

Indice

Inroduzione	4
1. R. Barthes, <i>Il grado zero della scrittura</i>	8
1.1 <i>La lingua, lo stile e la scrittura</i>	8
1.2 <i>Le differenze tra poesia classica e poesia moderna</i>	12
1.3 <i>La nascita della poesia moderna: la fine dell'egemonia boghese</i>	18
1.4 <i>L'impossibilità di una scrittura poetica nella modernità e la morte della Letteratura</i>	23
2. H. Friedrich, <i>La struttura della lirica moderna</i>	27
2.1 <i>L'oscurità della poesia e il principio di distanza</i>	29
2.2 <i>La poesia come anti-realtà e la fantasia dittatoriale</i>	32
2.3 <i>La nuova grammatica poetica e il predominio del significante</i>	36
2.4 <i>La metafora assoluta</i>	41
2.5 <i>Spersonalizzazione e disumanizzazione della poesia</i>	44
3. J. Cohen, <i>Struttura del linguaggio poetico</i>	47
3.1 <i>La poesia come "scarto" rispetto alla prosa</i>	52
3.2 <i>Il livello fonetico</i>	57
3.3 <i>Il livello semantico: la predicazione e la coordinazione</i>	62
3.4 <i>Il livello semantico: la determinazione</i>	68
3.5 <i>L'ordine delle parole</i>	74

3.6 <i>La funzione poetica: l'opposizione tra denotazione e connotazione</i>	77
4. E. Testa, <i>Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000</i>	84
4.1 <i>Gli aspetti linguistici della poesia dagli anni '60 agli anni 2000</i>	87
4.2 <i>La posizione dell'io</i>	93
4.3 <i>Il rapporto della poesia con le questioni del pensiero e la lirica tradizionale dagli anni '60 agli anni 2000</i>	98
5. G. Mazzoni, <i>Sulla poesia moderna</i>	105
5.1 <i>L'idea e i caratteri fondamentali della poesia moderna</i>	109
5.2 <i>L'autobiografia nella poesia moderna: l'autobiografismo empirico</i>	116
5.3 <i>Le caratteristiche formali della poesia moderna</i>	125
5.4 <i>La poesia simbolista come "periferia" della poesia moderna</i>	131
5.5 <i>Dalla poesia moderna alla canzone</i>	133
6. P. Giovannetti, <i>La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura</i>	138
6.1 <i>La poesia moderna come lirica</i>	140
6.2 <i>La poesia di ricerca e l'attività di tipo installativo</i>	147
6.3 <i>La poesia performativa e l'influenza della canzone in poesia</i>	150
6.4 <i>La poesia in prosa e la natura implementativa</i>	154

<i>della poesia moderna</i>	
<i>6.5 Le ripercussioni del web sulla poesia</i>	159
Nota bibliografica	165

Introduzione

Alla domanda «Cosa si intende quando si parla di poesia moderna e quali sono le sue caratteristiche?» la critica letteraria intorno alla metà del secolo scorso ha dato una risposta ben precisa. Per mostrare quale sia questa risposta, sono stati presi a campione tre testi critici, considerati, allora come oggi, fondamentali: *Il grado zero della scrittura* (1953) di Roland Barthes; *La struttura della lirica moderna* (1956) di Hugo Friedrich; *Struttura del linguaggio poetico* (1966) di Jean Cohen.

L'idea che accomuna questi tre testi, molto diversi per impostazione del discorso e argomentazioni, è che la poesia moderna sia nata con la poetica e le scelte stilistiche portate avanti dal Simbolismo: alla poesia simbolista si deve un pensiero della trascendenza della lingua e un modo di sconvolgere le strutture linguistiche che hanno segnato in modo irreversibile la poesia, determinando il passaggio a una nuova era del genere poetico.

La fase moderna della poesia, in quest'ottica, avrebbe inizio nel momento in cui il linguaggio poetico diventa tutt'altro rispetto al linguaggio ordinario. Afferma Barthes che, mentre nella poesia premoderna il linguaggio utilizzato era lo stesso della prosa, ma “adornato” da alcuni elementi nobilitanti (quali verso, metro, immagini), nella poesia moderna la distanza dalla prosa è sostanziale. Il discorso diventa frammentario e oscuro, le strutture logico-sintattiche perdono la loro funzione e il rapporto tra le parole non è più solidale.

La stessa idea è ravvisabile in Friedrich, il quale sostiene che nella poesia moderna la lingua ha perso la sua funzione primaria, ovvero quella comunicativa. Per questo il critico parla di «oscurità» del testo, conseguenza diretta delle teorie poetiche di Baudelaire sulla funzione del poeta come “nuovo sacerdote”, che deve riportare nei versi verità nascoste tramite un linguaggio nuovo e a-razionale.

L'idea che nella poesia moderna il linguaggio della poesia sia un'“anti-prosa”, un rovesciamento della lingua ordinaria stessa, è alla base dello studio condotto da Jean Cohen. Secondo lui la poesia è in generale per essenza «scarto» rispetto alle norme grammaticali che regolano il discorso ordinario: il Simbolismo costituirebbe il momento di massima espressione dell'essenza della poesia e una sorta di suo “ultimo stadio”.

Un ruolo fondamentale rivestirebbe nei testi poetici moderni il significato delle parole. Anche per questo aspetto, i primi sperimentatori furono i poeti simbolisti, che associano tra loro parole simili dal punto di vista fonico, ma che appartengono a campi semantici diversi, e spesso antitetici.

Particolare e unico è anche l'uso che si fa delle figure retoriche tradizionali. Significativo, per esempio, è il tipo di metafora che viene utilizzato: nella poesia moderna le immagini create dal poeta trasfigurano il reale fino a renderlo “assurdo”. Questo nuovo tipo di metafora, che secondo Friedrich fu praticata per primo da Rimbaud e che andrebbe chiamata «metafora assoluta», nasce per Cohen dall'uso non pertinente delle parole.

L'uso di un linguaggio antitetico rispetto a quello ordinario e la presenza di immagini lontane dalla comune esperienza rendono l'Io lirico (dal punto di vista di Barthes, Friedrich e Cohen) una figura evanescente, non individuata. Questa caratteristica, evidenziata da tutti e tre i critici, fa della poesia moderna una poesia dell'assoluto, ovvero una poesia dove il soggetto poetico è un'entità sovraperonale, dal valore universale.

Le posizioni della critica più recente appaiono molto diverse da quelle degli anni '50 e '60 del secolo scorso. Gli studi presi a campione per vedere da vicino in che modo è cambiata la prospettiva della critica negli ultimi anni appartengono a tre autori italiani: Enrico Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000* (2005); Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna* (2015); Paolo Giovannetti, *Un percorso di lettura. La poesia italiana degli anni Duemila* (2017).

Dalla lettura di questi testi emerge che alla domanda «Cosa si intende quando si parla di poesia moderna e quali sono le sue caratteristiche?» oggi non si può dare più una risposta univoca. Inoltre i caratteri specifici della poesia simbolista non sono più riconosciuti come la cifra distintiva della poesia moderna e non si individua più nel Simbolismo l'archetipo della fase moderna del genere poetico.

Guido Mazzoni retrodata infatti la nascita della poesia moderna situandola tra la seconda metà del Settecento e gli inizi dell'Ottocento, e afferma che l'idea che oggi si ha della poesia affonda le sue radici nelle concezioni romantiche. Egli individua un insieme preciso di caratteristiche della poesia moderna, dalle quali appare evidente che essa, secondo lui, non ha affatto nella corrente simbolista la sua origine e il modello. Per Mazzoni l'idealtipo che oggi si è affermato del genere poetico è la lirica: una produzione in versi, breve, in cui centrale è il sentire di una soggettività. Questa soggettività non è più un Io trascendente, ma un Io «empirico», individuato e reale. Conseguenza diretta di ciò è l'utilizzo di un linguaggio sempre più vicino al parlato e la presenza nel componimento di oggetti "impoeitici", tipici della vita quotidiana.

Diversa è la posizione di Enrico Testa, come mostra in modo evidente il titolo della sua antologia: *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Secondo il critico, infatti, la poesia moderna si caratterizza per una presa di distanza rispetto alla lirica tradizionale. Questa distanza si può osservare soprattutto nel ridimensionamento che nei poeti moderni subisce l'Io lirico, che in alcuni casi non corrisponde nemmeno a una singola soggettività, ma a una pluralità di voci.

Lo scopo di Giovannetti è mostrare invece al lettore la «pluralità delle poesie» d'oggi. Afferma il critico che non si può parlare della poesia moderna in generale, dato che essa si presenta come un insieme al cui interno vi sono elementi molto diversi tra loro. Se da un lato vi sono ancora autori legati alla tradizione lirica tradizionale, dall'altro vi è il tentativo di

fondare un nuovo tipo di poesia. È il caso, quest'ultimo, di alcune esperienze poetiche affermatesi negli ultimi anni: la poesia di ricerca; la poesia performativa; l'evoluzione della poesia in prosa in quella che viene oggi chiamata "*prosa in prosa*".

Nella poesia di ricerca centrale sono le nuove modalità in cui il lettore interagisce col testo, modalità che il critico definisce "installative"; la poesia performativa, invece, si caratterizza per un ritorno all'oralità del testo e per l'importanza che dunque riveste la *performance* del poeta; la "*prosa in prosa*", infine, consiste nella negazione *in toto* degli elementi che tradizionalmente vengono attribuiti al genere lirico: un testo non versificato in cui l'autore evita l'utilizzo di tutte le figure di suono e di immagine tipiche della poesia.

Un altro aspetto su cui si concentra Giovannetti è il rapporto che la poesia moderna ha instaurato con i nuovi strumenti di comunicazione e soprattutto con il mondo del *web*. La digitalizzazione della letteratura ha comportato infatti dei cambiamenti radicali non solo nella fruizione del testo, ma anche nel ruolo che rivestono il lettore e l'autore. Alcuni fenomeni nuovi hanno messo in discussione l'idea stessa di cosa significhi fare poesia ed essere poeta nell'era dell'elettronica. Esemplicative sono pratiche di scrittura come il *googlism* o *flarf*, che consiste nell'assemblare i diversi risultati ottenuti dalla ricerca sul *web* di una o più parole.

A caratterizzare la critica degli ultimi anni, e a differenziarla rispetto a quella degli anni '50 e '60 del secolo scorso, è soprattutto il suo "politeismo" culturale, ovvero il considerare la poesia moderna non come un insieme ben circoscritto e definito, ma uno spazio aperto e variegato. Questo appare evidente negli studi di Testa e Giovannetti, sebbene anche Mazzoni non si astenga dal riconoscere una «periferia» rispetto a quello che secondo lui rappresenterebbe il «centro» della poesia moderna.

1. R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*

Le degré zéro de l'écriture viene pubblicato per la prima volta dalla casa editrice Éditions du Seuil nel 1953; nella ristampa del 1972 vengono aggiunti altri otto saggi di Barthes, risalenti al decennio '61-'71, e il titolo viene esteso in *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*.

Nell'ultimo capitolo della prima parte de *Il grado zero della scrittura* Roland Barthes si pone la seguente domanda: *Esiste una scrittura poetica?* Per poter comprendere quale sia la risposta data dal critico, bisogna in via preliminare capire cosa intenda l'autore quando fa riferimento ai concetti di lingua, stile e scrittura.

1.1 *La lingua, lo stile e la scrittura*

Nell'ottica di Barthes i concetti di "lingua" e "stile" assumono un significato particolare e ben circoscritto: la lingua è un prodotto della Storia e rappresenta il *range* d'azione in cui necessariamente è iscritto l'operato di uno scrittore; lo stile viene dal vissuto e dal sentimento dell'autore:

Come si sa, la lingua è un *corpus* di prescrizioni e di abitudini comune a tutti gli scrittori di una stessa epoca. [...] E assai più che una riserva di materiali essa è un orizzonte, cioè un limite e un punto di sosta insieme in una parola la distesa rassicurante di un'economia. [...] Essa non è il luogo di un impegno sociale, ma solo un riflesso senza scelta, [...] è un oggetto sociale per definizione, non per elezione. [...] attraverso la lingua è la Storia intera che prende consistenza, completa e unita come una Natura.

[...] lo stile [...] è una forma senza uno scopo, è il prodotto di un impulso, non di un'intenzione, è come una dimensione verticale e solitaria del pensiero. I suoi riferimenti sono al livello di una biologia o di un passato, non di una Storia: è la «cosa» dello scrittore, il suo splendore e la sua prigionia, è la sua solitudine.¹

Si potrebbe commettere l'errore di interpretare la lingua come ciò che influenza e agisce sul modo di scrivere di un autore inconsciamente, per necessità, e lo stile invece come l'insieme delle scelte personali attuate dall'autore nel suo modo di scrivere. In realtà, sia la lingua che lo stile sono elementi che prescindono dalla decisione dello scrittore: anche lo stile infatti opera al livello inconscio e influenza il testo in modo necessario e non controllato. Questo si evince chiaramente dalle parole di Barthes:

Esso [lo stile] è la parte privata del rituale, si leva dalle profondità mitiche dello scrittore e si espande indipendentemente dalla sua responsabilità. [...] funziona come una Necessità [...].²

La lingua è l'elemento che accomuna il singolo alla società; lo stile è ciò che lo isola e differenzia dagli altri. Questi due aspetti, che possono sembrare inconciliabili tra loro, rappresentano le due facce di una stessa medaglia: la scrittura. Afferma Barthes che la scrittura è il risultato di un compromesso tra lingua e stile, società e individuo:

La lingua funziona come una negatività, è il limite iniziale del possibile, mentre lo stile è una Necessità che lega l'umore dello

¹R. Barthes, *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 9-10.

