

TESTUALE

critica della poesia contemporanea

*Periodico di saggistica fondato nel 1983 da
Gio Ferri, Gilberto Finzi, Giuliano Gramigna*

Direzione:

Gio Ferri, Gilberto Finzi

Consulenza critica e redazionale:

Italia: Renato Barilli, Alberto Cippi, Marosia Castaldi, Ottavio Cecchi,
Cesare De Michelis, Flavio Ermini, Milli Graffi, Vincenzo Guarracino,
Carla Locatelli, Mario Lunetta, Claudio Marabini, Ugo Marchetti,
Angelo Maugeri, Walter Pedullà, Edoardo Sanguineti;

Francia: François Bruzzo, Michel Deguy, Raffaella Di Ambra, Giovanni Lista;

Croazia: Mladen Machiedo

U.S.A.: Peter Carravetta, Luigi Fontanella, Paul Vangelisti, Pasquale Verdicchio

Segreteria di redazione:

Paola Ferrari

Direzione: 20131 MILANO, via A. Buschi, 27

Redazione: 28040 LESA (Novara), C.P. 71

Corrispondere con la redazione di Lesa (NO)

E-mail: poetest@virgilio.it

testualecritica@gmail.com

www.testualecritica.it

N. 43-44-45, anno 25°, 2007-2008

Direttore responsabile: Giorgio Ferrari

Publicità inferiore al 70%, Reg. Tribunale di Milano n. 302 del 18.6.1983

Un numero: *gratuito* (rimborso sole spese vive e postali € 15,00, Estero € 20,00)

Abb. (2 n. compresi supplementi): Italia € 25,00, Estero € 30,00

Versamento sul c.c.p. 28265205 int. TESTUALE, via A. Buschi 27, MILANO

La rivista è edita dalle Edizioni ANTEREM, via Zambelli 15, Verona.

*Con la sottoscrizione dell'abbonamento si acquisisce il diritto di socio ordinario
dell'Associazione di cultura letteraria ANTEREM per un anno.*

*I dati anagrafici e gli indirizzi degli abbonati, nel rispetto della legge sulla privacy,
sono trattati esclusivamente per l'invio del periodico.*

Fotocomposizione e stampa: *Cierre Grafica sca.rl*
Caselle di Sommacampagna (VR) - Tel. 0458580900

Sommario

Gilberto Finzi	
<i>Prefazione</i>	Pag. 3
<i>Nota redazionale</i>	Pag. 9
A. Romanzo, Poesia, Critica	
1. L'antro del romanzo	Pag. 10
2. Le istituzioni del romanzo	Pag. 19
3. " <i>Finnegans Wake</i> "	Pag. 36
4. L'in-leggibile	Pag. 42
5. La poesia, non tutta	Pag. 44
6. <i>Sul Novecento. I e II</i>	Pag. 53
7. Sulla critica.....	Pag. 69
8. Nel fare scrittura.....	Pag. 77
9. <i>Sulla semiotica</i>	Pag. 85
10. Scrittura terminabile e interminabile.....	Pag. 99
11. <i>Chi scrive e che cosa si scrive</i>	Pag. 105
B. Letteratura e psicoanalisi	
1. Litura, litorale, lettera <i>Les Séminaires di Jacques Lacan</i>	Pag. 111
2. Natura, lettura, litura <i>Gradiva di Wilhelm Jensen</i>	Pag. 121

3. D. A. F. Su De Sade.....	Pag. 128
-----------------------------	----------

C. Antichi e nuovi sperimenti

1. <i>La traccia</i> Su <i>La ragione poetica. Scrittura e nuove scienze</i> di Gio Ferri	Pag. 139
2. Il tecnologo e le lettere.....	Pag. 144
3. Note per una prima lettura dei <i>Cantos</i>	Pag. 148
4. <i>Su Robbe Grillet</i>	Pag. 156
5. <i>Le armi, l'amore di Emilio Tadini</i>	Pag. 159
6. <i>Due romanzi di Paolo Di Stefano</i>	Pag. 165
7. Contrasto/Identificazione come funziona <i>Il Giardiniere</i> di Antonio Porta	Pag. 170
8. <i>Gli estremismi di Cesare Viviani</i>	Pag. 177
9. <i>I mille graffi di Milli Graffi</i>	Pag. 181
10. Le formule del desiderio <i>Gilberto Finzi (1977-1981)</i>	Pag. 185
11. <i>La traccia dell'imperfezione «Anterem»,</i> <i>Scritture di fine Novecento, antologia (2000)</i>	Pag. 190
<i>Memoria di Giuliano Gramigna</i>	Pag. 192

Se qualche rivista o se qualche editore ci segnaleranno una eventuale antica pubblicazione di qualcuno dei testi qui antologizzati, sarà nostra cura citarne gli estremi nel prossimo numero di questo periodico. Nell'indice i titoli dei saggi in corsivo non sono dell'autore.

Gilberto Finzi

Prefazione

«Immaginiamo, per comodità, un triangolo equilatero, ai cui vertici si collochino rispettivamente il testo, il critico e il lettore. A ciascun vertice potremmo anche fare corrispondere un campo operativo: il simbolico, per quanto riguarda il testo; l'immaginario, per il critico, se la sua attività consista appunto nel decomporre e ricomporre il testo studiato; il reale, a livello del lettore, questa istanza apparentemente terza, staccata, verso cui sembra – sottolineato: sembra – si indirizzino sia il testo sia il critico.»

Si cercherà invano questo paragrafo nelle pagine edite o in quelle inedite di Giuliano Gramigna: si trovano biffate, eliminate a pagina XXX del saggio intitolato “Sulla critica” (p. 69): un inedito, appunto, che fa parte di un folto gruppo di scritti non noti, destinati a essere usati in occasioni diverse: un seminario universitario, la partecipazione a un convegno, il numero speciale di una rivista, oppure come prefazione o presentazione di un libro altrui. Le occasioni per un saggio teorico sono numerose per chi di professione fa il critico: soprattutto se questo critico, oltre a recensire sul più grande quotidiano nazionale, è noto anche (forse soprattutto) per la sua attività di scrittore – di narratore e di poeta, perlomeno, come si può desumere dalla folta (ma necessariamente parziale) bibliografia delle opere. E Gramigna, nato nel 1920, doveva proprio aver iniziato con la critica letteraria: come usava allora, quando al giovane senza curriculum si proponeva quasi sempre un libro da recensire per una rivista o rivistina, che naturalmente non retribuiva ma consentiva di vedere se il giovane sapeva scrivere e se si poteva supporre un suo progredire futuro per quanto ancora indeterminato. Lo scrittore comincia così, col lavoro critico; e pubblica le prime poesie (Robinson in Lombardia) nel 1964, il primo romanzo (Marcel ritrovato) nel 1969, a cui seguono altri libri di poesia, altri romanzi (doverosamente citerei fra questi l'ultimo, pubblicato nel 1989, La festa del centenario, come straordinario documento di intelligente polisemia miscelata con psicoanalisi e conoscenza umana). Continuando e alternando il lavoro critico giornaliero – per molti anni al “Corriere della Sera” – col lavoro, come si usa dire, creativo e personale, è pressoché inevitabile che lo scrittore ripensi al suo “fare”, alla sua scrittura, al suo modo di avvicinare le vicende umane; che l'occasione, come si è visto, universitaria o convegnistica o editoriale lo stimoli a rimeditare il romanzo, la poesia, il tema letterario dal punto di vista teorico (che non vuol dire asettico, ma generalizzato e generalizzabile).

Risultati di questo ripensamento sono innumerevoli saggi sul “fare” letterario nelle sue specificità, saggi nei quali romanzo, poesia, la critica

stessa, sono esaminati con quella capacità di indagine che proviene sia dall'esperienza concreta (il "fare") sia dall'approfondimento degli strumenti che hanno consentito quella stessa esperienza. Di questi lavori teorici, davvero numerosi, Cesare Viviani e Giò Ferri hanno scelto un gruppo dei più significativi, per presentarli sul presente numero della rivista "Testuale", che il medesimo Giò Ferri, con chi scrive qui e, fino a circa un anno fa, lo stesso Giuliano Gramigna, ha diretto per venticinque anni e tuttora dirige.

Tornando al brano citato all'inizio, i tre elementi fondanti la critica secondo Gramigna sono "il simbolico", "l'immaginario" e "il reale", che identificano rispettivamente il testo, il critico, il lettore, disegnando un triangolo ideale di cui lo scrittore è il centro e, ampliando arbitrariamente la metafora, l'area è l'opera. Tralasciando il mix che di questi elementi fa lo scrittore nelle sue opere narrative e poetiche, in questi saggi teorici Gramigna procede in modo apparentemente didascalico: apre il discorso con un esempio concreto, solitamente un aneddoto, una frase, un witz che gli consente di entrare in medias res: cosa che il critico fa a forza di distinguo, di ricognizioni che arrivano fino al particolare, al dettaglio in cui i termini del problema vengono spezzati e nominati (o rinominati). Salvo la terza parte del presente libro, "Antichi e nuovi sperimenti", specificamente dedicata a singoli autori od opere, le prime due sezioni riguardano dunque la teoria del "fare letterario".

Per quanto riguarda la prima parte, tutta dedicata, come si è detto, alla letteratura come tale, al romanzo, alla poesia, alla critica, vale la pena lasciare la parola a Gramigna medesimo che, sempre nello scritto intitolato "Sulla critica", parlando di due grandi critici dice: «... si è spinti ad applicare a questo grande critico [Contini], al suo metodo, ciò che Contini stesso aveva detto di Spitzer: il suo fascino sta in una posizione "mediatrice fra poesia e grammatica"» (p. 72).

Quest'ultima frase riguarda molto opportunamente, secondo noi, Gramigna critico, individuando la sua capacità di spiegare cose difficili, di far sembrare semplici idee complesse: di rendere "poesia", a volte, fatti e misfatti della retorica, della grammatica, della logica letteraria.

Ma l'abilità di Giuliano Gramigna non consiste solo nel navigare fra questi due scogli ("poesia e grammatica" quasi Scilla e Cariddi) e nel riuscire a fornire rigorosi chiarimenti dei fatti narratologici e poetici, utilizzando, spesso coinvolgendo strumenti semiologici, retorici, logici. Avanza, esplicitata nella seconda parte del libro che proponiamo, la spinta di una formidabile strumentazione, di una eccezionale cultura a complemento di quella grammatico-letteraria: la psicoanalisi, che per il critico parte dal grande Freud per poi misurarsi col moderno Lacan. Ed è questa una sezione indispensabile proprio per comprendere i fondamenti della critica di Gramigna, nella quale letteratura e psicoanalisi si fondono e si confondono fino ad apparire una cosa sola: come leggere e capire i giochi di parole, gli spostamenti, le paronomasie, le antifrasi, gli anacoluti e le tante

realtà retoriche della vita delle creature letterarie, significa approfondire il linguaggio, la sua vita simbolica e l'immaginaria, fuse come sono nella realtà unica e irriducibile del testo.

Si diceva che al rapporto fra letteratura e psicoanalisi è espressamente dedicata la seconda sezione di questo libro; in realtà tutto il lavoro critico, anche delle altre due sezioni, la prima e la terza, è pervaso dalle definizioni, dalle suggestioni psicoanalitiche, dalle quali risulta probabilmente il fascino di questa saggistica ma anche la sua novità, mediata dall'intelligenza e dalla (a volte sorniona) modestia del critico/scrittore.

Dalla "necessità" psicoanalitica delle analisi di Gramigna critico, e critico sensibilissimo, derivano dunque sia le sue pagine teoriche, sia quelle specifiche dedicate a "Letteratura e psicoanalisi", sia, infine, quegli specimina che integrano il bagaglio teorico e sono scelti, arbitrariamente ma non troppo, dai suoi interventi brevi, dedicati a libri (in genere) come commento o come prefazione. Di questa terza parte dovrei dire, al modo del filosofo Wittgenstein, «di ciò di cui non si può parlare si deve tacere», in quanto mi trovo oggetto di uno specimen particolare, che non avrei voluto ripubblicare, ma che non ho avuto il coraggio di rifiutare.

Caratteristica fondamentale della critica letteraria che si fonda sulla psicoanalisi, o perlomeno che utilizza la psicoanalisi come strumento (uno degli strumenti) per approfondire l'analisi del testo, è una serie di definizioni il cui relativismo è reso evidente da certi termini che limitano la ricerca, o che piuttosto la rilanciano ogni volta un po' più in là. Gramigna non propone mai la certezza di una interpretazione, predilige termini come «traccia o tracce», ritiene che si possa (e debba) «finire senza concludere» in una avventura intellettuale in cui essenziale non è leggere, ma (e sembra un neologismo notevole) «misleggere». Misleggere non è, come si potrebbe credere, un leggere come si crede meglio, spingere il testo verso interpretazioni soggettive, talvolta cervelotiche: ma vuol dire piuttosto leggere compiendo l'arbitrio di interpretare il testo attraverso la scrittura, come lo rappresentano (o lo mistificano) le figure della retorica e quelle dell'emozione, rischiando la lettura trasversale che non parla mai di poesia, bensì di avvicinamenti, di limiti, di rilanci ideologici, semiologici, in questo senso concreti e verificabili. Gramigna propone insomma una critica non solo sensibile al testo/linguaggio da cui è direttamente influenzata, ma che, coerente con l'idea-base relativista, si ritiene se non proprio inadeguata forse solo in parte capace di risolvere i problemi del testo. È certamente per questo che il critico esamina lacerti, dettagli (essenziali ma dettagli), punti di vista ideali di una critica che secondo lui non esiste ma deve farsi. Ne è un tipico esempio tutta la discussione (appassionata, in questo caso) sul concetto di scrittura "terminabile e interminabile" (p. 99): dove il primo aggettivo, "terminabile", è legato alla grammatica, alla logica, a tutto quanto è nelle possibilità umane relative a un testo; mentre il secondo, "interminabile", spazia nell'iperuranio della scrittura, ne intravede il nucleo eterno e infinito, del quale la singola formazione scrittoria è epifania.

Da una simile concezione, vagamente platonica, deriva gran parte della critica di Giuliano Gramigna, al quale si devono pagine indimenticabili – come quelle del saggio, davvero eccezionale per intelligenza e per capacità critica, su “Finnegans Wake” (p. 36) – sempre giocate sulla (in certo senso) possibilità di una critica diversa, o se si preferisce sulla possibilità critica stessa estesa indefinitamente. Inutile dire “diversa da chi o da che cosa”: basti tener presente certa critica che ci ritroviamo ogni giorno e che non solo non sa discernere ciò che è vivo e ciò che è (nato) morto nei libri di oggi, ma preferisce condire elogi e trama anziché indagare i modi di essere del linguaggio in un testo letterario.

La differenza fra “terminabile” e “interminabile” sta, in definitiva, nel mettere la parola “fine” a una storia, a una poesia, essendo ben consci del fatto che la storia, la poesia, continuano, e seguono il destino non solo del personaggio ma del linguaggio che si è attivato (che l’autore ha attivato) nel testo, e che l’immaginario e il simbolico sono entità quasi metafisiche che non possono essere bloccate da un punto fermo, o dalla parola fine. Col che ritorniamo al triangolo equilatero iniziale, che trova conferma indiretta per esempio in un pensiero di Giuliano mentre parla a proposito di “La ragione poetica” di Giò Ferri: «Mi capita spesso, leggendo in pubblico dei miei testi scritti, di trovarli come in ritardo (corsivo mio) rispetto a quanto in quel momento vorrei dire» (p. 139). “In ritardo”, come se il linguaggio fosse andato più in là del testo o delle capacità del critico a inseguirlo: un’osservazione molto acuta, fra letteratura e scrittura critica, che rimette in moto non soltanto la polivalenza del testo, ma soprattutto la sua specificità “interminabile”.

Vorrei aggiungere qui un piccolo aneddoto-ricordo personale. Collaborando allo stesso quotidiano del quale Gramigna era autorevole redattore, mi venne fatto di chiedergli, un po’ ingenuamente, come mai negli stessi libri di cui mi capitava di occuparmi altri critici trovassero spunti molto differenti, elementi di discussione che io non avevo rintracciato. E Giuliano quasi non dando importanza alla mia domanda, rispose semplicemente che ciascuno vede in un libro, in una storia, in una forma, ciò che la sua esperienza esistenziale e la sua formazione culturale gli consentono di vedervi: in sostanza affermando che il testo non è un’unità inscindibile, e che il suo polimorfismo consente a ciascuno di vedervi (di scegliere? di ritagliarsi?) la modalità di lettura più congeniale. Era un altro modo di affermare non semplicemente il possibilismo critico, ma le aperture consentite dalla complessità del testo.

Una complessità che non sempre emerge da quanto oggi capita di leggere; ma che, quando c’è ed è evidente, consente al critico di elaborare una ipotesi di lettura che sembra coincidere con l’“interminabile” testo.

È in “Nel fare scrittura” (p. 77) che Gramigna parla del proprio lavoro, in particolare menzionando il gran trucco: altre volte ha concluso il discorso con un breve accenno a se stesso, e anche in questo saggio discute ampiamente il “fare” letterario ponendo le basi di una nuova teorizzazione

che, su basi sistematiche, sia capace di dar corso a innumerevoli interpretazioni e variazioni. È l'autorizzazione a capire e a misleggere, cercando l'approssimazione al testo senza pretendere che sia onnicomprensiva, anzi giustificando ogni altra interpretazione purché plausibile e seria. Fino a dire, nella frase finale, quasi a compendio e sostegno di altre affermazioni critiche: «Non c'è niente che arrivi a toccare davvero lo scrivere, nemmeno lo scrivere, o il parlare, dello scrivere.»

Non è un paradosso ma una straordinaria luce di verità, in cui si rivela la qualità umana e la realtà critica di Giuliano Gramigna: “terminabile” e “interminabile”, metafore che sembrano anche impostazioni e minimali cellule di critica nuova.

Milano, gennaio 2009

Nota redazionale

Questi testi critici sono solo una parte di un migliaio di cartelle, salvo rari casi inedite, lasciate da Giuliano Gramigna nell'archivio della redazione di "Testuale" con l'idea dello stesso autore di raccoglierne alcuni in un numero della rivista. Si tratta di vere e proprie circostanziate analisi testuali. E inoltre di relazioni o conferenze, benché ben definite (vale a dire non in forma di sparsi appunti), poche volte incluse in atti di convegni con certezza individuabili. Sovente non sono contrassegnate da date certe, sebbene si possa tranquillamente presumere che siano state redatte fra gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso.

La selezione è rivolta alla natura intrinseca del pensiero sistematico dell'autore – che, oltre l'esercizio critico, con la sua poesia e la sua narrazione può essere considerato uno dei più originali e prestigiosi scrittori del secondo Novecento. La pubblicazione di questi testi vuole essere, come è, coerente con la sua generale attività culturale e con la imponente bibliografia, in volume e in interventi su riviste e quotidiani.

Il lettore di questa antologia potrà comunque confermarsi nella considerazione delle grandi linee della ricerca di Giuliano Gramigna, tramite, fra l'altro, i più diversi strumenti di lettura del testo poetico e narrativo, fra i quali va messa in primo piano la psicoanalisi, da Freud a Lacan.

Come si noterà si è dato spazio a letture che vanno dai classici del Novecento a testi più recenti sui quali, per altro, non si è insistito. Ciò per evitare di rendere pletorica la raccolta con le innumerevoli recensioni che potranno far parte di altra pubblicazione, riferendosi all'attività militante, in particolare espressa con continuità sulle pagine culturali dei quotidiani. Si riporta qualche intervento solamente per dar conto della posizione di Gramigna di fronte alla più avanzata ricerca, in particolare poetica, che ha caratterizzato soprattutto gli ultimi anni della sua attività.

Un ringraziamento particolare va al poeta e critico Cesare Viviani per il suo prezioso apporto nell'ordinare questi testi dispersi e sovente dimenticati.

A. ROMANZO, POESIA, CRITICA

1. L'antro del romanzo

L'antro, o meglio ancora: lo speco del romanzo permette un'omofonia con "specchio" e così rimanda a una classica definizione del romanzo, magari un pochino fantasista, come "specchio portato a spasso per una strada affollata" – a riprodurre genti e azioni.

La metafora dell'antro, o speco, naturalmente richiama subito la caverna del mito platonico, con le ombre proiettate dall'esterno sulla parete. Però a me è venuta a proposito andando a riguardare uno scritto di Porfirio, filosofo greco del terzo secolo, scritto che porta appunto il titolo *L'antro delle Ninfe*.

In esso si fa una minuziosa analisi simbolica di undici versi dell'*Odissea*, dove Omero descrive la grotta della Ninfe ad Itaca, la sua dislocazione e tutte le sue singolari suppellettili, se così vogliamo chiamarle.

Secondo Porfirio, l'antro è simbolo, non solo del cosmo, cioè del generato e del sensibile, ma anche, per la sua oscurità, di tutte le potenze invisibili. Che l'antro abbia due ingressi, anche questo non è senza significato profondo.

Mi è sembrato che tale microapparizione, o micromito omerico, fornisca uno strumento di analogia per entrare nel discorso sul romanzo che si vorrebbe qui abbozzare. Quei rinvii all'oscurità, al generato e al sensibile verranno forse fuori nel discorso, man mano che procederemo, come abbastanza pertinenti, sia pure su un piano particolare, e ricchi di stimoli. Anche il romanzo è un cosmo che ha il suo ventre nero – ha origine nella diversità, "armonia e tensione di contrari" e la molteplicità degli ingressi possibili (non dico la dualità delle porte omeriche) lo segnala.

La chiamata in causa del testo di Porfirio si può prenderla come un ausilio ermeneutico, o viatico; ma pure come un gioco. Se è quest'ultima la vostra scelta, tanto meglio – se poi avrete qualche dubbio, vi invito ad andare a leggere lo scritto di Porfirio, che oltretutto è breve e suggestivo. In ogni caso questo avvio annuncia ciò che vorrebbe essere il mio discorso non formalistico, anche se in qualche punto discretamente formalizzante; non accademico, sebbene io ceda sempre al fascino dell'insegnamento accademico – ma qui me ne astengo per non mettermi in un luogo che non mi spetta. Vorrei teorizzare un po' sul romanzo, ma considerandolo soprattutto come un processo psichico, un progetto, un *happening*: qualche cosa da avvicinare attraverso vie meno canoniche possibili, analogiche, perfino direi improvvisate e improbabili.

Se si voglia trovare un riferimento di fondo, sarà rappresentato più che da tante formulazioni narratologiche suggestive, dal discorso della psicoa-

nalisi, per quanto chiami in causa i problemi dell'enunciazione e del sorgere del soggetto.

Per il resto, a dirla con Bachtin, "il romanzo è l'unico genere letterario in divenire e ancora incompiuto": così anche qui, non cerco di costruire "una definizione del canone", ma di sondare "le possibilità strutturali di fondo di questo che è il più plastico dei generi letterari..."

Così, per lasciare i preamboli e venire un poco al sodo, mi sono munito di uno strumentino a quattro zampe, di un *tetràpode* diciamo così, che raggruppa le radici, o costituenti essenziali del narrare, come fondano e articolano quel genere narrativo per eccellenza, il romanzo, al quale farò riferimento, per comodità, da qui in avanti.

Queste radici sono: il *luogo*, il *nome*, il *tempo* e l'*avventura*.

Perché quattro? e perché non, mettiamo, tre o sette o nove?

Il numero si è fissato, quasi da sé, dopo una serie di aggiustamenti della teoria, o diciamo più modestamente: della proposta. Esso è quello che consente una definizione abbastanza ampia da qualificare aspetti essenziali dell'oggetto, ma non così estesa da aprirla praticamente a tutto, e dunque annullarla.

Non è, evidentemente, uno strumento magico che liquidi tutte le contraddizioni – o un letto di Procuste entro il quale fare entrare i corpi viventi dei romanzi. Prendiamo dunque queste quattro radici come *mélange* di normatività e di dubbio. Si tratta, insomma, di ipotesi di lavoro.

Cominciamo dunque a sperimentarle all'uso, partendo dal *luogo*.

Il romanzo ha alla sua origine la istituzione di un luogo nel quale esso possa avvenire in quanto narrazione, e che lo contenga e lo qualifichi.

Ho detto, non a caso, luogo e non *luoghi*.

I luoghi: montagne, fiumi, laghi, mari, città, villaggi, strade eccetera, sono supporti essenziali di ogni romanzo, che si svolge in un *dove*, reperibile su una carta geografica o una mappa, poco importa se reale o di fantasia, oppure uscita da una fusione dell'una o dell'altra – Dublino di Joyce o Balbec di Proust, Pont – l'Evèque o l'orografia-idrografia manzoniana o il Wessex di Hardy. Ma perché questi luoghi possano entrare nella pagina, agire con la propria denominazione precisa, spartire e rilanciare eventi e personaggi, occorre quell'atto anteriore di costituzione del luogo del romanzo, che ho detto.

Si tratta, sia lecito sottolinearlo, del luogo che contiene i luoghi. Spazio d'individuazione, non solo per la storia da raccontare ma per la scrittura stessa che la racconta – con le sue peculiarità, le sue scelte caratterizzanti.

Possiamo mettere le cose così: aprire uno spazio dove prima non c'era nulla; uno spazio che s'identifica con il romanzo, o insomma: con la narrazione, per cui è stato aperto.

Se vado in cerca di qualcosa che possa aiutarmi a definire passabilmente questo luogo, mi trovo fra le mani la nozione di *chora*, che Platone avanza

nel *Tímeo*, in modo suggestivo quanto, ahimé, non proprio perspicuo, e che la Kristeva riprende, ad uso suo, nella *Rivoluzione del linguaggio poetico*: *chora*, spazio, intervallo, posto, regione, territorio... ma anche ricettacolo, perché è necessario “che tutto quello che è si trovi in qualche luogo e occupi qualche spazio”...

Ma, a parte il resto, la grande differenza con Platone, dove essa è figurata come una *specie* generale, anteriore a tutto, sta in ciò che la nostra *chora* romanzesca è propria di ciascun romanzo, specifica alla natura di quella precisa narrazione, e soltanto di quella; nasce, ad opera dell'autore, con l'atto con cui egli determina la propria scrittura. È l'intervallo che lo scrittore mette fra sé e il lettore, perché vi avvenga *quel* testo.

Si tratta di un luogo insieme simbolico e concreto – di soluzioni linguistiche e stilistiche, di figurazioni, di strutture diegetiche e di articolazioni emotive. Lo chiamerei, in conclusione, con un aggettivo solo, forse riassuntivo, un *luogo semiotico*.

Mi osserverete che la costituzione di un posto perché il testo vi avvenga, si può predicare per ogni testo letterario, non solo per il romanzo. Ma non c'è dubbio che nel romanzo, nella narrazione, ciò assuma una rilevanza particolare, se appunto il romanzo sia una successione di momenti, un processo continuativo di localizzazioni. Il luogo romanzesco si estroflette mentre il luogo poetico, una volta posto, tende a introflettersi, a richiudersi su se stesso.

Spero di non avere impiegato troppe parole su questo primo punto: troppe parole rischiano di intorbidare anziché chiarire.

Pensate per un momento all'esempio più comodo, anche se forse un po' superficiale: al *Robinson Crusoe*, all'isola di Robinson.

Prima che ci fosse l'isola raccontata dove Robinson passa anni di solitudine, dove si istituisce ricostruttore di una società *unius hominis*, padre di Venerdì ma soprattutto padre di se stesso, occorre che avvenisse un altro *luogo*, lo “spazio dell'isola” per eccellenza, luogo geometrico, come dice Pierre Macherey, di un motivo ideologico che si prepara ad esistere: la *reverie*, il sogno sull'origine.

Ma, vorrei portare qualche altro esempio in cui è il testo stesso del romanzo che si fa spia di questa “creazione del luogo”.

Saranno due passaggi di *A' la recherche du temps perdu*. Si trovano entrambi nel *Du côté de chez Swann*, dunque all'inizio dell'opera.

Il primo riguarda un'abitudine della vita di Marcel ragazzo a Combray, la lunga passeggiata notturna per il rientro a casa dopo le funzioni del “mese di Maria”.

È poco più di una paginetta, nella quale la topografia del villaggio, con i suoi luoghi-nomi deputati, si sfa via via, si deforma, si tramuta in qualche cosa d'altro sotto l'effetto della luce lunare, delle ombre, dello spaesamento. Il “dove” noto diventa “altrove” sconosciuto.

“D'un tratto mio padre ci faceva fermare...”

È uno degli innumerevoli passaggi-chiave della *Recherche*: che si nascondono nel suo tessuto, inavvertibili anche alla seconda o terza lettura,

per saltare fuori come a caso (ma non è un caso!) a siderarci con il loro potenziale di rivelazione.

Che cosa avviene qui? Quale è il luogo, luogo genetico, la matrice della *Recherche*, che la sequenza ci fa intravedere? È quello determinato dal proiettarsi della *durata* (la lunga camminata notturna) sulla spazialità, una spazialità (strade, edifici di Combray) vacillante, fuggitiva, incalzata da un processo, metamorfico. Ma potremmo anche dire, all'opposto: è il luogo determinato dall'inscrivere dello spazio in una fluidità di tempo. La "porticina del giardino" è venuta ad aspettare il lettore, percorrendo una distanza e dando vita a una falda di tempo.

Il luogo in cui, secondo il suggerimento del testo proustiano, istituire la *Recherche*, è dunque il Luogo della Conversione; non molto diverso da ciò che elabora Roland Barthes parlando, a proposito del romanzo di Proust, di Logica del Vacillamento.

L'altro brano, che porta un messaggio analogo, precede di poco quello appena citato: riguarda le variazioni d'aspetto del campanile di Combray secondo le vie d'approccio e le ore del giorno – e il suo riaffacciarsi dietro ogni altra immagine di torre o campanile. Anche qui, per ragioni d'economia, debbo limitarmi a legervi la clausola del paragrafo, che riassume il processo mentale e affettivo di quella sovrapposizione [...] clausola essenziale, non solo perché vi si ravvisa inaspettatamente la curva di una famosa frase di Freud sulla bonifica dello Zuydersee; ma perché introduce la memoria, questo istituto chiave della *Recherche*, più metonimicamente che metaforicamente, come luogo, territorio riscattato e solidificato nella sua integrità dal contatto magico con un oggetto – campanile, torre... È già una figurazione meno vulgata...

Credo di avere offerto un'idea accettabile, anche se frettolosa della natura di ciò che sia la prima radice dell'organismo romanzo. Posso anche citare di volo, e a malincuore, perché la cosa meriterebbe una sosta e un'interrogazione attenta – posso citare, dico, le prime righe del *Don Chisciotte*, con l'accenno famoso al "paese della Mancina di cui non voglio ricordarmi il nome". Non è anche questa la pronuncia di un luogo, in posizione privilegiata, ad apertura dell'opera? C'è da chiedersi un momento se tale luogo, di cui viene nascosto il nome, altro non sia che il luogo propiziatore di tutto il *Don Chisciotte* – posto della follia biffata in partenza per meglio esplodere nel racconto; follia, beninteso, non solo dell'ingegnoso *hidalgo* ma di Cervantes stesso...

Riprendo la strada alla svelta, perché c'è ancora parecchio da dire, e chiamo in causa adesso il secondo elemento o radice: il *nome*. Il quale del resto s'annoda quasi obbligatoriamente con la questione del luogo, come suggerisce anche un passaggio della *Interpretazione dei sogni*: secondo cui il lavoro onirico tratta spesso i luoghi come fossero persone. Una carta geografica è una figurazione dello spazio coperta dai nomi, leggibile unicamente in base ad essi.

Il luogo semiotico crea la possibilità di *quel* romanzo: ma è il nome,

sono i nomi, per cui la narrazione comincia a esistere davvero. Intendo qui parlare di nomi propri, anche se, al limite, possiamo tenere fermo che in un testo letterario qualsiasi nome precipita, dirò chimicamente, come nome proprio, ossia come *unicum* – non designa una classe ma un individuo irriducibile, un soggetto.

Siamo sempre nell'ambito dell'affermazione di Lotman, secondo cui nel testo poetico la semplice ripetizione di una parola la rende ogni volta diversa. Questa qualità originaria, individuante, unica del nome è ciò che nutre la sua funzione essenziale nel romanzo, nel narrare: il nome è unico perché contiene nelle sue lettere una storia; perché è potenzialità di racconto. Dalla interazione dei nomi, nomi-soggetti, nomi-storie, prende l'avvio quel complesso che chiamiamo romanzo.

Adamo, nella *Genesi*, tutto sommato è il prototipo del narratore, nel gesto di imporre un nome alle cose. Nel libro di Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, c'è un passaggio che collega questo mito delle origini alla teoria del linguaggio, e dove si sottolinea pressappoco che, per effetto del nome, "la storia si fa inseparabile dal soggetto e il soggetto parte indispensabile della storia".

Capite bene che parlando del potere del nome non mi riferisco alla mano più o meno felice del romanziere nel coniare nomi che condensino semanticamente o fonosimbolicamente caratteri e destini del personaggio – sebbene anche questo abbia la sua importanza: può svelarsi qui una forma magari preconsa di condizionamento che procede a ritroso, fino a un punto d'origine (ne dice qualcosa, in chiave finissima, il capitoletto "Onomastica manzoniana" di Gianfranco Contini..)

Per chiarire un po' cosa intendo, sfruttiamo Italo Svevo, prendiamo, nella *Coscienza di Zenò*, appunto il nome del protagonista, Zenò Cosini. "Cosini", lo si avverte subito, è la marca di un soggetto oscillante, malato immaginario, sempre in ritardo, sembra, sui fatti, sostanzialmente fallimentare. Zenò, all'opposto, (o complementariamente) designa un'energia, una gioiosità istintiva, un'attitudine insospettabile a far virare l'insuccesso in successo. La congiunzione delle due denominazioni, è il compendio, l'icona della storia del romanzo – dovrei dire: della sua produzione di significato.

C'è un altro paradigma, ancora più lampante per ciò che attiene al compito come dire? demiurgico dei nomi: riguarda il nome Robinson Crusoe. Sotto il quale è andato a nascondersi l'antico nome di famiglia, Kreutznaer, suscettibile di una serie di segmentazioni ideogrammatiche che qui non posso che lasciare da parte. Ma è proprio nel passaggio onomastico fra Kreutznaer e Crusoe che si annida tutto il romanzo di Defoe, l'articolarsi dell'avventura con i suoi sensi (come quello capitale, e sotteso a tutto il libro, dell'espulsione dalla famiglia).

Quello che sta sotto a ciò che enuncio qui un po' frettolosamente, è la coincidenza, per quanto riguarda il nome nel romanzo, fra lavoro narrativo e lavoro della lettera. Così può funzionare da nome proprio anche un

sintagma. L'uomo-della-folla è il nome proprio, irriproducibile, che agita, articola il racconto ben noto di Poe. E la sequenza, *domaine mystérieux*, che designa la località fantastica ricercata da Meaulnes, nel bellissimo libro di Alain-Fournier, vale quanto nome proprio di un soggetto, non mero cartello di una proprietà di campagna – e costituisce causa e fine di tutto il racconto, forza motrice di esso, che non può venire separata dalla sequenza obbligata di lettere, con gli affetti e gli esiti che vi si incorporano.

In questa prospettiva direi che l'assoluto della nominazione si produce con la K, lettera inespiabile, che tatua sul personaggio di Kafka molto più di un nome, la cifra stessa di un destino.

Posso adesso liberarmi con maggiore rapidità delle due residue radici che mi proponevo di illustrare, e che sono appunto il *tempo* e l'*avventura*.

Quanto al tempo, ci si trova a ricalcare alcuni rispettabili, e non evitabili, luoghi comuni. La narrazione ha una peculiarità che salta proprio agli occhi, la sua durata, cioè il distendersi secondo una successione che peraltro non è affatto così lineare come pretenderebbero il calendario, mettiamo, e l'orologio.

Se volete, è una questione di liquidità, cioè di scorrere via: ma a differenza di un corso d'acqua, la temporalità romanzesca non ha un solo senso; e comunque in questo fiume, si potrebbe dire con Eraclito, entriamo e non entriamo, siamo e non siamo.

Un romanzo implica operazioni multiple: gestire il tempo finzionale, che è il tempo immaginario della storia raccontata ma anche il tempo, parallelo e non coincidente, della scrittura che la produce. Il problema non finisce qui: si tratta poi di integrare nel testo anche il tempo del lettore, che è un effetto del testo e che tuttavia entra a causarlo per una sorta di colpo di rimbalzo.

Nelle prime pagine della *Montagna incantata*, Thomas Mann ha accennato a una certa enigmatica qualità delle storie in quanto raccontate – o raccontabili: “debbono essere passate, e più sono passate, si potrebbe dire, tanto meglio per esse in quanto storie e per il narratore”. Dove, come è evidente, non si chiama in gioco una qualità che si espliciti attraverso la giusta posizione dei vari segmenti della narrazione o l'uso dei tempi grammaticali: romanziere e lettore hanno a che fare con un in-sé implicito alla domanda manniana: “Ma la natura remota di una storia non è tanto più profonda, perfetta, fiabesca, quanto più recente il suo passato?”

Il tempo autentico di un romanzo è nell'intersezione dei suoi tempi, quelli, per intenderci, appena enumerati. Ancora Mann, nella *Montagna incantata*, insinua la provocazione del ben calcolato stupore che, mentre il rendiconto delle prime settimane del soggiorno di Castorp a Davos Platz ha occupato un buono spazio di pagine, la descrizione delle tre settimane successive venga liquidata in poche righe. È il paradosso, o l'aporia, del tempo nel romanzo, che poco più di centocinquanta'anni prima, del resto, aveva sprizzato malizia e mistificazione nel *Tristram Shandy*, a proposito degli “strani rapporti fra autore e lettore”. Dopo un anno di scrittura, inoltratosi

a metà del quarto volume, Sterne non è andato oltre il racconto della prima giornata della sua vita. Insomma si trova ad avere trecentosessantaquattro giorni in più da narrare che non quando incominciò: “così che invece di andare avanti nel mio lavoro come qualsiasi biografo, dopo tutto quello che ho scritto mi trovo rigettato indietro di un numero corrispondente di volumi..”

Ho detto un momento fa qualcosa circa “malizia e mistificazione”. In effetti qui Sterne, o vogliamo dire il romanzo, sta parlando il massimo possibile della sua verità, almeno per quanto riguarda la questione del tempo. Appunto il *Tristram Shandy* si offre come uno dei testi in cui è più inventiva e costante l’amministrazione degli effetti narrativi-lettoriali, per i quali il racconto tende a incorporarsi e ordinarsi anche i comportamenti del lettore.

Non solo l’incardinamento dei fatti o le prospettive dei tempi del verbo, come ho già detto, orchestrano questa terza radice del narrare: nel testo si dà una miriade di elementi figurali, semantici, grammaticali ai quali viene deferito il compito di significare la temporalità. Sono tratti che magari sfuggono a una prima indagine. Ma è poi davvero irrilevante che la *t*, la lettera *t* di *temps*, annidatasi nell’avverbio temporale che apre la *Recherche (longtemps)*, si ritrovi, ma tramutata da minuscola in maiuscola, in quel *Temps* che sigilla, o apre a uno spazio ulteriore, l’ultima riga del romanzo?

È una traccia quasi subliminale, una lettera che ha volitato attraverso il corpo grandioso della *Recherche*, a disegnare con il suo semplice passaggio muto, per chi sappia leggere i microsegni, tutta la trasformazione occorsa al tempo, da quel primo sonno infantile al riconoscimento finale.

Però vorrei anche andare a riaprire con voi le pagine della *Coscienza di Zeno* che Svevo dedica al “sistema dell’ultima sigaretta”, mediante il quale il Narratore non solo regola *ad infinitum* il suo rapporto con il vizio del fumo, ma anche con il tempo. Le annotazioni di Zeno Cosini condensano un istante il tempo per meglio disperderlo: ogni “ultima sigaretta” è una fine e un principio.

Ma *qual* è il tempo che Zeno riesce a produrre, anzi: a riprodurre all’interno di quella minima e insieme grandiosa formazione di compromesso? non è più il tempo raccontante (o dell’autore) né quello raccontato (o del personaggio e della sua storia): è una pulsazione che, attraverso le proprie figure ironiche (le date che tappezzano le pareti della stanza..), mette a contatto con qualcosa che riguarda l’inconscio. L’inconscio, lo sappiamo benissimo, non conosce il tempo: il “prima” e il “dopo” sono segmentazioni introdotte dalla coscienza.

Tuttavia potremmo ipotizzare che il *tempo del romanzo*, di là dagli strumenti linguistici, compositivi che mettono in prospettiva narrazione e narratore, si avvicini a quella pulsazione originaria – un aprirsi e un chiudersi – con la quale si manifesta l’inconscio. Allora l’ingegnoso, e assurdo, sistema dell’ultima sigaretta messo in piedi da Svevo/Zeno, non sarà altro che un modo di trascrivere tale pulsazione per farla accedere alla coscienza.

Lascio la cosa in sospeso, naturalmente – come un’ipotesi di lavoro, dato che non intendo dirvi le cose “come stanno” ma solo per proporre una curvatura possibile.

Per chiudere la questione del tempo: vi lascio anche la rilettura, con calma e godimento, di un libriccino di Italo Calvino, *Il cavaliere inesistente*, dove troverete appunto una gestione originale dell’elemento tempo. Per quanto ne sappia, è l’unico libro che, attraverso il passato remoto, l’imperfetto e il presente, finisca raccontandosi al futuro: e dico “raccontandosi” a ragion veduta, perché il destinatario o narratario del romanzo, come ha osservato elegantemente Gérard Genette, è il romanzo stesso.

Mi resta da liquidare il quarto radicale, che richiederà meno tempo perché rientra in una nozione largamente accettata: quello che ho definito dell’*avventura*.

In effetti, sono stato un po’ in dubbio sull’etichetta. Con il termine di *avventura* intendo riferirmi a quell’incastro di eventi – arrivi, partenze, apparizioni, scomparse, incontri e scontri – ma anche di passioni, a quella gran macchina di cause e di effetti che articola un romanzo, ne ingarbuglia le fila per poi scioglierle, insomma lo fa procedere al proprio fine, che è pure la propria fine. Non mi riferisco dunque solo al materiale che Sklovskij denominava la *fabula* di un romanzo, ma alla sua *trama*, vale a dire alle forme attraverso le quali la fabula prende corpo nel testo.

Tale macchina è propriamente distintiva del romanzo, poco importa che vari da un estremo di complessità esterna e dirò così tutta agita, a una riduzione quasi di meri movimenti mentali. L’avventura opera tanto nei *Tre moschettieri* quanto in *Gita al faro*.

Ma per l’appunto, il congegno o ruotismo in questione ha un propellente, una forza che lo mette, e lo conserva, in moto: insomma, ciò che macchina una storia fino a farne un romanzo, è il desiderio.

Per questo, avrei voluto battezzare desiderio il quarto elemento. Ne sono stato dissuaso dall’uso alquanto sconsiderato del termine in anni ancora vicini – troppo zeppi di oggetti e macchine desideranti. Continuo a pensare, tuttavia, che sia questo il punto in cui diventa più visibile l’applicazione del desiderio – desiderio doppio: dell’autore, di raccontare una storia; del lettore, di riceverla in consegna.

Credo di avere fatto capire che l’avventura qui chiamata in causa sia piuttosto che una sommatoria di fatti precisi, una costellazione di energie, un campo di forze che si compongono secondo leggi intrinseche. Hanno delle buone ragioni i narratologi, da Propp in poi, a far ricorso ai loro vettori, alle frecce e agli archi di connessione, alle linee punteggiate e ai vari simboli grafici, per rendere ragione, in modo soddisfacente, di ciò che avviene in un romanzo. Laurence Sterne, che ha scritto col *Tristram Shandy* uno dei capolavori della narrativa moderna, era anche un felice teorizzatore in atto delle norme romanzesche; difatti ha inventato tracciati inediti per manifestare il percorso dell’avventura nel suo libro. Potrete avere il piacere di andare a controllarlo da voi.

L'avventura è il campo per eccellenza del caso: ciò che cade come necessità, e insieme ciò che interferisce imprevedibilmente: tutto il campo di simultaneità fortuite e di asincronie fortuite, per dirla secondo Bachtin. Il romanzo, in qualche modo, è la messa alla prova del caso: fino a che punto esso possa resistere alla pressione della "necessità del racconto". Non c'è zona di un buon romanzo che non sia un compromesso, o se si preferisce una composizione, di queste due forze: caso e *ananke* – che non si iscriva in tale tensione pulsionale.

Sono arrivato alla conclusione di quella che voleva poi essere una semplice descrittiva. I quattro elementi qui ritagliati: luogo, nome, tempo e avventura, finiscono per ricoprire abbastanza esaurientemente i punti nodali del territorio del romanzo, peraltro così largo.

S'intende che questa quadrupletta funziona in modo unitario. Voglio dire, che ciascuno dei suoi elementi è necessario e insufficiente: solo il concorso di tutti e quattro può portare all'identificazione dell'organismo-romanzo.

Virginia Woolf era convinta che non esistesse "una sostanza propria" del romanzo. È possibile che tutti gli sforzi, ingegnosi o capziosi, di fissarne delle strutture primarie, delle procedure – in una parola: dei metodi, possano apparire di scarsa, o di nessuna utilità. O forse l'utilità, la giustificazione sta qui: che ancora una volta, parlando sul romanzo entriamo nel raggio di potere del romanzo, in qualche modo ne diventiamo un prodotto. Prodotto non so se secondario, ma certo un prodotto romanzesco. Teorizzare sul Don Chisciotte o sul Circolo Pickwick può essere il modo per trasformarci, noi stessi, in *fiction*.

2. Le istituzioni del romanzo*

L'intestazione della chiacchierata che mi preparo a fare con voi, cioè con la vostra partecipazione attiva, non è mia, mi è stata proposta da altri, e mi va benissimo: "Le istituzioni del romanzo". Vale a dire: le basi, ancora meglio: i propositi su cui si articola quell'ente variabile di continuo, quel Vertunno sia pure non iniquo, denominato romanzo.

Però *istituzioni* è termine a doppio taglio. Fa presupporre che si dia un *sapere* relativo al romanzo, con caratteri, regole, confini precisi, un sapere pertanto trasmissibile, bene o male che sia.

Ora, c'è effettivamente un sapere di tale tipo, un "sapere del romanzo" o "sul romanzo"? Ci sarà, naturalmente una storia del romanzo, del suo sviluppo dalle origini fino a ieri; perfino un censimento delle sue peculiarità storiche. Non è questo cui si dirige (o vorrebbe) il discorso che sto per farvi: oltretutto, non vedo l'utilità, per voi e per me, di ripercorrere sommariamente, con affanno ciò che hanno eseguito, spesso al meglio, testi e autori specializzati.

Se può avere senso – come mi auguro – questa conversazione, stretta fra l'emergere di singoli testi e la tentazione della generalizzazione teorica, è nel proporre qualche metodologia con cui procedere a tagliare, verticalmente o trasversalmente, il citato ente romanzo. L'approccio sarà francamente erratico, tale da produrre piuttosto domande che risposte.

Ma appunto: si tratta di rispettare quel sapere tutto particolare, e poco sintetizzabile, sempre in movimento, che si rimescola ogni volta che apriamo le pagine di un romanzo, che slitta soprattutto attraverso il lavoro dell'immaginario, in perfetta coerenza con la natura dell'oggetto.

Il discorso sul romanzo è, o almeno dovrebbe essere *fuori, da qualsiasi potere*: tanto dal potere normativo (il romanzo si fa in questo modo...) quanto dal potere omologante di una evoluzione ininterrotta, per acquisti successivi. C'è un altro potere, che sembra molto emanazione di un Superio letterario: quello che rifiuta la *promiscuità* e impone il principio di contraddizione.

In effetti, quanto più si convive con i romanzi, tanto più ci si convince che essi sono entità *perverse* e di scarsissima pureità genealogica. Voglio dire che amano mischiare, pasticciare caratteri; vari quando non opposti, e privilegiano congiungimenti abnormi.

Per citare la "lezione" inaugurale al Collège de France di Barthes, forse antifrasticamente così intitolata, il discorso del potere è quello che fa nascere in chi lo riceve un senso di colpevolezza. Non negherò la funzione di questo senso di colpa nell'economia pulsionale, ma semmai, a proposito di romanzo, si vorrebbe indirizzare verso il desiderio e il godimento. In

questa stessa *Leçon* Barthes precisa che la letteratura (e dunque, dirò io, il romanzo) prende in carico “*beaucoup de savoirs*” e cita l’esempio del *Robinson Crusoe*: io ci metterei, per restare un istante in questa prospettiva affascinante, anche *l’Isola misteriosa*; e aggiunge che “fa ruotare i saperi, non ne fissa, non ne feticizza nessuno”: funzione dunque, etimologicamente, di enciclopedia. Come ruotano i saperi nel romanzo? Ecco qualche cosa che già insinua ciò che sia romanzo, un aspetto del romanzo.

Lascio intanto, sulla soglia, quest’altro enunciato di Barthes: “la scrittura fa del sapere una festa”.

“La vostra curiosità è davvero ragionevole, e ben si addice voler conoscere l’origine dei romanzi a chi così perfettamente intende l’arte di farli. Ma non so, Signore, se mi si addica egualmente l’incarico di soddisfare il vostro desiderio...”. Sono le parole con le quali Pierre-Daniel Huet, poi vescovo di Avranches, apre il suo *Trattato sull’origine dei romanzi* indirizzato in forma di lettera al signor de Segrais. Il *Trattato* è del 1670: adoperarne qualche passaggio per parlare di romanzi o del “far romanzo” più di tre secoli dopo, non è semplice eccentricità. Ciò che dice Huet, anche di là dal lavoro di identificazione storica delle fonti di quel Nilo che è il Romanzo, *funziona* ancora con esattezza quando investe la filosofia del romanzo, o, per essere un pò meno pomposi: quando investe il *perché* del romanzo, il suo esistere: il suo emergere, il suo stare lì.

C’è una domanda – della quale la “domanda di mercato” non è che una trascrizione pratica – alla quale risponde *l’esserci* del romanzo. Cercare di dar forma a tale domanda, è probabilmente la strada meno ambigua per arrivare a intuire e a costruire una *forma del romanzo*. Ciò che può soddisfare una domanda è oggetto di desiderio: il romanzo è un tipico oggetto di desiderio, un tipico oggetto *a minuscola*, secondo una ben nota algebra psicoanalitica. Non c’è dubbio che un romanzo di Balzac o uno di Dostoevskij, tanto per esemplificare, siano connessi al desiderio: basta a provarlo di là da ogni dubbio la lettura. Ma quale desiderio? Il desiderio di Balzac e di Dostoevskij, senza dubbio, allo stesso titolo del desiderio del loro lettore, qui ed ora. Questa treccia di desideri che si moltiplicano intorno a un testo romanzesco, indica l’origine del romanzo, ossia la sua necessità-ad-essere, con maggiore attendibilità che non le ricerche storiche, anche del signor Huet. Solo, si comincia a scoprire qualche cosa: che il romanzo è un oggetto (ossia una risposta) destinato a soddisfare una domanda che esso stesso produce: che non esiste domanda *prima*, insomma al di fuori di quest’oggetto.

Il signor Huet, dopo aver stabilito quali opere meritino propriamente il nome di romanzo, ne va a cercare la radice in un tratto dell’intelletto umano “inventivo, amante delle novità e delle finzioni, desideroso d’apprendere e di comunicare quanto ha inventato e quanto ha appreso...”. Il desiderio del romanzo – desiderio di scrivere un romanzo, desiderio di leggere un romanzo – viene fuori da questo *buco*, o potenzialità, della “novità” e della “finzione”, dove forse i due termini formano in effetti un’endiade. Insom-

ma, il romanzo scopre la novità che si può cogliere nell'assumere la finzione nel suo diritto e nel suo rovescio. Una pagina più avanti, il *Trattato* non aveva di meglio, per definire la categoria del romanzo, che notare come esso sia "vero in alcune parti e falso nell'insieme". Il romanzo sarà dunque l'*invenzione della menzogna*, ossia l'*inventire*, il trovare quel punto del falso che si legge come verità, o per dire meglio: i vari livelli di composizione del falso e del non-falso. Il desiderio del romanzo lo provoca il romanzo, ogni romanzo daccapo. Perché è il desiderio di una *finzione* specifica che si sta costruendo in quel momento e che naturalmente fugge via verso un'altra finzione tipica di là da venire, non appena quella si sia completata nella scrittura come nella lettura.

Tutto ciò per dire che sia l'autore sia il lettore di romanzi possono comunicare un po' solo in quanto s'intendano sul fatto che entrambi stanno parlando di *qualche cosa che desiderano*, e che dunque è difficile prendere per la coda? Può sembrare che siano state spese troppe parole, per una conclusione, temporanea, così modesta e si direbbe ovvia. Io credo invece che occorran tante più parole quanto più si tratta di separare dall'equivoco ciò che viene dato per ovvio, e dunque lasciato subito cadere. Proprio tenendo il gomito del desiderio penso che si possa dire qualche cosa *sull'esperienza del romanzo*, esperienza del leggerlo e dello scriverlo. Ma in questo si tornerà.

Poiché ero partito dal termine "Istituzioni", enuncerò qui rapidamente quelli che a mio avviso, sono gli elementi primari, le grandi forme semplici genetiche del romanzo. Secondo le buone regole del rasoio di Occamm, possono ridursi a quattro: il *nome*, il *patto* e l'*avventura*.

Se ne potrebbe discutere per ore e non si finirebbe ancora. Invece debbo limitarmi a enumerarli, insieme con qualche sommaria precisazione, per poi procedere. È anche vero che alcuni di essi riappariranno, sia pure in maniera implicita, in ciò che dirò più avanti.

Il *nome* è il tratto-cifra su cui si incardina la natura stessa del romanzo, la spinta essenziale del narrare. Intendo parlare del nome proprio: sebbene, al limite, si possa sostenere che in un testo letterario qualsiasi nome, anche il suo comune, *precipita*, dirò chimicamente, come nome proprio – è un *unicum*. Faccio l'esempio della sequenza *domaine mystérieux*, che designa appunto la proprietà misteriosa follemente ricercata al di là d'ogni realtà da Meaulnes, nel ben noto libro di Alain Fournier. Tale sequenza assume una tale individualità inconfondibile, costituendosi a causa e fine di tutta la narrazione, da divenire un toponimo vero e proprio – realtà motrice della storia, inseparabile da quella sequenza obbligata di lettere, dagli affetti e destini che vi si incorporano.

È appunto la forza della lettera che lega funzionalmente e con assoluta necessità i nomi dei personaggi, principali o secondari poco conta, ma anche di luoghi, al testo romanzesco: all'azione, alla scrittura, al modo di svilupparsi e di comunicare. E a proposito di nomi di luoghi, mi sembra molto suggestiva un'osservazione di Valdimir Granoff, nel bel libro

Filantions, che raccomando alla vostra attenzione, secondo cui “in certo senso, l’inconscio è anche qualche cosa su cui camminiamo...”.

Si può dire, dunque, che il romanzo *Oblomov* ha lo svolgimento che ha, è la storia che è, con tutti i suoi sensi, perché al suo centro si trova un personaggio che porta il nome di Oblomov. O che è nella sequenza fonico-grafica di “Castorp” che si pre-inscrive tutta la ramificazione diegetica complessa della *Montagna incantata*, come l’albero intero nel seme.

Queste mie dichiarazioni saranno pure rischiosamente scorciate, ma contengono una verità sostanziale. Il giochetto stesso di chiedersi: potrebbe chiamarsi altrimenti che Renzo Tramaglino l’eroe maschile dei *Promessi sposi*? riposa non soltanto sull’ovvio effetto d’abitudine, sulla meccanica dell’eco, ma pure sull’intuizione, magari preconsucia, di un condizionamento verbale che procede a ritroso, fino a un punto d’origine. Ne dice qualcosa, seppure in altra, finissima chiave, come è sempre proprio del suo autore eminente, il capitoletto “Onomastica manzoniana”, contenuto nel volume *Varianti* di Gianfranco Contini.

Non si tratta di colore locale, di mera ingegnosità nomenclatoria, di facile simbolismo nell’assegnazione (o meglio nella scoperta? nell’incontro fatale?) del nome adatto. Sfruttiamo Svevo: prendiamo Zeno Cosini, eponimo della *Coscienza di Zeno*. “Cosini”, lo si avverte subito, è la marca di un soggetto pigro, oscillante, malato immaginario, sempre in ritardo, sembra, sui fatti, sostanzialmente fallimentare; Zeno, all’opposto (o complementariamente) designa un’energia, una gioiosità inconscia, una capacità insospettabile di trasformare l’insuccesso in successo. La congiunzione delle sue denominazioni è il compendio, l’icona delle vicende del romanzo – o dovrei dire: della sua produzione di significato.

Un altro esempio clamoroso l’offrirebbe il Charles Bovary flaubertiano: ma ci arriverò più avanti, per un altro vicolo. C’è poi un paradigma ancora più lampante, riguarda il nome di Robinson Crusoe: sotto il quale è andato a nascondersi l’antico nome di famiglia Kreutznaer, suscettibile di una serie di segmentazioni quasi ideogrammatiche sulle quali, di necessità, ora non posso che sorvolare. Ma è qui, proprio nel passaggio onomastico fra Kreutznaer e Crusoe, che si annida già in nuce tutto il romanzo di De-foe, l’articolarsi dell’avventura e il suo senso.

Schematizzo, schematizzo brutalmente – e per forza! Quando proseguendo l’elenco, parlo di *luogo*, non voglio riferirmi alla localizzazione o localizzazioni effettive, geografiche di una vicenda: dove si svolge la storia, dove si muovono i personaggi (sebbene anche questo possa avere il suo rilievo, ma in una prospettiva meno connessa alla realtà topografica – semmai, secondo una topografia simbolica: il Mississippi nelle avventure di Huckleberry Finn è un luogo della carta e insieme non lo è; ancor più proiettata a connotazione psichica, meglio: a *segno* dei raccontare, la Dublino di Joyce...).

Qui però si voleva alludere ancora ad altro: a quello spazio d’immaginario che il sistema verbale di un testo produce, struttura: luogo indimen-

sionabile eppure immediatamente riconoscibile; soggetto di continuo a collasso e di continuo ripristinato; unico e modificato senza soste... Tuttavia, è un luogo *abitabile*: difatti vi si contengono lo scrittore, il lettore, il testo.

Entrate nella lettura dell'*Isola del tesoro*, tanto per fare il primo esempio, e capirete cosa intendo.

Ma un romanzo è anche il luogo dove qualcosa capita – molte cose capitano. È la forma dell'*avventura*, che non riguarda, s'intende, appena quei libri che si definiscono per comodità "romanzi d'avventura". Qualcosa capita, ossia un evento, un gesto, un'apparizione s'intreccia a un'altra, vi si embrica, innesca un processo. Non posso fare altro che rimandarvi alle pagine che Bachtin ha dedicate (*Estetica e romanzo*) a ciò che chiama "il tempo d'avventura", e a quei commutatori verbali che sono "a un tratto", "proprio allora".

Ma se parlo di cose che capitano, non posso che intendere: cose che *cadono giù*, che incorporano la presenza stessa del caso. Caso, avventura, romanzo tendono, in questa prospettiva, a convertirsi reciprocamente. Casus, nell'economia narrativa, è insieme casualità e necessità, fatum ossia ordine prescritto irrevocabilmente. La doppia faccia del termine "sorte" (a sorte...) non si legge meglio che in quello splendido esemplare romanzesco che è *Tess dei d'Urberville*, di Thomas Hardy, e si sigla nella frase finale sul "Presidente degli Immortali" che ha finto di "divertirsi" con la povera Tess.

Sul *patto*, che è patto fra lettore e narratore, ma insieme patto fra fiction e verità, fra principio di piacere e principio di realtà, farò a meno di soffermarmi, dato che vi ho già accennato, e vi tornerò più avanti.

Ora però vorrei ripigliare un momento il filo delle origini ossia il filo delle filiazioni.

Un critico francese, Albert Thibaudet, in alcune pagine di *Réflexions sur les romans*, sul pretesto di uno scritto di Pierre Louÿs, ha abbozzato una sorta di genealogia del romanzo. "I Greci non fumavano e non leggevano romanzi. Essi ignoravano queste due maniere di perdere il tempo piacevolmente" (in effetti il testo reca: *voluptuusement*). Thibaudet ricollega il romanzo, come lo possiamo intendere modernamente, alla società cristiana e "cortese"; alle storie d'avventura ossia *chansons de geste* recitate ai pellegrini negli ostelli, durante le soste del viaggio; e alle storie d'amore, lette nella camera delle dame. Il romanzo si formerebbe dunque per la lettrice, prima ancora che per il lettore. Thibaudet introduce del resto una sottile ma fondamentale distinzione fra *liseur* (liseuse) e *lecteur*; che sfugge alla lingua italiana; ma introduce in soprappiù un dato l'accenno al "nostro mondo" ossia al mondo moderno, "féminisé avec le roman et par le roman".

Non intendo soffermarmi in quest'occasione, sulla linea genealogica di discendenza, che lascia fuori per esempio (sebbene Thibaudet lo giustifichi) il *Satyricon*, la cui influenza sull'idea di romanzo si potrebbe calcolare, per non dire altro, dall'apparizione di grandiosi esemplari come *Gargantuas et Pantagruel* di Rabelais, ma poi anche *di Bouvard et Pécuchet* di Flaubert

fin magari l'*Ulysses e Finnegans Wake* di Joyce (e fra i testi classici taciuti s'allineano almeno le *Metamorfosi* di Apuleio e *Lucio e l'asino e Una storia vera* di Luciano...).

Il punto che sottolineo è la messa in rapporto del romanzo, storia scritta, con la narrativa orale. Certo le favole della nutrice, le avventure raccontate intorno al fuoco, i miti deferiti dalla bocca di una generazione alla bocca della successiva, sono "racconto", "fiction" storia appunto non meno dell'*Isola del tesoro* o delle *Affinità elettive* o della *Coscienza di Zeno*. Sia qui che là, si direbbe, s'afferma la stessa necessità, lo stesso piacere, dell'affabulazione. Però alla radice di ciò che propriamente ci sentiamo di chiamare "romanzo", si determina un evento capitale, dal quale vengono dirò così virati, inclinati secondo un certo senso e valore, tutti i tratti che fanno sì che un racconto sia un racconto.

Questo evento è la scrittura, ossia che la storia – personaggi, passioni, azioni etc. – si trovi fundamentalmente legata a una tessitura grafica immutabile e insieme elastica. Il termine "testo", come sappiamo tutti, discende da siffatta texture. Questa scrittura è una scrittura, e vi prego di scusare la goffa tautologia, che del resto è solo apparente. Scrittura, vale a dire qualche cosa che, secondo una ben nota formula lacaniana, attiene al reale perché impossibile: impossibilitata a non essere ciò che è, e dunque figura della necessità; ma nello stesso tempo caricata di tutte le tensioni, di tutte le spore del possibile che continua a contenere in quanto si muova, dentro la lettura, a un futuro continuamente variato: dunque, figura della possibilità. Non resta che rimandare al bellissimo racconto borgesiano, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, che la dice lunga in proposito.

Il fatto che sia intervenuto l'atto di scrittura rende il romanzo, come l'intendiamo, lontano mille miglia dal racconto orale. La sua essenza sta anche nel fondarsi sul *grafo* incancellabile e continuamente dissolto della scrittura. La lettura divora, per dir così, quel grafo ma non può separarsene. L'avvento dell'atto scrittoria ha per effetto di modificare in maniera sottile ma radicale lo statuto del narrare. Si sa che uno degli effetti più profondi del racconto orale, per esempio indirizzato al bambino, è la ripetizione: nessun ascoltatore infantile tollera che la storia già nota gli venga raccontata in modo diverso; nella coazione a ripetere sta il suo piacere.

Basta rendersi conto di come la ripetizione sia influenzata dalla scrittura, dal fatto che un testo sia fissato nella scrittura ripercorribile nei due sensi ad libitum, per capire quel che dico. Simmetrie e dissimmetrie, recursioni e opposizioni, varianti si determinano e si svelano nella scrittura con una funzionalità essenziale che sfugge alla pura tradizione orale; l'emergenza di una parola, di una fonema, perfino di una lettera nella tessitura globale viene percepita dal lettore non come semplice strumento d'effetto ma come tipicità costitutiva del narrare. Osservanze e infrazioni letterali compaiono per ciò che sono: articolatori del racconto. Certo, questo *sconvolgimento* indotto dalla scrittura vale anche per la poesia: però il suo valore di momento divisorio di epoche espressive, diventa più rilevante nella dimen-

sione *lunga* del romanzo. Nello scritto si orientano in modo speciale due aspetti cardine del romanzo: la struttura e il tempo.

Penso che ricorderete la favola che Socrate racconta nel *Fedro*, sul dio egiziano Theuth, inventore dell'alfabeto, e sul re Thamus. Ricorderete anche che il rifiuto di Thamus quanto alla scrittura si impernia su questo: che gli uomini, fidando nella scrittura, non estrarranno più le cose dal loro interno, ma dall'esterno, mediante il ricorso ai segni. Se uso questo esempio è perché penso che, riguardo ai rapporti fra racconto scritto e racconto orale, le motivazioni della favola platonica si applichino esattamente al contrario. È il racconto orale che muove verso l'esterno, verso una comunità di ascoltatori, procedendo da chi lo dice; ed è dentro questa comunità che si polverizza, si disperde come senso. Il racconto costituitosi nella scrittura ha un movimento doppio: verso il lettore, certo, ma insieme di ritorno verso il suo autore, *objectum* costituitosi in una sua irriducibilità che ricondiziona l'autore.

La scrittura interviene a modificare quel patto (invisibile o visibile) che chi racconta stipula con il racconto. Ciò che agisce nell'oralità è il significato, che si mantiene il cardine del racconto per quante deformazioni possa subire; è invece il significante che istituisce e identifica il racconto scritto, insomma il nostro romanzo: e proprio per questa preminenza del significante, il romanzo si fa plurale, ossia continua a produrre una molteplicità di sensi.

Tutto questo sembra avere spinto il discorso su questioni troppo generali e magari marginali. Ha solo proposto alcuni punti teorici, appoggiandosi ai quali si può tornare con maggiore libertà di azione ad aspetti più specifici e maneggevoli della realtà del romanzo.

Proprio a proposito delle simmetrie e delle ricorrenze, della funzione che ha nel romanzo la "figura operativa del parallelismo", come l'ha chiamata Stefano Agosti, il quale ha dedicato allo studio delle tecniche della rappresentazione verbale in Flaubert un libro fondamentale – vorrei farvi toccare con mano certi effetti di sovradeterminazione, cioè di pluralità di valori di senso convergenti su un elemento o irradianti da esso, proprio nel corpo dei romanzi più famosi di Flaubert *Madame Bovary*, che è probabilmente anche quello più facilmente frainteso, dalla tradizione critica nonché dall'abitudine e pigrizia del lettore, nella sua molteplicità, meglio ambiguità narrativa.

Si può dire che siamo in un gigantesco magazzino del XIX secolo, nel quale tuttavia le cose non sono state assemblate a caso. Con la loro embriazione, il loro risponderci o opporsi a distanza, esse sono produttrici di quell'effetto complesso che chiamiamo romanzo. Nelle prime pagine si affaccia un oggetto sinistramente simbolico, diciamo meglio un significante, che dà tutta l'intonazione al discorso metadiegetico, che sta insomma al di là dell'incapsularsi dei fatti.

È il mostruoso berretto di Charles Bovary, "un copricapo d'ordine composto... una di quelle povere cose la cui bellezza muta ha delle profondità di espressione come il viso di un imbecille...". È l'oggetto innominabile,

che inaugura, anzi *contiene* il destino di Charles Bovary: non meno spurio, ridicolo e atrocemente significativo del *suono*, Charbovari, in cui si contraggono nome e cognome, che la classe raccoglie e ripete in un delirio di beffa. In quel berretto letteralmente indescrivibile, sebbene Flaubert ne registri con precisione fanatica la fattura, si iscrive già, fin dalla soglia di *Madame Bovary*, una sequenza delle ultime pagine, sequenza-chiave, magari, se tale termine ha qualche senso, l'incontro di Bovary e di Rodolphe, il seduttore, dopo la morte di Emma: e soprattutto l'epifonema lacerante: "Je ne vous en veux pas... C'est la faute de la fatalité!"

