

Questo documento è la versione post-print del contributo di Stefano Ghidinelli, *La poesia diventa. Per una teoria poetica anti-essenzialista*, apparso in Paolo Giovannetti e Andrea Inglese (a cura di), *Teoria&Poesia*, Milano, Biblion, 2018, pp. 47-56. Il documento integra i risultati del processo di referaggio e della revisione finale dell'autore; il testo, pertanto, è in tutto conforme a quello della versione digitale definitiva dell'editore.

La poesia diventa. Per una teoria poetica anti-essenzialista *Stefano Ghidinelli*

Benché all'inizio del suo *Theory of the lyric* (2015) Jonathan Culler esprima un fermo sospetto, fra l'altro, per gli approcci allo studio dei generi di stampo essenzialista, alla fine la sua proposta non sembra essere poi tanto lontana da una forma certo molto raffinata, sagace di essenzialismo. È vero che Culler adotta «an inductive approach» e dedica ampi paragrafi alla ricostruzione di una *storia* della lirica – e delle principali teorie sulla lirica – nell'arco lunghissimo della tradizione letteraria occidentale. Ma da queste premesse desume o pretende di desumere una serie circoscritta di «strutture fondamentali» meta-storiche, intese non come proprietà che ogni testo lirico *deve* possedere ma come dimensioni costitutive e quintessenziali del genere, in opera «even when not manifest» (pos. Kindle 1071).

Va detto che ciò consente a Culler di mettere l'accento, con notevole efficacia, su alcune coordinate utilissime nell'articolare una riflessione teorica sul genere lirico. È il caso del rapporto che esso intrattiene con il dominio dell'*epidissi* oltre o piuttosto che con quello della *mimesi* e della *fiction*. Per Culler le poesie liriche non imitano o rappresen-

tano il mondo ma semmai presentano «giudizi», «affermazioni», «verità» *sul* mondo. Gli elementi mimetico-finzionali, quand'anche presenti, resterebbero subordinati a quell'orientamento discorsivo primario. Questa netta connotazione come genere non-mimetico, che si salda con il forte accento posto sulla dimensione *ritualistica* del discorso lirico, prelude alla messa a fuoco degli altri suoi tratti distintivi. A cominciare dalla speciale rilevanza del rapporto con la dimensione ritmica, sonora, “musicale” del linguaggio – esito/dispositivo non tanto di una simulazione di *voce* quanto della messa in opera di un meno naturalizzabile «voicing» (un effetto di vocalità irriducibile all'imitazione di un atto linguistico); passando per l'asse allocutivo “spostato” rispetto alla situazione comunicativa reale (secondo lo schema che Culler chiama «triangulated address» – e in cui già Frye identificava il *radicale di presentazione* del genere); fino all'attrazione attualizzante del sistema temporale del testo nel presente dell'enunciazione (o meglio: nell'anti-mimetico, sempre ri-attingibile presente rituale di quell'anomalo *evento* che ogni lirica è e nel quale ci coinvolge).

Meno convincente è però la modalità essenzialmente contrappositiva con cui Culler concepisce il rapporto fra una *teoria* (come la sua) e una *storia* della lirica. Liquidando subito come «*historicist presumption*» ogni obiezione circa la necessità di ancorare lo studio dei generi alle condizioni storico/contextuali in cui li si pratica, Culler ritiene «a striking feature of the history of literary forms» il fatto che, «unlike social or political history, it is reversible»: perché i poeti stessi, «reading and responding to predecessors, have created a lyric tradition that persists across historical periods and radical changes in circumstances of production and transmission» (171, 165-167). Ma questo appello alla persistenza di una “tradizione lirica” come fondamento per una teoria trans-storica della lirica è per molti versi ambiguo e problematico. Intanto un discorso analogo si potrebbe o dovrebbe fare allora per la letteratura e la tradizione letteraria nel suo complesso. E infatti un limite