² Ivi, p. 10.

scrittore al suo linguaggio. Là egli trova la familiarità della Storia, qui quella del proprio passato.

[...] tra lingua e stile c'è posto per un'altra realtà formale: la scrittura. [...] Lingua e stile sono concetti antecedenti a qualsiasi problematica del linguaggio, lingua e stile sono il prodotto naturale del Tempo e dell'individuo biologico; [...] sono due forze cieche; la scrittura è un atto di solidarietà storica. Lingua e stile sono oggetti; la scrittura è una funzione: essa è il rapporto tra la creazione e la società [...].³

La scrittura è la «morale della forma», è il campo in cui risiede l'*ethos* dell'autore; essa è il risultato dell'insieme delle scelte attraverso le quali lo scrittore cerca di esprimere la sua libertà:

In qualsiasi forma letteraria vi è la scelta generale di un tono, di un *ethos* se si vuole, ed è appunto qui che lo scrittore s'individualizza con chiarezza perché è qui che egli si impegna. [...] la scrittura è dunque la morale della forma, è la scelta dell'area sociale nel cui ambito lo scrittore decide di situare la Natura del proprio linguaggio.⁴

I confini di questa libertà sono segnati dalla Storia e dalla Tradizione: lo scrittore non può liberarsi di quello che c'è stato prima di lui e il suo testo inevitabilmente si ricollega alla tradizione letteraria precedente. Non si tratta dunque di una libertà assoluta, sciolta da vincoli, dato che la lingua è il frutto della sedimentazione di parole, costrutti e significati accumulatisi nel tempo:

Le scritture possibili di un dato scrittore si definiscono sotto la pressione della Storia e della Tradizione: [...] la scrittura resta

³ Ivi, pp. 11-12.

⁴ Ivi, pp. 12-13.

ancora piena del ricordo dei suoi precedenti usi, perché il linguaggio non è mai innocente: le parole hanno una seconda memoria che si prolunga misteriosamente in mezzo ai nuovi significati. La scrittura è precisamente questo compromesso tra una libertà e un ricordo, è quella libertà piena di ricordi che non è libertà se non nell'attimo della scelta, ma già non più nella sua durata.⁵

Per Barthes è nella scrittura che la Storia si mostra nel modo più evidente: sebbene la scrittura sia infatti il risultato delle scelte che lo scrittore fa nel tentativo di esprimere se stesso, «la Storia agisce con maggiore chiarezza proprio dove è rifiutata»⁶:

Come Libertà, la scrittura è dunque appena un momento. Ma questo momento è tra i più espliciti della Storia, poiché la Storia è sempre prima di tutto una scelta e i limiti di questa scelta. Ed è perché la scrittura deriva da un gesto significativo dello scrittore, che la Storia ne affiora molto più sensibilmente che da qualsiasi altro settore della Letteratura.⁷

Per comprendere la differenza tra le diverse epoche letterarie bisogna vedere quale rapporto c'è tra lingua, stile e scrittura. È sulla base della diversità di questo rapporto che Barthes fonda la distinzione tra la poesia delle epoche classiche e la poesia moderna.

⁵ Ivi, p. 14.

⁶ Ivi, p. 3.

⁷ Ivi, p. 14.

1.2 Le differenze tra poesia classica e poesia moderna

Osserva Barthes che la poesia nelle epoche classiche⁸ si distingue dalla prosa sulla base di alcuni accidenti che la caratterizzano (metro, rima, rituale delle immagini) e che, di conseguenza, la differenza tra i due generi è di carattere esclusivamente quantitativo:

risulta con evidenza che la Poesia è sempre differente dalla Prosa. Ma questa differenza non è di essenza bensì di quantità. Essa non attende dunque all'unità di linguaggio, che è un dogma classico.⁹

La poesia è definibile come una prosa “ornata”, ottenuta grazie all'aggiunta di alcuni artifici retorici che servono a rendere il modo di esprimersi più ricercato e il tono più elevato. Per chiarire questo punto, il critico fa riferimento alla doppia equazione di Jourdain¹⁰:

Se chiamo prosa un discorso minimo, il veicolo più economico del pensiero, e se chiamo a, b, c, certi attributi particolari del linguaggio, inutili ma decorativi, come il metro, la rima o il rituale delle immagini, tutta la superficie delle parole starà nella doppia equazione di Jourdain:

$$\text{Poesia} = \text{Prosa} + a + b + c$$

$$\text{Prosa} = \text{Poesia} - a - b - c$$

La poesia classica è caratterizzata da una forma «socializzata», che risponde a regole ben precise, ed è carente di «stile», dal momento che non

⁸ Quando Barthes parla di “poesia classica” o poesia delle «epoche classiche», il riferimento è a tutta la poesia anteriore alla produzione di Rimbaud e Mallarmé, poeti a cui il critico attribuisce il titolo di fondatori della poesia moderna.

⁹ R. Barthes, *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, cit., p. 31.

¹⁰ Protagonista della commedia di Molière *Il borghese gentiluomo*. Barthes fa qui riferimento in maniera ironica al dialogo dell'Atto II, Scena IV tra Jourdain e il maestro di filosofia.

è «il prodotto di una sensibilità particolare»¹¹. Lo scopo principale del testo è essere il tramite di un'idea e la parola è innanzitutto strumento di comunicazione. Gli accorgimenti formali utilizzati non inficiano infatti la sostanza e la comprensione del testo:

L'arte classica non poteva sentirsi come un linguaggio perché era linguaggio, vale a dire trasparenza, circolazione senza sedimento, concorso ideale di uno Spirito universale e di un segno decorativo senza spessore e responsabilità; la chiusura di quel linguaggio era sociale e non connaturata.¹²

Scrivere un componimento significa nel caso della poesia classica partire da un'idea e poi aggiungere all'espressione in prosa di questa idea alcuni elementi nobilitanti, quali il metro, la rima e le immagini.

La poesia moderna nasce nel momento in cui prosa e poesia non condividono più lo stesso linguaggio; la differenza tra i due generi nella modernità non è più quantitativa, bensì qualitativa, sostanziale:

Allora la Poesia non è più una Prosa intessuta di ornamenti o privata di libertà. È invece una qualità irriducibile e senza retaggio alcuno. Non è più attributo, ma sostanza, e di conseguenza può benissimo rinunciare ai segni, giacché porta la propria natura in se stessa e non deve far altro che manifestare all'esterno la propria identità: i linguaggi poetici e prosastici sono abbastanza distinti per poter fare a meno dei segni relativi alla loro alterità.¹³

¹¹ R. Barthes, *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, cit., p. 30.

¹² Ivi, p. 4.

¹³ Ivi, p. 32.

Il linguaggio chiaro e trasparente, tipico delle età classiche, si perde, a favore di un linguaggio difficile da interpretare, il cui messaggio sembra celato al pubblico:

È noto che verso la fine del XVIII secolo, questa trasparenza comincia a intorbidirsi, la forma letteraria sviluppa un nuovo potere, indipendentemente dalla sua economia e dalla sua eufemia; essa affascina, disorienta, ha un peso; la Letteratura non è più intesa come un modo di circolazione socialmente privilegiato, bensì come un linguaggio compatto, profondo, pieno di segreti, offerto come sogno e allo stesso tempo come minaccia.¹⁴

Nella poesia classica le parole sono in stretta relazione le une con le altre e assumono uno specifico significato; quello che conta è l'unità e la coerenza del discorso e la solidarietà tra gli elementi della frase. Non è la parola in sé ad essere significativa, ma è significativo il suo «allineamento» con le altre parole:

L'economia del linguaggio classico (Prosa e Poesia) è relazionale, cioè le parole vi sono astratte il più possibile a vantaggio dei loro rapporti. [...] La natura relazionale del discorso classico nasce proprio dalla contrazione delle parole, dal loro allineamento; [...] esse hanno perduto la loro densità a vantaggio di uno stato più solidale del discorso. [...] Non appena le particelle del discorso classico hanno espresso da sé il loro senso, diventano come veicoli o annunci, trasportando sempre più lontano un senso che non vuole depositarsi al fondo

¹⁴ Ivi, pp. 4-5.

di una parola, ma estendersi a un gesto totale di inteliezione, cioè comunicazione.¹⁵

Nell'ottica di Barthes, i poeti classici, poiché hanno come scopo trasmettere al lettore un determinato messaggio, rispettano pienamente le regole imposte dalla lingua e si rifanno a un repertorio di immagini e parole condiviso dalla società. L'arte classica non ricerca la figura di invenzione, bensì la figura d'uso, proprio perché il suo discorso deve essere quanto più lineare e chiaro possibile; le parole non devono essere ambigue, ma comunicare un significato univoco e preciso:

La continuità classica è una successione di elementi la cui densità è uguale, soggetta a una stessa pressione emozionale, inibitrice di ogni tendenza a un significato individuale e come inventato. Lo stesso lessico poetico è un lessico d'uso, non d'invenzione: le immagini assumono carattere particolare nell'insieme, non isolatamente, per consuetudine, non per creazione. La funzione del poeta classico non è dunque di trovare parole nuove, più dense o più luminose, bensì di ordinare un antico protocollo, di rifinire la simmetria o la concisione di un rapporto, di portare o ridurre un pensiero al limite esatto di un metro.¹⁶

Affermare che la poesia classica fa uso esclusivamente di un repertorio di parole ed immagini d'uso, in realtà, non sembra del tutto corretto. Questa considerazione, infatti, verrebbe contraddetta se, per esempio, si guardasse alla poesia barocca, sempre alla ricerca di immagini nuove e particolari, oppure a un poeta come Dante, di cui Saverio Bellomo dice: «la libertà

¹⁵ Ivi, pp. 33-34.

¹⁶ Ivi, p. 33.

linguistica di Dante potrebbe definirsi addirittura “spregiudicatezza”¹⁷ e di cui è nota la prolificità nel coniare parole nuove.

Non è l'utilizzo delle figure d'uso a caratterizzare la poesia classica, ma, piuttosto, la sua parafrasabilità: un componimento classico, come osserva giustamente Barthes, contiene in sé un significato preciso e il verso può essere mutato in prosa semplicemente togliendogli gli attributi tipici della poesia.

Nel caso della poesia moderna il discorso non è lineare, anzi, al contrario, è frammentario e disorganico; la relazione fra le componenti della frase è debole, se non del tutto assente, e le parole sono come isolate. Le strutture grammaticali solo apparentemente sono presenti, dal momento che vengono svuotate della loro funzione:

La poesia moderna, in effetti, poiché bisogna ben opporla alla poesia classica e a ogni forma di prosa, distrugge la natura spontaneamente funzionale del linguaggio e ne lascia sussistere le strutture lessicali. Dei rapporti essa conserva solo il movimento, la musica, non la verità. La parola esplode sopra una linea di rapporti svuotati, la grammatica è sprovvista della propria finalità, [...] questo nulla è necessario perché la densità della parola deve innalzarsi da un vuoto incantesimo, come un suono e un segno senza sfondo, come «un furore e un mistero».¹⁸

Nella poesia moderna quello che si impone all'attenzione del lettore non è un discorso unitario, portatore di un messaggio, ma le parole prese singolarmente: dato che le strutture sintattiche hanno perso la loro funzione, le parole risultano libere da ogni legame e, nella loro “solitudine”, possono assumere qualsiasi significato. È come se si indebolisse il livello

¹⁷ S. Bellomo, *Filologia e critica dantesca*, Brescia, La Scuola, 2008, p. 199.

¹⁸ R. Barthes, *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, cit., pp. 34-35.

sintagmatico, a favore del livello paradigmatico del linguaggio: una ricerca e uno “scavo” incostante all’interno della parola. Si comprenderà come in questa situazione non sia possibile una parafrasi del testo, in quanto alle parole non può essere attribuito uno specifico significato; ogni parola diventa una costellazione di significati, tutti validi contemporaneamente:

Aboliti i rapporti fissi, alla parola resta solo una connotazione verticale, è come un blocco, un pilone che affonda in una totalità di sensi, di riflessi e di residui: è un segno eretto. [...] Così sotto ogni parola della poesia moderna giace una sorta di geologia esistenziale, dove si raccoglie il contenuto totale del Nome, e non più il suo contenuto elettivo come nella prosa e nella poesia classica. Ora la parola non è più *preliminarmente* orientata dall’intenzione generale di un discorso socializzato [...]. La parola qui è enciclopedica, contiene simultaneamente tutte le accezioni tra le quali invece un discorso relazionale le avrebbe imposto di scegliere. [...] il nome può vivere privo del suo articolo, ricondotto a una sorta di livello zero, pregno insieme di tutte le specificazioni passate e future.¹⁹

Mentre il linguaggio della poesia classica è «un linguaggio immediatamente sociale», volto alla comunicazione e alla condivisione; il linguaggio della poesia moderna è frammentario e “oscuro”: non si vuole comunicare qualcosa, anzi si vuole impedire alle parole di assumere un determinato significato, rendendole assolute.

Afferma Barthes che «la poesia moderna è una poesia oggettiva»: nella frammentarietà del discorso quelli che emergono sono gli «oggetti solitari e terribili», di fronte ai quali l’uomo non può imporre la propria logica:

¹⁹ Ivi, p. 35.

L'esplosione della parola poetica istituisce allora un oggetto assoluto; la Natura diventa una successione di verticalità, l'oggetto si erige d'un tratto, carico di tutte le sue possibilità: esso non può che delimitare un mondo non appagato e appunto per questo terribile. [...] queste parole poetiche escludono gli uomini: non c'è umanesimo poetico della modernità: questo discorso a verticali è un discorso pieno di terrore, e cioè un discorso che mette gli uomini in contatto non con altri uomini, ma con le immagini più inumane della Natura [...].²⁰

Il passaggio a questo nuovo tipo di poesia, secondo il critico, si deve a un cambiamento epocale, cronologicamente collocabile intorno al 1850. Bisogna osservare la Storia per comprendere la Letteratura, in quanto gli scrittori sono immersi in un determinato contesto storico, che necessariamente influenza il loro operato.