Ma qui restiamo ancora a valori di senso. La casquette di Bovary ha il suo vero rimando strutturale, *vuoto* di significato o a dir meglio: di significato *muto*, in un secondo oggetto inenarrabile, collocato verso la fine del romanzo, dove il dramma di Emma vira fatalmente verso la morte: è la cosa, la macchina – ma si può denominare così? – prodotta da Binet con il suo tornio, costituita da mezzelune, sfere cave l'una dentro l'altra, diritta come un obelisco, *ne servant à rien*, come precisa Flaubert. E sottolineerò appena che, nell'atto di lavorarvi, Binet appare perso in uno *de ces bonheurs complets* che costeggiano, a piacere il godimento assoluto o la demenza.

In una lettera a Louise Colet, Flaubert scriveva: "Io so vedere e vedere come vedono i miopi fin dentro i pori delle cose, perché vi strofinano il naso sopra...". La fortissima *pulsione a vedere* di Flaubert arriva all'acme, cioè al punto nero dove non appare più nulla, quando investe, al centro del libro, una cosa che non c'è; un oggetto la cui mancanza sembra dirò così simmetrizzare l'eccesso di oggetti visibili dei quali il romanzo è gremito. Mi riferisco al giocattolo complicatissimo regalato da Bovary ai figli del farmacista Homais e che, secondo quanto riferisce Thibaudet, "raffigurava la corte del re del Siam". Il brano relativo venne espunto dal romanzo su consiglio degli amici di *Flaubert*, ma si può rileggerlo nelle carte flaubertiane.

L'ensemble représentait une ville... Perché non *Yonville* stessa, con le sue vicende che travolgono Emma e Carlo? *Yonville* iscritta *en abîme* nel cuore del testo: e doppiamente *en abîme*, dal momento che questo passaggio flaubertiano, questo "oggetto" è stato cassato; ma scava tuttavia un buco *che significa* nella trama del racconto.

Pochi libri hanno illuminato con tanta impietosità e rigore la sproporzione fondamentale fra il desiderio umano e l'oggetto occasionale al quale si aggancia irrisorio come quella a minuscola, quella letterina che lo designa nell'algebra psicoanalitica. Che altra funzione può avere, in *Madame Bovary* il registro prevaricante delle cose? Le quali, per restare sempre dentro quel riferimento precedente al "vedere", non solo vengono guardate, ma sprigionano esse stesse uno sguardo che pietrifica il discorso del narratore.

Credo che questo *excursus* su *Madame Bovary* spieghi abbastanza quanto ho accennato circa l'effetto della scrittura, il patto fra scrittore e racconto etc. In fondo è da qui che si potrebbe anche prendere le mosse

per accedere al *nouveau roman* e giù giù, magari per opposizione, fino al Robbe-Grillet di *Djinn*.

Stiamo ancora per un momento alle grandi motivazioni essenziali del romanzo, quelle che non solo spiegano *perché ci sia romanzo*, ma anche secondo quali linee, nella varietà innumerevole dei singoli romanzi concreti, esso si strutturi. Questi motivi, sebbene in apparenza astratti, rendono alla fine conto anche delle particolari soluzioni privilegiate dai vari autori.

Riprendiamo con le origini. Ogni origine è mitica, ha a che fare con il *mythos* vale a dire con una parola, un discorso, un racconto che si giustifica da se stesso – tanto più l'origine di una forma letteraria. In un suo bel libro, *Roman des origines et origine du roman*, Marthe Robert vede alla radice di ogni narrazione scritta una *fiction à l'état naissant*, un "pezzo di letteratura silenziosa, un testo non scritto" che identifica con ciò che, non a caso, Freud ha descritto sotto l'etichetta di "romanzo familiare del nevrotico".

Così com'è costituito nelle sue implicazioni di desiderio, immaginazione avventurosa, sessualità, questo mito originario sembra proprio il germe e il lievito di ogni racconto umano: dal *Guerrin Meschino* al *Tom Jones* in modo aperto, fino a Kafka e magari al *Giovane Holden* di Salinger. Anche un classico dell'avventura come *Robinson Crusoe* rivela in filigrana la struttura del romanzo familiare. Si dimentica facilmente, per esempio, che il libro di Defoe si apre con un anatema paterno simmetrico alla decisione del ragazzo Robinson di "andarsene per mare", dunque con un doppio rigetto del vincolo parentale. Nel posto lasciato vuoto dal padre secondo natura si affaccia, è vero, quella figurazione terribile di Superio che è il Dio biblico, compagno/persecutore, conforto/terrore del naufrago: ma tutto il lavoro, la lotta di Robinson sull'isola non si può leggere altrimenti che come tentativo di costruirsi un'altra realtà familiare, un'altra catena parentale che si rinchioda per dir così su se stessa; di foggarsi finalmente quel padre ideale cui si deve tutto e non si deve nulla, che coincide con Robinson stesso. Questa struttura invertita diventerà più evidente se si confronterà il *Robinson Crusoe* a un suo omologo, meglio: a una sua imitazione: *L'isola misteriosa* di Verne, dove la ricerca del Padre onnipotente, benefico e amoroso riprende la sua forma canonica.

Il "romanzo familiare" come sintomo nevrotico rivela un desiderio profondo, meglio: un desiderio del profondo, che è probabilmente lo stesso che fa da molla ad ogni scrittura di romanzo: ed è desiderio di favoleggiare di qualcosa d'altro, costruire storie che non tanto ci alienino da ciò che crediamo la realtà del momento, della nostra persona e della persona altrui ma al contrario ne intensifichino il senso. Dunque non desiderio di fuggire, ma impulso verso l'esatto contrario di una fuga: è nel godimento della costruzione immaginaria – il fingere, per cui appunto il romanzo equivale a *fiction* – che lo scrittore e con lui il lettore, partecipando entrambi al piacere del racconto, sente di accedere a una parte autentica della propria identità. Il romanzo, dunque, per chi lo scrive ma anche per chi lo legge, è *l'invenzione dell'Altro*, del luogo dove possiamo leggere le domande che

ci riguardano – le domande, se non proprio le risposte. E uso il termine di “invenzione” nel suo significato originario più stretto: nel senso di un ritrovamento. Basta questo per capire che il “piacere” che ci dà il romanzo non ci diminuisce, non è affatto la via dell’evasione, dell’irresponsabilità parziale o totale del gioco, il defilarsi nel “fantasticare ad occhi aperti” che peraltro è un’espressione freudiana non certo usata con leggerezza e con disprezzo.

Tutto ciò che riguarda il romanzo, come ciò che attiene all’inconscio, è insieme profondo e superficiale.

Ma al di là, o meglio: *dentro* questo desiderio generalizzato di raccontare, sono all’opera nel romanzo, nei romanzi, desideri più precisi, più qualificati e qualificanti; non sempre concorrenti anche in divergenza, in contraddizione. È la treccia di questi desideri, talvolta mascherati, che “non dicono il loro nome”, che permette al lettore non soltanto di godere un romanzo, ma di percorrerne la molteplicità di sensi, e in fine di capire un poco che cosa mai sia *il romanzo*.

Ho parlato di un *patto* che si colloca alla base di ogni racconto, e che vincola non meno il narratore alla sua narrazione, che il lettore a ciò che è narrato e a chi lo narra. Nell’*Universo del romanzo*, Bourneuf e Quellet riprendono il tema del destinatario di una narrazione, del *narratore*, ripercorrendo le distinzioni di Gerald Prince fra lettore reale, lettore ideale, e narratario. Che cosa sono i famosi “venticinque lettori” di Manzoni.? “Lettori ideali”, cioè la piccola comunità dalla quale l’autore si augura di venire letto e capito? O “Lettori fittizi”, ossia artifici locutori ma anche strutturali introdotti nel testo per farlo procedere o svoltare, insomma *gadgets* retorici pressapoco equivalenti alle vecchie, venerabili espressioni: “immagina tu, fedele lettore” e simili? La qualità del narratario è sfuggente, volentieri nascosta e rintracciabile attraverso orme o segnali debitamente ambigui. Il narratario è la persona, reale o simbolica, cui si dirige la narrazione: forse sarebbe più giusto dire: è il destinatario dell’atto di enunciazione attuato con il romanzo o racconto. I due critici citati parlano della validità di una analisi “fondata sulla esclusiva identificazione dei segnali del narratario”, considerando un’opera narrativa “come atto di comunicazione, come una serie di segnali rivolti a un narratario e interpretati in sua funzione, in funzione dei suoi rapporti con il narratore, con i personaggi o altri narratori...”.

Un testo suggestivo sotto questo riguardo è *Jacques le fataliste et son maître*. “Vedi bene o lettore che mi sono messo sulla strada della divagazione e che potrei farti aspettare un anno, due anni, tre anni il racconto degli amori di Jacques, separandolo dal suo padrone e facendo capitare a ciascuno dei due tutte le traversie che mi venissero in mente...”. “Che cosa diventerebbe quest’avventura nelle mie mani se mi prendesse la fantasia di ridurvi alla disperazione?...” “Dove? lettore, sei di una curiosità sgradevole... Che te ne importa?... Se proprio insisti, ti dirò che si incamminarono verso...”.

Questi, e altri specimini di interloquzioni dirette al “lettore”, sorpassano evidentemente la funzione di semplici appoggi verbali, di artifici per

condurre avanti la narrazione; promuovono un'intenzionalità, attivano un campo di connessione, satellizzano una presenza; insomma, istituiscono l'Altro del romanzo.

Quanto più è alta e dunque polisemica l'organizzazione del romanzo, tanto più i segnali del narratorio rivestono un carattere di ambiguità, tendono alla latenza. Gli indizi vanno a collocarsi nelle connessioni, negli interstizi. "Nell'accingermi alla descrizione degli avvenimenti così strani, svoltisi, or non è molto nella nostra città...": è l'avvio dei *Demoni* di Dostoevskij; "Eravamo nello studio quando il rettore entrò" così comincia *Madame Bovary*. Ora, tanto il possessivo *nostra*, quanto il pronome *nous*, evidente in prima posizione nel testo originale, si caricano – possono caricarsi – di una funzione supplementare a quella implicata nel senso di superficie; essi valgono come *deittici narrativi*, cartelli che puntano al costituirsi di un rapporto di connivenza e collaborazione, a una società minimale fra chi emette il racconto e chi ne è il destinatario. "Nostra" più che l'affermazione di un possesso, è un segno dinamico di riconoscimento dell'altro, se volete un cenno, una strizzata d'occhi. Quanto al *nous* flaubertiano, non si riuscirà più a trovarne traccia attraverso l'impenetrabilità diegetica di tutto il resto del romanzo, e dunque a capirne la presenza: se non si legga in quella ipotizzata e fulminea comunità l'indizio del narratorio.

Quanto al "*dessocupado lector*", apostrofato al primo rigo del *Don Chisciotte*, forse ci si convincerà che non si tratti solamente di una giocosità cervantina; e che in questa formula, di là da ogni lecita ironia e gioco, si stratifichi addirittura, anche per effetto di tutti i riferimenti del prologo una fantomatica figura di narratorio.

Ma se il romanzo "parla a qualcuno", qualcuno parla nel romanzo. Chi parla? Un incipit famoso, quello della *Recherche*, mette un pronome personale nelle prime battute: "Longtemps je me suis couché..." "Di che *je*, di che soggetto si tratta? Ogni narrazione costituisce un fascio di soggetti: c'è un soggetto che si ricollega all'istituzione letteraria, ed è quello che coincide con il nome sulla copertina del libro, l'autore secondo convenzione; c'è il soggetto della finzione raccontata, della fabula, nell'esempio portato Marcel, che sebbene insignito dello stesso nome dell'autore "giuridico", non coincide necessariamente con lui, e potremo battezzarlo soggetto finzionale; c'è infine il soggetto titolare dell'istanza che produce il discorso narrativo, insomma il soggetto narrante, che si definisce non rispetto alla società letteraria, non rispetto all'aneddoto raccontato, ma rispetto al testo, all'atto del narrare.

Non a caso ho impiegato il termine "fascio di soggetti": le diverse posizioni s'intrecciano e interagiscono, a volte in modo assai complesso. Prendo la *Storia del cavalier Des Grieux e di Manon Lescaut* di Antoine-François Prévost. Essa è parte delle "Memorie di un uomo di qualità" ipotizzate di mano di un marchese di Renoncour che è dunque, in tal caso, portatore dell'istanza narratrice che mette in scena il cavalier Des Grieux, a cui è deferito il racconto delle vicende di Manon, racconto dunque insca-

tolato dentro un altro racconto, o racconto alla seconda potenza, come lo definisce Gérard Genette. Il marchese di Renoncour non è Prévost, autore giuridico, detentore letterario del libro *Manon Lescaut*, come non lo è, si capisce, Des Grieux. Ma il marchese è a sua volta, come Des Grieux, personaggio del racconto che emette. Genette, al cui lavoro molto fine rimando per sbrogliare la matassa, che altrimenti richiederebbe di occupare questa intera conversazione, distingue ingegnosamente diversi livelli, secondo che il narratore racconti, al primo grado, una storia in cui non ha parte (extradiegetico-eterodiegetico); o una storia sempre di primo grado, cui partecipa (extradiegetico-omodiegetico); o una storia al secondo grado che non lo riguarda (intradiegetico-eterodiegetico) o infine una storia “seconda” che è la sua propria (intradiegetico-omodiegetico).

Non voglio, né posso entrare, qui, in tale vertigine di livelli o di pronomi. M'è capitato altra volta di domandarmi se questo intreccio di soggetti non cospiri a costituire una iperfigura o meglio funzione globale, sciolta da ogni referenza alla biografia reale o fittizia, che sia definibile come soggetto dell'atto puro di scrittura, o soggetto simbolico. Non procedo su tale strada.

Questi soggetti, disseminati nello spessore di un testo e secondo le sue *rifrazioni*, hanno dei punti visibili, dei punti di riferimento più che nei sensi che attraversano la storia, negli elementi linguistici, sintattici, volentieri minimali. Però sempre queste emergenze della voce riconducono a qualche cosa di localizzabile precisamente nell'ordine letterario o nell'ordine psichico.

Per ricorrere al *Don Chisciotte*: “In un borgo della Mancia di cui non voglio ricordarmi il nome etc ...”. *De cuyo nombre ne quiero acordarme*: chi parla in questo inciso? Non Cervantes, autore giuridico del libro, né l'alter ego, l'arabo Cide Hamete Benengeli. È allora il soggetto narrante, il soggetto che enunzia il *Don Chisciotte*? Nelle strutture articolatrici e giustificatrici del discorso affiora un'intonazione, un impulso, un desiderio *altro* emesso fin troppo evidentemente da una fonte che non può essere etichettata con il semplice io dell'enunciazione grammaticale. Qui parla, si direbbe, qualcosa che non sa di parlare.

Prendo, di proposito, un caso che chiama in causa la funzione pronominale – e si sa che *operatori del profondo* possono essere quelli che la linguistica chiama *shifters*. È la descrizione iniziale di quel ramo del lago di Como, in *Fermo e Lucia*, che dopo un'andamento minuziosissimo, quasi catastale, mette capo a un sensibile mutamento di livello.

“[...] *Poiché guardando verso settentrione tu vedi il lago chiuso nei monti, che sporgono innanzi e rientrano...; verso mezzogiorno vedi l'Adda che appena uscita dagli archi del ponte torna a pigliar figura di lago... Sul capo hai massi nudi e giganteschi, e le foreste, e guardando sotto di te e in faccia, vedi il lungo pendio distinto dalle varie colture [...]. E poscia, risalendo collo sguardo lo arresti sul monte Barro che ti sorge in faccia [...].*

La giacitura della riviera, i contorni, e le viste lontane, tutto concorre a renderlo un paese che chiamerei uno dei più belli del mondo, se avendovi

passata una gran parte dell'infanzia e della puerizia, e le vacanze autunnali della prima giovinezza, non riflettesi che è impossibile dare un giudizio spassionato dei paesi a cui sono associate le memorie di quegli anni [...].”

Fermiamoci un momento a questo *tu*, a questo pronome affiorato, è il caso di dirlo, da un contesto abbastanza alieno. Che cosa è? Quale soggetto marca? La convenzione letteraria ci dice che si tratta di un *tu* enfatico, in funzione meramente retorica. Però così restiamo fuori dal centro del problema. Si tratta, io credo, di un *tu* che esorbita dalla istituzione grammaticale che lo contrapporrebbe all'*io* narrante, al soggetto della enunciazione, per indicare il destinatario dell'enunciazione stessa, esso segnala quel soggetto che sta sotto la barra – nodo di realtà psichica che la scrittura in chiaro di questa pagina manzoniana ha, se non proprio represso, lasciato ai margini. È arbitrario caricare il pronome di un tale valore di sintomo? Non so, ma dopotutto mi sembra che il testo stesso fornisca una controprova. Tutto il bagaglio di impulsi, ricordi, desideri infantili legati a quel paesaggio, di cui appare la punta estrema e tollerata, nel “*tu*”, eccolo alla fine del brano diventare dicibile senza pericolo, disteso in un'esplicita “memoria d'infanzia”. Le tracce mnestiche inscritte indelebilmente nell'inconscio, riattivate a livello conscio s'istituzionalizzano nelle formule, perdono la loro temibilità.

Resto ancora per un momento con *I promessi sposi*, “straordinaria opera in progress”, come la definisce Lanfranco Caretti cogliendone il movimento dalla stesura 1822-23 a quella del 1824-27 et ultra; come esempio di un romanzo che intrattiene per eccellenza uno scambio continuo fra le parti e il tutto, fra microstrutture e architettura generale, per cui ogni frammento ripete l'insieme. Qui vige il senso di una circolazione continua, di un flusso organico che arriva anche a rendere ragione della scelta di un paesaggio lacustre quale sfondo e pedale della narrazione: dall'inizio alla fine l'acqua fluente (Lago, Adda, pioggia che cancella la peste etc) è l'ostinata metafora del racconto.

Certo, *I promessi sposi* sono il regno del modulato, dei fluido, sarà a questa stregua un libro essenzialmente materno? Certo è iscritto “nel nome del padre” tutto il lavoro di Kafka, senza neppure bisogno di ricordare un racconto come *La condanna* o la famosa *Lettera al padre*; paterno probabilmente è il romanzo *Le affinità elettive*; e materno, non ho dubbi, l'oceano-Joyce, fra *Ulisse* e *Finnegans Wake*: senza che l'assegnazione all'una o all'altra famiglia detragga o aggiunga all'eminenza di ciascuno di questi testi. Continuate un po' voi: è un gioco magari, ma più di un gioco.

Per monolitico che sembri, *I promessi sposi* appare un libro che produce una pluralità di racconti, un incastro, una germinazione di racconti e microracconti a scatola cinese, ciascuno marcato da un suo codice espressivo. Già si comincia con quell'“altro” romanzo pressoché invisibile, in absentia, istituito dal famoso “manoscritto secentesco” dell'anonimo; e a volte basta una fulminea entrata sintattica ad aprire un livello inatteso: chi parla, ad esempio, pronunciando quell'attacco che tutti ricordano natural-

mente fin dal tempo di scuola? “Vengono: son trenta, son quaranta, son cinquantamila etc.”.

Il testo letterario, nella sua immutabilità, è insieme qualche cosa di continuamente instabile ed esplosivo; voglio dire che, debitamente interrogato, sismografa gli spostamenti, i cambi di tensione che regolano il sistema espressivo, nel nostro caso il sistema di un romanzo; inscena *ciò che sta alla radice* di ogni specifica narrazione e che si riproduce continuamente attraverso il suo corpo visibile.

Ritorno all’inizio già citato di *A’ la recherche du temps perdu*, significativo perché è la soglia di un’opera eccezionalmente ricca e complessa, in cui tutto si lega secondo una norma di organicità. Che cosa leggo in un esordio che è già un “*in medias res*”, oltre che un fraseggio psichicamente e musicalmente essenziale?

Sono otto parole nella cui sequenza – e credete che il rilievo non è ozioso – sono rappresentati pressoché tutti gli istituti grammaticali fondamentali: avverbio o pronome nella forma del nominativo e dell’accusativo, verbo, aggettivo e sostantivo.

“*Longtemps je me suis couché de bonne heure...*”.

Le due cellule, *longtemps* e *je*, contengono nelle sue dimensioni tipiche la *Recherche*. Esse indicano infatti i due assi del romanzo: il soggetto e il tempo. È vero che tale rapporto: io/tempo è poi il medesimo algoritmo che definisce qualsiasi narrazione. Ma ciò non fa che evidenziare come la *Recherche* sia doppiamente un esempio.

Non a caso *longtemps*, avverbio di tempo, si trova bruscamente ad apertura di frase, e di romanzo (di storia). E in quella micronarrazione che è la frase iniziale, ha come proprio simmetrico una forma, *de bonne heure*, fornita anch’essa di valore temporale. I due termini non solo impartiscono alla frase d’apertura la sua particolare andatura, ma identificano già all’interno del campo temporale i due livelli che governano la tessitura globale dell’opera e che scorrono per dir così, l’uno sull’altro. *Longtemps* raffigura qui la marca temporale dell’atto narrativo, il tempo del romanzo come semiosi, ossia come processo con cui si significa qualche cosa attraverso segni...; dall’altro lato, *de bonne heure*, immette nel sistema di durata della storia, nella cronologia dell’enunciato. Quel *longtemps* che infisso sul suo limitare dichiara il canone narrativo proustiano, costruisce in un attimo le possibilità stesse del *je*, del soggetto che tiene il luogo dove qualche cosa deve prodursi; soggetto che emerge in una sorta di battito di tempo. Fra *longtemps* e *de bonne heure* si scandisce in anticipo una certezza di narrazione, vale a dire la certezza dell’articolarsi del racconto come pura giustapposizione di momenti. Chi dice *longtemps* è colui che si situa nella dimensione creatrice della scrittura, cioè della durata dell’enunciazione che non coincide neppure con il tempo reale della stesura. Insomma, le due determinazioni temporali fanno spazio perché emerga la questione del soggetto. Ma a questo punto possiamo dire qualcosa di più: perché emerge il romanzo *tout court*, non appena l’inizio ma l’intero romanzo nello splendi-

do condensato d'un istante.

Però non è finita. Come lettori, realizziamo che il fascino, la grandezza, l'essenza medesima del romanzo di Proust stanno sì nella ricchezza inesaurevole emotiva e intellettuale della sua costruzione del reale; nella fusione fra immaginario e simbolico; nelle grandi figure di Amore e Morte che vi appaiono, dalla passione di Swann per Odette, a quella per Albertine, al legame con la madre e la nonna; dalle figure della memoria e dell'oblio; dall'illuminarsi di una vocazione artistica; dai ritratti metamorfici di una società etc. – vedete che allineo a caso alcuni riferimenti d'uso comune che vengono fuori quando si parli della *Recherche*; sta in tutto questo, ma non meno nella grammatica, a partire dalla grammatica nel senso più stretto del termine, sistema di forme cui si appoggia, diventa effettiva e circolante ogni pulsione ed esperienza, per salire poi alla raffinata intricata Grande Grammatica simbolica, che fa del racconto quell'essere unico che è *A' la recherche du temps perdu*.

Non è finita, qualcosa si stampa quasi in trasparenza nella frase citata, sorta di engramma fondante: "*de bonne heure*" suona, all'orecchio ma anche più a fondo dell'orecchio, come "*bonheur*", felicità. Non c'è bisogno di far ricorso alla teoria saussuriana degli ipogrammi, per coglierne l'importanza: chiunque abbia letto la *Recherche*, sa che essa è anche la ricerca ostinata della felicità; un libro in cui la felicità, comunque la si intenda, è una figura essenziale. Eccola incorporata in limine ai 15 volumi, come una sigla che la annuncia e la coagula.

Sulla connessione sostanziale fra grammatica, anzi lettera e narrazione, si potrebbero portare esempi sempre più perspicui e seducenti: da Kafka, dico, a Svevo, alla *Coscienza di Zeno*, questo grande libro che parla un suo dialetto così mistificatorio, in effetti di un valore universale.

Non per concludere, ma per chiudere, come necessità provvisoria: i frammenti di prospettive che ho allineato, ipotesi qualche volta rozze e comunque piuttosto domande mascherate che affermazioni, tutto sommato mi sembra che riconducano a un'unica idea: quella del romanzo come *essere verbale*, un *essere di linguaggio*: giocando su modi heideggeriani, scriverei magari: essere-per-il-linguaggio né del tutto falso né del tutto vero, appunto finzionale. Questa, si capisce, è una posizione teorica che vale per ogni opera letteraria – ma si potrà intendere che cosa significhi particolarmente per il romanzo.

Marthe Robert, che ho già citata, definendo il romanzo e il suo rapporto "impossibile" con il reale, tocca un punto decisivo: esso "figura il desiderio reale di cambiare la realtà". Ora in francese, "*changer*" ("*changer le réel*") trapassa pericolosamente, per gioco fonico in "*donner le change*" che vale tutt'altro, vale imbrogliare, ingannare, infinocchiare. L'atto narrativo si costituirebbe dunque non come falsificazione di un'ipotetica realtà esistente, ma come elusione tangenziale di ciò che si crede sia il reale, un gioco, una presa in giro che costituisce, *realizza* finalmente, facendolo emergere in un *altro luogo*, quel che non c'era. Forse è una descrizione come un'altra, ma

non la più inaccettabile, del termine fiction.

Sterne ha scritto probabilmente nel *Tristram Shandy* l'esempio al limite della *fiction* cioè dal raccontare storie come "donner le change" al raccontare storie, e vi rimando a quel suo paesaggio sul tempo della vita e tempo dello scrivere.

Il calcolo di Tristram, secondo cui egli vive trecentosessantaquattro volte più in fretta di quanto scriva, è beninteso insieme impeccabile e assurdo: però rende ragione in maniera straordinariamente plastica della qualità di cronotopo che riveste ogni romanzo, ossia di un "oggetto" in cui si annodano indissolubilmente gli indici spaziali e temporali – che si colloca insomma di necessità all'incrocio fra tempo e spazio. Il brano sterniano enuncia in paradosso il problema dei molteplici rapporti che intercorrono non solo fra tempo del racconto, tempo della storia, ossia dell'aneddoto narrato, tempo della lettura etc. ma il problema della variazione di tutti questi tempi negli intrecci reciproci.

Il commentario più sintetico e acuto delle incidenze tra racconto e tempo lo si può leggere non in un trattato ma in un romanzo, *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carrol e precisamente nell'ormai celebre episodio del té del Cappellaio Matto.

"Se sei in buoni termini con il tempo, potrai ottenere da lui qualunque cosa..." dice praticamente il Cappellaio, facendosi narratologo. Le implicazioni dell'elemento temporale nel racconto assumono forme tanto complesse e fondanti, da chiamare in causa il costituirsi stesso del soggetto umano – mi scuso se ciò appaia un po' pomposo. Un parallelismo con le leggi della linguistica è qui evidente. Solo l'ultima parola di una frase ne determina, a ritroso, il senso complessivo, anche se il lettore o l'ascoltatore lo anticipa via via con un tasso variabile di probabilità.

Ora l'anticipazione "a lungo circuito", ossia la rappresentazione di effetti futuri lontani, è pertinenza dell'essere umano, del parlante: e vi si connette, come ogni psicoanalista, ma anche non psicoanalista sa, il fenomeno dell'angoscia. Anticipazione e retroazione, come strutturazioni del tempo, agiscono in maniera straordinaria nel corpo del romanzo il quale funziona dunque come una macro frase. Un esempio di narrativa che gioca in maniera qualificante sull'anticipazione / retroazione è il romanzo poliziesco, il romanzo-enigma: in esso si scalano due racconti o se si preferisce due *tempi*, quello del delitto e quello dell'indagine, l'uno latente il secondo in atto, ed è il secondo racconto o tempo, che si prende carico di fare emergere per frammenti il primo, peraltro anticipato da elementi fattuali ma più spesso meramente linguistici, il cui senso non viene posto immediatamente in chiaro.

Se ciò è di un'evidenza sfacciata, dirò così istituzionale, nel poliziesco, non manca di essere operante per qualsiasi romanzo, in modi diversi. Attraverso tutta la *Recherche* la verità di questo o quel personaggio viene anticipata e insieme corretta: per esempio, chi è veramente il barone di Charlus? Ma del resto è il tempo medesimo che si corregge, si *curva*, nell'arco del romanzo. In Dickens, da *Great expectations* a *Our mutual friend* antici-

pazione/retroazione lavorano sia su scala locale, episodica, sia a livello di costruzione della struttura complessiva del romanzo.

Kafka sembra dare torto a questo punto di vista. Né *Il processo* né *Il Castello*, per dire, anticipano nulla, retroattivano alcunché. La grammatica temporale di Kafka (perché naturalmente esiste) si presenta ermetica, liscia, senza dislivelli o crepe o passaggi. Forse l'effetto dipende da ciò: che nel mondo kafkiano il tempo, per dirla secondo Benjamin, è quello delle "ere cosmiche" o, si potrebbe anche sostenere, è il tempo del processo primario e dunque non riducibile immediatamente ai canoni abituali. In Kafka, il tempo sballa, non si riesce a dire altro; tanto è vero che sballa simmetricamente anche il tempo che si depona sulla catena linguistica: come sa perfettamente chi si soffermi, anche un momento solo, sulla indefinibilità del potere della scrittura kafkiana. *Il processo* finisce con questa frase: "e gli parve che la sua vergogna gli sarebbe sopravvissuta". E da qui che si può cominciare a inferire, se si riesce, ciò che sia il tempo in Kafka.

Chiudo con una specie di apologo. Un tale racconta un sogno in cui ha udito qualcuno dire: andiamo a prendere le vostre olopente". Da sveglio, discute con gli amici sull'esatta grafia di quell'"olopente". Ma le "olopente" non esistono nel mondo della veglia, si capisce; eppure sono state enunciate in sogno, cioè in una realtà della nostra esistenza, per quanto particolare. Esercitarsi a scrivere una parola udita in sogno, mi sembra un'allusione discreta ma pertinente allo scrivere romanzi. Dalla *Principessa di Clèves* ai *Fratelli Karamazov*, tanto per dire, si tratta sempre di saggiare le versioni ossia gli sviluppi di una parola-cosa, o parola-storia emersa in un punto che annoda reale, simbolico, immaginario, punto dove l'essere si decide al dire.

Quel punto si può indicare anche altrimenti, è il punto dell'amore della lingua – non amore degli effetti retorici, del bello scrivere, ma della lingua come forza che organizza e attua i rapporti temporali e spaziali, le causalità operative, le figure e gli atti nei *quali s'incorpora*, si dà corpo il romanzo.

Mi viene in mente il valore non appena espressivo, ma fondante di verità, che un critico d'eccezione, Proust, attribuisce a una forma verbale, il perfetto: "*il voyagea*", che emerge in un punto topico *dell'Educazione sentimentale*: "Il voyagea, il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues [...]". Se è lecito terminare con un gioco di parole (apparente), anche di quest'uso verbale si illumina, in condensato, il processo essenziale del Verbo narrativo – il suo modo di funzionare. Mangia il tuo Verbo, mangia la tua lingua, è, con qualche probabilità, il comando che definisce lo scrittore.

* (Testo delle lezioni del corso integrativo interdisciplinare tenuto nell'a.a. 1988-1989 presso la Facoltà di Lingue Straniere di Pescara. MEROPE – Anno I, n. 1 – Novembre 1989)

3. “Finnegans Wake”

1. Secondo Richard Ellmann,¹ Lucia, la figlia schizofrenica di James Joyce, ricevendo la notizia della morte del padre, osservò: “Che cosa sta facendo sottoterra quell’idiota? Quando si deciderà a uscire? Sta sempre a sorvegliarci...” Se ci si sposta dal livello della biografia a quello della critica, la frase di Lucia può anche applicarsi alla posizione unica che *Finnegans Wake*, l’ultima opera di Joyce, occupa nella letteratura occidentale del secolo. Il corpace di questo *monstrum* narrativo, se non proprio sottoterra, continua a vivere in latenza per questo riguarda le sue potenzialità eccezionali di trasformazione, anzi di sconvolgimento, del campo letterario. In che misura il romanzo della seconda metà del Novecento ne ha sentito l’effetto devastante, smettendo di essere ciò che era prima, per diventare *altro*?

La forza di squilibrio di *Finnegans Wake*, non ha operato finora che in minima parte nella zona profonda della narrativa. In certo senso, di là dagli omaggi convenzionali, *Finnegans Wake* deve ancora essere letto davvero dai nostri contemporanei: non solo dai lettori senza qualifiche, ma dai lettori-scrittori. È un libro che sta lì e continua a essere illeggibile (“il est exillisible”, secondo quanto osserva Hélène Cixous)² – e non mi riferisco all’etichetta di comodo che gli è stata affibbiata. Per paradosso, si dirà che *Finnegans Wake* non è stato ancora letto sul serio perché aspetta ancora di essere scritto – per dire meglio: di scriversi.

Finnegans Wake, questo “elefante bianco letterario” (l’epiteto è di Harold Bloom) è un libro che si infila tanto nel futuro da scomparire (da rendersi latente) nel presente. Le storie letterarie ci garantiscono che esiste, e che è stato scritto da un nominato James Joyce. Ma scritto fino a che punto? Forse una delle difficoltà di “impararne la lezione” (posto che ci si possa esprimere in maniera, così rozza) sta proprio qui: la scrittura di *Finnegans Wake* è un sogno di scrittura non meno dei sogni di Earwicker, del sogno di lettura di ogni suo lettore. Non è più dove leggiamo, ma già più avanti, molto più avanti. La qualità onirica della lettura di *FW* è stata messa in luce, mi pare, con grande finezza, da Michel Butor in *Esquisse d’un seuil pour Finnegans*; e se ne può sottoscrivere la deduzione che il romanzo joyciano non sia “la simple description d’un rêve mais une machine à provoquer et faciliter nos propres rêves”.³

Quanto all’ipotesi che si tratti di un testo che continui a generarsi per così dire sotto i nostri occhi – anzi, proprio per effetto dei nostri occhi di lettori – rimanderei al saggio di Jacqueline Risset, sotto il titolo “Joyce traduce Joyce”,⁴ che analizza i due passi di Anna Livia Plurabelle voltati

in italiano, nel 1938, dallo stesso Joyce insieme con Nino Frank, e poi con l'intervento di Ettore Settanni; traduzione stampata sulla rivista «Prospective» (1940).

La Risset va perfettamente al centro di questo esercizio traduttorio quando osserva: “La lettura della versione italiana consente un approccio privilegiato al lavoro di Joyce, attraverso la verifica che essa permette, in un'altra lingua, di quanto il suo autore definisce “tecnica di deformazione”, mostrando come questo tecnica si esercita in qualche modo “al di là” di *Finnegans Wake*, lavorando e differenziando ulteriormente la materia testuale...”; e ancora: “Il lavoro di traduzione non consiste in questo caso in una ricerca di ipotetici equivalenti del testo ‘originale’ (considerato dato, definitivo) ma in una elaborazione ulteriore, che rappresenta in rapporto al testo primo visto veramente – letteralmente – come *work in progress*, una specie di prolungamento, una tappa nuova, una differenziazione più spinta della materia verbale in attività.”

“La materia verbale” di *FW* non riposa nemmeno dentro le cancellate tipografiche che l'edizione Faber sembra offrirci come alcunché di stabilizzato. Non è un enunciato mistico: il testo di *Finnegans*, come peraltro ogni grande testo letterario, contiene una forza germinativa che lo prolunga nel tempo e nelle letture; le sue potenzialità appaiono ancora oggi quasi totalmente intatte: la carica innovativo/esplosiva che incorpora, non è stata che in minima parte liberata e applicata.

Se come scrive ancora la Risset, *Finnegans Wake*, è “una ripresa e una messa in causa di *tutto* il linguaggio” (non una mera rielaborazione delle buone regole di “fare romanzo”), qualsiasi uso che non metta al proprio centro la *realtà* della premessa, facendosi smisurato in tale impegno, resta parziale, e in definitiva inutilizzabile.

Il *Finnegans* ha sedimentato il secolo a partire dalla sua metà, o poco più. Si potrebbe pure ipotizzare che il suo avvento abbia riaperto i conti anche con ciò che l'ha preceduto.

È vero che Harold Bloom esprime una preoccupazione opposta: non tanto se *Finnegans Wake* verrà letto pienamente, ma se non smetterà di essere letto del tutto: “Il capolavoro di Joyce presenta tante difficoltà iniziali che non si può non provare ansia per la sua sopravvivenza. Temo che finirà per trovarsi in compagnia del grande poema epico di Spenser, *The Faerie Queene*.”²⁵ Se, come ancora Bloom sostiene, *Finnegans Wake* comincia dove l'*Ulisse* finisce, la questione successiva sarà di capire dove il *Finnegans* finisce.

È una questione che in certo senso convive con la mia premessa che abbia appena cominciato a scriversi, e che tocchi ai lettori, agli scrittori di questo scorcio di Novecento portarlo ad essere ciò che è.

Fatico a citare testi degli ultimi cinquant'anni che, direttamente o indirettamente, abbiano tentato di farlo. Forse – magari senza forse – Carlo Emilio Gadda, nella gestione delirante della poliglottia e nella macheronizzazione della scrittura; Beckett, *pour cause*, e a suo modo Céline; Philippe

Sollers (*Paradis*); forse un certo Faulkner, che stravolge l'idea stessa di regola romanzesca... . O ripiegare su esempi decretati iniquamente periferici e destinati all'evaporazione: penso al Pierre Guyotat di *Eden Eden Eden* e di *Le Livre* o al bizzarro libretto di Katalin MoInár, *Quant à je (kantaje)*.

Parlo, s'intende, della famiglia dei narratori: i poeti offrirebbero, probabilmente, esiti meno avari.⁶ Anche se la distinzione non è sempre comoda: Balestrini starà dalla parte dei versi o del romanzo?

Ma del resto, questa spulciatura dei registi letterari risulta sempre più dubbia, e fatua, man mano che, ripensandoci, un nome è aggiunto e un altro cassato. È possibile che anche l'influenza di *Finnegans Wake* sia un sogno – o che sia ormai tanto diffusa, e cogente, da renderci già i lettori che auguriamo in futuro al grande libro.

2. Quale forma prenderà (o prende) la “lezione” di *Finnegans Wake*? Chiudendo il suo saggio su Proust in *Allegoria della lettura*,⁷ Paul de Mann dichiara: “À la recherche du temps perdu racconta la fuga del senso, ma questo non impedisce al suo stesso senso di essere, incessantemente, in fuga...” Proust scrittore in opposizione a Marcel narratore sa che l'ora della verità, come l'ora della morte, non arriva mai in tempo... Anche il senso di *Finnegans Wake* non è già più lì, ma non perché sia in fuga, piuttosto perché tale senso è di continuo la produzione non stabilizzabile di se stesso – senso proiettivo, o se si voglia, esplosivo – *en avant*.⁸

Si tratta di un senso che viene gravato senza tregua di legittima suspicione. La scrittura del *Finnegans* è la scrittura del sospetto fonetico e semantico, cioè della parodia e della burla. Jacques Lacan avrebbe detto: del *leurre*, specchio per le allodole.

Traumscript: si trova in *FW* 643.36. Lo scritto (*script* ma poi *scrypt* = frammento, pezzetto e *to scrypt* = cancellare, raschiare, eradere) detiene dunque lo statuto di trauma? La suggestione è tuttavia riduttiva. Una semplice occhiata al processo che Joyce fa subire al proprio linguaggio (a dire meglio: che il linguaggio di Joyce fa subire a se stesso) mostra che l'ipotetico trauma d'avvio si moltiplica, attraverso il romanzo, a spirale in un crescendo di complessità e velocità. Il *Finnegans* è un grande Ludus Mentis, *dérèglement* parossistico di tutte le facoltà della lingua, a petto del quale restano distanziati i giochi eleganti ma, come dire? gnoseologicamente limitati del *Jabberwocky* carrolliano. Altro che *mot-valise* che agglutini, da buon motto di spirito, etimi e fonemi diversi! “Il gioco parodistico non si esercita sulle singole parole, ma su unità strutturali ben più ampie” come rimarca Giorgio Melchiori.⁹ La disgregazione e la deformazione della cellula linguistica viene via via somatizzata dall'intera diegesi joyciana: coinvolge luoghi comuni, stereotipi espressivi, versi, *slogans*, citazioni esemplari... Come in una sorta di contagio, l'equivoco, il *mal-à-propos*, il lapsus occupano la pagina.

Frammentazione atomica e espansione ecolalica sono i due tempi, concorrenti e compresenti, della scrittura (m'era venuto da battere: *scruptura*) di *Finnegans Wake*. Si potrebbe utilmente indugiare sulla funzione

propulsiva affidata, per esempio, alle allitterazioni. Ma la propulsione non riguarda semplicemente la trovata verbale, l'articolazione inopinata della frase; essa guadagna via via, fino a determinarle e a comandarle, le strutture narrative. L'idioletto diventa il principio edificatorio del libro. La scheggia, o prelievo, "panepi phanal wold" (611.13) è un condensato criticamente valido dell'intero *Finnegans* – e *panepiphanal* è aggettivo o neoaggettivo così squisitamente joyciano, nel congiungere la velocità di abbaglio del fantasma con il gioco lessicale.

Finnegans Wake è stato scritto *attraverso* – come si dice di qualcosa che si deponga, si stenda attraverso uno spazio – Freud. Sarebbe banale constatarlo, se non si aggiungesse che questo *attraverso* si adempie in una tecnica di proiezione linguistica delle categorie (analitiche) di condensazione e spostamento, finora mai eguagliata in pertinenza ed efficacia.

Il lavoro di sconvolgimento linguistico di Joyce andrà riletto, e ripreso, a questa stregua. Il *Finnegans* ricompitato secondo i moduli della *descent* e dell'*origin* (termini che non a caso compiono nei titoli di due opere capitali di Darwin: "Charley, you're my darwing!" *FW* 252.28), può anche essere un suggerimento legittimo: se è vero che il libro, nelle sue straordinarie dispersioni/tricoagulazioni, persegue l'identità, pura, mitica e dunque improbabile, dell'"origine" etimologica e fonetica, e insieme la "discesa" delle filiazioni innumerabili di senso e di figura.

Come nel ventre del Cavallo di Troia, nel ventre di *Finnegans Wake* la letteratura novecentesca è trasferita (trafugata?) non appena nel secolo venturo, che Joyce voleva occupato dalla dedizione degli scolasti alla sua opera; ma in quello spazio che il libro già è – e di cui bisognerà decidersi a esplorare i confini, se ce ne sono.

3. *Finnegans Wake* è una *corposcrittura*, una fisiologia smisurata che arriva a metaforizzare i propri processi. Apro il volume alla sequenza da pagina 185 (a partire dalla riga 14) a pagina 186 (fino alla riga 8): dove si racconta l'operazione alchemica attraverso la quale Shem the *Penman*, Shem lo scrittore (vale a dire Joyce) produce dal suo corpo, e sul suo corpo, l'atto di scrivere. Secondo un brano in latino, poi tradotto, se così si può dire, in lingua finneganiana, Shem distilla dalle proprie feci e orina, un inchiostro indelebile (*encaustum sibi facit indelible*) (faked O'Ryan's, the indelible ink): dopo di che "...with this double dye... this Esuan Menschavik and the first till last alshemist wrote every square inch of the only foolscalp available, his own body, till by its corrosive sublimation one continuous present tense integument slowly unfolded all marryvoising moodmoulded cyclewheeling history..." Quanto a dire che con quell'inchiostro organico viene scritta sulla pelle di tutto il corpo di Shem una storia circolare, insieme lieta e triste, definizione da riferire direttamente a *Finnegans Wake*. Non solo il foglio su cui compare lo scritto è dunque il corpo stesso, ma la scrittura può rendersi visibile esclusivamente mediante le secrezioni, i rifiuti, i *déchets* corporali (feci e orina, "a not uncertain quantity of oscene

matter not protected by copyright in United States of Ourania”.)

L'atto scrittorio viene pertanto drasticamente degradato alla fisiologia, dalla contiguità con figure coprolaliche (del resto “coprology”, con i suoi derivati, è già incorporata nella formazione di “copyright”, in luogo di “copyright”).

Così la pura, astratta interiorità della pagina bianca mallarmeana cede il passo alla *visceralità*, della pelle umana, sfera per definizione bassa, a non dire infima.

4. Torno a Lucy, non a caso. Non si tratta di spostarsi alla biografia dell'autore, alle sue occorrenze, anche più drammatiche; ma di restare sempre dentro il testo, come risultato globale dell'esistenza. Lucy è il sintomo di *Finnegans Wake* in Joyce – nel senso, vorrei dire, propriamente clinico: la clinica, s'intenda, del linguaggio. “Ogni scintilla di talento che io possiedo” disse Joyce una volta “è stata trasmessa a Lucia e le ha acceso un fuoco nel cervello.”¹⁰ Discutendo con Jung, che aveva preso in cura la ragazza, schizofrenica, sostenne che alcune poesie scritte da Lucia erano “i prodromi di una nuova letteratura” e che sua figlia era “un'innovatrice ancora incompresa”. (Del resto, “the old Sykos”, come riferisce Ellmann, “vedeva in quel rapporto fra padre e figlia una specie di identità o partecipazione mistiche; definiva Lucia l'*anima inspiratrix* del padre.)

Joyce aveva tutte le buone ragioni, peraltro, di provare qualche diffidenza, e ironia, per queste prospettive “easily freudened”. Un altro “sykos”, ben diversamente armato e orientato, Jacques Lacan, ha preso in conto nel suo seminario “Le sinthome”,¹¹ che investe largamente l'opera di Joyce, l'importanza dell'“elemento Lucia”, mettendolo in relazione con “la parole inspirée” (“a savoir qu'à l'endroit de la parole, quelque chose lui était imposé. Dans le progrès continu de son art, en effet, à savoir cette parole, parole qui vient à être écrite, de la briser, de la démantibuler, de faire qu'à la fin ce qui à le lire paraît un progrès continu, depuis l'effort qu'il faisait dans ses premiers essais critiques, puis ensuite dans le *Portrait de l'Artiste*, et enfin dans l'*Ulysse*, pour terminer par *Finnegans Wake*, il est difficile de ne pas voir qu'un certain rapport à la parole lui est de plus en plus imposé, au point qu'il finit par briser, dissoudre le langage même, par le décomposer, puisque il n'y a plus d'identité phonatoire..” (ho rispettato le ripetizioni e gli anacoluti del “parlato” lacaniano, nella prima trascrizione del seminario su «Ornicar»).

Lucia sarà dunque il sintomo della “polyphonie de la parole” di *Finnegans Wake*, poliphonie “démantibulatoire”, “imposé” e insieme straordinariamente autonoma, creatrice. Si potrebbe designarla, per seguire il lessico di Lacan, allucinazione *telepatica*, che percorre il grande libro – non meno, peraltro, del motivo “radiofonico” e di quello “postale”. La “parole inspirée” ha qualcosa da spartire con le “fermented words” che si incontra in *FW* (184.26)?

Il gran corpo romanzesco di *Finnegans Wake* procede da un regime

folgorativo di paronomasie – é un libro paronomastico. Ma è anche un testo che suppone alle sue radici una condizione come dire? fantasmatica di eteronimia. Bloom: “Earwicker cioè Everyman è anche Dio, Shakespeare, Leopold Bloom, il maturo James Joyce, re Lear (e anche *Re Lear*), nonché Ulisse, Cesare, Lewis Carroll, lo spettro del padre di Amleto, Falstaff, il sole, il mare, il monte, tra molte altre cose...”¹² Dove situare l’ortonimo?

Credo di avere suggerito che ci sono molte ragioni perché un qualunque discorso sul romanzo *futuro* debba cominciare (ri-cominciare) con il *Finnegans*. Una mi pare questa: che esso non promette al lettore nessuna garanzia di verità (se si vuole scriverò addirittura: Verità). *Finnegans Wake* è l’antifrasì della pretesa tradizional-convenzionale della letteratura: esibire significati.

Il legato fondamentale di questo testamento joyciano sta, credo, nell’aver innovato il modo di ricevere e articolare la pulsione romanzesca. (Ma perché poi parlare funereamente di legato? Si dica: preannunzio).

5. Il già citato saggio di Michel Butor si conclude con l’ideale omaggio, metà rispettoso metà ironico, di un “bouquet de quelques oignons” a Tim Finnegan, H.C.E. Dovrebbe invitare anche noi, lettori e scrittori degli ultimi Anni Novanta, a qualche offerta votiva che ci propizi una lettura finalmente *attiva* di *Finnegans Wake*.

Note

¹ Ellmann, Richard. *James Joyce*. Milano. Feltrinelli. Pag. 837.

² Cixous, Hélène. *Prénoms de personne*. Paris. Seuil. Pag. 233.

³ Butor, Michel. *Répertoire*. Paris. Editions de Minuit. Pag. 226.

⁴ Risset, Jacqueline. “Joyce traduce Joyce” in: *J.J. Scritti italiani*. Milano. Mondadori. Pagg. 197 – 201.

⁵ Bloom, Harold. *Il canone occidentale*. Milano. Bompiani. Pag. 874.

⁶ Vedi la microantologia nel libro di: Barilli, Renato. *Viaggio al termine della parola*. Milano. Feltrinelli.

⁷ De Mann, Paul. *Allegoria della lettura*. Torino. Einaudi. Pag. 86.

⁸ Cixous Hélène. *Ibidem*. Pag. 233. “C’est en avant, au-delà du connu que l’attend la voix textuelle encore inouïe qui lui dira après tout son nom de personne..”

⁹ Melchiori, Giorgio. Introduzione a *Finnegans Wake H.C.E*. Milano. Mondadori. Pag. XLII.

¹⁰ Ellmann, Richard. *Ibidem*. Pagg. 737- 757.

¹¹ Lacan, Jacques. *Le Sinthome*. Paris. “Ornicar” fascicolo 8. Pag. 17.

¹² Bloom, Harold. *Ibidem*. Pag. 379.

4. L'in-leggibile*

Questa nota sulla coppia oppositiva e complementare leggibile/illeggibile e sul suo rapporto con la nozione di 'consumo', comincerebbe volentieri con una storiella che si trova nel "Motto di spirito" di Freud e che s'impernia anch'essa su una copia di nomi, nomi geografici nel caso. I quali, tutto sommato, sono legati alle pulsioni, e la storiella ha a che fare con la verità.

Su questo tornerò dopo. Quanto al binomio tirato in campo, sembra impossibile istituire la leggibilità o l'illeggibilità di un testo come categoria assoluta, in quanto di solito si determina rispetto a un codice, a una cultura, a un costume, addirittura a risorse individuali. Tuttavia, se la si rapporta all'idea ora dominante, e difficilmente reversibile, di consumo, essa perde alquanto il carattere di relatività, e si offre come modulo a valore generale.

Voglio dire che la qualità assegnata a un libro di oggetto di consumo, cioè oggetto che letterariamente viene consumato, che si butta via dopo l'uso per sostituirlo con uno nuovo, tale qualità implica obbligativamente l'altra, quella della leggibilità.

Leggibile è un libro che si percorre con una lettura, che non lascia dietro di sé alcun residuo. Un testo leggibile non richiede – non sopporta, direi – di essere segmentato da una pluralità di letture, destrutturato e ricostruito con movimento ripetitivo, di essere non mai cominciato e non mai finito. Un libro è essenzialmente leggibile in quanto al termine della lettura non esiste più. Esso si risolve in un vuoto che può venire immediatamente colmato.

Sotto questo aspetto leggibilità e illeggibilità non sono per forza collegate a una maggiore o minore difficoltà di decodifica del testo, a rotture vere o fittizie con il linguaggio corrente, con la *koiné* narrativa o poetica. Il consumo arriva a neutralizzare e dunque ad usufruire opere che sembrerebbero di approccio francamente ostico, addirittura ermetiche, come si usa dire – soprattutto se epigone. Vale naturalmente anche il contrario. Kafka viene ormai dato per chiaro, ma fortunatamente resta illeggibile malgrè tout. Joyce ha corso per qualche tempo il rischio di diventare leggibile.

Non è in gioco, si sarà ormai capito, una oscurità oracolare, sciamanica; tanto meno qualche cosa che faccia rientrare dalla finestra quello che era già stato espulso dalla porta: l'ineffabile. Al massimo, queste sono le forme 'deboli' proprio del leggibile.

La continua fuga in avanti, lo spostamento insaziabile dell'oggetto fanno del libro leggibile una forma dell'isteria. L'illeggibile è invece ciò che obbliga a raddoppiare, a ricominciare senza fine la lettura, dominato com'è dalla coazione a ripetere, e dunque s'inscrive a pieno diritto nella nevrosi ossessiva.

Così l'illeggibilità risulta un modo di formazione, o di deformazione,

originario del testo, iperdeterminato naturalmente: ma fra le determinazioni un posto decisivo spetta all'assunzione culturale del principio di consumo. Gestì e capacità del lettore vengono ulteriormente degradati nella scala dell'importanza a favore del meccanismo astratto.

Impostate in tal modo, leggibilità/illeggibilità sono solo parzialmente ricoperte dalla nota opposizione di Barthes, *lisible-scriptible*, ma rimandano al cenno pure barthesiano sui *troubles de sens*. Un testo consumabile non è semplicemente un testo che ha un senso solo, magari ormai convenzionalizzato. Può anche raccogliere una pluralità di sensi, ma sempre in circuito, vale a dire destinati a chiudersi su se stessi, ossia a distruggere via via ogni loro ingombro.

Il senso del testo detto illeggibile è turbato dalla resistenza a connettersi, dalla tentazione a riprendere da capo, a trovarsi spostato in ogni ripresa. Illeggibile è ciò che non si può leggere una volta per sempre.

Si può citare ancora Mallarmé, quantunque si tratti di un Mallarmé di annata alquanto acerba? È quello dello scritto sull'*art pour tous*, dove risulta atterrito più ancora che dalla venuta dell'arte del più gran numero, dalla prospettiva che essa diventi insegnabile, un sapere che circola senza residui. Il più tardo "Mystère des lettres", spezzando una lancia a favore dell'oscurità, non può che ignorare ancora che il consumo arriverà tranquillamente a fagocitare e sfruttare l'oscurità.

La figura dell'illeggibile si connette fatalmente con il problema della ricerca letteraria. Ipotizzo: l'illeggibile, l'inleggibile (scomponendo il termine) non sarà qualcosa che – se si legga – si legge in/dentro quel nodo più interno del fare letterario che ha somiglianza con l'ombelico del sogno, punto di una ramificazione infinita dove il desiderio insorge "come il fungo dal suo micelio"?

Leggo che "la sperimentazione è finita" e che si afferma il Grande Stile. Un recente convegno a Palermo si riprometteva l'identificazione di un nuovo equilibrio fra ricerca e consumo. Dopo questi anni segnati dalla pratica dell'equivoca leggibilità, con i risultati che sappiamo, sono incline a chiedere piuttosto un po' di sbilancio, un'ipotesi di lavoro letterario che muova assumendo come punto di partenza, mettiamo, l'illeggibilità.

Resterebbe da liquidare la storiella promessa, che riguarda Leopoli e Cracovia. Come si sa è l'incontro in stazione di due personaggi (è una storiella yiddish), con il patetico lamento di uno di essi: "Perché mi dici che vai a Cracovia, così che io pensi che vai a Leopoli, mentre vai proprio a Cracovia?". Insomma, perché mi menti nel dirmi la verità? Certo, nell'orario ferroviario, Leopoli e Cracovia stanno al termine di itinerari, di sensi, ben precisi e distinti. Ma l'orario è un libro solo in senso improprio.

Per quanto riguarda il libro in senso proprio, ecco, ciò che ho chiamato l'illeggibilità, che sarebbe meglio chiamare l'infinito delle letture, ha un rapporto abbastanza stretto con la verità, e il falso. L'illeggibile non smette mai di esigere letture perché mente di andare a Cracovia andando a Cracovia.

* (da "Testuale" n. 1, anno I, Gennaio 1984, pagg. 4-6).

5. La poesia, non tutta*

Debbo spiegare, prima di tutto, il valore del cartiglio sotto cui si pone questa mia chiacchierata: La poesia, virgola, non-tutta, in cui probabilmente avrete già riconosciuto una formula di Jacques Lacan, fatta slittare, spero senza troppo arbitrio, dalla psicoanalisi alla letteratura, e che si appoggia a un'affermazione di Freud.

Avrei anche potuto dire, più speditamente: La poesia, con l'articolo determinativo sbarrato, se il discorso parlato offrisse qualche segnale per indicare la presenza della barra. Anche qui, ravviserete una sorta di algoritmo lacaniano, riferito alla donna.

Esso manifesta che non esiste *La donna*, come *universale*, che definisca globalmente, esaurientemente, senza residui una classe – ma soltanto *Delle donne* ossia una pluralità di individui che non possono esseri ricompresi in un riferimento comune.

Quando Lacan dice che *La femme n'est pas-toute*, vuol significare che essa non si risolve *tutta* nella funzione fallica, nel godimento fallico – che una sua parte ne sfugge, non può essere identificata per questa via. Non altrimenti Freud registrava l'impossibilità di rispondere fino in fondo alla domanda: Che cosa vuole una donna? Ma la poesia? Dico subito che la barra cui ho fatto cenno che *dénega* l'articolo determinativo, aiuta a passare al campo della letteratura, se è vero, secondo un'altra affermazione di Lacan, che "la barra è precisamente il punto in cui, in ogni uso del linguaggio, c'è occasione per il prodursi della scrittura."

Dunque, per omologia credo di potere affermare che anche la poesia è *non tutta*, intendo: non si risolve senza residui nel sistema dei suoi segni verbali, epperò non è contornabile totalmente da nessun discorso *sulla* poesia.

Fatemi credito che non intendo riferirmi così al mito ingenuo, e consolatorio, della ineffabilità della poesia, che "si sente nell'animo ma non si può definire". Neppure parlo della difficoltà eventuale a decrittare un testo, a interpretarlo perfettamente. Sono tutti accidenti che si collocano dalla parte del soggetto leggente e criticante, e riguardano i suoi limiti e le sue lacune.

Che la poesia sia *pas-toute*, non-tutta lo pongo come ipotesi di lavoro in questo senso: che è inerente alla poesia che una sua parte *resti fuori*, esorbiti da ogni operazione – appropriativa – di lettura e scrittura; e che è tale parte, la quale come l'ombelico del sogno si annoda di là dal Senso, nell'*Unerkannte*, nel Non-riconosciuto, a costituire il suo statuto di poesia.

Insomma: c'è un testo *fisico*, lessicale e sintattico, più o meno leggibile;

poi regole metriche, valori prosodici cioè i cosiddetti tratti soprasedimentali (intonazione, durata, picchi di voce etc.) che, insieme con le imbricazioni e sconessioni sintagmatiche, i “punti distinti”, le grandi unità di senso, i flussi discorsivi, lavorano a costituire ciò che definiamo una poesia.

Allora, in mancanza di meglio chiamerò tratto *sopra-soprasedimentale* o *macrotratto soprasedimentale* ciò che segnala il *pas-toute* della poesia, quella pertinenza caratterizzata dal non essere né quantificabile né sistematizzabile – tuttavia non fuori da ogni forma. Non, intendiamoci, l’ineffabile: attività che argomentiamo dalla sua latenza/presenza, dalla traccia lasciata nelle istituzioni linguistiche messe in atto.

Questa etichetta del *non-tutta*, rimediata come utensile in una sorta di bricolage robinsoniano – etichetta dico, epperò sommaria, tuttavia non senza stimolo euristico – funziona un poco come la dicitura “*Hic sunt leones*” che per gli antichi geografi ricopriva una zona non riconosciuta, non quadrigliata, non totalmente articolabile – dunque non la spiegava, ma tuttavia la designava, indicava che *era lì*.

Vorrei precisare che, richiamandomi al termine freudiano di *Unerkanntheit*, sottolineo che si tratta di qualcosa di non-riconosciuto, non di ignoto, sfumatura significativa, la cui mancanza farebbe scivolare tutto il discorso verso un certo grado di misticità letteraria, che mi ripugna.

Si tratta di un lavoro molto preciso, non di un delirio della sensibilità: prestare orecchio, il terzo o il quarto, non so, a *ciò che si parla nell’imparlato*.

Mi è venuto sottomano poco fa il termine di “traccia”. Adatto la metafora alle mie necessità: il *non-tutta* della poesia lascia traccia, lascia una scia; scia mi pare ancora meglio, giacché è il segno del passaggio in un liquido di qualcosa che non è più lì, ma che c’è stato e c’è tuttavia attraverso tale *effetto di scia*.

Vi verrà alla memoria magari l’ungarettiano “si scopriva a seguire / come una scia / una scomparsa navigazione”, e mi torna benissimo.

È proprio alla ricerca, e alla rilevazione, di questo effetto di scia in testi poetici concreti, che mi propongo di andare adesso, sia pure brevemente. Questi testi sono, per cominciare, due sonetti di Stéphane Mallarmé: quello che si intitola *Salut*, e che inizia “Rien, cette écume vierge vers” e l’altro che si apre con “Surgi de la croupe et du bond...”.

Perché, particolarmente, questi due testi? Mallarmé offre il caso più lampante non solo di ciò che viene detto “poesia della poesia” (che sarebbe peraltro definizione della poesia *tout court*...) ma di quel processo particolare per cui creazione poetica ed elaborazione critica non sono disgiungibili ossia si danno il rimando l’una con l’altra dirò così *nello stesso luogo*, e dunque esibiscono paradigmi preziosi.

Nel nostro caso, le due brevi composizioni adempiono a due funzioni opposte e complementari: *Salut* designa, anzi disegna nel testo poetico, come uno schizzo su un foglio, ciò che ho chiamato *effetto di scia*. “Surgi de la croupe et du bond”, che è sonetto intermedio di una trilogia pubblicata nel gennaio del 1887, fa molto di più: lascia intendere, *in atto*, il non-tutta

della poesia – paradossalmente rappresentato, ossia rende presente, quella parte che sfugge alla scrittura e alla lettura eppure le costituisce entrambe. Per usare una formula mallarméana è un testo *allégorique de lui-même*.

Salut è un brindisi in versi pronunciato, come avverte lo stesso Mallarmé, alzando il bicchiere a un banchetto della rivista «La plume», “con l’onore di presiedervi”: dato referenziale indispensabile per organizzare uno dei piani di lettura. Si danno qui almeno tre piani, tre isotopie sememiche, vale a dire sistemi di coerenze di senso che governano un testo e ne consentono la decodifica unitaria – insomma, codici interni; essi scorrono come lucidi l’uno sopra l’altro e si interpenetrano in una serie di punti.

La prima isotopia ha a che fare con l’occasione che ha prodotto il testo: occasione sociale (banchetto letterario) fornita dei suoi propri riti verbali e comportamentali. Così in apertura *l’écume* indica la leggera schiumosità del vino che disegna la forma della coppa alzata nel brindisi; il *pétillement* (lo scoppiettio) delle bollicine costruisce la figura delle sirene che si tuffano a capo riverso, sollevando schizzi. Così, di seguito, la “poppa” sarà l’alto della tavola, posto d’onore occupato dal presidente; il “*tangage*” la lieve oscillazione che importa l’entusiasmo del convito e magari un po’ di ebbrezza alcolica. Naturalmente, secondo le buone regole, il brindisi si porta in piedi, *debout*; e *le blanc souci de notre toile* alluderà alla tovaglia candida etc.

A questa isotopia se ne allaccia, con nodi metaforici, un’altra: quella della navigazione. *Salut* non è più l’augurio del brindisi ma significa la salvezza dalle tempeste marine; *l’écume* è ovviamente quella del mare, come il “*tangage*” è il beccheggio; la “*poupe*”, appunto la poppa di una nave; e il candore schiumoso, in questo quadro, designa la “*coupe*” ossia il “taglio” che la chiglia produce nell’acqua solcandola – segno di un passaggio, traccia che rimane indietro...

Compare qui, in senso letterale o direi meglio figurale, *l’effetto scia*.

La prima quartina di *Salut* è, globalmente, la scena di una sparizione, di qualcosa che ha agito e di cui rimane tuttavia un indizio: il nulla della riga di schiuma, “vergine verso”, là dove sono scomparse con un improvviso inabissamento le sirene e non si dimentichi che tale disappearance è legato a un “capovolgimento”.

Traccia, scia sarà anche il “*si blanc cheveu qui traîne*”, dove annega un’altra sirena, nel sonetto “*A’ la nue accablante tu*”, per accennare solo ad uno dei molteplici ricordi che provano come l’effetto in questione non sia occasionale.

Ma è l’applicazione di una terza isotopia, che abbraccia le prime due, a legittimare, credo, l’uso che faccio di questo testo mallarmeano, secondo certe premesse del mio discorso.

È l’isotopia etichettabile come “scrittura” o se si preferisce come “atto letterario”. Non starò ad elencare tutti i lessemi del testo che la costituiscono. *Salut* è la parola che un poeta indirizza ad altri poeti: e se ricorrono termini inequivocabili come “verso”, “ebbrezza”, “solitudine”, “stella”, il

“bianco affanno della vela” ossia la pagina bianca; altre sono decrittabili metaforicamente sempre nell’ordine dello “scrivere”: *écume* come penna, *coupe* come calamaio, *tangage* come il movimento della penna stessa sulla carta (seguo i suggerimenti di un saggio di analisi del sonetto in questione per mano di André Rastier).

Il nodo metaforico fra scrittura e navigazione o in generale scena marina, è fondamentale in Mallarmé, come sa ogni suo buon lettore (basterebbe rimandare al già citato sonetto “A la nue” o a *Un coup de dés...*). E a garantire che non siamo sulla strada sbagliata, l’isotopia si corona nel “Rien” inaugurale, sema della negatività, della beanza, in Mallarmé inseparabile dall’idea stessa di scrittura.

La figura di una scia, solco nel mare, è dunque la figura complessa che il sonetto delinea in filigrana: ma per connessione fra le due isotopie, come s’è visto, essa slitta nel campo semantico dello scrivere, dell’atto scrittorio: come rappresentante – lo dico nel senso che il termine ha in psicoanalisi – dell’atto stesso, nella sua essenza. Insomma, figurazione della poesia non-tutta.

Questo è, credo, ben più di un gioco, anche se meno di una dimostrazione – quantunque, date le premesse della mia ipotesi, una dimostrazione, oltre che disagiata, finirebbe per risultare incongrua.

Il secondo sonetto chiamato in campo, “Surgi de la croupe et du bond”, ho detto che fa di più. Esso non enuncia semplicemente, sia pure *in figure*, ma è il lavoro del *pas-toute* della poesia, al modo che si direbbe il “lavoro del sogno”.

Il testo produce la traccia di un luogo: camera oscura nel doppio significato di immersa nell’oscurità come nel sonetto antecedente “Tout Orgueil fume-t-il du Soir”; e di spazio magico in cui appaia per un attimo il fantasma di se stessa.

Luogo, e contemporaneamente non-luogo come, solo per far qualche esempio, *la chambre*, *l’escalier* e il *tombeau* d’“Igitur”, o *l’endroit* che “si fonde con l’aldilà” in un *Un coup de dés*.

La questione del luogo non-luogo si lega con quel carattere di *albietà* – quando sia lecito l’alquanto ingombrante neologismo – proprio della poesia, ossia il suo esserci, lì nel testo controllabile ma poi nel trovarsi continuamente altrove. Non vi faccio il torto di riassumere l’aneddoto o meglio lo pseudoaneddoto poetico del sonetto mallarmeano: nelle tenebre della camera, un vaso esala strenuamente una mancanza-di-fiore, l’inesistente rosa attesa a fiorire la “*veillée amère*”. Metafora fin troppo familiare al lettore di Mallarmé, della negatività, o impossibilità, dell’atto poetico.

Non è però a questo senso che voglio appoggiarmi nell’occasione. La breve, rigorosa struttura del sonetto si articola intorno a un atto di locuzione inibito, come denotano i verbi in successione (*interrompt*, *n’ont bu ne consent*); l’aggettivo “*ignoré*” deferito al collo del vaso stesso; il sostantivo *bouche* (*deux bouches*) che pertiene, dirò così anatomicamente, al campo del dire.

Ciò che si produce in questo spazio, non è peraltro l’assoluta inetti-

tudine a dire quanto l'impronta muta, la traccia di un dire che avviene, è avvenuto, *altrove*.

Una serie di tratti che non sono strettamente formali, sostiene tale condizione. Una delle rime delle due quartine è omofona al monosillabo *on*, marca dell' impersonale, nasalità che finisce per pervadere il campo dei sensi, orientando il testo verso qualcosa che parli al di fuori di esso. L'altra rima fonicamente contiene il significativo *mère*, madre, che del resto si esplicita in un punto emergente di inversione logica, un punto di crisi insomma, cioè la costruzione inconsueta: *ni son amant ni ma mère* – inversione che vale quanto traccia al rovescio di un rapporto erotico e generativo mai avvenuto, e che tuttavia qui si fa in qualche modo presente. (Ed è anche il punto in cui s'aggancia una sequenza complementare: madre – vedovanza – rosa, rosa nelle tenebre, ossia in nero, rimbalzo sul testo, più ancora che di una deprivazione, di una *parte separata*).

