tema come particolare meccanismo di incontro tra la letteratura e ogni realtà circoscritta e prelevata per diventare poi letteraria; esigenza nello specifico di un tema che vorrebbe e dovrebbe qualificarsi precisamente come una figura dell'invenzione: una doppia difficoltà dunque, tra la «angustia degli strumenti retorici da una parte e l'oscurità teorica dei temi dall'altra, oltretutto palesemente e inevitabilmente vessati nella natura di contenuti dalla forza teorica dei vari idealismi, strutturalismi e formalismi.

La prospettiva è senz'altro interessante, ma con ogni evidenza problematica. Per cominciare, proviamo a capire cosa si possa intendere a proposito di figure dell'invenzione. Scrive infatti Orlando, osservando ne *Il Processo* di Kafka la presenza delle due serie sinonimiche appartenenti alla competenza linguistica di qualunque parlante di lingua italiana, relative a processo-tribunale-avvocato-sentenza e soffitta-sgabuzzino-sottoscala-stanzino eccetera, ben distinte e autonome: «a pagina 100 saranno ancora così indipendenti? Non più, comincia ad esserci un legame. Quando sarete arrivati a pagina 200 sarà scattato in voi un riflesso condizionato per cui dove leggete soffitta vi aspettate tribunale e dove leggete tribunale vi aspettate soffitta. Quando sarete arrivati a pagina 300 e avrete magari finito il libro, avrete conquistato un

condizionamento per cui se poi rileggete il romanzo la fusione di soffitta sgabuzzino sottoscala e polvere e così via e dall'altra giudice, avvocato, tribunale processo eccetera diventa la chiave per leggere il libro (Orlando, in *Enthymema*, 2009, 205). Che cosa significa, dunque, letterariamente, questo reciproco vincolarsi tra gruppi di sinonimi inclusi nella più ampia classe logica, per riprendere la terminologia di Matte Blanco¹¹⁸ che sostiene tutto il ragionamento teorico e condiziona all'origine l'impostazione freudiana di Orlando, della sporcizia, che sia di cose o di uomini; che cos'è questa associazione particolarissima di parole e idee viva unicamente nel testo kafkiano che così la impone a ogni lettura al suo lettore? Ho l'impressione che il rapporto che Kafka istituisce fra processo e soffitta non è una figura dell'elocuzione, altrettanto sicuramente non è figura della disposizione: è una figura dell'invenzione; inventare la propria materia significa sceglierla dal mondo, prelevare qualcosa e chiuderlo in quelle famose quattro sbarre, inizio e fine dell'opera (ibidem, 207).

Rapporto tra serie sinonimiche che si rivelano contigue come figura dell'invenzione, ovvero tema della contiguità non solo metaforica del processo come luogo dove si persegue la sporcizia morale e della soffitta come non luogo dove si incrosta la sporcizia fisica: secondo il ragionamento il tema si legittima come una figura dell'invenzione?

Il problema secondo me può consistere nella difficoltà di conciliare la definizione di figura retorica con la nozione, di cui conosciamo ormai l'inevitabile e indisponente inafferrabilità, di tema.

Forse potrebbe esserci d'aiuto pensare la nozione di figura - questa alterazione di un ordine presunto, l'ordine che uno si aspetterebbe (Orlando, in *Enthymema*, 206), un qualcosa quindi di diverso dalle aspettative della lettura, questo scarto nella relazione dei componenti testuali - come un *continuum* lungo una sorta di immaginario asse cartesiano del quale possiamo ipotizzare l'esistenza e che muova in una scala di variabilità tra le due polarità, imprescindibili per qualsiasi testo letterario, del significante e del significato, della forma e del contenuto: parole infinite volte rigettate con le migliori ragioni filosofiche, ma che poi cacciate dalla porta rientrano regolarmente dalla finestra, non se ne può fare a meno (Orlando, in *Rivista di Psicoanalisi*, 53, I, 209). Con le figure dell'elocuzione evidentemente ci muoviamo lungo questo teorico *asse figurale* nella direzione del significante, e probabilmente

¹¹⁸ Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti: saggio sulla bi-logica*, Einaudi, Torino, 1981.