1.3 La nascita della poesia moderna: la fine dell'egemonia borghese

Secondo la visione marxista, che Barthes condivide, la borghesia ha esercitato un controllo politico e culturale sulla società fino al 1848, anno in cui repressa nel sangue la rivoluzione. Prima di questa data, la letteratura faceva da "ancella" alla classe borghese: gli scrittori nelle loro opere erano portavoce dell'ideologia e dei valori della borghesia; la scrittura era unica, in quanto rispondeva ad un unico *ethos*, la morale borghese:

l'ideologia borghese ha resistito, esente da incrinature, fino al 1848 senza vacillare minimamente al passaggio della Rivoluzione che dava alla borghesia il potere politico e sociale, e non quello intellettuale che essa deteneva già da lungo tempo.

²⁰ Ivi, p. 37.

[...] Fino a quel momento era l'ideologia borghese che dava la misura all'universale, lo scrittore borghese, unico giudice dell'infelicità degli altri uomini, non avendo di fronte a sé nessun altro simile che potesse osservarlo, non era tormentato dal contrasto tra la sua posizione sociale e la sua vocazione intellettuale.²¹

La diffusa approvazione di questa ideologia è stata possibile in quanto la classe borghese nella sua “prima fase rivoluzionaria” sosteneva idee e valori comuni a tutta l'umanità, come recita il motto “*liberté, égalité, fraternité*”; è la fase in cui la borghesia conduce una lotta «a nome di tutta la società per l'autonomia e l'attività spontanea dei sentimenti umani»²²:

la sorgente società borghese con la sua nuova ideologia è ancora piena del pathos della liberazione dell'uomo dalla mortificazione feudale, dalla schiavitù sociale e ideologica, dall'angustia e dalla meschinità economica e politica del medioevo.²³

La borghesia “rivoluzionaria” si appellava agli ideali della libertà e dell'uguaglianza, che non sono precipui di una singola classe, ma ideali “universali”, e in nome di quelli cominciò con il sostegno dell'intera popolazione la rivolta contro il vecchio sistema feudale e la nobiltà. Nel 1848, tuttavia, la borghesia mostrò di aver cambiato rotta: superata la fase “rivoluzionaria”, si sposta su posizioni sempre più conservative, atte a mantenere il primato della classe borghese nella società.

Come osserva Barthes, fattori che contribuirono a un cambiamento epocale, e che avrebbero segnato anche il rapporto tra Letteratura e Storia

²¹ Ivi, pp. 43-44.

²² G. Lukács, *Il romanzo come epopea borghese*, 1935, in V. Strada (a cura di), G. Lukács, M. Bachtin e altri, *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 133-178, p. 158.

²³ Ivi, p.152.

sono «il capovolgimento della demografia europea, [...] la nascita del capitalismo moderno, e la secessione (consumata nelle giornate del giugno del 1848) della società francese in tre classi avverse, vale a dire la rovina definitiva delle illusioni del liberalismo»²⁴. Da questo momento si ebbe una frattura tra la classe politica dominante e una parte degli intellettuali; la borghesia, superata ormai la sua fase iniziale, «non può che ritirare agli intellettuali la «commissione» rivoluzionaria che aveva affidato loro ai tempi dell'*Enciclopedia*»²⁵. È da questa rottura ideologica che si originano le diverse scritture della modernità:

Da ora in poi, questa stessa ideologia [l'ideologia borghese] si presenta solo come una ideologia tra le tante possibili; l'universale le sfugge, non può superarsi se non condannandosi; lo scrittore diventa preda di un'ambiguità, perché la sua coscienza non coincide più con la sua condizione. Nasce così una tragicità della Letteratura.

A questo punto le scritture cominciano a moltiplicarsi. Ormai tutte [...] si propongono come l'atto iniziale per cui lo scrittore accetta o rifiuta la propria condizione borghese.²⁶

Soltanto quando lo scrittore è pienamente inserito nel sistema ideologico del suo tempo si può avere una scrittura omogenea e comunicativa, come si osserva nella poesia classica. Con la modernità il legame tra lo scrittore e la società si spezza, determinando la crisi di quella che Barthes chiama la «Storia totale»:

L'unità della scrittura classica, omogenea per secoli, la pluralità delle scritture moderne, moltiplicatesi da cento anni a questa parte fino al limite del fatto letterario, questa specie di

²⁴ R. Barthes, *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, cit., p. 44.

²⁵ F. Curi, *Perdita d'aureola*, Torino, Einaudi, 1977, p. 7.

²⁶ R. Barthes, *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, cit., p. 44.

esplosione della scrittura francese corrisponde effettivamente a una grande crisi della Storia totale, visibile in modo molto più confuso nella Storia letteraria propriamente detta. [...] è una rottura essenziale, proprio nel momento in cui due strutture economiche fanno da cerniera, implicando nella loro articolazione mutamenti decisivi di mentalità e di coscienza.²⁷

Come osserva Fausto Curi, un testo che ben esprime questo cambiamento nel rapporto tra scrittore e società è il poemetto di Charles Baudelaire *Perte d'auréole*. Il significato metaforico della perdita dell'aureola è infatti il ritiro alla poesia della «commissione» rivoluzionaria:

Lo scrittore [Baudelaire] è perfettamente consapevole che l'aureola è nient'altro che una maschera impostagli dalla classe dominante per interpretare una parte, quella del vate salariato [...] . L'ingresso nel bordello gli offre l'occasione di gettare finalmente, e per sempre, la maschera. [...] Denudandosi per il coito il poeta non si spoglia soltanto delle vesti e dell'aureola, ma anche e soprattutto dell'innaturale, coatta funzione di cantore dei «buoni sentimenti» e dei fasti della borghesia. [...] Così la casuale perdita dell'aureola [...] si configura per quello che realmente è, un risoluto gesto di insubordinazione dello scrittore nei confronti del potere, cioè un gesto politico.²⁸

Interessanti sono le considerazioni di Curi riguardo il ritardo dell'Italia rispetto a questo cambiamento nella società, che comporta la frattura tra poeta e classe dominante e, di conseguenza, la nascita in letteratura di un modo diverso di concepire e fare poesia. Gli scrittori italiani, come Pascoli o D'Annunzio, ancora all'inizio del XX secolo esercitavano infatti «il loro ufficio di intellettuali organici della borghesia e di “commessi” del gruppo

²⁷ Ivi, pp. 14-15.

²⁸ F. Curi, *Perdita d'aureola*, Torino, Einaudi, 1977, pp. VII -VIII.

dominante con risultati pienamente rispondenti agli scopi della classe egemone»²⁹:

non si può non riconoscere che dei grandi simbolisti mancò in primo luogo a Pascoli e a D'Annunzio sia la totale consapevolezza della condizione alienata dell'uomo e del linguaggio della poesia, sia, quindi, la capacità di trarre da quella consapevolezza le estreme conseguenze operative, e cioè o il supremo sforzo di superare l'alienazione della parola poetica modificandone radicalmente lo *status*, o il tentativo supremo e disperato di trasferire dalla parola alla vita la rivolta disalienante.³⁰

Nell'ottica di Curi, la forte arretratezza economica, sociale e politica italiana, che lascia il paese fermo a uno stato «feudale» fino alla fine del XIX secolo, è all'origine di questo ritardo nella crisi della «funzione» sociale dei poeti. L'attenzione del critico ricade in particolar modo sul ritardo italiano nello sviluppo industriale e nell'adozione di un sistema di produzione capitalistico, non sottolineando tuttavia l'importanza che ha anche il ritardo nella nascita di una società di massa. La «condizione alienata dell'uomo», di cui, lamenta Curi, i poeti italiani non mostrano di avere consapevolezza ancora agli inizi del '900, è infatti una delle principali conseguenze proprio della società di massa, in cui avviene «una crisi dell'individuo e della sua autonomia e un suo graduale immergersi e omologarsi»³¹.

²⁹ Ivi, p. 25.

³⁰ Ivi, p. 23.

³¹ Voce «società di massa», Dizionario di storia (2011), dal sito dell'Enciclopedia Treccani: <http://www.treccani.it/>.

1.4 L'impossibilità di una scrittura poetica nella modernità e la morte della Letteratura

Dal momento che le parole non servono più a trasmettere al lettore un messaggio preciso, dettato dall'ideologia e dall'*ethos* dell'autore, e la lingua usata non rispetta più le norme che regolano il linguaggio ordinario, afferma Barthes che per la poesia moderna non si può più parlare di «scrittura». La «scrittura» nasce infatti dal compromesso tra individuo e società, linguaggio e stile; nel momento in cui lo scrittore non dialoga più con la società e rifiuta il suo linguaggio, come avviene per i poeti dell'età moderna, questo compromesso va perduto:

A questo punto è difficile poter parlare di una scrittura poetica, perché siamo di fronte a un linguaggio la cui violenza di autonomia distrugge ogni portata etica. [...] Tale almeno è il linguaggio dei poeti moderni che si spingono fino al limite del loro intento e assumono la Poesia non come un esercizio spirituale, uno stato d'animo o una presa di posizione, ma come lo splendore e l'immediatezza di un linguaggio sognato. Per questi poeti è tanto vano parlare di scrittura quanto di sentimento poetico. [...] quando il linguaggio poetico mette in questione la Natura in modo radicale, col solo effetto della propria struttura, senza ricorrere al contenuto del discorso e senza ricorrere al conforto di un'ideologia, non c'è scrittura, ci sono solo esempi di stile mediante i quali l'uomo si espone completamente e affronta il mondo oggettivo senza passare attraverso alcuna figura della Storia o della sociabilità.³²

Nell'età moderna l'uomo non solo si sente alienato rispetto alla società in cui vive, ma anche rispetto alla lingua che usa; il poeta moderno non riesce

³² Ivi, pp.37-38.

più a trovare l'equilibrio tipico della poesia classica tra linguaggio e stile, perché il linguaggio, prodotto della Storia, è avvertito ormai come una gabbia. Lo scrittore ricerca un modo di esprimersi nuovo, privo delle sedimentazioni della Storia e, per fare ciò, decide di "distruggere" il linguaggio stesso, stravolgendone la grammatica e la semantica: comincia un processo di «disintegrazione del linguaggio» e morte della letteratura. Esempi memorabili sono Rimbaud, che giungerà alla scelta estrema di non scrivere più, e Mallarmé:

nel caos delle forme, nel deserto delle parole, essi [gli scrittori] hanno pensato di raggiungere un oggetto assolutamente privato di Storia, di ritrovare la freschezza di una nuova condizione del linguaggio. [...] Rifuggendo sempre più da una sintassi del disordine, la disintegrazione del linguaggio conduce inevitabilmente al silenzio della scrittura. L'agrafia finale di Rimbaud [...] insegna che [...] ogni silenzio della forma sfugge all'impostura solo col mutismo completo. Mallarmé [...] esprime bene questo fragile momento della Storia, in cui il linguaggio letterario si regge soltanto per meglio cantare la sua necessità di morire. L'agrafia tipografica di Mallarmé vuol creare intorno alle parole rarefatte una zona di vuoto in cui la Parola, liberata dalle sue risonanze sociali e colpevoli, cessa felicemente di destare echi.³³

Lo scrittore moderno ricerca un linguaggio che si ponga fuori dalla Storia, nuovo e inedito, senza "macchie" del passato. Barthes definisce questo livello della scrittura il suo «grado zero». La possibilità di realizzare un «grado zero della scrittura» sembra in realtà una contraddizione in termini: la lingua non può essere "liberata" dalla Storia, essendo un prodotto della Storia stessa. Non è un caso che l'ultimo capitolo del saggio

³³ Ivi, pp. 54-55.

di Barthes si intitoli *Utopia del linguaggio*. In queste pagine di chiusura il critico scrive:

un capolavoro moderno è impossibile, visto che lo scrittore è messo dalla sua scrittura in una via senza uscita: [...] lo scrittore avverte una tragica disparità tra ciò che fa e ciò che vede; sotto i suoi occhi il mondo civile forma ora una vera Natura, e questa Natura parla, elabora linguaggi vivi da cui lo scrittore è escluso: al contrario, tra le sue mani, la Storia mette uno strumento decorativo e compromettente, una scrittura ereditata da una Storia passata e diversa, di cui egli non è responsabile, ma è la sola di cui possa far uso. Nasce così una tragicità della scrittura [...].³⁴

Il poeta moderno è consapevole dell'impossibilità dell'omogeneità del linguaggio, e tuttavia ricerca proprio la sua universalità. La tragicità dello scrittore moderno nasce dall'impossibilità di distaccarsi da una lingua che non sente adatta ad esprimere se stesso, essendo piena delle memorie della Storia. Lo scrittore aspira a un «linguaggio sognato», in grado di «rappresentare un nuovo mondo adamitico»³⁵. Nel tentativo di superare una lingua che non gli si confà, decide dunque di avviare un processo di distruzione del linguaggio, «che segue passo passo le lacerazioni della coscienza borghese»³⁶, e che è volto però, nell'ottica di Barthes, alla fondazione di una nuova letteratura, che potrà esserci solo in un futuro non definito.

Utopistiche appaiono le circostanze in cui secondo il critico potrà realizzarsi un «grado zero della scrittura»: essendo la molteplicità delle scritture nella modernità la conseguenza del conflitto tra le diverse classi sociali e le loro ideologie, soltanto dopo che sarà avvenuta una rivoluzione

³⁴ Ivi, p. 63.