Non posso, per ovvie ragioni d'economia della mia chiacchierata, indugiare a designare ulteriori reticoli in questa direzione. Dico solo, forse un po' frettolosamente e rozzamente, che il sonetto mallarmeano, nel suo complesso, è il prodotto non solo di una molteplicità di dati linguistici, sintattici, prosodici, emotivi, ideologici, ma di un costituente altro, la cui presenza quantunque incontornabile esplicitamente, si denuncia nell'operazione poetica, come al ticchettio del contatore *Geiger* la radioattività.

Come nella famosa ipotiposi lacaniana della Verità, la Poesia enuncia: "Io, la Poesia, parlo", proclamando insomma di supportarsi sul puro atto del dire, non su quel che viene detto. È anche da ciò che deriva quell'aspetto del *non-tutta*, da cui ho preso l'avvio.

Di qui anche parte la opposizione, esemplificata da Barthes, fra *plaisir* e *jouissance*, piacere e godimento del testo. Perché se fra i due termini corre solo una differenza di grado, allora, come dice Barthes, l'intera storia letteraria è pacificata. Ma se invece piacere e godimento sono due potenze parallele, incomunicabili – se il testo di godimento, diciamo il testo della poesia nel suo parlare estremo, è di tutt'altra natura, mette in moto qualcosa che, appunto come il godimento, non possiamo più dominare, integrare alla nostra struttura umana: allora diventa più facile ammettere che la poesia sfondi, con una sua parte, fuori portata.

Ho l'impressione che sia ciò che, in sostanza, constata un critico e studioso che cito per l'occasione volentieri, Gualtiero De Santi, quando, in una pagina del suo libro *Lo spazio della dispersione*, accenna a uno "sfioreamento verso il fuorisenso della scrittura", che fa del testo leggibile "il corpo di quell'avvenimento da cui si sviluppa la scrittura finale."

Non insisto su questa contrapposizione piacere-godimento se non per rimandarvi a quanto scrive Freud, a proposito del "piacere preliminare" ossia "premio di seduzione", oltre il quale sta ciò che nasce dalle fonti psichiche più profonde – lo dice, come sapete, nel saggio *Il poeta e la fantasia*.

Una traslazione niente affatto arbitraria, una deriva naturale collega

quanto ho cercato finora di esporre con la questione del sogno, il sogno come struttura della poesia.

I sogni in poesia fanno legione. Un modo per cominciare a vederci chiaro sarebbe di separare quelli che sono i sogni del poeta, del “personaggio-poeta” o di un suo altro personaggio, dai *sogni della poesia*, quelli che la poesia segna in proprio, per suo conto, per cui non lascia allo scrittore che la strumentalità dello scriba.

Non è sempre facile distinguere. Che tipo di sogno sta sulla soglia della *Vita nuova* con “A ciascun alma presa e gentil core”, e va addirittura mendicando un’interpretazione? E quelli della *Divina commedia*? dove peraltro il più intenso esempio di sogno della poesia, sogno *letterale*, non detiene formalmente lo statuto di sogno, in *Paradiso XVIII*, quanto le “sante creature”, volitando, compongono scrittura.

Un esemplare indiscutibile di sogno della poesia lo leggo nelle *Pasque* di Zanzotto, sotto il titolo “Microfilm”, significativo addirittura nella sua forma insolita di testo disegnato e scritto a mano: un triangolo rettangolo, leggibile sui tre lati, entro cui si scalano le parole iodio, odio, dio io e infine il simbolo dello zero ma anche del circolo perfetto della realtà: O.

Per restare con i contemporanei: è in Montale che pesco due specimini corrispondenti alle due categorie che ho enunciato. Si trovano a breve distanza fra loro, in *Quaderno di quattro anni*”.

Il primo specimine, “Un sogno, uno dei tanti”, è il referto minuzioso di un sogno che si dà per fatto dall’autore, anzi ripetuto negli anni: un sogno, direi, proprio, tipico, di dimenticanza del nome e dei luoghi, di viaggio, di affanno, di frustrazione. Ma anche un sogno che, per via della questione dei luoghi e dei nomi, ha a che fare con la poesia – però non è un *sogno della poesia*.

In esso tutti gli elementi, anche gli assurdi, gli indecifrabili, si allineano in un discorso appena più su del prosastico, sia pure con un lieve grado di estraniamento, ma che non implica nessuno scatto, nemmeno interpretativo. (Questo giudizio non attiene, ovviamente, alla validità poetica più o meno alta del testo, ma si applica alla prospettiva teorica che ho adottato per l’occasione).

Ma andiamo a interrogare “Ribaltamento”, l’altro specimine, molto breve, che vi leggo qui di seguito:

*La vasca è un grande cerchio, vi si vedono
ninfee e pesciolini rosa pallido.
Mi sporgo e vi cado dentro, ma dà l’allarme
un bimbo della mia età.
Chissà se c’è ancora acqua. Curvo il braccio
e tocco il pavimento della mia stanza.*

Nei primi quattro versi, l’aneddoto onirico non rimanda ad altro che a se stesso, a dispetto dei possessivi, pronomi e aggettivi: mi..mia..., che vorrebbero fissarlo a una situazione di discorso. La vasca, o il sogno, allaga il

testo, cancella ogni confine non appena fra sonno e risveglio, ma fra visione onirica, suo racconto, possibile interpretazione (che peraltro non si dà).

Perfino lo statuto di sogno è occultato, o almeno risulta indecidibile.

È precisamente fra il quarto e il quinto verso che tale indecidibilità diventa figura della poesia: con la formulazione di una domanda (“chissà se c’è”) e soprattutto con il sintagma “curvo il braccio / e tocco..”. Tutti i verbi della poesia sono al presente, ma mentre il presente dei primi quattro versi (“è..si vedono..mi sporgo..cado..dà l’allarme”) designa una intemporalità di visione, la distanza storica propria del sogno; tutta la sequenza: “curvo il braccio/e tocco il pavimento della mia stanza” rintocca di una attualità puramente esistenziale dunque fragile quanto più addossata, e pertinente, a chi parla.

In questo caso non è il sistema di echi, contiguità e dilatazioni foniche, come s’è creduto di vedere per il sonetto mallarmeano, ma lo scarto dei valori temporali, scarto che chiamerei volentieri metapsicologico, a indicare l’*effetto di scia* su cui insisto.

È il lavoro non-definibile della poesia che qui salda sogno e risveglio, metafora e affetto; non immediatamente definibile, giacché l’essenziale *differenza* di timbro temporale agisce di là dalle forme grammaticali, non appare in esse – come ho detto, tutti i verbi sono al presente...

Il “sogno della poesia” mi è servito a intravedere il “non- tutta” della poesia. Il che spero convinca di quanto il sogno sia prezioso come strumento euristico.

Tempo fa, in altra occasione, mi ero domandato perché mai uno scrittore si determini a introdurre un sogno nel suo testo: perché “raccontare”, in verso o in prosa, un sogno? E mi dicevo che, situato nella propria scrittura, l’autore incontra l’esperienza del sogno come interna alla scrittura stessa.

Non posso, né voglio, ripercorrere quel discorso, che del resto procedeva poi per altre direzioni. Mi limito a constatare che la funzione onirica in un testo non opera soltanto attraverso l’inserzione, lo sfruttamento di un sogno riferito o inventato. Anche il sogno, rispetto alla letteratura, non si esplicita in maniera completa: insomma anche il sogno, a questo riguardo, è non-tutto.

Risfogliando, non per mero narcisismo, un libretto di versi che porta il mio nome, e il titolo di *Annales*, mi sono meravigliato di come lo stato onirico, o meglio direi: il sistema del sogno, lo condizioni, anche se ai sogni si faccia riferimento testuale non più di due o tre volte.

Il fatto è che quel libretto è *stato sognato* – anche se non proprio come sostiene Coleridge per il suo *Kubla Khan*; e parlando di sogno credo di riferirmi soprattutto alla leggera caduta nell’estraneità, nella non-riconoscibilità della propria scrittura.

Tale forma di estraniamento particolare, piuttosto diversa da ciò che si riconosce in genere con questo termine, è quanto chiamerei, in attesa di meglio, *storia*. Gli *Annales* volevano essere l’esperienza del Bambino – dico Bambino con la maiuscola perché è insieme l’irriducibile bambino

autobiografico e il bambino della specie, il piccolo dell'essere parlante. Esperienza a partire non appena dalla nascita, ma da prima: fino ad arrivare al momento in cui il Bambino scopre le proprie paure, attese, appetiti/fantasmismi articolati, sublimati epperò castrati nella cosiddetta Storia Maggiore.

Viene fuori, mi accorgo, il carattere archeologico di tale poema vagheggiato (e naturalmente irrealizzato). Giacché nessuno dei vari strati di civiltà sovrapposti a costituire l'esperienza del Bambino, cancella del tutto gli strati precedenti; e d'altro canto, per ripescare una famosa metafora freudiana, la Roma quadrata non può emergere di colpo intatta nel mezzo della Roma papale. Una storia che procede, ma non senza ritorni all'indietro, e stasi, e comunque è diffide dire se "conduce a" ...Storia circolare, o meglio a spirale, per cui ci si sposta ma in certo modo si è sempre lì.

A partire dalla pietra d'inciampo del *non-tutta*, come a caso si sono venuti presentando elementi che più che concetti critici considererei cariche di energia, capaci di comunicare qualche scossa mentale, un po' sul modo della torpedine socratica: luogo, sogno, archeologia. Hanno a che fare con la poesia, almeno secondo un certo disegno o modo di proporsela. Che siano abbastanza sciolti, e riluttanti a fare sistema, mi sembra, tutto sommato, un pregio.

Per concludere in calando, anziché in crescendo, introduco un breve accenno a un'esperienza personale d'autore.

Perché portare casi personali, che certo non pretendono di passare alla storia, in un discorso sulla poesia che si voleva sia pure sommariamente teorico?

Spero non lo addeberete a un narcisismo inurbano e prevaricante. Piuttosto al fatto che qualsiasi tentativo scrittorio, per mediocre o addirittura fallimentare che sia, costituisce in parallelo, una microelaborazione teorica, sicché forse non si dà prodotto, anche *déchet*, in cui non si possa decifrare un suggerimento o un avviso a valore generale. E così, altra faccia positiva, la teoria, la *nostra* teoria cambia man mano che scriviamo. (Non dubito che anche la mia ipotesi della poesia non-tutta abbia già subito uno spostamento, per effetto di questa chiacchierata).

Eppoi c'è un'altra buona ragione pratica: su ciò che abbiamo prodotto di nostra mano, crediamo di saperne un po' di più: o almeno di essere autorizzati a credere di saperne un po' di più: su come s'è fatto, su come non si sarebbe potuto fare...

"Con questi bei fondamenti", dirò assai in breve come s'è fatta una mia poesia abbastanza recente nella sua veste ultima – e naturalmente dovrò cominciare col leggervela.

.....

Mi mancano le date precise, ma credo che la prima stesura risalga a quattro, cinque anni fa, quando uscì il primo volume della *Camera da letto* di Bertolucci (il pretesto, l'amico destinatario ideale dell'epistola, A B, è proprio Bertolucci). Il testo s'arrestava a un certo punto, senza che riuscissi

a capire bene se dovesse procedere o trovare lì una chiusura. A buon conto finì in un cassetto, dove di tanto in tanto venne occhieggiato, però mai ripreso.

Un paio d'anni fa, il cassetto lo rivomita fuori, anzi si mette a rivomitarlo ciclicamente. A ogni sortita, il testo è sciabolato, potato, sconnesso e riconnesso, riscritto o ripristinato in una versione anteriore; imperturbabilmente, per conto suo, resistendo a sevizie e blandizie – resistendo, dico, ad essere insoddisfacente.

Il punto critico era rappresentato dal finale. Questa poesia si ostinava ad essere non-terminabile: almeno non suscettibile di una conclusione che non mi facesse allegare i denti. La variante ennesima, sudata alcuni mesi fa, ha finito per accettare tale impossibilità: per farsene, come si dice, una ragione. Se non finisce, mi sono detto, vuol dire che continuerà da qualche parte, fuori della mia portata.

Adesso che la rileggo, ci ripenso: la sospensione brusca addirittura su una preposizione, sarà pure un ripiego, forse meglio un ripiegamento tattico. Piuttosto che un taglio, un perno su cui qualcosa ruota, svolta – punto di contraccolpo, che va a investire tutto il testo precedente (forse non a caso il verso è scritto in maiuscolo). Azzardo che manifesti per un istante il non-tutta della poesia, e insieme tenti debolmente, inadeguatamente di restituirne un effetto: appunto l'effetto di scia.

Qualcosa è passato di qui, per rimbucarsi altrove: coda di vipera, coda di pavone, o che altro. La materia fornita per il prelievo ha scarsa importanza, lo ripeto. Alla fine, la forma più propizia per parlare della poesia è l'Impersonale.

* (Università di Urbino, 1989).

6. Sul Novecento I e II

I

È stato Gianfranco Contini (*Esercizi di lettura*) ad attirare l'attenzione sulla dedica dei *Frammenti lirici* (1913) di Clemente Rebora: "Ai primi dieci anni del secolo ventesimo" ("Mai fu scritta dedica più astratta a documento di una impersonalità ben più spontanea che desiderata..") – epigrafe che conferiva corpo di creatura autonoma a una durata storica e insieme culturale. Proviamo ad allargare l'incarnazione all'intero secolo del Novecento, nel campo squisitamente letterario. Oggi che ne siamo ormai al termine, all'ultimo lustro, è più facile vederlo sorgere davanti come un'entità interamente formata e qualificata, con le sue riuscite e i suoi errori. "Novecento", allora, non è un semplice cartiglio classificatore ma indizio di una vera e propria "persona" cui volenti o nolenti ci sentiamo legati – certo non un semplice ammasso di testi e di autori.

Spingiamo un poco più avanti gli effetti di tale fantasma, dal mero psichismo a una ipotesi pseudocritica. Immaginiamo che il Novecento abbia creato i propri scrittori, voglio dire gli scrittori che sono vissuti e hanno lavorato nel secolo, secondo una propria fibra e un proprio corredo di pulsioni. Insomma che la *personalità* unitaria e preesistente del secolo abbia marcato in maniera determinante le singole personalità autorevoli. Il Novecento *si è scritto* (attraverso i suoi autori), potrebbe essere la conclusione di questa ipotesi.

Non si tratta di un tardo, e confuso, determinismo storico. Accettando il gioco, se di gioco si tratta, io prenderei la cosa un poco come l'influenza di destino che il nome ha in psicoanalisi: siamo contenuti tutti, scrittori e lettori, in quel nome, "Novecento", insieme straordinario e detestabile se volete, e non potremmo essere differenti da ciò che siamo, appunto come lettori e scrittori. Dice Ubu roi: "S'il n'y avait pas de Pologne, il n'y aurait pas de Polonais!"

La vera grande novità della poesia del Novecento – giacché qui è di poesia che si vuole trattare – mi pare stia nella posizione centrale, e assillante, del problema del soggetto e dell'autoreferenzialità della scrittura. L'io non è più un dato omogeneo e stabile a priori; si tratta di rinterrogarsi sulla natura e le qualità dell'"io scrivente", sulla fenditura che lo separa dall'autore ufficiale. Il seme di rottura è stato lanciato, beninteso, dal secolo precedente: dall'Ottocento di Baudelaire, di Rimbaud ("*Je est un autre*"), di Mallarmé: e da qualcuno che la letteratura non iscrive specificamente

nei suoi annali, ma che con la sua sovversione di conoscenza ha influenzato anche il modo d'interderla e di farla – dico Sigmund Freud.

Mi rendo conto di stare un po' forzando il discorso, ma questa vorrebbe essere soprattutto un'impressione generale di una parte del nostro Novecento poetico, vissuto come entità-unità che si pone delle questioni e s'arrabatta per dare delle risposte. Sotto questo punto di vista, l'importanza delle varie personalità è di avere accettato la grande sfida lanciata alla fine dell'altro secolo e di averla assunta come elemento irrinunciabile del proprio lavoro, di là dalle soluzioni parziali e dalle particolari professioni di fede.

Ciò sarà avvenuto in modo più o meno cosciente nei testi protonovecenteschi – per crescere in evidenza e urgenza con l'avanzare del secolo. Ma l'*imprinting* mi sembra comune. D'altro canto, a passi avanti possono alternarsi ritirate momentanee. Il lettore di questa giudicherà della fondatezza, e utilità, della specie di “mito personale” del Novecento qui avanzato, accostandosi ai singoli poeti selezionati da Ermanno Krumm e Tiziano Rossi, poeti anch'essi.

L'affermazione di individualità del Novecento ha voluto dire, naturalmente, anche regolare certi conti con il secolo precedente – in particolare con la triade Carducci – Pascoli – D'Annunzio, tuttavia incombente. E se l'ombra carducciana può apparire, mettiamo, in Onofri, nel primissimo Saba, per dileguare presto, ben più pervicace si rivela l'influsso di D'Annunzio e di Pascoli. Certi tratti pascoliani d'invenzione lessicale, nella maniera di spezzare il verso e invertire la costruzione, senza contare un'aura inconfondibile, arrivano ben giù giù, fino a Montale e magari a Sanguineti; e il contravveleno a D'Annunzio si pone addirittura come scuola di etica in Gozzano e nei vociani. Le fasi dell'accettazione-rifiuto di quell'asse ereditario segneranno spesso il cammino.

Nell'operazione innovativa entrano le opzioni metriche e strofiche. Se non contro, certo di là dal fantasma perenne e intimativo dell'endecasillabo, comincia a crescere il “verso lungo”, in cui una libertà combinatoria regola le percussioni, arrivando quasi a passare da una metrica accentuativa a una quantitativa. Un esempio preclaro è somministrato dai *Poemi lirici* di Riccardo Bacchelli, simmetricamente, ci si accorge subito che le schegge verbali di Ungaretti sono ben altro che la frantumazione meccanica di un endecasillabo o di altro metro tradizionale.

Il processo diventerà sempre più patente inoltrandosi il secolo (Pavese, ad esempio) fino a mettere capo addirittura a quei versi volentieri informi battezzati con qualche spregio, “versi da traduzione” (dall'inglese, si suppone).

Ma quando si apre il secolo, agli effetti antologici? Si tratta, è ben chiaro, di una convenzione. Se la raccolta di Anceschi e Antonielli inizia con Gozzano, quella di Mengaldo con Govoni. In effetti, se si vuole tenere d'occhio, come riferimento, la data di uscita del primo libro importante, *Le fiale* govoniane cadono sotto la data del 1903. *Le fiale* presuppongono na-

turalmente D'Annunzio; come poi in *Armonia in grigio et in silenzio*, che è peraltro dello stesso anno, ipoteche crepuscolari: ma il tipico di Govoni è probabilmente la capacità, meglio l'avidità quasi ingenua, di incorporare tutti questi dati culturali in un misto di oggetti e di colori, di scatenamenti analogici o di inesauribili elenchi di cose poetiche nel loro comparire. Badando al gusto della provocazione, del rischio e dell'esperimento, Edoardo Sanguineti ha trovato una formula felice per Govoni, quella di un "liberty allo stato selvaggio": "E poi tutto, in Govoni, è un po' allo stato selvaggio". Non stupisce che la voglia di energia e di sorpresa approdassero con una sua tipicità all'avventura futurista.

A tale avventura l'antologia riserva uno spazio ridotto, depennando, con un effetto che forse sembrerà scandaloso, addirittura l'eponimo Marinetti, per non dire Buzzi o Cavacchioli, e rischiando ancora una volta l'accusa di "censura operata dalla coscienza letteraria collettiva". Non si tratta di ciò, ma di una scelta. Comunque l'assunzione di un poeta futurista come Luciano Folgore – Soffici e Palazzeschi qui sono veduti sotto altra prospettiva – ha anche il sapore di *restitutio* di un autore rimasto invischiato nella finale attività, e fortuna, di umorista e parodista (*Poeti controluce, Poeti allo specchio*)...

La velocizzazione tumultuosa, che era nei voti del futurismo, diventa in Folgore rapidità leggera e aereazione in brevi tocchi colorati: "I miei pensieri / pendono in fila / come ciuffi di capelvenere; / per tutto è prateria", piuttosto che sovversioni metriche o chimismi..

Con Guido Gozzano si arriva al primo punto critico (nel significato che ha il termine nella sperimentazione di laboratorio) del Novecento, e a una prima verifica della piccola ipotesi di lettura del secolo, già avanzata. "Con Gozzano dunque si afferma per la prima volta in modo consapevole e conseguente quel carattere problematico, arbitrario del rapporto fra la poesia e la realtà, che nega così il naturalismo pascoliano come le sfarzose messe in scena di D'Annunzio, e che sarà costitutivo di tutto il miglior Novecento poetico..": passaggio di Pier Vincenzo Mengaldo (*Poeti italiani del Novecento*) che non è poi molto lontano da ciò che ho ipotizzato come peculiare del nostro secolo: la messa in dubbio metodica della unità/compattezza dell'io poetico e la persuasione che l'oggetto del linguaggio sia il linguaggio stesso, cui tocca non già il rispecchiamento ma la *rappresentanza* del mondo.

Il debito novecentesco verso Gozzano non è minore per la parte negativa che per quella positiva. Voglio dire che egli ha sostanzialmente liquidato tutta una serie di materiali emotivi, pseudopsicologici, stilistici e contenutistici, che andavano rapidamente disgregandosi – le cattive cose di pessimo gusto ereditate da un Ottocento allo stremo, rendendoli non più usabili se non da un bieco epigonismo. Ce ne ha liberato caricandoseli sulle spalle, fino a restarne qualche volta sopraffatto, perdendoci del suo. Paradossalmente, ma non tanto, con questa opera di delegittimazione ha consentito che la quotidianità penetrasse nella poesia. Ha ragione Sanguineti quan-

do sostiene che a lui si deve la svalutazione perentoria della “figura del poeta”, sgretolando questo caposaldo della ipertrofia dell’io. “Quello che fingo d’essere e non sono!” si potrebbe anche intenderlo come il *cogito* di Gozzano.

Naturalmente un’operazione di rottura di questo genere non la si compie senza conseguenze, senza negare anche un prezzo pesante di errori, scivolate e soprattutto di misletture. Tutto sommato, Gozzano bisognerebbe leggerlo senza i crepuscolari – per questo qui si cercherà di dare un’importanza relativa alle etichette di riviste, scuole, correnti, se non a fini pratici.

Quanto a ciò che Gozzano ha apportato (*La via del rifugio* è del 1907, *Colloqui* del 1911): a parte certe straordinarie abilità metriche e strofiche, di rime e *enjambements*, l’insolito uso del dialogo nel corpo della poesia etc. (un esempio sovrano è *Invernale*), decisivo sarà il modo di fare collidere e alla fine convivere quella materia in consunzione con una particolare musicalità che rischia perfino il cantabile; soprattutto la capacità di allontanare le cose, come sdoppiandole in una visione seconda che sta dietro (ma non è trascendentale, beninteso). Una specie di diplopia, il cui processo poetico è simboleggiato in un attacco citatissimo: “Non vero (e bello) come in uno smalto / a zone quadre, apparve il Canavese...”

Ma come esemplare del crepuscolarismo, piuttosto che Gozzano, viene spontaneo citare Sergio Corazzini, vita breve e opera quantitativamente esigua. La critica insiste volentieri sulla *esilità* della poesia corazziniana: quando si intenda un impulso a ridurre ogni cosa ed ogni motivo alla dimensione minima: un infantilismo delicato salvato dalla sua stessa ostinazione. La letteratura italiana eredita un altro “fanciullino”, ma diverso da quello pascoliano. Corazzini nel suo canzoniere compie un cammino esattamente opposto alla regressione: da uno stato di malattia e di morte (Anceschi parla di una poetica del “sentirsi morire”) sale verso il “povero piccolo sogno” della parola. Parola che cerca di sgretolare le cose quotidiane per ridurle all’identità vita-poesia, attraverso certi modi “tecnici” peculiari: l’*enjambement*, per esempio, l’interrogazione (“Perché tu mi dici: poeta?”), la litania malinconica..

Qui viene di diritto la menzione di Marino Moretti, sebbene la sua opera di poeta, oltre che di romanziere, sia continuata ben oltre la divisione temporale attuata nella nostra antologia. È il caso inverso rispetto a quelli di Saba e di Ungaretti, per fare un esempio, già attivi negli anni intorno alla guerra ma fatti slittare nella seconda ripartizione, perché è allora che si spiega la massima incidenza del loro lavoro. Il culmine di tipicità di Moretti è in *Poesie scritte col lapis* (a cominciare dal titolo!), uscito nel 1910 – e complementariamente del 1911 e del 1916 sono *Poesie di tutti i giorni* e *Il giardino dei frutti*. Qui, per così dire, il crepuscolarismo si istituzionalizza, attinge a una metà di tutto riposo e alla fine veste l’abito del morettismo. La tarda ripresa in versi degli anni Settanta non cambia sostanzialmente l’impronta crepuscolare di Moretti, se non per un dippiù di astuzia e una specie di contemplazione a posteriori. Non è per intenzione detrattiva che

si assegna alla sua poesia una specie di «quintessenza e denominatore comune» della scuola o corrente (Mengaldo), con arguzie e finezze di “venuto dopo” (la rima assonanza nesciet / pesce a gara con il gozzaniano famoso, camicie / Nietzsche). Sicchè è quasi una insegna di merito la indelebilità mnemonica dell’attacco: “Piove. È mercoledì. Sono a Cesena..”

In questo inizio di secolo l’Italia è un laboratorio culturale assai vivo, in cui è riservata alle riviste una parte importante. Molti autori sarebbero meno comprensibili, senza dare ad esse il giusto peso. Basti pensare, ad esempio, a «La Voce», fondata da Prezzolini nel 1903 e da lui diretta fino al 1914 e poi, fino al 1916 da Giuseppe De Robertis. «La Voce» è stata il condensato delle svariate, e spesso opposte, fisionomie della nostra cultura novecentesca, matrice di indirizzi e personalità che arrivarono a maturazione ben oltre la scomparsa fisica della rivista. La “promessa” fatta da Prezzolini presentando la rivista è già eloquente: “Non promettiamo di essere dei geni, di sviscerare il mistero del mondo... Ma promettiamo di essere onesti e sinceri. Non promettiamo di non sbagliare mai, perché in un certo senso ciò è impossibile, ma promettiamo di correggerci non appena ci accorgeremo dell’errore....Crediamo che l’Italia abbia più bisogno di carattere, di sincerità, di apertezza, di serietà, che di intelligenza e di spirito..” Era la promessa di una posizione etica, perfino aspra e polemica, prima ancora che culturale. L’idea-guida era quella di una chiara impronta “educativa” e militante, pure in cospetto di una interna contraddittorietà – lo provano i nomi dei collaboratori: Papini e Boine, Jahier, Amendola, Slataper, Soffici, Rebora...; poi nell’incarnazione derobertisiana più letterariamente “pura”: Cecchi, Ungaretti, Saba, Sbarbaro, Cardarelli, Serra.

Dalla costola, per così dire, della «Voce», ma in polemica con essa, uscì «Lacerba» nel 1913, per una breve vita chiusasi nel 1915. A fondarla furono Papini e Soffici, imponendole una spinta innovativa, sperimentale, anche con l’occhio alle avanguardie francesi; sicché, in forza di tale carattere, si avvicinò parecchio al futurismo, ospitandone gli autori. Ma sul piano politico, «Lacerba» fu tradizionalista, in linea con un nazionalismo spinto, che era anche indotto dalla situazione storica. Sono del resto i caratteri dello scrittore, e dell’uomo, Soffici, così come si manifestarono per il peggio sotto il fascismo: e l’eversore futurista si ritrovò teorico della restaurazione e poeta annullato fra propaganda e retorica.

Se i testi dell’esperienza futurista di Soffici non sembrano segnalarsi per qualità particolari, malgrado gli entusiasmi di Sanguineti, è alla visività fresca e quasi prensile, all’impressionismo di altre poesie (e di certe prose) che si deve guardare per incontrare la parte valida di Soffici, in particolare le poesie di guerra (“Sul fianco biondo del Kobilek, / vicino a Bavterca, / scoppian gli *shrapnel* a mazzi / sulla nostra testa..”) Forse impressionismo da “appunto”, ma nitido, fermo. Soffici poteva essere il nostro piccolo Apollinaire? La domanda non regge al confronto, s’intende. Senza malignità si può insinuare che ne passa di distanza fra Rignano sull’Arno, luogo

natale di Soffici, e, mettiamo, Parigi – per dare una patria ideale all’apolide di *Calligrammes*.

Tuttavia si può ammettere che qualche cosa di Soffici, della sua *irritabilità*, di nuovo, si colleghi ai caratteri del Novecento che si viene formando: quell’atmosfera di laboratorio o di officina, quell’incremento calorico da altoforno, per usare un’immagine di Anceschi, che andrà prendendo forma con poeti di cui si dirà ora: Boine, Onofri, Jahier e soprattutto Campana e Rebora. Fuori da questa tensione particolare sembra situarsi Salvatore Di Giacomo, sebbene le *Poesie* complete in volume compaiono nel 1907 e *Canzoni e ariette nove* nel 1916 (ma Di Giacomo era già largamente attivo alla fine del secolo precedente). Di questa poesia rimane eccezionale il nodo fra il *melos*, una finezza stilistica e un istinto che non tradisce mai. Altre vie seguiranno Marin, Giotti, lo stesso Noventa: Di Giacomo resta comunque un caso preclaro di come non si diano veri poeti “in dialetto” ma poeti che scrivono in un’altra lingua da quella nazionale (nella fattispecie, in napoletano).

Il segno della «Voce» sta su Giovanni Boine, il segno di una opzione iniziale di stampo etico, in qualche modo volontaristica. Quest’opzione è nello stesso tempo, e quasi contemporaneamente, stilistica. I ritmi delle prose liriche di Boine sono frantumati (per impiegare un suo stesso titolo, *Frantumi*) non per effetti illusionistici o per gusto d’impressionismo, ma perché si producono sotto sforzo, sotto la pressione morale, anzi sono la stessa pressione diventata visibile. In queste lasse o strofe, slogate o contratte, si dà sempre un eccesso di carico, che funziona da strumento di scansione; i richiami della rima, riportano il groviglio della strofa a un inizio, come un’eco; simmetricamente, si moltiplicano le forme di fusione aggettivo/aggettivo, sostantivo/sostantivo. La scrittura si frantuma perché il mondo è scnesso: in tale rispecchiamento esasperato scrittura-mondo sta il *nuovo* di Boine.

Arturo Onofri sembra un poeta sempre sul punto di divenire grande poeta: ciò che lo fa mancare a questo compimento è forse una meccanicità del proprio modo di formare, meglio: un troppo di “ispirazione” (prendendo la parola con la cautela dovuta). L’ambizione della sua poesia è di scoprire (o forse creare?) un’armonia cosmica, tanto energica quanto un po’ indeterminata. Da *Terrestrità del sole*, che è del 1927, a *Simili a melodie rapprese in mondo*, uscito postumo, i titoli delle raccolte onofriane sono già per conto loro significativi: lo slancio del poeta investiva non *il* mondo ma *i* mondi. I precedenti *Orchestra* e *Arioso*, poi, mescolavano, secondo un tratto tipico della «Voce», prosa e versi. Insieme, ricomparivano forme chiuse, endecasillabi, strutture rigide. Pagati i debiti con le tradizioni dell’epoca (carducciana, dannunziana) nei libri iniziali, Onofri trovava poi il suo timbro in un lievito metafisico, in uno sforzo di penetrare se stesso in una penetrazione delle forme dell’universo, secondo una ideologia religiosa per cui il singolo diventa tutto. Per quanto questa applicazione finisce per essere macchinosa e perfino deludente, la forza locutoria di certi pezzi ne riscatta l’enfasi.

Chiudendo con Jahier, Campana e Rebora questo primo girone del No-

vecento, si entra nel vivo di quella officina o fornace cui si è fatto cenno. Jahier, credo, aspetta ancora un riconoscimento adeguato del valore intrinseco, ma pure simbolico, del suo lavoro. Può darsi che l'abbia finora ostacolato la qualità rigorosa della sua figura (era figlio di un pastore valdese morto suicida: si veda la traccia potentemente emotiva in *Ragazzo*), il suo rifiuto di compromettere con certi luoghi comuni anche culturali, l'estremo pudore, l'intensità del suo "credo" poetico. Jahier non teneva per nulla ad essere un "letterato": ciò che ha lasciato risponde piuttosto a un mito di coscienza, e insieme a un mito storico, d'illusione storica, che ha la sua più forte espressione in *Con me e con gli alpini*: il mito di un popolo grande nella propria umiltà, entro cui confondersi e sentirsi integro. Qui, a guardare bene, Jahier mette in gioco l'identità stessa dell'io poetante; e la sua coerenza non sarebbe tale se non implicasse un duro lavoro sul linguaggio, una ricerca della sua verità ossia autenticità, senza curarsi dei rischi di cedere qualche volta alla spinta del sentimento.

Eppure Jahier è uno spirito critico, della crisi d'alta drammaticità che definisce il secolo (Rebora, Campana). Dire che Jahier sia uno degli *uomini migliori* che ci capitò di incontrare, non è asprimere un apprezzamento umano ma un vero giudizio estetico. Come la "tendenza all'inno o salmodia" (Mengaldo) possa risolversi in semplicità ferita lo si può constatare anche su un testo solo, il "Canto della sposa."

Con Dino Campana (1885-1932) si arriva a quello che è indiscutibilmente il maggior poeta del primo Novecento, uno dei maggiori dell'intero secolo. I *Canti orfici* sono del 1914 e malgrado qualche stigmata residua di modi ottocenteschi, specialmente dannunziani, irrompono come un aerolito nel cielo della poesia italiana novecentesca, sconvolgendola per il futuro. Essi sono il vero prodotto dell'altoforno, di cui portano la traccia in certi rosticci di fusione. La poesia di Campana scavalca le istituzioni, le definizioni culturali, come quella di espressionismo, per esempio: e riporta al centro quelle intimità relative al linguaggio o al soggetto che saranno poi il marchio di tanto Novecento.

Nella "Chimera", in "Viaggio a Montevideo", in "Genova", la tensione investe la scrittura non come mezzo espressivo ma come limite, per forzarlo al massimo, per saggiarne la resistenza. In "Genova" il linguaggio comincia a sfaldarsi, tenta il passaggio *al di là*: "Come nell'ali rosse dei fanali / bianca e rossa nell'ombra del fanale / che bianca e lieve e tremula sali.../ Ora di già nel rosso del fanale / era già l'ombra faticosamente / bianca..." Nelle ripetizioni, nelle lievi varianti grammaticali apparentemente gratuite, nel ritorno di alcuni etimi fondamentali, questa poesia è già la lingua, la poesia di un *altro* – vi traspare ciò che si vorrebbe chiamare la "fisionomia smarrita" di Campana. Si può anche parlare di scacco per questo Campana estremo che terrà banco, sia pure sotterraneamente, per tanto spazio del secolo; sarà in ogni caso lo scacco istituzionale che distinguerà la migliore poesia novecentesca – soprattutto fuori dalla leggenda del vagabondo, del folle, del "male-detto" che ha oscurato una parte della verità di questo poeta.

Come si è aperto con un riferimento a Clemente Rebora, così si chiude opportunamente su Rebora questo frettoloso scorcio dei primi vent'anni. Anche per lui è questione di energia. Ma la carica che in Campana si manifesta per picchi successivi, nei testi reboriani ha carattere attenuato e continuo, quasi un rumore mentale di fondo che lega verso a verso, poesia a poesia. Un tumulto soffocato ma ininterrotto accompagna Rebora nella sua domanda sul soggetto – ma un soggetto d'anonimato.

Il primo termine che identifica questa poesia è l'urgere, il sobbollimento vitale: «L'egual vita diversa urge intorno: /cerco e non trovo e m'avvio / nell'incessante suo moto: / a secondarlo par uso e ventura / ma dentro fa paura...» Rebora non concede nulla al lettore, perché la sua natura non ha nulla da concedere, se non a qualcosa di "religioso" che la preme: così la scrittura può essere aspra e tortuosa, anche per taluni lombardismi (*sloia*, *croia*) – il lombardismo, non appena linguistico, di Rebora non è senza rilievo... Ma l'altro termine significante, complementare, potrebbe essere *attesa*: "Verrà se resisto / a sbocciare non visto.../ Verrà come ristoro / delle mie e sue pene, / Verrà, forse già viene / il suo bisbiglio."

II

Il secolo era cominciato come secolo-fornace, in cui si gettava la materia con un che di affannoso e di smisurato, per sagomare, magari ancora rozzamente, una nuova forma. La tensione era molto alta; lo si è avvertito, come carattere generale, negli autori del primo Novecento. Nel periodo successivo, fra le due guerre, la tensione e la produzione di energia non vengono meno, ma si ripartiscono in maniera più regolare, continua. Il lavoro della poesia, aperta la strada, si concentra sui caratteri già individuati: la crisi del soggetto e l'invenzione della parola essenziale, confrontata con se stessa – quella che è stata detta, con qualche ambiguità, la parola "pura".

Il Novecento compare sempre più per ciò che vuole essere – e non è fatica da poco. Ma è anche il periodo in cui le personalità rilevanti si moltiplicano – rilevanti non solo per i risultati ottenuti ma per la funzione stimolatrice e definitrice esercitata sui contemporanei e anche sulle generazioni in formazione: Ungaretti, Montale, Luzi, Caproni.. Essi mutano continuamente le domande che si propongono e propongono ai lettori. Si forma così, non dico una confusione di voci ma una grande eco, che allarga i contatti con le altre poesie europee. Basti pensare al rovesciamento provocato dal confronto intensissimo con la cultura anglosassone, per merito di Montale e Pavese, rispettivamente in poesia e in prosa. Ho fatto due nomi emblematici, ma è stato un gruppo non esiguo quello che ha condotto un'operazione tanto meritoria; e poi Giaime Pintor (Rilke), Bertolucci e la preziosa collana della "Fenice", e Bo e Macrì per gli spagnoli, Landolfi per i russi... In passato erano state soprattutto dominanti le influenze francesi.

Si disegna così una mappa assai fitta, dove le relazioni sono complesse, e le eredità passano spesso, anziché di padre in figlio, di zio in nipote. Quanto alla minima mappa che sto tracciando, diventa difficile seguire un qualche ordine di successione, a meno che non si ripieghi sulla cronologia da stato civile. Ma agisce una ragione di qualità più sottile. La generazione di chi scrive questa nota, ha vissuto la poesia di tale secondo periodo in tempo reale, per così dire: penso ancora alla trepidazione con la quale ci troviamo fra le mani il volume grigio con l'inserto in copertina delle *Occasioni*. Insomma, fummo coinvolti direttamente nella carriera di Montale, di Luzi, di Sereni, *mentre si faceva*. Essi sono stati, nel senso più stretto, i nostri contemporanei. Un grado alto di passionalità è ineliminabile anche in un semplice lavoro di registrazione come questo.

Si passerà dunque attraverso una materia viva, ripetendo qualche andata e qualche ritorno. Oltretutto, la ripartizione è arbitraria, e si danno autori di incerto collocamento nell'uno o nell'altro periodo, che finiscono per servire come corriera o meglio come passaggio discorsivo.

È il caso di Vincenzo Cardarelli e di Camillo Sbarbaro. La prima comparsa in volume di Cardarelli è del 1916, con *Prologhi* (versi e prose) ma il volume delle *Poesie* è tardo (1936) e si lega a una fortuna abbastanza curiosa fra gli ermetici (vedi Macri, Contini, Ferrata). Lo schema vulgato per Cardarelli è quello di una "restaurazione classica", anche con ritorni alle forme chiuse, regolari. La predicazione in questo senso di una rivista storicamente importante come «La Ronda», da lui fondata e diretta, rende ragione di quella "restaurazione", che non dovrebbe essere presa sempre come sinonimo di ogni processo di superamento e messa in mora di precedenti "avanguardie", secondo quanto ammonisce Mengaldo.

Non dimentichiamo che il nome chiave per Cardarelli è Leopardi. La classicità e l'"impassibilità" cardarelliane avevano a che fare con la prosaicità, anche questa in accezione particolare. Gargiulo spiegava piuttosto che "il suo (di Cardarelli) lirismo autentico è tale che si accede solo entro serie di elementi riflessivi a contatto logico strettissimo." La cui funzione, diciamo, sarà poi di rendere possibile aperture straordinariamente musicali e solenni: "Lenta e rosata sale sul dal mare / la sera di Liguria.." "O gioventù, innocenza, illusioni ..."

Sbarbaro non può essere soltanto il Giovanni, l'annunciatore di Montale. Sebbene leggendo "Giaci come / il corpo, ammutolita tutta piena / d'una rassegnazione disperata... / E gli alberi son alberi, le case / sono case... e tutto è quello / che è, soltanto quel che è..." dia l'eco di qualche sequenza degli *Ossi di seppia*. La "atonìa" sbarbariana non conosce l'attimo di eccezione, il "fantasma che ti salva". La contemplazione di sé, gli urti morali dei vociani hanno trovato una fusione in una pronuncia soffocata. È una discesa agli inferi della vita, di se stessi ma "ad occhi asciutti" – sia pure con qualcosa di lacerante.

Palazzeschi è il poeta fondamentale messo deliberatamente sulla soglia di questa seconda rassegna: guarda come una divinità bifronte alle protoa-

vanguardie novecentesche e alle neoavanguardie degli anni Sessanta – che non per nulla gli votarono con entusiasmo una sorta di appartenenza onorifica. I primi quattro libri di versi uscirono entro il 1910, le *Poesie* nell'edizione Preda sono del 1930. Ma le questioni di data sono abbastanza ininfluenti per quanto riguarda, gli assorbimenti e le incidenze palazzeschiane. Così il suo futurismo (del resto l'adesione cessò con l'inizio della guerra '15 – '18) fu di natura tutta speciale e non si riuscirebbe e farci rientrare neppure testi come "La fontana malata" o "Lasciatemi divertire". Palazzeschi ha iniettato alla poesia del 900 ciò che nessun altro poteva darle: una eversione tanto più recisa quanto più presentata in forma minimale. Una *clownerie* diffusa, polverizzata, vi esautora tanto il vecchio soggetto (la nozione di soggetto) quanto le convenzioni e le abitudini "liriche".

In tale messa in crisi sottopelle, dove sta più l'"io"? e dove il "decoro della poesia"? Palazzeschi riprende, con aria di nulla ma con una radicalità che pochi altri possono vantare, quelle domande o esigenze che abbiamo creduto di mettere al centro della poesia del secolo. Resta un'elegante questione da risolvere: che cosa sia lo spirito palazzeschiano. Comicità, satira, irrisione, caricatura? o, tanto per parafrasare, "azione di fumo"?

Saba è in qualche modo la *Gran Teatro* della poesia: nel senso che sembra non si dia cosa, persona, situazione, forma che Saba escluda a priori dal cerchio magico del discorso poetico – e nulla di ciò che la poesia abbia toccato, trasformato, assunto nei secoli passati possa essergli estraneo. Saba è vissuto per tutta la sua carriera, dalle prove dell'adolescenza a inizio secolo, fino a *Parole, Mediterranee, Uccelli*, in un'idea altissima della poesia: e questa carriera ha voluto dire una selezione, una elaborazione, un illimpidimento dell'immenso materiale che aveva accolto, e accoglieva in sé. Il *Canzoniere* è, con tutta la varietà di toni e di momenti psicologici un libro solo, continuo; in *Storia e cronistoria del Canzoniere*, Saba medesimo lo riconosce a tutte lettere: "Tutto, insomma, nel *Canzoniere*, il bene e il male, si tiene e... spesse volte quel bene è condizionato – magari illuminato – da quel male...".

S'intenda: non è un'assoluzione globale, una globale accettazione. Saba ha versi bellissimi, come ne ha dei brutti, anche molto brutti. Ma è da quel ponte che bisogna passare per potere raccogliere, non dico in uno sguardo, ma in un *continuum* la grandezza di Saba. Nel cui prodotto convivono, in maniera unica, la reverenza per ciò che vi è, tradizionalmente, di alto e perfino "aulico" e l'amore per la parola quotidiana (le "trite parole" che trovano un posto necessario, e unico, in un discorso che non è mai prosastico nel senso comune del termine). In realtà l'attenzione di Saba alla musica, metrica e prosodica, è continua, ed ha ragione Contini a dire, e dimostrare, che i suoi errori sono sempre errori metrici, "versi sbagliati". Saba, contro l'astrazione, si riservava la capacità di "sublimazione" e credo che il termine avesse le sue armoniche in psicoanalisi (si ricordi la coppia messa in coda a *Scorciatoie*: Nietzsche e Freud).

Il libro di versi più rivoluzionario dei primi vent'anni del secolo esce nel 1919: è l'*Allegria di naufragi* di Giuseppe Ungaretti. Le ragioni per cui anche di Ungaretti, come per esempio di Palazzeschi, si tratti in questo secondo riquadro introduttivo, sono già state esposte, e non giova ripeterle. L'*Allegria* è d'altra parte un libro che si stacca dalla sua data d'apparizione e si proietta avanti nel tempo, con una carica esplosiva: fin dove?

Non è soltanto Saba, secondo dice Sanguineti, che tenta di costruire un canzoniere perpetuo, "di autoanalisi, e quasi di autoterapia": Ungaretti dichiara apertamente l'ambizione "di lasciare una bella biografia". Ma a parte la confessione "tecnica" in prosa premessa all'*Allegria* – e appunto il "diario", i "tormenti formali" come tormenti dell'intersa sostanza umana – poche poesie come questa offrono tante indicazioni sulla propria natura: che è quella di una rimessa in gioco totale non solo degli istituti linguistici ma della motivazione stessa del fare poesia. La citazione più famosa del testo ungarettiano ("Quando trovo / in questo mio silenzio/ una parola / scavata è nella mia vita / come un abisso") esibisce i due estremi capitali per la definizione del primo Ungaretti: la parola *scavata* fuori dall'abisso – parola assoluta nella sua abissalità, oltre ogni precedente pattuizione di significato; il verbo "trovare", che allude alla creazione di un linguaggio nuovo, creato e non ricevuto.

Così Ungaretti risponde alle due emergenze della poesia nel suo secolo: una parola vera ("onesta") e un recupero angoscioso dell'io dalla dispersione, e proprio nel caos della guerra (l'"uomo di pena", il "grido unanime"). Lo sminuzzamento dei versi, i bianchi intorno alle parole, in questa struttura sono anch'essi "parola": parola "cava" complementare di quella "piena".

Sentimento del tempo verrà poi a dar ragione alla critica (Contini) che giudica che in Ungaretti "il discorso viene successivamente alla parola"; non però nel senso che l'ampliamento sintattico, la splendida efflorescenza lessicale, le circonvoluzioni barocche che contraddistinguono la seconda fase del poeta, siano un progresso, un aggiustamento da una forma *po- vera* a una sontuosa. *Sentimento del tempo* non è finalmente il compimento dei "versicoli" in misure metricamente consuete, ma riverbera all'indietro la necessità e autonomia di quei lacerti.

Enfin Montale vint. Si è entrati, ormai, nella zona delle grandi figure, in cui, per continuare l'immagine dell'inizio, meglio *si scrive* il Novecento, con la sua natura specifica. Montale dà una svolta alla nostra poesia, non c'è dubbio; una sorta di *shock*, con una lunga scia di influenze e di epigonismi, ma anche con un'apertura, ancor più pronunciata, alla coeva poesia europea (soprattutto a quella di lingua inglese, da cui Montale è stato anche eccellente traduttore). Non dirò che Montale sia uscito già tutto armato dal cranio del Giove poetico, ma senza dubbio gli *Ossi di seppia* (1925) presentò subito l'immagine di una poesia fra le più alte del secolo, diventando presto oggetto di culto e titolo antonomastico. Vi domina uno stato di aridità e atonia, entro cui baluginano le tracce di qualcosa simile a

un sentimento – ma come in negativo -, una via di scampo impossibile: il famoso odore dei limoni o il fischio del rimorchiatore (“Delta”).

Le occasioni (1939) riaffermano, con incisività splendida, tale condizione del soggetto ma danno anche un corpo all’eccezione”, all’ipotetico “fantasma” salvifico; per dirla con la lingua di Montale, all’occasione. Cui viene deferito lo statuto di un oggetto magari usuale, designato a funzione redentrica dall’improvviso emergere dal caos delle cose, ma soprattutto da un guizzo del lessico o della sintassi. Non sarebbe sbagliato sostenere che tutte queste occasioni sono in sostanza occasioni di linguaggio.

La peculiarità montaliana sarà di fare passare un messaggio totalmente disforico attraverso una lingua non rivoluzionaria ma “nuova” nella forte invenzione lessicale e nella musica aspra e ambigua, con effetti finali euforizzanti. Dopo *Satura*, col *Diario* e il *Quaderno di quattro anni*, Montale, con coerenza che direi feroce, ha completato la parabola del suo lavoro: la negatività dell’opera precedente s’è ridotta anch’essa al cinque per cento, facendo sarcasticamente il verso al borbottio, alla palta della Chiacchiera universale. Le parole del tardo Montale sono pronunciate come in uno stato di dormiveglia di una mente peraltro lucidissima e beffarda.

Si è cercato in questa rassegna di lasciare da parte il più possibile questioni di correnti, scuole, indirizzi. Ma negli anni Trenta la scena culturale italiana fu occupata da un fenomeno, l’Ermetismo che, sebbene elitario, era qualcosa di più che un movimento letterario, lasciando la sua traccia anche in campi diversi da quelli della produzione poetica. Alla base dell’Ermetismo era in fondo un rifiuto di comunicazione, o almeno della comunicazione nelle forme tradizionali, ritenute ormai usurate e ingannevoli; e insieme il rifiuto di cedere al “tempo minore”, alle vicende effimere della storia e dell’esistenza quotidiana, in nome di una purezza assoluta dell’atto poetico.

Ciò implicava non solo l’abbandono dei legami sintattici e logici, la costruzione di rapporti verbali astratti e rigorosi dentro i quali la *parola* emergesse con il suo potere primitivo, tutta una mitologia dell’assenza (*L’assenza la poesia* era il titolo di un libriccino del più armato critico e teorico del movimento, Carlo Bo); ma accanto a un’estetica anche un’etica di vaga tinta mistica se non proprio religiosa. Non e senza senso “poetico” che si privilegiassero Pascal e san Juan de la Cruz, su san Tomaso e Alberto Magno. L’ermetismo in ogni caso segnò tutto un lungo periodo, restando visibile e operante anche fin dopo la seconda guerra, quando le ragioni profonde che l’avevano animato erano ormai esaurite – con le sue riviste più gloriose e importanti, come «Frontespizio» o «Prospettive». (Sembrerà curioso che questo movimento abbia rappresentato per la nostra letteratura insieme un passo avanti in campo europeo per la qualità dei testi e l’intensità delle domande, e un ritardo storico di tre decenni circa: se si pensa che con esso si affermavano da noi principi ed effetti del simbolismo, da Mallarmé a Valéry, già largamente elaborati, mettiamo, in Francia).

Acque e terre (1930) e *Oboe sommerso* (1932), prime opere di Salvatore Quasimodo, esibiscono in modo addirittura esemplare i tratti propri

dell'ermetismo: caduta degli articoli, verbi usati con valore assoluto, volubilità dei legami di senso... La sillabazione ossessiva ("tu ridi che per sillabe mi scarno") isola la parola in un alone di stupefazione e di gelo. Talvolta il mito personale di Quasimodo (la Sicilia, l'infanzia) porta *tout court* alla poesia; altre volte prevale l'abilità dell'artificio. Ma è probabilmente nei versi di questo periodo sperimentale e in quell'opera forse unica di traduttore che sono i *Lirici greci*, che Quasimodo raggiunge i risultati più convincenti. Col dopoguerra (e la conquista del Nobel) la sua lirica civile e comunque più distesa, rappresenterà in genere una nobile retorica di sé stessa.

Capofila indiscusso della pléiade ermetica fiorentina (Bigongiari, Parronchi, Fallacara...) il giovane Mario Luzi dà con *Avvento notturno* (1942) il libro più bruciante e in certo senso perfetto del movimento. Dietro a questo libro stanno le letture dei Trecentisti e Cinquecentisti nostri e stranieri curvate naturalmente secondo lo spirito del tempo, e anche un po' di D'Annunzio, oltre a molto Mallarmé: ma il *quantum* di energia poetica che esso incorpora è alto, e resiste al lettore d'oggi. Sostanze squisite, lune pencilanti, giardini, fanciulle, teneri emblemi di giovinezza e di morte, incontri fra natura e violente visioni intellettuali ("ma chi tiene l'industrie oro dei campi / e la purpurea bara dei raccolti?.."): su tutto, l'eccezionale sicurezza di una voce.

Questa originale *prepotenza* fonico-metrica di Luzi ha naturalmente subito una trasformazione nel dopoguerra, secondo una maturazione che ha tuttavia conservato molti dei caratteri giovanili. Con *Onore del vero*, anni Cinquanta, il verso, già così reciso, tende ad allungarsi e a ripiegarsi in una colloquialità fitta di interrogazioni e di indugi. La poesia dell'ultimo Luzi ha acquistato la natura di poesia lustrale, purificatoria, in una limpidezza che lascia riemergere le antiche punte di passione, placando però il soggetto dentro la coscienza del Grande Gioco della Natura.

Alla *koiné* ermetica si legano, ma in modo originale, due poeti, Alfonso Gatto e Leonardo Sinisgalli, la cui opera si vorrebbe riportare all'onore del mondo letterario, che sembra averli un poco dimenticati. In Gatto, salernitano, fondatore, con Pratolini, della rivista programmatica «Campo di Marte», si attua una fusione che direi unica per intensità e passione, fra immaginazione delle figure e irresistibilità melodica. Si è coniata per lui l'etichetta di *surrealismo idillico*, accettabile con *juicio* (come ogni etichetta) solo se si precisi che il suo idillio nasce prima del senso, dal puro *melos*, che crea il senso e lo dissolve. Basti anche un minimo lacerto: "Sogno di fioca riva: cielo sorto / dal trapelato amore dell'estreme / solitudini chiuse in uno smorto / lume tranquillo..." I termini distanti del discorso, che vengono accoppiati con effetto di *choc*, sono come calamitati da una fatalità sensuale (e sonora).

Meridionale anche lui, di Montemurro in Lucania, Sinisgalli è titolare di una musica verbale pervasiva ma continuamente frenata e filtrata da una mente attentissima ai congegni combinatori, si direbbe matematici, che la-

vorano più che dentro *dietro* ogni organismo poetico. Grani di ermetismo, in dosi omeopatiche, ravvivano il versante favoloso della terra Lucana e l'alta precisione della *trouvaille* intellettuale: le venditrici di dalie sospese a mezz'aria in piazza San Babila o le muse sgranocchiatrici di ghiande, sono vignette di un surrealismo leggero ma non gratuito. Le questioni di fondo della lingua e del soggetto, stanno latenti in Sinisgalli sotto una scorza fine di divertimento – ma operano.

In modo totalmente indipendente dall'ermetismo, ancorché temporalmente contiguo, ha proceduto il lavoro di Attilio Bertolucci e Sandro Penna – si aggiungerà con diversità assoluta fra loro. Gli inizi di Bertolucci sembravano limitati da una delicata sensibilità naturale e da un gentile ma autentico ascolto delle nostalgie d'infanzia. Questo tocco fine è andato tuttavia trasformandosi man mano che l'opera cresceva, i libri si succedevano, da *Fuochi in novembre*, alla *Capanna indiana* a *Viaggio d'inverno* si solidificava e s'ingrandiva, senza tradire le origini. La piccola mitologia domestica di estrema affabilità si rivela ora una vera e propria *epica domestica* (vedi *La camera da letto* e la forma ritrovata del romanzo in versi), la cui delicata tramatura offre invece una delle poesie più profondamente solide del secolo; e l'uomo Bertolucci, "uomo malato" ("un male in cui credo e non credo"), salvato appunto dalla sua nevrosi, sarà il verde ottantenne che continua felicemente il lavoro.

Totalmente estraneo alla "storia", e dunque anche alle mode e alle correnti, Penna sembra perfino indifferente alla letteratura come "questione" e interessato soltanto alla sua natura strumentale nei confronti di un desiderio inesauribile. Anceschi ha argutamente parlato, per lui, di "eros indisciplinato". La perfetta identificazione fra poesia e desiderio che leggiamo in Penna ci mette di fronte a un desiderio diffuso in tutto il corpo, in ogni sua parte, non ancora genitalizzato, e che dunque imbeve ogni frammento del testo e del mondo. Ma comunque se ne parli, la poesia di Penna sembra sfuggire a una vera e propria definizione, restando incantevole e un poco misteriosa come certe sue figure: "il volo / del giovane ciclista / volto all'amico: un soffio / melodico: 'Vai solo?'"

Maturato nel cattolicesimo particolare di «Frontespizio» (di cui fu uno dei fondatori), ma anche amico e sodale di molti "ermetici", Carlo Betocchi definisce già nel titolo del suo primo libro, *Realtà vince il sogno* (1932), il nocciolo affabile e ardente della sua poetica (o si dica etica?): allucinazione della "realtà di tutto quello che si vede". I libri di Betocchi compongono via via un "continuo autoritratto cristiano" (Contini), nel contatto con il mondo. La "beatitudine" da cui sono percorsi si spinge fino al rischio del candore: ma in un testo come "Pastorale", il lessico appena arcaico e la musica tradizionale, vengono rinverginati da uno scarto metrico e sintattico. Nei libri della vecchiaia la luminosità di questa poesia rimbrunisce, però senza rinnegare mai del tutto la sua misteriosa allegria.

Con Delio Tessa non è soltanto la poesia in milanese ma la poesia *tout court* del Novecento che tocca uno dei suoi punti più alti. Ciò che in vita

di Tessa era stato il consenso caldo di un gruppo di amici, è divenuto un consenso della critica, pressoché unanime. La materia di questa poesia, che potrebbe sembrare a tratti scendere da un filone veristico o bozzettistico proprio del genere dialettale (figure di emarginati, di anomali, di vecchi, gusto per un grottesco in dissoluzione), si trasforma attraverso una sempre vivissima (esasperata?) coscienza linguistica. Il milanese vi acquista una effettività espressiva finora sconosciuta, profittando della propria struttura volontari monosillabica per dare rilievo alle spezzature che Tessa impone al verso (uso dei puntini di sospensione, vero marchio distintivo del ritmo tessiano...). Il realismo della vita umile e deietta è qui, in effetti, tutto allucinatorio, e difatti le “cose” di pietà e di sdegno (Tessa rifiutò visceralmente il fascismo) si presentano irrimediabilmente frantumate, disseminate, convulse.

Di questo carattere supra-reale si potrebbe indicare un esempio principe in “Di là del mur”, con la finale epifania zoomorfica: “Reclam del Trader-horn / del film-miracol, chì / tra duu tram, incazzii / trovi on struzz.. t’ee capii ? // Sotta on barocc reclam / gh’e on struzz / viv, che me guarda!!”

All’uscita dalla mappa del primo quarantennio di poesia del secolo, voglio appendere l’immagine di due autori, Vittorio Sereni e Giorgio Caproni, in cui tutta una generazione devastata dalla seconda guerra mondiale si è riconosciuta con intensità.

“A quest’ora / annaffiano i giardini in tutta Europa. / Tromba di spruzzi roca / raduna bambini guerrieri...”: il suono di questa tromba, che a me ricorda in modo irresistibile “le son de la trompette...si délicieux” baudelairiano, attraverso tutta l’opera di Sereni, diventa la Musica “delle tende che sbattono sui pali” del *Diario d’Algeria*, l’eco «a volte dolce / di radice aspra» dei diletti toponimi lombardi in *Stella variabile*. Ma quanto sbaglierebbe chi riducesse questa poesia alla musica, irresistibile epperò lacerante, che unisce il suo “lake district” ai luoghi della prigionia, alla grande città in cui la vita va consumandosi... L’“esile mito” di Sereni ha una solidità, perfino una crudeltà, insomma un carattere storico che esclude ogni eventuale indulgenza all’abbandono assaporato dell’autobiografia. L’Europa più volte evocata, è davvero l’Europa precipitata nella guerra e l’esistenza che vi si dibatte la vera esistenza di una generazione.

Un’aria di giovinezza illusa-delusa si sprigiona non solo dai primi versi di *Frontiera* ma da tutto il “canzoniere” di Sereni.

Alla radice di ogni poesia, c’è una cellula in cui si compenetrano *un* tempo, *un* luogo che la musica breve e intensa è chiamata a convogliarci.

Nome e tempo sono significanti che dominano anche in Caproni: nome, anzi nomi, nomi-epigrafi: “Ahi i nomi per l’eterno abbandonati / sui sassi...” Una eccezionale natura ritmico-melodica costruisce l’endecasillabo di Caproni su una serie di interiezioni (ah! ah!), che non sono emissioni di voce retorica ma strappi di energia poetica. È il Caproni delle “Biciclette”, di “Stanze della funicolare”, del mito tenero e familiare che sarà la biografia immaginaria della madre, Anna Picchi, una delle più belle invenzioni

del Novecento – il Caproni del “fluido”, nella scrittura come nelle figurazioni: nebbia, acqua, latte. Seguiranno le gravi, e ironiche, prosopopee del Viaggiatore, del Cacciatore, in fine i versi brevi, tersi e volentieri epigrammatici, di quello che chiamerei il Caproni “cristallo di rocca”.

Tutta quest’ultima parte dell’opera è un gioco con il principio d’identità; con una teologia negativa: il dio presente proprio perché assente (e viceversa); con l’io messo a specchio di se stesso; con il movimento ingannevole: “Lei non potrà arrivare, / mi creda, dove è già arrivato...” Caproni riprende, come si vede, le grandi domande del secolo, allargandole vertiginosamente. Pochi altri come lui mostrano ciò che possono fare e, meglio ancora, *non* possono fare i poeti.

7. Sulla critica

Nel terzo canto dell'*Eneide*, Enea, approdato a Butroto, vi ritrova Andromaca moglie di Eleno, il quale ha ricostruito in quella terra un duplicato di Troia, un simulacro della città distrutta: con l'arca di Pergamo, le Porte Scee, perfino un altro fiume Scamandro. *Parvam Troiam simulataque magni / Pergama...*

Potrà sembrare strambo introdurre in questo modo la mia conversazione sulla critica. Ma il passaggio, enigmaticamente suggestivo, un po' nascosto nelle pieghe del poema, mi è venuto in mente pensando al rapporto che intercorre fra la critica e il suo oggetto – poesia romanzo racconto che sia.

Ci ho sentito una specie di metafora, confusa forse, ma stimolante. La piccola Troia è il doppio di quella che non c'è più. Per i superstiti esuli, essa riproduce l'originale ma non lo ricalca perfettamente. Perché la città-simulacro nascesse è stato necessario che qualcosa venisse ad aggiungersi: la caduta e la distruzione della grande Troia, la fuga, la memoria di ciò che è andato perduto, anche la dimenticanza. Insomma, tutta un'esperienza fondamentale, senza di cui e l'una e l'altra Troia perderebbero di valore.

Allora, ecco che la metafora appare meno tirata per i capelli. Anche la critica, in qualche modo, simula l'opera presa a partito quando l'interpreta dopo averla perlustrata a fondo e ricostruita attraverso la lettura e la susseguente scrittura; ma anche l'atto critico introduce un'esperienza originale: quella lettura e quella scrittura, il *lavoro* che viene così prodotto e che si incorpora al testo.

La critica, in sostanza, si definisce proprio rispetto a questo lavoro, a questa esperienza. Essa non è mero rispecchiamento servile, oggetto subordinato aggiunto a un oggetto primario.

L'ho presa un po' alla larga, se questo discorso vuol essere, come dicevo un discorso rapido sulla critica contemporanea in Italia, le sue tendenze, i suoi metodi. Ma forse, poi, non tanto alla larga.

Spero non vi aspetterete una sfilza di nomi, con il rischio di non riuscire mai esaurienti, e di sentirsi rimproverare: e il tale, il talaltro, perché li hai trascurati?

Mi sembra più interessante, e stimolante, per voi ma anche per me, abbozzare qualcosa su ciò che pensiamo sia oggi la critica: sulla sua natura, il suo funzionamento dentro una certa realtà culturale, dentro un sistema di intelligibilità, in virtù del quale riconosciamo reciprocamente quel che diciamo e ascoltiamo, voi ed io.

Più che offrire definizioni perentorie, mi propongo di mostrare un po' come agisce la critica davanti a un testo. Naturalmente, in questo *excursus*

sarò ragionevolmente parziale, e, perché no, fazioso, e privilegerò ciò che a me pare significativo, insomma ciò che amo e in cui credo.

Questo è essenzialmente *fare critica* – a dispetto della superstizione che esige dal critico l'indifferenza, la neutralità del dio joyciano, che se ne sta sopra le nubi a curarsi le unghie.

Un ultimo avviso sul modo d'usare questa conversazione e riguarda i limiti temporali, per non perderci. Prenderò come punto di partenza, all'ingrosso, gli anni Sessanta, prestando attenzione a critici e indirizzi venuti fuori e affermatasi in Italia da allora in poi – e quindi non indugerò su personalità cospicue e di differente significato come Carlo Bo, Sergio Solmi, Oreste Macrì, Luciano Anceschi, Giacomo Debenedetti, per fare qualche nome, anche se il loro lavoro è continuato utilmente, a volte acquistando altro slancio dalle nuove proposte della ricerca critica.

Il punto focale, intorno cui si è organizzata la critica nel quarantennio, mi pare sia proprio una determinata posizione di fronte all'opera; dirò meglio: la posizione che il testo letterario è venuto a occupare. In questo senso è innegabile l'importanza della linguistica.

Ma dire linguistica, e dire Ferdinand de Saussure, il grande linguista ginevrino cui si devono enunciati fondamentali come l'arbitrarietà del segno, la distinzione *langue/parole*, significante/significato eccetera. Dalla linguistica di Saussure escono anche indirizzi di ricerca come lo strutturalismo e la semiotica sicché strutturalismo, semiotica e linguistica sono gli scenari di fondo indispensabili del lavoro dei critici ai quali mi riferirò.

Ma piuttosto che mettere in fila etichette di indirizzi di ricerca, che assomigliano in modo così scoraggiante a farfalle trafitte da uno spillone, meglio vedere in atto, un po' da vicino e in concreto le forme di questo lavoro.

Ho accennato alla posizione del testo letterario, di qualsiasi testo letterario – come materialità di scrittura e come coagulo simbolico delle pulsioni, dei fantasmi, delle intuizioni dello scrittore (ma pure, si vedrà, del lettore); come organismo vivente e come macchina che funziona attraverso il congegnarsi armonico delle parti.

Mettere al centro della attività critica il testo, significa che tutto ciò che il lettore vuole sapere, portare in luce dell'opera letteraria, il suo senso profondo – che, beninteso, non è unico ma plurimo – va ricercato e trovato nel testo, e non nel suo autore, nella storia umana, psicologica di costui, nei suoi *tics* e nelle sue idiosincrasie, nelle sue intenzioni di partenza...

Ciò vale quanto cancellare la figura dell'autore? Significa piuttosto che di quella entità complessa, disordinata, divisa che è l'autore, soltanto quando è rilevabile nel testo, nella struttura e nelle forme del testo ha valore critico ultimo – e non quanto può essere dedotto dalla sua autobiografia, dalla sua aneddotica, o addirittura dalle sue confidenze.

Se anche suoni un po' banale, rifacciamoci alla etimologia. *Krínēin*, il verbo che sta all'origine tanto del termine *critica* quanto del termine *crisi*,

coinvolge il concetto di sceverare, distinguere, separare: si può anche dire: di vedere come è fatta qualche cosa.

Il critico contemporaneo è convinto che la sua funzione non possa consistere nell'enunciare: "questo è bello e questo non lo è, qui c'è poesia e qui manca": perché la *poesia*, usando per un momento il termine in un'accezione impropria, per indicare ciò che in un'opera letteraria ne costituisce la validità – la poesia, dunque, non è una qualità dirò così omogenea, definita, collocata lì come una perla nell'ostrica, ma è una *produzione*, una produzione di senso, dunque qualcosa che si elabora via via e di cui si inseguono le tracce.