anche con le figure della disposizione, se, come già detto, consideriamo ad esempio figure di anticipazione o posticipazione di componenti del discorso quali analessi o prolessi. E con le figure dell'invenzione? Con ogni evidenza ci muoviamo nella direzione completamente opposta. Il tema letterario potrebbe forse legittimamente rappresentare lo scarto maggiormente vicino alla polarità del significato. Una alterazione del rapporto tra significante e significato a tutto vantaggio dell'informazione veicolata, del significato quindi, così come, tanto per fare un facile esempio nel campo dell'elocuzione, la figura di ripetizione del suono *di me medesimo meco mi vergogno* è evidentemente a carico del tessuto significante: che poi questa sia una scelta retorica che permette alla vergogna contenuta nell'allitterazione di Petrarca di arrivarci meglio proprio grazie alla ripetizione martellante della consonante non mi sembra far altro che evidenziare la presenza di un movimento che vede equilibrarsi o disequilibrarsi le intenzioni formali e contenutistiche in ogni comunicazione letteraria. Una accentuazione intenzionale della polarità del significato di un testo, del messaggio, del che cosa si vuole dire scrivendo; in qualche modo una *dominante semantica*.

Il tema dunque come figura dell'invenzione in quanto definibile come dominante semantica, una figura retorica che riguarda e gestisce l'ingresso dei referenti extraletterari a livello del contenuto di una qualunque opera letteraria.

E la metapoesia? Ovvero quella particolarità testuale nella quale tanto il significante quanto il significato concorrono allo stesso scopo figurale? In questi termini la poesia autoreferenziale potrebbe forse rappresentare l'unica situazione letteraria che manifesta l'intenzione di far coincidere nella creazione linguistica le due dimensioni fondamentali della forma e del contenuto: tutte le figure formali di *elocutio* e perché non anche di *dispositio* che possiamo riconoscere ogni volta nella tessitura di una poesia e la dominante semantica di un contenuto che parla di poesia. Tema metapoetico dunque in quanto figura dell'invenzione - ovvero dominante semantica - che si declina nella superficie del testo come caratteristica e unica coincidenza di significato e significante, dove esattamente coincidono senso e scrittura.

Applicata al nostro discorso questa ipotesi interpretativa che ritiene il tema una figura dell'invenzione sembra poter funzionare: un tema, ogni tema e quindi il nostro tema metapoetico come una dominante semantica, uno schema retoricamente definibile in base alla sua relazione di figurality con il testo - potremmo dire alla qualità della sua rappresentazione nel testo, al grado e alla facilità della percepibilità - ma che appartiene al versante difficilmente inquadrabile di tutto ciò che più o meno farraginosamente

riguarda la materia, il contenuto, la dimensione del significato, ciò che ogni opera di parole ci dice.

In definitiva, dunque, l'autoreferenzialità poetica, la tematica metapoetica in quanto figura retorica dell'invenzione è in certo modo sempre coestensiva al genere poesia: abbiamo infatti più volte sottolineato il fatto che dove c'è poesia possiamo cominciare ad aspettarci la metapoesia, mentre non c'è ovviamente metapoesia senza poesia, quasi che una vincoli l'altra ad apparire. Il tema metapoetico si chiarisce dunque non solo come una figura dell'invenzione in quanto dominante semantica, ma anche, nello specifico, come una figura di genere, ovvero, elemento strutturale di facile riconoscibilità nel corso della storia e degli sviluppi più diversi e complessi della tradizione di un genere letterario. In questo senso la scelta di scrivere metapoesia equivale a una richiesta d'identità, a una volontà di identificazione in qualità di poesia: la comparsa del tema autoreferenziale, attraverso la poesia che parla di poesia, indica e implica - e abbiamo visto in che termini, come e perché - un fondarsi poetico, un atto di fondazione della poesia, una fondazione della poesia in quanto poesia, una ontologia metapoetica, nel momento in cui lo scriverne genera la poesia.

Giuseppe Bernardelli ritiene che la specificità lirica della poesia possa manifestarsi nella presenza testuale dei deittici, come dimostra efficacemente indagando il testo lirico per eccellenza dell'*Infinito* di Leopardi, che riporto - pur se familiare e benché non autoreferenziale né novecentesco - per comodità di lettura e chiarezza esplicativa, per l'assoluta emblematicità rappresentativa di questi endecasillabi ma soprattutto per la loro disarmante perfezione

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 sa 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,
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.