³⁵ Ivi, p. 64.

³⁶ Ivi, p. 6.

sociale tale da determinare «uno stato assolutamente omogeneo della società»³⁷, potrà realizzarsi una scrittura “universale”.

³⁷ Ivi, p. 64.

2. H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*

Nel 1956 viene pubblicata ad Amburgo presso la casa editrice Rowohldt la prima edizione de *Die Struktur der modernen Lyrik* di Hugo Friedrich. Il libro rappresenta uno dei primi tentativi di definire le caratteristiche principali della poesia moderna, ovvero la poesia affermatasi da Baudelaire in poi, e mostrare come essa sia il presupposto della poesia contemporanea:

Anticiperò solo che il capitolo 5 non dovrebbe essere letto senza conoscere gli altri quattro, perché altrimenti non risulterebbe chiaramente quanto stretto sia il legame tra i poeti odierni e quelli francesi dell'Ottocento. [...] Faccio inoltre presente che, usando il termine «moderno», ho in mente tutta l'epoca che va da Baudelaire in avanti, e che uso i termini «contemporaneo» o «attuale» quando mi riferisco esclusivamente a poesie del Novecento.³⁸

Il titolo, *La struttura della lirica moderna*, è determinante in quanto da esso si possono evincere due idee fondamentali del pensiero di Friedrich: struttura e lirica.

Il termine “lirica” rinvia a un tipo di poesia in versi in cui centrale è la figura del soggetto poetante e non è ammessa la commistione di generi. In questo volume Friedrich fa coincidere lirica e poesia, usando i due termini come sinonimi. Questo comporta l'esclusione dall'analisi di un insieme della poesia moderna che poco ha a che fare con il concetto di lirica.³⁹

Una delle prime precisazioni fatte dal critico è che con questo volume egli non vuole offrire al pubblico una storia della poesia moderna, intento che avrebbe dovuto prevedere un tipo di trattazione del materiale del tutto

³⁸ H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti, 2016, p. 9.

³⁹ G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2015; postfazione di A. Berardelli al volume *La struttura della lirica moderna*, cit..

diverso; quello che vuole far emergere è la struttura della lirica moderna, ovvero l'insieme degli elementi fondativi di essa. Il significato del termine "struttura" viene esplicitato dall'autore stesso nella prefazione alla seconda edizione del testo:

Nel fatto letterario "struttura" sta a indicare un complesso organico, una comunanza tipologica del diverso. [...] "Struttura" sta qui a significare la configurazione comune di una serie di numerose composizioni liriche che non devono essersi necessariamente influenzate a vicenda e le cui singole caratteristiche tuttavia coincidono o possono vicendevolmente chiarirsi; che comunque si danno in modo così frequente nel medesimo contesto ambientale da non poter essere considerate dei fenomeni casuali.⁴⁰

Le basi di questa struttura sono da ricercare nella seconda metà del XIX secolo. Le teorie sulla poesia di Baudelaire danno il via a un processo di trasformazione della lirica, che viene portato a compimento nella pratica soprattutto da Rimbaud e Mallarmé. Sono questi gli autori che secondo Friedrich hanno fondato la poesia moderna; dopo il capitolo introduttivo, infatti, i successivi tre capitoli del volume sono dedicati proprio a questi tre poeti. Il rapporto di dipendenza viene subito precisato nella prefazione alla prima edizione dell'opera:

I fondatori, e ancor oggi i maestri della moderna lirica europea, sono francesi del XIX secolo: Rimbaud e Mallarmé. Tra essi e la poesia contemporanea, intercorre un rapporto di comunanza che non si può spiegare come "influenza", o che – anche laddove gli influssi sono individuabili – non c'è bisogno di spiegare come tale. Si tratta di una comunanza di struttura, vale a dire di un

⁴⁰ H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, cit., pp. 11-12.

tessuto base che ricorre con sorprendente costanza nei fenomeni pur così mutevoli e varii della lirica moderna.⁴¹

Secondo la trattazione letteraria classica, la categoria poetica del “simbolismo” si esaurisce intorno al 1900. In questo modo, osserva Friedrich, vengono oscurati tutti i legami che intercorrono tra la poesia moderna e la poesia nata in Francia nella seconda metà del XIX secolo:

Il prototipo lirico che fino ad oggi domina il XX secolo, nacque in Francia nella seconda metà del XIX. Questo prototipo fu abbozzato da Baudelaire [...]. Rimbaud e Mallarmé avevano segnato i limiti estremi a cui la poesia poteva osare spingersi. [...] Dunque, o il “simbolismo” non è morto, o il concetto definisce uno stile poetico in maniera assolutamente insufficiente e deve quindi essere sostituito dalla descrizione dei particolari di questo stile.⁴²

Obiettivo del critico è dunque mettere in evidenza le caratteristiche fondamentali della poesia moderna e mostrare i suoi legami con la poesia e la poetica nate in Francia nella seconda metà del XIX secolo.

2.1 L'oscurità della poesia e il principio di dissonanza

La prima caratteristica individuata da Friedrich della lirica moderna è l'oscurità del testo poetico. Come osserva Fortini⁴³, oscurità non è sinonimo di difficoltà nella decifrazione del significato del testo: un testo difficile si fonda su un divario di conoscenza, colmabile con l'operazione

⁴¹ Ivi, p. 7.

⁴² Ivi, pp. 148-149.

⁴³ Cfr. F. Fortini, *Oscurità e difficoltà*, in “L'asino d'oro”, II, 1991, n. 3; si veda in G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, cit., pp. 167-17.

di parafrasi; un testo oscuro invece è inintelligibile, in quanto in esso il linguaggio utilizzato oppone resistenza alla parafrasi.

Secondo Friedrich l'oscurità della poesia scaturisce da quello che il critico chiama principio di "dissonanza":

La magia della sua [della poesia] parola e il suo senso di arcano s'impongono, anche se la comprensione resta disorientata. Questo coincidere di incomprendibilità e fascino si può anche chiamarlo una dissonanza, giacché da esso si sprigiona una tensione che tende più all'inquietudine che alla serenità.⁴⁴

L'origine dell'idea di una poesia il cui significato va continuamente ricercato, senza mai poter essere raggiunto pienamente, lasciando così il lettore in una continua tensione nell'interpretazione del testo, è in Baudelaire. Baudelaire trasporta l'estasi religiosa nell'ambito della poesia: il poeta è il sacerdote che riesce a mettersi in contatto con una dimensione altra e tenta di riportare le verità nascoste che ha intravisto tramite i versi. La modernità di questa *ascensio* è la mancanza di contenuto:

La meta dell'ascesa è non solo lontana, ma anche vuota: una idealità senza contenuto. È un semplice polo di tensione, iperbolicamente bramato, ma non raggiunto. [...] In Baudelaire i due poli, tanto il Male satanico quanto la vuota idealità, hanno il senso di tener desta quella eccitazione che rende possibile la fuga dal mondo banale. E tuttavia la fuga è senza meta, non va al di là dell'eccitazione dissonante. [...] Lo sgomento e la confusione di tale modernità è che essa è torturata fino alla nevrosi dall'esigenza di fuggire dal reale, ma è impotente a credere in una

⁴⁴ H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, cit., p. 13.

trascendenza di contenuto definito, dotata di senso, oppure a crearla.⁴⁵

Con Baudelaire il compito del poeta diventa quello di cogliere sotto il guscio dell'esistente un secondo livello di significati, come si evince dalla poesia *Correspondances*, manifesto della poetica baudelairiana. Più il poeta si spinge nel fondo di questa realtà inedita, più la poesia si fa oscura, ovvero mostra dei legami fra le cose scissi dalla logica razionale.

Osserva Friedrich che a dare fondamento ontologico a questo nuovo modo di fare poesia fu Mallarmé:

Mallarmé perfeziona la concezione, diffusa da Baudelaire in poi, che la fantasia artistica non è un rappresentare idealizzante bensì un deformare la realtà. La perfeziona dandole un fondamento ontologico. Egli motiva ontologicamente anche l'oscurità del poetare, come pure il suo rifuggire da una comprensibilità limitante. [...] Proprio col non procedere concettualmente, bensì imprimendo profondamente nelle cose più semplici l'Essere assoluto, il Nulla, Mallarmé le rende enigmatiche ai nostri occhi e realizza in ciò che è consueto la misteriosità essenziale.⁴⁶

La dissonanza tra il piano del reale e quello del poetico è ottenuta tramite particolari usi delle figure retoriche e delle parti del discorso, usi di cui i primi sperimentatori sono i poeti francesi della seconda metà del XIX secolo, soprattutto Rimbaud e Mallarmé.

⁴⁵ Ivi, pp. 48-49.

⁴⁶ Ivi, pp. 100-101.

2.2 *La poesia come anti-realtà e la fantasia dittatoriale*

L'oscurità del testo poetico viene creata da quella che Friedrich chiama la «fantasia dittatoriale» del poeta. Alla base della creazione artistica nell'estetica moderna vi è la decostruzione del reale; in particolare nella scrittura le coordinate spazio-temporali risultano prive di logicità e coerenza, vengono combinati elementi che sono razionalmente inconciliabili e gli accoppiamenti sinestetici sono innumerevoli.

Il poeta che secondo Friedrich inaugura una poesia che destruttura il reale è Rimbaud. Rimbaud nelle sue poesie svuota ogni cosa di contenuto: lo spazio e il tempo sono indefinibili; gli elementi del reale che vengono accostati sono talmente inconciliabili da annullare qualsiasi possibilità di figurarsi quello che viene detto. Ciò che sembra realmente contare è il movimento:

il suo caos contenutistico non è più interpretabile. Ma una tale lirica diventa interpretabile se si penetra nella trama del suo movimento. Ne consegue ancora che tale lirica diventa sempre più astratta. Il concetto dell'astratto, così come viene usato qui, non si limita al significato di non visibile, non concreto. Esso deve piuttosto indicare quei versi, gruppi di versi, frasi che, bastanti a se stessi, rappresentano puri dinamismi linguistici e per mezzo di essi distruggono o comunque impediscono il rivelarsi di un eventuale legame di realtà dei contenuti fino alla incomprendibilità.⁴⁷

La lirica moderna ha come fondamento la possibilità del poeta di farsi creatore di nuove e inedite realtà. Questo non significa l'abbandono totale della tradizione a lui precedente; si tratta di un rapporto nuovo con essa, fatto di continuità e rottura. Il poeta moderno infatti sente la necessità di

⁴⁷ Ivi, p. 78.

tornare alle origini, di legarsi al passato, ma al contempo è consapevole della grande frattura rispetto a quel prima a cui non può tornare. Per questo nella poesia moderna spesso sono presenti motivi e elementi tradizionali inseriti e legati fra loro secondo modalità che nascono dall'arbitrio del poeta:

Tuttavia questi fenomeni non scaturiscono più da un genuino, sincero legame con la tradizione, il quale presuppone che ci si senta a casa propria in un'epoca storica unitaria e in sé conclusa. Questa ripresa di motivi, queste allusioni e citazioni sono resti spettrali, accolti senza scelta, di un passato andato in frantumi. [...] Siffatti componimenti procedono incrociando i frammenti storici e i segni linguistici con altri che cronologicamente non si accordano con essi, oppure ponendoli bruscamente accanto a parole caratteristiche del mondo moderno.⁴⁸

Questa autarchia del poeta rispetto ai significati dati ai simboli inseriti nel componimento, questa distanza rispetto alla tradizione secondo Friedrich ha origine dalle teorie baudelairiane sulla poesia e soprattutto dalla poesia di Mallarmé, che affermò con decisione il cosiddetto «simbolismo autarchico».

Con questa espressione il critico si riferisce a un particolare uso dei simboli, che non si ricollega a un repertorio tradizionale: i simboli utilizzati sono infatti frutto della fantasia del poeta e possono essere compresi solo a partire dal poeta stesso. Il «simbolismo autarchico» rappresenta una grande novità che si dimostrerà fondamentale per i poeti della modernità:

Anche questa è una notevole differenza rispetto alla poesia oscura di vecchio tipo. Lo stile simbolistico moderno, che trasforma tutto in segni che indicano un' «altra cosa», senza legare questo «altro»

⁴⁸ Ivi, p. 177.

in un tessuto di senso coerente, deve necessariamente lavorare con simboli autarchici, i quali restano sottratti a una comprensione limitante.⁴⁹

La poesia moderna mostra lo stesso legame con l'assurdo che aveva la poesia di Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé; la stessa "fantasia dittatoriale", capace di sconvolgere le cose reali e di farle emergere con nuovi significati, spesso in opposizione a quelli consueti. In questa poesia dell'anti-realtà le categorie dello spazio e del tempo vengono completamente stravolte: lo spazio è spesso indefinito o del tutto assente, e spesso scenari diversi vengono evocati contemporaneamente e accostati dal poeta; per quanto riguarda la categoria temporale, invece, spesso è difficile definire in quale arco temporale si stia muovendo il testo e vengono messi sullo stesso piano eventi cronologicamente distanti. La fantasia del poeta rompe qualsiasi rapporto razionale, spaziale, temporale e causale:

Quello che nella vecchia lirica era possibile, ma raro, nella lirica moderna è divenuto legge, e cioè il paradosso che rapporti tra cose o avvenimenti vengano distrutti omettendo congiunzioni causali, finali, avversative o di altro genere, mentre viceversa cose o avvenimenti che non hanno a che fare gli uni con gli altri, vengono messi in rapporto tra loro mediante tali congiunzioni: regno fantomatico della fantasia.⁵⁰

Afferma Friedrich che una poesia del genere è riuscita a rappresentare il modello esemplare per i poeti novecenteschi grazie anche agli effetti degli studi freudiani. L'attenzione che spesso i poeti moderni rivolgono alle teorie sull'inconscio di Freud ha portato questi ultimi ad avvalorare l'idea che la poesia è il frutto della parte più nascosta dell'uomo: la poesia è il

⁴⁹ Ivi, p. 126.