Un testo è fatto, ovviamente, di parole, di frasi – della loro struttura lessicale e sintattica; delle risposdenze fra parola e parola, fra parola e frase, fra frasi e frasi; di equivalenze ma soprattutto di differenze. Lo scarto fra la lingua della comunicazione vigente in un certo momento storico-culturale e la lingua di una poesia o di un romanzo coevi, serve per arrivare a cogliere un aspetto della specificità di quel testo in quanto testo letterario: vale a dire, la sua *letterarietà*.

Conviene rifarsi a un altro celebre linguista, Roman Jakobson, che distingue, fra le varie funzioni del linguaggio, una funzione chiamata *poetica*, che "mette l'accento sul messaggio per se stesso". Potremmo anche dire, con qualche approssimazione: quando viene in primo piano non ciò che il messaggio (il testo) dice ma *come lo dice*. E ricorrendo ancora a Jakobson: quando la parola è sentita come parola e non come semplice sostituto dell'oggetto designato.

La critica si propone dunque di rilevare il costituirsi di quell'organismo di forme che è l'opera. Ma appunto: un organismo è un insieme di parti che agiscono insieme, cospirano a un fine, ciascuna definendosi funzionalmente rispetto al tutto.

Così ho, un po' grossolanamente, indicato quella corrente o posizione nota sotto il nome di strutturalismo, che discende dai lombi dei formalisti russi 1915-25 (per esempio Sklovskij...) Spicciolando in modo rozzo, per lo strutturalismo ogni opera è un sistema, nel quale tutto si risponde e si condiziona, e la parte spiega il tutto e il tutto rende ragione della parte.

Una tale prospettiva implica sostanzialmente l'idea di un modello sottostante al testo, nello stesso tempo costante e mobile.

Sebbene non si possa ridurre sotto un'etichetta una personalità così ricca e complessa, Gianfranco Contini, armatissimo linguista e folgorante specillatore di scritture, offre esempi egregi nel suo lavoro di una messa in opera intelligente e soprattutto non parziale del metodo strutturalistico – prima ancora che diventasse moda.

Cito subito l'ormai celebre "Saggio di un commento alle correzioni del Petrarca volgare", dove si scopriva, e dimostrava, con puntuali esempi testuali, come l'insieme delle correzioni di un poeta (e qui, quale poeta!) costituiscono un sistema, ossia una rete di interdipendenze dinamiche, continuamente significative.

Lo stesso vale per un altro saggio, “Implicazioni leopardiane”, già eloquente nell’etichetta. Ma del resto, attraversando i volumi continiani, da *Esercizi di lettura* ad *Altri esercizi*, a *Varianti e altra linguistica*, alla produzione accademica e a quella spicciola su giornali e riviste, si è spinti ad applicare a questo critico, al suo metodo, ciò che Contini stesso aveva detto di Spitzer: il suo fascino sta in una posizione “mediatrice fra poesia e grammatica”; nel “descrivere e misurare la prima (la poesia), fosse magari la punta dell’avanguardia, con la sicurezza e si dica pure l’autorità della scienza”.

La supremazia riconosciuta ai valori testuali, in lui è sfuggita sempre alla mitizzazione irrazionale; e lo scetticismo asciutto di Contini starà in ciò: che non esistono confini ma direzioni e che la regola di ogni atto critico dovrebbe essere di spostare dinamicamente le proprie formule, “reperire direzioni piuttosto che contorni fissi, dell’energia poetica...”.

Reso così omaggio, sia pure poveramente e impropriamente, a quello che è il massimo punto di confronto per la critica contemporanea, posso considerare un’altra premessa che fonda tutto un tipo di ricerca.

Se il testo è un organismo di parti cospiranti a un fine, lo è in quanto *sistema di segni*. È la semiologia o meglio la semiotica che, come teoria generale dei segni, studia i modi di significare. Il suo campo è il testo come pratica significante.

Non posso certo imbarcarmi qui in una elucidazione dei diversi valori del segno in quanto indice, segnale, simbolo. La semiotica del resto non riguarda solo il segno verbale, ma ogni sorta di segno, fino, mettiamo, al cerimoniale delle forme di cortesia...

Nell’opera letteraria, il segno compare con un forte valore simbolico, perché non solo richiama il suo referente, il suo corrispondente nel mondo reale, ma condensa tutta la carica di intuizioni, memorie, ossessioni, fantasmi, spesso latenti, rimossi che lo promuovono. Si tratta dunque, per il critico, di *risalire* questo processo complesso e sfuggente, che potremmo dire dell’“invenzione poetica”, il suo concretarsi in segni: come osserva Cesare Segre. E insieme, calcolare gli effetti che tale lavoro di significazione provoca nel lettore. E *segni* sono, non solo le parole, con la loro potenzialità suggestiva, ma anche i simboli e le metafore, le scelte sintattiche, le grandi linee tematiche.

Ho fatto il nome di Segre, una delle personalità più autorevoli che si ricolleghino alla semiotica. Segre è un’intelligenza critica, filologicamente ferrata (come mostra anche un suo libro intitolato *Semiotica filologica*), per cui l’abbandono all’impressionismo o all’intuizione rappresenta l’estremo oltraggio. La sua lettura procede sempre da un accertamento solido della “letteralità” del testo. Segre riconduce la molteplicità di segni dell’opera al tempo e alla storia – nel senso che “se si prescinde dal suo funzionamento nel tempo, la macchina (del testo letterario, ovviamente) è solo un assieme di pezzi” e tale funzionamento va proiettato su un momento storico-culturale, con le sue specificità...

La stessa diffidenza verso le generalizzazioni astratte, si nota in Maria Corti – della quale ricordo qui, soprattutto, opere come *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche* e *La felicità mentale* – che indaga di un testo anche, e soprattutto, i rapporti con un tipo di cultura, vede il testo come “ipersegno o messaggio polisemico” e intende la letteratura quale “condizione e luogo che lega emittenti (ossia scrittori) e destinatari (ossia lettori) nelle varie epoche”.

Su queste linee ricorre il lavoro, variato e apprezzabile, di D’Arco Silvio Avalle (“Gli orecchini”), di Gian Luigi Beccaria, di Giorgio Orelli, di Aldo Rossi, di Paolo Fabbri, di Marcello Pagnani. Qui dovrebbe cadere anche il nome, assai noto per vari motivi, di Umberto Eco: che tuttavia mi pare più rilevante come elaboratore teorico e insieme formidabile espositore (non dico volgarizzatore) di sistemi di significazione.

Inseguendo e registrando gli scarti del *messaggio*, vale a dire la particolare lingua di un’opera, dal *codice* del linguaggio proprio a un’epoca, una cultura, o anche solo a una categoria; portando ad evidenza il *modello* sottostante alle varietà dell’individuo letterario; la critica sembrerebbe proporsi (e credersi) esaustiva: capace cioè di saturare pressoché ogni domanda che pone la lettura, e di chiudere dunque il circolo della comprensione di un’opera.

Ma l’opera letteraria, il testo letterario è anche *altro* che una struttura di pezzi, tutti verificabili e riconducibili a uno stesso criterio – e questo possiamo sentirlo quasi ogni giorno, ad ogni lettura. Essa è *plurale*, come diceva Roland Barthes, non solo perché implica, alla fine, non un unico significato ma piuttosto una molteplicità di significati, intrecciati e perfino a volte contraddittori; ma perché nel *lavoro* di significazione in cui consiste, gioca anche qualche cosa che non si riesce a classificare, a determinare in modo completo.

Se il testo è artificio, come sostenevano i formalisti russi, esso è anche il luogo dove *cade* qualcosa, qualcosa che possiamo chiamare, etimologicamente, *caso* – ma nel senso che certo è caduto lì, ma non poteva non cadervi.

Una *casualità necessaria*.

Siamo arrivati, almeno spero, a renderci conto insieme, io e voi, che la funzione ultima della critica non è semplicemente quella di giudicare e mandare (come notavo poco fa, di pronunciare: questo è bello, questo no...) ma di rilevare nell’opera ciò che per dir così l’ha *sorpresa* o come scriverebbe ancora Barthes, *siderée* folgorata... – e che pure operando potentemente in essa non è immediatamente leggibile sulla sua superficie discorsiva.

È a questo elemento che tende ad avvicinarsi, o almeno, su cui tende a fare perno, quella che è stata chiamata, forse impropriamente, la critica psicoanalitica.

Di psicoanalisi abbiamo un po’ tutti un’impiasticciata, visto com’è

sventolata alla brava anche da giornali e riviste – e magari è un’informazione peggiore di un’ignoranza. Comunque (...)

Una delle conseguenze rilevanti è che l’Io, il soggetto non si propone più come unitario, ma è diviso: non è più, come dice Freud, padrone in casa sua. Ma il *soggetto diviso* è anche il soggetto che scrive il testo, che parla nel testo – o è parlato nel testo. Ecco dunque un punto capitale per il critico letterario.

Su che cosa punta il critico che lavori servendosi anche degli strumenti che la psicoanalisi gli suggerisce? Non sull’autore – non si tratta di psicoanalizzare l’autore, cioè cercare di portare alla luce l’inconscio dell’autore, attraverso quanto dicono le sue opere.

Punta allora all’inconscio del testo? Ma si può dire che il testo abbia un suo inconscio?

Se il testo, l’opera *ha* un inconscio, non lo si può intendere allo stesso modo in cui s’intende che uno ha una casa o un cappello o una penna... l’inconscio si presenta come una energia, un’energia di desiderio... C’è un desiderio in chi scrive un libro, ma anche un desiderio, simmetrico e diverso, in chi lo legge. L’inconscio di un testo non coincide né con quello del suo autore, né con quello del suo lettore. Esso sarà un campo di potenzialità, di tensioni provocato dall’incontro fra l’intenzionalità, (il desiderio) dello scrittore, la realtà materiale della scrittura che ne è nata, e il lavoro attivo di penetrazione, di ricreazione svolto dal lettore.

Più che sugli interventi degli psicoanalisti in materia letteraria (ma allora ci sarebbe da ricordare i contributi di Franco Fornari e ancora di più quelli di Sergio Finzi e Virginia Finzi Ghisi), voglio mettere l’accento sulla fecondità del lavoro di quei critici che – come dice con felice immagine Mario Lavagetto – operano una *ricaduta* degli schemi, o meglio degli indirizzi freudiani sul testo letterario, secondo una libertà d’uso e perfino di deformazione che risulta alla fine pagante: lo stesso Lavagetto con i suoi finissimi saggi su Saba e Svevo; Francesco Orlando, di cui bisognerà almeno citare *Per una teoria freudiana della letteratura* ma soprattutto le letture freudiane del *Misanthropo* e della *Fedra*; Alessandro Pagnini e il gruppo che opera con tanta ricchezza e novità di spunti intorno alla rivista «Il piccolo Hans»: Mario Spinella, Ermanno Krumm, Italo Viola, Tomaso Kemeny...

In una posizione centrale rispetto alle ricerche strutturali, semiotiche, psicoanalitiche, cogliendone con estrema intelligenza e inventività motivi e stimoli, ma senza mai cadere nell’eclittismo, per cui tutti i fatti sono bigi, agisce Stefano Agosti, che è, a mio giudizio, il critico italiano di maggior talento dopo Contini – che mi pare il miglior elogio. Agosti è lettore capace di produrre illuminazioni sorprendenti per acume e audacia e non solo nel campo privilegiato della letteratura francese. L’annodarsi nel suo metodo anche di implicazioni psicoanalitiche, verso l’elaborazione – ovviamente mai terminabile – di una cosiddetta “teoria della lettera”, lo potrete scoprire al meglio nel più recente volume *Modelli psicoanalitici e teoria del testo*, dove si assiste restandone soggiogati, a splendide colluttazioni con

testi di Nerval, Valery e Mallarmé, ma anche di Sereni e Montale.

Secondo Agosti, il luogo dove si rivela l'inconscio, è la struttura di superficie di un testo: allitterazioni, rime, intrecci ritmico-timbrici... Il che si potrebbe lapidariamente sintetizzare così: la forma di un'opera sta al suo contenuto, come l'inconscio sta alla coscienza.

Agosti contrappone due nozioni molto circostanziate: Discorso e Testo (badate bene, con la maiuscola! anche questo è rilevante). La dimensione discorsiva di un'opera è la sua dimensione continua, lineare, logica, informativa, potremmo dire di senso comune; quella cioè che fornisce il reticolo di riferimento senza il quale una poesia un romanzo non sarebbe nemmeno materialmente leggibile.

Ma dentro il Discorso, e appoggiandosi ad esso come il disegno di un tappeto si sostiene sulla sua tramatura, agisce il Testo, quello che disfa parzialmente i sensi correnti, decifrabili del Discorso, per fare affiorare un senso *altro*, che non si trova altrimenti contenuto nel Discorso – insieme di punti di massima opacità che sono contemporaneamente punti di massima rivelazione; dove, enuncia Agosti sinteticamente, la Lettera fa nodo.

Arrivato a questo punto, posso rammaricarmi di non aver più tempo per accennare, se non di volo, ai contributi forniti, magari asistematicamente ma con alti risultati puntuali, da poeti e scrittori come Andrea Zanzotto, Edoardo Sanguineti, Antonio Porta, Franco Fortini; o da un saggista di natura e doti singolari come Pietro Citati.

Ma posso rammaricarmi ancora di più di aver finito col cedere all'elenco che tutto sommato, non giova a nessuno: né a voi, né a me, né agli elencati; e di non avere lasciato maggiore voce alla critica come ineliminabile, come attività che si sottrae tanto alla mitizzazione retorica quanto allo spicciolamento secondo correnti ed etichette.

Barthes – l'adorabile Barthes! – parla di *semiotropia*, ossia dell'atto di andare incontro al segno, riceverlo, ma anche esserne catturati. La critica non come qualcosa che si applica a qualcos'altro (l'opera), lo traduce, lo duplica nella spiegazione, alla fine lo sfrutta – ma è *agita* dal testo e proprio in questo modo, a sua volta, agisce. E allora capite come quel rapporto fra le due Troie, nel criptoapologo con cui ho cominciato la chiacchierata, venga sconvolto, rovesciato – magari mandato al diavolo.

Sfuggo come la peste la tentazione di fornire prescrizioni circa ciò che la critica debba essere o non essere. Tuttavia posso dire questo: al fondo di ogni *far critica* credo stia ciò che chiamerei, con goffo neologismo, *s-lettura*. Ossia una lettura che sopraggiunga dopo che siano stati percorsi tutti i circuiti catalogabili del testo: grammaticali, lessicali, logici, tematici, comunicativi, consci e preconschi etc; che si sleghi in certo modo da tali dati senza peraltro ricusarli, anzi li rinvesta di tutta l'energia globale estratta dal testo – e così li fraintenda, tramutando l'accertamento in *svista*, li renda fluttuanti – ma sempre *con rigore* – allo stesso modo che è detta fluttuante l'attenzione dello psicoanalista, strumento dell'intendere e dell'interpretare.

E per chiudere sulla domanda capitale: “ma poi, chi autorizza il critico ad essere critico?”, ecco un testo che dà a mio avviso una risposta metaforica, ragionevolmente ermetica e lampante nello stesso tempo. Viene, inutile dirlo, da Kafka.

‘E allora?’ disse quello, mi guardò sorridendo e si aggiustò la cravatta. Avrei potuto sostenere il suo sguardo, ma poi, di mia libera volontà, mi volsi un po’ da una parte e guardai il piano del tavolo con intensità crescente, quasi in quel punto si aprisse e si sprofondasse una voragine che assorbiva la vista. Dissi intanto: ‘Voi volete esaminarmi, ma non mi avete dimostrato di averne l’autorizzazione’. Lui scoppiò a ridere: ‘L’autorizzazione è la mia stessa esistenza, è il mio star seduto qui, è la domanda che vi rivolgo: la mia autorizzazione e il fatto che voi mi capite’.

8. Nel fare scrittura

Mi sono accorto che il titolo di questo seminario (“Nel fare scrittura”) si presta a immettere subito nel centro di quello che vorrei dirvi, se soltanto si sostituisca al verbo “fare”, verbo così *poietico* nel senso più vulgato, il verbo “produrre”, che nel linguaggio comune funziona da sinonimo.

Il privilegio dato a “produrre” non discende tanto dal valore semantico di “generare” che vi si collega nella mitologia tradizionale dello scrivere (lo scrittore padre dell’opera scritta eccetera), quanto dal significato *forte* – forte, intendo, nella mia specifica prospettiva cui induce l’etimologia: *pro-ducere*: far comparire, far venire avanti, fare che qualche cosa accada ad occupare un posto.

Che cosa sia poi quel *qualcosa*, lo si vedrà dopo. Adesso m’importa mettere l’accento sulla questione del posto.

Non a caso anche in psicoanalisi una questione capitale è quella di occupare un posto, o di mancarvi – e in questo modo si lega all’altro valore di “generazione”, di “filiiazione”: essere figli, e dunque essere padri, in ultima istanza non significa altro che collocarsi dentro una catena parentale ai cui posti sono collegati effetti di anticipo e di retroazione determinanti per il soggetto.

“Produrre scrittura” – identificando per il momento quel “qualcosa” con “scrittura” – assume allora una doppia gravidanza: fare emergere la scrittura in un luogo ma nello stesso atto costituire il luogo nel quale essa emerga.

Si delinea dunque come primaria una *topologia dello scrivere*. Per arrivarci, non mi sembra arbitrario, e depistante, ricorrere a qualche aiuto analogico.

Anche il testo del mito di Edipo si produce in tre luoghi fondamentali: Corinto, Tebe e Colono: ciascuno di essi determina non appena il senso ma la scrittura stessa di un segmento del mito – il suo *stile* se volete. Nell’*Edipo a Colono* Edipo è alla ricerca della meta conclusiva, “fonte di bene per chi lo accolga”; cerca un luogo nel quale il nome di Edipo smetta di essere un nome conflittuale e sacrilego, per farsi segno del soggetto, significativo: Lacan sottolinea questa battuta: *Ot oukét eimì, tenikaut’ar eim’anèr?* Proprio ora che sono anientato sarei finalmente un uomo?

Il senso ultimo dell’*Edipo a Colono* si può ipotizzare dunque così: il raggiungimento di un luogo nel quale il nome possa radicarsi finalmente come segno e pegno felicitante e protettivo.

Sono d’accordo che le discussioni sullo scrivere e sulle sue modalità

vanno protette contro ogni tentazione di retorica o trasfigurazione. Ma se si depuri questi miei riferimenti da ogni alone di sacro e di patetico, se ne potrà cavare partito per abbozzare una rozza teoria della scrittura come “costituzione di spazio”.

Questo luogo, ci domandiamo, è l'atto dello scrivere che Io determina? Qui vorrei in qualche modo prendere la distanza dal concetto di *chora* come elaborato da Julia Kristeva, specialmente in *La Révolution du langage poétique*, e che discende, come avvisa la Kristeva stessa, da un passaggio del *Timeo* platonico. Né la fonte né la rielaborazione, sono per la verità molto perspicui: *pour cause*. La “*chora*”, in quanto “rottura e articolazione-ritmo”, sarebbe “preliminare all'evidenza, al verosimile, alla spazialità e alla temporalità”. Puro luogo di energie pulsionali, di motilità e stasi, tollerebbe analogie solo con “il gioco vocale o cinesico”.

Per mio conto, sono tentato di vedere nell'atto scrittorio – in ogni concreto, singolo, storico atto scrittorio – l'aprirsi, non contro il caso con la collaborazione del caso, dello spazio o luogo in cui l'energia libidica indifferenziata, legandosi a diversi livelli di complessità, attui una finissima *diversificazione* e stabilizzazione momentanea attraverso l'entrata in opera terminale degli istituti grammaticali e sintattici.

Questo avvenimento partecipa insieme del semiotico e del simbolico, nell'accezione che attribuisce loro la Kristeva. Non dico certo niente di nuovo e di originale: se non mettere l'accento sulla “produzione del luogo”, sul dato topologico rispetto a quello dinamico ed economico (terminologia, lo avrete facilmente riconosciuto, di discendenza freudiana).

Lo scrivere è una *catastrofe*: formarsi di una piega, di un nodo, di un incastro eccetera, inimmaginabile senza il luogo in cui avviene. La piega, la spaccatura, l'esplosione, l'accoppiamento sessuale *sono* un processo cioè un luogo. La barra separatoria saussuriana è anch'essa un luogo, dove avviene il contatto e insieme la estraneità del significante e del significato.

René Thom descrive la ricezione di una frase del tipo SVO, soggetto - verbo - complemento oggetto, come “spiegamento universale di una catastrofe spaziale”. Non prolungo tale direzione per incompetenza, ma ci vedo qualche indicazione di sostegno a quanto enunciato.

Ciò che mi preme è affermare che questo spazio o luogo di cui si sta parlando, non è un *a priori*, dunque spazio preesistente dove vada a collocarsi la scrittura. La scrittura stessa è il suo proprio luogo. Credo che cada a proposito qui l'idea di traccia, dico proprio la traccia che lascia sul terreno la preda inseguita e che il cacciatore legge. In questo caso la traccia: l'orma, la piuma caduta, il solco nell'erba, l'arbusto spezzato eccetera, non è assolutamente separabile dal luogo che la contiene, è appunto il luogo determinato da quel segno; meglio: il luogo-segno.

Se tale coalescenza è uno dei caratteri distintivi del luogo della scrittura, della scrittura in quanto luogo, ripeterò l'altro carattere, del resto già accennato: quello dell'assoluta individualità. Non si dà codice né archivio

del luogo; esso non è un modello di valore generale, da cui dedurre. “Colui che sogna inventa la propria grammatica” osserva Jacques Derrida, in un saggio, “Freud e la scena della scrittura” che offrirebbe molti punti di richiamo e magari di appoggio a quanto vado sommariamente enunciando. Così non solo ogni soggetto che scrive inventa il luogo della propria scrittura, il che pare abbastanza ovvio: ma ogni momento di scrittura produce il suo proprio campo.

Man mano che lo pronuncio qui davanti a voi, sento il bisogno di correggere questo discorso: o lasciare che si orienti in modo un po' diverso da quello che intendevo.

Innanzitutto intendevo – e intendo ancora, mettere insieme qualche tratto non di estetica, ma di poetica. Certamente non una teoria generale dello scrivere, ma qualcosa che serve ai miei tentativi di scrivere, e cerca di renderne ragione. Per sfruttare, ma con autoironia, un titolo lacaniano, una sorta di “*mythe individuel*” dello scrivere – se il mito sia definibile (cito ancora Lacan) “come ciò che conferisce una formula discorsiva a qualche cosa che non può essere trasmessa nella definizione della verità”.

In questa prospettiva penso di potere fare riferimento anche a qualche esperienza “testuale” del mio lavoro, per semplice comodità pratica senza indulgere troppo, spero, al narcisismo.

Mi è capitato, in passato, di baloccarmi alquanto con un aggeggio, un *gadget*, un matema rapinato al magazzino lacaniano, precisamente la formula del fantasma, che si raffigura come: soggetto barrato, connesso ad un’*a* minuscola, che nell’algebra psicoanalitica significa l’oggetto del desiderio, da una losanga, un rombo, un punzone, segno della relazione fra i due elementi.

L’ho adoperato figurandomi che questo buco o vuoto centrale visibilizzi i bordi lungo i quali scorrono le pulsioni dell’autore e del lettore; l’ho adoperato tanto, che adesso veramente mi sembra troppo comodo e superficiale.

Il problema caso mai sarebbe di vedere se e come si possa trascrivere secondo topologia più seria e pertinente, il posto della scrittura. Qualche cosa che assomigli magari alle figure che accompagnano, nel già citato dialogo del *Timeo*, il discorso sugli elementi cosmologici? Anche quella losanga diventerebbe stimolante in altro modo, per le sue possibilità di trasformarsi in quadrato, restringersi in fenditura, appiattirsi in barra.

Convorrà forse passare un po' alla fenomenologia della scrittura: cercare di intendere che cosa sia lo spazio dove non solo emerge la scrittura, ma che la costituisce. Esso è determinabile, ammesso che lo sia, non in termini di contenuti, di messaggi espressivi, ma di rapporti grafico-sintattici – neppure, dico, di scelte lessicali, tonali, metriche eccetera: meri rapporti di differenze e distanze.

Tale spazio è prodotto da movimenti, arresti, anticipazioni, ritardi, in-

somma da tutta una motilità, che già contiene in sé, senza enunciarle, le specifiche soluzioni linguistiche della pagina che sarà scritta. Luogo di movimento, di ritmo, anche di vocalità – vocalità rappresentabile forse solo con segni simili a quelli (lineette, archi di cerchio, ictus) che negli schemi metrici indicano le lunghe, le brevi, le accentate, le cesure.

Ancora: luogo non di infinite possibilità, ma di scelte già compiute e non dichiarate, al momento in cui il posto *avviene* con la scrittura.

Scrivere è, per definizione, *nachträglich*: per definizione un postscriptum; supplemento a qualcosa che non si dà prima dello scrivere; invenzione a posteriori.

Se il costituirsi di tale spazio non è semplicemente la condizione della scrittura – termine che si lega troppo a un rapporto di successione e di causalità, ma è, come del resto ho già detto, né più né meno che la scrittura che accade; il lettore dovrà essere in grado di risalire il cammino dal testo visibile, dal fenotesto al *luogo*.

Non dico che sia sempre facile, neppure che sia sempre possibile. Tuttavia, ecco qui espressa una esigenza della critica letteraria, se non accetti di ridursi a un'enunciazione di *indimostrabili*.

Bisogna pure correre il rischio di metaforizzare ingenuamente o rudemente, nello sforzo di identificare e definire quell'atto istitutorio dello scrivere in ogni autore; comunque sarà sempre meglio che supporlo ineffabile.

Uno scritto molto acuto di Giorgio Agamben rinvia a un passo della prima epistola ai Corinzi sulla glossolalia, sul "parlare in lingua", che fornisce qualche aiuto a questa sommaria elaborazione teorica. Voglio mettere l'accento, magari con molto arbitrio, ma pazienza, sul fatto che parlare in lingua, in glossa, *lalein glosse*, significhi, come indica Agamben, fare in sé l'esperienza di una parola barbara, che non si sa...

Detraiamo subito da ciascuno di questi termini qualsiasi trascendenza: la parola *barbara* ossia estranea alla comunicazione convenzionale, di cui fa esperienza lo scrittore, è tale perché produce, fa venire avanti la lingua della comunicazione in uno spazio particolare – particolare in doppio senso: giacché inedito e proprio di quell'autore.

Vorrei però adesso fare svoltare questa chiacchierata verso una certa applicabilità quasi empirica: non mi spaventa l'aggettivo. Lo faccio con un esemplare preso un po' a caso, se non proprio perché si presenta così ben catafratto in una sua cifra, che sembra inaccessibile a nuove infiltrazioni del lettore: Madame Bovary.

Io credo che il luogo iniziale della scrittura flaubertiana di Madame Bovary, implicito ma non identificabile con i suoi temi, con le sue soluzioni strutturali e stilistiche, possa essere riconosciuto dal lettore come una eco, un fondo, come qualcosa di omologo a *le grain de la voix* barthesiano.

Esso può venire, contornato, non dico: definito, rilevando una serie di valori segnici del testo. Penso alla figura circolare che emerge nella prima

pagina del romanzo dalla descrizione di una cosa brutta, muta e “profonda” che è il copricapo di Charles Bovary scolaro. “Ovoïde et renflée de baleines, elle commençait par trois boudins etc..”; cui fa da penchant, verso la fine, l’oggetto totalmente inutile costruito da Binet a furia di mezzelune e sfere cave le une dentro le altre.

Lo spazio di Madame Bovary, intérieur ed extérieur al medesimo titolo, è uno spazio ad anello che circonda un centro vuoto, un centro di nulla. Secondo topologia, potrebbe essere assimilato alla figura chiamata toro, la superficie insomma di quello che comunemente si dice un anello a sezione circolare.

È la figura-effetto che esce anche dalla lunghissima sequenza dei Comizi Agrari, e rende ragione della loro stessa costruzione figurale e sintattica, di quella superficie compatta di oggetti, movimenti, parole avvoltoiate, dirò così, intorno all’inesistente.

Lo stesso spazio che comanda, a micro livello, la tramatura sintattica e addirittura fonematica di un prelievo testuale e perfino occasionale come l’inizio del settimo capitolo della prima parte, che riproduce con mimetismo feroce lo stile dell’immaginario di Emma. O si veda la catena degli imperfetti (disait, mangeait, épuchait, croquait etc) che modella la routine coniugale del dottor Bovary.

Ho voluto beninteso solo accennare in maniera precipitosa, a un modo di lettura che può, con qualche effetto di conferma ma anche di scoperta, riorganizzare i dati del testo secondo un’ipotesi, e insieme ricontrollare su di essi l’affidabilità teorica dell’ipotesi medesima.

Mi pare di capire che l’intenzione di questo seminario sia di costringere i parlanti a rendere conto di qualche loro esperienza diretta, epperò soggettiva, aleatoria, del fare scrittura. A venire allo scoperto, insomma. Non ho difficoltà, per concludere la chiacchierata, a spostarmi su questo campo: non senza però un minimo disagio, che non proviene tanto dalla modestia – del resto citerò certi miei libri come non fossero miei, ma reperti oggettivi; piuttosto dalla convinzione che parlare del proprio lavoro letterario non conferisce affatto maggiore sicurezza.

Credo che anche lo scrittore abbia buone ragioni per misurare la verità di quell’affermazione freudiana che l’io non è padrone in casa sua. Poniamo pure che si dia un sapere in materia: ma a chi pertenece?

L’esperienza della scrittura del mio ultimo romanzo, *Il gran trucco* è stata un’esperienza che si lega alla questione del luogo. Il libro uscì nel ‘78 e posso calcolare che tutto il lavoro intorno ad esso, dai primissimi brandelli d’idea fino alla stesura completa, abbia occupato i tre anni fra il ‘75 e il ‘77. In quel periodo tutti i libri di narrativa che mi stavano alle spalle mi apparivano, in après coup, disporsi secondo un processo crescente di strutturazione.

Voglio dire questo: che il fantasma di romanzo che avevo cercato di attuare in quegli esperimenti implicava una struttura sempre più complessa e rigorosa ad ogni livello, da quello tematico a quello figurale a quello lessicale. Il romanzo si risolveva in una macro e micro rispondenza continua delle sue componenti, in un circolo di andate e ritorno fra la parte e l'intero, secondo una procedura ininterrotta di mise en abîme. Parlo, s'intende, delle intenzioni, non necessariamente dei risultati.

Spinto a metaforizzare, o meglio: a spazializzare questo temporaneo punto di arrivo, potevo figurarmi il mio lavoro scrittorio precedente come una sfera di materia densa, omogenea, che non tollerava nessuna porosità, nessun minimo spazio vuoto. Tutto, ipoteticamente, vi era connesso e si rispondeva – fino al tessuto della frase.

Ne ricavo, addirittura fisicamente, un senso di saturazione, di soffocamento. Potrei parlare di una specie di sazietà da struttura. La struttura, deità bizzarra e concupita fin troppo, risultava né più né meno che una impasse.

Si trattava di bucare una materia insopportabilmente compatta, di rarefare il tessuto, di reintegrare alla scrittura i suoi vuoti – ipotetici o reali che fossero – in una esigenza di respirazione o forse sarebbe meglio chiamarla di dislocazione, di disseminazione.

La figura che mi venne spontanea per dare corpo a questa necessità fu quella, certo non molto originale ma adatta ai miei tasteggiamenti, dei “buchi neri”. Metafora astronomica anzi cosmologica, ma subito congiunta con l'immagine della partitura celeste di *Un coup de dès* mallarmeano, dove le costellazioni scintillanti non hanno più valore degli spazi vuoti. Questi “black holes”, di là dalla stretta definizione scientifica, li vedevo come dei disorganizzatori sintattici, delle antistrutture che investivano la storia raccontata non meno che le modalità del suo racconto.

Contro la *troppa struttura* decidevo di diradare, di fare luogo al “vuoto” rovesciato come passaggio al di là. Operazione irrinunciabile di igiene mentale e stilistica: o piuttosto: sola strada di invenzione percorribile – per me – in quel momento.

Con il senno di poi, ma non tanto “di poi”, questa prospettiva rende ragione di tutta una serie di opzioni tematiche, lessicali, sintattiche del romanzo, fino alla disseminazione del grafo, della forma della lettera: partizione dei paragrafi, uso dei bianchi tipografici, e ricorso flagrante, e coatto, allo strumento dei puntini: due, tre o quattro, entro e fuori parentesi, non mai casualmente ma secondo una necessità di stacco e ripresa variabile dirò così *ideologicamente*.

La coazione che ho implicata, fondamentale, diventava per sé stessa significativa. Intendo dire che fino allora avevo evitato con una sorta addirittura di mania l'uso dei puntini di sospensione, artificio giudicato odioso. Tutta una catena di scelte me lo imponeva adesso, non appena come inevitabile ma prezioso.

Nello stesso tempo – voglio sottolineare proprio questo: né prima né

dopo – lo spazio generativo della scrittura, con le opzioni stilistiche, determinava ciò che chiamerò la “storia” del romanzo: non solo articolando la disposizione delle sequenze, dei blocchi, degli avvenimenti, se preferite; ma suscitando la stessa materia: le costellazioni emotive e figurali, le relazioni diegetiche di base.

Non voglio certo stare a raccontarvi la storia di quel mio libro: ma lo stesso personaggio, chiamiamolo così, di Rosenkrantz, terrorista immaginario ed escrementizio, ideatore della Gran Macchina, innesco del diluvio che viene dalle fognie anziché dal cielo, non era un *nocciolo di romanzo* preesistente cui si trattasse di legare un discorso, ma era uscito proprio da quello spazio di discorso e non da un altro, subendovi una pluralità di spostamenti e deformazioni.

Mi fermo in quest’autoanalisi, per timore che diventi un’autocontemplazione. È anche perché, prima di chiudere, vorrei spendere qualche parola per un libro che si sta facendo e che dunque, agli effetti del principio di realtà, non esiste.

Questo romanzo butta via al novantacinque per cento le premesse e le procedure de *Il Gran trucco* per radicalizzarne qualcosa che in fondo riporta al luogo della scrittura come l’ho malamente abbozzato.

Saranno pochi rilievi, e sommari proprio perché è il senso stesso del libro, la sua intenzione ad essere tuttavia in svolgimento – il senso ad essere dentro il suo farsi senso o sensi...

Il compito che mi sono visto messo davanti è stato ancora una volta di individuare un posto dello scrivere: uno spazio “fra” voglio dire una zona confinante, e doppiamente comunicante, con due lingue o voci: voce della narrazione con la sua logica immaginaria, con il suo svolgimento lineare; voce del sogno, che scinde, associa, connette secondo le leggi del processo primario.

L’adozione di questo luogo “fra”, impervio e forse inesistente, implica una serie di problemi. La lingua del sogno si proietta nella scrittura come una pulsione continua a spostare i confini fra fonema e fonema, fra parola e parola, fra frasi e frasi; a soppiantare la unilinearità con un’esplosione pluridirezionale di sensi; a fare irradiare dal cuore di ogni cellula verbale una rete di significati e dunque di possibilità romanzesche.

Contemporaneamente, lo schema del romanzo che, in quanto modello sia pure libero e flessibile di causalità, costituisce la sua stessa possibilità di venire recepito come *storia*, si trova soggetto a violente sollecitazioni che tendono a dissolverlo.

Mettiamo le cose in questo modo: l’inconscio, regno della non contraddizione e del contiguo, come, in che forma può allocarsi nella narrazione, dominio delle opposizioni, delle differenze, del successivo?

La ricerca di uno spazio specifico per questa scrittura mi ha portato, a livello di soluzioni formali, a privilegiare ciò che Barilli chiama l’intraverbale: è nel nodo ultimo, etimologico e paraetimologico, fonico, perfino

grafico della parola che si tratta di fomentare, *invenire* se volete, le relazioni primarie che si svilupperanno fino a diventare i temi della storia.

Mi chiederete: ma c'è poi una storia, in questo romanzo? Rispondo: c'è; potrei sintetizzarla grossolanamente così: la caccia confusa e quasi involontaria a un fantasma di paternità.

Mettiamo: qualcosa che si svolge, si racconta sullo schermo del ben famoso “romanzo familiare del nevrotico”.

Anche il plot, con i suoi personaggi, è prodotto dal prendere forma del luogo, linguistico – simbolico, di cui ho continuato a parlare; e dal fare i conti con quella minima *resistenza* di struttura categoriale – anch'essa un luogo, ma dato, preesistente – senza la quale il romanzo va in fumo.

Nel momento in cui, per concludere finalmente, dovrei dirvi: ecco quello che sto scrivendo, come lo sto scrivendo, il discorso fatto finora mi sembra passabilmente irreali. Vogliamo accordarci almeno su questo? non c'è niente che arrivi a toccare davvero lo scrivere, nemmeno lo scrivere, o il parlare, dello scrivere.

9. Sulla semiotica

1. Tutto comincia da Giove. Il Giove della semiotica (o semiologia: si toccherà fra un momento anche questa preliminare questione terminologica) è, almeno per chi nutra ciò che Roman Jakobson, linguista principe, chiama “l’egocentrismo dei linguisti”, Ferdinand de Saussure. È nel suo *Cours*¹ che si legge la frase forse più citata degli ultimi vent’anni: “Si può dunque concepire una scienza che studia la vita dei segni nel quadro della vita sociale; essa potrebbe formare una parte della psicologia sociale e, di conseguenza, della psicologia generale; noi la chiameremo *semiologia* (dal greco *semèion* “segno”). Essa potrebbe dirci in che consistono i segni, quali leggi li regolano. Poiché essa non esiste ancora, non possiamo dire che cosa sarà; essa ha tuttavia il diritto ad esistere e il suo posto è determinato in partenza. La linguistica è solo una parte di questa scienza generale...” Gli anni in cui Saussure parla sono quelli fra il 1906 e il 1911. Circa mezzo secolo dopo, uno studioso – anche di semiotica – geniale come Barthes, riprende la linea di Saussure in qualche modo capovolgendone le conclusioni: constatando che “ogni sistema semiologico ha a che fare con il linguaggio”, conclude che “la semiologia è una parte della linguistica e precisamente quella parte che ha per oggetto le *grandi unità significanti del discorso...*”²

Inutile per ora soffermarsi sulle critiche opposte a tale principio di supremazia del linguaggio (Ducrot e Todorov vi leggeranno una sorta di *écrasement* della semiologia da parte della linguistica³). Intanto si approfitterà dell’occasione per sistemare la nomenclatura: fra le due denominazioni di “semiologia” e “semiotica”, una di prevalente uso francese, l’altra anglosassone, d’ora in avanti ci si allineerà alla delibera della carta costitutiva dell’Associazione internazionale per gli studi semiotici, che nel 1969 sceglieva il termine “semiotica”. La questione non è forse solo di etichetta, se alcuni studiosi giudicano che le due denominazioni non si ricoprono esattamente: Hjelmslev propone di chiamare “semiologia” una semiotica di livello superiore, la quale parli di una semiotica non scientifica; per Christian Metz, “le semiotiche starebbero alla semiologia come le singole lingue stanno alla linguistica generale”⁴.

La semiotica non ha comunque un Giove solo. Jakobson ritiene che il contributo saussuriano alla “scienza dei segni” sia più modesto e ristretto⁵ di quello attribuibile all’americano Charles Sanders Peirce. Peirce è soprattutto *un logico*: “Logica, nel suo senso generale, è, come credo di aver dimostrato, solo un altro nome per *semiotica*: la quasi-necessaria o formale dottrina dei segni”⁶. Tutta una particolare catena di aperture e sviluppi, d’implicazione logico-filosofica, viene avanti con Peirce e rimanda ad altre

fonti: Locke, per esempio, a Lambert, a Bolzano che nello scritto “Lo sviluppo della semiotica”, nel libro citato poco sopra. Jakobson elenca come precursori della semiotica, i primi a proporre l’esigenza se non addirittura il nome. Dove Saussure costruisce secondo un principio binario (significante/significato, *langue/parole*, diacronia/sincronia, arbitrario/naturale etc). Peirce procede privilegiatamente per triadi, a partire da quella che definisce la semiosi: “Per semiosi intendo un’azione, un’influenza che sia, o coinvolga, una cooperazione di tre soggetti, come per esempio un segno, il suo oggetto e il suo interpretante...”, passando per l’altra ben nota: icona, indice, simbolo, o quella: qualisegno, sinsegno, legisegno etc. Mentre il sistema saussuriano gioca sull’arbitrarietà e sull’opposizione, insomma appare come un sistema *stretto*, l’edificio peirciano nella sua coerenza e “autoesplicità” sfonda in maniera vertiginosa in una sorta di semiosi illimitata, ciascun termine potendosi spiegare solo con un altro, e questo con un terzo, e via via all’infinito.

Non pertiene al discorso qui appena iniziato una vera e propria attraversata della nozione stessa di semiotica e dunque delle sue varie diramazioni, dei contributi innovativi o anche semplicemente integrativi collegabili ai nomi di altri studiosi, da Buysens a Morris, a Barthes, a Prieto, a Benveniste, a Lotman, a Mukařovský, a Greimas, a Segre, a Eco, tanto per cominciare un elenco. Non gli pertiene, se non per quanto può servire a prendere le misure del tema messo in testa al discorso, che è precisamente la “critica semiotica”, *ens amphibium* già a cominciare dal sostantivo, non si dice poi dell’attributo. Un’attivazione dell’oggetto di codesta critica, si gioverà almeno di muovere da un terreno sufficientemente solido per quanto riguarda la semiotica, il suo statuto, il suo proprio fine. “La scienza del segno e dei segni” (converrà sottolineare la disgiunzione) “...ha il diritto e il dovere di studiare la struttura di tutti i tipi e i sistemi di segni e di chiarire i loro diversi rapporti gerarchici, la rete delle loro funzioni e le proprietà comuni o divergenti di *tutti* i sistemi in questione... La semiotica, per il fatto stesso di essere la scienza dei segni, è chiamata a inglobare *tutte* le varietà del *signum*”: è il paragrafo conclusivo dell’excursus Jakobsoniano sugli sviluppi della semiotica.

“Diremo dunque che la semiologia è una disciplina che studia tutti i fenomeni di cultura come sistemi di segni”: l’affermazione si trova quasi come esergo allo scritto di Umberto Eco “La critica semiologica” (si conserva qui la terminologia usata dal testo citato). “Studia sotto tale luce quelli che sono, per definizione unanime, sistemi di segni, come la lingua e le segnaletiche stradali; e quelli che d’abitudine non vengono ritenuti fenomeni segnici, come i sistemi di parentela, l’architettura, la moda, le liturgie, le forme di etichetta. Se la semiologia adotta questo punto di vista è perché assume l’ipotesi che la cultura sia essenzialmente un fatto di comunicazione; e che quindi ogni fenomeno di cultura possa essere studiato dal punto di vista dei processi comunicativi”⁷. Qualche anno dopo questa pagina, nel suo *Trattato di*

semiotica generale, Eco si protegge – o meglio protegge la semiotica – contro la prevista accusa di “arrogante imperialismo”: se anche la mela è un segno, allora la semiotica s’occupa pure della cotognata – ma che gioco è? meglio: che valore ha il gioco? La mela, la marmellata di mele, le espressioni linguistiche /mela/ e /marmellata di mele/ non fanno differenza, se come è giusto, la semiotica “ha a che fare con qualsiasi cosa possa essere assunta come segno. È segno ogni cosa che possa essere assunta come un sostituto significante di qualcosa d’altro”, indipendentemente dall’esistenza effettiva di questo “qualcosa d’altro”⁸.

Dichiarare che *tutto è segno*, ossia che ogni fenomeno costituisce un fatto segnico, non implica che costituisca un fatto linguistico. La lingua è solo uno dei tanti sistemi di segni possibili. Questo immette in un’aporia fondamentale della semiotica. Se essa resta ancora un progetto, come scriveva Saussure, piuttosto che una scienza pienamente costituita, la ragione sta anche in una qualche incertezza dei suoi concetti basilari (si segue qui la traccia della critica mossa da Ducrot e Todorov nel volume già citato). O partire dai *segni non-linguistici* per determinare anche la parte che il linguaggio ha nella semiotica, con il rischio che essi si prestino male a una determinazione precisa; o partire dal linguaggio per studiare gli altri sistemi segnici, e finire presto o tardi in bocca all’*écrasement* linguistico, per cui a fenomeni differenti viene imposto il modello linguistico. Due sistemi semiotici di tipo differente, secondo Benveniste, non possono convertirsi reciprocamente; d’altro canto, il linguaggio è il solo sistema semiotico mediante il quale si può parlare di altri sistemi – e del sistema linguistico stesso. Conclusione del duo Ducrot – Todorov: “Una semiotica costruita a partire dal linguaggio (non se ne conoscono altre, per ora) deve rinunciare allo studio del problema centrale di ogni sistema semiotico, quello della *significazione*: essa si occuperà solo della significazione linguistica”.

Avere prospettato qui, molto rozzamente, questa *difficoltà* della semiotica, implica la domanda se essa sia poi tale, se sia cioè una difficoltà anche per l’indagine sulla critica semiotica: la quale, nelle pagine che seguono, verrà considerata pressoché esclusivamente nella sua applicazione a prodotti linguistici, per dir meglio: a testi letterari. Ma è proprio il linguaggio che qui comincia a tendere i primi tranelli e a fare mordere la coda al serpente semiotico. La critica semiotica – o magari: qualunque critica – dei testi letterari si *applica* ad essi? voglio dire: il verbo adibito indica esattamente una funzione strumentale, quando non ancillare, del “far critica”? Si tratta di un’attrezzatura, di un armamentario “*do-it-yourself*” dedotto dai principi della semiotica quale scienza dei segni; ovvero di una posizione globale di approccio, di una struttura operante di lavoro (impiego qui “lavoro” nell’accezione che ha per esempio in Freud) che si attualizza nel contatto concreto con il singolo testo, insomma di una *produttività* dentro la quale si evidenzia la produttività del testo? D’Arco Silvio Avalle, riprendendo un enunciato di Contini: “...il produttore, certo, può essere auto-critico, auto-cosciente, ma direi che non pianifichi il proprio prodotto. Il

critico, che studia il prodotto, lo tratta alla stregua di un oggetto pianificato. Evidentemente è lui a interpolare la pianificazione: la critica si potrebbe anche definire l'interpolazione della pianificazione nel prodotto...”, crede di dovere intendere quel l'*interpolazione* come un'*identificazione* e di dover assegnare di conseguenza alla critica “il compito di portare nei casi di consapevolezza implicita la luce di una consapevolezza esplicitata”.⁹ Alcune righe *in cauda* a un paragrafo citato più sopra del *Trattato* di Eco aprono uno spiraglio da cui converrà, più avanti, cavare profitto: “La semiotica, in principio, è la disciplina che studia tutto ciò che può essere usato per mentire... La definizione di ‘teoria della menzogna’ potrebbe rappresentare un programma soddisfacente per una semiotica generale”.¹⁰

2. Il centro della semiotica – ma dunque anche della critica che ne deduce il proprio attributo – è il prodursi della funzione segnica. Tale funzione implica l'esistenza di un codice: “quando esso associa gli elementi di un sistema veicolante agli elementi di un sistema veicolato, il primo diventa l'espressione del secondo, il quale a sua volta diventa il contenuto del primo. Si ha funzione segnica quando un'espressione è correlata a un contenuto, ed entrambi gli elementi correlati diventano funtivi della correlazione” (Eco, *Op. cit.* pag. 73). Il processo di comunicazione e il processo di significazione, che discriminerebbero e opporrebbero una semiotica della comunicazione e una della significazione, sono in realtà, sempre secondo Eco, passibili di mediazione. Il passaggio di un segnale fra macchina e macchina configura un processo di informazione (il segnale non ha alcun potere *significante*); quando esso abbia invece come destinatario un essere umano, e solleciti una risposta interpretativa nel destinatario, eccoci alla presenza di un processo di significazione. La significazione è definita dall'intervento di un codice, che accoppia entità presenti (*qualcosa che sta per*) ed entità assenti (*qualche cosa d'altro*), ossia attua la correlazione cui s'è accennato sopra.

Sulle nozioni di *codice* e di *messaggio* ossia di trasmissione di un segnale significante, si costituisce la base stessa della semiotica. La quale identifica e organizza codici anche là dove non si credeva che fossero, e studia i meccanismi attraverso cui i messaggi vi si adeguano o se ne discostano¹¹. Tutti i messaggi ipotizzabili o *costruibili* in rapporto a un dato codice si scalano per dir così fra due estremi: di scarto massimo dalle regole del codice stesso (messaggi “ad alta originalità”) o di conformità totale (messaggi “ad alta ridondanza”), naturalmente con un'ampia variazione di sfumature e adeguazioni intermedie.

La critica semiotica trova qui i suoi punti di azione privilegiati? Essa si attua identificando intorno a un *ens singulum* (libro, autore) il sistema che per dir così lo costituisce, lo rende percepibile e deducendo da una realtà coalescente tutti i punti di adeguazione, di corrispondenza ad esso come altrettanti elementi *pertinenti* (in accezione linguistica)?; ovvero privilegia il distacco dalla norma, quanto più esso sia articolato o meno in strutture

inattese? È un discorso abbastanza vecchio che rientra, non so se dalla finestra o da qualche altra apertura di fortuna, quello centrato su *convenzione vs eccezione*.

Stando ai fatti, la tendenza di molti studiosi a investire della loro indagine prodotti letterari di solito a basso coefficiente estetico (qualunque cosa ciò sia: preferirei forse dire: a bassa *littératurité*) o almeno presunti tali: come il romanzo d'appendice, il romanzo rosa o quello poliziesco, con risultati spesso eccellenti; tale tendenza sembrerebbe indicare il prevalere della prima ipotesi. Le cose non sono in realtà così chiare. Anche le devianze della lingua letteraria di un certo periodo, rispetto alla lingua della comunicazione corrente, possono costituire un sistema: così gli scarti, le serie di scarti dal codice operati da un autore in una data opera configurano alla loro volta un codice. È questo l'oggetto della critica? Secondo l'ipotesi di Avalle, l'opera si commisura a un contesto-codice che non è né la lingua comune né la lingua letteraria di un'epoca ma "il contesto letterario della lingua di questo determinato autore". Torna in primo piano l'*individuum* che, come sosteneva Spitzer, non è affatto ineffabile: avendo cura di notare – e non dico poco – che esso non si identifica poi affatto a un "individuo", a una "personalità" romantica (o mitica), a un certo precipitato psicologico, ma a qualche cosa che, per restare coerenti con il lessico fin qui usato, si dirà "messaggio".

3. Come è fatta, come funziona una poesia o un romanzo o insomma un testo letterario: è questa la risposta alla domanda già avanzata sull'oggetto – ossia sulla natura – della critica semiotica? Risposta la cui apparente genericità *bonne à tout faire* si smentisce in quello specifico che è il *come*: organizzazione delle *modalità* attraverso le quali si produce – non: si è prodotto – il testo. Per imprestare una terminologia famosa, il *durcharbeiten* del critico coincide con (non è altro che) l'*arbeiten* continuo del testo stesso. Gli elementi di tali modalità debbono presentarsi come significativi o per meglio dire pertinenti, sfuggiti al rischio sempre presente della casualità. La critica semiotica allora è una critica che ipotizza fortemente il fortuito come reale? non nel senso, beninteso, di attribuire a un tratto o a una serie di tratti qualità che non posseggono, ma nel senso di portare alla luce, in una rete di relazioni dei singoli segni fra loro e con il macrosegno che è il testo, quella necessità funzionale che altrimenti resterebbe occultata.

Naturalmente, neppure questa necessità può elevarsi a feticcio. La dose di casualità di un testo fa parte per dir così della sua necessità; e la tuche, la fortuna, è insieme *fors e sors*, caso e destino. Tale gioco si illumina particolarmente nel parallelismo che Jakobson¹² indica come tratto caratteristico dell'artificio, "rimando di un fatto semiotico a un fatto equivalente all'interno del medesimo contesto". L'appartenenza "infallibile" di due parallele allo stesso contesto permette di completare, dice sempre Jakobson, "il sistema di tempi di cui Peirce nutrì la sua triade semiotica": se l'icona ha un essere che appartiene all'esperienza passata, l'indice l'essere di una esperienza pre-

sente, se l'essere di un simbolo é essere in futuro, l'interconnessione delle due parallele è intemporale.

Lo spostamento prodottosi negli studi più recenti, a detta di Ducrot – Todorov¹³, introduce un rapporto che stringerebbe più da vicino l'oggetto della critica semiotica: il rapporto di simbolizzazione: relazione “seconda” intercorrente fra entità omogenee in modo non arbitrario (come per il segno, teste Saussure) ma motivato – e dunque per ciò stesso rivelatrice dei meccanismi che agiscono dentro una società. L'identificazione o meglio esplicitazione di questo “essere motivato”, sarebbe il punto cruciale e distintivo della critica semiotica.

L'ingresso del dato della simbolizzazione credo che costituisca, in ogni modo, un piccolo passo avanti; ci si ritornerà, trattando del lavoro della Kristeva e delle sue impostazioni. Eco, nello scritto sui metodi della critica¹⁴, ha proceduto a uno sgombero del terreno per spiazamenti successivi, fino a proporre la domanda retorica: dunque non esiste critica strutturale come non esiste critica semiotica. Se proprio del metodo strutturalistico sia di determinare il meccanismo, il codice che regge i vari livelli dell'opera, da quello fonetico a quello lessicale e grammaticale, a quello dei concetti e degli artifici stilistici etc.; e dunque arrivare alla legge costante e omogenea secondo cui l'opera inventa a tutti i suoi livelli, che si potrà chiamare l'idioletto estetico “caratteristico di ogni singola opera”; se le cose vanno così, che cosa resta alla semiotica?

Uno scritto debitamente famoso di Jan Mukařovský, membro fra i maggiori del circolo linguistico di Praga, che congiunge nel titolo arte e semiologia (“L'arte come fatto semiologico”)¹⁵, suggerisce connessioni significative. L'opera d'arte è nello stesso tempo “segno, valore, struttura”: e se la definizione di “segno” rimanda a concetti già illustrati (“una realtà sensibile la cui funzione é di rievocare un'altra realtà cui si riferisce”), proprio nello specificare quale sia la realtà a cui si riferisce l'opera d'arte, Mukařovský propone il concetto di “contesto complessivo dei fenomeni detti sociali”. I due poli saussuriani del significante e del significato si traducono nei poli corrispondenti dell'opera-cosa, simbolo esteriore, e dell'“oggetto estetico” (il significato) “dato da ciò che hanno in comune gli stati di coscienza soggettivi stimolati nei membri di un dato collettivo dall'opera-cosa”. Il rapporto semiotico fra opera d'arte e società/storia è nettamente enunciato.

Condensando: per Mukařovský, l'opera d'arte ha carattere di segno: non può identificarsi né con lo stato di coscienza individuale del suo autore o di uno qualsiasi dei fruitori, né con l'opera-cosa: essa esiste come “oggetto estetico” posto nella coscienza di tutta la collettività; ogni opera è un segno autonomo, che, nelle arti tematiche, ha una seconda funzione semiotica, quella significativa; ciò che distingue l'opera d'arte dai puri segni comunicativi è che il suo rapporto con la cosa significativa non ha valore esistenziale, il che vuol dire che non si può porre per il soggetto dell'opera d'arte l'esigenza di autenticità documentaria. È abbastanza evidente che la posizione di Mukařovský ha parecchi punti di

contatto con quella, poniamo, di Ju. M. Lotman, e manda riflessi anche negli atteggiamenti articolati di critici e studiosi italiani come Cesare Segre e Maria Corti.

4. Questa virata su Mukařovský aggiunge qualche elemento per riaccuffare i montoni della impossibilità della critica semiotica. Non basterà dire che c'è, allineando nomi e opere, particolarmente fitti in questi ultimi anni. Si è accennato, poco sopra, ai vari livelli che la lettura critica può via via isolare nell'opera d'arte (nel caso specifico: in un testo verbale), livelli suscettibili di gerarchizzazione e comunque di connessione e interazione: linguistico, stilistico, simbolico, sociologico, psicologico etc. Solo per approssimazione espressiva ho detto che questi livelli vengono "isolati": proprio all'opposto, si tratta di attivarli contemporaneamente. La semiotica sarebbe "quel tipo di approccio ai fatti comunicativi che ci ha permesso di individuare il messaggio ai suoi diversi livelli, di individuare per ciascun livello un discorso proprio, e per tutti un metodo unitario onde collegarli fra loro" (Eco). Essa si qualificerebbe come chiamata in causa di differenti tecniche critiche, queste sì specifiche (linguistiche, stilistiche etc), come definizione anteriore, astratta di una loro area di articolazione; come luogo vuoto, possibile in cui bisogna che le critiche – le altre critiche riconosciute – avvengano.

Fra una teoria semiotica che determina i modi dell'accadere dei segni e questo luogo vuoto, sembra mancare la possibilità di una semiotica che si faccia essa stessa strumento critico diretto "senza restare ancorata alla pura descrizione di codici generali che stanno prima del messaggio". Filandolo ancora per un momento il filo somministrato da Eco, alla "coscienza semiotica" – è significativa la sostituzione del termine coscienza a quello convenzionale di critica – perterrà non tanto individuare una tecnica nuova quanto, grazie alla sua totalità di visione, dei livelli che siano finora sfuggiti all'indagine critica.

Qui, accanto alla ipotizzata (e attuata) codificazione di valori ritmico-musicali, di tratti soprasegmentali e così via, l'esempio più flagrante è dato dal reperimento e descrizione dei codici della narratività ossia dei processi che organizzano gli avvenimenti narrativi. La semiotica del racconto o narrazione, partita in Russia con gli studi di Propp sulle fiabe, si è ritagliata uno spazio sempre crescente e stimolante con i lavori di Barthes e Greimas, di Genette e Bremond, in Italia di Segre, Maria Corti, Valesio, Fabbri, Avallone, Agosti, Aldo Rossi, Eco e altri, sino a comparire quasi punta di diamante della critica semiotica, con modi e istituti particolari. Il saggio di Eco, in coda, propone coerentemente di ribattezzare la critica semiotica né più né meno che "semiotica come critica della cultura".

Poche pagine più in là¹⁶ Cesare Segre, nel ricapitolare il volume citato, apre un passaggio suggerendo che la semiotica contribuisca a descrivere, oltre che i rapporti fra opera e codice, il procedimento dell'invenzione poetica. "In questo procedimento sono individuabili due punti estremi, di partenza e di arrivo. In partenza ci sono delle intuizioni, delle ossessioni, dei

fantasmi ancora sfuggenti; all'arrivo c'è l'opera nella sua definitiva struttura di parole, frasi, sequenze, capitoli, canti. Ora la semiologia, se non mi illude la novità di questa prospettiva, potrebbe appunto seguire il concretarsi delle intuizioni, delle ossessioni, dei fantasmi sopra accennati in segni. E segni sono sia le grandi linee dei temi, sia le articolazioni del cosiddetto mondo poetico, sia, a un livello di maggior specificazione, i simboli e le metafore che trapuntano il procedere del narrato o del diagramma lirico, sia infine le parole stesse, con la loro pregnanza di semanticità e di potenzialità suggestiva". L'oggetto della ricerca è "il sistema dei sistemi"; vi si unificano i diversi metodi indagativi come "momenti diversi e successivi della semiosi operata dallo scrittore".

Il discorso si sospende qui per un momento. Penso che si potrà riprenderlo, più avanti, puntando sul "processo di simbolizzazione", sul passaggio dal valore di significazione a quello di *significanza*; e ipotizzando sul modello della pulsione scopica, orale eccetera, una pulsione semiotica, munita di una sua tecnicità.

5. Una sosta sul nome di Roland Barthes, oltre che omaggio doveroso al talento di un saggiista, è un'esemplificazione degli spostamenti e delle trasformazioni che avvengono all'interno stesso dell'idea di semiotica. Per questo si può capovolgere il processo normale e cominciare dal fondo, dalla *Leçon* che Barthes tenne nel gennaio del '77 al Collège de France, dove veniva intronato alla cattedra di semiologia letteraria (nelle citazioni si rispetterà l'uso dell'autore del termine "semiologia"). Barthes vi compendia le proprie vicissitudini di studioso: "La semiologia, per quanto mi riguarda, ha preso le mosse da un movimento sostanzialmente passionale: intorno al '54 mi pareva che una scienza dei segni potesse attivare la critica sociale, e che Sartre, Brecht e Saussure potessero confluire in questo progetto; si trattava insomma di comprendere (o descrivere) come una società produca degli stereotipi, ossia un massimo d'artificio, che poi consuma come sensi innati, vale a dire un massimo di natura. La semiologia (almeno, la mia semiologia) è nata dall'intolleranza per questa fusione fra malafede e buona coscienza, che caratterizza la morale generale, e che Brecht ha chiamato, prendendola di mira, l'Uso Comune...".¹⁷ Possiamo chiosare che questa sia la "prima semiologia" barthesiana, simboleggiabile negli *Essais critiques*.

"La semiologia si è quindi spostata... conservando sempre lo stesso oggetto, politico – perché non può averne uno diverso... È tornata al Testo... che le è apparso come l'indice stesso del non-potere, del rifiuto del potere...". Tutta la *Leçon* è fondata sulla refutazione totale del "potere", del "discorso di potere" come discorso che "provoca in chi lo riceve la mancanza e dunque il senso di colpevolezza". È nella lingua che "servilità e potere si confondono ineluttabilmente" e la lingua è "fascista" giacché "obbliga a dire". Dentro un moltiplicarsi di discorsi di potere, non resta come scampo che *tricher*, barare con la lingua, farsene gioco. Questa *tricherie salutaire*,

che “permette di ascoltare finalmente la lingua fuori da ogni potere... é la letteratura “grafo complesso delle tracce di una pratica: la pratica di scrivere”.

La serie di *déplacements* arriva fino alla semiotica: cui viene demandata la funzione di “decostruire” una linguistica arrivata a un eccesso di dilatazione. La semiotica sarebbe pertanto quel “lavoro che raccoglie l’impuro della lingua, il relitto della linguistica, la corruzione immediata del messaggio: niente di meno che i desideri, i timori, le intimidazioni, gli approcci, le tenerezze, le proteste, le scuse, le aggressioni, le musiche di cui è fatta la lingua attiva”.

Si fa presto a capire a che territori viene esteso il dominio, almeno la *competence* della semiotica, a un tempo negativa e attiva. Negativa, o, per dirla con Barthes, *apofatica*, non in quanto neghi il segno ma in quanto nega la possibilità di attribuirgli caratteri positivi, fissi, fuori dalla storia e dal corpo, in una parola: scientifici; positiva, in quanto più che semiotica *semiotopia*: volta al segno, ne è catturata, lo riceve, lo tratta e al caso l’imita, come uno spettacolo immaginario. “La semiologia... non è un’ermeneutica: dipinge più che non analizzi, *via di porre* piuttosto che *via di levare*. I suoi oggetti prediletti sono i testi dell’Immaginario...”¹⁹. Per dirla tutta: ecco sopravvivere due indici inevitabili secondo una certa prospettiva: *finzione e godimento del segno immaginario*. La semiotica diventa qualcosa di fantasmatico.

Il rovesciamento esibisce i suoi vantaggi. Se si fa reagire questo testo quasi terminale, sul lavoro antecedente di Barthes, esso ne esce con una illuminazione supplementare. Dalla mostruosa esibizione di “scientificità” (ma con ironia implicita) del *Sistema della moda* costruito secondo modelli di Hjelmslev; a *S/Z*; a *Sade Fourier Loyola*; a *Le plaisir du texte*. *S/Z, découpage* “ragionato” di un racconto balzacchiano, è probabilmente l’esempio più temerario e affascinante di gestione della critica semiotica, a quel momento del percorso barthesiano (1970). In questa “copia” di un testo anteriore alla modernità, si cumulano le funzioni dello *scriptor*, del *compiler*, del *commentator*, dell’*auctor*, secondo quanto avverte Barthes stesso; e dentro il turbine di una frammentazione parossistica, il rapporto basico codice/messaggio si allucina e si trasforma, giacché la serie dei modelli cui riferire il testo si autoproduce e insieme si riassorbe per un gioco di specchi praticamente infinito, all’interno del testo medesimo. La “traversata dei codici” è un fantasma: il fantasma del “testo plurale”. Qualcosa si sta avvicinando dunque alla *Leçon*. Ma è anche vero che il testo più, “semiotico” di Barthes è *Barthes par Roland Barthes*, dove egli è insieme la critica e il suo soggetto. Certe invenzioni che parevano nate solo da una genialità etichettatoria eccentrica (penso al “lubrificato”, all’“atopia”, alla “treccia”, alla “doxa”, all’“acoluthia” etc) e che negli ultimi testi avevano toccato un regime estremamente accelerato²⁰, a rifletterci sembrano qualcosa di più di risvolti brillanti di un talento; se non parole-chiave, parole che indicano un passaggio.

6. I contributi di Barthes, saltuari ma non per questo meno stimolanti, alla narratologia si trovano oltre che nei testi citati, nei *Nouveaux essais critiques*, in coda alla ristampa del *Degré zéro de l'écriture* (Points, Paris, 1972), e specificamente nel lungo saggio, "Introduzione all'analisi strutturale dei racconti", che apre il volume collettivo *L'analisi del racconto* (Bompiani, Milano, 1969), e introduce fra l'altro le classi dei nuclei e delle catalisi, degli indizi e degli informanti. Un'acuta perlustrazione critica delle varie posizioni in materia è stata fatta da Cesare Segre, nel capitolo iniziale del suo libro *Le strutture e il tempo* (Einaudi, Torino, 1974), dove, dopo l'inevitabile Propp, Sklovskij, Vesevoloskij, Tomacevskij vengono situati gli studi di A. G. Greimas, rielaboratore di Propp e Lévi-Strauss, articolatore delle funzioni e degli "attanti" come "elementi costitutivi della grammatica narrativa", poi degli enunciati narrativi, "forme sintattiche elementari", infine delle unità narrative; quelli di Claude Bremond diretti alla costruzione di un modello generale della narratività, che Segre per suo conto giudica "impossibile"; di Tzvetan Todorov; di Gérard Genette, di cui bisogna almeno ricordare gli intelligenti esercizi di segmentazione del testo, che nel caso è quello magno della *Recherche du temps perdu* (vedi il volume terzo di *Figures*, Seuil Paris, 1972).

Segre è un'intelligenza critica, filologicamente munitissima (lo mostra il suo libro più recente, intitolato significativamente *Semiotica filologica* (Einaudi, Torino, 1979), per cui l'abbandono all'impressionismo o all'intuizione rappresenta un estremo oltraggio. La decostruzione e la ricostruzione del testo "secondo categorie, formule, tabelle", in cui si attua l'atto di lettura, implicano poi un riassorbimento degli elementi "fuori dal tempo" dentro una continuità temporale: "se si prescinde dal suo funzionamento (nel tempo), la macchina è solo un assieme di pezzi"²¹. Segre ricollega il testo letterario da una parte al tempo, dall'altra alla storia; questa posizione particolare nell'ambito della semiotica si trova esplicitata e ribadita negli scritti di *Semiotica, storia e cultura* (Liviana, Padova, 1977). Segre vi indica anche qualche cosa di più, di particolarmente interessante per le intenzioni di questa nota: "...Se ci contentiamo di studiare tutto ciò che è codificato in qualche modo nell'opera d'arte, noi perdiamo gli aspetti creativi, cioè possiamo al massimo valutare le deviazioni o le innovazioni, ma non possiamo cogliere le novità di significazione, le novità di messaggio dell'opera d'arte. Perciò io parlavo... di semiotica della creazione, che sarebbe appunto una semiotica tesa a spiegare come si arrivi a dare una significazione a gruppi di segni capaci di esprimerla."²². Tale semiotica sarebbe una riformulazione che consente un "discorso sullo stile" finalmente omogeneo, non più debitore dei linguaggi tradizionali della metrica, della stilistica, della retorica antica e moderna, e così via.