Rispetto alla sanzione di liricità di questo celeberrimo testo, Bernardelli chiarisce infatti: «Occorrerà pensare, invece, a qualcosa d'altro, che prescindendo dal tutto sia da determinazioni di ordine semantico o tematico (non esiste una specificità contenutistica della lirica), sia da particolari forme di elaborazione del significante o del piano dell'espressione (il testo lirico non è necessariamente il luogo dell'efonia o della metaforicità), sia da peculiarità di ordine strettamente enunciativo (l'impronta, nel discorso lirico, del processo o dell'atto che lo genera non è necessariamente sempre così evidente né così uniforme). Occorre pensare a qualcosa d'altro, dunque. Ebbene, questo qualcosa di diverso ci pare effettivamente esistere, e la spia può essere data da una banalissima osservazione che puntualmente si ripete, e non si può non ripetere, a proposito di questo capolavoro: vale a dire, l'abbondanza dei dimostrativi, o come si preferisce dire oggi estendendo, dei deittici e delle espressioni indicali. In uno spazio verbale molto limitato, e che corrisponde sostanzialmente a quello di un sonetto, ricorrono ben otto dimostrativi (*questo, quello*: questo colle; questa, quella siepe; queste piante; quel silenzio; questa voce ecc.: ma vedi anche v.12 «la presente» che ha evidentemente il valore di un dimostrativo). L'abbondanza delle espressioni deittiche, insieme all'alto numero dei performativi, è stata qua è là indicata come uno dei tratti che caratterizzerebbero dal punto di vista enunciativo il linguaggio dei testi teatrali, in opposizione a quelli narrativi e cosiddetti «poetici». Quasi mai, se non per accenni, il rilievo è stato esteso ai testi inventariati come lirici» (Bernardelli, 2002, 129).

Deittici e performativi che rendono dunque riconoscibile la lirica: io credo che la metapoesia, che come abbiamo visto, funzionando come un contestualizzatore verbale, rappresenta lo sforzo linguistico di acquisire un'identità di genere, scrivendo e dicendo qualcosa di esemplificabile come: «ecco, io poesia sono *questo*, canto *questo*, in *questo* modo, in *questo* momento e e per *questa* ragione», possa credibilmente equivalere alla comparsa testuale dei deittici in questione. Ne condivide infatti il carattere dimostrativo, la qualità indicale che aggancia il linguaggio alla realtà, allo spazio e al tempo delle cose, e soprattutto la funzione performativa che la rende non tanto descrizione quanto azione a tutti gli effetti: la scrittura poetica autoriferita, vero e proprio atto linguistico, si identifica con l'azione di diventare ciò che afferma verbalmente, se in questo senso, in relazione ai giudizi metalinguistici formulati «possiamo ragionevolmente parlare di un'esistenza testuale, o più in generale linguistica» (Brioschi, 2002, 214). L'idea della parola come azione ci suona evidentemente familiare, e ci conduce con ovvio passaggio al concetto di performance,

che con i suoi, ancor più famosi, derivati «performativo» e «performatività», ha conosciuto uno sviluppo e un'espansione incredibili negli ultimi decenni, fin quasi a diventare uno slogan, e a dare vita a una nuova tendenza critica, i *performance studies*. Le ascendenze e le applicazioni sono molteplici: sport, arte, politica, religione, processi culturali, pratiche etnografiche ed ermeneutiche, atti critici (Fusillo, 2009, 174).