⁵⁰ Ivi, p. 217.

luogo dove può emergere l'Es dell'individuo. Per questo il poeta non si preoccupa se le immagini evocate risultano illogiche e se il testo è oscuro:

Il poetare alogico, come quello intellettuale, sfrutta la fantasia creatrice di immagini irreali. Tuttavia essa è quella poesia che accoglie passivamente i suoi contenuti dagli strati profondi del sogno fatto dormendo o vegliando senza ordinarli. Rivolta contro l'uomo in quanto "mostro cerebrale" (A. Breton), lo pone sullo stesso piano della potenza che domina nei suoi fondamenti prepersonali. [...] Tanto le immagini quanto il modo dell'espressione possono essere accostati al sogno.⁵¹

Questa poesia "sonnambulistica" secondo Friedrich ha il suo archetipo nella poesia rimbaudiana: è con Rimbaud che prende vita la poesia dell'alogicità:

Dei lirici di elevata qualità che si sogliono annoverare tra i surrealisti, come Aragon o Éluard non devono propriamente la loro poesia a quel programma, quanto piuttosto a quella generale necessità stilistica che a partire da Rimbaud ha reso la lirica il linguaggio dell'alogico. Il surrealismo è una conseguenza, non una causa; è una delle molte forme della moderna "nostalgia del mistero" (J. Gracq).

Così anche il futurismo italiano e l'espressionismo tedesco possono essere compresi come manifestazioni autoctone, senza ricercare eventuali influssi. [...] tutto conferma quella struttura stilistica che decenni prima aveva fatto la sua comparsa in Francia e aveva trovato posto anche in altri paesi.⁵²

⁵¹ Ivi, pp. 202-203.

⁵² Ivi, p. 204.

2.3 La nuova grammatica poetica e il predominio del significante

Lo scopo della poesia moderna è estraniare il lettore dalla realtà, mostrare un mondo in cui i legami razionali fra le cose vengono annullati in favore di nuovi rapporti a-razionali. È per questo che a partire dal XIX secolo la lingua usata nella poesia non è più assimilabile alla lingua corrente, la cui funzione primaria è quella della comunicazione. La poesia moderna, sulla scia della poesia francese della fine del XIX secolo, ricerca la “trascendenza della lingua”: dal linguaggio devono scaturire delle nuove e inconsuete significazioni, spesso nascoste persino all’autore; la parola è concepita come mezzo per suggestionare.

Per rendere il testo estraneo al lettore il poeta non si concentra solo su quello che dice, ma anche sul modo in cui si esprime. Per questo “anomali” devono risultare non solo i contenuti della poesia, ma anche le strutture linguistiche utilizzate. A tale scopo, il poeta stravolge la grammatica della lingua d’uso per rimodellarla a sua piacimento. Il linguaggio poetico della modernità è un linguaggio che va contro la grammatica tradizionale; è una anti-lingua, in opposizione a quella della quotidianità:

Il compito primo della lingua d’uso rimane la comunicazione, chiara, sicura, attendibile, che di solito ha per conseguenza un’azione, un comportamento, un’informazione. Per ovviare a tali limitazioni la poesia moderna si serve di altri mezzi che i concetti grammaticali normativi e consueti non bastano ad analizzare, a meno di comprendere in quale forma essi vengono contraddetti.⁵³

Esempi adottati da Friedrich sono l’uso sregolato della punteggiatura, il cui modello di partenza è Mallarmé, e la “funzione indeterminativa dei determinanti”, ovvero l’utilizzo improprio dell’articolo determinativo per introdurre un elemento nuovo, sconosciuto al lettore. Con questa tecnica,

⁵³ Ivi, p. 165.

sperimentata per primo da Rimbaud, il poeta punta a far sentire il lettore disorientato, in quanto l'articolo determinativo, che in teoria dovrebbe accompagnare solo elementi già noti all'interlocutore, viene usato per introdurre un soggetto nuovo nel discorso:

La lirica moderna, che già di per sé ama contenuti incoerenti, introduce il nuovo d'improvviso, a sorpresa. Dandogli un'apparenza di notorietà, il determinativo accresce il disorientamento e rende ancor più enigmatico il nuovo, isolato e senza ragione.⁵⁴

La maggior parte di queste tecniche innovative per l'uso delle strutture grammaticali vengono inaugurate dalla poesia di Mallarmé: l'annullamento della successione logico-temporale delle cose e dei temi trattati; le preposizioni che possono assumere sfumature di significato diverso sia di volta in volta, sia simultaneamente; le parole vicine che si influenzano a vicenda, creando una molteplicità di significati possibili; la poesia divisa in frammenti sintatticamente slegati fra loro.⁵⁵

Con Mallarmé il frammento diviene un nuovo principio estetico, che sarà determinante per la poesia successiva:

Discontinuità invece di legame, giustapposizione invece di trama: sono i segni stilistici di una discontinuità interiore, di un parlare al limite dell'impossibile. Il frammento assurge a simbolo

⁵⁴ Ivi, p. 170.

⁵⁵ Si veda anche P.V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in *La tradizione del Novecento*, III serie, Torino, Einaudi, 1991, pp. 131-157. In queste pagine Mengaldo, parlando della poesia ermetica, osserva come questa poesia faccia uso di una grammatica diversa rispetto a quella comune. In Italia infatti è la corrente ermetica a grammaticalizzare le proposte linguistiche del Simbolismo, originando una vera e propria *koiné*. Il critico stila una lista di dodici punti in cui riassume le anomalie grammaticali tipiche dell'ermetismo e alcuni di questi punti coincidono con le sopraindicate tecniche evidenziate da Friedrich.

della perfezione che si appressa [...]. Anche questo è un principio fondamentale dell'estetica moderna.⁵⁶

In questo nuovo modo di fare poesia, in cui i contenuti non sembrano comunicare nulla e le strutture linguistiche vengono stravolte rendendo un'espressione franta e slegata, quelli che emergono sono gli elementi formali del testo; nella poesia moderna è la forma a essere portatrice di nuovi e inediti significati:

Un testo di Eliot, Saint-John Perse, Ungaretti, non può essere soddisfacentemente inteso a partire dal contenuto, [...]. Il vertice dell'opera e il vertice dell'effetto sono nella tecnica. Le energie artistiche si trasferiscono quasi completamente nello stile, il quale è l'esecuzione linguistica e quindi il fenomeno più immediato della grande trasformazione del reale e del normale. La differenza rispetto alla lirica precedente è dunque nel fatto che l'equilibrio tra contenuto dell'espressione e modo di espressione è soppiantato dalla prevalenza di quest'ultimo.⁵⁷

In una poesia il cui contenuto è indecifrabile, afferma Friedrich, è la forma a esaurire il bisogno intrinseco alla logica umana di dare significato alle cose. A partire da Baudelaire, il linguaggio è sembrato in sé insufficiente per restituire la molteplicità dei significati che il poeta vuole suggerire al lettore e per questo strumenti noti della poesia, come le figure di suono e la metrica, sono state "semantizzate", ovvero caricate di significato. L'importanza della forma del testo poetico è molto sentita anche nella poesia moderna:

⁵⁶ H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, cit., pp. 123-124.

⁵⁷ Ivi, pp. 157-158.

Ma nella lirica d'oggi – così in Valéry, Guillén e nei poeti loro imparentati – è restato il fatto che un modo di poetare di estrema astrazione e ambiguità esige il legame della forma, come punto di appoggio in uno spazio senza cose concrete, come binario e misura per il suo canto.⁵⁸

È cominciato così con Baudelaire e viene perfezionato da Rimbaud e Mallarmé il processo di rottura del legame tra significante e significato, che ha ricoperto un ruolo fondamentale per la poesia moderna. Il significante in poesia assume delle significazioni che sono escluse dal significato a cui è legato nella comunicazione “normale”, anzi spesso è perfino in contrasto con esso. La parola diventa il vero strumento trasfigurante, soprattutto la sua veste fonica:

Si scopre la possibilità di far nascere una poesia mediante un procedimento combinatorio che opera tanto con gli elementi sonori e ritmici della lingua, quanto con formule magiche. Da essi, e non dallo schema tematico, scaturisce allora il suo significato – un significato oscillante, indeterminato, la cui enigmaticità viene non tanto impersonata dalle significazioni centrali delle parole, quanto piuttosto dalle loro forze sonore e dalle loro zone semantiche marginali. Questa possibilità diviene nella poesia la prassi dominante. Il lirico diviene il mago del suono.⁵⁹

Cesare Beccaria in *L'autonomia del significante*⁶⁰ si concentra proprio su questa caratteristica evidenziata da Friedrich. Focalizzandosi sulla poesia pascoliana, il critico osserva come in essa il poeta crei un secondo livello di significazione legato ai significanti delle parole: è la “tematicità fonica” a

⁵⁸Ivi, p. 121 .

⁵⁹ Ivi, p. 50.

⁶⁰ C. Beccaria, *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi, 1989.

costruire la poesia e a creare una “semantizzazione secondaria”. Il procedimento compositivo pascoliano descritto da Beccaria è spiegato anche ne *La struttura della lirica moderna* di Friedrich:

Il suo [di Pascoli] modo di orchestrare raggiunge livelli di astrazione e generalizzazione indipendenti dal ‘contenuto’; egli se ne serve come una forma preordinata di orientamento, dotata di una propria autonomia. Enunciati diversi sono ridotti a modi simili di rappresentazione formale.⁶¹

In Friedrich:

la poesia nasce dall’impulso del linguaggio il quale, obbedendo a sua volta al “tono” prelinguistico, mostra la via su cui si presentano i contenuti; i contenuti non vengono più ad essere la vera sostanza della poesia, bensì sono veicoli di forze musicali e delle loro vibrazioni superiori al significato.⁶²

Avranno un ruolo fondamentale dunque le figure di suono, come l’allitterazione, che serve a unire parole che, sebbene lontane per il loro significato da “vocabolario”, vengono avvicinate per la loro veste fonica, che offre nuovi significati alle parole. Si pensi a riguardo alla rima pascoliana *culla-nulla* in *La mia sera* della raccolta *Canti di Castelvecchio*, in cui vengono messe in relazione due parole che rinviano a universi concettuali opposti, ma che, avvicinate dal poeta per la loro somiglianza sonora, aprono una riflessione sul senso della vita e sull’incombente della morte nello stesso momento in cui si nasce.

⁶¹ Ivi, p. 148.

⁶² H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, cit., p. 51.

2.4 *La metafora assoluta*

Una delle figure retoriche che sicuramente è centrale nella poesia simbolista è la metafora. Come si è visto, la poesia moderna, alla stregua della poesia francese del XIX secolo, si basa sulla libera inventiva del poeta, che crea immagini nuove. La novità sta nel livello estremo di trasfigurazione delle cose nominate. La metafora diviene assoluta, nel senso originario del termine “assoluto”: sciolta da ogni legame; ciò permette di accostare e unire cose che nella realtà sono lontane:

Questa [la poesia moderna] infatti risveglia nella metafora non un’analogia con una cosa espressa, ma piuttosto costringe insieme a forza cose che tendono ad allontanarsi l’una dall’altra. [...] Essa [la metafora moderna] realizza il grande salto dalla diversità dei suoi elementi a una unità raggiungibile soltanto nell’esperimento del linguaggio; essa vuole tale diversità quanto più estrema possibile e la realizza poeticamente. [...] In molti casi la metafora moderna non ha più affatto il senso di creare un’immagine accanto alla «realtà», ma crea essa stessa la differenza tra lingua metaforica e non metaforica.⁶³

Interessante è il confronto che Friedrich fa tra la metafora barocca e la metafora inaugurata da Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. La poesia barocca è sicuramente famosa per l’arditezza delle metafore che il poeta pone di fronte al lettore e che sono spesso difficili da parafrasare; tuttavia una parafrasi è pur sempre possibile e il repertorio di immagini da cui attinge l’autore è un repertorio condiviso con il lettore. Nel caso della poesia simbolista, invece, il testo spesso resta incomprensibile, oscuro in quanto non è parafrasabile e le immagini offerte sono inedite e non comprensibili, se non partendo dall’autore stesso. Per comprendere la distanza tra i due tipi

⁶³ Ivi, p. 220.

sopra descritti, Friedrich mette a confronto due poesie: *Le chevelure vol d'une flamme...* di Mallarmé e *Mentre che la sua donna si pettina* di Marino. Le conclusioni a cui il critico giunge sono le seguenti:

Conformemente alla legge dello stile barocco (con cui Mallarmé ha inconsapevolmente una certa parentela), anche l'italiano sovrappone all'avvenimento oggettivo (l'amata che si pettina) una fitta guarnitura metaforica, che procede in modo assai complesso. Tuttavia la sua complessità è risolvibile, poiché i suoi mezzi risultano da un patrimonio metaforico corrente [...]. Ma nel sonetto di Mallarmé le metafore non sono più comprensibili partendo da una tradizione, ma solo partendo dall'opera complessiva di Mallarmé stesso, di fronte alla quale esse si presentano come vastissimi simboli di rapporti ontologici. Esse si sganciano dal loro punto concreto, divengono indipendenti e raggiungono sfere che coi capelli dell'amata nulla più hanno a che fare. Un'altra differenza è che Marino compone una poesia su un effettivo fatto esteriore (il pettinarsi), mentre in Mallarmé in primo piano si tratta esclusivamente di un fatto apparente (la capigliatura che cade sulla fronte), dietro il quale si svolge un processo di tensione astratto, che non si riferisce a un contatto umano.⁶⁴

La metafora simbolista ha quindi la capacità di mettere in rapporto elementi che nella realtà concreta non hanno alcun punto in comune, arrivando oltre la possibilità di comprensione. Più che una comparazione, questo tipo di metafora attua una identificazione di due poli che secondo la logica razionale sono inavvicinabili, se non opposti; questa tecnica innovativa, che avrà grande fortuna nella lirica moderna, viene chiamata da Friedrich "tecnica della fusione" e viene sperimentata per primo da

⁶⁴ Ivi, pp. 117-118.