vistoso della proposta di Culler è la rimozione del ruolo giocato, nel plasmare la fisionomia di un genere, dalla rete di rapporti che ne definisce la posizione all'interno di un *sistema* dei generi – poetici e non poetici, letterari e magari anche non letterari. E d'altro canto: quella di Culler è dichiaratamente una teoria unificante a posteriori, che nel rendere conto di una tradizione di genere vuole però superare le tante e difformi teorizzazioni che l'hanno accompagnata (concorrendo di fatto a produrla) per risolverle in «an abstract model, an account of structural possibilities that historically underlie and enable the production and reception» di testi variamente ascrivibili al genere. È ovvio però che un tale set di astratte «possibilità strutturali» non è sempre stato attivo o rilevante allo stesso modo – e che d'altronde altre ipotesi definitorie, qui derubricate a «erroneous conceptions» (perché privilegiano discontinuità locali a un'ottica di lunghissimo periodo: per fare un esempio clamoroso, è il caso del rapporto fra lirismo e soggettivismo), possono essere tra quelle che di fatto hanno contato di più nell'orientare gli sviluppi del genere.

Naturalmente il punto non è che una teoria della lirica – della poesia, della letteratura – siano impossibili o debbano risolversi in una *storia* della letteratura, della poesia, della lirica. Ciò che un buon modello teorico dovrebbe cercare di fare, però, è riconoscere appieno la natura socio-relazionale, e dunque per ciò stesso *context-dependent*, delle cose o pratiche che designiamo con tali categorie: provvedendo a modellizzare nel modo più limpido ed economico le principali coordinate del *dinamismo trasformativo* che quell'embricamento contestuale comporta. Si tratta insomma di recepire le sollecitazioni offerte dagli sviluppi più e meno recenti della sociologia della letteratura e delle estetiche della ricezione, della storia del libro e dell'editoria, dell'oralistica e dei *media studies*, e di integrarle in quella che si potrebbe chiamare una teoria *pragmatica* o anche, forse, una teoria *etnografica* della poesia (e in subordine della lirica, volendo). Un po' nel senso in cui l'antropologo Dell

Hymes ha proposto una *ethnography of speaking* come cornice per una teoria delle *differenze* nell'uso interumano del linguaggio, in polemica anche esplicita con l'universalismo astratto di una "theory" come quella chomskiana (cfr. D. Hymes, *Foundations in Sociolinguistics. An Ethnographic approach*, 1974; ma anche Id., *Ethnography, Linguistics, Narrative Inequality. Toward an Understanding of Voice*, 1996).

Del resto, uno degli aspetti più suggestivi della proposta di Culler – l'ho già ricordato – sta nell'enfasi posta sulla natura di *evento* del testo lirico. È sintomatico che la stessa categoria, quella di evento, sia usata da Hymes proprio per sottolineare che i nostri atti verbali non sono mai riducibili ad un mero testo: un testo è l'*epifenomeno* o la *traccia* di una interazione che coinvolge qualcuno, in certe circostanze, con certe intenzioni. Sicché i tratti strutturali essenziali per descrivere ogni evento comunicativo si dispongono almeno su tre livelli (come già Gaetano Berruto, precoce lettore di Hymes, suggeriva). Oltre a quelli relativi alla *forma* linguistica o testuale, ci sono quelli relativi al *quadro* o contesto di situazione (partecipanti, occasione e scena, canali e strumenti) e alle *funzioni* (scopi individuali e sociali, norme di interazione e interpretazione, chiave).

Un modo per applicare questa prospettiva ad una teoria della poesia (prima che della lirica) è quello di provare ad isolare anzitutto alcune essenziali tipologie di contesto – o "trascendentali contestuali" dell'interazione poetica, per così dire – schematizzando in modo anche un po' grossolano la varietà di condizioni entro cui il genere è stato storicamente praticato. Qui userò un modello semplice a quattro snodi. Il primo è quello delle società comunitarie ad oralità primaria; il secondo corrisponde alle società chirografico/tipografiche tradizionali, classicistiche, ad alfabetizzazione ristretta; il terzo alle società ad industria editoriale avanzata e alfabetizzazione diffusa; mentre un quarto tipo – ad oggi non ben differenziato dal precedente – potrebbe corrispondere alle società globalizzate caratterizzate dall'avvento delle tecnologie digitali e dall'accesso

diffuso alla Rete. Va da sé che le condizioni effettive in cui (anche) la poesia si produce e consuma sono poi molto più complesse instabili ibride di così. Ma si tratta per intanto di intendersi su una prospettiva e di mettere a fuoco, nel contempo, alcune grandi discontinuità di cui una teoria del poetico dovrebbe poter rendere conto.