Ci si muove dunque, in questi ultimi anni, in direzione di un'estetica del performativo, che valorizza la processualità infinita, la corporeità, la parola che diventa azione e non rappresentazione, il coinvolgimento emotivo del pubblico a cui, come al critico, è delegata la performance finale. Sono molti i fenomeni artistici e letterari che possono rientrare in questa categoria: il teatro cosiddetto postdrammatico (il secondo Heiner Müller, per fare un esempio famoso), con la sua frammentazione e frantumazione del *logos*. Ma anche *Petrolio* di Pasolini (che in tutta la sua ultima fase preferiva i progetti, gli appunti, i frammenti): opera-summa incompiuta, ardua e anomala, che nel piano iniziale avrebbe dovuto contenere anche registrazioni orali, filmati, fotografie, e in cui l'autore esibisce il proprio vissuto come in una performance di body art. E assieme a *Petrolio* potremmo includere vari altri metaromanzi contemporanei. Sono tutti fenomeni non nuovi ma che assumono oggi un nuovo vigore: l'estetica contemporanea privilegia più che mai la produzione rispetto al prodotto, il processo verso il sistema (Fusillo, 2009, 175).

Performance studies, estetica del performativo, metaromanzi contemporanei, intervento pragmatico finale del critico-lettore, accentuazione più che del prodotto-arte finito della attività creativa e del processo artistico di produzione: non potrebbe in questo contesto, inaspettatamente e finalmente, trovare una sua naturale collocazione la metapoesia? Non potrebbe l'idea ricchissima e multiforme di performance come evento che si realizza all'interno dei confini culturali e ideologici del Novecento, e che include nel suo denso e multiforme (e ancora parecchio da esplorare) campo semantico tanto il carattere di una ritualità, che per noi significa necessità del ripetersi e ricorrenza dei tratti, quanto e soprattutto la dimensione non banale dell'*actualizing*¹¹⁹, cioè dell'attuare, dell'attualizzare, del realizzare o rendere reale, essere applicata alla poesia proprio nel configurarsi della metapoesia?

¹¹⁹ Cito dall'interessante articolo on line di Anna Sica *Studi sulla performance*, utile anche per l'ampia bibliografia proposta, consultabile su *cultural studies.it* (www.culturalstudies.it/dizionario/navigatore.swf).

In definitiva, a conclusione della nostra indagine, voglio chiudere rilanciando: la metapoesia, come fatto linguistico e evento poetico, potrebbe definirsi in quanto atto performativo, essere, a tutto vantaggio di chi la legge, una performance?

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, 2002: *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Milano
- Agamben, Giorgio, 2010: *Categorie italiane*, Editori Laterza, Roma-Bari
- Agamben, Giorgio, 2006: *Stanze*, Einaudi, Torino
- Anceschi, Luciano, 1962: *Le poetiche del Novecento in Italia*, Paravia, Milano
- Anedda, Antonella, 2003: *Il catalogo della gioia*, Donzelli, Roma
- Antonacci, Francesca (a cura di), 2007: *TerrAcqua. Schermi immaginali*, Mimesis, Milano
- Barioglio, Marina e Mottana, Paolo (a cura di), 2005: *Mentori immaginali*, Moretti e Vitali, Bergamo
- Baudelaire, Charles, 1994: *I fiori del male*, BUR, Milano
- Baudelaire, Charles, 1999: *Lo spleen di Parigi*, Garzanti Libri, Milano
- Benedetti, Mario, 2001: *Inventario. Poesie 1948-2000*, a cura di Martha Canfield, introduzione di Manuel Vásquez Montalbán, Le Lettere, Firenze
- Berardinelli, Alfonso, 2008: *Poesia non poesia*, Einaudi, Torino
- Bernardelli, Giuseppe: *Il testo lirico. Logica e forma di un tipo letterario*, 2002, Vita e Pensiero, Milano
- Bisutti, Donatella, 2002: *L'albero delle parole*, Feltrinelli, Milano
- Bonardel, Françoise, 1993: *Philosophie de l'alchimie*, Puf, Parigi
- Bonardel, Françoise: 1998: *La via ermetica*, Atanòr, Roma
- Bonardel, Françoise, 2007: *L'irrazionale*, Mimesis Edizioni, Bergamo
- Bosquet, Alain, 1991: *Poeta in Francia*, a cura di Maia Adelaide Basile, Scheiwiller, Milano
- Brioschi, Franco e Di Girolamo Costanzo, 1984: *Elementi di teoria letteraria*, Principato, Milano
- Brioschi, Franco, 2002: *Critica della ragion poetica*, Bollati Boringhieri, Torino
- Brioschi, Franco; Fusillo, Massimo e Di Girolamo, Costanzo, 2003: *Introduzione alla letteratura*, Carocci, Roma