Rimbaud. A titolo esemplificativo, Friedrich analizza la poesia *Marine* di questo poeta:

Si veda come procede il testo: si toccano due sfere, una marittima (mare, nave) e una terrestre (carri, pianure); ma queste sfere si compenetrano a tal punto, che l'una sembra fusa nell'altra e ogni normale distinzione tra le cose viene soppressa. [...] invece di metafora, un assoluto porre sullo stesso piano ciò che è oggettivamente diverso.⁶⁵

L'immagine che emerge dal testo è un "ibrido", nato dall'incontro di due realtà diametralmente opposte. Non è possibile dire dove cominci l'una e dove finisca l'altra, in quanto i due elementi del paragone tendono a coincidere, creando una nuova immagine irreali. Il poeta giunge così al massimo livello di astrazione e deformazione della realtà:

le unità delle cose e delle sfere sono scomposte e trasformate in una "livellazione" irreali di ciò che è eterogeneo.⁶⁶

Questa è una delle grandi eredità lasciate alla lirica successiva, che si porrà come obiettivo offrire immagini sempre più estranianti, giocando con gli accostamenti più irrazionali. Un testo che si può dire teorizzi questo modo di fare poesia è il *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 Maggio, 1912) di Marinetti. Marinetti afferma infatti che il poeta deve essere provvisto di una "immaginazione senza fili" e creare immagini che siano in grado di arrivare a "rapporti sempre più profondi e solidi, quantunque lontanissimi". L'essenza della poesia è nella sua "forza di

⁶⁵Ivi, p. 89.

⁶⁶Ivi, p. 91.

stupefazione”, di sorprendere il lettore grazie a “strette reti di immagini e analogie”.⁶⁷

2.5 Spersonalizzazione e disumanizzazione della poesia

Baudelaire è il primo a effettuare una “spersonalizzazione” della poesia: *Les Fleurs du Mal* non sono il racconto delle vicende personali dell’autore, l’Io che parla è un Io sovraperonale, non individuale. Il soggetto lirico non coincide con l’Io empirico, le cose raccontate non hanno nulla a che vedere con la vita privata del poeta, ma sono esperienze universali.

Con Rimbaud la spersonalizzazione della poesia diventa ancora più evidente. Tramite la fantasia dittatoriale, il soggetto lirico subisce continue metamorfosi, che rendono impossibile una sua identificazione con la persona del poeta.

L’Io di Rimbaud – nella sua molteplicità di voci – è il prodotto di quell’autometamorfosi volontaria [...], e quindi di quello stesso stile immaginativo da cui scaturiscono anche i contenuti delle sue poesie. Questo Io può assumere tutte le maschere, estendersi a tutti i modi di esistenza, a tutti i tempi e popoli.⁶⁸

Con Rimbaud, e successivamente con Mallarmé, l’Io non è solo spersonalizzato, ma anche disumanizzato:

La poesia stessa è disumanizzata. [...] sembra parlare con una voce per cui non esiste alcun soggetto concepibile, soprattutto là dove l’Io immaginato ha ceduto a un’espressione senza Io. [...] Il

⁶⁷ F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 Maggio, 1912), testo tratto dal sito www.classicitaliani.it, in part. i punti 7, 8, 9.

⁶⁸ H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, cit., p. 71.

tutto una vertigine dell'indeterminato, tanto nell'immagine quanto nell'emozione [...].⁶⁹

Queste caratteristiche si ritrovano nella poesia contemporanea. Il poeta non deve comunicare le proprie emozioni o esperienze, ma mettere in pratica le proprie capacità immaginative e offrire al lettore una realtà alienante, dissonante, lasciando che sia la lingua in sé a offrire significati. La fantasia impera non solo sulla realtà esterna, ma anche sull'Io empirico del poeta occultandolo:

Anche nella poesia l'uomo è diventato dittatore di se stesso. Egli annienta la propria natura, si esilia dal mondo, esilia anche questo, per soddisfare la propria libertà. È questo il singolare paradosso della disumanizzazione.⁷⁰

Il testo poetico è svincolato dalla realtà sensibile, dall'esperienza vissuta; a fondamento della lirica moderna per Friedrich vi è la *poésie pure*, inaugurata dai poeti simbolisti, e in particolar modo da Mallarmé. L'aggettivo "puro" si riferisce proprio all'allontanamento da ogni concretezza, all'assoluta astrazione, raggiunta tramite un linguaggio privo di contenuti e fatto solo di suggestioni, che scaturiscono da «quella musicalità avvincente, slegata dal senso, che conferisce al verso la forza di una formula magica»⁷¹; *poésie pure* perché priva di un soggetto individuabile e quindi non legata alla sensibilità e alla esperienza di un singolo, ma libera di poter predicare qualunque cosa e assumere una molteplicità, si potrebbe dire anche una infinità, di significati che

⁶⁹ Ivi, p. 72.

⁷⁰ Ivi, p. 182.

⁷¹ Ivi, p. 143.

prescindono dal reale e che scaturiscono esclusivamente dal «giuoco delle forze linguistiche»⁷².

⁷² *Ibidem.*

3. J. Cohen, *Struttura del linguaggio poetico*

Structure du langage poétique di Jean Cohen, edito per la prima volta nel 1966, può essere definito un trattato scientifico sull'arte poetica. Quello che caratterizza questo testo non è solo il piano dei contenuti, ma anche il modo in cui essi vengono presentati. Nell'introduzione l'autore muove una critica nei confronti degli studiosi di letteratura contemporanei che hanno parlato di poesia, affermando che spesso nella forma d'esposizione hanno voluto "competere" con l'oggetto stesso delle loro riflessioni:

Se in verità sembra che l'oscurità sia un carattere indispensabile del poetico in quanto tale, ciò è vero del «consumatore» del soggetto estetico che compie l'atto della contemplazione. Ma questa oscurità fenomenologica non è necessariamente oscurità a livello riflessivo. [...] Molti critici credono bene di non parlare della poesia che poeticamente. I loro commenti e le loro spiegazioni non sono che un secondo poema sovrapposto al primo, lirismo su lirismo.⁷³

Per poter spiegare in modo chiaro e coerente i meccanismi che regolano l'arte poetica bisogna adottare, secondo Cohen, un metodo scientifico: avere un'ipotesi e dimostrarla sulla base di prove tratte da dei campioni studiati e testati:

Ma bisogna denunciare, una volta di più, una confusione sempre rinascente tra l'osservazione e il fatto osservato. La poesia si oppone alla scienza in quanto fatto, ma questa opposizione non pregiudica in nulla il metodo di osservazione adottato. [...] Nel

⁷³J. Cohen, *Struttura del linguaggio poetico*, Bologna, Il Mulino, 1974, pp.49-50.

fatto poetico in se stesso, nulla si oppone, a priori, ad un tentativo di osservazione e di descrizione scientifica.⁷⁴

L'idea da cui parte Cohen è che la poesia è “scarto” rispetto al linguaggio ordinario. Per dimostrare ciò, decide di prendere a campione nove autori, tre per ogni “categoria estetica” della storia della letteratura francese: Classicismo, Romanticismo e Simbolismo. Dalla analisi risulta infine che, sulla base di prove statistiche, la poesia simbolista rappresenta l'ultima tappa dell'arte poetica, in quanto è quella che meglio realizza lo “scarto” del linguaggio poetico rispetto al linguaggio consueto:

Per il fatto di spaziare su tre periodi successivi, permette di stabilire dei raffronti poetici attraverso la storia della poesia stessa e di osservare in tal modo il suo divenire. Giungeremo a mettere in evidenza un fatto secondo noi rivelatore: i caratteri propri a questo tipo di linguaggio aumentano in modo regolare, nella maggioranza dei casi, dal periodo precedente a quello che lo segue. [...] e sta di fatto che, nei riguardi della nostra sensibilità moderna, il nome di «poeta» si addice di più sicuramente a Rimbaud o Mallarmé che a Corneille o Molière.⁷⁵

Bisogna sicuramente riconoscere a Cohen un'impostazione del discorso chiara e un'analisi puntuale. Osserva infatti Gérard Genette:

gli effetti [...] in questo campo [la semiologia dell'espressione poetica] sono d'una sottigliezza e d'una complessità che possono scoraggiare l'analisi e che, sordamente rafforzate da quel vieto e persistente tabù che grava sul «mistero» della creazione poetica, contribuiscono a tacciare il ricercatore che vi si avventura di sacrilego o (e) di beota: [...] l'atteggiamento

⁷⁴ Ivi, p. 49.

⁷⁵ Ivi, pp. 45-47.

«scientifico» è sempre come intimidito davanti ai mezzi dell'arte, i quali in generale si fanno stimare proprio per ciò che in essi, «inviolabile nodo d'oscurità», si sottrae allo studio e alla conoscenza.

Bisogna essere grati a Jean Cohen d'aver bandito tutti gli scrupoli e di essere penetrato in questi misteri con una fermezza che può essere giudicata brutale, ma che non si chiude alla discussione né eventualmente alla confutazione.⁷⁶

Per la scelta del campione da analizzare Cohen ha deciso in primo luogo di concentrarsi solo sulla poesia in versi e di non tener presente il cosiddetto “poema in prosa” in cui l'aspetto fonico del componimento viene trascurato, concentrandosi invece esclusivamente su quello semantico.⁷⁷

Un altro principio per la selezione del *corpus* è l'omogeneità linguistica:

Più il materiale studiato è omogeneo, e più aumentano le possibilità di vederne apparire i tratti comuni. Ora, in materia di poesia, come abbiamo detto, il principio si applica, in primo luogo, alla lingua. Per questo motivo, abbiamo limitato la nostra analisi alla sola poesia francese. [...] L'insieme di tutte queste considerazioni ci ha finalmente decisi a considerare tre epoche abbastanza simili per lingua, ma molto diverse nei loro particolari estetici [...].⁷⁸

Per quanto riguarda la scelta degli autori, Cohen ha deciso di basarsi sul consenso del pubblico, ovvero ha scelto quegli autori che sono genericamente riconosciuti come i pilastri della letteratura francese. In questo modo lo studio non rischierà di essere costruito su considerazioni personali, avendo invece come fondamento un dato oggettivo:

⁷⁶ G. Genette, *Figures II* (1969), in Italia, *Figure II*, trad. di F. Madonia, Torino, Einaudi, 1972, p. 96.

⁷⁷ J. Cohen, *Struttura del linguaggio poetico*, cit.

⁷⁸ Ivi, pp. 44-45.

Abbiamo, di conseguenza, affidato il ruolo di selezionatore a quel gran pubblico che si chiama posterità, non appena il tempo è trascorso. [...] Abbiamo quindi scelto i nostri poeti tra le glorie affermate della letteratura francese. Questa scelta non è la nostra. Abbiamo, come avviene per tutti, i nostri gusti e le nostre preferenze, e, se le avessimo seguite, il campionario sarebbe stato diverso. Ma ci è parsa cosa più rigorosa fondarsi sul *consensus*, che rimane l'unico criterio oggettivo nel campo del valore.⁷⁹

Gli autori selezionati sono Corneille, Racine, Molière per il Classicismo; Lamartine, Hugo, Vigny per il Romanticismo; Rimbaud, Verlaine, Mallarmé per il Simbolismo.

Sebbene l'intento sia quello di portare avanti lo studio con oggettività, osservando con più attenzione, si può notare che Cohen si è lasciato enormemente influenzare, nel suo modo di procedere, dall'idea di poesia come "scarto". Innanzitutto è evidente nella scelta delle tre "categorie estetiche", in quanto partire dal Classicismo per arrivare al Simbolismo, passando per il Romanticismo, è un percorso che volutamente non prende in considerazione altre categorie che avrebbero lesa la curva evolutiva, che secondo Cohen caratterizza la storia della poesia:

è davvero troppo comodo prendere come punto di partenza il XVII secolo (e addirittura anzi la seconda metà di esso) col pretesto che risalire più indietro significherebbe far intervenire degli stati di lingua troppo eterogenei. [...] è invece probabile che [un'altra tipologia di *corpus*] avrebbe compromessa la curva di involuzione su cui poggia tutta la tesi di Cohen [...].⁸⁰

⁷⁹ Ivi, p. 44.

⁸⁰ G. Genette, *Figure II*, cit., p. 104. L'idea di Cohen è che la poesia durante la storia tende sempre di più ad avvicinarsi alla propria essenza, ovvero essere "scarto" rispetto alla prosa; per questo più che un'evoluzione, per Genette è lecito parlare di un'involuzione, un ritorno a se stessi.

Il Classicismo viene presentato come un punto di partenza, e sicuramente ai fini del discorso che il critico vuole portare avanti è un punto di origine “privilegiato”. In realtà la corrente classicistica nella storia della letteratura francese è una risposta alla *Pléiade* e al barocco francese:

il classicismo, che è nella storia della letteratura francese un episodio, una *reazione*, diventa qui un’origine: quasi un primo timido stato di una poesia ancora nell’infanzia e che dovrà progressivamente assumere i suoi caratteri adulti.⁸¹

Il Classicismo è per Cohen un punto di partenza ideale in quanto in esso il linguaggio poetico si allontana pochissimo dalle norme del linguaggio comune; per usare un’espressione dell’autore, lo “scarto” tra i due linguaggi è minimo, contrariamente da quanto avviene nel Romanticismo prima e soprattutto, successivamente, nel Simbolismo, per il quale si può parlare del linguaggio poetico come un’anti-lingua rispetto al linguaggio ordinario.