Un primo punto che colpisce, ad esempio, è che Culler – pur accennando ad una lirica orale arcaica da cui la lirica come genere letterario sarebbe derivata – nella sua *theory* non discute le implicazioni di questo passaggio. Ma la questione non è teoricamente aggirabile perché ci impone di prendere atto di come alle origini di ogni tradizione poetico-letteraria ci sia già un epocale trauma adattivo-trasformativo. La poesia e la lirica non *sono* cioè dei generi letterari. Tutt'al più lo *diventano*, per effetto di un cambiamento dei «modi di produzione e trasmissione» che ha effetti profondi nel rimodellare in più maniere la natura della “cosa” che quelle categorie continuano a identificare.

Un po' tutti i parametri *testuali* che fondano le distinzioni generico/tipologiche pertinenti in un contesto letterario, nel quadro del capitale principio della divisione dei generi e degli stili, si possono intendere come modellizzazioni, via via sempre più astratte e per questo, però, anche sempre più autonome, dei criteri che distinguono i diversi generi e tipi di *performance* poetica in un contesto orale. Ma il vero nucleo irradiante di questa dinamica trasformativa consiste nella riconfigurazione che investe il verso stesso come forma distintiva del discorso poetico.

Il verso o proto-verso pre-chirografico, si sa, è una “forma” altamente funzionale al medium della performance perché risponde a un'esigenza di modellizzazione esemplare del discorso in rapporto alla evenemenzialità rituale *reale* della parola eseguita/ascoltata in una situazione cerimoniale orale/aurale. A fondarne la legalità è il rapporto con una norma metrica *extra-linguistica* concretamente operante *in praesentia*, che fornisce il primario principio di scansione di quella complessa attività di progettazione

ri-creativa di un testo in tempo reale che sempre è la performance orale. Sulla pagina, invece, a fondare la legalità del verso come forma è una più intellettualizzata metrica *meta*-linguistica, che seleziona alcuni tratti della struttura fonico/prosodica di un dato linguaggio promuevendoli a principio di una convenzionale misurazione *iuxta propria principia* della sostanza sonora *ideale* del testo scritto. Se proprio per questo le metriche letterarie sono di norma più regolari e formalizzate di quelle pre-letterarie, nel contempo sanciscono la metamorfosi del verso in una forma *allusiva*, sottilmente disfunzionale rispetto al nuovo contesto della pagina scritta/letta. Intanto perché la performatività ideale cui rinviano – depositata nella metafora tradizionale della poesia come *canto* – non ha più alcun corrispettivo pragmatico nelle condizioni reali di progettazione del testo: il conflitto fra metro e sintassi *diventa* una specie di *a priori* strutturale di ogni verso letterario, avviando di fatto uno slittamento in chiave prevalentemente estetica della sua funzionalità distintiva. E poi perché, per essere in grado di ri-atingere e *auscultare* l'intellettualizzata forma di canto codificata nelle “mute” strutture del testo, chi legge è tenuto ad atteggiarsi secondo le convenzioni di un nuovo, specifico rituale culturale, piuttosto sofisticato ancorché molto solido e ben definito, nella varietà e variabilità delle sue articolazioni interne, almeno fino alle soglie della modernità. In breve, se tanto la lirica orale quanto quella scritta sono forme espressive a forte dominante ritualistica, la ritualità che le regge e innerva è però di specie alquanto diversa.