- Brioschi, Franco, 2006: *La mappa dell'impero*, Il Saggiatore, Milano
- Campana, Dino, 2003: *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, Einaudi, Torino
- Caproni, Giorgio, 1998: *L'opera in versi*, a cura di Luca Zuliani, I Meridiani Mondadori, Milano
- Casadei, Alberto, 2001: *La critica letteraria del Novecento*, Il Mulino, Bologna
- Casadei, Alberto, 2009: *Poesia e ispirazione*, Luca Sossella Editore, Roma
- Cavallo, Franco e Lunetta, Mario (a cura di), 1989: *Poesia italiana della contraddizione*, Newton Compton, Roma
- Celan, Paul, 1993 e 2008: *La verità della poesia*, Einaudi, Torino
- Cerruti, Marco; Rinaldi, Rinaldo e Spera, Francesco, 2006: *La letteratura in Italia fra Sette e Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria
- Cucchi Maurizio e Giovanardi Stefano (a cura di), 1996: *Poeti italiani del secondo Novecento*, 2 volumi, Milano, 2004
- D'Alessandro, Paolo, 1997: *Tra realtà virtuale e verità. Immagini, parole, cose*, Cuem, Milano
- D'Annunzio, Gabriele, 1982: *Poesie*, Garzanti, Milano, 1991
- De Andrade, Eugenio, 1997: *Ufficio di pazienza*, a cura di Carlo Vittorio Cattaneo, Edizioni del Bradipo, Lugo
- Dickinson, Emily, 1997: *Tutte le poesie*, I Meridiani Mondadori, Milano, 2005
- Domenichelli, Mario, 2002: *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Bulzoni, Roma
- Elitis, Odisseas, 1997: *Elegie*, Crocetti Editore, Milano
- Enciclopedia della Filosofia*, 2004, Garzanti, Milano
- Enzensberger, Hans Magnus, 1997: *Musica del futuro*, a cura di Anna Maria Carpi, Einaudi, Torino
- Esposito, Edoardo, 1992: *Metrica e poesia del Novecento*, Franco Angeli, Milano
- Esposito, Edoardo, 1994: *Studi di critica militante*, Marcos y Marcos, Milano
- Esposito Edoardo, 1996: *Fra otto e novecento. Studi di teoria e di critica letteraria*, Marcos y Marcos, Milano

- Esposito, Edoardo (a cura di), 2000: *Poesia del Novecento in Italia e in Europa*, due volumi, Feltrinelli, Milano 2005
- Esposito, Edoardo, 2003: *Il verso. Forme e teoria*, Carocci, Roma 2006
- Esposito, Edoardo (a cura di), 2007: *Sul riuso. Pratiche del testo e teoria della letteratura*, Franco Angeli, Milano
- Fabbrichesi Leo, Rossella e Leoni, Federico, 2005: *Continuità e variazione. Leibniz, Goethe, Peirce, Wittgenstein. Con un'incursione kantiana*, Mimesis, Milano
- Febbraro, Paolo e Manacorda, Giorgio (a cura di), 2009: *Poesia 2009. Quattordicesimo annuario*, Gaffi, Roma
- Ferroni, Giulio, 1992: *Profilo storico della letteratura italiana*, Einaudi Scuola, Torino
- Finzi, Gilberto, 1983: *Invito alla lettura di Quasimodo*, Mursia, Milano
- Fortini, Franco, 1977: *I poeti del Novecento*, Laterza, Roma-Bari
- Freud, Sigmund, 1978: *Introduzione alla psicanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993
- Fried, Erich, 1988: *È quel che è. Poesie d'amore di paura di collera*, a cura di Andrea Casalegno, Einaudi, Torino
- Friedrich, Hugo, 2002: *La struttura della lirica moderna*, Garzanti, Milano, 2008
- Frye, Northrop, 1957: *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino, 2000
- Fusillo, Massimo, 2009: *Estetica della letteratura*, Il Mulino, Bologna
- Garboli, Cesare, 1996: *Penna papers*, Garzanti, Milano
- García Lorca, Federico, 1988: *Poesie inedite (1917-1925)*, a cura di Piero Menarini, Garzanti, Milano
- Gardini, Nicola, 2002: *Storia della poesia occidentale*, Paravia Bruno Mondadori, Milano 2005
- George, Stefan, 2010: *Das Neue Reich*, Zenodot, Berlino
- Giglioli, Daniele, 2001: *Tema*, La Nuova Italia, Milano
- Gioanola, Elio (a cura di), 1986: *Poesia italiana del Novecento*, Librex, Milano
- Gioanola, Elio, 1991: *Il decadentismo*, Edizioni Studium, Roma
- Giovannetti, Paolo, 1994: *Decadentismo*, Editrice Bibliografica, Milano