Per quanto riguarda la selezione degli autori da analizzare, il criterio che Cohen definisce obiettivo, ovvero l’opinione del pubblico, è anch’esso discutibile: come osserva Genette, infatti, il consenso del pubblico è soggetto a continui cambiamenti, legati per lo più all’aspetto semantico della letteratura.

Il confronto tra le tre epoche si regge inoltre su una disomogeneità di genere letterario: mentre per il Romanticismo e il Simbolismo gli autori scelti composero opere che rientrano nel genere della lirica (Lamartine, Hugo, Vigny; Rimbaud, Verlaine, Mallarmé), per il Classicismo invece vengono studiati tre drammaturghi (Corneille, Racine, Molière). Alla differenza cronologica tra l’epoca classicistica e le due successive si aggiunge così un secondo tipo di differenza, in quanto gli autori,

⁸¹ Ivi, p. 105.

componendo opere di genere diverso, devono rispondere a norme e ad aspettative del pubblico diverse:

ma come fa a non vedere che tutto il drammatico è nel campione classico e viceversa, e che di conseguenza tutto il suo confronto si riduce a opporre tre *drammaturgi* classici a sei poeti moderni essenzialmente *lirici*? E quando si sa quale differenza i classici mettevano (per ragioni evidenti) tra il tenore poetico richiesto da una poesia lirica e quello di cui poteva (e doveva) accontentarsi una tragedia e *a fortiori* una commedia, si può misurare l'incidenza di una simile scelta.⁸²

Dopo aver concentrato l'attenzione sul metodo di studio coheniano, si può passare ad analizzare le nozioni e le idee contenute nel saggio, partendo dal concetto su cui si fondano le ipotesi dell'autore: la poesia come "scarto".

3.1 La poesia come "scarto" rispetto alla prosa

Quando si parla di stile solitamente ci si riferisce ad un modo specifico di scrivere che appartiene ad un singolo scrittore; secondo Cohen, quando si parla di poesia, si può parlare in generale di uno stile poetico. Questo non significa che i singoli poeti non posseggano un modo di scrivere personale, ma che nei loro componimenti vi è un denominatore comune, che è l'*a priori* della poesia stessa: il linguaggio poetico è scarto rispetto al linguaggio ordinario, alla norma linguistica. Afferma infatti Cohen:

Consideriamo dunque il linguaggio poetico come un fatto stilistico preso in senso generale. Il fatto iniziale su cui verrà impostata questa analisi, è che il poeta non parla come tutti. Il

⁸² Ivi, pp. 105-106.

suo linguaggio esula dalla norma, e questa anormalità gli conferisce uno stile. La poetica è la scienza dello stile poetico. [...] Noi poniamo, almeno a titolo di ipotesi di lavoro, l'esistenza, nel linguaggio di tutti i poeti, di un quid invariabile che permane attraverso le variazioni individuali, diciamo una medesima maniera di deviare rispetto alla norma, una regola immanente allo scarto stesso.⁸³

Grazie alla definizione di poesia come scarto rispetto al linguaggio ordinario, in base al numero di scarti presenti si può misurare la poeticità di un testo. Dall'analisi coheniana emerge che il grado massimo di poeticità è raggiunto dal Simbolismo, dove la differenza tra linguaggio poetico e prosaico raggiunge il suo livello massimo, divenendo il primo linguaggio rovesciamento assoluto del secondo.

Prima di mostrare i dati statistici rilevati delle tre epoche estetiche per mostrare l'evoluzione diacronica della poesia e il suo processo di evoluzione, Cohen mette a confronto la scrittura poetica e prosaica per mostrare gli elementi di scarto tra di esse. Il campione scelto per il linguaggio della norma è un genere particolare di prosa, ovvero la prosa scientifica. Il critico motiva la sua scelta affermando che l'elemento caratterizzante della prosa, intesa come "grado zero dello stile"⁸⁴, è la sua traducibilità:

La traducibilità è forse, giustamente, il criterio che permette la differenziazione dei due tipi di linguaggio. [...] Si può sempre tradurre esattamente un testo scientifico in un'altra lingua o nella stessa lingua, proprio per il fatto che qui l'espressione rimane estranea al contenuto. [...] Ma le cose mutano quando interviene lo stile. L'espressione conferisce allora al contenuto

⁸³ J. Cohen, *Struttura del linguaggio poetico*, cit., pp. 40-41.

⁸⁴ Ivi, p. 60.

una forma o struttura specifica che è difficile, se non impossibile, rendere altrimenti. Tanto è vero che del poema si può conservare il senso (nella sua sostanza) perdendo la forma e, contemporaneamente, la poesia.⁸⁵

La scrittura scientifica viene dunque presentata da Cohen come una scrittura priva di stile. Tuttavia si potrebbe osservare che anche la prosa scientifica presenta delle peculiarità stilistiche, ovviamente diverse rispetto a quelle della poesia dato che le due tipologie testuali rispondono a esigenze e aspettative diverse.

Per esemplificare alcune delle caratteristiche principali della prosa scientifica si può ricorrere alle osservazioni del linguista Paolo D'Achille:

L'italiano della prosa tecnico-scientifica adotta spesso una struttura testuale di tipo argomentativo, con formulazione di ipotesi al congiuntivo [...] e strutture sintattiche di tipo deduttivo, [...]. Dal punto di vista lessicale abbondano i tecnicismi, [...] usati per rendere il testo più scientifico e al tempo stesso più formale [...]. Notevole anche l'uso a polirematiche e a denominazioni eponime [...] la presenza di parentesi, che introducono spesso elementi esplicativi [...].⁸⁶

Le osservazioni di D'Achille, sebbene siano riferite specificatamente alla prosa scientifica italiana, mostrano come anche per questo genere esistano delle linee stilistiche dominanti.

Osserva Genette che Cohen decide di prendere a campione questo particolare tipo di prosa perché, se avesse operato una scelta diversa, le sue tesi probabilmente non avrebbero trovato riscontro:

⁸⁵ *Ibidem*

⁸⁶ P. D'Achille, *L'italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2010, p. 233.

Si spiega così che Cohen abbia adottato come punto di riferimento unico la «prosa scientifica» della fine del XIX secolo, che è una scrittura neutra, volutamente spoglia d'effetti stilistici [...]. Ci sarebbe da chiedersi quale risultato avrebbe dato un paragone sistematico, epoca per epoca, della poesia classica con la prosa letteraria classica, della poesia romantica con la prosa letteraria romantica, della poesia moderna con la prosa moderna. Tra Racine e La Bruyère, Delille e Rousseau, Hugo e Michelet, Baudelaire e Goncourt, Mallarmé e Huysmans, lo scarto non sarebbe forse così grande, né così crescente [...].⁸⁷

Anche nella definizione stessa di scarto il critico non sembra essere del tutto coerente con le proprie affermazioni. Cohen inizialmente afferma che lo scarto linguistico si può assimilare a quello che nella retorica antica veniva chiamato “figura”; distingue dunque tra le figure due tipologie: le “figure d’invenzione” e le “figure d’uso”. A questo punto Cohen afferma che solo le prime possono essere considerate scarto:

Se la figura è scarto, l’espressione «figura d’uso» è una contraddizione in termini, essendo l’usuale la negazione stessa dello scarto. [...] Ora la poetica antica ha confuso progressivamente «figura» e figura d’uso, in quanto l’arte poetica consiste soltanto nell’attingere al patrimonio di queste forme fisse o «clichés» disponibili. [...] Si comprende come i moderni, con i romantici in testa, abbiano voluto sbarazzarsi di questi orpelli antiquati.⁸⁸

Le figure d’uso, come si può evincere dal nome stesso, sono anch’esse figure. Cohen prima afferma che con scarto si definisce ogni

⁸⁷ G. Genette, *Figure II*, cit., p. 109.

⁸⁸ J. Cohen, *Struttura del linguaggio poetico*, cit., pp. 69-70.

allontanamento dal linguaggio ordinario (figura), ma poi passa a discriminare le figure d'uso, sebbene anche esse siano uno scarto rispetto alla norma:

lo scarto-figura si definisce linguisticamente, come differente dal *termine proprio*, e non, psicosociologicamente, come differente dall'espressione usuale; non è il fatto di «essere entrata nell'uso» che fa scadere una figura in quanto tale, ma la scomparsa del *termine proprio*.⁸⁹

In proposito Genette adduce l'esempio del termine "testa" in francese: oggi *tête*, che originariamente designava il vaso e solo metaforicamente il capo, non è più una figura in quanto ha sostituito il termine *chef* ed ha assunto come suo primo significato quello di "testa, capo". Solo se si verifica un processo simile si può affermare che non si può parlare di figura, in quanto non si avverte più lo scarto rispetto a un significato o uso principale.

Si può notare quindi come Cohen, quando deve dimostrare che l'essenza della poesia è nella violazione della norma, parla di scarto come di figura in generale; quando invece vuole dimostrare il percorso evolutivo della poesia dai classicisti ai simbolisti, fa la distinzione tra figure d'uso e figure d'invenzione, accettando solo quest'ultime, che non a caso caratterizzano soprattutto la poesia romantica e simbolista.

L'analisi coheniana sui diversi tipi di scarto opera su tre livelli: il livello fonetico, in cui si occupa in particolare della versificazione; il livello semantico, in cui tratta della predicazione, determinazione e coordinazione; l'ordine delle parole.

⁸⁹ G. Genette, *Figure II*, cit., p. 107.

3.2 Il livello fonetico

Il primo livello trattato da Cohen è quello della fonetica, soffermandosi soprattutto sulla versificazione. Afferma Cohen che il verso non è un elemento indispensabile per la poesia, ma sicuramente è il più caratterizzante:

Verità è che il verso non è indispensabile né inutile. E ciò per il fatto che l'azione del poetare si realizza ai due livelli del linguaggio, fonico e semantico. Il livello semantico è indubbiamente privilegiato. Ne è prova l'esistenza poetica del poema in prosa [...].⁹⁰

Pur riconoscendo l'esistenza di quello che viene generalmente chiamato il "poema in prosa", Cohen decide di dedicare la sua attenzione solo alla poesia in versi, in quanto secondo lui è l'unica "vera" poesia:

La poesia può fare a meno del verso, ma perché dovrebbe farne a meno? Un'arte completa ha il dovere di utilizzare tutte le risorse del proprio strumento. Per non fare appello alle risorse foniche del linguaggio, il poema in prosa appare sempre come una poesia mutilata. Il verso è un processo di poetizzazione. Ed è come tale che noi dobbiamo studiarlo.⁹¹

Sembra un argomento alquanto discutibile affermare che in una sua opera l'artista deve utilizzare tutte le risorse di cui dispone; sulla base di ciò, Cohen avrebbe dovuto escludere dalla sua analisi non solo il poema in prosa, ma molti altri tipi di poesie, come per esempio i componimenti in versi sciolti, dato che non utilizzano lo "strumento" della rima. L'artista non

⁹⁰ J. Cohen, *Struttura del linguaggio poetico*, cit., p. 75.

⁹¹ Ivi, pp. 75-76.

ha il dovere di utilizzare tutte le tecniche e gli strumenti di cui dispone la sua arte; il poeta non è detto che in un componimento debba inserire tutti i tipi di figure esistenti, ma al contrario deve saper operare una scelta e fare in modo che nella costruzione del testo le figure utilizzate non stonino, ma valorizzino il testo stesso. Se non fosse così, giudicheremmo le opere d'arte solo in base al numero di tecniche e strumenti utilizzati.

Parlare del poema in prosa come di una “poesia mutilata” è un'osservazione del tutto arbitraria. In questo caso Cohen non valuta con obiettività scientifica quello che lui chiamerebbe “l'osservato”. Il poema in prosa rientra anch'esso nel genere poetico ed è una di quelle innovazioni della poesia moderna che, in un discorso sulla struttura del linguaggio poetico atto a mostrare la linea evolutiva della poesia, ci si aspetterebbe di trovare.

Le accuse che Cohen rivolge a coloro che definiscono il verso come in primo luogo omometrico, e solo secondariamente omofonico, potrebbero essere rivolte a Cohen stesso circa la sua posizione nei confronti del poema in prosa:

Una buona definizione deve applicarsi a tutto il definito e al solo definito. Ora questa non si adatta se non al verso regolare. Ma che ne è del «verso libero», vale a dire del verso che non rispetta né il metro né la rima? Bisogna negargli la qualità di verso? Un tale procedimento non sarebbe indice di un sano metodo scientifico. Davanti a una definizione che non investe l'insieme dei fatti osservati, crediamo più fecondo dal punto di vista metodologico, il tentare anzitutto di ricostruire la definizione, piuttosto che escludere di primo acchito i casi aberranti.⁹²

⁹² Ivi, p. 77.

Nella sua analisi Cohen sceglie di considerare come poesia solo la poesia in versi, escludendo ogni tipo di prosa.

La fine di un verso segna una pausa; anche nella prosa vi sono le pause, che servono per rendere più chiaro e lineare il discorso e vengono indicate con i segni di interpunzione, che servono a “guidare” la lettura di un testo. La pausa della fine di un verso non è detto che corrisponda al tipo di pausa “grammaticale” che si ritrova nei testi in prosa.