La citazione degli studiosi e critici dell'area, in particolare italiani, per necessità dell'economia di questo scritto si fa erratica e frettolosa. Ma sarebbe difficile trascurare il lavoro di D'Arco Silvio Avalle, a partire dal fa-

moso esercizio sugli “Orecchini” di Montale; dei già nominati Paolo Fabbri e Aldo Rossi; di Paolo Valesio; di Marcello Pagini; di Gian Luigi Beccaria; di Giorgio Orelli; di Gian Paolo Caprettini; e in domini non strettamente verbali, di Emilio Garroni e Gianfranco Bettetini. In un riferimento molto intelligente e autonomo a quella “tipologia della cultura” di cui si sono fatti portatori Lotman e Uspenskij (cfr. il volume omonimo, Bompiani, Milano 1975), e con una particolare qualità di interrogazione dei testi specifici, lavora Maria Corti che ha investito, con *Principi della comunicazione letteraria* (Bompiani, Milano, 1976), il sistema stesso della letteratura “come condizione e luogo della comunicazione letteraria che lega emittenti e destinatari nelle varie epoche”. Al centro dell’indagine della Corti sta il testo come “ipersegno o messaggio polisemico”. Nel suo libro più recente (*Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino, 1978), c’è, fra molte altre cose interessanti, la proposta del concetto di *campo di tensioni*, come rapporto fra una ideologia che nasce e le strutture semiotiche ad essa preesistenti nella società, e dunque nella letteratura; tenendo sempre fermo che “ogni genere letterario ha funzione selettiva, quando non addirittura provocatoria, e i suoi codici non sono mai neutrali”.

Se fra strutturalismo e semiotica corrono rapporti dirò così strumentali, di metodologia capace di unificare una molteplicità di fenomeni (lo studio dei segni applicato a un’opera d’arte non può prescindere dalla coscienza che essa è “una struttura funzionale“ i cui elementi non sono comprensibili al di fuori della connessione con l’insieme), un incrocio della critica semiotica con la psicoanalisi, come avviene in modo suggestivo epperò discreto nei procedimenti di Stefano Agosti, contribuisce con qualche altro dato a una possibile definizione. Labilità dei confini: Agosti, per esempio, è etichettato quale critico strutturalista nel citato volume miscelaneo sui *Metodi della critica in Italia*; le indicazioni d’autore, almeno per la prima parte teorica del volume *Il testo poetico* (Rizzoli, Milano, 1972) tendono a precisare che lo studio delle modalità di costituzione di un testo poetico, per ciò che riguarda il tessuto fonico, impiega rilevamenti “linguistici ma non strutturali”.

Peraltro Agosti nel suo lavoro risulta uno dei critici *lato sensu* semiotici più minuziosi e insieme liberi da superstizioni categoriali. Una “postilla” nel volume citato²³, già conteneva *in nuce* la posizione che sta al centro della sua attività degli ultimi anni: per cui il luogo dell’inconscio è la struttura di superficie di un testo: sistemi allitterativi, intrecci ritmico-timbrici etc. L’incontro con la psicoanalisi avviene nel nome, meglio: nella formula, di Fònagy: la forma sta al contenuto come l’inconscio sta alla coscienza. Un enunciato come questo: “forse il ritmo... ha avuto, in poesia, la stessa funzione che ha, in psicoanalisi, l’oggetto del desiderio (quello, aggiungo io, che Lacan designa come *objet petit a...*): di mascherare cioè la *béance*, il vuoto, sottesi alla pulsione..”, imprime alla qualificazione del possibile oggetto (e fine) della critica semiotica un bello scarto. E più ancora il passaggio che segue, da “Discorso, parola analitica, linguaggio poetico”, co-

municazione presentata da Agosti a un Convegno internazionale, ottobre-novembre 1976, all'Università di Milano: "Nel poetico, al pari di quanto si verifica nell'analitico si affrontano due dimensioni 'concettuali' antitetiche: la dimensione del Testo e la dimensione del Discorso... Il Testo può manifestarsi solo dentro la dimensione del Discorso... Come si qualifica, più precisamente, il lavoro del Testo? ...Si tratta del lavoro di un linguaggio sul linguaggio... il quale si esplica secondo due modalità...: la modalità omonimica e la modalità sinonimica. La prima concerne il ripiegarsi del significante sui propri costituenti fonici e scritturali... La seconda... il ripiegarsi del significante sui propri costituenti semici, il che comporta l'attivazione di fasce potenti di equivalenze e di identità a livello profondo, le quali compromettono le articolazioni differenziali e oppositive delle strutture semiche di superficie..."

7. Fin qui il discorso è andato avanti riferendosi sempre, in modo esplicito o implicito, a una nozione di *segno* piuttosto stabile, comune, per dire, a Saussure e a Peirce. Ma se il punto di riferimento viene spostato, che capita alla semiotica? Secondo Julia Kristeva, già nel lavoro di Saussure sugli anagrammi si traccia "una logica testuale distinta da quella retta dal segno... La semiotica può istituirsi solo obbedendo totalmente alla legge che la fonda, cioè dipanando e ripercorrendo tutti i processi significanti, e questo implica che riconsideri senza soste i propri fondamenti, li pensi e li trasformi..."²⁴. Per bocca della Kristeva, tale scienza "materialista" si costituisce più che come semiologia o semiotica, come critica del senso, dei suoi elementi e delle sue leggi – come *semanalisi*.

Con essa la semiotica, in quanto *scienza della significazione*, si apre alla *significanza* come lavoro specifico della lingua e dentro la lingua, anteriore a qualsiasi enunciazione strutturata: "lavoro di differenziazione, stratificazione, confronto che avviene nella lingua e che depone sulla linea del soggetto parlante una catena significante comunicativa e strutturata secondo grammatica..." (Kristeva). Si tratta "a partire dal testo... e di là dalla lingua comunicativa (che sta in superficie) di esplorare il volume della lingua come produzione e trasformazione di significazione..." (Ducrot-Todorov, op. cit.). La *semanalisi* deve attraversare l'enunciato, la sua organizzazione, la sua grammatica e la sua scienza, per arrivare finalmente a quella zona dove stanno i *germi* di ciò che "avrà significato" nella presenza sensibile della lingua. La *semanalisi* "*formalise pour déconstruire*"²⁵.

Non è possibile produrre qui più particolari sulla teoria tanto seducente quanto complessa svolta dalla Kristeva dal citato volume *Semeiotiké a La révolution du langage poétique* (1974), a *Polylogue* (1977), con tutti gli evidenti richiami al marxismo e alla psicoanalisi (non fosse altro che per la ripresa del dualismo freudiano di base proiettato per esempio nell'opposizione simbolico/semiotico...). Teoricamente, per dirla con Ducrot-Todorov, la *semanalisi* *sfora* attraverso i concetti classici di segno e struttura, per toccare lo spazio "altro" della infinità significante. Per conto mio farei cadere

l'accento sull'attività *decostruttrice* assegnata alla semiotica – ma tenendo presente questo carattere capitale: che tale attività si riferisce continuamente da un lato alla materialità delle lingue nelle loro operazioni, piuttosto che a un sistema o edificio completo, metalinguaggio “superlogico”; dall'altro, a un “vacillamento” fondamentale del soggetto.

Esiste un ascolto semiotico, voglio dire una disposizione specifica all'ascolto semiotico? Costruire una passione destrutturante, anzi una pulsione destrutturante – omologa in certo senso alla pulsione di morte? – sembra alquanto arbitrario, o peggio inutile, perché non si vede a che sbocco condurrebbe. Però qualche simmetria pulsionale può servire. La pulsione scopica, dinanzi a un dipinto, detta l'imperativo informulato: “Fammi vedere!” Il lettore semiotico, confrontato a un testo, intima: “Connetti!” ossia: “Mostrami la legge!” La risposta non è un “sistema di rapporti”, ma l'attraversamento destrutturante di un volume, di un'organizzazione illimitata di strati *operanti*. La critica semiotica, diventata semanalisi, costituisce il riconoscimento – nella *materia* di un testo concreto – del lavoro che il testo fa su se stesso.

8. In un capitolo dell'*Antropologia strutturale*, l'undicesimo, Lévi-Strauss esibisce un grafico che illustra la sua proposta di definire ogni mito in base all'insieme di tutte le sue versioni. Nel grafico, i quadri bidimensionali come carte da gioco, dedicati ciascuno a una versione del mito, nella loro giustapposizione in piani paralleli determinano un “insieme tridimensionale” leggibile da sinistra a destra, dall'alto in basso, dall'avanti all'indietro. Omologamente, la lettura semiotica costruisce il testo come un oggetto plurale nel concorso di strati o falde di tecniche e di approcci diversi. La destrutturazione di cui si diceva qualche riga più sopra, chiude l'anello con una ristrutturazione. È facile notare subito che questo movimento circolare di “comprensione” è vecchio come il mondo; altrettanto facile ribattere che ciò che conta è *attraverso quali passaggi* esso si sia definito. Il critico semiotico non è un semplice direttore d'orchestra, anche se c'è sempre il rischio di farne un demiurgo. “Tutte le versioni appartengono al mito” scrive Lévi-Strauss. La lettura semiotica percorre un testo al quale, contemporaneamente, essa stessa si aggiunge come un elemento in più, come un (+1) indispensabile a “tutte le versioni” del testo.

NOTE

- ¹ Ferdinand de Saussure. *Corso di linguistica generale*. Laterza. Bari 1967. Pag. 26.
- ² Roland Barthes. *Elementi di semiologia*. Einaudi. Torino 1966. Pag. 15.
- ³ Oswald Ducrot -Tzvetan Todorov. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Seuil. Paris 1972. Pag. 120
- ⁴ Omar Clabrese ed Egidio Mucci. *Guida alla semiotica*. Sansoni. Firenze 1975. Pag. 4.
- ⁵ Roman Jakobson. *Lo sviluppo della semiotica*. Bompiani. Milano 1978. Pag. 46.
- ⁶ Charles Sanders Peirce. *Semiotica*. Einaudi. Torino 1980. Pag. 131.
- ⁷ AA. VV. *I metodi attuali della critica in Italia*. A cura di C. Segre e M. Corti. ERI. Torino 1970. Pagg. 371 e seguenti.
- ⁸ Umberto Eco. *Trattato di semiotica generale*. Bompiani. Milano 1975. Pag. 17.
- ⁹ D'arco Silvio Avalle. *L'analisi letteraria in Italia*. Ricciardi. Milano-Napoli 1970. Pag. 90.
- ¹⁰ U. Eco. Op. cit. Pag. 17.
- ¹¹ U. Eco. Ne: *I metodi attuali della critica in Italia*. Pag. 372.
- ¹² R. Jakobson. Op. cit. Pag. 57.
- ¹³ Op. cit. Pag. 121.
- ¹⁴ Op. cit.
- ¹⁵ Jan Mukařovský. *Il significato dell'estetica*. Einaudi. Torino 1973. Pagg. 141-148.
- ¹⁶ Op. cit. Pag. 415.
- ¹⁷ R. Barthes. *Leçon*. Seuil. Paris 1978. Pag. 33.
- ¹⁸ Op. cit. Pag. 16.
- ¹⁹ Op. cit. Pag. 39.
- ²⁰ Cfr. in AA.VV. *Prétexte: Roland Barthes*. Colloque de Cerisy. UGE.I0/I. Paris 1979, l'intervento di Barthes stesso ("L'image"), pagg. 298-308.
- ²¹ Cesare Segre. *Le strutture e il tempo*. Einaudi. Torino 1974. Pag. VIII.
- ²² Op. cit. Pagg. 93-95.
- ²³ Stefano Agosti. Op. cit. Pag. 43.
- ²⁴ Julia Kristeva. *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Seuil. Paris 1969. Pagg. 18-19 e seguenti.
- ²⁵ J. Kristeva. Op. cit. Pag. 22.

10. Scrittura terminabile e interminabile

Nell'etichetta apposta a questa mia conversazione – “Scrittura terminabile e interminabile” – molti di voi avranno agevolmente riconosciuta l'eco un titolo ben famoso, cui s'intesta uno scritto di Freud considerato fondamentale, “Analisi terminabile e interminabile”, del 1937.

Il ricalco non è affatto casuale. Tuttavia non vuole prostrarre il parallelismo al di là di uno stimolo iniziale piuttosto utile, al quale di tanto in tanto richiamarsi per una specie di controllo di rotta. È perfino ovvio precisare che letteratura e psicoanalisi non sono la stessa cosa, non procedono secondo gli stessi criteri. Ma spostata al testo poetico, la domanda sul *principio* e sulla *fine* rivela senza fatica certe analogie fra i due discorsi, non solo riguardo ai problemi che suscita ma soprattutto al modo di affrontarli.

Procederò servendomi in forma metaforica di quanto può, al caso, esibire la psicoanalisi – “fantasticando”, per usare un verbo che Freud non ha nessuna paura a congiungere a quelli di “speculare” e “teorizzare”. Fin quando le due strade procedono parallele, ne trarrò profitto, e perfino sono pronto a farle incrociare, se occorre in nome dell'*invenzione*.

Il primo passo, come per l'analisi, è distinguere teoria e prassi anche per la scrittura. L'analisi non finisce necessariamente quando analista e analizzante prendono congedo di mutuo accordo. Sappiamo che esistono analisi visibilmente interrotte a metà; altre che ostentano di essere terminate e in effetti non lo sono. *A parte patientis*, Ferenczi intravede la fine quando insorge la convinzione che l'analisi non apporta più nulla sul piano della realtà.

A livello teorico, le cose s'ingarbugliano. Il buon senso, a volte eccellente a volte pessimo teorizzatore, ci indica indiscutibilmente dove finisce, mettiamo una poesia. La scrittura manuale e quella tipografica dispongono di segni convenzionali ben precisi per certificarci del punto in cui un testo si conclude. A parte quelle lasciate esplicitamente incompiute per varie ragioni, a parte gli appunti, gli assaggi, i *brouillons*, tutte le poesie ci si presentano con un inizio e una fine.

La cosa appare così indiscutibile, da indurre, per poco che ci si rifletta, a un dubbio crescente.

Il *fenotesto*, ossia il testo visibile di una poesia – quello stampato, quello su cui appoggiamo la nostra lettura – risponde senza esitazioni alla domanda: dove comincia e soprattutto: dove finisce una poesia? Esso tuttavia è soltanto *uno* dei testi, o per dir meglio: una faccetta del testo totale, allo stesso modo che la scrittura percorsa dall'occhio è l'effetto di un nodo di scritture, evidenti e latenti, attuali e ipotetiche.

Prendiamo per un momento il problema da un'altra delle sue code – ne

ha parecchie! La poesia è anche una questione di numeri.

Nella sua prima “Meditazione”, Descartes dichiara che, sia in veglia che in sonno, due più tre fa sempre cinque e un quadrato non ha mai più di quattro lati. Anche involte nel sogno, queste verità molto semplici e generali, conservano un fondo indubitabile. Duecentocinquant’anni dopo Freud, l’*Interpretazione dei sogni*, rovescia un po’ queste verità che resistono nel sogno e dà voce a quelle che emergono *solo* dal sogno, e dal sintomo.

Anche la poesia è un circuito dentro il quale si ripropone la questione se due più tre faccia naturalmente cinque. Direte subito: bella conclusione banale, da arrivarci per un giro di parole così pretenzioso! In effetti, vorrei dire che la cosa è un poco più profonda. L’incontro del numero con la poesia produce soprattutto effetti di scarto. Neppure la numerazione della metrica resta regolare: essa diventa significativa nella misura in cui accelera o ritarda...

Ma poi: tre e due fa cinque: ma quel cinque che esce in poesia, che numero è? La serie dei numeri naturali permette di riportare per dir così su una retta il momento d’inizio e quello di chiusura. Ma se il metro campione venga turbato, ossia spostato ad un altro ordine di rapporti, saltano i punti di riferimento e le misurazioni ad essi accordate.

Una scrittura poetica – impiego il termine *poetico* nell’accezione più ampia – non ci garantisce dei suoi segni visibili. Il fatto è che il lettore non accetta più tale garanzia. La poesia ci si presenta di colpo come un *continuo*, entro il quale il singolo testo, il poema storico come si usa dire, rappresenta solo “una delle sezioni possibili, a rigore gratuita, non necessariamente l’ultima.” Le sezioni così praticate (o praticabili) sono dunque fondamentalmente ipotetiche e non ci dicono nulla di attendibile sulla interrogazione dell’inizio.

La poesia è terminabile? Ossia ha un punto in cui si conclude senza residui? È un lavoro che fa coincidere il suo *fine* e la sua *fine*? Da una risposta in un senso o nell’altro derivano conseguenze teoriche, ma perfino pratiche, di notevole importanza; soprattutto deriva un’idea specifica della sua natura ultima.

Occorre almeno fare piazza pulita in un senso. Poesia non-terminabile non è lo stesso che poesia infinita, al contrario. “Poesia infinita” entra nei registri di una fantasmatica mistica, di una trascendenza che si assottiglia continuamente fino ad evaporare nel nulla; è insomma una specie di proliferazione senza corpo.

La nozione di “non terminabilità” investe qualche cosa di molto materiale, insomma un compito preciso; ha a che fare con il ritorno dell’identico/diverso, con l’inesauribilità del movimento di una spirale. Essere interminabile è una qualità della scrittura, intendo proprio della mano che scrive – la sua *necessità*.

Se volete, si lega piuttosto all’imperfezione che alla perfezione.

Faccio parlare per un momento, credo a proposito, Maurice Blanchot.

“La situazione è questa: ha perso la capacità di esprimersi in modo continuo, come bisogna fare sia per garantire la coerenza di un discorso logico

attraverso la concatenazione del tempo intemporale che è quello di una ragione occupata a cercare l'identità e l'unità, sia per obbedire al fluire ininterrotto della scrittura. La cosa non gli fa piacere. Eppure certe volte gli sembra di avere acquistato in compenso il potere di esprimersi per intermittenza o addirittura quello di far parlare l'intermittenza...

...Giunge alla conclusione che la frase... esiste solo per provocare l'intermittenza o per farsi significare da essa o per darle qualche contenuto, in modo che la frase – x è poi una frase?- abbia, oltre al suo senso proprio... un secondo significato costituito da questa interruzione intermittente a cui l'invita...”.

Ho appena parlato di *necessità* della scrittura: allora niente mi sembra più illuminante che richiamare la definizione che Lacan dà della necessità – insieme con quelle di impossibilità e di contingenza. Essa si costituisce con la formula del “ne cesse pas de s'écriture” formula che promana dal “cesse de ne pas s'écriture”, che definisce la contingenza, per il semplice spostamento della negazione.

Allora, perché non ipotizzare che il testo poetico inizi nel segno della contingenza, quando smette il “non scriversi”? È, in altra forma, esattamente ciò che si intendeva parlando, per ogni poema storico, di “una delle sezioni possibili...”.

Però questa contingenza è interna a una necessità, al “non cessare mai di scriversi” della scrittura, che contiene tutti i “poemi storici”: li contiene, intendo, non come la contingenza che è “tutta dipinta nel cospetto eterno”, ma come lavoro interminabile, come materia dilatata senza fine.

La poesia si scopre “non terminabile”, per avere il suo punto d'arresto solo nell'impossibile, che la formula lacaniana indica con il “ne cesse pas de ne pas s'écriture”: ossia con il reale.

Voglio dire che l'inizio e la fine di una poesia, della poesia, non sono un imbroglione, una mistificazione, ma una *sembianza*. La scrittura poetica *appare* proprio in questo doppio senso: di rendersi visibile con un attacco e una chiusura, ma poi nell'investire questi termini, *attacco* e *chiusa*, di una intimazione d'immaginario.

La scrittura poetica è una scrittura totalmente simbolica, ma il suo prodursi, il suo “cessare di”, si lega all'immaginario. Diciamo pure grossolanamente che la poesia si colloca all'intersezione di questi due anelli.

E l'anello del reale, ossia l'impossibile?

Continuiamo con le ipotesi. L'impossibile è l'orizzonte entro il quale è concepibile ogni scrittura, ogni operazione poetica.

Cercherò, un po' all'ingrosso e alla svelta, di cogliere, in un testo preciso, concreto, il segno della terminabilità / interminabilità.

Per non farmi la parte troppo facile, prendo un testo addirittura proverbiale, esempio di una performance miracolosa nella sua semplicità, compattezza, chiusura: “L'infinito”.

“L'infinito” sembra offrire proprio il caso di un testo poetico che termi-

na, che ha un termine; un testo, direi, che “termina in bellezza”.

La scelta di questa poesia leopardiana ha anche un pregio supplementare: di permettermi di dichiarare che il messaggio psicologico che essa convoglia, non entra per niente in gioco. Non l’ho scelta perché discorra appunto di “infinito” (che peraltro, ripeto, non è il non-terminabile), né di sprofondi mentali e sonori, di spazi “interminati”.

Ai fini del discorsetto tentato qui, io voglio solo attirare la vostra attenzione su alcuni elementi testuali, che possono servire da indizio in una certa direzione.

Direi intanto la tramatura dei deittici “questo”, “quello”, a partire dal proverbiale “quest’ermo colle” fino al. “questo mare”, in clausola altrettanto celebrata; soprattutto come la si coglie, questa tramatura, nel passaggio “E come il vento / odo stormir tra queste piante, io quello / infinito silenzio a questa voce / vo comparando...”, dove l’incrocio dei deittici sembra astrarsi da ogni referente reale o realistico.

Proprio questo scorrimento circolare che, mentre assegna al discorso i suoi *luoghi*, li spazializza e finisce per immetterli in una specie di *tourbillon*, conferisce al testo un senso di *non terminato*, che non vuol dire, si capisce, di imperfetto o di incompleto, ma capacità di sfondare di là dalla chiusura sintattica, metrica, comunicativa.

“L’infinito” é l’esperienza della infinità condotta in un vaso chiuso ossia in una situazione rigorosamente delimitata (“che da tanta parte / dell’ultimo orizzonte il guardo esclude..”) ma accettata e anzi indispensabile. Però questa esperienza non è percorribile nella sua integrità e dunque non può essere sguitata in un gesto verbale concluso.

Costruito su uno straordinario dosaggio di elementi claustrofobici e di squarci spazio-temporali, “L’infinito” consegna quasi paradigmaticamente l’impossibilità profonda di “terminare” là dove la sua forma sensibile indicherebbe. La lettura dell’“Infinito” ci mette in presenza di una poesia che non chiude la scrittura. Paradossalmente vorrei dire che non ci può essere una poesia che venga dopo la fine dell’“Infinito”, perché “L’infinito” non termina mai.

“Naufragar” è verbo che lo dice bene, chi sappia intenderlo. In materia di verbi, bisognerebbe anche cogliere il rapporto, attraverso l’intera poesia, fra il “mirando” (“qui sedendo e mirando”) e il “vo comparando” – *mirando*, verbo della attività fantasmatica continua, verbo del “ne cesse pas de s’écire”; *comparando*, voce dell’attività performativa, strutturante, istituzionalizzante propria della poesia in quanto produca poesie.

Potrei anche portare come reperto, un passaggio, altrettanto frequentato, dei *Canti orfici*, “Genova”, quello che attacca “Per i vichi marini nell’ambigua / sera cacciava il vento fra i fanali...”: prelibato espécimine del linguaggio campaniano che si sfalda, come è stato detto.

Naturalmente niente, qui, del presunto venir meno di un controllo intellettuale, di un’afasia classificabile nosologicamente.

O semmai: l'afasia – la figurazione dell'afasia, non meno che l'ecolalia, la paranomasia, gli scarti sintattici funzionano a dichiarare, nel testo, la postulazione del non-terminabile – di ciò che ritorna, lungo una spirale, quasi identico e diverso, e dunque non smette di scriversi, prolungando continuamente la propria articolazione.

Figure retoriche? soprattutto qualcosa che attiene allo spiegarsi di quella che è la natura del *fare* poetico.

Inseguita in certe sue pieghe, la *poesis* rischia di dare la risposta del saggio Sileno incalzato da re Mida: perché mi costringi a dirti ciò che per te è vantaggiosissimo non sapere? Si sa che un'idea riduttiva e tranquillizzante della poesia ne predica la natura consolatoria, non solo per ciò che dice, ma per come funziona – per la sua compattezza, presenza, certezza.

Messa alle strette anche sulla questione della terminabilità/interminabilità, la poesia dà indizio di terminare, come ho creduto di dire, al muro dell'impossibile – del reale – della morte.

Vi prego di accogliere questa invitata al discorso della letteratura – la morte, dico – senza aureolarla di nessun indebito patetismo.

Nello scrivere operano due postulazioni che possono essere trascritte nella coppia *filia/neikos*, che Freud impresta come principi o pulsioni fondamentali dalla teoria di Empedocle, per trasformarli nei suoi *Eros* e *Thanatos*, proprio nelle ultime pagine dell'opera che mi ha fornito l'avvio del titolo.

Se ciò che chiamo "necessità della scrittura" è la sua pulsione erotica o libido, essa trova, ripeto, il suo arresto in una simmetrica pulsione di morte. Forse ogni scrittura tende, come ultimo desiderio, a tornare all'inesistenza, ad annullarsi.

È probabilmente questo che dice qualunque testo poetico che tocchi il massimo livello – ed è parte costitutiva di tale livello.

Secondo una corretta dialettica, la morte resta dunque lo sfondo ineliminabile della funzione scrittoria, senza per questo renderla a un destino negativo, apocalittico.

Le domande, implicite o esplicite in ciò che ho avanzato fin qui, mettono capo a una domanda ulteriore, che magari è solo la formulazione in altro modo del già detto. La poesia è *il linguaggio della poesia*: ma questo linguaggio è adeguato ad adempiere alle sue stesse operazioni? Qui finisce per annidarsi, in ultima istanza, il dilemma – o falso dilemma – del terminabile/interminabile.

Rimane sospeso se l'interminabilità, che si è creduto di riconoscere alla scrittura, sia una qualità positiva o negativa. Ma mettere le cose in questo modo è già un errore.

Sicché il non-terminabile si potrebbe enunciare anche così: ogni sezione della scrittura produce sempre un'eccedenza, un "in più", che non permette mai di chiudere il conto. Chiamiamolo, ricalcando una formula famosa, *Mehr-Lust, pluspiacere*.

La lingua è un sistema: per uscirne non c'è che l'eccedenza del *Mehr-Lust*, quale residuo non riciclabile del sistema stesso.

Dato che, fortunatamente per voi, non mi postulo come “interminabile”, arrivo a una conclusione provvisoria di questa chiacchierata – e lo faccio riallacciandomi proprio al testo freudiano cui ho accennato cominciando.

Dice Freud: quando, per poter terminare un'analisi, abbiamo ben ben scavato seguendo il desiderio del pene e la protesta virile, attraverso tutte le stratificazioni psicologiche, incontriamo una resistenza, una “roccia basilare”.

Freud dà un nome a questa roccia: l'elemento biologico. Qual è la roccia che sta sotto la scrittura poetica, nella quale ci imbattiamo come un arresto, nei nostri scavi, intendo: nei nostri sforzi di penetrarne la natura e il funzionamento? Giro a più competenti l'impegno di trovar una risposta.

11. Chi scrive e che cosa si scrive

Vorrei cominciare il mio discorso, breve, con una storiella o aneddoto semiotico, in quanto riguarda i segni – dunque senza uscire dal tema prescritto dall’etichetta di questo incontro: “Chi scrive e che cosa si scrive oggi in Italia”.

Secondo quanto racconta Gombrich, al momento di ingaggiare battaglia a Trafalgar, l’ammiraglio Nelson decise di rivolgere un breve messaggio agli equipaggi della flotta. È il famoso messaggio “L’Inghilterra si aspetta che ognuno faccia il suo dovere”, *England expects everybody do his duty*, passato alla storia non meno che a libri scolastici. Solo che nella redazione originaria, a quanto pare, Nelson aveva usato il verbo “confida” (*confides*), molto meno lapidario e felicemente intimatorio di *expects*. Però l’ufficiale segnalatore gli fece osservare che sostituendo a “confida” “si aspetta”, la trasmissione del messaggio sarebbe stata molto più rapida – Difatti mentre *expects* era contenuto nel codice e avrebbe permesso di alzare una sola bandierina per comunicarlo, *confides* doveva essere trasmesso lettera per lettera, ossia servendosi di otto bandierine.

La intensità espressiva di una frase divenuta proverbiale non sarebbe dunque dovuta al talento epigrammatico di Nelson ma al linguaggio stesso, alle esigenze intrinseche di un codice scrittorio, sia pure la particolare scrittura rappresentata dai mezzi di segnalazione propri alla Marina.

Ho fatto ricorso a questo aneddoto per anticipare quella che può essere una domanda, forse la prima domanda, sullo *scrivere*.

A chi appartiene la scrittura? C’è un padrone della scrittura? E se si dia, coincide con colui che la usa, diciamo in modo generico: con lo scrittore?

Non è una domanda oziosa; e rispondervi in un modo o nell’altro, vuol dire qualificare l’atto dello scrivere secondo certe prospettive e certe coordinate particolari.

Il mio aneddoto semiotico risponde, sia pure per via figurata, che la scrittura non appartiene, o almeno non appartiene in tutto, allo scrittore. Tanto è vero che essa può *significare* secondo sue proprie regole, potrei dire: *per sua iniziativa*, indipendentemente da, quando non addirittura contro, le intenzioni di chi la usa; e dunque trasformare il messaggio originario.

Nell’ambito della realtà, tutto ciò procede secondo modi molto più sfumati di quanto non lasci intendere le mie affermazione un poco drastica. Ma è utile, come avvio, questa coscienza di non-padronanza dello scrittore, che, secondo una bella formula di Mallarmé, “*cède l’initiative aux mots*”.

Quello che noi facciamo del linguaggio, e dunque della scrittura, e quello che il linguaggio, la scrittura fa di noi, restano per lo meno sospesi

in una vacillazione, in uno scambio, di cui non è facile disegnare i confini di competenza.

C'è un'altra storia, questa però ad altissimo livello letterario, che sotto sotto può essere intesa come una metafora. Sulla appartenenza del linguaggio, sulla sua funzione di strumento. È il racconto di Poe intitolato *Il caso del signor Valdemar*, che qui riassumo brutalmente in poche battute.

Mr. Valdemar, ormai in agonia, viene ipnotizzato e mantenuto per parecchio tempo in uno stato dirò di sospensione, ma sempre in condizione di rispondere alle domande che gli vengono rivolte. A un certo punto, egli dichiara: "Sì, no... ho dormito...e ora... ora... ora sono morto!" Tale frase, secondo quanto dicono i linguisti, presenta un fenomeno di enantiosemia: cioè produce un senso inconciliabile con la sua lettera. Difatti, allo stato delle nostre conoscenze biologiche e razionali, nessuno può enunciare "Io sono morto".

Su questo passaggio ha dibattuto assai finemente Roland Barthes. Ma il passaggio può essere letto anche, tirando l'acqua al nostro mulino: come simbolo del linguaggio che parla, significa, *agisce* indipendentemente dal supporto materiale di un parlante. La *lingua*, nel suo duplice significato, parla nel signor Valdemar morto.

Non insisto su questo, che può sembrare semplicemente un gioco. Ma leggo, del resto, in una comunicazione esplicativa su questo vostro incontro, che la scrittura viene indicata come un gioco, "un gioco di verità e di finzione" – aggiungerei: di dominio e di esproprio accettato di attività e passività, appunto come avviene nei giochi dei bambini.

Nota anche che si è passati dal cartiglio del "piacere di leggere" a quello del "piacere di scrivere". Qui conviene non nascondersi quanto di ambiguo si annidi nel termine, peraltro così invitante, di "piacere".

Possiamo credere, un po' sbrigativamente, che il piacere risieda nella soddisfazione di un desiderio. Ma ricerche psicologiche hanno mostrato che il desiderio è essenzialmente metonimico, val quanto dire che il suo oggetto è un oggetto che sta continuamente *a fianco*, che si sposta e si sottrae via via che il soggetto si sforza di conseguirlo, di impadronirsene, di riscuoterne il suo piacere.

Se ne conclude – e non è una constatazione che abbia il merito dell'originalità – che ogni piacere realizzato non è altro che il sostituto, l'*Ersatz* del piacere originario, che si perseguiva. Applicato alla scrittura, ciò indicherà che il nominato "piacere di scrivere" è la procrastinazione continua di un godimento che non si raggiunge mai. Ci si rende conto, così, come l'immersione nella scrittura, comporti l'altra faccia, simmetrica, di *pen-sum*, di fatica e noia quasi intollerabile.

Un altro passo verso il tema prescritto: chi scrive e che cosa si scrive. Scrive chi ha desiderio di scrivere è enunciato impeccabile nella sua ovvietà e nel suo finale carattere tautologico: giacche scrivere è, nella sua natura ultima, atto che forma, produce il desiderio – desiderio di scrittura.

Roland Barthes si è interrogato, in un articolo, sulla qualità di verbo intransitivo assegnata al verbo “scrivere”, per cui lo scrittore non è più colui che scrive qualche cosa, ma colui che scrive *tout court*. Ed ha creduto di concludere che la questione va spostata, che in realtà *scrivere* è un verbo “medio”, secondo terminologia grammaticale; nel senso che il soggetto resta sempre interno al processo indicato dal verbo, lo scrittore è contenuto nell’atto di scrittura.

Questo punto di vista chiarisce un po’ ciò che ho detto poco fa, circa la renitenza, tutta moderna, a vedere nello scrittore il padrone della scrittura.

Naturalmente vi sarete accorti che fino ad ora, parlando di scrittura e di scrittori, è dato per scontato che nell’usare il termine *scrittore* ci si riferisca sempre a colui che scrive per professione, indipendentemente dai riconoscimenti ufficiali; che, posto ci si possa esprimere così, fa il *mestiere di scrittore*.

Purtroppo l’italiano non consente la distinzione, proposta in lingua francese, fra *écrivain* e *écrivant*: quest’ultimo essendo chi ritiene che la lingua sia un puro strumento del pensiero, un utensile; mentre per l’*écrivain* sarebbe un luogo dialettico nel quale le cose si fanno e si disfanno, nel quale egli immerge e scompone la propria soggettività.

Ma c’è chi scrive, detto semplicemente, senza proporsi (agli altri, a se stesso) come romanziere o poeta o saggista o storico eccetera. Che statuto ha *colui che scrive* senza assumere la marca di “scrittore”? È estremamente difficile disegnarlo, questo statuto. Ancora: nei nostri tempi di acculturazione di massa e di forte diffusione dell’alfabetismo, si può pensare cresciuto il numero questi *scriventi*? o per dir meglio: il numero di questi abitati dal desiderio di scrittura?

Alcuni aspetti delle nostre abitudini sociali ci spiazzano. Per esempio, la vistosa contrazione del ricorso alla lettera come mezzo per comunicare a distanza – mezzo soppiantato ormai dal telefono, soprattutto.

La lettera resiste nella sua forma più scheletrica, sclerotizzata: stereotipo burocratico d’affari, formulario di relazione sociale. In nessuno di questi esempi, direi, lo scrivente sta davvero dentro la scrittura e mai l’iniziativa è lasciata alle parole, che conducano seco il loro supposto titolare...

Fino al Sette-Ottocento, fino ai primi decenni novecenteschi raccontare esperienze e sentimenti in lettere indirizzate a familiari o amici era una forma di letteratura – e non mi riferisco naturalmente solo agli epistolari dei “professionisti”: scrittori, filosofi, artisti, scienziati. Poi s’è aperto, credo, un vuoto, tanto che oggi, probabilmente, stupiremmo di trovarci fra i piedi una catena di lettere come forma letteraria della finzione, sul tipo, mettiamo, dello *Jacopo Ortis* o delle *Liaisons dangereuses*.

Ma così, volente o nolente, ho introdotto in scena l’incidenza delle tecniche, delle nuove tecniche di comunicazione interpersona. Evoco qui, con qualche imbarazzo dato che ormai è diventato un luogo comune della sociocultura a buon mercato, l’inevitabile computer, intendo il *personal computer*.

Ha alterato la nostra concezione dello scrivere, che dura almeno dai tempi di Gutenberg? Senza pronunciarmi se sia un bene o un male, direi di sì.

Recentemente, «il Manifesto» ha pubblicato un inserto che si occupava dei diversi aspetti della scrittura, e in particolare del rapporto con i nuovi strumenti elettronici. Il titolo, abbastanza metaforico, era seducente: “L’inchostro e la luce”.

Come sta la videoscrittura, quella che compare sul monitor del computer usato come macchina da scrivere, alla scrittura tracciata con una penna o con una Olivetti ?

Non si parla con giustezza della scrittura, se la si vede unicamente come atto mentale, combinatoria astratta delle risorse del linguaggio. Scrivere è qualcosa di fortemente materiale, corporeo: e un’interazione di *materie* e insieme una motilità specifica del corpo, per cui la mano – dico proprio la mano nella sua realtà fisica – funziona non da semplice strumento ma da componente del processo creativo.

Ciascuno, pescando nella propria esperienza, può rendersi conto che spesso è proprio la forma, la figura felice o infelice di una lettera, di una parola scritta dalla penna sul foglio, a dare una svolta, un pungolo all’idea, a suggerire di colpo una soluzione o a inibire una direzione. Nemmeno la macchina da scrivere, che è una protesi già più complessa e meccanica, interrompe questa circolazione fra intelligenza, corpo, scrittura. Alberto Savinio celebrava giustamente la fecondità dei lapsus che una battuta sbagliata della tastiera produceva sul foglio. A me capita che il cambio di macchina, alterando l’immagine della scrittura meccanica (caratteri diversi, differente inchiostrazione, mutamento di tocco...) alteri anche il rapporto di distanza mentale, e dunque la possibilità di identificazione con ciò che ho scritto.

Per riprendere il riferimento al “Manifesto”. In uno dei pezzi si segnalava come indizio significante la scomparsa, per quanto attiene alla videoscrittura, dei “residui cartacei”. S’intendono qui i brogliacci, gli appunti, le varianti, i paragrafi cassati... Forse una comprensione più allargata della scrittura di Proust, come fatto di creazione poetica, ci viene dalla possibilità di visualizzare, sia pure per un istante e quasi subliminalmente, una pagina dei suoi quaderni o delle sue bozze, con la ragnatela sconvolgente delle correzioni e delle dilatazioni – vorrei dire dall’immagine della sua scrittura come evento fisico, produzione in atto.

È vero che anche il computer permette, se si voglia, di fissare i passaggi della elaborazione scrittoria, ma non con la stessa intensità corporea, anzi visceralità, della scrittura autografa o anche di quella dattilografica mescolata alle cancellature, alle aggiunte, alle rettifiche, agli sgorbi fatti a penna.

Con l’uso del computer, sostiene uno dei pezzi citati, la parola scritta si fa più malleabile, più aderente al corso soggettivo dei pensieri e delle sensazioni; recupera qualcosa di molto antico, di originario, vicino alla parola parlata. Ma aggiunge subito che ciò avviene secondo regole del gioco ben precise, che forse implicano alti prezzi di omologazione e di appiattimento.

Non saprei dirvi, sui due piedi, quanto di vero contengano tali affermazioni. Bisognerebbe pensarci a lungo. Ma intanto conta averle proposte all'attenzione.

Si potrebbe osservare che finora ho trattato di *come* si scrive, piuttosto che di *che cosa* e *chi*. Ma non si è mai troppo *materialisti* occupandosi della scrittura, se si voglia toccare, anche parzialmente, la sua essenza più profonda. Del resto risulta abbastanza chiaro da quanto ho detto, che problemi e considerazioni di questo tipo entrano a determinare, sia pure in modo molto mascherato, ciò che scrivono i nostri contemporanei, e anche il nostro modo di lettura.

Penso che non vi aspettiate da me un elenco di nomi d'autori e di titoli di opere, come esemplificazione: non sarebbe molto utile, e nemmeno molto chiaro. Le motivazioni – io direi le pulsioni, o ancora meglio: il desiderio – per cui gli scrittori di una certa epoca si decidono alla scrittura, non sono catturabili se non in misura molto grossolana e mistificatoria neppure dalla più ambiziosa e armata sociologia della letteratura.

Mi capitò una volta di stendere una nota sui rapporti fra tecnologia e letteratura, che del resto costituiscono solo un aspetto della questione. Naturalmente vi facevo cenno al caso Gadda, all'*ineludibile coté* "ingegnere-sco" della sua scrittura – restando inteso che la *techné* risolutiva di Gadda scavalcava tutte le tecniche con le quali avesse voluto fare i conti. Ma poi passavo ad autori più vicini, riferendomi a due romanzi usciti a breve distanza l'uno dall'altro: *Cima delle nobildonne* di Stefano D'Arrigo e *Atlante occidentale* di Daniele Del Giudice.

Sono, s'intende, romanzi del tutto divergenti, come i loro autori, ma forse riconducibili a qualche unità di esame dal fatto che in entrambi una realtà scientifica, ossia un sistema di riferimenti a una certa competenza tecnica, a una zona di sapere (mettiamo l'embriologia, la chirurgia plastica nell'uno caso, la fisica delle particelle nell'altro) agisce come ragione stessa del racconto.

Non riprenderò qui alcuni riscontri che facevo sul linguaggio dei due libri, a dimostrazione di tale assunto. Ho solo voluto citare un caso, per indicare i molteplici intrecci e le diverse determinazioni di un momento culturale con i quali entra in rapporto la scrittura.

Credo che il vero scopo di questo incontro sia stato non di raccogliere una farragine di dati, necessariamente incompleti, sulla produzione letteraria contemporanea, ma di costituire un piccolo *laboratorio di scrittura*. Voglio dire: predisporre un luogo di scambio, dove abbozzare le condizioni di comparsa della scrittura, la natura stessa dello scrivere, non tanto astrattamente ma qui ed ora.

In un convegno di poche settimane fa all'università di Pavia, si avanzò questa ipotesi (si parlava della nuova narrativa): che i giovani narratori rivelino, se non una mancanza, un certo disagio di progettazione nel loro lavoro. O, se si preferisce mettere da parte un termine ormai quasi impronunciabile come "progetto": un difetto di capacità di articolare il proprio

lavoro creativo dentro una comune ricerca, proiettata nel futuro. Insomma, ci si domandava: basterà che ciascuno produca il proprio oggetto o libro, al meglio delle risorse, senza una prospettiva globale di *dove* condurre la letteratura – come bene o male avevano tentato di fare gli autori degli Anni Sessanta?

Ciò risponde, in qualche modo alla domanda: che cose si scrive in Italia? Penso di sì, anche se è una risposta che ha la forma di una domanda. E quanto all'altro elemento del titolo: "Chi scrive", tutto questo nostro chiacchiere non riposa, in fondo, sulla convinzione che a ciascuno sia aperta la strada, l'impulso, a lavorare con il linguaggio, *scrivendo*?

Certo, a un altro livello sta ciò che si può fare *dal* linguaggio, secondo la distinzione molto sottile avanzata da uno che appunto con la scrittura ci sapeva fare: Karl Kraus.

Tanto che per finire, non troverei di meglio che uno dei suoi aforismi: "Cammino di chi scrive: all'inizio non si è abituati, e perciò tutto va liscio. Ma dopo diventa sempre peggio, e quando finalmente si è in esercizio, uno non riesce più a cavarsela con certe frasi".

B. LETTERATURA E PSICOANALISI

1. Litura, litorale, lettera

Les Séminaires di Jacques Lacan

Comincio questa nota (un pò erratica) sui rapporti, o meglio sugli incroci fra Jacques Lacan e la letteratura (la lettura, la critica) con una formula estrapolata dal *Séminaire*, libro cinque: “la typographie de l’inconscient”, la tipografia dell’inconscio. Si sa bene che il *Séminaire* non è, a stretto rigore, un testo di Lacan, un testo scritto *da* Lacan, certo e indefettibile, ma il prodotto di una collazione/collusione di appunti autoriali, registrazioni, stenografie, note di uditori. Tuttavia non lo si degradi a mero protocollo di un evento orale di cui si limiti a fornire il rendiconto. Anche separato dalla viva voce di Lacan, esso continua a conservare sul lettore un potere di side-razione, al di là di ciò che articola, vibrando, sia pure debolmente ora che non è più *logos* ma scritto, della virtù infatuativa del *Maître* – parlo, s’intende, di fuori da ogni fenomeno di semplice asservimento psicologico.

In un lontano numero unico su Lacan, Andrea Zanzotto, con intuizione folgorante deferiva il *Séminaire* alla categoria, ben altro che clinica, s’intende, della schizofrenia, lasciando alla “presenza apollinea” degli *Ecrits*, con il loro rigore/rigidezza di scrittura, la casella della paranoia. In effetti, nel *Séminaire*, il Maestro in cattedra senza dimettere un pollice della sua presa, paradossalmente, esplose, si scheggia, scompare/riappare nelle tortuosità, divagazioni, “balletti” (dice Zanzotto) mentali, proiettando intorno frammenti, lapilli di *veri* tanto abbaglianti quanto ipotetici, dai quali si è tentati di prendere appoggio, sia pure arbitrario per dove? per che cosa?

Una di tali schegge è appunto “la typographie de l’inconscient”, che bisogna tuttavia reintegrare nel suo contesto, per farne uso.

“Il peut y avoir dans la chaîne des signifiants un signifiant o une lettre qui manque, qui toujours manque dans la typographie. L’espace du signifiant, l’espace de l’inconscient, est en effect un espace typographique, qu’il faut tâcher de définir comme se constituant selon des lignes et des petits carrés, et répondant à des lois topologiques. Quelque chose peut manquer dans une chaîne de signifiants...”

Il paragrafo citato si focalizza, come quanto seguirà, sul *manque*, sulla mancanza di qualche cosa, di una lettera, di un tassello tipografico – e per buona ragione, giacché il capitolo dal quale è tolto riguarda un luogo capitale della teoria psicoanalitica di Lacan: la forclusione del Nome-del-Padre.

Ma non sarà troppo arbitrario prelevare due lacerti, /lettre/ e /typographie/, per derivarli al discorso letterario, nel quale del resto rivestono un

significato sostanzialmente non troppo diverso, per disegnare quelle relazioni o intrecci dei quali ho parlato all'inizio della nota – e che ne formano l'argomento. La “tipografia dell'inconscio” sembra introdurre molto bene a un concetto di scrittura che Lacan è andato elaborando, anche indirettamente, nel corso del suo lavoro, e che finisce per investire il campo, anche *tecnico*, dell'atto letterario.

Si accetti che l'inconscio scriva, meglio: abbia il suo processo di composizione (tipografica) – come Platone (vedi Derrida) ha la sua “farmacia.”

Dei rapporti Lacan-letteratura credo difficile parlare in modo che soddisfi i linguisti, i teorici, i critici ma neppure gli psicoanalisti: implica il partito preso dell'*improprietà*: per esempio, applicare con leggerezza – nel doppio valore di delicatezza e di imprudenza – i principi e gli schemi critico-letterari e psicoanalitici, ora in senso strettamente letterale ora metaforico; e portare ciò che si è fatto camminare sui piedi a camminare sulla testa.

Forse significa accettare in qualche modo il linguaggio di Lacan, frantenderlo, probabilmente, magari misurarlo; comunque entrare in contatto con i modi che Lacan assume per intrattenersi con la letteratura.

Preliminare è chiarirsi le idee sugli usi reciproci di psicoanalisi e letteratura. “Pas de psychanalyse appliqué à *Hamlet*” dichiara François Regnault, in un volume miscelaneo dedicato a Lacan (per l'occasione si riferisce alle sette lezioni su “Amleto”, comprese nel sesto libro del *Séminaire* “mais *Hamlet* conçue comme l'occasion d'une avancée théorique”: vale a dire che un testo letterario servirà all'acquisizione di un progresso psicoanalitico. Non è dunque la psicoanalisi che si applica, come uno strumento di decifrazione, di interpretazione, a un'opera letteraria, ma è quest'ultima che si applica alla psicoanalisi. “Cela” sottolinea Regnault “fait avancer la psychanalyse”.

Si capovolgono e vengono rimessi in gioco i rapporti reciproci fra *letteratura*, *critica* (di un testo letterario) e *processo teorico* (psicoanalitico). Che non sono, evidentemente, la stessa cosa, ma vengono di colpo interrelati in maniere, e con effetto, nuovi.

Lacan legge Shakespeare e Sofocle, nel *Séminaire*, ma pure “Booz endormi” di Hugo, “La lettera rubata” di Poe, la trilogia di Claudel (*L'otage*, *Le pain dur*, *Le père humilié*); stende un “foglio di sala” per *Risveglio di primavera* di Wedekind, fa omaggio al romanzo di Marguerite Duras *Le ravissement de Lol V. Stein*. Che cosa sono questi testi? testi su testi (creativi) specillati per fini professionali con armamentario analitico? o promossi a coinvolgere il discorso letterario nel discorso analitico, come propulsione aggiuntiva?

La lettura lacaniana di un romanzo, di un dramma non sarà una lettura *littéracienne* (se si desse, per associazione fonica, tal mostro lessicale!) ma neppure la lettura di profitto di un analista che intende semplicemente validare i processi della sua teoria con il prestigio dell'opera d'arte.

Lo scritto più esplicito di Lacan sui rapporti dai quali ho cominciato, è tutto sommato *Lituraterre*, apparso sulla rivista «Littérature» nel 1971,

ripreso da «Ornicar» nel 1987, cui il *Séminaire*, livre XX, tributa un modesto assenso. "Lituraterre" è dichiarato subito, nelle prime righe, un gioco di parole, un *contrepet*; metaplasmo che, spostando alcune lettere mette in primo piano il rimando al termine latino *litura* (da *linere*): cancellazione ottenuta stendendo nuova cera sulla tavoletta da scrivere, dunque correzione; con un passaggio, per dire così fatale, a *littera* e, su suggestione di Joyce, del resto testualmente convocato, a *litter*, scarto, rifiuto. Alla contiguità con *litus*, *littoral* ci pensa, in proprio, Lacan nel citato articolo (*virage* dal *littoral* al *littéral*).

Lituraterre è il testo che, con le sue circonvoluzioni ostinate, avvicina di più allo statuto che Lacan vuole articolare per *scrittura* e *lettura* – e dunque per letteratura. Comincia col mettere in guardia che *lier*, legare, e *lire* hanno lo stesso numero di lettere, ma il legame nasce da altro, dalla visione della pianura siberiana vista da un aereo e solcata, scavata dalle acque piovane: *la nuée du langage fait écriture*, il turbine del linguaggio fa scrittura; la metafora è meteorologica. "Chissà se il fatto che possiamo leggere quei ruscelli... che osservavo in Siberia, come traccia metaforica della scrittura non si leghi a qualcosa che va di là dall'effetto di pioggia, che nessun animale, potrà leggere come tale...".

Ouverture di stampo nettamente lacanianiano sul carattere insieme astratto e fisico, corpo naturale, della scrittura.

Continuando: l'aggancio fra *littera*, *litoral*, *litura* che non si raccommenda a un semplice caso di omofonia o di etimologia (oltre tutto *litura*, cancellatura, discende dal verbo *lino*: ricoprire, rimpiastrare con l'estremità dello stilo la cera della tavoletta scritta, epperò cancellarla). Stando a quello che dice Lacan, si annodano in virtù della lettera e del suo modo di funzionare. Litorale disegna un fascio di linee ondulate, traccia/cancellatura dello spostamento reciproco di confine fra terra e acqua, sulla spiaggia.

Per il rapporto testo/ spiaggia/ traccia/ litura, non è fuori luogo ricordare il passo dell'*Ulysses* (alla fine dell'episodio di Nausicaa) in cui Bloom passeggia in riva al mare, trova un pezzo di carta, lo sbircia ("Lettera?")...; poi con un bastoncino di legno, scrive qualcosa sulla sabbia spessa ai suoi piedi. "Qualche piedepiatto lo pesticherà domattina. Inutile. Sciacquato via...".

Il capitolo cancellato

Ma "lituraterre" è assai meno trovata di bisticcio (*contrapètrerie*) di quanto voglia far credere Lacan: litura si pone in un microsistema di riferimenti con lettura e scrittura, a supportare l'idea stessa di letteratura. "Rature d'aucune trace qui soit d'avant, c'est ce qui fait terre du litoral. *Litura* pura è il letterale...". Là dove una traccia precedente si cancella, può essere una definizione accettabile di "scrittura", quando si supponga che quella traccia cancellata continui a essere come possibilità, come la metà che non fa paio, per cui il soggetto-scrittore, lettore, sussiste.

Di qui, credo, ci si può introdurre a Lacan lettore, lettore dei testi di psicoanalisi, dei grandi testi letterari, da *Amleto* ad *Antigone* al *Claudel* della trilogia citata fino ai contemporanei: Jean Delay e Jean Schlumberger (“La jeunesse de Gide”), Marguerite Duras (*Le ravissement de Lol V. Stein*) e naturalmente Joyce. Critica letteraria applicata o quasi critica letteraria militante?

Lacan non manca di cautelarsi riguardo a questa supposta (sua) configurazione di critico. “La mia critica, seppure possa essere considerata letteraria, non può che riguardare – almeno mi ci sforzo – altro che ciò che Poe considera l’essenza dell’essere scrittore: formare un messaggio sulla lettera (subito si dichiara l’ambiguità propizia del termine “lettera”, con il rimando contestuale al seminario sulla “lettera rubata”). La cautela si raddoppia davanti alla prospettiva delle nozze psicoanalisi-letteratura: piuttosto una “intrusion” (è il termine lacaniano): “se la critica letteraria porrà la condizione perché la critica letteraria possa veramente rinnovarsi è che la psicoanalisi sia lì a permettere che i testi le si misurino – l’énigme étant de son côté...”.

Una pagina degli *Ecrits* contiene quasi il decalogo del buon critico. Ma per la trasposizione, occorre leggere questo attacco di capoverso, in carico ai ben noti enunciati di “Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse”: “L’inconscio è quel capitolo della mia storia che è marcato da un bianco o occupato da una menzogna: è il capitolo censurato. Ma la verità può essere ritrovata: il più spesso è scritta altrove...”. Vi si abbozza tutto sommato, una metodologia della lettura.

A un enunciato di teoria più generale sulla critica riesce la pagina di chiusura di un articolo di mano di Lacan, premesso al volume di Robert Geogin, *Lacan*, che mette qualche punto fermo, meglio sarebbe dire: giusto, al problema: “I critici si indurranno a trattare l’opera letteraria come si tratta l’inconscio. È impossibile che l’opera scritta non offra a ogni momento agganci per interpretarla, nel senso psicoanalitico del termine. Ma prestarvisi, significa supporre che l’opera sia il prodotto di un falsario, giacché, in quanto scritta, non imita l’effetto della mia storia: ne propone l’equivalente non meno reale, nella sua curvatura”. Lacan non circostanzia oltre il termine “curvatura”. Ma non si starà tanto nell’errore a vedere comparire qui l’inversione di un epifonema celebre: in quanto linguaggio l’opera letteraria è strutturata come l’inconscio.

Difatti: “L’opera letteraria non riesce o fallisce nell’imitare gli effetti della struttura. Esiste solo nella curvatura di quella stessa struttura. Non si tratta di analogia. La curva in questione non è metafora della struttura, più che la struttura sia metafora dell’inconscio: ne è il reale. In tale senso, l’opera non imita nulla: è, in quanto finzione, struttura veridica”.

“*Lituraterre*”: ossia?

Il testo si presenta come *terra (campo) di litura*. Una percezione visiva

in altitudine – la pianura siberiana lavorata da scoli, dilavamenti d'acque, da tracce cancellate, sovrapposte – ha prodotto un effetto di litorale, per impiegare la terminologia lacaniana.

È un processo ben noto in Lacan, non riducibile, lo si è già sottolineato, al mero processo metaforico. Il reale, che procede in immaginario, infanta la catena del discorso critico, anzi teorico. Pressapoco il processo che si condensa nella pseudo etimologia di *sinthomadaquin*, come si legge nel seminario sul sintomo: garbuglio di lettere da cui promanano, con rigore, alcune delle direzioni tecnico-scientifiche del seminario stesso.

Lacan fa decadere, cioè fa cadere giù il *sinthome* "dal suo *madaquinisme*", ma tutti e due gli elementi continuano a correre, e a prosperare, attraverso il discorso, come si può vedere anche solo dalla prima lezione. È una specie di *contrepèterie* preziosa quanto *laturaterre*.

Peraltro, il rimescolamento di lettere o sillabe non ha nel sistema lacaniano lo statuto di un gioco: esso prende atto di o piuttosto provoca, una rivoluzione concettuale. "Laturaterri", denominativo foggiato sui due piedi da Lacan, nell'articolo più volte citato, designerà l'azione di una letteratura "des'ordonner d'un mouvement qu'elle appelle scientifique"; è la questione che si propone la letteratura detta d'avanguardia – continua Lacan – che è in se stessa "fatto di litorale".

Litura, scrittura, lettura fanno una catena che non è solo rinsaldata dall'effetto fonico di rima. Di qui si può cavare, credo, che cosa sia la lettura per Lacan.

È uscito da poco un libro, *L'étiqque du silence*, firmato da una *chargée de cours* in psicoanalisi a Parigi VIII, Françoise Fonteneau, che ha messo qualche punto sulle I a proposito di analisi, scrittura e lettura, come può articularle Lacan – partendo dal rapporto fra l'écrit" e il "dit".

Ma basta, per l'avvio, rimestare un poco nella "postface" del Seminario XI, sui cinque concetti fondamentali della psicoanalisi, dove la cosa è presa subito di petto, in proprio: "Ain si se lira – ce bouquin je parie (si tratta naturalmente del volume del Seminario). Ce ne sera comme mes *Ecrits* dont le livre s'achète: dit on, mais c'est pour ne pas le lire.... Non è perché siano difficili... ma uno scritto a mio parere è fatto per non essere letto..."

Madame Fontenau insiste, nel volume già introdotto, sulla bifidità del detto/scritto. "La paura dello scritto che forse c'è fra gli analisti sarebbe legata alla fiducia primaria che l'analista concede al "detto"? Nell'analisi tutto poggia sul detto, *mais ce dire* on le lit. Se, teste Lacan, non si può trattare dell'inconscio se non a partire dal detto – l'inconscio è "ciò che si legge", per eccellenza.

È pressoché impossibile slacciare queste bretelle verbali che giocano sull'antifrasi e l'identità; anche se sono allacciate dalla psicoanalisi, hanno benissimo a che fare con la letteratura.

"Allora come leggere il detto e perché scriverlo?" Secondo quale logica? Per Lacan si può leggere un discorso, un dire (quello dell'analizzante in

analisi), quello di un corso, di un seminario cui si assiste, non si può leggere uno scritto. Perché quando si scrive, si cancella il detto. Le due esigenze antinomiche, parlare e scrivere, introducono il capovolgimento, o quasi, di una ben nota dignità di Wittgenstein: ciò di cui non si può parlare, bisogna scriverlo. La critica (letteraria) si carica di una lettura di secondo grado – di quanto sia stato letto/scritto nella scrittura.

“Tra centro e assenza, fra sapere e godimento c’è il *litorale*, che vira al letterale”: questo enunciato lacaniano un pò scorciato e magari ermetico, viene a investire qualcosa, qualche aspetto della *sua* critica, una forma della sua critica letteraria? Litorale è la riduzione alla dimensione della superficie operata dallo scritto – come la pianura siberiana lavorata da tracce successive, comparsa nella visione dall’aereo: “il travaglio di testo che sorte dal ventre del ragno, la sua tela”. La corporeizzazione della scrittura coincide con il massimo d’astrazione.

Su questa tela o lenzuolo o *textura* compaiono le lettere care a Lacan – s, S, a, A, (come erano care a Freud le sigle Bw, Ubw eccetera). Lo scritto si trova stretto fra la parola e la lettera. Ma si dà una lettura, e dunque una critica, che non sia della parola, ma della lettera?

Alla fine interessa il Lacan lettore: della letteratura psicoanalitica, della letteratura letteratura, e finalmente il Lacan lettore di Lacan; dove non intendo rifarmi ai rinvii, e perfino ai giudizi su le proprie opere, del resto abbastanza frequenti, ma a quell’autorispeccchiamento nella funzione del leggere – si potrebbe pensare alla formula mallarmeana per Amleto, “*lisant au livre de lui-même*”.

Si danno poi peculiarità formali del discorso critico, che scivolano ad occupare uno spazio dal discorso tecnico, psicoanalitico: ho già accennato alle letterine, aggiungo gli schemi, le griglie, i grafi, le curve. Le pareti di separazione fra i due (o più) discorsi sono naturalmente permeabili, senza che l’un dominio abusi dell’altro. Si danno formazioni più complesse nel maneggio della lettera, come L’Hun-en-Peluca (l’Un-en-plus) o l’Achose, che già entrano nella gran famiglia dei *Witze* – *charmes*, evocazioni stregonesche, scioglilingua... Lacan adopera con terribile serietà il “lasciatemi divertire”. (Ma “*lituraterrire*“, nello sconvolgimento calcolato delle lettere, *dice* la volontà rimescolativa di una letteratura critica sulla propria costituzione).

In una pagina su Croce piena di lampeggi (è dire poco) Gianfranco Contini si è fermato sul “maggior rilievo linguistico, non soltanto nell’invenzione di una *nuova terminologia tecnica* (sottolineo io) sempre meravigliosa di fertilità dalla *Filosofia dello spirito* ai saggi più alti... ma nel conio o trapianto di vocaboli non strettamente inevitabili alla funzione...”. Alcunché di simile – se si potessero scordare gli anni luce di distanze che separano i due ingegni – accade per la “nuova terminologia tecnica” foggiate da Lacan, le forme del “dialetto (tecnico) personale” che il linguaggio analitico lascia trascinare in quello che diciamo per comodo letterario.

Adesso conviene forse mettere in parallelo le due ipotesi o figurazioni

critiche (non mi piace chiamarle teorie) sulla scrittura e la lettura dedotte dai testi e dai pronunciamenti di Lacan – spicciativamente: il *litorale* e la *tipografia*; per individuare quale sia il punto in cui si sovrappongono.

L'effetto-litorale (o letterale) si produce in un luogo, anzi viene da dire *in quanto* luogo dove si iscrive la traccia. Quanto al passaggio già citato del Seminario quinto, che attiene al *manque* alla mancanza di una lettera, di un significante del *thesaurus* inconscio, si tratta ancora una volta di qualcosa che non cade nel posto dove è atteso.

È pertanto intorno alla questione del *posto* che Lacan va articolando le sue elucubrazioni su ciò che può chiarirsi come concetto di scrittura e lettura dentro la teoria psicoanalitica e quella letteraria – se proprio si voglia profilaticamente disgiungerle.

Un rapido passaggio attraverso la lettura che Lacan ha dato dei romanzi di Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein* permette di controllare come venga messa in gioco la nozione di posto, appunto, insieme con altre lacaniane, come lo sguardo e il numero. Dopotutto ho già accennato al fatto che il testo in questione è l'esempio più schietto, in vitro, di critica letteraria presentato da Lacan.

Si potrebbe partire dalla forma di vero e proprio *invio*, con cui l'autore ha intitolato il pezzo "Hommage a Marguerite Duras du ravissement de Lol V. Stein" che "pone enigma", ossia ambiguità, con il doppio valore, soggettivo e oggettivo di "rapimento" anche in virtù di quel *du* che rimanda al testo tutore ma fa poi oggetto dell'omaggio il coinvolgimento del critico e dei lettori ("la ravisseuse est Marguerite Duras, nous les ravis...") – senza contare che nel *du*, si offre un esempio dell'uso delle preposizioni così peculiarmente lacaniano, a non dire mallarmeano che è uno degli stemmi dello stile.

Questo *hommage* non va senza conseguenze. Doppio omaggio, se Lacan vi riprende il riconoscimento freudiano per gli scrittori che non si accodano alla psicoanalisi, ma le aprono il cammino: "Marguerite Duras s'avère savoir, sans moi, ce que je enseigne". Così non tanto il nodo della psicoanalisi quanto del sapere si pone al centro di questo esercizio di critica letteraria, anche se articolata dal posto dell'analisi.

Nel fare del *Ravissement* terra di litorale, Lacan si appoggia al testo per identificarvi alcune delle figure eminenti della teoria (letteraria e psicoanalitica): lo sguardo, la veste, il numero e il nodo.

Nella città di S. Tahla, a diciannove anni, Lol Valérie Stein, durante un ballo, si vede letteralmente rapire il fidanzato, Michel, da una giovane sconosciuta in nero: i due scompaiono. Lol resta sconvolta al punto di perderne quasi la ragione. Solo lentamente riacquista un poco di normalità, si sposa, lascia la città, per tornarvi dieci anni più tardi, in apparenza senza più ricordo di quel trauma. Ritrova un'amica di collegio, Tatiana Karl, che le fu accanto nella sera del ballo, ora amante di un Jacques Hold, il narratore. La coppia Tatiana-Jacques ricostruisce per Lol quella del "ravissement", ed ella ne spia i convegni amorosi in un hotel, stando nascosta in un campo di

segala. Quando Jacques, a sua volta innamoratosi di Lol, vuole costringerla a recuperare la memoria, Lol riprecipita nella pazzia.

La lettura di Lacan isola con penetrazione pressochè infallibile le tracce determinanti – le iscrizioni/cancellature. Tipico è che si appunti sugli ideogrammi contenuti nel nome stesso della protagonista: Lol V Stein = carta, forbice, pietra, i tre segni della morra cinese; ciascuno dei quali può neutralizzare l'altro (coincidenza degna di qualche attenzione che, circa dieci anni dopo, un seminario lacaniano s'intitoli "A l'insu que sait de l'une bévue s'aile à mourre", dove l'occhio o l'orecchio leggeranno *ad libitum*: L'insaputo che una svista sa, va alla morra o: L'insuccesso dell'inconscio è l'amore – che in fondo andrebbe bene come esergo al *Le ravissement de Lol V. Stein*).

Queste diciamo così lettere della morra promuovono una lettura preliminare, ancorchè non secondaria. Ma i due rilievi capitali attengono allo sguardo e al numero. Lo sguardo non è né di Lol né eventualmente di Jacques: "sta dappertutto nel romanzo" annota Lacan.

Per il quale l'essenza della vicenda di Lol non risiede nel ripetersi di una situazione emotiva, quasi coazione di destino, ma nel numero che ogni volta annoda i personaggi: tre.

Lol non si propone (o impone) come spettatrice della coppia, come voyeuruse, ma paradossalmente come il soggetto che manca perché la coppia sia. In un seminario lacaniano ci si imbatte nell'aneddoto del bambino che enuncia: ho tre fratelli, Giovanni, Marco e io. Il soggetto conta sempre se stesso. Lol interrogata sul trauma del ballo, sulla sparizione del fidanzato e della dama in nero ("Que vouliez-vous?") risponde "Les voir", aggiunge al numero della coppia il numero negativo che la significa. Fin da bambina, dice la Duras, "il manquait dé jà quelque chose a Lol pour être là".

Lol non è "colei che guarda" ma il supporto necessario di uno sguardo che si costituisce nella coppia. Così Lacan critico legge perfettamente le ragioni del libro. Tanto meglio, e in sopravvanzo, se il libro dice ciò che lui stesso ha insegnato.

Che sarà la sottolineatura della paronomasia *robe/dérobée*, se non la prontezza di cogliere come operi il significante nell'organismo letterario? E fra gli indizi gettati e lasciati lì, i "je pense", "je crois" etc con i quali Jacques Hold si forza di ricostruire l'immaginario della vita di Lol – formula che attesta l'impossibilità del reale (a dirsi)?

Il racconto di Marguerite Duras dice a tutte lettere meno di quanto vi legga Lacan – o invece, come credo, anche di più? Qui la questione della lettura porta irrimediabilmente a quella della scrittura. Ciò presuppone una indagine, o piuttosto nel caso della mia nota, solo una domanda fulmine, su che cosa significhi scrivere.

Scrittura, parricidio

Il Séminaire XXIII dedicato al sintomo e tuttora inedito in volume ma

comparso a suo tempo su «Ornicar», è introdotto e accompagnato, in tutto il suo svolgimento, da una lettura di Joyce; anzi mi sono accorto, rileggendolo, che può essere considerato senza abuso un discorso di critica letteraria fatto al cospetto della psicoanalisi.

È l'epoca in cui Lacan è *envoûté* dalla sua teoria dei nodi borromiani, che vengono in campo anche per Joyce, sebbene Lacan conceda che l'autore di *Finnegans Wake* non avesse "neppure la più pallida idea di quei nodi".

Nel Séminaire in questione si discute molto sulla scrittura. Lacan accenna, anche se non in modo chiarissimo, a una scrittura che si potrebbe definire "una precipitazione del significante. Su questo ha insistito Jacques Derrida, dopo che gli ho indicato io la via, quella di tenere il significante scrivendolo S."

Ci si chiede, per forza, se quelle lettere (S, A, I etc..), quei segni (| a), i trattini, le sbarre oblique, siano già scrittura. Lacan parrebbe denegarlo una pagina dopo "...certe volte la lettera sta solo a testimoniare l'intrusione di una scrittura come altra. La scrittura in questione proviene non dal significante ma da altrove..."