- Giovannetti , Paolo, 2001: *La letteratura italiana moderna e contemporanea*, Carocci, Roma, 2009
- Giovannetti, Paolo, 2005: *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Carocci, Roma, 2007
- Giovannetti, Paolo, 2007: *Metrica del verso libero italiano*, Marcos y Marcos, Milano
- Giudici, Giovanni, 2000: *I versi della vita*, a cura di Rodolfo Zucco, I Meridiani Mondadori, Milano
- Goodman, Nelson, 1998: *I linguaggi dell'arte*, edizione italiana a cura di Franco Brioschi, Est-Il Saggiatore, Milano
- Guglielmino, Salvatore, 1971: *Guida al Novecento*, Principato Editore, Milano, 1986
- Hamburger, Michael, 1987: *La verità della poesia*, Il Mulino, Bologna
- Heidegger, Martin, 1973: *In cammino verso il linguaggio*, Mursia editore, Milano, 2002
- Heidegger, Martin, 1988: *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano, 2001
- Heidegger, Martin, 1995, *Lettera sull'«umanismo»*, Adelphi, Milano 2005
- Heidegger, Martin, 1999: *Concetti fondamentali della metafisica*, Il Melangolo, Genova, 2005
- Heidegger, Martin, 2002: *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, Bompiani, Milano, 2006
- Heidegger, Martin, 2005: *Gli inni di Hölderlin òGermaniaö e òIl Renoö*, Bompiani, Milano
- Heller, Erich, 1991: *Nell'età della prosa*, Pratiche Editrice, Parma
- Hölderlin, Friedrich, 1977: *Le liriche*, a cura di Enzo Mandruzzato, Adelphi, Milano, 2004
- Hölderlin, Friedrich, 2001: *Tutte le liriche*, a cura di Luigi Reitani, introduzione di Andrea Zanzotto, I Meridiani Mondadori, Milano
- Huges, Ted, 2008: *Poesie*, a cura di Nicola Gardini e Anna Ravano, I Meridiani Mondadori, Milano
- Kavafis, Constantinos, 1961: *Poesie*, a cura di Filippo Maria Pontani, Oscar Mondadori, 1997
- Krumm, Ermanno e Rossi, Tiziano (a cura di), 1995: *Poesia italiana del Novecento*, Skira, Milano

Langella, Giuseppe e Elli, Enrico (a cura di), 2004: *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento. Saggi critici e antologia*, III edizione accresciuta, Interlinea, Novara

Langella, Giuseppe, 1997: *Poesia come ontologia*, Edizioni Studium, Roma

Langella, Giuseppe, 2004: *Cronache letterarie italiane. Il primo Novecento dal «Convito» all'«Esame»*, Carocci, Roma

Langella, Giuseppe, 2008: *Il moto perpetuo*, Nino Aragno Editore, Torino

Leopardi, Giacomo, 1974: *Canti*, Newton Compton, Roma, 1989

Loi, Franco, 2002: *Isman*, Einaudi, Torino

Lorenzini, Niva, 1999: *La poesia italiana del Novecento*, Il Mulino, Bologna

Lucrezio (Tito Lucrezio Caro), 1976: *De rerum natura*, Bur, Milano, 1992

Luperini, Romano; Cataldi, Pietro; Marchiani, Lidia e Marchese Franco, 2001: *La scrittura e l'interpretazione*, Edizione Rossa, Volume 3, Tomo III, Palumbo Editore, Palermo