È una considerazione che vale anche per l'altra grande discontinuità che, in una proposta come quella di Culler, risulta depotenziata se non proprio rimossa. Da noi è stato Guido Mazzoni, di recente, a ribadire con speciale chiarezza come la moderna nozione occidentale di poesia lirica prenda definitivamente forma – fra la stagione romantica e l'età delle avanguardie – proprio attraverso un epocale inceppamento del sistema di norme e presup-

posti che aveva assicurato la (pur problematica) continuità di una plurisecolare tradizione di poesia letteraria, avviando una profonda ristrutturazione complessiva dell'intero campo del poetico (e più in generale, del letterario). Ma bisognerebbe riconoscere che, di nuovo, ad innescare il processo è anzitutto il brusco cambiamento delle circostanze pragmatico/contestuali entro cui (anche) la poesia può continuare ad essere praticata. La *poesia moderna* è cioè in primo luogo quella che si può scrivere e leggere in un contesto di situazione mutato: in cui l'assetto della comunità letteraria viene rivoluzionato tanto dal progressivo affacciarsi di un *pubblico* di lettori potenziali sempre più ampio e stratificato, quanto dall'inedito ruolo protagonista assunto da una imprenditoria editoriale che di quel pubblico fa un *mercato* e della letteratura un tipo di *merce*. Medium elettivo di questa traumatica iscrizione anche della poesia nel moderno mercato delle lettere (tipicamente, con la sua trasformazione in un genere *da collana*), il nuovo *formato* del libro industriale è un potente agente mutageno che, nei suoi usi sociali, rimodella secondo un inedito sistema di attese e mutue presupposizioni la relazione fra chi scrive chi pubblica chi legge.

A sancire platealmente questo ulteriore riassetto del regime di *ritualità* del discorso poetico è il deflagrare, fra Otto e Novecento, della rivoluzione versoliberista: evento che, per la profondità e portata dei suoi effetti, davvero non può essere paragonato che al passaggio dal verso orale al verso scritto. Se lì la mutazione era consistita nell'avvicendamento fra una metrica funzionale, pragmaticamente extralinguistica, e una metrica allusiva, a carattere convenzionalmente meta-linguistico, il nuovo regime metrico novecentesco prevede l'attrazione della forma-verso in uno stato di fibrillazione e ri-codificazione negoziale permanente, per cui ciascun poeta è posto di fronte alla possibilità/necessità di stabilire ogni volta, fra sé e sé (come diceva Fortini) ma anche al cospetto dei propri lettori, la natura e funzionalità del verso stesso in quanto forma modellizzan-

te di un certo tipo di discorso. Ciò assegna alla dimensione metrica una valenza, si potrebbe dire, *creativamente orto-linguistica*. Di fronte ad un testo in versi novecentesco noi non solo non sappiamo, a priori, quale sia il più o meno rigoroso e “libero” principio di misurazione a cui il poeta si è attenuto nel comporlo. Ciò che siamo chiamati a scoprire/riconoscere, attraverso la nostra esperienza di lettori, è *che cosa sia o diventi*, nei testi che stiamo leggendo, il verso: che cosa precisamente misuri, che tipo di “evenemenzialità” sia quella che modella e in cui ci coinvolge.

Ma l’orizzonte d’esperienza entro cui è possibile compiere questa avventurosa, un po’ acrobatica operazione di messa a fuoco del dominio discorsivo in cui il singolo poeta ci conduce, con la sua più o meno ironica, manieristica, inventiva mossa di riattivazione della dimensione rituale sempre più ambigua e spuria, negoziale e pluralistica, che continua a sorreggere l’uso poetico del verso nella contemporaneità, non è più quello del singolo testo. Prevede ormai la campata fruitiva dilatata e protratta (integralmente *macro-testuale*) circoscritta proprio dal formato-libro. È questo un punto di rilevanza primaria nel quadro di una teoria del genere lirico. Lo stesso Culler, non per caso, riconosce che il suo modello mostra qualche limite descrittivo di fronte al tipo o modulo – che ad ogni buon conto si premura di definire «relatively rare» – della “sequenza lirica” (come la chiama lui, sulla scorta degli studi di Roland Greene): in particolare per il rilievo che vi assumerebbe la tensione fra dimensione epidittica e mimetico/finzionale. Ma se ridimensionare il rilievo di quel “tipo” lirico può risultare accettabile fino alle soglie della modernità (anche dopo il capitale modello dei *Rerum vulgarium fragmenta*), le cose cambiano con l’ingresso nel Novecento. L’istituzionalizzarsi del formato-libro “industriale” determina una spinta *strutturale* ad una ridefinizione della poesia – e della stessa lirica, suo specifico sotto-dominio generico – come forme essenzialmente macrotesuali. In un’età in cui l’interferenza, in un singolo testo in versi, di armoniche in vario senso