Restando su un criterio di scrittura come iscrizione/cancellazione (da "Notes magico" freudiano), traccia di litorale, si può anche seguire il rimando appena citato a Derrida, dietro altri elementi che agganciano reciprocamente letteratura e psicoanalisi, se le si considera nella veste di "deliri scientifici" (*frenzy*) – che per la verità Lacan è disposto a conferire solo alla psicoanalisi. È in una pagina della *Dissémination* che Derrida, servendosi di Platone, introduce il concetto di paternità e dunque di parricidio a proposito della scrittura, "L'écriture est parricide" – come "je de l'autre dans l'être", come irruzione del non-essere, come *altro* nell'unità dell'essere. Pare di potere concludere che per Lacan ha a che fare con il Nom-du-Père, che del resto ricompare anche nel passaggio già citato del Séminaire cinq, dove si introduce la tipografia dell'inconscio.

In un altro Séminaire, quello sul sintomo, per gran parte occupato da Joyce, si legge che "il testo di Joyce è fatto come un nodo borromiano – si può pensare che qui sia preso di mira in particolare *Finnegans Wake*. "Questo testo brulica di enigmi... L'enigma va posto fra l'enunciazione e l'enunciato... L'enigma è una faccenda d'enunciazione. L'enunciazione è un enigma. Ecco perché vale la pena di soffermarsi sull'enigma elevato alla potenza della scrittura..."

Che cosa è lo stile di Lacan in quanto vi si sveli il Lacan "lettore di testi"? Litorale, traccia, cancellazione, paternità o non paternità; anche i cerchi borromiani, sui quali a partire da un certo punto Lacan si è dato in gran daffare... Tante *trouvailles* o tanti falsi scopi?

Il fatto è che la scrittura lacaniana ha un padre, per usare la terminologia di Derrida: è Mallarmé. Ho già accennato all'impiego eversivo delle preposizioni nel costruire (o ricostruire) la frase. Aggiungerei la gestione a dir poco anomala della punteggiatura, diretta, piuttosto che a effetti musicali, a seguire nella sintassi la logica del significante. Tuttavia colpisce che le

occorrenze, nei testi lacaniani, dei rinvii a Mallarmé siano relativamente esigue – nonostante le risposdenze forti con la teoria e la prassi scritte mallarmeane che lo stesso Lacan doveva avvertire. In ogni caso non sembrano toccare punti nevralgici. Sia negli *Écrits* sia nei seminari viene citata la dignità della moneta scambiata silenziosamente come parola vuota; più significativo, nel Séminaire cinq, l'accenno al Witz come questione situata “au coeur de l'oeuvre de Mallarmé”. Certo ancora più pertinente (specificamente) l'annotazione sul ricorso mallarmeano al dizionario del Littré, in cui, secondo Chassé, “Mallarmé... prenait tous ses idées”.

Troppo poco per confortare la filiazione? Per quanto ne so, Lacan non si è mai confrontato faccia a faccia con un testo di Mallarmé, verso o prosa. Gli spiriti del personaggio escludono di sopporre qualsiasi umiltà o timore reverenziale alla base di tale *absence*. In un intelligente studio sul binomio Mallarmé Lacan, Jacqueline Risset ha sfiorato i temi paradossali di tale assenza, per concludere: “Lacan incontra dappertutto Mallarmé: al posto dell'analista, al posto dello psicotico, nel luogo estremo del significante. In qualche modo Mallarmé è *la lettre*: non è perciò riducibile al discorso sulla poesia, non è ‘citabile’...”.

I due continenti di invenzione antropologica mallarmeano e lacaniano si stendono l'uno ridosso all'altro, senza confondersi: li separa un capello.

Si può anche dichiarare che le istituzioni retoriche di entrambe le scritture siano fondamentalmente l'ellissi come taglio, buco, vuoto (Lacan sostiene che “il simbolico è un foro”) e la frenesia di rispecchiamento verbale (la pseudoetimologia, ad esempio).

Che cosa dice Lacan quando è disposto ad applicarsi come autore una etichetta corrente? “Je me range du coté du baroque”. Alle accuse pervicaci di baroccheggiare, un altro gran fabbro de *lalangue*, replicava: “Barocco è il mondo, non il Gadda!”.

2. Natura, lettura, litura

“*Gradiva*” di Wilhelm Jensen

L'esercizio che segue – non saprei chiamarlo altrimenti – si appoggia sul rovesciamento di un enunciato cosmologico, quando non mistico, sceso fino a Galileo nella sua versione di “scrittura matematica”: la natura come grande libro in cui leggere la vicenda delle cose e le forze, le norme che le reggono – la Natura Libro, originariamente *verbum proprium*, poi metafora, catacresi, luogo comune dei più triviali.

Il rovesciamento funziona pressapoco così: se la natura è un libro, in cui gli elementi viventi o inanimati fanno scrittura, perché non ipotizzare un libro nel quale leggere in atto i segni della natura?

Ogni esperimento implica un preparato di laboratorio adatto. Nel caso, sarà *Gradiva*, il racconto di Wilhelm Jensen, cui l'attenzione prestata eccezionalmente da Freud, fino a elaborarne un commento ormai classico, ha conferito celebrità extraletteraria; forse con risultato un poco iniquo, giacché *Gradiva* è testo fornito in sé di meriti che oltrepassano l'incontro avventurato con la psicoanalisi e il suo maestro.

Come è ovvio, la lettura fatta da Freud non può più essere scrostata, con una sorta di *peeling* culturale, dalla superficie del racconto di Jensen, se è vero il principio generale che ogni lettura sedimenta, diventa testo a sua volta. Per l'occasione, tuttavia, *Gradiva* vuole essere adoperato come prodotto narrativo dello scrittore Jensen, caso mai da rapportare agli altri suoi prodotti professionali, da *Der rote Schirm*, «L'ombrellino rosso», a *Licaena Silene*, cioè come quel racconto più su postulato, in cui “leggere la natura”. Se procedendo ci si troverà costretti a ribaltare i reperti di tale tipo di lettura su frammenti della teoria psicoanalitica, sarà un effetto inevitabile dell'esperimento, non una pregiudiziale – un effetto oggettivo di ciò che Freud chiamava l'“interesse per la psicoanalisi”.

Mentre percorrevo *Gradiva*, mi è venuto in mente in modo quasi irresistibile uno dei sogni più noti della *Traumdeutung*, quello della “monografia botanica”. Perché fin dall'etichetta rimanda a un campo delle scienze naturali? o, più sottilmente, perché la monografia in questione contiene, letteralmente, *della* natura (l'esemplare di pianta secco schiacciato fra le pagine)?

Ma il sogno dilata l'immagine della monografia ben oltre i limiti della sua referenza pratica, non fosse altro attraverso l'associazione con il ricordo di un atto distruttivo, infantile e gratuito.

L'aggancio, credo, sta ancora più in là. Dentro il sistema sogno e sua interpretazione, il libro (monografia) si sposta in uno spazio peculiare, dove funziona in modo diverso da qualsiasi altro libro – come è capitato a *Gradiva* nel mio esercizio (o tentativo) di lettura.

È dunque in questo spazio che debbo mantenerlo, e tenerlo d'occhio. Il libro è diventato un oggetto eclittico (*ecliptique*, rubo l'aggettivo a Bellemin-Noël, nel saggio che ha dedicato proprio a *Gradiva*), nel senso che si eclissa, si oscura e ricompare a tratti nel suo aspetto comune; o azzarderei: un oggetto *eclamptico*, col valore etimologico di “fulgore improvviso”. Tale si offre, in quanto scenario narrativo della natura.

Lo stato di intermittenza e insieme di iperdeterminazione che il regime onirico conferisce al *libro*, può spiegare perché abbia tirato in ballo il sogno della monografia a proposito di *Gradiva*. Ma sento che la spiegazione non basta: un altro collegamento opera in latenza, che trova riflesso in una frase del racconto del sogno: “una tavola colorata *ripiegata*...” Qualcosa è rimasto implicito, preso dentro una piega delle immagini botaniche – e mi viene pure in mente ciò che ha scritto Sergio Finzi in proposito: “il sogno della monografia botanica è una piega nell’*Interpretazione dei sogni*...” Forse la vera chiave del mio rimando è implicita – a sua volta – nell’osservazione freudiana sul grappolo di idee relative ai fiori, che fanno da ponte fra esperienze indifferenti ed esperienze psichicamente rilevanti.

Non credo di essermi sviato dal terna. Il sogno della monografia mi indica una modalità di lettura del racconto di Jensen – di quest’altra botanica e zoologia che vi compaiono. Insomma: di come esse inscrivano la loro funzione nel sistema della natura e nel sistema diegetico.

Ciò suppone, come ho detto, lo spostamento anche di *Gradiva*, per analogia con l’altro libro (la monografia), nello spazio del sogno.

Ma quali sono i significanti della natura in *Gradiva*?

Debbo dare per forza come conosciuto l’aneddoto del racconto: il delirio del giovane Norbert Hanold, che crede di ritrovare nella realtà contemporanea una fanciulla rappresentata in un bassorilievo antico nell’atto di camminare con grazia tutta particolare; e che poi è ricondotto alla normalità e all’amore attraverso un processo spontaneamente psicoanalitico. Ciò che mi interessa qui sono le circostanze, le scene, i comprimari, per dire così, di tale processo, che coincide con l’atto narrativo – elementi secondari solo in apparenza, e che rimandano tutti a un ordine particolare di significato.

Tale ordine lo potremo definire genericamente come Natura: e la maiuscola, si vedrà, ha una sua ragione.

Assegnare a *Gradiva* questa cifra o sigla, non è arbitrario. Intanto, il suo protagonista, Hanold, è un archeologo, cioè colui che attraverso lo studio delle civiltà antiche, dei loro segni e monumenti, mantiene un rapporto elettivo, necessitante con l’idea di *arché*, di principio, di inizio; quindi, per riflesso più ampio, anche inizio del mondo, radice della sua natura.

Si tratta di una condizione che influenza in maniera diretta l’avventura di

Hanold, che senza di essa non potrebbe neppure darsi – e per conseguenza il racconto. Essa determina pure una dicotomia nel modo di comparire, e di agire, degli elementi di natura. La natura si mostra in *Gradiva* ora come natura *agens*, ora come *patiens* – organismo vivente, materia di conoscenza.

Il collegamento con la conoscenza è diretto e inequivocabile nella figura laterale del padre di Zoe Bergtang, la *Gradiva* della realtà, che difatti appare in veste squisitamente tecnica, professionale, suggerendo ad Hanold uno stratagemma per catturare la lucertola *faraglionensis*. Di costui, il racconto avrà cura di postulare, sia pure con notazione volante, l'esclusiva adeguazione al proprio ruolo, fino ad esaurirsi in esso ("quanto a mio padre" dice Zoe "una *Caecilia* conservata sotto spirito è indubbiamente per lui più interessante di me.")

Non si tratta di caso. In un altro racconto di Jensen, *Licaena Silene*, di cui dà ragguaglio Cesare Musatti in uno scritto su *Gradiva*, tanto il padre quanto l'innamorato (anche qui l'amore s'intreccia con lo studio della natura, vi trova il suo pretesto e la sua spinta) sono naturalisti, appassionati di farfalle, sia pure di carriera l'uno e dirò così di complemento l'altro; e una bella parte come catalizzatore della narrazione ha un esemplare entomologico di gran pregio.

Basta per individuare addirittura una sindrome in Jensen narratore? Un abbozzo di risposta richiederebbe ben altri riscontri. Ma basta a giustificare, almeno in partenza, un esercizio di lettura che focalizzi la comparsa nel racconto di forme della natura (animali, piante) non come mezzo di imitazione della realtà, ma come funzione per manifestare un senso *altro* (intermittente, alternativo?) dentro il senso continuo della diegesi.

È quanto ho inteso poco più sopra, usando la formula di *significanti della natura*.

Uno di essi, forse il principale, è rappresentato dalle mosche. Freud, nel suo commento a *Gradiva*, sottolinea, attraverso il collegamento con le coppie in viaggio di nozze, insopportabilmente espansive ("sembravano anch'esse [le mosche] dire, nella loro lingua: 'August, amor mio' e 'Mia dolce Grete'" chiosa con acredine il racconto), il valore di veicolo e spia di una "avversione per l'erotismo" che riveste quest'altrimenti inconcepibile entomofobia.

L'intollerabilità del coito, di ogni coito (di ogni scena primaria!) investe di fatto la natura, il suo ordine, si esala nell'epifonema: "è riconobbe in tali animaletti una prova irrefutabile contro l'esistenza di un ordine razionale dell'universo". Il citato Bellemin-Noël non ha esitazione ad appuntare alla *musca domestica communis*, almeno per ciò che attiene a *Gradiva*, un cartiglio: quello di oggetto fobico – emblema della *immaîtrisable obscénité* nella natura.

Questo punto è importante perché, di là dalle ovvie implicazioni di clinica psicoanalitica, illumina un altro momento di svolta nella raffigurazione che il racconto fa della natura e del compito che le assegna. S'è vista già

la coppia oppositiva *patiens/agens*: qui la natura si propone come *infausta*, con carattere totalmente dannatorio, (“essa paralizzava, sconvolgeva, e insieme distruggeva l’essenza stessa spirituale dell’uomo..”). Non per nulla il cananeo Baal Zebub detiene il titolo di “signore della mosche”.

Tuttavia “natura infausta” è soltanto il primo membro della opposizione. Proprio *via muscae*, la dialettica del racconto, che è appunto il suo essere racconto, ricomponne l’antitesi: e l’oggetto di fobia, decedendo dalla sua prima catalogazione, si farà simbolo della natura letificante, libidicamente satisfattiva: prima col permettere ad Hanold un accesso al reale (quando colpirà con violenza una mosca sulla mano di Zoe/Gradiva, ricavandone un senso di calore e non di freddo mortale); poi, quando fungerà da pretesto erotico ad Hanold stesso, per scoccare un bacio sulla guancia e sulla bocca di Zoe (la trasformazione della natura è annunciata dal tono “trionfante” del grido: “C’è ancora la mosca!”)

La mosca non è una mosca, ma una fossetta seducente sulla guancia femminile. È stato sottolineato che quel lieve incavo della carne (come del resto l’altro incavo nella pietra determinato da milioni di mani succedutesi nel tempo, da cui resta affascinato Hanold durante i suoi vagabondaggi fra le rovine di Pompei – e che introduce un’ulteriore opposizione, latente: *pietra, cenere, rovine, bassorilievo* [di Gradiva] vs *animali, fiori, corpo femminile, Zoe...*), come pure la bocca, allude a un vuoto, a una mancanza, a qualche cosa che non c’è. Ma allora, come dimenticare che Hanold, arrivato a Pompei, gettando un primo sguardo agli scavi e al paesaggio circostante, continua a provare uno “struggimento”, “perché gli mancava qualcosa”: “neppure la natura era in grado di offrirgli quello che gli mancava dentro”.

Sarà appena il caso di osservare l’anomalia – ma è proprio un’anomalia? - per cui un vuoto si sutura per virtù di un altro vuoto.

Letture zoologica. Una lucertola, una grande lucertola “che inviava.. i riflessi, come d’oro e di malachite mescolati insieme, del suo corpo”, compare davanti agli occhi di Norbert Hanold nel *climax* di uno dei suoi deliri, quando egli crede di vedere Gradiva ritornata dall’Ade, in cammino lungo una strada della Pompei antica; ed ha la funzione di biforcare la sensazione di Hanold, prima unitaria nel delirio: la figura femminile, supposta pura immagine di sogno, produce effetti di reale: come quello di mettere in fuga una lucertola!

L’allacciamento fra il dato naturale e la sua emergenza simbolica nella narrazione è qui piuttosto evidente – e può anticipare un giudizio sulla funzione che queste *personae* o maschere o figure della natura sono chiamate a ricoprire in *Gradiva* per effetto della interazione scrittore-lettore. Mosche, lucertole, farfalle, poi anche le rose, gli asfodeli, non intervengono come simboli, giacché il racconto non li carica apertamente di significati traslati,

metaforici. Vorrei dire, al contrario, che se la scrittura di Jensen ha una qualità specifica, è quella di essere pochissimo *transitiva* in questo senso che mi pare minore.

Ci si presentano piuttosto le parole di un discorso specifico che si svolge in trasparenza, in intreccio con il discorso narrativo, senza contrastarlo, anzi addirittura scomparendo volentieri in esso.

Un lessico prelevato dalla natura, dalle sue forme viventi, non si limita secondo tradizione a disporre una scena per gli attanti del racconto, ma in qualche modo la scena dell'allucinazione o del sogno diventa stoffa costitutiva, operante del racconto.

Per quanto possa sembrare arbitrario, credo che l'attività di significazione adempiuta dalle forme della natura, nei loro rimandi e connessioni, abbia un peso *economicamente*, voglio dire nel far funzionare la storia, non inferiore a quello dei personaggi canonici: Norbert, Zoe, il professor Bergang etc.

Nella trama diegetica di *Gradiva* si legge un altro attante: la Natura (il coronamento della lettera capitale non è una enfattizzazione di mera retorica. Vuol dire solo che c'è natura e Natura).

Torniamo alle nostre lucertole... Con la lucertola, il mio esercizio di lettura fa emergere un'altra particolarità del funzionamento di *Gradiva*. Il sauro cui, come s'è visto, viene deferito il compito d'affermare il principio di realtà, ricompare poco più avanti, ad un momento tipico del racconto: quando il professor Bergang dà lezione di caccia ad Hanold tendendo un cappio, fatto di un lungo filo d'erba davanti alla spaccatura di una roccia "da cui sporgeva la testa azzurra di una lucertola".

La scena si trasferirà poi dalla realtà nel sogno, sostituendo al professore la figlia Zoe. Solo che, nel racconto del sogno, la lucertola non appare esplicitamente; e del resto, già nella scena su descritta, l'animale è per metà presente e per metà assente, sporgendo solo con il capo da una fenditura.

Ecco significata, credo, la particolarità, cui accennavo, dei significanti di natura (qui animali, altrove potranno essere vegetali) in quanto figure della narrazione; quella di presentarsi ad intermittenza, di produrre nella frase una illuminazione di senso abbastanza inopinata, pronta a spegnersi rapidamente, a obliterarsi per riapparire più in là, nel testo, magari con una intenzione modificata.

Si tratta dunque di *segni* soggetti a una *litura* (prendo in prestito il termine piuttosto suggestivo da Lacan), ad essere ricoperti cioè dall'onda del racconto, che ne occulta quel particolare valore di significazione, salvo lasciarlo emergere successivamente. *Litura*, *linere* indicano, in latino, l'atto di cancellare una parola stendendovi sopra la cera della tavoletta: felice contiguità fonica con *littera*!

Si abbozza così un certo statuto speciale delle immagini dedotte dal mondo animale, nella costruzione di *Gradiva*. Cui conferisce altre pezze d'appoggio la comparsa della farfalla "color rosso e oro" che, svolata via

dai papaveri che crescono nella casa di Meleagro, va a posarsi sui capelli di Gradiva, sotto gli occhi affascinati di Hanold – farfalla denominata dalla scienza “cleopatra”, e dunque, per interpretazione hanoldiana, doppiamente legata “ai campi di asfodeli dell’Ade”. (Nella “cleopatra”, dice Bellemin-Noël, ”s’incrociano la natura e la mitologia, come l’anatomia e i fantasmi...”)

Ma seppure collegata in modo esplicito al mondo dei morti, la farfalla è in realtà insegna della natura felicitante. Essa non fa da schermo a un trauma, come la farfalla terrificante dell’uomo dei lupi, ma a una scoperta destinata a riequilibrare la vita di Hanold. Non per niente appartiene al popolo alato che annovera, accanto alle tortore (metaforiche) e agli uccellini-ballerine cui vengono paragonati i piedi di Zoe, il cardellino che segna la lisi del delirio di Norbert Hanold, e lo *happy end* del racconto, in quanto tratto identificatore di Zoe vivente (come del resto la posizione del piede nel passo o la fossetta sulla gota). È il cardellino che, a cento miglia di distanza, cantava, in gabbia, alla finestra della stanza di Zoe Bergtang, quasi di faccia ad Hanold.

“C’era voluta una buona dose di follia...” è il controcanto del racconto a soluzione avvenuta. Ma è una vecchia affermazione di Freud, che in ogni delirio c’è un nucleo di verità. Il nucleo relativo al testo denominato *Gradiva*, si è andato sfilando in verità discorsiva, verità diegetica anche per virtù di quella catena di presenze animali (mosche, lucertole, farfalle...) e vegetali (la rosa sorrentina e il rametto d’asfodelo, che fanno anch’essi coppia oppositiva – e in più l’asfodelo dentro un bicchier d’acqua, sulla finestra dell’Albergo del Sole, fuge da altro tratto identificatore di Zoe/Gradiva...) di cui s’è indicata qualche maglia.

Insetti, rettili, uccelli: non penso che sia del tutto casuale se il lettore si trovi di fronte a una sorta di rudimentale scala o albero delle specie. Senza lasciare fuori dalla partita, naturalmente, l’*Archeopteryx*, “quel mostro volante fossile”, figura di margine fra rettili e uccelli ma pure “rappresentazione di compromesso, o intermedia, in cui collimano il pensiero della follia dell’amato con quello dell’analogia follia del padre” (Freud).

Bertgang vale quanto Gradiva; e *Archeopteryx* quanto Norbert Hanold, non solo in virtù del paragone pungente di Zoe ma per quel radicale che rimanda alla “scienza del mondo antico” che l’aveva accecato. “Che uno debba prima morire, per divenire vivo? Ma per gli archeologi questo è ben necessario...”

Gradiva chiude il circolo sulla questione del sapere, un sapere della natura, che qui si colloca in opposizione alla natura. La chiude con un effetto di destituzione. Hanold è il titolare, supposto, di un sapere, invocato agli inizi come forma, la sola? di resistenza contro l’insopportabile *obsécénité de la nature* – mosche e coppie in viaggio di nozze!

Ma non solo la scienza, “come un antico trappista”, non apre bocca se

non interrogata e Hanold ha quasi dimenticato il modo per intrattenersi con lei; c'è qualcosa di più, e di decisivo: al termine della storia; il sapere si troverà addirittura *desupposto*, vale a dire cacciato dal luogo in cui pretendeva di avere sede. “Sembrava perciò a Norbert di fare la figura di uno scolaro grande e grosso, che viene svergognato...” Che sapere sarà mai quello che gli ha inibito per anni di accorgersi della verità?

Tutto ciò, per dirla alla spiccia, avviene in virtù dell'identificazione *reale* di un nome: Bertgang! Colei-che-risplende-nel-camminare.

Lo splendore, o eclampsia, ha avuto la meglio sulla litura. Ma essi sono poi, almeno nel racconto di Jensen, polarità dialettiche, complementari che servono anche al disegno della Natura – se, per ripetermi, la maiuscola indichi un certo tipo di spostamento nel simbolico.

Quanto alle conclusioni (provvisorie) di questo esercizio di lettura: arrivato alla fine, mi sembra che stiano al principio, in quanto annoda i tre elementi nel titolo, e non per semplice virtù di identità foniche – anche se sarò sempre l'ultimo a mettere in dubbio gli aiuti euristici che ci regala quell'operatore che chiamiamo suono.

Riferimenti

Bellemin-Noël J. *Gradiya au pied de la lettre*. Paris. PUF 1983.

Finzi S. *Il mistero di Mister Meister*. Bari. Dedalo. 1983.

Freud S. *Pagine sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, con un commento di Cesare Musatti. Torino. Boringhieri. 1969.

Lacan J. *Lituraterre* in: «Littérature» n. 3. 1971 Ora in: «Ornicar?» n. 41. 1987.

3. D.A.F. Su de Sade

Laura in sogno

“Toute ma consolation ici est Petrarque.” *Ici* è il *donjon* di Vincennes, una delle sue numerose prigioni, da dove Donatien-Alphonse-François marquis de Sade scrive alla moglie, anno 1781. “Lo leggo. (il Petrarca) con un piacere, un’avidità senza paragoni...Laura mi fa girare la testa, è come se ne fossi figlio, la leggo di giorno di notte, la sogno: senti il sogno che ho fatto ieri su di lei...”

“Era circa mezzanotte, mi ero appena addormentato, e di colpo mi è apparsa, la vedevo! l’orrore della tomba non aveva alterato la sua bellezza, i suoi occhi conservavano il fuoco di quando il Petrarca li celebrava e i suoi capelli biondi ondeggiavano negligerentemente sulle spalle; pareva che l’amore, per renderla ancora bella, volesse addolcire l’apparato lugubre nel quale si offriva ai miei occhi. ‘Perché resti a piangere sulla terra (mi ha detto), vieni a unirti a me. Niente più mali, niente più dolori o afflizioni nello spazio immenso che abito: abbi il coraggio di seguirmi’. A queste parole mi sono prosternato e le ho detto: ‘O (madre mia)’. E i singhiozzi hanno soffocato la mia voce. Lei mi ha teso una mano che ho coperto di lacrime, anche lei piangeva: ‘Io mi compiacevo (ha aggiunto) di spingere il mio sguardo nell’avvenire, al tempo in cui abitavo questo mondo che tu detesti, moltiplicavo la mia posterità fino a te e non ti vedevo così infelice’. Allora, travolto dalla disperazione e dalla tenerezza, le ho gettato le braccia al collo per trattenerla o per seguirla, e per bagnarla delle mie lacrime, ma il fantasma è scomparso, è restato solo il mio dolore.”

Il sogno di Vincennes condensa in una sigla maternità, voluttà, dolore e morte – e vi si aggiunge il segno di quella *vista nel futuro*, si direbbe filogenetica, che è una componente poco rilevata ma essenziale dell’opera di Sade (“je multipliais ma posterité jusqu’à toi et ne te voyais pas si malheureux”). Le lettere di Sade, con tratti inattesi di delicatezza e tenerezza dentro oscenità sapienti e deliri numerici, proiettano *un altro* Sade, che è poi lo stesso.

In una pagina della *Histoire de Juliette*, la Durand, penetrata in una cappella dove è stato lasciato il cadavere di una giovane e bellissima donna, invita la sua sodale Juliette a un “dernier outrage”: godere della defunta: “La tireremo fuori dalla tomba, tu mi masturberai sul suo viso delizioso, su questa testa incantevole che le ombre funebri, messe sulla sua fronte dalle mie mani, non possono ancora fare appassire. Hai paura?”

A dispetto dello scarto apparente, questo passaggio parla la stessa lingua del brano di lettera appena citato, e non soltanto perché in entrambi compaia

una morta quale oggetto di desiderio e di rimpianto. Direi proprio che la necrofilia, con il suo comodo carattere nosografico, qui ha poco a che fare. Ciò che vi si propone, *ad infinitum*, proprio come lo sguardo di Laura attraverso le generazioni, è l'immagine di un godimento che non è in effetti realizzabile, non perché, come suggerirebbe il buon senso, pretende di scavalcare la morte, ma perché assume di fare della morte *il linguaggio stesso in cui dirsi*.

La domanda "Hai paura?" è nient'altro che una domanda retorica in doppio senso, anche nel senso della "nuova retorica" che Sade narratore va edificando.

Eros /Thanatos

Il racconto sadiano, specialmente nei suoi culmini spropositati di *Juliette* e delle *120 journées de Sodome*, si fa contenitore, o meglio generatore di una pluralità di racconti. Philippe Sollers (in *Logiques*) ne ha enumerati alcuni, i più evidenti: ciò che viene raccontato a titolo di impresa, di leggenda individuale; ciò che viene praticato e raddoppiato nell'atto degli ascoltatori del primo racconto; ciò su cui si ragiona a titolo di dimostrazione – insomma tre livelli di strutturazione narrativa rispettivamente *enciclopedico, applicativo e teoretico*.

Se ne potrebbero individuare altri: che si rapportino, magari, alla dimensione della visione (cui si accennava prima) o alla funzione del luogo. Ma dentro il carapace dei testi sadiani, ora rigido (le *120 journées*), ora estremamente flessibile (*Juliette, La philosophie dans le boudoir, La nouvelle Justine*), credo si possa rilevare, più importante, una sorta di iper-racconto, di modello generale di articolazione, che in mancanza di meglio, e con improprietà terminologica che si tratterà poi di correggere, chiamo racconto di Eros e di Thanatos.

S'intende che tale modulo è evidenziabile in una quantità di scrittori, tanto moderni quanto antichi: Bataille, ovviamente, e Klossowski; Joyce, il Baudelaire di *Un voyage à Cythère*, un certo D'Annunzio. Solo che in Sade esso compare allo stato puro, se si conferisca all'aggettivo il valore particolare che riveste in un titolo famoso di Kant – il quale non a caso è stato congiunto, in un saggio poco meno famoso, con Sade.

Fuori dalla formula romantica, e gratificante, di Amore e Morte, che corre tuttavia le strade, qual è la posizione reciproca dei due termini? Si deve credere che quando finisca il discorso che investe l'uno, cominci quello dell'altro? o sono due discorsi coestensibili e sovrapposti, per cui si passa liberamente, ad ogni momento, da questo a quello? o finalmente, si tratta di due discorsi diversi che *dicono la stessa cosa*?

"Perversione suprema"

Un aiuto può venire dalla ricodifica della situazione: una ricodifica che

si sostenga su una coppia: nevrosi / perversione – naturalmente con le avvertenze che un uso tendenzialmente metaforico esige.

Sarà appena necessario precisare che il termine di perversione non si riferisce qui alla materia dell'opera sadiana, direi: alla sua *materia esterna*, che ha potuto anche farla sbagliare per un'anticipazione delle enciclopedie nosologiche di Krafft-Ebing o di Havelock Ellis. Esso designa qualcosa del modo in cui il soggetto Sade si mette in rapporto con quella infinita, con quella *enorme* materia – scrivendo.

Con un occhio al rapporto complesso fra nevrosi e perversione (consegnato fra l'altro dalla formula della “negativa” coniata da Freud, che in altro passaggio dei *Saggi sulla teoria sessuale* accenna a “ogni tipo di miscela diversamente proporzionata fra capacità di prestazioni, perversione e nevrosi”), si comincia a capire che cosa voglia dire occupare il posto della perversione – e l'accostamento successivo della scrittura alla perversione.

Se scegliamo la scrittura, scegliamo in certo modo di essere perversi, di scommettere sulla finzione di godimento propria dello scrivere. Le linee che segue la scrittura sono linee storte, linee che deviano continuamente, che girano intorno alla meta.

Ciò che la fa concepire come attività perversa si potrebbe articolare così: la scrittura, nell'attuarsi in quanto scrittura, si sperimenta come *insufficiente a se stessa*. Deve ridursi a moltiplicare le mete parziali, perché quella globale “la scrittura fuori del linguaggio”, per dirla con Blanchot, sta “in un avvenire non avvenuto”.

Se si vuole, il *maximum* della perversione è rappresentato dal finale delle *120 journées*, dove i quattro libertini si affannano a far fuori i superstiti delle orge, secondo una contabilità di massacri che sembra tuttavia inesauribile – ne residua difatti al *récit*, misteriosamente, a dispetto delle cifre, sempre uno in più; e dove, in aggiunta, il promemoria dell'autore a se stesso continua ad allargare il testo anziché chiuderlo. (Con grande intuito, Barthes sottolinea che, consigliandosi e ammonendosi sul proprio lavoro, Sade *se vouvoie*, usa il voi: “Détaillez le départ...N'oubliez pas...”; e definisce questo prendersi con le pinze, questo mettersi fra virgolette, una “supreme subversione” – cui si applicherebbe tuttavia, credo, anche l'etichetta di “perversione suprema”).

In questo senso, la scrittura pornografica sadiana è scrittura perché implica, dentro la totalità d'avvio (nell'ultima pagina di *Juliette*, Noirceuil, compiacendosi dei benefici piovuti sui libertini, commenta: “Rallegramoci, amici: vedo che qui solo la virtù è sventurata: forse non oseremmo dirlo se stessimo scrivendo un romanzo...”; cui Juliette ribatte: “Perché avere paura di renderlo pubblico? La filosofia deve dire tutto”), una perdita inevitabile.

La contiguità ovvero la metonimia perversione/scrittura aiuta ad avanzare di un altro passo. Secondo etimologia fin troppo agevole, perversione val quanto versione che si metta di traverso, devii dalla finalità supposta – per effetto di un minimo elemento linguistico (*per*). La perdita inclusa nella scrittura perverte il godimento da essa promesso: ma quanto va

perduto è vitale, non marginale. Ancora una trascrizione: se scegliamo la scrittura, scegliamo, in ultima istanza, di essere morti. “Essere morti “ è qui la versione possibile/impossibile del godimento.

“*Scrivete quell'eccesso..*”

Sade è pornografo appunto perché *scrive*, come dichiara il suo titolo d'infamia. Egli designa il punto dove, dice Barthes, si regola lo scambio di Logos e di Eros – *eroticien* grammaticale, linguista scellerato.

Sempre un passaggio di *Juliette*, per bocca dell'eroina eponima offre più che una propedeutica una vera ricetta di come scrivere il fantasma del godimento. Si tratta, in queste prescrizioni indirizzate a M.me de Donis, di irritare, dilatare il desiderio. Dopo due settimane di astinenza erotica, coricarsi da sola in una stanza buia e silenziosa; sciogliere i freni all'immaginazione, contemplando mentalmente, nei particolari, ogni sorta di sregolatezze, senza ritegno. “Dei diversi quadri che vi saranno passati davanti, uno finirà per fissarsi con tale forza che non potrete più né scacciarlo né sostituirlo... Il delirio s'impadronirà dei vostri sensi e voi, credendovi già all'opera, godrete come una Messalina... Allora, riaccendete la candela, e trascrivete su un foglio quell'eccesso che vi ha infiammata, senza niente trascurarne. Addormentatevi, e l'indomani rileggete le vostre annotazioni e riprendendo il procedimento mettete quanto altro la vostra immaginazione...potrà suggerirvi per aumentarne l'eccitamento. Fate un corpo sviluppato di quella prima idea, e ricopiandola in bella, aggiungete tutti gli episodi che la vostra testa saprà proporvi...”

L'importanza di questo brano non sta tanto nella confusione continua fra immaginazione e pratica, per cui l'una supporta l'altra ma poi vi deborda continuamente e la sostituisce, in una sorta di indistinzione morosa. Significativo è piuttosto il fatto che la scrittura sembri promuoversi da uno stato quasi ipnotico (“calme... silence... l'obscurité la plus profonde”), preonirico se non onirico del tutto; e che il *tableau* privilegiato si presenti con una forza, una necessità autonoma.

Non credo che vi si possa anticipare qualcosa dell'*écriture automatique* dei surrealisti. Il flusso dell'immaginazione viene continuamente segmentato da atti volontari (la polluzione, il riaccendere la candela, l'inventario minuzioso dei dettagli, la rilettura...) L'essenziale sta qui: che la scrittura emerge come un nodo, o meglio: una *zona* del corpo – zona insieme esterna e interna al corpo, al suo *delirare* e al suo *agire*; incollocabile, come le delizie che enuncia.

La folgore

Ancora questione di nodi: o di luoghi. Per esempio, andare alla ricerca

dei punti di scrittura – punti lessicali, sintattici, tematici – dove le due formulazioni Eros e Thanatos mostrano l'incrocio e l'interscambio: per dirla in una parola: come agiscono dentro il Racconto globale.

Uno, intanto, è la *foudre*, la folgore, strumento di alte opere di ingiustizia nelle tre *Justine* e nel finale di *Juliette*. La sorella virtuosa viene uccisa, e deformata, da un fulmine, che però opera in maniera diversa nelle diverse versioni. Ne *Les Infortunes*, entra attraverso il seno destro ed esce dalla bocca di Justine. Ne *Les Malheurs*, il percorso cambia: penetrata ancora dal seno, la folgore stavolta sorte dal mezzo del ventre. Ma al termine della *Nouvelle Justine*, penetra per la bocca e riesce dalla vagina.

Come osserva giustamente Philippe Roger (*Sade: la philosophie dans le pressoir*) la folgore sadiana si propone ironicamente come un' *altra verità*, rispetto al fuoco che, per tradizione retorica o pia, gli dei scagliano dal cielo per ristabilire *in extremis* la giustizia.

Quest' *altra verità* ha la forma di un *Witz*. Il fulmine parla tanto nella terza *Justine* quanto in *Juliette*, la lingua del motto di spirito, giacché penetra nel corpo della ragazza dalla bocca per uscirne dalla vagina, collegando cioè l'organo con il quale la sventurata ha comunicato agli altri le sue traversie, e l'organo investito dalla violenza (non-comunicazione) sessuale – sebbene il buon lettore di Sade sappia che il Grande Significante erotico non è la vagina ma l'ano.

Vi si potrebbe anche leggere infrascritto uno sfregio simbolico per la marca anatomica della donna, *emblème détesté*, addirittura orrifico per parecchi libertini sadiani (quale, per esempio, il vescovo fratello del duca di Blangis che “les détestait (les cons) si souverainement que leur seul aspect l'eût fait débander pour six mois”).

Il fulmine-verità, l'ho appena detto, parla per figure grottesche, fa un gioco di parole con la fine di Justine – come del resto accade spesso alle verità eversive. Tanto è vero che «d'affreuses plaisanteries sont faites sur les deux routes parcourues par le feu du ciel», cui seguono le prevedibili profanazioni di cadavere.

L'operazione di questa “nuova verità” va da parte a parte, come un pensiero teorico che si proponga di dire tutto: *riesce* – il verbo vale nel doppio significato materiale e metaforico – al sesso e alla morte nello stesso tempo.

“Ciò che dice il dardo di fuoco è ormai il discorso del corpo sessuato” (Roger).

Lo sperpero

Una omofonia quasi perfetta collega, nel macrotesto sadiano, *foudre*, folgore, e *foutre*, sperma. Lo sperpero di liquido seminale in questi romanzi è fuori di dubbio iperbolico: *décharges*, *jouissances* vi sono volentieri contabilizzate secondo un'aritmetica fantomatica, che s'infischia dei limiti reali dell'organismo umano. Non si tratta appena d'insaziabilità fuoriserie

– spazio ancora pertinente alla psicologia – ma della messa in moto di una macchina simbolica.

Tale tratto si rapporta con l'indistruttibilità dei corpi postulata dalla *fabula* di Sade; non soltanto i corpi dei libertini, ingaggiati in *tours de force* o spesso in pratiche esplicitamente lesive, ma pure i corpi dei *sujets*, delle vittime d'ogni tortura, appaiono provvisti di capacità autorigenerative straordinarie. È il tratto che Lacan, nel *Seminario VII*, fissa con la formula del "carattere indistruttibile dell'Altro, in quanto sorge nella figura della vittima".

È vero che gli oggetti della *débauche* incontrano, a più o meno lunga scadenza, la morte, ma essa è qualcosa che sopravviene non per l'impossibilità fisiologica di durare ma, direi, in obbedienza a una regola retorica, allo stesso modo che un punto fermo, un esclamativo, un interrogativo cadono in un periodo, in un paragrafo a concluderlo secondo senso o eufonia.

La morte vi è dunque il compimento della *scène*, del *tableau*, della frase. Essa è comandata, in ultima istanza, dalla scrittura.

Foutre non ha pertanto nessun rapporto con la realtà. Il processo letterario che lo costituisce sulla pagina come oggetto a sè, autonomo (la *décharge* di Saint-Fond, si legge in *Juliette*, "était brillante, hardie, emportée"; il suo sperma "brûlant, épais et savoureux") non è che il corrispettivo di una trasformazione in istituto trascendente, quasi, con una forzatura di comodo, in *Ding an sich*.

Lo testimonia la ricorrenza ossessiva del termine, che non può essere messa in conto esclusivamente alla natura particolare dei fatti raccontati. *Foutre* è un altro polo di verità, simmetrico a *foudre*: se quest'ultima condensa, figurativamente, il discorso di Thanatos, un modo della sua apparizione nella retorica narrativa sadiana, *foutre* designa il nodulo, ormai di là dal significato, del discorso di Eros.

Sade non si preoccupa più di far scendere il vocabolario pornografico, scatologico al livello infimo, per un effetto di scandalo; non gioca su una perversione ancora pittoresca, ancora sociale (sia pure negativa) della lingua di convenzione. *Foutre* non è più munito di potere denotativo – la sua frequenza parossistica l'ha spogliato di tale carattere, tanto è vero che può benissimo diventare pura interiezione, parola vuota.

Come una corona di fuoco intorno a un corpo celeste invisibile, esso mantiene solo una forza connotativa. Ma connotativa come? Si potrà dire che ha a che fare con una violenta erotizzazione della lingua, la quale passa ben oltre ciò che, con singolare intensità, Sade chiama *désir de foutre*, desiderio di fottere.

Termine ovvero sigla per cui, un bel momento, si sfora attraverso l'apparato verbale e figurale dei congiungimenti e dei delitti, a uno spazio ulteriore – l'*insostenibile*? – dove, per dirla ancora con Lacan, la sensibilità consueta "perd les pedales", ma dove è possibile incontrare (senza tragicizzazione indebita) le tracce del discorso di Thanatos.

Il segno della parete

Non a caso, nel corpo frammentato l'analisi dei testi di Sade rintraccia altri segni riferibili alla gestione dei due racconti citati.

Solo un leggero diaframma, un velo fisiologico li separa in certi punti di massima contiguità. Entra in campo la *cloison*, il tramezzo divisorio, terzo elemento significante – tanto più significante in quanto lo esibisca uno dei passaggi più atroci, nel finale delle *120 journées de Sodome*: è l'immolazione di Augustine: “ficcano nelle fica la mano armata di scalpello, con cui rompono la parete (*cloison*) che separa l'ano dalla vagina; si abbandona lo scalpello, s'infila di nuovo la mano e si va a frugare negli intestini etc..”

La gratuità efferata isola la cosa anatomica, la parete, astraendola dirò così da se stessa, fino a tramutarla in un segnale del racconto, anzi dei due racconti. Una simile lamella minima segue il confine sinuoso dei due corsi narrativi, soggetta a rompersi o ad essere sfondata. Essa rappresenta un altro degli ideogrammi fondamentali di Sade, che mi studio di inventariare – elemento insieme di distacco e di contatto.

Cucita/sfondata

Andiamo avanti a decifrare, sul corpo, quei caratteri essenziali che il racconto vi tatua, e che organizzano in qualche modo ciò che chiamerei la narratologia sadiana.

Una polarità – operativa, per i libertini; significativa, per il racconto – è indicata dalla coppia in opposizione *cousue / enfoncée*, cucita e sfondata.

Se il secondo termine sussume tutte le varie forme di violazione, spesso cruento, dei diversi orifizi del corpo femminile (ma anche maschile) – e contraddistingue dunque l'attività normale, beninteso sempre secondo il canone sadiano; la cucitura, nella sua abnormità ha un valore forte proprio nell'ordine retorico.

La cucitura più famosa ricorre nella chiusa della *Philosophie dans le boudoir*, dove la doppia sutura della vagina e dell'ano, previa violazione da parte di un valletto impastato di sifilide, viene imposta a M.me de Mistival quale punizione per aver cercato di impedire l'educazione libertina della figlia, Eugénie.

La sequenza manda al lettore un secondo messaggio, dopo quello immediato, di superficie che attiene al godimento in quanto legato strettamente alla crudeltà e all'oltraggio. Lacan, nel suo “Kant avec Sade”, vi vede inscrista la proclamazione del *Noli tangere matrem* (“violata e cucita, la madre rimane interdetta”), e finalmente la “sottomissione di Sade alla Legge”.

Per mio conto vi percepisco un segnale ulteriore, vale a dire uno sorta di orrore di fronte ai fori naturali del corpo umano, in quanto figurazioni sensibili dell'oggetto *a*, luoghi, peraltro ingannevoli, del desiderio e del

godimento – un *horror vacui* trasferito nel campo libidico.

Si tratta di sigillare e interdire ciò che non può essere a nessun titolo riempito e goduto. La perversione, a sua volta, si negativizza, ossia scambia i suoi bianchi e i suoi neri.

Lo sfondamento frenetico – così si potrebbe anche definire la grande meccanica che agita l'intera opera di Sade – cerca il suo punto d'arresto, di rovesciamento nel gesto doppiamente simbolico della *cucitura* – ho usato l'avverbio “doppiamente”, perché il simbolo è tale non soltanto sul piano dei rapporti fra libertini e vittima: punizione, oltraggio, ma su quello dei poteri espressivi, derivanti dallo scarto o dalla convergenza dei discorsi di Eros e Thanatos.

Non prova nulla in contrario che una scena analoga ricorra verso la fine de *Les Malheurs de la vertu*, allo scopo conclamato di raddoppiare il piacere di Sant-Florent, permettendogli di sfondare, con un dippiù di sofferenza per la vittima, la vagina e l'ano di Justine, previamente cuciti con “filo cerato”. Sottolineerò appena un punto linguistico, testimone della fase incompleta di sviluppo toccato dal racconto sadiano, ancora impigliato in stilemi e attenuazioni da romanzo settecentesco: vagina e ano vi sono rispettivamente designati come “temple de l'Amour” e “autel indécente de Sodome”!

Il fuori e il dentro: la cella e il viaggio

Si dà un effetto di sutura nei testo sadiano. La domanda è: si sutura qualcosa *fuori* o *dentro*: espulsione o “criptizzazione”?

Il racconto ha una gestione rilevante dei luoghi, cui viene affidato un particolare valore di senso. Le *120 journées de Sodome* s'impennano sull'ideologia del luogo chiuso, rigorosamente separato dal resto della realtà, interdetto: è il caso del castello di Silling, teatro di una narrazione che ha tratti rilevanti di claustrofilia.

All'interno del castello, poi, si moltiplicano i luoghi reclusi “per destinazione”: il “cabinet d'assemblée”, destinato ai racconti delle quattro “historiennes”, il quale, come in un gioco di scatole cinesi, contiene a sua volta spazi minori ma altrettanto riservati: nicchie, guardarobe, *boudoirs*, fino alla segreta cui conducono trecento scalini. I libertini si calano dunque, non per timore ma per affermazione di inaccessibilità, nelle viscere della terra, come si suole dire, per celebrarvi i loro fasti.

In opposizione (Sade procede non per passaggi dialettici ma per contrapposizioni frontali) si colloca il viaggio, il vagabondaggio. Si viaggia molto in *Justine*, ancora di più in *Juliette*. Gli spazi viaggiati rappresentano la finitudine/infinitudine del *fuori*, come la stanza chiusa, la cella, il sotterraneo configurano la finitudine/infinitudine del *dentro*.

Questa topografia è in parallelo con l'enciclopedia erotica. Qualcuno ha considerato l'opera di Sade come un catalogo delle perversioni, ciclico e alla fine dunque ripetitivo. Michel Tort ha reso giustizia a Sade contro

questa, che infine è una imputazione di immobilità e ricalco. Nessuna intenzione tassonomica: bensì la volontà di “offrire a ogni soggetto un significativo del proprio desiderio”, che lo afferri e *lo sfaldi* (in «Tel Quel», “L’effet Sade”).

Del resto, ci aveva già pensato l’autore a difendersene, nell’introduzione alle *120 journées*: “Quanto alla diversità (s’intende, delle seicento passioni rappresentate) sta certo, o lettore, che è precisa; studia bene quella di esse che ti sembra rassomigliare, senza nessuna differenza, a un’altra, e vedrai che questa differenza esiste e, per quanto lieve, possiede essa sola quella delicatezza, quel raffinemento che distingue e caratterizza il genere di libertinaggio in questione.”

Quel momento di silenzio

“Tutte le scene di fottimento cominciano con un momento di calma: pare che si voglia assaporare la voluttà tutt’intera e si tema di lasciarsela sfuggire parlando...” Che silenzio superiore, direi contemplativo, è quello che prende corpo in questa pagina di *Juliette*? I romanzi di Sade sono riboccanti di violenza anche sonora: grida, bestemmie, ingiurie, deliri di coloro che godono; urla di dolore, pianti, scongiuri delle vittime. Certe volte questa scarica fonica viene sfruttata per la creazione di un piacere supplementare: è il caso del casco imposto a M.me de Verneuil che ne trasforma le urla di dolore in muggiti – del resto, vecchio stratagemma seviziatorio, da Falaride in poi!

E tuttavia tutto questo frastuono è come impastato e insieme infinitamente allontanato in una gran bolla di opacità che impedisce di selezionare i singoli elementi sonori, riducendoli a un’unica nota bassa continua di fondo.

Nel testo di Sade c’è un tempo per operare lubrificamente (“j’ai plus envie d’agir que de parler” dice la Clairwill), un tempo per discutere di teoria (“Asseyons-nous et dissertons. Ce n’est pas tout que déprouver des sensations, il faut encore les analyser. Il est quelquefois aussi doux d’en savoir parler que d’en jouir”) e un tempo per tacere. Il silenzio che interviene prima della scena erotica, disegna un luogo: luogo ipotetico del godimento?

“Esseri deboli e incatenati..”

Non c’è sublimazione in Sade, evidentemente. Non a livello deliberato – niente è più lontano dalle intenzioni di Sade quando scrive. Lacan, appoggiandosi a un aspetto pratico della nozione di sublimazione secondo Freud, che accenna ai riconoscimenti di valore sociale (successo, ricchezza...), ha buon gioco a ironizzare gli scarsi vantaggi riscossi con la propria opera letteraria dal pignone Sade...

Ma neppure per quanto riguarda il lato involontario degli effetti dell'opera sul fruitore, effetti che investono in qualche maniera la vecchia catarsi – neppure così si troverebbe traccia di sublimazione, beninteso nel significato ormai convenzionale che ha assunto nel corpo storico.

Nulla di ciò che viene offerto dalla scrittura sadiana è suscettibile di trasformarsi, di cambiare livello. Le cose eccessive che vi si articolano restano fino in fondo uguali a se stesse: era questo, dopotutto, l'intento di Sade. Se le operazioni erotiche non meno delle torture sembrano *impossibili* al lettore, è perché non appartengono alla realtà, che possiamo trasformare, almeno pateticamente, ma al reale.

Il racconto di Eros e quello di Thanatos non sopportano nessun adattamento: è probabilmente il rilievo essenziale per l'opera di Sade.

Per essi si può richiamare forse la forma "irriducibile nel profondo del soggetto", del *Wunsch*, imperativo non universale ma estremamente particolare – e tuttavia con valore di legge.

Esso risuona attraverso tutta la terrificante *harangue* del duca di Blangis ai sequestrati del castello di Silling, fin dall'attacco sinistro: "Esseri deboli e incatenati, destinati unicamente ai nostri piaceri..."

A meno che non si voglia leggere una forma di sublimazione nel fatto che tutte quelle cose sadiane, che non cambiano e ritornano con minime variazioni, risultino tali proprio perché non sono altro che le faccette di una Cosa totale, che le riassorbe, le supporta e insieme le vanifica, e di cui non si riesce, nonché a penetrare la sostanza, nemmeno a contornare il perimetro.

L'opera di Sade si sviluppa circolarmente intorno a un punto cieco. Essa sfugge a qualunque misticismo, anche a quello del *manque*, di una teologia rovesciata, negativa. Ciò che vi risulta *interminabile*, ossia che non si finisce mai di dire, non segna una remissione o una sconfitta, ma l'affermazione di un imperativo – la "destinazione" di quei due racconti.

Annichilimento del nome

Sade ricusa il tragico: non c'è gesto più netto di questo: il tragico della morte, il tragico del godimento sempre posposto – giacché si colloca, con la sua scrittura, in un *al di là* di entrambi.

Lo fa, beninteso, solo come ipotesi, un'ipotesi di lavoro. Questo atto si avvicina a qualcosa che trovo in certe pagine di *Janseits des Lustprinzips*, per esempio dove si fa cenno a quel cronotopo mitico in cui "la vita psichica non sia ancora sottomessa al principio di piacere". Tale punto non può indicare la meta verso cui il racconto di Thanatos conduce il racconto di Eros?

In un testo particolare, Sade sembra significare proprio uno spazio di là dal *principio di morte*. Lo fa con ciò che chiamerei l'annichilimento del nome (perfino di quel paraffo tricuspidè, D(onatien) A(lphonse) F(rançois),

“signature d’amour” secondo Gilbert Lely!) Sono le disposizioni del 30 gennaio 1806, che riguardano la propria sepoltura.

“Sulla fossa, una volta colmata, si seminino ghiande, in modo che, ricoprendosi il terreno col passar del tempo di nuova vegetazione e il bosco tornando folto come prima, le tracce della mia tomba scompaiano dalla superficie della terra, così come mi lusingo che la memoria di me si cancellerà dallo spirito degli uomini...”

Nota

Delle *120 journées de Sodome* esiste una traduzione italiana in due volumi presso Guanda (1978) a cura di Angelo Fiocchi; della *Nouvelle Justine*, una, sempre in due volumi, e sempre per Guanda, a cura di Giancarlo Pontiggia (1978). Della *Philosophie dans le boudoir* una traduzione (*La filosofia nel boudoir*) a cura di Virginia Finzi Ghisi, (1974) che vi ha premesso un saggio “La ‘piccola frase’ di D.A.F. de Sade”.

Segnalo poi il volume antologico, *Opere* di Sade, stampato nei Meridiani di Mondadori, a cura di Paolo Caruso (1976), che contiene fra l’altro la prima *Justine*.

Salvo un breve passaggio dalle *120 journées*, la traduzione di passaggi sadiani è dell’autore di questo scritto.

C. ANTICHI E NUOVI SPERIMENTI

1. La traccia*

Su “*La Ragione poetica, scrittura e nuove scienze*” di Gio Ferri

Intendo dire qualche cosa *intorno* alla *Ragione poetica* di Gio Ferri. L'espressione *intorno* nella sua ambiguità mi va bene perché esprime anche quello che vorrebbe essere il modo di procedere di questo breve intervento. Cioè girare un po', circolare all'intorno di questo libro, avvicinarsi, toccare alcuni punti, spostarsi e ritoccarlo in altri. Il discorso sarà piuttosto erratico e anche parziale, ma in qualche modo coglierà, spero, dei momenti fondamentali, tipici, del libro stesso. Non sono fornito dei miei amati foglietti di appoggio, di appunti scritti: è un caso abbastanza raro, per chi mi conosca. Si tratta di ragioni pratiche, ma c'è anche una ragione afferente proprio alla natura del mio intervento rispetto alla natura della lettura del libro. Mi è sembrato, e questo riguarda solo me, che architettare una presentazione scritta avrebbe sì offerto qualche cosa di più preciso e più corretto, di più puntuale, ma avrebbe forse un poco bloccato, un poco, per me stesso, imbalsamato quanto di stimolante ho ricavato dalla lettura. Mi capita spesso, leggendo in pubblico dei miei testi scritti, di trovarli come in ritardo rispetto a quanto in quel momento vorrei dire.

Perché ho scelto, cosa non essenziale ma che ha il suo valore, di parlare, non dico a braccio, ma con una certa libertà *intorno* a questo libro sulla *ragione poetica*? Perché mi è parso che questo sia un libro essenzialmente *liquido*, che richiede una lettura *liquida* e un commentario dello stesso carattere. Che cosa intendo per un *libro liquido*? Non intendo certo dire che questo libro è facile, approssimativo, raffazzonato, messo insieme così superficialmente, come capita talvolta; e nemmeno intendo che la lettura che lo può accompagnare debba essere una lettura 'di corsa', fatta distratamente con orecchio o occhio rivolti ad altro. Intendo affermare che le idee, le proposte di cui è ricco il libro sono in continuo movimento. Cioè, non che un'idea viene esposta e poi esaurita, per dar spazio a una seconda, a una terza, magari anche ben connesse. No: queste idee in qualche modo non dico che si accavallino, ma si cavalcano l'un l'altra. Ogni idea produce da sé l'idea successiva e non è che vien lasciata incompleta, ma si completa nell'idea che segue. Un movimento quasi di liquidità, appunto, un movimento ondosso, vivo, direi biologico. I miei anni lontani di ginnasiarca e licearca mi hanno fatto venire in mente un'espressione: *desultor equorum*. Il giocoliere che nel circo romano era capace di saltare da un cavallo all'altro in corsa. In questo caso direi proprio che Ferri è un *desultor idearum*, latino non certo aureo, che cioè salta, produce e segue i movimenti delle

sue idee, delle sue intuizioni in maniera continua e affascinante. Per questo anche la lettura è tenuta ad essere pronta, liquida e in movimento, soprattutto deve essere una lettura in qualche modo desultoria, nel senso di cui si parla in analisi, in psicoanalisi: di ascolto fluttuante. Dovrebbe essere una lettura fluttuante quella che rende più ragione e più giustizia a questo libro. E quindi anche il referto su questa lettura dovrebbe avere un carattere di disponibilità, di movimento, di salto: non un salto di frattura, ma un salto di passaggio e di acquisto successivo, come un acquisto di energia, un acquisto di slancio.

Che il volume non sia raffazzonato, messo insieme come capita capita, come purtroppo capita oggi sovente, risulta anche dalla sua struttura. È un libro che nella sua forma fisica è compatto, diviso in tre parti motivate, che hanno una loro collocazione precisa. La parte delle *ipotesi* che vengono proposte sul testo poetico; la seconda è la *verifica* teorica di quelle ipotesi; la terza addirittura l'assaggio delle idee, delle affermazioni, dei principi o delle intuizioni che sono state raccolte nelle prime due parti su *occasioni* di lettura, occasioni di autore.

A me pare che in un libro come questo, in continuo movimento – ed è questa, secondo me, una delle qualità più importanti non solo del testo di Ferri, ma dei libri di saggistica in generale – un elemento interessante, forse fondamentale, che viene spontaneo ricercare è quello degli indizi, degli indici che servono a guidarci attraverso il fluire delle idee e delle suggestioni. Questi momenti generalmente si coagulano o in espressioni particolari, quasi parole d'ordine, espressioni specifiche, o in giri di parole o in frasi indicative. Per esempio ritengo che alcune di queste parole d'ordine, di questi messaggi più visibili, siano rappresentati da termini come *disdire* e *tracce*.

Ferri dice: «la parola poetica si pone come disdicevole rispetto alla finalità del discorso sistematico». Qui 'disdicevole' vuol dire soprattutto riconoscere che la parola poetica non ha una 'utilità economica'. Non tende a persuadere, a raggiungere delle finalità prammatiche. Ma *disdire* in questo caso è proprio quel verbo che meglio si adatta ad esprimere il *dire della poesia*. Cioè è un dire attraverso le infinzioni (non dico attraverso la mistificazione), un dire per vie traverse, per allusioni. La lingua della poesia è certo una lingua fulminea, che non segue le regole logiche, le connessioni della lingua della comunicazione.

Il secondo elemento che, mi pare, mi ha condotto, come una specie di filo, attraverso la lettura del libro di Ferri, è quello delle *tracce*. Della *traccia* Ferri parla a proposito della scrittura. E osserva che la *traccia* non è ancora un *segno*. La *traccia* all'origine della scrittura è quella che l'uomo lascia nella natura, a prova del suo essere lì, dell'essere passato. Un'orma nel fango del terreno, dell'erba schiacciata, un ramo spezzato... Ecco, l'uomo passa attraverso la natura e vi incide delle tracce. Queste, in principio, non sono ancora segni, sono semplicemente degli elementi della vita materiale. Poi, intorno a queste tracce si coagula un significato che è quello

che l'uomo attribuisce per gli altri a queste tracce, ma anche, ripeto, per se stesso, come prova della sua esistenza, del suo *essere lì*. Da questa attribuzione nasce il linguaggio, che tende generalmente a stratizzarsi al massimo nella sua forma più sviluppata e più complessa. Sotto questo punto di vista la *parola* – non dico il *discorso*, che Ferri giustamente respinge per questo aspetto – la *parola della poesia* tende a ritornare indietro, come a ricompiere il cerchio, saldandosi all'origine. Cioè a tornare al momento in cui il segno è puramente alla sua *materialità presente*, alla sua ragione in sé: è una traccia in sé, e torna alla sua materialità.

Infatti le ricerche fondamentali sulla poesia tendono a distruggere, a de-comporre, a decostruire il discorso razionale, o discorso finalizzato, per riscoprire la forza, il significato particolare dei singoli elementi. Le ricerche, molte delle ricerche critiche odierne, sono fondate sulla *lettera*. Anche in psicoanalisi la poesia si fonda sulla *lettera*.

Questi due segnali, in particolare, mi parevano due cartelli indicatori. Questi due suggerimenti, come se una voce spingesse il lettore a prestare attenzione al significato che hanno nel testo, mi sembrava che fossero da isolare. Naturalmente da isolare per la comunicazione immediata fra me e voi: ma poi da rimettere nel movimento complessivo del testo. E proprio ciò che questi due elementi segnalano porta a una indicazione assai significativa nel lavoro di Ferri: il *piacere della poesia* è il *piacere della forma*. È il *piacere d'esserci*, dice Ferri, di partecipare al flusso biologico della vita. Cito ancora: «poesia è il fluido biologico della forma pregnante, forma come essenza e misura di vita». A questo punto il collegamento, o il salto, di queste affermazioni ci porta all'immagine originale che domina in tutto il libro: l'idea della poesia come *oggetto*, come *cosa*, ma non la cosa simbolica tradizionale, bensì una *cosa sensitiva*, un *oggetto sensitivo*.

Per conto mio, con qualche arbitrio, forzando il significato del testo (ma i testi anche critici hanno molti significati che corrono paralleli o si incrociano, e se ne può privilegiare uno senza per questo tradire il testo di cui si parla), voglio dire addirittura, per la poesia come cosa, di *testo pulsionale*.

Credo, in qualche modo, d'essere giunto a quello che volevo considerare il nocciolo del libro. E leggo due o tre brevi passi, perché mi paiono in proposito illuminanti: «L'ermeneutica della poesia – scrive Ferri – dovrà perciò porsi *oltre la técnica* della comunicazione, se vorrà avvicinarsi ai processi profondi del sistema di poesia». Questi 'processi profondi' mi vanno molto bene, e mi stimolano a molti pensieri. «Di fatto la più corretta ed inventiva analisi linguistico-semantico-retorica ci darà molte notizie interessanti e coinvolgenti di una poesia, ma *non ci renderà mai conto di quel 'turbamento' biologico-fisico-sensitivo* che la poesia muove nella nostra fisicità, anche mentale». E poco più avanti: «L'ermeneutica della poesia, pur aiutandosi con gli strumenti che tanto spiegano del linguaggio come meccanismo della prassi (e anche la poesia partecipa in seconda istanza di quella prassi), dovrà superare le modalità tecniche del linguaggio per cogliere almeno alcuni dei moti fisico-biologici della poeticità». Allora la

poesia, questo oggetto poetico, viene, in questo libro a situarsi in una posizione inedita. Trova una nuova qualifica che, appunto, la collegherebbe alla visione del mondo delle nuove scienze. Dopo secoli di estraneità, la Scienza entra a piene vele nell'immaginario narrativo.

Voglio aggiungere tuttavia una osservazione. Voglio dire che il turbamento biologico, fisico, sensitivo, evidentemente – e questo lo scoprirete leggendo il libro – non ha niente a che fare con un'idea emotiva della poesia, con un'idea della poesia grondante sentimento o reazioni fisiologiche soggettive. No. Ciò di cui si parla non è la sensualità, o la sensitività della persona che legge, o del poeta che ha scritto, bensì del *testo poetico*. A questo punto lascio alle verifiche di Ferri di annunciare alcune utilità del ricorso alle nuove scienze, quali la biologia, la fisica, le neuroscienze, ecc. e di verificarne certi effetti. Credo, comunque, che un soccorso in questa direzione per meglio comprendere ciò che è il testo poetico, già venga proprio dalla psicoanalisi. Io penso che la teoria psicoanalitica delle pulsioni possa dare un grande aiuto alla comprensione di ciò che è un testo sensibile in forma sensibile, in forma quasi biologica e che avevo battezzato, non so con quanto arbitrio, *testo pulsionale*. Io credo che l'incontro fra un sapere della *lettera*, vale a dire il sapere della scienza del linguaggio, delle sue conquiste, dell'affinamento dell'analisi linguistica, e il sapere psicoanalitico, dia vita, oggi, allo strumento più efficace (almeno per il momento, poiché come abbiamo visto la critica è sempre in fieri) per avvicinarci alle ragioni del testo poetico. Io credo che sia lo strumento per cogliere i punti di quel reticolo testuale, verbale, in cui la pulsione del testo produce la forma significante. Dove, per usare il linguaggio di Ferri, si adempie quel turbamento del testo poetico, o la sua profonda ragione. Penso che, pur con diverse misure espressive, con diverse opzioni che vengono dalla personale formazione letteraria, umana, scientifica, dalle conseguenti intuizioni, credo che su questo punto io e Gio Ferri possiamo ritrovarci molto vicini. Non si tratta di condividere più o meno varie posizioni, e Ferri non ha bisogno di giustificazioni: dico che non credo di parlare *fuori*, non tanto dei limiti, quanto delle prospettive così aperte di questo libro. L'idea di questo testo, di questa poesia che ha il carattere di un turbamento biologico-sensitivo può convivere con l'immagine (che è anche un'immagine della fisica) di un *campo di energie*. In questo senso, perciò, ho citato il contributo della teoria psicoanalitica e di ricerche di questo genere. Energie che si diramano, si incrociano, in alcuni punti particolari del traliccio letterario. Nel traliccio poetico-verbale si determinano proprio una sorta di scariche pulsionali che ne determinano il significato nel senso più largo del termine. Una critica di questo genere che incrocia le ricerche linguistiche, gli acquisti linguistici con altre ricerche ancora aperte (la stessa psicoanalisi è un sapere che continua a rifarsi, che non ha mai un termine), non si limita a costruire schemi di strutture formali operanti, bensì ne individua i tragitti di energia e i punti di scarica. Così si può parlare, io credo, del testo come di qualcosa di pulsionale, un momento biologico, e quasi fisiologico, direi, perché sappiamo

da Freud che *pulsione* è un concetto limite tra lo psichico e il somatico.

Non ho voluto, evidentemente, fare un elogio di questo libro, bensì segnalare quanto di questo libro susciti in chiunque lo legga, in diverse direzioni, una straordinaria capacità di ridiscutere le questioni. È un libro ben preciso, netto, con le sue espressioni sicure e definite, ma che continua ad aprirsi non solo ai propri eventuali prolungamenti, ma alle immissioni del lettore. Ciò significa che la sostanza della critica non sta mai in un punto d'arrivo, ma nel ritrovarsi per rilanciarsi. Ecco dov'è la *liquidità* di cui dicevo. Un libro che salta sulle spalle del suo lettore e che si lascia saltare sulle spalle dal lettore. In questo movimento, direi in qualche modo inesauribile – se mai ci sia qualcosa di inesauribile nel fare dell'uomo – trovo che stia la ricchezza maggiore del lavoro di Ferri. Ci sono poi dei controlli da fare, degli effetti più specifici che si possono riscontrare punto per punto, ma sono convinto che comunque non possano smentire quello che ho detto a proposito di questo carattere generale.

Per concludere vado a leggere, per chiudere temporaneamente il circolo, un circolo virtuoso, spero, l'ultima frase della *Ragione poetica*. Scritta a proposito di un romanzo di cui Ferri fa con grande intelligenza l'analisi: «Non si è disseminato invano». Con quel disdire, con quell'andare in circolo, meglio con quel muoversi a spirale (immagine aperta, mai chiusa), tutto ciò che si è iniziato viene nuovamente, sempre, riproposto. Si vuol dire “chi semina raccoglie”: possiamo dire che chi dissemina non raccoglie mai un frutto maturo, bensì coglie sempre il momento nuovo di un primigenio e inarrestabile processo.

* (Trascrizione, rivista da Giuliano Gramigna, della presentazione de *La ragione poetica*, Mursia, Milano 1994, nel settembre del 1999 alla Libreria Feltrinelli di via Manzoni in Milano).

2. Il tecnologo e le lettere

Alla fine dei lontani anni Cinquanta, che la presbiopia della memoria rende ancora più nitidi e ancora più lontani, un libro dello scienziato e romanziere inglese P.C. Snow aprì il dibattito sulle due culture: quella come si usa dire umanistica e quella scientifica. È probabile che la posizione dei termini, allora, non fosse del tutto corretta; resta l'importanza dell'averli proposti. Comunque, in quasi trent'anni le culture si sono moltiplicate, non sono certo più soltanto due – il loro numero è aperto.

Così, anche le questioni relative al loro connettersi e influenzarsi a vicenda, avanzano domande molto diverse. Nel campo della critica letteraria, della “teoria del testo” (che cosa è un testo, come agisce, etc.) è da supporre che la realtà ormai quotidiana del computer abbia introdotto un dato con cui bisogna fare i conti. Ecco che il sistema stesso degli stimoli e delle risposte, dei quesiti e delle soluzioni subisce uno spostamento rilevante.