Luzi, Mario, 2001: *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano

Majakowskij, Vladimir, 1980: *Opere*, a cura di Ignazio Ambrogio, Editori Riuniti, Roma

Manacorda, Giorgio, 2004: *La poesia italiana oggi*, Castelvechi, Roma

Mann, Thomas, 1970: *La morte a Venezia. Tristano. Tonio Kröger*, Oscar Mondadori, Milano

Matte Blanco, Ignacio, 1981: *L'inconscio come insieme infiniti: saggio sulla bi-logica*, Einaudi, Torino

Mazzarella, Eugenio (a cura di), 1998: *Heidegger oggi*, Il Mulino, Bologna

Mengaldo, Pier Vincenzo, 1978: *Poeti italiani del 900*, Mondadori, Milano 2011

Montale, Eugenio, 1990: *Tutte le poesie*, A cura di Giorgio Zampa, Oscar Mondadori, Milano, 2011

Montale, Eugenio, 2009: *Satura*, A cura di Riccardo Castellana, Oscar Mondadori, Milano

Moretti, Franco, 2003: *Opere mondo*, Einaudi, Torino

Mortara Garavelli, Bice, 2005: *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano

- Mottana, Paolo; 2004: *La visione smeraldina. Introduzione alla pedagogia immaginale*, Mimesis, Milano
- Neruda, Pablo, 1952: *Poesie. Traduzione di Salvatore Quasimodo*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1999
- Orlando, Francesco, 1973: *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1997
- Orlando, Francesco, 1971-1979: *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Einaudi, Torino, 1990
- Orlando, Francesco, 1982: *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino, 1997
- Orlando, Francesco, 1983: *Le costanti e le varianti. Studi di letteratura francese e di teatro musicale*, Il Mulino, Bologna
- Orlando, Francesco, 1994: *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino; e 2006: *Obsolete Objects in the Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven and London
- Orlando, Francesco, 1996: *L'altro che è in noi. Arte e nazionalità*, Bollati Boringhieri, Torino
- Palazzeschi, Aldo, 2002: *Tutte le poesie*, a cura di Adele Dei, I Meridiani Mondadori, Milano
- Parra, Nicanor, 1974: *Antipoesie*, a cura di Hugo García Robles e Umberto Bonetti, Einaudi, Torino
- Pascoli, Giovanni, 1981: *Poesie*, a cura di Luigi Baldacci, Garzanti, Milano, 1983
- Pasolini, Pier Paolo, 2003: *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti. Mondadori, Milano
- Piccini, Daniele, 2005: *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, BUR, Milano
- Plath, Sylvia, 2002: *Opere*, a cura di Anna Ravano, Mondadori, Milano
- Plath, Sylvia, 1998: *Diari*, Adelphi, Milano, 2007
- Pellini, Pierluigi, 2004: *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli*, Vecchiarelli, Roma
- Penna, Sandro, 2000: *Poesie*, a cura di Cesare Garboli, Garzanti, Milano
- Porta, Antonio, 2009: *Tutte le poesie 1956-1989*, a cura di Niva Lorenzini, Garzanti, Milano
- Pound, Ezra, 1985: *I cantos*, I Meridiani Mondadori, Milano, 2005