liriche o narrative, manipolatorie o scenico/teatrali, diventa non solo possibile ma largamente attesa, proprio l'orizzonte del libro *diventa* quello in relazione al quale le distinzioni di genere ritrovano una più salda riconoscibilità e vitale pertinenza.

Quanto alle implicazioni che il cosiddetto *digital turn* sta avendo, e avrà, anche sui modi di produrre e fruire, praticare e intendere la letteratura e la poesia, nella fase poco più che aurorale da cui ci è dato osservarlo, come è ovvio, è possibile tutt'al più formulare incerti pronostici. Certo non è un caso che i primi segnali di novità si osservino meglio, ad oggi, in certe aree "periferiche" della cosiddetta poesia di ricerca: per loro natura difficilmente assumibili, però, come incubatori di tendenze destinate semplicemente a stabilizzarsi o generalizzarsi. Volendo scommettere su alcune possibili dorsali di questo ennesimo passaggio trasformativo, comunque, ne saltano all'occhio anzitutto un paio.

La prima riguarda il rapporto fra i tradizionali formati del libro industriale, con la loro logica pragmaticamente selettiva e strutturalmente centripeta, e i nuovi formati dell'esposizione/archiviazione di materiali in rete, con la loro sostanziale assenza di filtri materiali e la loro struttura centrifuga/dispersiva. È significativo ad esempio osservare come ad oggi, nella prassi dei poeti per cui il rapporto con la Rete è più rilevante, la dominante "installativa" che inerisce agli spazi di pubblicazione on line (tipicamente il formato-blog, individuale o collettivo) si riverberi anche sull'uso tutt'altro che occasionale che essi fanno (continuano a fare) del "vecchio" libro a stampa: spesso manipolandone in modo inatteso gli stessi vincoli materiali, per giungere ad esiti che stanno a metà fra un congegnatissimo libro-da-leggere e l'allestimento da visitare, attraversare, esperire (cioè poco meno di un *anti-libro*). La seconda dorsale consiste nella costitutiva plurimedialità e più ancora, come ha acutamente osservato Gherardo Bortolotti, nella spinta strutturale all'*indistinzione* (modale ma anche funzionale, assiologica, relazionale) che caratterizza l'ambiente del

web, dove testi immagini video condividono il fondamentale e un po' anomico status di «contenuti». Ciò sembra costituire, o prefigurare, una condizione propizia ad una inedita riattivazione fluidificante, ad alto potenziale trasformativo, di molte delle polarità che fondavano la logica spiccatamente *differenziale* della letteratura (e della poesia) moderna. Ad esempio sul fronte di quella tensione fra *melos* e *opsis* che Culler (sulla scorta, di nuovo, di Frye) individua più generalmente come un tratto strutturale latente del dominio della lirica, ma che assume un rilievo del tutto inedito in un ambiente dove già oggi possono convivere, e confliggere, forme più e meno nuove di “poesia” (e di “versi”, letterari e non) integralmente *da vedere* e *da ascoltare*. Difficile non pensare, in tal senso, alle ulteriori fibrillazioni cui potrebbe andare incontro lo statuto della forma-verso – se non persino il rapporto privilegiato che la poesia come genere da sempre intrattiene con quella forma.

Spingersi nel futuribile non è fra i compiti che un modello teorico possa ragionevolmente porsi. Metterci nelle condizioni di provare a interpretarne anche i risvolti meno prevedibili, senza l'ingombro di un “modello astratto” che ne circoscriva a priori un perimetro di “possibilità strutturali”, mi pare però una qualità preferenziale non trascurabile.