Vorrei restare a qualcosa di più limitato e rispondente alle mie competenze: all'uso *letterario* della cultura tecnologica contemporanea nelle sue acquisizioni più avanzate: insieme *corpus* di ipotesi, di scoperte, di ritrovati, di meccanismi, e campo linguistico specifico (fornitore, direbbero i linguisti, di un idioletto).

L'assunzione di forme del lessico scientifico specializzato (matematica, fisica, meccanica, cibernetica e così via) nella lingua della poesia, della narrativa e della saggistica, è fenomeno ormai accettato e non riconducibile solo ai nostri anni; fenomeno nemmeno otto-novecentesco, addirittura settecentesco in certi assaggi.

Si tratterà allora di distinguere le forme, varianti fra un uso supplementare, ornamentale, quando i termini tecnici di una scienza, immessi nel discorso letterario, preservano una loro estraneità o irriducibilità, quasi pure citazioni; e un uso spiccatamente funzionale. Ma anche in quest'ultimo caso, idiosincrasie linguistiche del genere sono state a lungo sfruttate, in poesie o in racconti, solo per caratterizzare un ambiente o un personaggio, alla pari di altri stratagemmi espressivi (faccio il primo esempio che mi viene in mente: il francese corrotto a livello fonico, in omaggio all'ascendenza alsaziana del parlante, che Balzac assegna al barone di Nucingen).

Carlo Emilio Gadda è stato probabilmente il primo, fra i contemporanei, a portare questa osmosi di linguaggi oltre una finalità semplicemente connotativa di tipi e situazioni. Ha avuto naturalmente un peso determinante la doppia formazione letteraria e politecnica, la pratica “ingegneresca” con la qualificazione sociale che importava in seno all'odiosamata comunità

milanese («in un accesso di brutalità» dice una delle famose note gaddiane «il Ns. malmena in blocco tutte le ottime persone che hanno la disgrazia di essere suoi congiunti o propinqui, e il solo torto di ammirare in lui la sola cosa ammirevole, cioè l'ingegneria...»).

Allora in Gadda, sfilze di termini tecnici, di costruzioni, di modi estratti vertiginosamente non solo dal sapere politecnico ma pure dai lessici specialistici filosofici, medici, psicoanalitici, insomma da ogni "particolarità", confluiscono nella pagina con piena necessità non solo espressiva ma narrativa, cioè mostrando di poter essi solo dire ciò che il racconto esige.

Basta un solo verbo, come il "morularsi" del fumo crasso nel racconto "L'incendio di Via Keplero", figura verbale folgorante e subito insostituibile (e "morularsi" è dedotto da "morula", termine della biologia...). O si vada a vedere, in sede di alto reportage giornalistico, l'uso dei tecnicismi nel pezzo "Del duomo di Como".

Tutto questo mi serve solo per introdurre qualche considerazione relativa a casi, e a libri, più vicini: che esemplificano un cambio radicale nel rapporto fra scrittore e mondo della scienza. Sono due romanzi usciti da poco, e con notevole successo di pubblico, molto diversi nelle intenzioni, nei metodi di costruzione e scrittura, nelle qualità dei loro autori. Però hanno qualcosa in comune, che è rilevante dal punto di vista del mio assunto: in entrambi una realtà scientifica precisa – non solo il suo linguaggio – agisce come la ragione stessa del racconto.

La chirurgia "creativa" con le sue conquiste più recenti nell'uno, la fisica delle particelle elementari nell'altro romanzo, non sono trainate come aggiunta nella narrazione, ma assumono una funzione dirò così trainante. Il modo globale di essere che contraddistingue ciascuno di questi domini (teorie, tecniche, processi, ma anche emozioni) entra senza residui nel romanzo e ne determina non solo le forme ma l'esistenza stessa, il suo essere-li.

Questi due libri sono *Cima delle nobildonne* di Stefano D'Arrigo, pubblicato da Mondadori, e *Atlante occidentale* di Daniele Del Giudice, uscito presso Einaudi. Carriere diverse (D'Arrigo è l'autore di quel *monstrum* affascinante, mito-poema, sogno che s'intitola *Horcynus Orca*; Del Giudice è uno scrittore di trentasei anni, alla sua seconda, e felice, prova...), bagagli diversi, come ho già detto, stanno alle spalle dei due romanzi: se vengono qui affiancati è per un'esemplificazione particolare, e interessata.

Metà di *Cima delle nobildonne* racconta, con minuzia tecnica e specificità lessicali, un intervento di alta chirurgia plastica, la creazione di una vagina artificiale per la giovanissima moglie asessuata di un emiro. Queste pagine non costituiscono una semplice *pièce de résistance*, esibizione di virtuosismo linguistico e inventivo fine a se stesso. Esse determinano, muovono l'intera storia, potremmo dire che *sono* la storia medesima. È difficile ripercorrere a ritroso la strada dell'invenzione poetica, ma sembra abbastanza legittimo supporre che senza quella precisa *materia* scientifica entrata ad occupare la fantasia, il romanzo non si sarebbe mai avviato.

Ancora: la lunga sequenza dell'operazione si lega con coerenza a quello che è il tema profondo, o diremmo fantasma generativo di *Cima delle nobildonne*: la placenta, premadre, nodo di vita e di morte, dove s'inscrivono i destini dell'essere. Si badi bene che D'Arrigo non ricorre mai a questo tema, o si potrebbe addirittura dire: a questo personaggio, in forma metaforica, figurativa, dunque letteraria, nel senso riduttivo del termine. Al contrario, è la realtà concreta, fisiologica, "scientifica" della placenta a produrre metafore nel corpo del romanzo.

Farò un esempio solo, sia pure rilevante. "Chorion frondoso" è espressione rigorosamente tecnica presa dal lessico della embriologia, e designa un aspetto particolare della placenta. Assunta senza nessuna sottolineatura nel discorso romanzesco, l'espressione vi agisce come catalizzatore, linguistico e fantastico nello stesso tempo. Per una serie di agganci e stimoli verbali e semantici, la frase trapassa dalla informazione scientifica all'immaginario narrativo: la biologia si svolge, senza arbitri, in mito – qui il mito è l'apparizione dei quattro rabbini: anello indispensabile per fare avanzare il racconto.

Ci sono due protagonisti, fra i quali si distribuisce equamente il peso e la necessità della narrazione, nel romanzo di Del Giudice, *Atlante occidentale*. Uno di essi, Epstein, è uno scrittore prossimo ad ottenere il Nobel; l'altro, Pietro Brahe (un nome già emblematicamente legato all'ambito della scienza), è un giovane fisico che lavora in un grande anello di accelerazione sotterraneo, che corre fra Francia e Svizzera.

La relazione di questi due personaggi – il romanzo potrebbe ridursi a questo: la nascita dell'amicizia, della reciproca comprensione fra Brahe ed Epstein – allude già con discrezione simbolica all'incontro e all'interazione fra le "due culture"? Il libro si può cominciare a leggerlo anche così.

Del Giudice evita di precisare la natura dell'esperimento al quale Brahe e i suoi colleghi attendono: ma è proprio questo esperimento che disegna, qualifica l'attesa centrale del racconto, che si proietta su tutti i movimenti narrativi, con gli stessi diritti della più tradizionale crisi creativa che sta vivendo Epstein.

Il *motivo della scienza*, proprio perché assunto dal narratore come motivo vitale, forma diretta e direttamente comprensibile del quotidiano, non ha bisogno di essere sottolineato da un apparato pesante di riferimenti tecnici, come accadrebbe se servisse a fini documentari o di "colore". Tuttavia l'ansia del gruppetto dei fisici davanti agli schermi sui quali compaiono gli "eventi della materia" configura un tipo d'emozione – dico, anche emozione narrativa e di lettura – propria al nostro tempo, percepibile in un linguaggio che appartiene anch'esso alla nostra pratica: «Ma soprattutto sarebbe rimasto indimenticabile per Brahe l'attimo in cui passò, come di scatto, da ciò che vedeva con gli occhi a tutto ciò che vedeva mentalmente, la profondità di una materia nella quale le dimensioni non erano più quattro, ma dieci, o undici, e quelle sconosciute e invisibili erano così corte su se stesse, così curve, così veloci e irrapresentabili, così instabili, che sentì

spaccarsi la parola 'spazio' ...».

La lingua della narrazione si sporge qui verso una esperienza nuova ed estrema, non tanto dare corpo all'invisibile, ma *dire* senza ricorso all'immagine ciò che non ha immagine.

Tutto questo mio discorso ha a che fare e insieme non ha nulla a che fare con un giudizio di valore estetico sui due libri presi a partito. Penso che entrambi, nella loro misura (ogni libro è imparagonabile a tutti gli altri), siano molto buoni, e contribuiscano all'originalità della narrativa italiana contemporanea.

Ma il punto, evidentemente, non è questo – non è soltanto questo. In due casi, letterari appunto, abbiamo visto rappresentata la confluenza operativa di culture finora distinte se non opposte. Io credo che il piacere complessivo che il lettore può derivarne sia connesso anche con questo fatto.

Un godimento di conoscenza non aspettata, non tradizionale, oltre a un godimento d'immaginario? Ma proprio perché la scienza, le scienze, fanno ormai parte, come che sia, dell'immaginario di ciascuno di noi.

Mentre ragionavo così, m'è venuto fra le mani, della vecchia edizione Hetzel (purtroppo solo una riproduzione, non quella originaria) un romanzo di Jules Verne, *Hector Servadac, viaggi e avventure attraverso il mondo solare*. Ho ricordato le letture infantili di questo libro, che saltavano volentieri i passaggi didattici su nozioni ed esperimenti matematici, geometrici, astronomici, geografici eccetera, passaggi giudicati allora un'intrusione indebita e pesante nel *raptus* narrativo.

Metto fra parentesi quel giudizio lontano, riassaggio la lettura e mi accorgo che molto si è spostato e trasformato rispetto all'antico apprezzamento. Non arriverò fino a dire che Verne anticipi i problemi e le soluzioni cui ho accennato. Tuttavia: nella continuità, attraverso i tempi, del racconto, come distinguere con sicurezza ciò che compare per la prima volta e ciò che ritorna?

3. Note per una prima lettura dei *Cantos*

Per cominciare, una lettura dei *Cantos* deve fare i conti con le distanze. Non intendo semplicemente quella *distanza d'enunciazione* implicita nell'idea di *mythos* e di *epos* che è alla base stessa del progetto: storia e metamorfosi sono due modi diversi ma decisivi di collocarsi rispetto a un oggetto. Neppure gli scarti temporali o geografici, fra la Cina di Confucio, Sigismondo Malatesta, la Toscana leopoldina, il *Disciplinary Training Center* di Pisa, Venezia.

Del resto il primo dei *Cantos* rifà la *nekuya*, la discesa agli inferi e il convegno delle ombre, distanza per eccellenza, nell'ordine simbolico.

Anche la citazione, strumento capitale e sfrenato della poesia di Pound, è una maniera per stabilire dei *points de repère* e dunque per prendere le distanze (magari le vicinanze) rispetto a tutto un materiale in moltiplicazione; per determinare, direi, delle quantità discrete in un continuo – che può essere un modo come un altro per definire all'attività poetica.

Credo che questo conto con le distanze spieghi il fatto che i *Cantos* non si possono (o non si dovrebbero) leggere d'infilata, cioè l'uno dopo l'altro secondo la loro successione esterna. Non è, d'altronde, una peculiarità del poema, o banco corallifero di poemi. Mi pare che sia stato Barthes a dire che le *120 journées de Sodome* non si percorrono seguendo il filo delle pagine, ma a pezzi e bocconi, uscendone ed entrandone, magari a caso – non diversamente, peraltro, da *Finnegans Wake*, degustabile non solo *upside-down*, ma anche da destra a sinistra o di traverso. Si potrebbe avanzare la stessa supposizione per la *Fenomenologia dello Spirito*. L'avvicinamento di queste opere e di questi autori è forse meno casuale di quanto sembri.

Ciò non significa affatto che i *Cantos* manchino di una struttura addirittura ideologica, certo non di una pulsione direttrice e aggregatrice, per quanto si diverta a depistarci, noi lettori, a saltare di palo in frasca. Proprio perché si aprono alla lettura da tutte le parti, o meglio: da qualsiasi punto, non è affatto indifferente, nei *Cantos*, che una sequenza venga prima di una cert'altra, che “the gold thread in the pattern” vada a ricongiungersi col Vicolo d'oro nel Tigullio.

Questo tipo di lettura esternamente non consequenziale, che mi pare obbligatoria, viene già a costituire i *Cantos* come uno spazio solcato da *Holzwege*, o piuttosto tracciato dall'emergere degli *Holzwege*. Subito un'altra distanza compare, nel rapporto fra l'opera che si chiama *Cantos* e il resto delle opere poundiane.

Eliot, in chiusa di un famoso saggio sulla metrica e poesia di Pound,

sottolineava che i *Cantos* prendono posto proprio rispetto a ciò che li ha preceduti: “Quando si conoscano bene Lustra e Cathay allora soltanto si è pronti per i *Cantos*...”. È un’indicazione che, se presa in un certo modo, si rivela piuttosto feconda. Si apra, in Lustra, “Provincia deserta” – per veder-vi comparire le distanze, beninteso non solamente geografiche.

*At Rochecoart
where the hills part
in three ways
and three valleys, full of winding roads
fork out to south and north..*

Ma in che spazio viene pronunciato: “I have walked / into Perigord”?

La topografia sarà ben altro che un dato riferibile a qualche mappa, come del resto testimifica la chiusa:

*I have walked over these roads;
I have thought of them living.*

“Provincia deserta” costringe il lettore a disegnarsi davanti il luogo dove collocare i *Cantos* rispetto a ciò che ha appena letto; per essere precisi, più che a disegnarsi davanti, a costruire, percorrendolo, questo intervallo, questo qualcosa che corre nel mezzo.

Ciò che non si può dimenticare leggendo i *Cantos* (a scelta: dall’inizio, dalla fine, a metà eccetera), è che essi si presentano come *opus*. Voglio dire che vi si scopre una quantità di lavoro, ossia di trasformazione. Niente è più lo stesso, dopo il passaggio di questo straordinario schiacciasassi, o magari farfalla (“to have heard the farfalla gasping / as toward a bridge over worlds”). Avvertire questo, non è sempre una sensazione piacevole. Ma del resto i *Cantos* non garantiscono la piacevolezza; anche quando sono leggeri al punto di svanire nel vuoto o nella luce, massacrano.

Non sto facendo un tentativo di critica letteraria applicata alla poesia di Pound. Cerco di mettere insieme qualche ipotesi o informazione su come si potrebbero leggere i *Cantos*. W.C. William scrisse una volta che “Pound non sarà tutto ciò che si può desiderare in un poeta.” A parte la difficoltà di stabilire *che cosa* si debba desiderare in un poeta, credo che, semmai, la questione per Pound riguardi un *in più*, non un *in meno*. Difatti, leggendo i spesso ci si sente *à bout de souffle* come se le distanze da percorrere fossero eccessive, ma a volte spostati di colpo da un enorme balzo, come sul tappeto volante. (Questi non sono reperti critici.)

Comunque, più interessante sarebbe capovolgere la domanda: c’è nel lettore di Pound tutto ciò che si potrebbe desiderare in un lettore? In “How to read” Pound assicura il “lowbrow reader” che quanto si propone non è di fargli leggere molti libri, ma meno libri con maggior risultato. Per dirla in breve: il lettore nel suo approccio ai *Cantos*, è in grado di cavarne tutto il risul-

tato che dovrebbe? Non si tratta, naturalmente, di chiarezza o di oscurità, di capacità o inabilità a trattare il testo. Si tratta, forse, di entrare in rapporto con “the more highly energized”. Che il lettore si senta in difetto – che non vuole dire inferiore, anzi l’opposto – è esattamente il primo movimento positivo di lettura.

I *Cantos* sono una forma “dura e delicata nello stesso tempo, indistruttibile e infinitamente sensibile alle più fragili onde”.

Mi colpisce tutto a un tratto la loro somiglianza con l’apparato psichico come lo pensa Freud, con i processi dell’apparato psichico. “Lo spazio può essere la proiezione dell’estensione dell’apparato psichico “scrive Freud in *Ergebnisse, Ideen, Probleme*. “La psiche è estesa” – e aggiunge, ma questo non funziona più per i *Cantos*: “di ciò non sa nulla”.

I *Cantos* sono “la storia della tribù”. Aggiungo: sono uno splendido modo, forse unico nel nostro secolo, di manifestare politicamente l’intrecciarsi e l’interdipendere della filogenesi e dell’ontogenesi. Per essere un poema epico contemporaneo, *Paterson* di W. C. Williams deve appoggiarsi alla simbiosi di un individuo e di una città. *Conquistador* di Archibald MacLeish procede dalla fabulizzazione eroico-individuale dei “cicli storici”. Ma sono i *Cantos* a raccogliere fin dall’origine, anzi di là dall’origine, il fascio dei cammini e dei discorsi della tribù, mescolanza continuamente rimossa (anche nel senso psicoanalitico) dall’inserzione e integrazione di *altro* – incongruità, estraneità, frammenti spuri e opachi, ma tutto attraversato da correnti di energia.

È la realtà psichica – inconscia, preconsucia e conscia – che si proietta sull’articolazione poetica dei *Cantos*: i cui processi linguistici, sintattici, prosodici duplicano le spezzature, i nodi, gli incroci, le lacune, le condensazioni dell’albero psichico.

Per questo, basta prendere quasi a caso – e leggere l’attacco del canto XVI, “hell mouth, dry plain / and two mountains” o all’altro estremo, il frammento del CXVI, il cui procedere a scheggiature e incastri non è addebitabile alla categoria del non finito.

Ho cominciato questi appunti parlando di *distanze*. Non riuscirei a trovarne un esempio più calzante del canto XX, che si apre su un elemento sonoro (“Sound slender, quasi tinnula / ligur’aoide...”) per annunciare e immediatamente annullare la distanza fra i mandorli in fiore della natura e i loro fantasmi poetici: “the boughs are not more fresh..” – e produrre un altro scarto attraverso l’aneddoto della visita al professor Emile Lévy, questione di filologia romanza. Ma il canto si distenderà in ben altri salti, procedendo...

Ci si può chiedere, come per il Joyce dell’*Ulysses* e soprattutto del *Finnegans Wake*, che lingua parli, o scriva, Pound. Non considero semplicemente gli prestiti, citazionali e non, da altre lingue: francese, provenzale, italiano, latino, greco, tedesco cinese eccetera. Quelli sono appena effetti di meticcio, vistosi e bene o male riproducibili. Ma qual è, mettiamo, la lingua del canto XX, nel suo trapasso dalla melopeia alla fenopeia, fino alla

“danza dell’intelletto fra le parole”? Soprattutto una questione di *timbro* – non solo una questione di timbro.

I “mots de la tribu” hanno spremuto un idioma altro – per raccontare la storia ciclica della tribù.

Pound

Fu a caso – il che vuol dire, naturalmente, “non a caso” – che lavorando con alcuni amici sul tema delle “due registrazioni” cui Freud accenna negli interstizi del suo scritto sull’ inconscio del 1915, mi venne in mente una poesia brevissima di Pound, due soli versi, intitolata “In a station of the metro”, In una stazione del *métro*: “The apparition of these faces in the crowd; / petals on a wet black bough”; Questi volti apparsi fra la folla; / petali su un ramo umido e nero.

I due versi presentavano, o dovrei dire: esemplavano ai miei occhi, con evidenza diretta e incontestabile e insieme impalpabilmente, ciò che avevamo cercato di capire e di articolare a proposito del passaggio di un atto psichico dal sistema inconscio a quello conscio o preconscious. La poesia fa parte della raccolta *Lustra*, vale a dire sacrifici di purificazione e di espiazione, 1916.

Sfogliando la serie, mi sono imbattuto in altre poesie, tutte molto brevi, che avevano l’aria, se vogliamo un pochino persecutoria, di ricollegarsi allo stesso effetto. Non escludo, s’intende, la prevaricazione, la deformazione del lettore, sedotto da una sua piccola idea. Ma in fondo è lo stesso Pound che ne autorizza, là dove, in “The serious artist” opina che “ogni critica dovrebbe essere apertamente critica personale...”

Per arrivare a Pound, in questo caso, debbo passare, sia pure in fretta, per Freud. Come sa chiunque s’interessa anche modestamente di psicoanalisi, la questione della doppia iscrizione, della *Niederschrift* investe aspetti non secondari. Qui io sommerizzerò grossolanamente per fornire qualche dato.

Nel testo freudiano sull’ inconscio già citato, si dice fra l’altro: “Quando un atto psichico è trasportato dal sistema inconscio al sistema conscio (o preconscious), dobbiamo supporre che questa trasposizione implichi un nuovo ricordo – per così dire una seconda registrazione – dell’ idea in questione, accanto alla quale continua ad esistere l’ originale registrazione inconscia, che tuttavia ora è situata in una nuova località psichica?”

La risposta, meglio: le risposte che Freud dà non sono definitive, e, anziché tagliare, rilanciano la questione. La prima risposta è di tipo topologico: le registrazioni avvengono in due località psichiche differenti. Ma un’altra propone invece un punto di vista funzionale: si tratterebbe di stati funzionali diversi della carica psichica, nella stessa località.

Non insisto sull’ alternarsi delle prospettive, se non per quanto può servire a riprendere contatto con il testo poundiano, Nella lettera di Freud a Fliess

del 6 dicembre 1896, c'è peraltro un inciso che rende più comprensibile l'avvicinamento del processo psichico al processo poetico: le tracce mnestiche si risistemano "così come si riscrive un lavoro". Ecco dunque chiamato in campo il problema della scrittura, non appena nel suo significato più largo metaforico, ma in quello squisitamente tecnico.

Ogni testo letterario – come del resto ogni atto di linguaggio – implica un lavoro di trascrizione – e non intendo, si capisce, solo ciò che si elabora attraverso varianti e correzioni. Qui si tocca un punto nodale del fare poetico. Il distico di Pound sembra riprodurre a puntino, già figurativamente, l'articolazione indimensionabile delle due iscrizioni. Si potrebbe subito sostenere che con quei volti che emergono, meglio: che, apparendo, si depositano sul *continuum* oscuro della folla della metropolitana, qualche cosa *si ritrascrive* su qualche altra cosa... Ma ciò non vorrebbe dire molto più di nulla. Sarebbe grossolano e anche depistante appoggiarsi alla mera fenomenologia del referente.

Però i due versi, con la loro struttura semplificata e dunque intensificata all'estremo, presentano due sistemi di figure che per dir così scorrono e si adagiano l'uno sull'altro: *faces in the crowd*, volti fra la folla; *petals on a wet black bough*, petali su un ramo umido e nero...

La loro connessione, cancellato qualsiasi indicatore verbale di paragone (visi *come* petali, ma pure folla *come* ramo umido e nero..) è deferita in esclusiva più ancora che a una posizione sintattica, ad una contiguità di piano, quello dove si materializza la scrittura. L'elemento che trapunge queste due iscrizioni omologhe e autosufficienti, è l'elemento linguistico *apparition*, apparizione: dove si dichiara appunto un movimento d'insorgenza, d'affioro da strati più profondi alla superficie.

Ma il comparire del rapporto fra visi e petali, fra folla e ramo nero, che leggiamo nell'iscrizione globale del fenotesto, presuppone un processo di passaggio avvenuto nell'intero *volume* della scrittura. Ci si può chiedere se si dia un luogo in tale volume – che del resto non è riconducibile all'alto o al basso, al profondo o al superficiale, al visibile o all'invisibile – un luogo, dico, in cui si trovi registrata la *prima* iscrizione; come si configuri tale iscrizione; se, e in che modo, continui ad esercitare un potere di attrazione sul testo che leggiamo, e di irruzione in esso. Il fatto che la poesia di Pound rifiuti di correlare i suoi enunciati secondo i mezzi tradizionali della metonimia e della metafora, testimonianza che qui la realtà della significazione ha preso il posto del meccanismo retorico-grammaticale.

Non pretendo di rispondere ora a quelle domande; può essere utile anche soltanto averle avanzate. Non si tratta neppure di immaginare una specie di traduzione, su per i rami di un albero simile a quello usato dalla grammatica generativa, da uno schema universale di base alla concretezza della frase visibile.

Si tratta piuttosto di *rinvenire* nella lettura – dico rinvenire proprio anche nel senso della gastronomia, del *cooking*: riprendere freschezza, morbidity,

sapore... – il movimento costitutivo della frase originale implicita apparsa come frase esplicita: lo spessore di energia, di dislocazione d'energia che continua ad operare, non sopra o sotto, ma *intorno*.

Il quesito della doppia iscrizione – però si dice così solo per comodità: la catena numerica non può essere ridotta al due, e tanto meno all'ordinale, supponendo un "prima" e un "dopo"; il quesito della doppia iscrizione è presente naturalmente non solo per questa poesia di Pound, e non solo per Pound. Resta che il testo preso in carico lo produce con una felice esemplarità, se non sbaglio. Qui lascio da parte come improprio ogni riferimento ad "audacie impressionistiche" o addirittura "puntinistiche" segnalate da certi critici. Vi invito invece ad andare a rileggere una pagina poundiana del 1933 (si trova nello scritto intitolato "Vorticism"), che fornisce qualche notizia sui modi di formazione della poesia di cui parlo.

"Tre anni fa a Parigi uscivo da un treno del *métro* alla Concorde, quando improvvisamente scorsi un bel viso, poi un altro e un altro, poi un bel volto di bimba, poi un'altra bella donna, e cercai durante tutta la giornata di trovare le parole che esprimessero ciò che questo aveva, per me, significato, e non potevo trovare parole che mi sembrassero degne o graziose come quella subitanea emozione. E, quella sera, mentre me ne ritornavo a casa lungo la rue Raynourd io stavo ancora cercando e, repentinamente, trovai l'espressione. Non voglio dire che trovai parole, ma un'equazione, non in un discorso ma in piccole macchie di colore. Si trattava proprio di questo, d'uno schema – o appena di uno schema, se per schema si intende qualcosa con una simmetria..." Più avanti sottolineerei: "Il poema 'd'una sola immagine' è una forma di sovrapposizione, cioè è un'idea messa sopra un'altra. La trovai utile per uscire dal vicolo cieco nel quale ero stato lasciato dalla mia emozione del *métro*. Scrissi una poesia di trenta linee e la distrussi... Sei mesi più tardi composi un poema di metà quella lunghezza; un anno dopo questa frase simile a *haikai*..." È il distico che conoscete.

Non m'importa molto la notizia sulle varie fasi di elaborazione: trenta linee, quindici linee etc. Privilegio piuttosto quanto segue: "In una poesia di questa specie si cerca di notare il preciso momento in cui un oggetto esteriore ed oggettivo si trasforma o saetta in una cosa interiore e soggettiva."

Non vorrei che questa rapida nota finisse per essere sussunta sotto l'opinione, magari inconfessata, che Pound sia un ottimo poeta "in dribs and drabs", alla spicciolata, qua e là in poesie isolate, come insinua Kazin. E c'è ben altro che compare, che non sia semplicemente un piede d'idolo cinese o una mano di Tanagra, secondo quanto malignava Edmund Wilson.

Del resto la lettura della doppia iscrizione funziona sostanzialmente anche in rapporto con gli standard fissati da Pound per la poesia. L'"istante di tempo" in cui si presenta per l'imagista il "complesso intellettuale ed emotivo" è tale in quanto apice o apparizione del lavoro trasferenziale della scrittura. L'intensità è un dato di base per Pound: "qualcosa più o meno somigliante all'elettricità o alla radioattività, una forza che trasfonde, salda e unifica... Alto voltaggio di energia emozionale..." "L'immagine non è

un'idea. Essa è un nodo o groviglio di radiazione: ciò che io posso e debbo forzatamente chiamare un VORTICE...". Vale a dire: "il punto della massima energia". C'è contatto, e non sorprende, con le osservazioni di Fenolosa a proposito dell'ideogramma cinese che "ha in sé un'idea verbale di azione". "Ogni verità deve essere espressa in frasi perché ogni verità è trasferimento di potere. Il modello della frase in natura è il fulmine".

Mi fermo qui. Ma intanto basta osservare lo spostamento significativo a una nozione, l'energia, essenzialmente *economica*. Dalla topologia all'economia era il passaggio di Freud, cercando risposta al problema della doppia iscrizione...

Per avventura, potrebbe anche essere questo il punto di applicazione del suggerimento di Leavis, dove si parla del "wit sempre presente", della "costante attività critica che accompagna i sentimenti e i ricordi..."

Gli altri esempi che avevo pescato sono forse meno aderenti, tuttavia sufficientemente dimostrativi. Come ho detto, ci muoviamo sempre fra i testi di *Lustra*.

Nei cinque versi di "Shop girl", La commessa:

*Per un attimo posò su di me
come sul muro una rondine tramortita.
E delle donne di Swinburne
loro parlano e parlano
della pastora cui Guido s'imbatté
nelle baldracche di Baudelaire*

quel perfetto, parallelo adagiarsi di un'iscrizione sull'altra non si iscrive sullo zoccolo di una quotidianità effimera e tanto peggio se *pedantic*: le chiacchiere erudite sui personaggi femminili della poesia...

La struttura di un terzo testo, "Aprile", è esattamente opposta. Si apre con una figurazione simbolica (veglia? sonno?) che sarebbe convenuta perfettamente a un siciliano a un provenzale o a uno stilnovista:

*Tre spiriti mi si fecero incontro
e mi trassero in disparte
in un luogo ove i rami d'ulivo
giacevano spogli al suolo:*

cui, prima dell'ultimo verso, succede un netto stacco, luogo deputato al prodursi dell'apparizione:

pallida strage entro una nebbia smagliante

Qui lo zoccolo o dirò meglio lo schermo buio su cui si proietta l'immagine, ciò che nel primo esempio era il "ramo umido e nero", "la folla", è fornito dal microracconto dei tre spiriti e della loro azione. Il rapporto

logico, e ancora più impressionistico, fra il fenomeno naturale della spogliazione di un albero e il sintagma che mescola, salda e unifica “pallida strage” e “nebbia smagliante”, viene ricacciato nel fondo, direi nel fondo dell'*inessenziale*, per effetto di una connessione fra frase implicita e frase esplicita, simile a quella che si è creduto di individuare per “In una stazione di *métro*”. Ma siccome “it coheres all right”, ecco che nel primo dei *Canti pisani*, cioè nel Canto 76, ricompare l'ulivo, insieme con gli spiriti: “d'un tratto qui nella mia stanza stanno / fra me e l'ulivo...”.

Procedere alla spicciolata, come ho fatto, esonera dal proporre, o peggio imporre, una conclusione. Ma non è una scappatoia di comodo, piuttosto un atto di onestà dovuto. Si è lavorato su certi usi “ultratenui” e impercettibili di Pound e dunque su una faccetta sola della personalità completa. Il pretesto della doppia iscrizione ha portato a riconoscere suggestivamente in qualche esempio poundiano tracce di un processo di passaggio che si svolge nel volume della scrittura, e a dedurne un certo modo di lettura.

Niente di più? Ma almeno quanto può essere legittimamente addossabile a una – se vogliamo definirla così – “iscrizione in margine”; in margine tanto all'opera di Pound quanto ai contributi di questo convegno.

Ma dato che è venuto fuori il termine “opera”: deve essere stato Barthes, opponendo in qualche modo la “contingenza” dello scrivere al “prodotto unitario, sacro”, l'opera, a dire che quel termine – *opera* – é di per sé diggià immaginario. O almeno: l'*opera* si costituisce nella sua definitezza eterna, paranoide, anche per essere riattraversata, risegmentata, ridotta di nuovo in frammenti.

4. Su Robbe Grillet

È di Emile Benveniste l'opposizione fra i pronomi 'io'/'tu' ed 'egli' come opposizione fondamentale fra persona e non-persona: "la terza persona non è una persona; anzi è la forma verbale che ha la funzione di esprimere la non-persona". Nella narrativa di Alain Robbe Grillet, a partire soprattutto dalla *Maison du rendez-vous*, quest'ultimo regime si estende indistintamente a tutti i pronomi: anche all' 'io' viene detratta ogni referenza d'individuazione. Colpiti da tale interdetto o dirò meglio svuotamento di quanto attiene allo specifico al personale, esseri, cose, lo stesso locutore si allineano alla categoria dei segni (simulacri) infinitamente fungibili e riproducibili.

La più fiera e costituzionale rivendicazione del Nouveau Roman era stata quella della *superficie* rispetto all'abborrita *profondeur* psicologica e metafisica. Il lavoro di Robbe-Grillet si sta giocando tutto, adesso, sul margine: e il materiale mitologico che egli saccheggia da quel *thesaurus* spurio cui concorrono cinema, pubblicità, TV, letteratura popolare, fumetti, superstizioni visive e auditive quotidiane etc, grondante di sensi convenzionali, feticistici, vi subisce un colpo d'arresto, una standardizzazione di secondo grado entro cui possa (solo possa...) accedere un eventuale altro significato mobile, discontinuo...

Così inquadrato, anche il gioco di etichette fra il Robbe-Grillet *chosiste* e *humaniste* vira di qualche grado. Le famose cose non stanno semplicemente lì, lasciano delle tracce. Dire "tracce" non è casuale. La traccia s'inscrive in un luogo, lo determina. Il romanzo robbegrilletiano ha a che fare con la topologia, e non c'era bisogno per saperlo che uno dei volumi s'intitolasse *Topologie d'une cité fantôme* – è vero che ha anche a che fare con l'archeologia, nella particolare accezione in cui diventa una metafora cara a Freud, e dunque con la psicoanalisi. Ma a questo rapporto si arriverebbe anche da un'altra parte.

Di recente sono andato a rileggermi un libretto minore di Robbe-Grillet, *Instantanés*, che raccoglie testi scritti fra il '54 e il '62. Ci sono appunto le *cose*, caffettiere alberi manichini suppellettili etc ma niente affatto nella loro pesantezza, *bêtise* cosale, invece riflesse in uno specchio, vero o artificiale. Dunque infinitamente moltiplicabili, ritagliate in *silhouettes*, citazioni e articolazioni d'immaginario. Una sequenza nella metropolitana, dominata dal grande viso di un manifesto pubblicitario, pertiene già tipicamente al metodo compositivo del *Projet pour une révolution à New York*; e il brano finale, dove un dipinto viene per dir così percorso alla lente nella sua superficie, messo in moto come un fumetto o un film alla moviola e di

colpo arrestato, si presenta come assemblaggio di quel materiale d'immaginario collettivo cui ho fatto cenno.

È il discorso per figure, *slogans*, convenzioni espressive, emotività stereotipe (in cui si comprenda, *et pour cause!*, anche la vulgata freudiana nel senso più corvivo del termine) che circola a bassa quota (ma esiste naturalmente anche una *doxa* sofisticata) nella nostra società. Si tratta dunque di un sistema di significati che il romanzo di Robbe-Grillet ha il compito di rimettere in moto come *significanti*.

Se dico "mettere in moto", ecco che ritorno a una disposizione di posti. Le cose robbegrilletiane, se ancora le vogliamo chiamare così, sono sagome, profili che presuppongono degli spazi dietro la loro bidimensionalità: si capisce il ricorso nei testi di Robbe-Grillet, fino all'ultimo, *Djinn*, di manichini, contorni *trompe-l'oeil*, disegni, fotografie, che per sfondamento o rotazione immettono in una nuova spazialità diegetica.

In una lettura di *Djinn* ho creduto di potere delineare, attraverso un modulo di distribuzione dei posti in cui alternare soggetti, oggetti e funzioni, lo slittamento successivo, come nel gioco dei quattro cantoni, dei discorsi che costituiscono il libro, finché topologia e senso vengono ad incrociarsi secondo una significazione più complessa.

Ricorderò appena che Bruce Morrisette ha fatto ricorso alla topologia per Robbe-Grillet, partendo dal *Projet* – il nastro di Moebius, i vermi di Klein per figurare il passaggio dal racconto contenente al racconto contenuto. Anche in *Djinn* è questione di spazi però del tutto particolari, che vengono costituiti, anziché dall'enunciato, dall'atto di enunciazione, dai rapporti di discorso che s'instaurano fra le varie istanze e funzioni narrative. Anche la barra che separa significante e significato nel ben noto algoritmo di Saussure è alla fine un operatore di dislocazione.

Per concludere, per finire senza concludere, come è più conveniente: si possono avanzare due suggerimenti in forma di domanda. Il romanzo robbegrilletiano, specie negli ultimi *avatar*, va considerato come una serie di elementi *discreti*, in opposizione al romanzo dirò così tradizionale? Se in quest'ultimo, di là dalle rotture e dagli scarti dell'aneddoto e delle strutture, si conserva la continuità mai inficiata, mai messa in dubbio, dell'atto di locuzione narrativa; le dislocazioni del *dire* proprie di questo eccitante esemplare del Nouveau Roman ne determinano invece una segmentazione che può essere forse colta e analizzata come tratto distintivo. Con un codicillo, tuttavia, solo in apparenza contraddittorio: che questa vistosa costruzione a buchi, a *trous*, mette capo ad alcunché di chiuso, di privo di sfogo. Qualcosa è stato chiuso fuori ed ha a che fare, sembra di capire, con il godimento sempre ripreso, mai compiuto.

È ancora: le famose *cose*... Vedere se (e come) l'antica, e presunta, *mancaza di senso* non sia altro che l'effetto del loro presentarsi come oggetti del processo primario... Un oggetto a piccolo, secondo nota espressione; oggetto del desiderio o meglio del passaggio del desiderio ma anche del rigetto. Nella fortissima erotizzazione del testo robbegrilletiano, questa

prospettiva ha possibilità di rendere ragione di molte pratiche e di molti risultati. Pensavo, per esempio, all'uovo, alla scarpa dal tacco alto, al letto-relitto che deriva da *Topologie* a *Souvenirs du Triangle d'or*; agli ostinati feticci sadici. Viene da credere che quel rigetto si connetta alla ripetitività che comanda così visibilmente la tecnica compositiva di Robbe-Grillet, e dunque alla pulsione di morte. E se il non-naturale, l'a-naturale a cui fa volentieri riferimento Robbe-Grillet come base della sua narrativa, non fosse che un'altra faccetta di quella pulsione? Dopotutto, per l'essere parlante la morte é un atto culturale per eccellenza.

5. Le armi l'amore di Emilio Tadini

Questo romanzo, il primo di Emilio Tadini, uscì nel 1963. Coevo, in parte omologo al lavoro della neoavanguardia ma insieme autonomo, *Le armi l'amore*, a ormai venticinque anni di distanza resiste benissimo alla rilettura, non solo per l'impatto emotivo ma per i modi dello sperimentare. Resiste, dico, nell'unica maniera possibile: trasformando, senza smentirsi, ciò che voleva dire quando fu offerto ai lettori e a un momento culturale.

La "bella ingenuità" o *naïveté* che si suppone in ogni autore giovane, approdato a una prova d'impegno dopo esordi positivi in prosa e in verso, ha forse infuso al testo una doratura, che lo isola adesso da tanti altri prodotti letterari, anche rispettabili, di quegli anni, e dei successivi. Sicché la sua perentorietà di *unicum* risalta molto più al lettore del 1988 che a quello del '63 – senza pregiudicare beninteso ciò che Tadini scrittore è diventato nel corso di un'attività narrativa tanto coerente quanto misurata, con i due romanzi *L'opera* (1980) e *La lunga notte* (1987).

Anche il titolo dice qualcosa: prima di tutto con la sua morfologia, con il rifiuto dell'apostrofo (*Le armi*, non *L'armi...*) che farebbe correre troppo la voce in una sorta di cantabile, con ovvio richiamo all'*incipit* ariostesco; e la parallela soppressione della virgola, così da essere invitati a leggersi non una successione ma una opposizione.

Un richiamo al titolo lo si troverà del resto in due punti simmetrici e opposti del racconto. All'inizio, alla partenza della spedizione da Genova, attraverso la sequenza volutamente *facile*, quasi strumento mnemonico, "donne, armi, bandiere, e amore, e dolore, coraggio", capace di "ridurre ogni cosa in semplici immagini e sentimenti elementari" – compendio di ciò che il romanzo *non* sarà, *non* darà... Verso la fine, in una piega delle sezioni devolute al racconto del "possibile/impossibile", dove compare come esatto calco del titolo e altrettanto criptico, anche in rapporto al contesto: a significare la vita e la morte, o piuttosto qualcosa che sfugge a entrambe?

L'asindeto in frontespizio garantisce solo una cosa: che non sarà per nulla agevole trasferire i segni, i simboli che gremiscono il libro in una catena discorsiva che li riconnetta a sentimenti riconoscibili, a interpretazioni precise e chiarificanti.

Ciò che fa nodo nel libro è proprio la renitenza all'ermeneutica nel senso corrente, o corrivo – e con tanta più energia quante più interpretazioni il testo accumula a ogni passo. Al punto che la metafora che viene spontanea al lettore è quella di un lavoro d'Sisifo, di qualcuno che inzeppi sempre più roba in un contenitore, senza mai riempirlo.

Tale renitenza si accoppia poi – e bisogna dirlo subito per non dare

un'immagine sbagliata del romanzo e dei suoi effetti – con una seduzione di lettura innegabile. Una volta che accetti di collocarsi sotto il segno di questa contraddizione, forse più apparente che reale, il lettore entra a fare parte delle sinuosità, delle segmentazioni ostinate, dei ritorni e ripetizioni che sono la sostanza del libro. In certo senso, questo romanzo che sembrerebbe tutto di testa e di astrazione, implica da parte di chi lo legge un'assunzione che saprei solo definire *corporea*. È col proprio corpo di lettore che egli registra il raggio della scrittura.

Ma *Le armi l'amore* non è poi un romanzo “storico” o addirittura “epico”?

La fabula direbbe di sì: visto che vi si racconta un episodio di storia patria, passato addirittura in mitologia popolare con Luigi Mercantini e la sua *La spigolatrice di Sapri*: la disastrosa spedizione, anno 1857, del barone Carlo Pisacane, sbarcato con un gruppo di patrioti prima sull'isola di Ponza, poi sulla costiera salernitana, nella illusione di innescarvi una sollevazione contro i Borboni; e finita, come ognuno sa, nella sconfitta dei trecento e nel suicidio sul campo di Pisacane.

Il disastro è iscritto subito nella grammatica – nella frase d'apertura: “Come se tutto fosse già cominciato...”, che situa l'azione nel periodo ipotetico, nella mera congettura, di là da ogni prova di realtà; o se si preferisca, nell'ordine del già consumato *ab aeterno*, dunque immodificabile – un *impossibile* (a riuscire) che si può anche scrivere in quest'altro modo: “Vuoi che ti dica che niente ancora è accaduto?”

Con tale liquidazione preliminare, resta ben poco alla storia da offrire al romanzo, se non un canovaccio. Difatti, Tadini ne deduce appena alcuni punti per articolare la sua, di storia. Anche i pochi nudi fatti, i pochi personaggi (la moglie di Pisacane, per esempio o la giornalista inglese che potrebbe rinviare a Jessie White Mario) bruciano e si trasformano dentro la fornace del racconto, in figure unicamente riconducibili a una necessità interna del discorso narrativo.

Il quale si articola tutto intorno a un pronome, quello di terza persona: *lui*, che si intende riferito al protagonista della vicenda raccontata e dell'episodio storico: Carlo Pisacane. Ma quando dico “che si intende riferito”, chiamo in campo una conoscenza esterna al romanzo. Non c'è punto del libro in cui Tadini introduca il nome di Pisacane o un riferimento esplicito a tale personaggio storico; né d'altra parte qui si fa accenno in chiaro alla spedizione del 1857 o a una geografia più che sommaria: Ponza, l'isola, la terraferma, Londra, Lugano, Parigi ossia i luoghi dell'esilio.

Ecco enucleato un primo aspetto caratteristico di *Le armi l'amore*, e cioè la necessità per il lettore di disporre di un sapere aggiuntivo, se voglia percepire il testo come rispecchiamento romanzesco di avvenimenti reali. Tale sapere gli sarà fornito, eventualmente, dai suggerimenti del risvolto, dalle proprie memorie di lettura, dalla capacità di collegare certi aspetti narrativi con dati della storia eccetera; ma dunque sempre da qualcosa che *sta fuori dal racconto*.

Di per sé, il racconto si chiude strettamente su se stesso, ricusando di fornire informazioni che non siano quelle prodotte dalla sua qualità di testo verbale, dalle sue forme, dalle sue ragioni di testo – o al massimo ne fornirà di smozzicate, erratiche, deliberatamente ingannevoli.

Tuttavia questa va subito detto: che il rigoroso, quasi violento autoriferimento, è proprio quanto attira e lega il lettore al testo, creando un campo di tensione assolutamente autonoma e irrecusabile.

Il *lui*, intorno a cui s'impenna il racconto, sembrerebbe il massimo dell'impersonalità, essendo la terza persona, in opposizione alla prima e alla seconda, la non-persona per eccellenza – secondo le osservazioni (grammaticali) di Benveniste, che peraltro proiettano effetti ben al di là della pura grammatica.

In realtà, questo *lui*, messo al centro del romanzo, costituisce uno scandalo flagrante, una contraddizione vitale. Presentandosi come luogo vuoto, luogo dove potrebbero scorrere un'infinità di soggetti, o nessuno, esso è il punto in cui si condensa una carica violenta che dirama energia per tutto il racconto.

Importa poco – relativamente – che *lui* sia Carlo Pisacane, personaggio risorgimentale... Questo sostituto verbale rappresenta qualcosa di più: l'energia, il desiderio di raccontare. Non per nulla il romanzo gli mette al fianco il colonnello-poeta, la moglie, la giornalista inglese come interlocutori privilegiati, che gli rimbalsano il discorso, consentendogli di volta in volta di trasformarsi da *lui* in *tu*, in *io*.

Le armi l'amore è un romanzo in cui sono totalmente cancellati i nomi propri – dunque si direbbe una negazione radicale della essenza stessa del romanzo, che è in certo senso tutto fatto di nomi propri, di lembi di reale inconfondibili e irriproducibili, unici. Ma quanto ho cercato di dire, sia pure sommariamente, può lasciare intendere come Tadini abbia fatto di tale contraddizione di partenza, alla fine, uno strumento per reintegrare il suo romanzo nel romanzo.

Quanto alle contraddizioni: il racconto fa di lui/Pisacane, non so con quanta fedeltà storica, la figura di uno che più che nell'agire si assorbe tutto, si consuma nel dibattito sull'agire. La parte del romanzo che narra la navigazione, lo sbarco, il procedere del piccolo esercito di paese in paese, nel vuoto che la paura, l'ignoranza, l'equivoco popolare dilatano intorno al drappello sacrificale, è costituita più che da atti bellici da atti verbali: discorsi, analisi, interpretazioni infinite di ciò che è accaduto e di ciò che potrà accadere.

In qualche modo, *lui* più che con le armi, la strategia, la guerra, la rivoluzione – ma anche più che con il destino, la morte propria e altrui – ha a che fare con le parole. C'è una sequenza fortemente simbolica, in cui, mentre già la spedizione si avvia al disastro, *lui* si siede al tavolo e comincia a scrivere un proclama o ordinanza – e i paragrafi, prima chiari e ordinati vacillano e sotto una pioggia continua di aggiunte, correzioni, spostamenti, finiscono soffocati in un "blocco compatto e complicato", dove ogni centimetro quadrato del foglio "sarà coperto di parole e di segni".

Qui il personaggio sembra significare non appena la propria natura ma la natura del libro, del lavoro letterario di Tadini; – ed è pure il punto dove ciò che si presenta come fonte di debolezza si capovolge in fonte d'energia.

Che energia? o meglio: come, questa energia? Una risposta può venire se si passi alla materialità del testo considerato nelle sue stratificazioni.

Come è stato subito rilevato dalla critica, *Le armi l'amore* è tagliato longitudinalmente in fette; per essere più precisi, risulta da un intreccio di livelli, tre in effetti, distinti ciascuno dalla scelta di un tempo grammaticale.

Così, il racconto dei fatti, cioè dello sbarco, delle marce, delle schermaglie, dell'ultimo scontro, presenta tutti i verbi al futuro – che qui non figura il tempo dell'aleatorietà ma di ciò che sta scritto nel di là da venire: drammaticità *irreale* della legge (la legge parla sempre al futuro...), che sottrae ogni gesto al suo autore, isolandolo in una distanza inviolabile.

Imperfetto e piùcheperfetto designano invece la zona della rimemorazione: episodi dell'infanzia del protagonista, con il fratello maggiore e la sorella; dell'adolescenza all'accademia militare; della emigrazione politica a Lugano, Parigi, Londra; dell'amore per la donna che diventa sua compagna abbandonando con scandalo il marito. Dunque, tutto ciò che è avvenuto prima della spedizione e che a tratti torna a invadere la vita: anche questo, qualcosa che non si può più modificare ma che almeno permette una molteplicità di interpretazioni.

Infine il condizionale viene a marcare ciò che chiamerei il possibile/impossibile: quanto sarebbe potuto accadere se lui/Pisacane non si fosse ucciso a Sapri, se l'impresa non fosse fallita: non solo episodi della spedizione, riscritti secondo esito felice, ma anche le delusioni seguite al successo, alla liberazione delle terre borboniche, alla costituzione della repubblica. Insomma, quanto si potrebbe chiamare il sogno della Storia irrealizzata.

In via esemplificatoria, sono stato costretto a separare i tre livelli; ma essi, nel romanzo, si intersecano, emergono di colpo l'uno dentro l'altro, segnalati soltanto, gli ultimi due, da un'occorrenza tipografia, la parentesi, che ne indica la lieve subordinazione rispetto al filone primario, il racconto al futuro. (Sebbene, a pensarci, non sia ben sicuro che si tratti di una subordinazione, e non piuttosto di una mera partizione musicale, e non assiologica).

L'impasto dei tre livelli è del resto ribadito dalla particolare segmentazione del testo, non più affidata a una interpunzione canonica: non si dà punto fermo né conseguente lettera capitale nel trascorrere da capoverso a capoverso, da livello a livello, anzi il principio di contiguità/continuità può esaltarsi in adiacenze iterative, dove il passaggio fra diverse modalità di conoscenza prima ancora che di narrazione viene significato dal variare dalle morfologie verbali nell'identità di radice: "...a guardare, sbalordito, le finestre chiuse, *dicendo*) e il commesso viaggiatore *dirà*: Come?" I corsivi sono miei.

Avrà un valore di semplice rilevamento dell'aria culturale del tempo,

notare l'“effetto Faulkner” su un certo modo di aggettivazione insistente, cumulatoria (con il privilegio accordato ad alcuni aggettivi, “furioso” per esempio: “nella luce furiosa del mezzogiorno”; “l'attesa di un futuro infuriato”) o sulla struttura spirale della frase (“tale da far pensare... a una cosa inconcreta come l'idea della bellezza e poi l'idea dell'intera specie cui quella cosa dovrebbe appartenere, come per difendersi dalla lentezza irritante del conoscerla dopo la fulminea rapidità dell'averla riconosciuta...”) o infine su uno schema frastico ricorrente tipo “non...ma”, paranoica correzione del pensiero (“infinitamente stanco, anzi, inattivo, neanche sottomesso ma piuttosto irresponsabile...”)

L'intreccio dei tempi, per essere vistoso non è tuttavia l'aspetto determinante del romanzo, almeno, non lo è da solo. Certo non si tratta di un esercizio gratuito di virtuosismo, per raccontare in maniera complicata ciò che potrebbe dirsi semplicemente. La strategia che implica si collega, come si vedrà, con un sistema di articolazioni preverbalì del reale, che giocano, opponendosi, nello spazio della narrazione.

Esse si dispongono secondo tre coppie: *immobilità vs Storia*, intesa quest'ultima come successione di vicende, trasformazione continua – e il rapporto potrebbe anche scriversi: pulsione di morte vs pulsione di vita, ricordando che nella scrittura di Tadini, come in taluni alti esemplari d'arte barocca, il blocco delle forme simula la tensione più frenetica; *luce abbagliante vs chiaroscuro*; *commentato vs raccontato* (termini, questi ultimi, imprestati un po' da Weinrich, che parla di “mondo raccontato” e “mondo commentato”, ma con qualche diversità).

Si è visto che fra i tempi verbali adottati da Tadini mancano il presente e il passato remoto, tempi di ciò che emerge *perfetto*, concluso, nella folgorazione dell'istante attuale o nel distanziamento extracronologico – di puro “fu”.

Ma è proprio questo il filo che connette le scelte verbali alle opposizioni non-verbali di cui parlavo, soprattutto alla diade commentato/raccontato. Se “mondo commentato” sia quello preda di una oscillazione continua, di una precarietà nella quale il narratore coinvolge il suo lettore, con una specie di vertigine che fa mancare a entrambi la terra sotto i piedi: allora le parti di *Le armi l'amore* marcate dall'uso del condizionale, ma pure del futuro, quel particolare futuro, vi si riconducono di diritto. E al “mondo raccontato”, che si situa nell'intangibilità del detto una volta per sempre (che vale quanto: accaduto una volta per sempre) apparterranno solo – e tuttavia con qualche dubbio – i brani all'imperfetto.

Riepilogata in maniera per forza didascalica e successiva, la struttura del libro di Tadini potrà anche sembrare macchinosa, forse eccedente le necessità. Ma alla lettura, i livelli qui laboriosamente specillati, si fondono in una elasticità vitale e addirittura provocatoria. Le pulsazioni del racconto legano di continuo ciò che sta per pietrificarsi e morire della propria stessa esorbitanza, con ciò che si anima di una nuova spinta.

Le armi l'amore non è il romanzo di Pisacane e della sua spedizione più di quanto, mettiamo, *Gli affari del signor Giulio Cesare* di Brecht siano il romanzo di Giulio Cesare o di una tal quale romanità. Se il lettore sarà portato a intervalli a richiamare alla memoria le pagine storiche che baluginano come in filigrana, non si tratterà di niente altro che una delle lusinghe di cui il romanzo dispone – e abbastanza secondaria.

Alla fine dei conti, questa vicenda di armi e di amore – ma poi così poco d'armi e di amore! – mette in moto qualcosa d'altro, di più importante per Tadini ma anche per il lettore, che può esserne invischiato senza ben saperlo. Si tratta di trovarsi davanti al potere della parola d'istituire il mondo.

La dice più lunga di tante considerazioni, sulla natura di questo romanzo e sulla sua suggestione che dura, il fatto che proprio dalla bocca di *lui*, supposto uomo d'azione, esca una specie di poetica romanzesca: “Non ti ricordi quando mi hai detto che erano sempre meglio molte parole di poche? ...Dicevi che una parola sola è come una specie di arma ...proprio così: una specie di arma che uccide la cosa, e invece con molte parole si può almeno sperare d'irretirla, la cosa... di catturarla viva, o se non altro di tenerla ferma per un po', il tempo di...”.

(1988)

6. Due romanzi di Paolo Di Stefano

I

Quale “storia” ossia vicenda umana presentata in questo libro (*Baci da non ripetere*, Feltrinelli 1994)?* È la devastazione portata nell’esistenza di una giovane coppia dalla morte per leucemia del figlio di cinque anni. Ma ciò che vorrei analizzare è *come* questa vicenda, questa storia, apparentemente semplice, venga raccontata dal *testo*: quali motivi, quali correnti e controcorrenti la percorrano, s’incrocino, si richiamino, alla fine determinando appunto ciò che chiamiamo testo. Non si tratterà di andare molto nel profondo. Queste vene, appunto come le vene di una mano, s’intravedono anche in trasparenza. Alla fine, potremo anche convincerci che è qui, quasi in superficie, il senso profondo del libro di Di Stefano.

La prima linea di movimento va dall’alto verso il basso, all’ingiù, pressappoco, se l’immaginiamo proiettato su un foglio. Rappresenta il viaggio in auto che il padre, innominato (per comodità referenziale lo chiamerò Nemo), compie in macchina da una città straniera del Nord verso il paese nativo, in Sicilia, portando seco la bara del figliolletto, da inumare nel cimitero siciliano.

Si può anche dire che sia questa la vera dorsale simbolica del libro: un ritorno al punto d’origine, con l’insopportabile e dolcissimo gravame di un pegno di morte (il bambino, nell’economia ultima del romanzo, credo che assuma proprio il valore del pegno per due vite altrimenti “non vissute”).

Durante questo viaggio in auto, il narratore, ossia Nemo, che come si vedrà è poi un narratore parziale, parla con il figlio morto, canta con lui le canzoni predilette dal piccolo, ricorda. Il viaggio avviene dunque nella realtà, nella dimensione dello spazio: ma ha anche un significato più forte a livello del simbolo. Lo possiamo indicare con una formula tecnica dell’analisi: non solo raffigura, ma è in atto, una *elaborazione del lutto*. Freud dà una definizione di questo processo, attraverso il quale il soggetto, lacerato dalla perdita dell’oggetto amato, evoca individualmente “tutti i ricordi e le aspettative in cui la libido era legata all’oggetto”... che così “subiscono un’iper carica, perché si compie il distacco della libido rispetto ad esso (oggetto)...”.

Su questo punto che è capitale per la mia piccola relazione, dovrò ritornare.

Ora mi preme di dire che parallelo a questo movimento “all’ingiù” (rea-

le) c'è, come ho detto, un movimento all'insù, se così si possa dire, che si sforza di ricostruire la storia che si è conclusa con la perdita, risalendo su su alle origini: ai giorni in cui i genitori s'incontrarono, ai momenti diversi del loro amore, alla nascita del figlio, alla sua malattia etc. Tale percorso o movimento *à rebours* è ovviamente un percorso che non avviene più nello spazio, un percorso memoriale.

Come tale, nel libro, non ha un tracciato rettilineo, anzi si spezzetta in segmenti, cui corrispondono paragrafi o capitoletti più o meno lunghi. Non solo: ma se ne infischia dell'ordine cronologico, facendo ora avanzare ora retrocedere il lettore nel tempo, sovrapponendo o invertendo gli episodi.

Questo processo è macroscopicamente evidenziato dal fatto che il racconto inizia dalla fine: Nemo è a letto, ormai prossimo alla morte, ormai solo capace di pensare; e al suo fianco la moglie, che lo aveva abbandonato poco dopo la morte del figlio, sfoglia, con "un mormorio docile ma tenace", le lettere conservate dal marito in un vecchio comò.

Ma appunto, le lettere... Di lettere, scambiate fra il protagonista e la sua famiglia in Sicilia, è lardellata la narrazione, e non senza effetto. Queste lettere assumono lo status di citazione, che passando da un testo a un altro, trasforma (o deforma) il proprio senso d'origine. Sono, se vogliamo, altre voci. Ma del resto anche l'"io" del racconto cambia ogni tanto di supporto: ora va assegnato al marito, ora alla moglie, spesso senza che nulla nel testo avverta dello spostamento. Alla ambiguità cronologica corrispondono dunque, nel racconto, le ambiguità del locutore.

Rilevare tali aspetti del libro è importante, io credo. Non si tratta di meri artifici che l'abilità retorica di Di Stefano abbia messo in atto. Le peculiarità che ho elencato: scardinamento della successione temporale, moltiplicazione delle fonti che emettono il racconto etc. significano tanto sul piano psicologico, o metapsicologico, quanto su quello formale.

Trovo molto difficile – e per me è un pregio del libro – separare questi due effetti con il coltello della distinzione. La difficoltà o disperazione del narrante (ma diciamo pure: del lettore) nel rimettere insieme i tasselli di una esperienza di vita, in cui il vedere chiaro e il rifiuto di vedere chiaro sono due forze ugualmente operanti, è omologa a quella che incontra lo stesso processo di elaborazione del lutto. Omologia, non mimesi.

Ma appunto, l'elaborazione del lutto da parte di colui che ho chiamato per comodità Nemo, qui fallisce o, per essere più esatti, non termina mai, neppure nell'ultima pagina. È questo, credo, il significato profondo del libro, e la sua originalità.

Ma che cosa impedisce che il lutto, segno principe di *Baci da non ripetere* arrivi alla propria consumazione? Sotto il suo tragitto simbolico (il *viaggio*) c'è un'altra forma a premere, non più simbolica, ma viscerale, miticamente viscerale: riportare il figlio morto nel grembo della tribù, della *gens* – forza che si esprime nella costruzione della tomba per il piccolo

e di una casa, che dovrebbe essere il rifugio della coppia in Sicilia, casa anch'essa mai compiuta.

Se l'elaborazione del lutto doveva condurre a sciogliere via via la stretta della perdita, a farvi ostacolo è, alla fine, l'assolutezza del comando tribale cui non si può disobbedire. È l'ordine emesso dalla propria gente, e fatalmente introiettato, di conservare immutato il dolore della perdita.

A questa legge familiare si debbono le pagine, materiate insieme d'amore, di odio e di rifiuto, che raccontano i soggiorni in Sicilia e mettono in scena le figure della madre e del padre di Nemo, divinità amorose e feroci. C'è un segno che connette le due storie: della perdita del figlio e del legame infrangibile dell'altro figlio: il sintagma "baci da non ripetere", deferito una volta al piccolo ma un'altra volta ai cerimoniali familiari del Sud: "Il giro dei parenti ogni anno sempre più vecchi e malati, i baci bagnati da non ripetere, i denti più rari e le gengive bianche...".

In quanto assunta dal personaggio, l'ho detto, l'elaborazione del lutto fallisce; ma non fallisce in quanto assunta da colui che scrive: difatti non è niente altro che il romanzo che abbiamo tra le mani, *Baci da non ripetere*. Il racconto chiude il circolo, e ridiventa libero dopo tutto il suo carico di dolore e di inibizione. *Baci da non ripetere* non è un'opera tenera e come si suol dire "commovente" – è un libro aspro, perfino crudo, senza requie. Anche per ciò il lettore deve essergli grato, salutandovi un risultato notevole della stagione letteraria.

II

Un uomo ancora giovane, Rizzo, fuggito dal suo paese del Sud a Milano, vi conduce una vita murata nel silenzio e nella monotonia: i lunghi giri per la città in auto, ascoltando le canzoni predilette sul mangianastri; gli spettacoli televisivi, specialmente quelli pornografici, le cui voci l'inseguono continuamente, ormai senza senso; l'incontro occasionale con una ragazza, Roberta, che però presto scomparirà. Questa vita esplose una notte nella strage di cinque persone, compiuta a colpi di Kalashnikov. Non c'è nemmeno un vero motivo per il massacro: "È successo e basta". Tre giorni dopo Rizzo si uccide, infilando la testa in un sacchetto di plastica. Ridurre il nuovo (il secondo) romanzo di Paolo Di Stefano, *Azzurro, troppo azzurro* (Feltrinelli, 1996)** a un nudo enunciato di cronaca nera metropolitana, sarebbe inescusabilmente ingiusto oltre che deviante. Bisogna che il lettore sappia subito leggerlo nel modo adeguato - partendo dalla distinzione, fatta da Sklovskij e altri formalisti, fra soggetto (o aneddoto e storia) di un romanzo, e trama, ossia la maniera in cui il romanzo lo racconta, ricorrendo ad anticipi, ritardi, inversioni; a tutte le gherminelle della struttura. Non dico nulla di nuovo, solo preciso un criterio di lettura che serve a cogliere i meriti reali di questo libro. Significativa è la gestione del tempo fatta da

Di Stefano. Nell' insieme, *Azzurro, troppo azzurro* offre una applicazione massiccia dell' analepsi (spostando il termine dal campo della frase a quello della narrazione, come ha suggerito Gerard Genette) per cui un evento cronologicamente anteriore nella vicenda viene raccontato dopo. Così il massacro compiuto da Rizzo è già avvenuto ad apertura di libro, ma l' autore ne dà appena indizi criptici, per narrarlo esplicitamente solo a due terzi del libro. Dentro tale anacronismo di base, si collocano anacronismi minori. L' andamento lineare del tempo si spezzetta in segmenti che si invertono, si dislocano, si giustappongono: per esempio le fasi della relazione con Roberta, i ricordi d' infanzia di Rizzo, etc. In questo modo, oltre al ritardo, entra nella polpa del racconto la ripetizione. Il luogo privilegiato di tale ripetizione coatta è lo schermo televisivo, dalla cui luminescenza procedono sempre le stesse figure erotiche, gli stessi inviti osceni e meccanici. "Ripetono sempre tutto". Anche il racconto si ripete, sdoppiandosi nella storia di Roberta II, la prostituta che Rizzo terrà con sé dopo il delitto, ribattezzandola come la ragazza scomparsa. Il lettore si chiederà: questa complessa ristrutturazione della vicenda era poi necessaria? Non e' solo un alto virtuosismo dello scrittore? Io penso invece che sia rigorosamente funzionale, e dunque necessaria e faccia di *Azzurro, troppo azzurro* quel libro rilevante che è. La coerenza in cio' che ho chiamato la gestione del tempo si proietta sull' uso dei tempi verbali, che qui sono prevalentemente il presente e il passato prossimo. Il passato remoto, si sa, è la marca per eccellenza del romanzo: "Ciò che racconto è stato davvero così, irrevocabilmente".

Ma il narratore contemporaneo, davanti a tanta certezza, è colto da una specie di capogiro: "Quello che racconto è davvero accaduto, ed è accaduto così?". Nei casi più sofisticati, come nel caso di Di Stefano, il dubbio va a insinuarsi nella grammatica: il passato prossimo è la spia di un tremito davanti alle sicurezze narrative istituzionali. La verità è che il nocciolo duro di *Azzurro, troppo azzurro* è la non - interpretabilità del reale. Rizzo, con il suo mutismo, la mania di raccogliere ritagli di casi delittuosi, con la sua strage e il suicidio, non è interpretabile - voglio dire non significa qualcosa come la solitudine cittadina o l' incubo di violenza epocale, o simili. Di Stefano se l'è trovato fra le mani come refrattario, irriducibile. E ha accumulato nella narrazione i segni di tale impervietà, insieme con qualche spia di una possibile / impossibile coincidenza interpretativa: saranno i ritmi delle canzoni, il chiacchiericcio della Tv, certi cromatismi?

Fin dalle prime righe il racconto è ritmato da indicazioni temporali precise, cifre che lampeggiano da un orologio elettronico - in tempo reale, come si dice, la storia del romanzo occupa una notte e la mattinata successiva: dalle 22.21 alle 14.05. Ma questo è solo il *chronos*, tempo "che passa" e non tornerà mai più - tempo falso, o almeno ingannevole, del racconto: cui si contrappone il *kairos*, ossia il tempo del compimento, il tempo "che ha un senso". Io penso che con lo scompaginare e il ricomporre le serie temporali, Di Stefano abbia inseguito anche questo scopo: cogliere il *kairos* della sua storia. Penso pure che un emblema ce ne abbia offerto fin dal principio,

in una cosa apparentemente vile e incongrua, il sacchetto di plastica attraverso il quale apparirà il viso morto di Rizzo. Fra i tanti romanzi degli ultimi anni, *Azzurro, troppo azzurro* spicca per autenticità e forza non comuni – dopo quella prima prova romanzesca del 1994, *Baci da non ripetere*, già bene accolta. Ma qui, piace dirlo, ci si troverà davanti a una crescita netta dello scrittore Di Stefano.

* (Presentazione di Giuliano Gramigna alla Biblioteca Cantonale di Lugano nel giugno 1994).

** (“Corriere della Sera” Terza pagina, 28/11/1996).

7. Contrasto/identificazione*

Come funziona Il giardiniere di Antonio Porta

La poesia, malgrado certe opinioni, è una cosa molto concreta. Conviene trattare con questo criterio anche *Il giardiniere contro il becchino* di Antonio Porta (Mondadori) – che è appunto un *oggetto di poesia* (come si direbbe: un oggetto di legno...).

Si può prenderlo nella sua fisicità di libro: un parallelepipedo di cartone e carta, con una densità, un peso. Esso presenta una superficie in certo modo privilegiata, la copertina dove s'inscrive il titolo, prima linea del testo. Il titolo di un libro appartiene alla categoria dei nomi propri: è una sigla che contiene, in fondo, l'essenza, il destino – del libro come dell'essere umano.

Che tale destino si manifesti, per chi sappia leggerlo, in superficie e non nel profondo, non è nemmeno un piccolo paradosso, una volta accettato che “la profondeur, c'est à la surface qu'elle se voit”.

Il titolo del volume di Porta dice molto più della sua letteralità. Vi gioca il contrasto fra due figure, nello stesso tempo simboliche e concrete, il becchino e il giardiniere. Ma si sa che “contrasto” designa poi una forma letteraria poetica dialogata, familiare alla letteratura mediolatina e a quelle romanze, almeno fino al Quattrocento.