- Pozzi, Antonia, 2001: *Parole*, a cura di Alessandra Cenni e Onorina Dino, Garzanti, Milano
- Pozzi, Gianni, 1965: *La poesia italiana del Novecento*, Einaudi, Torino
- Quasimodo, Salvatore, 1995: *Tutte le poesie*, a cura di Gilberto Finzi, Oscar Mondadori, Milano
- Ramat, Silvio, 2006: *Tutte le poesie 1958-2005*, con un saggio introduttivo di Giuseppe Langella, Interlinea, Novara
- Riganti, Elisabetta, 1989: *Lessico latino fondamentale*, Pàtron editore, Bologna
- Rilke, Rainer Maria, 1997: *Sonetti a Orfeo*, a cura di Mario Ajazzi Mancini, Grandi Tascabili Economici, Newton, Roma
- Rilke, Rainer Maria, 2006: *Elegie duinesi*, a cura di Michele Ranchetti, Feltrinelli, Milano
- Rimbaud, Arthur, 1993: *Opere*, a cura di Ivo Margoni, Feltrinelli, Milano
- Rosselli, Amelia, 1997: *Le poesie*, a cura di Emanuela Tandello, Garzanti, Milano
- Scaramuzza, Gabriele (a cura di), 1997: *La vita irrimediabile*, Alinea Editrice, Firenze
- Schaeffer, Jean-Marie, 1992: *Che cos'è un genere letterario?* Pratiche editrice, Parma
- Schaeffer, Jean-Marie, 2000: *Addio all'estetica*, Sellerio, Palermo, 2002
- Segre, Cesare e Ossola, Carlo, 2003: *Antologia della poesia italiana. Novecento*. Einaudi, Torino
- Sereni, Vittorio, 1993: *Poesie*, a cura di Dante Isella e Clelia Martignoni, Edizioni Nastro e Nastro, Luino
- Sereni, Vittorio, 2002: *Poesie*, a cura di Dante Isella, Einaudi, Torino
- Spera, Francesco, 2006: *Storia e stile da Alfieri a Leopardi*, Cuem (collana Linguistica e Filologia), Milano
- Starobinski, Jean, 1970: *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Bollati Boringhieri, 1998
- Trakl, Georg, 2004: *Le poesie*, Garzanti, Milano
- Tranströmer, Tomas, 2011: *Poesia dal silenzio*, Crocetti Editore, Milano
- Trilussa, 2004: *Tutte le poesie*, a cura di Claudio Costa e Lucio Felici, I Meridiani Mondadori, Milano

- Todorov, Tzvetan: *La letteratura in pericolo*, 2007, Garzanti, Milano
- Ungaretti, Giuseppe, 1969: *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Carlo Ossola, Oscar Mondadori, Milano 2011
- Vattimo, Gianni, 1985: *Poesia e ontologia*, Mursia, Milano
- Vattimo, Gianni, 1999: *La fine della modernità*, Garzanti, Milano
- Vattimo, Gianni, 2000: *Introduzione a Heidegger*, Laterza, Roma-Bari
- Whitman, Walt, 1991: *Foglie d'Erba*, a cura di Giuseppe Conte, Oscar Mondadori, Milano
- Wittgenstein, Ludwig, 1999: *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino
- Zanzotto, Andrea, 1968: *La Beltà*, Lo Specchio, Mondadori, Milano
- Zatti, Sergio, 2000: *Il modo epico*, Laterza, Roma-Bari

Riviste¹²⁰:

- Allegoria*, rivista quadrimestrale, 52-53, anno XVIII, gennaio-agosto 2006, Palumbo Editore, Palermo
- Allegoria*, rivista quadrimestrale, 58, anno XX, luglio-dicembre 2008, Palumbo Editore, Palermo
- Enthymema*, 1, 2009, Unimi, Milano
- L'Asino d'oro*, Anno II, 3, maggio 1991, Loescher Editore, Torino
- Lea - Letterature d'Europa e d'America*, 1, 2004, Firenze University Press (edizione on line) e Carocci, Roma (edizione cartacea)
- Letteratura e Letterature*, 1, 2007, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma
- Letteratura e Letterature*, 3, 2009, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma
- Poesia*, 78, novembre 1994, Crocetti Editore, Milano
- Poesia*, 89, novembre 1995, Crocetti Editore, Milano
- Poesia*, 215, aprile 2007, Crocetti Editore, Milano

¹²⁰ Segnalo alcune riviste che ho utilmente consultato e rimando al testo della tesi per l'indicazione degli autori e degli articoli eventualmente usati in citazione.

Poesia, 223, gennaio 2008, Crocetti Editore, Milano

Poesia, 243, novembre 2009, Crocetti Editore, Milano

Poesia, 252, settembre 2010, Crocetti Editore, Milano

Poétique, numero 64, anno 1985, Éditions du Seuil, Paris (*Du thème en littérature*. Anche nella traduzione italiana a cura di G. Pugliesi: *Il tema nella letteratura*, 2003 Sellerio, Palermo)

Rivista di letteratura italiana, 2003, XXI, 3, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma

Rivista di psicanalisi, 2007, 53, I, Società Psicanalitica Italiana, Borla Editore