Difatti si dà qui un contrasto forte – ma insieme una riconciliazione finale – che fa da supporto e motivazione all'intero libro, e trova la sua realizzazione esemplare nel poemetto iniziale che ricalca, con minima amplificazione (“La lotta e la vittoria ...”) il titolo del volume.

Continuo a lavorare su questo titolo, andando a ripescare in un romanzo famoso, *Sotto il vulcano* di Malcolm Lowry, un'epigrafe ideale però emigrata significativamente in coda: “Le gusta este jardín que es suyo? Evite que sus hijos lo destruyan!” – microtesto che non piomba qui con la gratuità di un lapillo celeste. Si tratta dunque non solo di esaltare la bellezza e la forza vitale del giardino, ma anche di contemplarne, con lo stesso gesto, la peribilità, il rischio di distruzione ad opera delle generazioni future (l'auto-distruzione, nucleare e no, è l'ombra che si proietta attraverso tutto il libro, non appena nel poemetto liminare: “come se la bomba fosse scoppiata / un minuto fa, per miracolo / un vivo con le mani premute sulle orecchie / grida per comunicarlo ai passanti assassinati”).

Che cosa è il giardino? Principio di rinnovamento continuo, di là da ogni decadenza e morte – legato etimologicamente all'idea di “paradiso”,

dunque di paradiso terrestre, Eden e, nella sfilata delle associazioni, di “delizia”. Il giardiniere è l’eponimo della delizia, il suo coltivatore, primo membro della coppia oppositiva giardiniere vs becchino, trascrizione di quella, ovvia, persistenza/distruzione, che ricopre la dualità primaria libido/pulsione di morte.

Non è a caso che la poesia di Porta mette in atto, in scena, questi livelli. Senza retrocedere troppo nei libri anteriori, penso intanto a *Melusina* (1987), “ballata” secondo etichetta ufficiale ma piuttosto, direi, “favola pulsionale”.

Se si comincia a leggere il poemetto d’apertura, si assiste a un movimento di scambio dei significanti e dei valori. Naturalmente *giardino* fa da *pivot*, convertendosi, secondo necessità, in *paradiso* e *museo*: così il segno verbale della immortalità e della delizia si sdoppia in quello di “archivio della morte”: addirittura una freccia indica, testualmente, Mathausen.

Tuttavia, perfino gli “archivi di morte”, le “fosse comuni” di Mathausen si animano di minimi trasalimenti vitali:

*ora brulicano di feti perduti
formicolano di nascite
di spinte nel buio
piccole talpe si fanno luce
tra ventri e mammelle
occhi rovesciati labbra socchiuse
piedi e dita abbandonati,
bucano mille altri principi
non chiedermi perché.*

Fra “non chiedermi perché” e un altro ben noto enunciato portano “quanto ho da dirvi”, è intercorso un lungo giro, ma non c’è opposizione. Nel mezzo del poemetto l’epifania del mimo che crea *ex nihilo* con il semplice gesto della mano la bicicletta (inesistente), installa un’immagine forte dell’atto poetico, atto di creazione per eccellenza – esser-*lì* di ciò che esiste, vive al di là, anzi per effetto, di ogni precedente negazione .

Sono direzioni di senso abbastanza facilmente reperibili nella discorsività esplicita del testo, i cui *organizzatori* essenziali lavorano dentro la lettera. “Miracolo” e “sacro” sono due di questi *mots-genèse*, per imprestare il termine a Roussel, che non a caso compaiono proprio nei primi versi, uncinati reciprocamente dalla sequenza anagrammatica *raco/acro* (miRACOLO / sACRO), che dirama attraverso tutto il poemetto, a inanellarne i nodi concettuali e figurali: /pARCO/ /CORsA/ /giOCARe/; senza contare gli incrementi della sequenza in /tumuLO CARbonizzato/, che recupera cinque lettere, e l’occorrenza-limite, dove si può tollerare una sostituzione c-g, di /FOLGORAtO/...

Sono appena alcuni reperti, che confortano il valore generativo che ho creduto di attribuire a “miracolo” e “sacro”.

Sull'incidenza del primo termine in un certo sviluppo della poesia di Porta, mettiamo da *Passi passaggi* a *Invasioni*, tornerò a chiusura di nota. Quanto a "sacro", basterà intanto ricordare l'ambivalenza originaria di "sacer": consacrato agli dei e carico di colpa incancellabile, degno di venerazione e pervaso di orrore – insomma, totem e tabù. Procedendo per contiguità, mi sentirei perfino di versare al dossier ermeneutico alcune pagine di Benveniste, dal *Vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, almeno là dove, nel confronto fra "sanctum" e "sacrum", propongono l'immagine del "sanctum" come qualcosa che si trova alla periferia del "sacrum", che serve ad isolarlo da ogni contatto.

Figura che si è tentati di trasferire al modo di operare della poesia in genere – pensandola come quella zona che circonda, isola e insieme notifica l'ombelico del non-dicibile – periferia e centro in continuo interscambio.

La catena anagrammatica che muove da 'miracolo'-'sacro' rileva, come ho detto, gli snodi o i punti critici nella produzione di significato. E se in apertura i due termini sono strettamente connessi con il significante "giardiniere" (altra chiave), il sintagma «tumulo carbonizzato» apre la strofa dove entrano in contatto, attraverso un minimo diaframma (la "vetrata"), il difuori e il didentro, il mucchio di travi e cenere, in qualche modo ancora natura che cova in sé germi di vita, e la stanza del museo, "tomba di se stessa" – per virare subito verso il positivo ("ma il giardiniere tranquillo / comincia a piantare la prima / di 7000 querce in programma ..."). Ma già, con una sorta di coda iperdeterminata ("folgorato"), fa procedere all'apparizione dell'"antico cervo regale" a pezzi sul terreno come il "re dei pastori", inserzione del mito della fecondazione per smembramento, mito *naturale* che trapunge il poemetto, ora implicitamente ora esplicitamente. Così, la figura dell'"uomo in corsa" (anagramma), poco più avanti, ne allarga i temi con l'innesto fra umano e ferino, che poi riapparirà, in chiusa, nella poesia dell'"Airone" ("urla come un coyote e stride da falco").

Un altro scatto del poemetto è marcato dal significante "parco", cui corrisponde la messa in funzione del principio femminile, che il lettore è destinato a incontrare in più punti del libro:

*La montagna tagliata a metà
scioglie il suo liquido femminile
delira nella cascata, trionfa.
Il giardiniere ammira di lontano,
ricrea l'immagine nel parco
la ripete e alimenta
mille specchi, laghi in miniatura.*

L'orchestrazione del pezzo arriva al suo *climax*, e si corona nel trionfo (o si dica più semplicemente: nell'affermazione) del principio di vita, segnato dall'occorrenza dell'ultimo anagramma ("giocare") – dove il sintagma "per farci / giocare i cuccioli" congiunge *ludus* e rinnovamento biologico.

Ho indugiato su questo poemetto, ma credo non a torto: vi si coglie difatti l'articolazione non solo formale ma direi ideologica dell'intero libro, che apre al lavoro di Porta una evoluzione suggestiva proprio perché ancora non completamente prevedibile nelle sue linee.

Fin qui è stato usato con una certa genericità nomenclatoria il cartiglio "poemetto". Di poemetti, il libro ne contiene quattro, integrati da due "poemi per teatro", secondo la dizione scelta da Porta. Lasciando impregiudicate le questioni che apre il ritorno al poemetto in questi ultimi anni in quanto segno di un prevalere della tendenza narrativa in poesia (altra etichetta tutta da definire), intendo piuttosto sottolineare ciò che mi pare caratteristico del ricorso a tale forma da parte di Porta. Qui parlerei di una *intenzione continua di comunicazione*, che peraltro non esclude il salto logico, la giustapposizione abrupta, lo scarto: anzi, proprio da tali procedimenti, moderatamente stocastici, deriva un conforto o un'assicurazione al proprio durare.

Vi appare – tratto distintivo – una forte intenzione illocutoria per cui la parola agisce *verso* qualcuno o qualcosa (e quand'anche si osservasse che ciò è predicabile di qualsiasi poesia, si dovrebbe ammettere la energica deliberazione dell'atteggiamento nelle pagine del *Giardiniere contro il becchino*). Si sostituisce in tal modo una struttura solida, compatta, un po' come l'esoscheletro di certi animali, che sovrasta, avvolge e finalmente dirige significanti e significati.

Un effetto è il prevalere, proprio anche grammaticalmente, della forma dell'apostrofe – che il lettore reperisce privilegiatamente nel poemetto conclusivo "Airone", quale forma duplice di distinzione e di fusione fra poeta e uccello.

Del resto, tanto "Airone" quanto "Salomé" sono testi di identificazione, anzi di assorbimento, di cannibalismo arriverei a dire: motivo niente affatto nuovo in Porta (si vada a leggere in *Invasioni*), connesso a quello dell'uovo, della gestazione, del parto: "verso un passaggio strettissimo / (il sesso di una strelizia?) / che mi succhia, mi digerisce / poi mi partorisce / in una forma che non conosco ancora / e già anticipo nel desiderio").

Ecco dunque già qualche punto per mettere a fuoco il libro: continuità comunicatoria di fondo; illocutorietà, giacché il discorso sul contrasto libido/pulsione di morte *si dirige a qualcuno*, è altro che un lamento o certificazione desolata di sé a sé; incrocio fra lirismo e drammaticità; libertà crescente acquistata nella frantumazione/ricomposizione del testo.

Il nuovo della poesia di Porta si può anche dedurlo, spostando il punto d'attacco dell'esame, dai modi delle produzioni di senso. Apro, proprio a caso, *I rapporti* (1966), leggo l'inizio di una composizione che mi è sempre piaciuta:

*La caccia alla balena ha inizio
sul mare innestato di vele
che l'incavo di vento carica di mare.
Stiamo vigili al comando, i ghiacci
mandano bagliori circondando la rotta.*

*Scoppia la bufera e la nave capriola
 la vista indebolisce, la gola
 si torce, rigagnoli scendono sulle gambe
 la schiena del cetaceo splende
 all'improvviso, incalziamo con gli arpioni
 e primi si bucano i seni, seconde
 le cosce lucide e rovescia
 il ventre, le braccia
 allunga all'indietro: «Issiamola
 a bordo, divoriamo!»*

Condensando rozzamente, direi che qui – come in generale in tutta la poesia portiana anteriore a *Passi passaggi* – il senso si presenta come un affetto distaccato dalla rappresentazione verbale dietro la superficie, di rigorosa chiarezza impenetrabile, della lettera – basti notare l'irrelatezza, eppero *significativa* appunto, del “divoriamo!”; che non dispone neppure di oggetto (peraltro un anticipo di quel tema di introiezione, che è pure tipico di Porta, come si è già detto).

Ma se il lettore si sposti sui testi più recenti (in particolare su *Il Giardinere contro il becchino*) non può a meno di constatare che il senso (o l'affetto, in valenza psicoanalitica) ha subito una trasformazione e, se si preferisce, s'inscrive in un rapporto diverso. Quella specie d'intervallo cui accennavo, simile allo spazio minimo che cade fra l'immagine nello specchio e la superficie speculare, è venuto meno: il senso è adesso un'energia che aderisce in ogni punto alla scrittura, la percorre come una corrente inseparabile dal reticolo che la produce; non può più disperdersi per ricogularsi in un luogo *altro*.

Tutto questo accade senza che l'energia *legata* (o affetto o significato) si risolva in mera comunicazione discorsiva, in forme di esplicitazione diretta.

“Anatra zoppa a Pechino” si presenta come una relazione di viaggio – dunque una “comunicazione” per eccellenza? Il suo vero nocciolo si condensa intorno a un'idea di “felicità”, interrogata, guardata *da fuori*. “Infine mi chiedono tutti: è stato / bello? Non so, veramente, che cosa rispondere, anatra zoppa / turista balbettante come molti ...”. L' “anatra zoppa” fa nodo come identificazione non tanto dello scrivente quanto della poesia – del suo *décalage*, scarto inseparabile dall'atto stesso di venire avanti. La poesia di Porta o la poesia in generale? in ogni caso tale claudicazione – che manchi l'ultimo piede d'appoggio, insomma – ne garantisce l'autenticità.

“Airone”, il poemetto di chiusa del libro, fornisce anche il *clic* proverbiale. Si può iniziare dalla lettura della funzione di questa *persona* – non meno persona del famigerato corvo di Poe: che subito richiamerebbe un'aria di famiglia, d'animali-stemmi, anzi, per la precisione, uccelli, connessi a una doppia figura di liberazione e d'inibizione, prototipo celeberrimo il *Cigne* mallarmeano dalle piume sequestrate nel ghiaccio; cui fanno corteo, nella memoria, gli albatros di Baudelaire e di Coleridge.

Importa però rilevare subito che l'airone non risulta affatto provenire dalla pur gloriosa attrezzeria simbolista: ne rintraccerei piuttosto qualche traccia nelle pagine del *Ramo d'oro* di Frazer, e dunque secondo una dimensione d'antropologia culturale.

È come figura o momento decisamente materiale, anzi fisiologico, che l'airone si mette in rapporto con l'autore, nel corso del poemetto – figura perfino sessuale, nel senso di raccogliere qualcosa che ha a che fare con il coito, la generazione, come in questa apparizione:

*Ho scoperto, airone, ti ho denudato
i tuoi occhi glauchi
(erano rosso brace)
ho incrinato il cristallo opalescente
dei tuoi occhi e stai lì nudo
verminoso con una cintura rossa
a ridere con un becco verde
la lingua gialla di traverso
no, tu non sei un dio
pennuto senza più penne
con un sesso implume pendulo bargiglio
cul di gallina senza più ovetti
sei questo, ora, odioso airone ...*

dove l'insegna del sesso, degradata e ironizzata, costituisce il passaggio e se si vuole il tratto d'identificazione fra l'animale (segno) e l'uomo (autore).

Come l'uomo ha frugato nel sesso dell'airone, così sarà l'uccello, nel finale della poesia, a penetrargli con il becco nel ventre, per trovarvi “umida sabbia / e piccole uova di rettile ...”: invasione reciproca che conferma un tema fondamentale di Porta.

Ma *airone* è essenzialmente nome: in quel nome, assunto in proprio, indossato come l'albatros che pende dal collo dell'*Ancient Mariner*, il poeta vede sorgere il significante dell'Altro.

Con l'enunciato “Ti saluto, ti canto airone ... / canto la mia liberazione”, non si chiude un processo, s'inaugura piuttosto un movimento ciclico, insieme biologico e mentale, che è appunto quello che in varia forma anima tutto il libro: per cui lo smembramento si risarcisce nell'integrità, il gelo nella primavera delle gemme, la tomba nell'uovo fecondato – ciò che possiamo anche chiamare, riprendendo uno dei *mots-genèse* indicati, *miracolo*, sia pure in una dimensione tutta laica.

Dalla *figura di genitalità* connessa all'airone, un canale o traccia conduce a un altro nodo della poesia di Porta, che dirò speditivamente, e certo rozzamente, il femminile, il materno.

Se ne moltiplicano i segnali nelle due sequenze che chiudono il poemetto – e il libro: le acque, che nascondono “la placenta che tutto contiene” e conserva “gli invisibili geni per la madre e la madre / risucchia tutto e tutto

restituisce” (il verbo *risucchiare* è comparso già poco più in su nel testo, in sequenza con *digerire* e *partorire*, a significare l’operazione quasi continua e anch’essa ciclica, di introiezione, assorbimento, nascita) – l’enunciato “e non vi è traccia di maschio sulla terra”. Tramite la grammatica (“lingua”, “penna”: “la mia penna si mette a scrivere da sola”), il femminile connette alla fine, e identifica, l’atto di vita e l’atto scrittorio, natura e simbolo (“il poema finisce in punta di lingua”).

Passando oltre il principio paterno, dominante in tutto un suo periodo precedente – principio che distingue, seleziona, cataloga, stabilizza e s’informa prevalentemente al doppio ordine dell’astrazione e della metafora – la poesia di Porta sembra inscrivere oggi nel principio materno: indistinzio- ne, movimento continuo, conciliazione, visceralità, metonimia.

Non dico che riproponga un nuovo contrasto, perché piuttosto dà segno di aprirsi a una fase di opzioni ancora fluide epperò più seducenti. Vedo il Porta attuale come messo di fronte a un grande spazio da riempire, o meglio a un mare in cui non resta che buttarsi e nuotare, seguendo un’attenzione «rivolta a tutte le parti». Non per questo *Il giardiniere contro il becchino* manca di essere un *risultato*: credo che il migliore elogio da rendere a un poeta sia riconoscere che lavora per diventare il poeta che è.

* (Estratto dalla rivista “Autografo”, n. 17/1989).

8. Gli estremismi di Cesare Viviani

I. L'amore delle parti. *Una lunga storia, un poema...**

Due prelievi, perfino casuali, danno già al lettore l'orientamento per il libro di Cesare Viviani: "Avvicinandosi alla lunga storia o poema / come hanno chiuso i due la giornata!"; "Cade costretta a ridere livido amore / resta nel tuo frutteto un rosso bagliore". Dicevo casuali, perché pescati come veniva e perché permutabili con altri egualmente significativi. Significativi di che? Della comparsa di un discorso "lungo" ossia legato ad una emissione di fiato ininterrotta di là dalle apparenti fratture sintattiche, dal disporsi a testuggine o ad embrice di sempre nuove frasi; discorso "lungo" anche perché articolato secondo una modulazione musicale che evapora continuamente. La poesia di Viviani, nell'*Amore delle parti* (Mondadori 1981) assume con naturalezza giovanile ed elegante la narrazione e la melodia senza avere nessun bisogno di "contrarli" con le "vespituini" e gli "increscimenti", i cortocircuiti neurolinguistici propri della raccolta del '73. *L'ostrabismo cara* né con le gioiose esplosioni etimologiche di *Piumana* ('77), lapsus, follie folgorazioni del senso "altro" che gioca a rimpiazzare, slitta dietro ogni fonema. Scomparsa del sintomo, ci si chiede per rimanere sul piano di riferimento congeniale a Viviani, che è studioso e praticante di psicologia del profondo? Il sintomo, per fortuna non scompare: fra *L'amore delle parti* e i libri precedenti non c'è salto, c'è uno scatto ulteriore, nuovo proprio perché necessitato da ciò che lo ha preceduto – tenendo conto che in poesia quel che è necessario può anche non avvenire.

Dunque *L'amore delle parti* sarà benissimo "lunga storia" o addirittura "poema", parola impronunciabile!, senza che Viviani rinneghi una virgola del lavoro già fatto. "Vai / più forte fai vedere più cose": il libro è certo la prova di una padronanza, come si usa dire, dello scrittore sui propri mezzi; ma soprattutto della padronanza che un certo modo di fare poesia ha raggiunto rispetto a resistenze, sospensioni, perfino fobie, che pure sono state – e restano – nutrienti indispensabili e culmini di invenzione e di effetto. Viviani ha passato di poco i trent'anni. Vorrei dire che questa padronanza o "maitrise" non gli appartiene neppure, è una qualità dell'organismo poetico (un sintomo ancora?).

L'amore delle parti penso si possa chiamare un "canzoniere d'amore", per essere più precisi: un canzoniere erotico. Ciò che vi si esprime, senza infingimenti, è il corpo: "Erano le misure del corpo passavano / nella mia stanza: a dire / quello che portano i seni / e le caviglie e le vene...". Questa

è particolarmente forte nella sezione intitolata “Soave Maria”; qui il gesto erotico, addirittura l’orgasmo si fa esplicito nella misura tipica del linguaggio di Viviani: è continuamente metonimico ossia si manifesta con formule, figure, situazioni immediatamente contigue a quelle scatenatrici del desiderio: “Rivederti... / coperta dai liquori... (mente) scorro / velocemente i canali... / ma tu hai saputo mimare un dolce confetto... / la forma dello stimolo... vedessi / le bande e le bave di cuore / le spinte nel grembo (...) / ora mi sono aperta”. Altrove: “Munto bianco filato attenuato / ingorga il vischio arrossami... attraversami”; fino all’esclamativo passionale e insieme un po’ ironico: “Oh nascondino! / oh pulcherrimo schianto oh sofficino / sei fra le mie stampelle nella porpora”.

Questa limpida e inventiva accensione amorosa si propaga per tutto il libro. Il titolo stesso, allora, lo leggerei come un genitivo soggettivo: l’amore che anima le parti, le singole frazioni corporali l’una verso l’altra, che le magnetizza e le avvia ad una unione nel discorso. In tale prospettiva, le strutture sintattiche già indicate, la ricomparsa dell’endecasillabo, l’avvento della musicalità non saranno meri accidenti formali ma enti finalizzati a una necessità globale. (E un fanatico collettore di dati, potrà trovare anche quelli, di là dal “continuo” verbale: campagne romane o toscane, seduzioni, amici, spettacoli, sogni, chissà!).

Al movimento “verticale” di *Piumana*, che faceva precipitare in una cellula della lingua una molteplicità di sensi, *L’amore delle parti* innesta ora (non dico sostituisce) uno scorrere “orizzontale” altrettanto libero e inventivo. La poesia di Viviani la scriverei anche così, in omaggio a un suo titolo: “l’apoesia”: dove quell’“a” non s’intenda privativa ma indice di un potere diffusivo. C’è una sorta di irradiazione, sinceramente affascinante, in questa raccolta, una nebulizzazione vitale, che le conferisce comunicabilità di là dall’apparente chiusura. È ben altro che un ritorno neoromantico, come qualcuno ha suggerito. L’eros di Viviani compie il suo processo di maturazione passando attraverso la castrazione (vedi l’eloquente poesia a pag. 73...). Semmai, vi vedo la chiave comico-favolosa, pulsionale, del discorso di Aristofane nel “Convito”. Intanto *L’amore delle parti* è qui a fare punto fermo, di guadagno sicuro; anzi, a fare trampolino.

* (Corriere della Sera, 3 maggio 1981).

II. L’opera lasciata sola. *Versi lanciati in faccia al Nulla**

In occasione di un’ingongra polemica sulla narrativa, Alfredo Giuliani ha esortato “gli spiriti insoddisfatti dei romanzi che ci sono” a convertirsi, intanto, alla lettura della poesia. Quasi rispondendo felicemente all’invito, è uscito in questi giorni un libro di Cesare Viviani, *L’opera lasciata sola* (Mondadori 1993). Si tratta di una risposta d’altissimo livello. Viviani, nato nel 1947, impresse, fra il ’71 e il ’73 con *L’ostrabismo cara e Piumana*,

uno scarto tanto sorprendente quanto salutare alla poesia italiana contemporanea. Antonio Porta parlò, in proposito, di “feroce novità”. In certo senso, da quei libri cominciava un'altra poesia.

L'amore delle parti, Merisi, *Preghiera del nome*, testi susseguitisi in un decennio, hanno, con trauma meno visibile ma egualmente sostanziale, trasformato e sviluppato quel processo innovativo. Oggi *L'opera lasciata sola*, che per il momento si etichetterà come “poemetto”, secondo convenzione, indica un'altra fase di rottura, fondamentale per il lavoro di Viviani e insieme, credo, per il lavoro degli altri poeti.

Se *L'ostrabismo cara* e *Piumana* avevano esibito l'esplosione, a livello intraverbale, degli enunciati poetici codificati, una sorta di tourbillon ilare di frammenti grafico-semantic; *L'opera lasciata sola* investe la giustificazione stessa della scrittura come mondo. Mai come in questa occasione il titolo vale da chiave interpretativa. Il sintagma “lasciata sola” non designa né una perdita né un abbandono: l'opera, la scrittura, si assume in se stessa, nella sua autosufficienza. Essa non ha più bisogno: non ha più bisogno della mano che l'ha tracciata (che la traccia), di un creatore. È la constatazione cui porta, in crescendo, il poemetto. *L'opera lasciata sola* è, dirò così, l'esposizione totale, la messa allo sbaraglio, dello scrivere, ma attraverso un racconto: racconto di un'amicizia fra l'io narrante e il “pretecello”, amicizia troncata, o solo sospesa?, dalla morte di quest'ultimo.

Più che racconto, del resto, lo chiamerei un agone, un confronto, se al termine inerisca anche il valore corrente di “agonia”; una vociferazione ora svagata ora violenta di due toni, che curiosamente, di tanto in tanto, sembrano scambiarsi il titolare. Il lettore vi sorprende qualcosa che ha a che fare con la genitalità, il sesso, i due amici comparando insieme padre e figlio l'uno dell'altro. Uso qui con un po' di riluttanza il termine di “poemetto”; preferirei parlare di un continuo, dove il legame si stabilisca attimo per attimo, quasi con effetto retroattivo. Questo continuo si srotola a partire da un significante non neutralizzabile, di impatto addirittura scandaloso, almeno nel quadro cui ci ha abituati la poesia di Viviani. “Dio fu per noi non minor follia” è il verso d'apertura del libro e “Dio” ricorre esplicitamente o implicitamente per circa due terzi delle otto sequenze che lo costituiscono.

È un segno di intrepidezza mentale avere accettato così il rischio di una mislettura (non bloomiana!) che riduca il poemetto a un'enfasi religiosa o a una sorta di spiritualismo poco coerente con la figura (letteraria) dell'autore.

In effetti, l'iscrizione di quel nome trova il suo valore vero nelle ultime due sezioni, incalzate da una nuda passione laica, cioè da un pensiero che rimanda solo a se stesso. La voce che vi suona non appartiene a nessuno dei due amici, è, ipotizzo, la voce della “terza persona”, “la voce dell'Inesistente”. Non sarà un caso che tutta la parte conclusiva sia costituita con il ricorso ostinato del prefisso negativo *in*: innominabile, infinito, invisibile etc.; *impossibilia* verbali per definire, accerchiare ciò che non può esserlo.

Dunque, fallimenti del linguaggio ma produttori di poesia nell'atto di fallire. L'opera "troneggia in solitudine", come le Madri goethiane. La poesia percorre a ritroso il suo cammino storico: dal mondo delle cose e degli affetti, al big bang iniziale, al nulla.

La fine del poemetto sembra terribile per inappellabilità: "non c'è anima". Ma pure si dice (per consolazione?) che la poesia autentica, caduta ogni illusione, *fa* la speranza. L'importanza dell'*Opera lasciata sola* è in questo fare, affidandosi a un'invisibile, e tuttavia esistente, fratria di lettori – giacché è una lettura fraterna che questo libro chiede.

* (Corriere della Sera, 6 febbraio 1993).

9. I mille graffi di Milli Graffi

Voglio cominciare la mia presentazione partendo da una certa poesia di Milli Graffi, che sta nel volume *Mille graffi e venti poesie*, uscito nel 1979 – ma il testo compare già un anno prima in un volumetto collettaneo e multilingue, anzi gli dà il titolo: segno che anche l'autrice lo sentiva come punto qualificante del proprio lavoro. Il testo s'intitola: “La poesia è un luogo”.

Ho detto: punto qualificante, perché non presenta semplicemente un'idea o un motivo, ma un dato su cui si fonda il fare/non fare poetico. Tanto è vero che, se non ricordo male, Milli lo ha preso come tema di un recente convegno.

“La poesia è un luogo” è enunciato che io intendo così: che ogni poesia determina, apre, crea se volete (ma è un verbo che non mi piace molto) il luogo in cui essa avviene come poesia. Un luogo che non si dava prima e nemmeno si dà dopo. È il luogo *istantaneo* dove trovano spazio, e causa, per prodursi le armoniche lessicali, metriche, figurali della poesia.

Mi torna in mente un passaggio del *Coup de dés* di Mallarmé: “Rien / n'aura eu lieu / que le lieu”, che in italiano può tradursi letteralmente: Niente avrà avuto luogo all'infuori del luogo – che è molto brutto ma permette di restituire il gioco di parole, il rispecchiamento interno di parole: aver luogo... luogo. Difatti ogni poesia è un luogo, e questo luogo non è altro che un luogo (forse si dovrebbe dire: *il* luogo) che non ha bisogno di qualificazione.

Ciò è tanto vero che il testo di Milli Graffi fa seguire a una sequenza negativa (“Non è un luogo di solitudine... non è un luogo di scampagnate... non è un luogo di transito... non è un luogo di baratti... non è un luogo di filologie... non è un luogo di tensioni...”) una sequenza simmetrica e positiva (“È un luogo di affinità elettive... di capricci... di bastardate... di false magie... è un luogo di effimero gregariato... è un luogo di stabili illusioni...”)

È pertanto un luogo che si definirebbe per attributi opposti: che vale quanto dire, che non si definisce affatto; un luogo che è e non è, in quanto vi *avvenga*, venga avanti, venga in scena una poesia.

Tale avvento è un avvento di felicità. Milli scrive: “La certezza delle incertezze reca felicità”. Questa “felicità”, che a scampo di equivoci metterei fra virgolette, è la felicità del testo, che, se vogliamo, è anche quella del poeta; e il lettore la percepisce come gratificazione del luogo che c'è. “Si ha la sensazione di dover scoprire, / ma non si ha la sensazione di stare per scoprire. / Eppure le operazioni recano felicità”. Tutto è legato all'incertezza, ossia al caso che, come prova anche il poema mallarmeano appena citato, è un elemento indispensabile della poesia.

Il luogo della poesia di questo libretto – ogni pezzo ha il suo luogo unico e inconfondibile, l’ha già detto – è il teatro di un moto continuo di scomposizione e ricomposizione della lingua. È davvero un “luogo di gibigianna” (cito Milli Graffi). Guido Guglielmi, in una nota introduttiva, accenna a un orientamento sul “livello ritmico del linguaggio, sulla serialità fonica, sulla scoperta di gerghi e soluzioni improbabili...” Che è giusto, ma coglie solo i primi strumenti del lavoro di Milli Graffi – il quale lavoro sfugge subito, è opportuno dirlo, al sospetto di essere un prolungamento di “avanguardismi”, come si dice con termine che nasconde poco il disprezzo – disprezzo che per altro non mi sento affatto di condividere.

Semplicemente, Milli Graffi parte dal luogo fondamentale che *la poesia è un luogo*: e tutto discende da questo: nei suoi effetti positivi e nuovi e anche, perché no?, nelle sue difficoltà.

“Lavoro per una ricerca della parola sulla propria origine” (cito di nuovo la nostra autrice). “La parola, come materiale è sempre una traccia, un sintomo, un segmento irricognoscibile di perdute munificenze e completezze”. *Litura*: luogo cancellato, parola cancellata – tanto per scimmiettare Lacan.

Sulla questione dell’esserci e dell’essere cancellato, ci sarebbe da dire. Adesso vorrei attirare la vostra attenzione su un altro aspetto di *Mille graffi e venti poesie*. Mi osserverete, forse, che indugio un po’ troppo su questo primo libro di Milli. È un libretto che io amo molto, – ma questa non sarebbe una buona ragione: qui non si tratta delle mie preferenze ma della poesia di Milli. È tutto pervaso da una inventività, da una gaiezza verbale: instancabile nei suoi *calembours*, al punto che la sua lettura potrebbe essere commentata in parallelo da quella del *Motto di spirito* freudiano.

Dunque, io attiro la vostra attenzione su quell’enunciato complesso che sta in copertina, e che è costituito dal nome dell’autore e dal titolo del libro: Milli Graffi. *Mille graffi e venti poesie*.

Che cosa ha fatto qui l’autrice? Mutando una lettera finale del proprio nome (Milli vs Mille) ha prodotto un piccolo *Witz*, un piccolo gioco di spirito, che rilancia il titolo della raccolta dal centro, direi dal cuore del proprio nome.

Questo però è solo il primo più semplice, ovvio rilievo. Possiamo aggiungere, considerando l’enunciato con un po’ più di attenzione, e nello spirito – è il caso di dirlo! – di quanto si è elaborato finora, possiamo aggiungere che con tale artificio Milli Graffi ha, in qualche modo, *fatto funzionare il nome*, il proprio nome, rendendolo attivo, poeticamente attivo, là dove (la copertina di un libro) esso è di solito un mero avviso indotto dalla pratica.

Ma qui l’insieme nome/titolo non è un semplice paratesto, rappresenta la prima parola del testo, e come tale, come *testo* insomma, va considerato.

Attivare il nome (proprio) Milli Graffi fino dalla prima parola, farlo entrare anch’esso nel lavoro della poesia, significa che il nome interviene a produrre il luogo dove agisce la poesia di Milli Graffi.

Faccio notare che nel processo il nome proprio ha patito una doppia

modificazione: *Milli* è stato surrogato da un numerale, mentre *Graffi* è stato per così dire scoronato della sua maiuscola, passando a nome comune.

Evento di non piccolo rilievo. Il nome proprio non rinvia a una cosa, a un fatto, a uno stato, ma esclusivamente a sé stesso: è un'insegna, un simbolo, una tautologia che fonda un'identità. La maiuscola in qualche modo è il collante di una sequenza di lettere, sequenza autosignificante e insostituibile. La sua caduta dà il via a un processo di frammentazione, di disseminazione di lettere: il che giustifica il detto di un analista di ingegno "che ci sono solo lettere minuscole" – nell'inconscio, s'intende.

È ciò che accade anche in campo poetico. I nomi, tutti i nomi non corrispondono a *cose* della realtà sensibile: sono significanti muniti di un valore in proprio, che si frammentano, si ricompongono, si incrociano, si trasformano, spalancano vuoti e li suturano.

Andiamo a consultare *Mille graffi* per cavarne subito un esempio. "Criavola" è un testo che opera esclusivamente sul ricorso del gruppo fonemico "sf": (citazione: "sflocina aggettivi / sfascia le vocali" etc pag.22) secondo una programmazione insieme rigida e gioiosa. Una pagina più in là, "Larve a salve" non gioca solo sulla tastiera delle assonanze e consonanze, della "variatio", ma proprio sul regime del nome, "larva" / "larve" che, assoggettato a una ripetizione ossessiva, si sfarina in lettere che emigrano attraverso tutto il testo come spore generative del pensiero poetico – frammenti di nome che, paradossalmente, proprio nella ripetizione sembrano volersi ricomporre non in un nome comune, con l'iniziale minuscola, ma in un nome proprio (con la maiuscola), simbolo, formula magica.

Ci si accorge dunque come in una stessa composizione, intorno al nome e alla lettera, si producano effetti opposti.

"La parola invisibile è divisibile" (cito da un'altro testo di *Mille graffi*): il lettore scopre che dietro la parola scritta, nella serie delle omonimie, delle paronomasie, dei lapsus, non tanto si nasconde ma funziona in latenza una "parola invisibile", anzi, una lettera invisibile. Ne "Il ferocissimo oliatore universale", proprio in chiusa: "trasciascia nel trespero incascio", perché non cedere alla tentazione di misleggere in "incascio" la forma deforme di "inconscio"?

Ho forzato i testi, con questa lettura? Me ne rallegro. *Milli Graffi*, per fortuna, come poeta non è uno spirito forte, cioè pesante, ma uno spirito leggero: che non ci impone un codice determinato rigorosamente in ogni suo aspetto, ma la *possibilità*, l'ipotesi di un codice, la cui incompiutezza e forse incompletabilità è in funzione di una scrittura/lettura contemporanea. Come dire, che ci offre tutto lo spazio necessario per diventare lettori – intendo: lettori utili.

Tuttavia i due libri successivi di *Milli Graffi*, *Fragili film* (1987) e *L'amore meccanico* (1994), sono lì a provare che si dà spostamento, cioè movimento, sviluppo in una poesia (o poetica) che sembrava così felicemente inchiodata a se stessa.

Fragili film recupera qualche testo del primo libretto, e continua la dispersione combinatoria della lettera con esiti di incongruità imperterrita (“strugio ammantico e ismorata gravipendula”). “Poemetto sulle ombre” interseca movimento (scambio) di lettere ma anche di lingue; in “Fiore del suono” i salti verbali/mentali sono semplici ed eufonici ma senza scrupoli, intendo dire che non si lasciano comandare dall’obbligo di un senso, sia pure possibile. (E si vada a leggere la sezione “Il fiore all’occhiello” con l’inopinata apparizione di un erbario attraverso le deformazioni, gli slittamenti dei nomi (propri o comuni?).

Ma nel libro (e mi pare che lo testimoni la nota finale della scrittrice) si profila un elemento nuovo: un’attenzione alle strutture, “strutturazioni basse, da architettura antisismica” (è una citazione). Ricorro malvolentieri al termine struttura, ormai consumato all’osso non solo nel linguaggio letterario ma quotidiano: qui voglio intenderlo come il modo particolare di una poesia di articolarsi alla costituzione di un luogo. Ne *L’amore meccanico*, l’opera più recente, il lettore vede comparire un procedimento più complesso di dare forma al luogo. È ciò che si potrebbe chiamare lo stile attorcigliato, dove più sequenze si incastrano, meglio ancora: si attorcigliano l’una all’altra. Indico un esempio in “L’improvvisa seta” o ancora nelle “Proposte del laburista onirico”, che considero, insieme con “Su una poesia di Corrado”, un testo altamente significativo del libro.

Proporrei, con qualche precauzione (e approssimazione) terminologica, di segnalare nello sviluppo del lavoro di Milli Graffi il passaggio da uno Spazio del Numero, che è quello dove si giocano le combinazioni e le sostituzioni della lettera, allo Spazio delle Architetture (verbali) – che non sono due momenti in opposizione o in esclusione reciproca.

Così la frammentazione/disseminazione della lettera che, come ho cercato di mostrare, impronta un libro come *Mille graffi e venti poesie*, si rinnova ne *L’amore meccanico*, innestando il dis-ordine del significante nell’ordine legale, prefissato della sestina (“Sestina minima”), che muove dalla lettera alla catena verbale pseudo organizzata.

Mi fermo qui. Ma mi preme di ribadire che con questa chiacchierata non mi sono proposto di offrire il diagramma di un lavoro poetico che avanza di tappa in tappa, fatalmente, da A a B, a C; ma di restituire un’immagine dei movimenti, degli sconquassi di una gaia scienza/incoscienza del linguaggio.

Mi rammarico di non essere riuscito a escogitare una forma espressiva più omogenea all’inconvenzionalità dei testi, di quanto non concedano i cari, vecchi strumenti che la pratica critica ci mette fra le mani.

Ma basta con le usurpazioni. Adesso il luogo tocca di diritto all’autore.

10. Le formule del desiderio di Gilberto Finzi (1977-1981)

1. *Morire di pace. Autobiografia*: un cartellino referenziale così compromettente (in senso emotivo) non può che accompagnarsi con vantaggio a un testo che invece dichiara fin dalla prima occhiata la propria natura di *quid medium*, di anfibio e quindi chiede di non essere misurato secondo canoni e generi.

Se non sarà antifrasi, il titolo premesso da Gilberto Finzi a questo suo poemetto conterrà almeno una profilattica ironia, già esplicita nella “premessa” che gioca su uno scambio di “modelli” (“romanzo” / “poesia”). Ma il carattere fortemente *doppio* del testo, carattere che, nel corso di questo appunto, si intende connotare come positivo, non risiede tanto nell’apparente opposizione prosa/verso, quanto nel carattere composito del suo impulso espressivo. Ancora fino a Ungaretti, sia pure in modi non romantici, la “bella biografia” (o autobiografia) è stata una costruzione; qui l’intento sembra furiosamente opposto, una decomposizione delle “decenze” o della storia, di cui il profilo a denti di sega, frantumato, del discorso metrico è appena una manifestazione (non si tratta, e Finzi lo sa benissimo, di interrompere soltanto abitudini fonetiche e letterarie, come annotava in coda ad alcune poesie raccolte nella plaquette *L’Alto Medioevo nel suo più brutale ricorso, ai nostri giorni*).

L’illusione d’innocentarsi, a ogni livello, nella poesia sembra definitivamente dileguata “dove si rischia l’apologia del niente”.

Parlando dello “stile dell’autobiografia”, Starobinski configura l’autobiografia come “entità mista, che si potrebbe chiamare ‘discorso-storia’...”; quindi *medium* fra il racconto in terza persona di fatti e l’elocuzione personale che si dirige a una controparte o magari a se stessa. Il poemetto di Finzi è scandito da riferimenti cronologici, dal 1943 al 1957 ed oltre: confessione di un altro “enfant du siècle”, dunque attigua a una “storia” generazionale, o dizione demente di uno stato esistenziale? Il poemetto si svincola dal dilemma non conciliando ma facendo interagire dialetticamente attraverso tutte le sue “stanze” i momenti della “storia” e quelli del “discorso”.

Con un taglio verticale del testo è idealmente possibile individuare almeno tre strati o falde la cui reciproca implicanza non è poi così netta come si è costretti a supporre qui per comodità ermeneutica.

C’è una falda o meglio sarebbe dire qualità politica del testo, in senso stretto, determinata non solo dallo svolgersi dell’educazione ideologica di un giovane negli ultimi anni della guerra, alla Liberazione, nel primo dopoguerra ed oltre, dal corso delle illusioni di quella che Finzi chiama “la generazione del ‘45”, ma soprattutto da un *animus* che identifica espressione e azione. Il secondo livello corrisponde alla gestione *epica*, in signifi-

cato un po' brechtiano, che il testo fa della materia politica, dell'impegno dissacratorio e denunciatorio (l'aggressione "ai più qualificati ricostruttori dell'ingiustizia"): qui si dà, insieme con un certo allontanamento ironico della rabbia, una sorta di recitazione caldo-fredda, "passio drammatica" secondo formula usata altrove dall'autore. Infine la zona della realtà linguistica. S'intende che i tre livelli non sono gerarchizzati, non si passa dall'uno all'altro: essi vivono in uno stato di reciproca sospensione e fusione e sono configurabili solo *dentro* la realtà linguistica.

Una identificazione dei suoi particolari istituti potrebbe cominciare da un rilievo grammaticale: l'estrema incertezza di un pronome cui agganciare il discorso in versi (e in prosa). Il discorso non è assegnabile pacificamente ad un "io" autobiografico, l'io di "colui che scrive", di colui che testimonia, che ha fatto l'esperienza ecc.; quando anche ricorra in esplicito, l'"io" non ha carattere indubitabilmente autoreferenziale. Del resto più volentieri il testo sembra adibire il "noi", dove l'individuazione scolora a profitto di una formulazione astorica ("Abbiamo visto. Tutto. Quello che era impossibile vedere..."; "Per gruppi andavamo..."); anche le definizioni sembrano indicare piuttosto gruppi, categorie che persone ("i nullatenenti in libera uscita") o addirittura, con scherzosa citazione da Dylan Thomas, animali ("il giovane cane"). Il protagonista, se si voglia usare questo termine, del poemetto non sarà dunque né il suo autore (persona storica) e forse nemmeno il suo elocutore (persona letteraria); non sarà neanche la "generazione". Questo soggetto può essere identificato solo dalla situazione di discorso che lo contiene.

Ora qual è il discorso di *Autobiografia*? La mescolanza, senza rispetto di zone, fra verso e prosa non è che una delle facce, e nemmeno la più clamorosa, della sua polidirezionalità. Quelle che sono un po' le marche di un certo corso della poesia contemporanea, l'applicazione parossistica del lapsus, dell'etimologia o paraetimologia, dei cultismi e arcaismi *pêlemêle*, delle distorsioni grottesche o furiose, delle inversioni o scardinamenti sintattici (quest'ultimo dato meriterebbe di essere analizzato in una nota meno sommaria), la citazione incorporata o stravolgente ("l'ora dei tempo e la dolce stagione..."; "sulle soglie del bosco non odo parole che dici / *umane*...") in posizione protervamente privilegiata, non mi paiono qui puri sacrifici a un idioletto culturale, ma vanno tutte reinterperate nel tipo di scrittura che Finzi è riuscito a costruirsi. La sua originalità più sicura mi sembra reperibile in una unità di misura che è forse, più ancora che fonica o metrica, mentale, fantastica e che scavalca quella che un po' è diventata l'impasse del "verso lungo". Tale unità non coincide regolarmente (anche se a tratti può corrispondervi) con il verso e neppure a rigore con la frase: essa ingloba a tratti interi paragrafi, come, per fare un esempio ad apertura di pagina, nell'attacco della sezione 1950: "*Sorrow*, dove ti nascondi, messaggero, sgherro ecc..." Non è, a stretto rigore, né emozionale né razionale ma è per dir così il luogo geometrico degli infiniti punti emozionali e logici dal cui continuo rapporto-scontro prende forma il poemetto.

Se i vari capitoli del “romanzo” di Finzi possono venire riportati a una serie di aneddoti abbastanza precisi (la scoperta della guerra, il primo amore, l’esperienza politica, il primo tentativo letterario ecc.), la vera “storia” di questa autobiografia è la natura del suo linguaggio, proprio là dove esso tende a farsi, al limite estremo, metapoetico, presa di coscienza delle forme come continuo progetto operativo. Alla fine il linguaggio non è *ciò che è*, ma ciò che tende ad essere – ma dentro quella unità *major*, che supera il canone, non è precluso il ritorno perfino alla vecchia metafora o *ad libitum* a certe sequenze eliotiane (“ai grigi ai lenti ai furbi ai vani ai forti”) o a taluni circuiti analogici surrealisti (“dolci come bonacce di camomilla”: «beau comme l’oxygène naissant»).

Logica vorrebbe che si concludesse con un invito a “scoprire Finzi” il cui lavoro non ha avuto forse finora il rilievo che merita, sull’esempio, *si licet*, della ben nota formula gidiana. Tuttavia lo scoliasta, anche per fiducia, più che per deferenza, verso il lettore, crede che tale poesia abbia persuasive ed evidenti ragioni per proporsi da sé, senza cauzione altrui, come una delle più interessanti e autentiche di questi anni.

2. Il desiderio, contrariamente a ciò che vorrebbe farci credere la nostra esperienza, non riguarda il futuro: non lo riempie come un luogo in cui qualche cosa - il compimento proprio o altrui - deve avvenire. Il desiderio non guarda né avanti né indietro, ha almeno quattro fronti, quante ne occorrono, si direbbe, per enunciare i Quattro Discorsi. Esso è un *resto* – “resto dell’effetto del significante nel soggetto”. Nella sua pervasività insoddisfatta, anziché generare continuità, spezzetta ferocemente e lascia un panorama di lacerti e di buchi.

Tre formule di desiderio è il primo testo che incontra il lettore di questo nuovo libro di Gilberto Finzi: collocazione poco casuale, se il titolo è stato messo dall’autore in esergo all’intera raccolta. Non solo questa poesia tripartita ma tutte le seguenti presentano, perfino graficamente, la natura frantumata, metonimica del desiderio. Ognuno di questi testi, ognuna di queste righe e magari parole rimanda a qualche cosa d’altro immediatamente contiguo che non c’è o nel migliore dei casi rinvia ancora, sospende a un ipotetico enunciato a venire. Gli spazi vuoti (stavo per dire loculi) nel corpo del verso o nelle strofe, le cesure, i confini metrici hanno in realtà poco a che fare con la prosodia e la sintassi. Se “un che” si sospende, sarà per motivi che non discendono né dall’astuzia autobiografica né dalla perfezione stilistica. “Infliggere mali / straniare / rimuovere / compensare in folle”, tutti addensati e insieme spazati in un verso della “Breve follia”, sono direi i verbi poetici eminenti di Finzi, almeno qui. Si concederà che sono verbi che implicano l’idea di un intervenire a strappi, di un segmentare, di un forare. I piedi di Edipo sono forati: perfino i nomi di Edipo, Giocasta, Tiresia, con tutto il tasso di ironico degrado che riveste in Finzi qualsiasi citazione, ricorrono nel testo, e non decapitati della maiuscola! Nella poesia

che apre il libro, il desiderio è (pare) subito detto, mutuato dal mito classico di Danae, che implica, almeno in partenza, un “romanzo familiare” analogo a quello d’Edipo: è anche questa una storia genitale, di generazione assassina. “Danae / sogno sulla – bara inchiodata possibile – flora veloce d’autunno...”. Il desiderio si articola secondo una catena verbale “Danae-sogno-bara” di bi-trisillabi cui conferisce una sorta di alone fonico la prevalenza vocalica di *a* e *o*, finché la formula non si dichiara nell’ultimo verso: “Muori persona interpreta te stesso”.

Questo vale per la prima delle tre frazioni che compongono la poesia. Nella seconda, la *persona* ossia maschera appena respinta ritrova il suo potere in un accumulo di stratificazioni (“verghe troiane”, “aspidi egizi”, “achei millefoglie”). Se prima vigeva un’oralità vocale, qui c’è il segno di un’oralità distruttiva (“Cannibali del sonno” in posizione privilegiata d’inizio...). Non si dà nessuna formula, se non sia quella, fuggita, che suggerisce l’allusione a Jarry “in bicicletta”. Al terzo momento della poesia, è deferita - ove sia possibile - la ricomposizione del corpo smembrato: “lo uomo che eri / fosti / sei // saresti / fossi / architetto di te // misterobuffo / catena / povera gente // dove Tancredi / Goffredi / Rinaldi // Arganti / Clorinde e altri...”. È pure il momento della comparsa - per Finzi insopprimibile - di ciò che chiamerò “il politico”. La formula, pronunciata *in limine*, è forse quella che si giova addirittura della maiuscola, doppiamente formula per la sua natura composta unificata in parola d’ordine: NONEROI; e la sua chiosa: “ultimo (brechtiano) delitto”. Basterà dire che le formule anticipate nel titolo non sono né incantatorie né liberatorie ma sigle, grafi di una condizione?

Essersi fermati un po’ di più sulla soglia del libro esenterà, si spera, dallo scrupolo o obbligo di seguire passo passo lo sviluppo di questa raccolta: “nel mio principio è il mio mezzo e la mia fine”. Così riportandosi al più immediato antecedente (1977) di Finzi, il poemetto *Morire di pace*, il lettore si accorge come l’istanza di “generazione ideologica” ivi ancora identificabile nello spettro della pagina sia ora non dico liquidata ma riassorbita in un teatro di selvaggi intrecci di immaginico e simbolico. La sbarretta, segno grafico, lettera privilegiata nel magazzino di Finzi, anche in questo libro ricorrente, non separa non alterna non è il segno di un *vel* che imponga la scelta impossibile: indica, anziché un confine, il punto minimo di un passaggio continuo, di uno slittamento a due sensi. Ciò che in un punto è fantasma, trappola, può diventare quasi nello stesso punto il simbolo ordinatore. Nella “Breve follia” è forse questa la lettura possibile dei passaggi “avvoltoio / avvolto”, “vento”, “foresta-vento”. Un processo di rimanipolazione del senso, abbastanza omologo, è indicato dalle citazioni o criptocitazioni o pseudocitazioni che naturalmente diventano di casa nella sezione delle poesie “scritte su pagine bianche di libri” (subito, per fare un esempio, la poesia in margine al romanzo *Il re del magazzino* di Antonio Porta). “Tenero lume” comincia (“Tenero lume - invero cado cazo -”) addirittura con una deduzione tracotante dall’*Ultimo canto di Saffo*: “Placida notte, e verecondo raggio...” operando un *furor* variantistico o

meglio paradigmatico a saggiare quale termine possa allogarsi nella casella (“cadente...sfrontata... misteriante... golosarca...fatinosa...”).

Non c'è neppure da pensare qui si ricorra all'*outré* per drammatizzazione polemica, per mimesi linguistica di un mondo osceno e monotonamente riproduttivo. Il nodo frastico è in effetti un nodo metafrastico. Quale sia la notte cui già per antifrasi sardonica indicava il primo verso, lo *dice* l'enunciato vittorioso, fiato unico malgrado la cesura, se si vuole anche questo una formula, forse liberatoria: “vivrò per *téner* / vedrò per *Venere*“. E insomma è ancora *Venus toute entière* attaccata alla sua preda *del dire*... Si moltiplicano, attraverso il libro, con una indifferenza ai loro primi effetti facili, gli ammicchi appunto della scatologia: “svaporata merda felice”; “dove il tempo – scorreggia della mente”; “Eros di merda non risponde”; “rigido nembo in culo al mondo”, ecc. E' vero che tutta questa poesia sembra iscriversi in una analità come opposizione a una genitalità integrativa, confortatoria omologante: *istituzione!* Ma il cammino di Eros è ben più complicato. “Je me donne à toi”, dice il paziente all'analista in un passo del Seminario lacaniano sui *Quatre concepts fondamentaux*, “mais ce don de ma personne, mystère!, se change inexplicablement en cadeau d'une merde...”.

La seconda sezione di questa raccolta è certo la più importante in quanto mette in moto la macchina: è qui che si macina ciò che c'è di più duro, lo scarto ostinato con cui Finzi si pone non di fronte al mondo, alla società, alle sue scelte, ma interamente alla poesia; l'asprezza ripresa ad ogni voltar di pagina, che si esprime nel semplice enunciato: *non ci sono possibilità*. Così la terza sezione, alleggerita di quel lavoro di Sisifo, sembra che accetti di andare oltre: e difatti è la parte in cui il discorso, pur continuando ad essere duro, impossibile, *corre*, inventa, tocca perfino un comico da “visodi-petra”. Sono le poesie “scritte su pagine bianche di libri” (altrui), dove titoli e autori scrupolosamente indicati a capo di ogni composizione forniscono, mi pare, una bella serie di occasioni e pretesti mistificatori. Tuttavia – invito a leggere i pezzi indotti da Borges, Campana, Carducci, Zanzotto... – l'autonomia poetica che Finzi vi ottiene risulta poi essere al centro del senso critico di quelle opere-pretesto.

Scrivere sulle pagine bianche dei libri è scrivere nei margini dei libri: assumere la marginalità quale posizione *fondante*. Sotto questo aspetto, il poeta si costituisce benissimo come emarginato cioè situato in un luogo della parola che permette di sconnettere tutte le centralità altrui. Lo sguardo dal margine è uno sguardo che solo in apparenza si esenta, per guardare se stesso ordinatore di un nuovo schema: press'a poco quello che dice la metafora figurale delle *Meninas* di Velázquez. Non si tratta di procedere a rovescio ma di *sghebo*. Così, margine e analità vanno ad allacciarsi. Allora si capisce che si scateni il godimento un po' perverso dei balbettii simulati, delle declinazioni beffarde, delle allitterazioni, delle paronomasie: modi di un libro che si spende coraggiosamente nelle opposizioni e spaccature: “a chi parla te stesso la luce non dà segno”.

11. La traccia dell'imperfezione

«Anterem» “Scritture di fine Novecento”

Già nel titolo dell'antologia si incontra un termine critico in ogni senso: “Scritture di fine Novecento”. Dal semplice riferimento a una cronologia di storie letterarie: il Novecento., il concetto di “fine” può scivolare alla “scrittura” e chiamare in causa il suo antonimo: fine e inizio.

Dove comincia una scrittura, qualunque scrittura? dove finisce? Ricordo che Frank Kérmode, nel *Senso della fine*, ricorreva al modello, infimo, del tic-tac dell'orologio: una modesta genesi, e una debole apocalisse. Vedo che in generale, negli scritti di presentazione di questa antologia, si è messo a fuoco essenzialmente il momento della genesi. Portato nel campo della letteratura, è, come osserva Maria Corti, il problema della creazione linguistica, del significato del linguaggio poetico.

Ma Aldo Tagliaferri ha ragione a fermarsi sulla constatazione che il principio non è l'origine. Dove ha origine la scrittura o, se volete, la parola poetica?

L'*ante* con cui per forza ci si scontra, che sta scritto sul frontespizio della rivista «AnteRem», mette in imbarazzo non piccolo. La rivista, nei testi teorici, ma anche creativi, pubblicati ipotizza “un luogo della nascita delle parole dove ancora le cose non ci sono e le parole sono ancora un prima, un *ante* rispetto alla cosa”. Nel 1910, Freud scrisse un breve articolo sul libro del glottologo Karl Abel, “Significato opposto delle parole primordiali”, dove si sosteneva che nell'antica lingua egizia, ma pure in altre lingue, anche europee, si davano parole portatrici di due significati opposti contemporaneamente. Poco importa il fatto che la filologia successiva abbia battuto in breccia le tesi di Abel; esse servivano perfettamente la concezione freudiana per cui l'inconscio non conosce contraddizioni, come il sogno, che esprime con la stessa raffigurazione anche un elemento contrario: e insomma un desiderio può venire espresso con il suo “desiderio antitetico”.

L'ho ricordato per chiarire questo punto: che il prima d'ogni parola non sarebbe una *langue suprême* come diceva Mallarmé, la lingua unica, assoluta, madre di tutte le lingue, ma il luogo abitato dal fantasma – diciamo pure: un fantasma.

Mi sembra molto significativo che nel fantasma vadano ad annodarsi parola originaria, desiderio e inconscio. In un altro famoso articolo freudiano, “Un bambino viene battuto”, il fantasma perverso si articola secondo i cambiamenti sintattici della frase in questione. Anche la sintassi, dunque, è

libidica. Secondo l'algoritmo del fantasma prospettato da Lacan, soggetto e oggetto *a*, ossia oggetto del desiderio, sono separati-legati da una losanga, un *pointçon*, un punzone che potrebbe anche visualizzare il movimento interminabile del poeta in caccia del *mot juste*... Corsa senza interruzione, lungo i bordi, come quella dello scoiattolo o del topolino chiuso nella ruota che gira.

Viene detto in una pagina di questa antologia (precisamente da Rella) che ciò che accade nella poesia non è l'evento ma la parola stessa. Ma l'*ante* della parola? Sarà, ipotizza, il luogo del fantasma originario dove si produce la scrittura apparizione/sparizione del soggetto nella parola significativa. Momento prelinguistico che si adempie in lingua.

Possiamo supporre che il testo poetico inizi nel segno della contingenza: che "smetta di non scriversi" secondo una terminologia anche questa lacaniana. Però tale contingenza è interna alla necessità di una scrittura che "non smette di scriversi", contenendo tutti i poemi passati e futuri, virtuali e in atto, come lavoro interminabile.

L'inizio e la fine di un testo non sono un imbroglio ma una sembianza. La scrittura si caratterizza proprio nel doppio aspetto di rendersi visibile con un principio e una fine, ma poi nell'investire entrambi i termini con una intimazione d'immaginario. La scrittura poetica è una scrittura simbolica, ma il suo prodursi si lega all'immaginario – giace nella intersezione di due piani.

I testi raccolti nell'antologia di «Anterem», che provengono anche da autori già ben noti, come Balestrini, Cacciatore, Finzi, Graffi, Porta, Sanguineti, Zanzotto, e cito i primi che mi vengono in mente, mi pare che, di là dalle storie singole e dai vari risultati, lavorino nella direzione di una certa poesia o modi di scrittura di cui ho cercato di abbozzare le peculiarità. Intendo, una poesia di *rischio*, cui mi sembra abbastanza estranea tutta una produzione attuale, omologata in modo rassicurante, e dunque sconfortante, su moduli anche intelligenti, anche eleganti, di *normalità*, perfino di uno sperimentalismo del tutto addomesticato.

Ma la scrittura sta sotto il segno dell'anormalità. Vorrei continuare il mio saccheggio delle note che introducono le varie sezioni dell'antologia, per sottrarre a Ermini l'accento alla *imperfezione* come carattere insopprimibile di un testo, e della sua provenienza. Lo qualificherei insopprimibile perché distintivo. Il testo poetico è tale in quanto non ricomponibile in una unità, meglio: in una opacità, senza crepe, mancamenti e catastrofi. Il testo è percorso dal dubbio di "non farcela": anzi, il sospetto di non farcela, di là da tutte le retoriche della "poesia perfetta", è la poca garanzia che possiamo richiederli.

La traccia dell'imperfezione segnala l'ultima conflittualità vitale della scrittura, il rifiuto a solidificarsi in un risultato, a normalizzarsi; in certo modo è l'apertura su un'*altra* lingua – pronuncio "altra" come se fosse scritto fra virgolette. Così, anche la questione dell'origine e della fine, per quanto importante, non sembra così sostanziale come si credeva.

Memoria di Giuliano Gramigna

Giuliano Gramigna ci ha lasciati nell'aprile del 2006. È nato a Bologna nel 1920, ha esercitato a Milano per quasi l'intera vita l'attività di critico letterario per le pagine culturali di alcuni importanti quotidiani (Corriere d'informazione e Il Giorno) e poi, per oltre vent'anni, del Corriere della Sera e la collaborazione a riviste prestigiose italiane e straniere, prima fra tutte Il piccolo Hans, il periodico milanese di psicoanalisi e letteratura di cui Gramigna fu presenza fondamentale nella redazione. Parigi e la letteratura francese, in particolare, la psicoanalisi da Freud a Lacan, hanno influito profondamente sulla sua poesia, la sua narrazione, la sua ricerca critica di altissimo livello internazionale. Uomo discreto eppure culturalmente rigorosissimo e mai arrendevole, con la sua poesia ha segnato il secondo Novecento, certamente non meno, solo per fare qualche nome illustre, di Zanzotto, Sanguineti, Luzi, Erba...

Per la vicenda del romanzo del secolo XX non possono essere dimenticate, per invenzione narrativa e ricerca scritturale, opere che stanno alla pari di quelle dei maggiori autori del Novecento: L'eterna moglie (1963), Marcel ritrovato (1969), L'empio Enea (1972), Il testo del racconto (1975), Il gran trucco (1978), La festa del centenario (1989).

Fondamentale fra gli altri i suoi testi critici La menzogna del romanzo (1980), Le forme del desiderio (1989).

Molte le raccolte (organiche) di poesia, fra le quali, solo per ricordarne alcune delle più significative, La pazienza (1959), Robinson in Lombardia (1964), L'interpretazione dei sogni (1978), Annales (1985), Coro (1989), L'annata dei poeti morti (1998), Quello che resta (2003).

A livello critico va sottolineata la posizione di Gramigna di fronte alla poesia, al testo poetico. È nota la sua idea di un poema interminabile. Idea che differiva da quella di Eliot: Eliot diceva di un poema interminabile riferendolo alla creatività europea, o comunque occidentale. Gramigna considerava interminabile il testo poetico in quanto scritturale, segnico processo biologico, senza finalità e senza fine. È proprio per questo aperto (per riprendere la ben nota definizione di Eco) non tanto ad arbitrarie interpretazioni, bensì a coerenti e conseguenti sempre nuove letture. Poiché il testo poetico prolifica per sua stessa natura. Per ambiguità e per illeggibilità. In quest'ambito Gramigna era pienamente cosciente dell'accusa di arbitrarietà, e si chiedeva espressamente: che cosa suggerisce una lettura simile se non che l'inconscio del testo può parlare del suo indecidibile, una lettura lineare occulta sotto un discorso senza residui? Avventurandosi in questa lettura archeologica – nel senso che alla archeologia dava Freud – si avverte, ribadiva Gramigna, di essere meno lontani dal bersaglio proprio quando si arrivi a scavalcare le grandi figure, le strutture fantasmatiche canoniche, le sceneggiature profonde, per attivare ciò che sembra muto e vuoto. Ribadiva: «Riappare il problema dell'arbitrario. Esso non si scavalca se non si abbia il coraggio di farne una categoria o meglio un

passaggio della lettura analitica...». Così si possono sintetizzare alcune linee ineludibili della vicenda originalissima della poesia di Gramigna. E in ciò si può fare riferimento a Stefano Agosti, uno degli interpreti più acuti del testo di Gramigna.

La illeggibilità dell'opera aperta che si protende appunto verso la illeggibilità: viaggio nell'in-significante. Per dirla proprio con Agosti: «la parola autentica del Soggetto sarà quella che si situa all'estremo opposto della parola semantica più piena e più vera, con la quale permane in contatto o di negazione o di distanziamento o di stravolgimento».

Vale inoltre il valore costruttivo, perciò insistito e illimitatamente arricchente, della citazione e del meta-discorso, che avvia la propria poeticità nell'alveo del poema interminabile, inteso come autoformazione e metamorfosi genetica della parola in assoluto.

«La costituzione... [di una]... lingua del residuo, di questa lingua che parla per sottrazione del dire...». Qui è ancora Agosti che nota citando anche Contini: «Una parola tendenzialmente portata a quei minimi di senso [...] tuttavia depositari, per il Soggetto, dell'unica garanzia di autenticità...». Ma, si può osservare, quei minimi di senso sono la totalità dell'essere, inspiegato, inspiegabile, ma tangibilmente vivo. Il testo poetico presente tra le cose presenti... che vengono da lontano...

I riferimenti formativi, citazionali – elementi liquidi (lemma caro a Gramigna) della struttura idraulica di questo sistema – sono dichiarati esplicitamente da Gramigna e il semplice elenco può essere chiarificatore in maniera totale e insieme metamorficamente ambigua: Eliot, Pound, Dylan Thomas, Perse, Brecht; e ancora Montale, Sereni, Caproni, Contini; e sempre Lacan e Freud («il punto di virata», com'egli affermava). La conseguente rilettura di Baudelaire, di Joyce, di Valery, di Zanzotto. E infine – ma senza fine –, come osserva lo stesso Agosti, l'infatuazione radicata e duratura «del molto ammirabile Stephane Mallarmé, invitato di pietra, letto, riletto, venerato e sempre impraticabile».

I saggi che qui abbiamo proposto sono attraversati, come si può vedere, da alcune di queste suggestioni, oltre alle quali va notata la misura ragionativa, tipica di Gramigna, secondo cui partendo da una citazione apparentemente minima e accidentale si giunge, passo passo, per associazioni, a conclusioni sempre provvisorie di grande peso e respiro. Vale a dire a un sistema aperto di lettura.

(G.F.)

ANTEREM

Anterem è un'Associazione di Cultura Letteraria che opera senza finalità di lucro per la Promozione Sociale. Questo è il suo cammino.

DAL 1976 — È UNA RIVISTA DI RICERCA LETTERARIA

Tematiche: le questioni cruciali del pensiero poetico

Collaboratori: poeti, filosofi e storici della letteratura di molte aree linguistiche

Lettori: poeti, studiosi, docenti universitari

Diffusione: abbonati, università, biblioteche

Finalità: promuovere e sostenere lo sviluppo della ricerca poetica e del pensiero critico, in connessione con i settori più avanzati del sapere contemporaneo

DAL 1976 — È UN'EDITRICE DI SCRITTURE E POETICHE DEL PENSIERO

Collezioni: "Limina", "Itinera", "La Ricerca Letteraria", "Pensare la Letteratura"

Autori in catalogo: oltre duecento

Finalità: promuovere la ricerca poetica e la riflessione teorica

**DAL 1978 — È UN CENTRO PER LO STUDIO
E LA DIFFUSIONE DELLA LETTERATURA**

Per lo studio: conferenze in università italiane e straniere, atte a promuovere poetiche contemporanee, in relazione alla filosofia del linguaggio e all'etica

Per la diffusione della letteratura: rassegne e letture poetiche; mostre di scritture; recital di poesia con danza, video e musiche originali; collaborazioni con le principali università europee e con periodici, radio e TV

Finalità: confronto tra ricerca poetica individuale ed elaborazione teorica collettiva, in connessione con le grandi questioni della letteratura, della filosofia e dell'arte

DAL 1987 — È UN PREMIO DI POESIA

Poeta a cui è dedicato il premio: Lorenzo Montano (Verona 1895 – Gliion-sur-Montreux 1958)

Patrocinio: Regione Veneto, Provincia di Verona, Comune di Verona e Prima Circoscrizione, Università degli Studi di Verona, Biblioteca Civica di Verona

Giurie: direzione e redazione della rivista, teorici della letteratura e dell'arte, filosofi, lettori delle principali realtà culturali di Verona

Sezioni: quattro (poesia singola, raccolta inedita, opera edita, poesie scelte)

Partecipanti: poeti che amano affrontare universi letterari impensati

Finalità: valorizzare i poeti impegnati in una personale ricerca stilistica

DAL 1991 — È UN CENTRO DI DOCUMENTAZIONE SULLA POESIA

Sede operativa: Biblioteca Civica di Verona

Struttura: raccolta di manoscritti e testi a stampa di poeti e scrittori contemporanei

Finalità: offrire agli studiosi uno strumento di informazione nel settore della poesia contemporanea; fornire un approfondimento degli aspetti più specialistici della ricerca letteraria, unitamente a un lavoro interdisciplinare adeguato

DAL 2000 — È UN SITO WEB

Denominazione: www.anteremedizioni.it

Contenuti: tematiche e autori di Anterem, indici ed editoriali degli ultimi numeri della rivista, informazioni sull'andamento del Premio di Poesia Lorenzo Montano, segnalazione degli ultimi volumi pubblicati

Motivazioni e finalità: cogliere le opportunità offerte dalla Rete per ampliare con nuove dinamiche gli scambi culturali e il confronto fra intelligenze diverse