Secondo Cohen, nel percorso evolutivo della poesia si può osservare come la fine del verso venga sempre di più a entrare in conflitto con il parallelismo fono-semantico normativo del linguaggio ordinario: le pause fonetiche della prosa servono a rafforzare la struttura sintattica del discorso e hanno per questo una funzione ridondante, ovvero di rafforzare la divisione semantica del discorso; la fine del verso spesso non coincide con una pausa “sintattica”, ma anzi serve a rompere la linearità del testo separando elementi del discorso che grammaticalmente dovrebbero essere congiunti.

Partendo dal Classicismo, in cui la pausa di fine verso o corrisponde pienamente o lede debolmente la coesione sintattica, e passando per il Romanticismo, in cui si comincia a creare la frattura tra i due tipi di pausa, si arriva al Simbolismo, dove la frattura tra verso e frase è definitiva, venendo divisi elementi grammaticalmente inscindibili come per esempio la preposizione e il sostantivo ad essa legato. Osserva Cohen:

Pare che qui ci sia una linea di evoluzione, una sorta di legge tendenziale della poesia francese. Così, nel corso di questi tre periodi della sua storia, la versificazione non ha cessato di accrescere la divergenza tra il metro e la sintassi, *essa è andata sempre più lontano nel senso dell'agrammaticalismo*.⁹³

⁹³ Ivi, p. 90.

L'opposizione tra verso e prosa diviene talmente significativa che non si può parlare di una semplice differenza tra di essi; il verso diviene, in quella che secondo Cohen è l'ultima fase della poesia, il pieno rovescio della prosa:

La conclusione quindi si impone: il verso non è agrammaticale, ma antigrammaticale. È uno scarto in rapporto alle regole del parallelismo del suono e del senso che regna in ogni prosa. Scarto sistematico e deliberato, poiché si è accentuato nel corso dei secoli malgrado le costrizioni prosodiche comuni e si è mantenuto nel verso libero dove queste costrizioni non esistono. [...] *il verso è l'antifrasi*.⁹⁴

Il secondo elemento fonetico su cui concentra l'attenzione il critico dopo il verso è la rima. Cohen distingue due tipi di rima: la rima semantica, più "facile" in quanto a rimare sono due parole che appartengono allo stesso gruppo grammaticale e per questo presentano lo stesso suffisso; la rima "difficile", con la quale vengono accostati due termini completamente diversi, sia semanticamente che grammaticalmente. Dal XVII secolo in poi nella poesia si cercano sempre più rime del secondo tipo, capaci di creare collegamenti inaspettati e inediti tra le parole:

Le parole che appartengono alla stessa categoria, qualunque sia il loro senso, conservano quindi un fondo di significato comune. Di conseguenza, se il verso obbedisce veramente al principio del non-parallelismo, si può prevedere che eviterà di far rimare insieme parole della stessa categoria [...]. In effetti, la storia conferma questa previsione.⁹⁵

⁹⁴ Ivi, p. 92.

⁹⁵ Ivi, p. 101.

Dopo queste osservazioni riservate in modo specifico alla rima, Cohen fa un discorso riferito in generale alle figure di suono in poesia. Mentre nella prosa vige il principio della “differenziazione”, in poesia attraverso le figure di suono si ricerca la de-differenziazione. Generalmente la mente umana tende ad associare tra loro parole foneticamente simili. Nel linguaggio della prosa si cerca dunque di evitare l’utilizzo di parole simili dal punto di vista del significante e differenziare il più possibile gli elementi del discorso tra loro, in modo che il destinatario del messaggio non venga confuso dall’aspetto fonetico e si concentri invece su quello semantico. In poesia avviene precisamente l’opposto: il poeta ricerca l’omofonia e «coltiva l’equivoco»⁹⁶:

Per mezzo della rima e dell’allitterazione, che costituiscono uno dei processi fondamentali del verso regolare, egli tende a limitare la differenza. Il fonema è utilizzato non come unità distintiva, ma, al contrario, noi diremmo, come unità «confusiva». Sembra dunque che si abbia come scopo di *intralciare il funzionamento* dello strumento linguistico, come se si volesse che fosse confuso con ciò che deve essere distinto.⁹⁷

In proposito si possono riportare le osservazioni del critico Gian Luigi Beccaria, che vede nella semasiologizzazione del significante uno dei principi essenziali della poesia:

In poesia il significato del discorso non è mai in grado di accogliere tutto il senso (né lo è il significante da solo). Il senso poetico si compie nella combinazione di un significato calato in convenzioni ritmiche vincolanti e di un significante liberato in semasiologizzazioni di suono e figure ritmiche. E la

⁹⁶ Ivi., p. 100.

⁹⁷ Ivi, p. 114.

semasiologizzazione dei suoni appunto non è peculiare di un Pascoli, ma di tutti i risultati poetici di prima grandezza. L'espansione fonico-timbrica dei morfemi, lessemi e fonemi è essa stessa, nella grande poesia, depositaria di significato.⁹⁸

Il segno poetico non è musicalità, suono puro. È piuttosto riproposizione, ricreazione di elementi della lingua-comunicazione la cui nuova ricchezza di senso emerge non dal rapporto puro delle unità, come nella musica, ma dal rapporto delle unità significanti costruite, sistemate in una struttura poetica, ordinate, regolate, insomma «orchestrate».⁹⁹

3.3 Il livello semantico: la predicazione e la coordinazione

Il secondo livello del linguaggio poetico analizzato da Cohen è il livello semantico. Quando Cohen parla di livello semantico non si riferisce ai contenuti di una poesia; la sua attenzione ricade sempre su aspetti di carattere formale:

Ci spingeremo ora fino al livello semantico. Qui ancora, ci atterremo al punto di vista della forma, vale a dire del rapporto dei significati tra di loro e ricaveremo una regola del codice di cui il linguaggio poetico costituisce la violazione.¹⁰⁰

Il fine del critico è infatti ricercare le strutture linguistiche che caratterizzano il genere poetico, in antitesi rispetto alla prosa:

Questo punto di vista «formale» che lo strutturalismo applica alla lingua, noi l'applicheremo, dal canto nostro, al linguaggio,

⁹⁸ G. L. Beccaria, *L'autonomia del significante*, cit., p. 5.

⁹⁹ Ivi, p. 11.

¹⁰⁰ J. Cohen, *Struttura del linguaggio poetico*, cit., p. 122.

cioè al messaggio vero e proprio. All'interno di una stessa lingua, prosa e poesia distinguono due tipi di messaggio. [...] È nella forma che cercheremo l'origine della differenza, separandoci così dalla poetica tradizionale che, fino ad epoca recente, l'ha cercata, quasi unanimamente, dal lato della sostanza.¹⁰¹

La prima delle tre funzioni linguistiche analizzate è la predicazione, in particolare la forma epitetica:

L'epiteto [...] esercita una funzione determinativa, ma esso non può farlo che quando si dà come proprietà del nome al quale si applica. Si può quindi studiare la predicazione attraverso questo. [...] La scelta dell'epiteto è giustificata da due considerazioni. Da una parte l'epiteto abbonda in tutti i poemi, cosa che facilita considerevolmente l'operazione statistica. D'altra parte esso è dotato di un incomparabile rendimento poetico.¹⁰²

Dai dati raccolti si può osservare come nella storia della poesia dal Classicismo al Simbolismo si assista a una diminuzione sempre maggiore della pertinenza linguistica dei predicati.

Ogni parola presenta una propria tavola di pertinenza; con la locuzione "tavola di pertinenza" si intende «l'insieme dei contesti di cui può far parte»¹⁰³ una parola. Se la tavola non viene rispettata, ovvero se una parola viene usata in un contesto che non le appartiene, la frase enunciata è una frase assurda.

Il concetto di "assurdità" non coincide con quello di "falsità": una frase può essere falsa, ma non assurda. Ciò che caratterizza una frase assurda è l'uso non pertinente delle parole:

¹⁰¹ Ivi, p. 54.

¹⁰² Ivi, p. 133.

¹⁰³ Ivi, p. 126.

La differenza tra proposizione falsa e proposizione assurda è sì una differenza semantica, ma resta formale. [...] La proposizione falsa può essere vera, poiché il predicato è uno dei predicati possibili del soggetto. La proposizione assurda non può essere vera per la ragione inversa. [...] Una proposizione falsa non è adeguata alla situazione, ma resta sempre [...] una frase *possibile*, perché conforme alla tavola di pertinenza e, come tale, *accettabile* per ogni membro della comunità.¹⁰⁴

Mentre nella prosa è d'obbligo la pertinenza del linguaggio, in poesia le parole spesso vengono inserite in contesti che non appartengono loro e le cose enunciate, se interpretate nel loro significato letterale, risultano prive di senso.

Tuttavia il lettore quando si confronta con un testo poetico sostituisce il livello della significazione letterale con un secondo livello, in modo da restituire un senso al testo. Questo processo di «cambiamento di senso»¹⁰⁵ è la metafora:

nel suo senso primo il termine è non pertinente, mentre il secondo senso gli restituisce la sua pertinenza. La metafora interviene per ridurre lo scarto creato dalla non pertinenza. [...] La non pertinenza è una violazione del codice della parola; essa si pone sul piano sintagmatico; la metafora è una violazione del codice della lingua; essa si pone sul piano paradigmatico.¹⁰⁶

Quando si legge una poesia si devono distinguere due momenti: un primo momento in cui si coglie la non pertinenza del testo, in quanto le parole accostate risultano appartenere a sfere concettuali non assimilabili;

¹⁰⁴ Ivi, pp. 124-127.

¹⁰⁵ Ivi, p. 128.

¹⁰⁶ Ivi, p. 129.

un secondo momento in cui viene attribuito alle parole un significato diverso, tale da restituire un senso e annullare la non pertinenza iniziale. Il primo momento, momento dello scarto, si pone sul piano paradigmatico, in quanto considera la relazione delle parole tra di loro nel testo; il secondo, in cui avviene la riduzione dello scarto, si pone invece sul piano sintagmatico, in quanto considera i diversi significati che una singola parola può assumere.

Se il processo metaforico di riduzione dello scarto risulta difficile, vuol dire che il grado di non pertinenza è alto. Nel percorso evolutivo della poesia descritto da Cohen si osserva una crescita lineare della non pertinenza, che raggiunge il suo picco con i poeti simbolisti.

Per comprendere la differenza tra i diversi gradi di non pertinenza, bisogna considerare le parole come degli insiemi in cui sono contenuti diversi elementi, che nel complesso definiscono il significato della parola stessa:

Ora, dal lato dell'espressione, la parola si lascia dividere in unità più piccole che sono i fonemi. Il principio di isomorfismo esige che ciò avvenga ugualmente dal lato del contenuto, vale a dire che il significato di una parola si lasci dividere a sua volta in unità minori.¹⁰⁷

Come un fonema è formato da più foni, così una parola (semema) presenta al suo interno diversi semi, unità di significato. Esistono tuttavia delle parole che non sono scomponibili in unità più piccole, come per esempio i colori; queste parole, che riguardano per lo più i dati sensoriali, vengono chiamate «segni semanticamente primitivi».

Se una parola viene sostituita con un'altra che ha uno o più semi in comune, il grado di non pertinenza sarà basso o medio, a seconda di quanto

¹⁰⁷ Ivi, p. 138.

facile sia il passaggio dall'una all'altra parola. Nel caso in cui, invece, venga accostato a una parola un «segno semanticamente primitivo» che non rientra nella tavola di pertinenza della suddetta parola, il processo di riduzione non risulterà semplicemente più difficile degli altri casi, ma impossibile.

Questo livello massimo di non pertinenza è privilegiato dalla poesia simbolista: i poeti simbolisti nei loro componimenti spesso associano elementi che appartengono a categorie sensoriali differenti (sinestesia). Si comprenderà, dunque, come a questo grado della metafora non si possa restituire un significato univoco al testo, ma solo le impressioni e le suggestioni che da esso scaturiscono:

La sinestesia è riconosciuta come un *tipo* di metafora. Essa è qui per noi un *grado* della metafora. Poiché, in effetti, il colore non è analizzabile, il mutamento di senso non può operare sui suoi caratteri intrinseci. Solo l'effetto soggettivo prodotto dal colore [...] è suscettibile di ridurre la non pertinenza. [...] questo valore, puramente soggettivo, non può essere considerato come una parte componente del significato [...]. Esso non costituisce in alcun modo un tratto pertinente di significazione.¹⁰⁸

Per comprendere meglio la differenza tra i due livelli di metafora, si può fare un confronto tra la metafora di Giambattista Marino “duo soli”, in *La lira*, e la metafora di Arthur Rimbaud “A nera”, in *Vocali*.

Nel primo caso, il poeta sostituisce il termine “occhi” con “soli” sulla base del sema comune della “lucentezza”; inoltre l'aggettivo numerale “due”, che è un elemento appartenente alla tavola di pertinenza del primo termine, viene attribuito al secondo. Questo processo metaforico è tipico della poesia barocca.

¹⁰⁸ Ivi, p. 141.

Nel secondo caso, “A nera” di Rimbaud, i due termini sono entrambi dei «segni semanticamente primitivi», non scomponibili in semi e per questo non ricollegabili tra loro; l’associazione non pertinente tra le due parole non può essere ridotta.

In stretto rapporto con la predicazione è la funzione grammaticale della coordinazione; il concetto di non pertinenza utilizzato per la prima è infatti molto simile a quello di «non conseguenza» utilizzato per la seconda:

Essa [la coordinazione] presenta in effetti degli stretti rapporti con la predicazione. Si può dunque, *mutatis mutandis*, applicare all’una tutto quello che noi abbiamo detto dell’altra [...].¹⁰⁹

La norma grammaticale che regola l’uso della coordinazione stabilisce che due proposizioni per essere coordinate devono presentare omogeneità funzionale e logica. Nel caso in cui vengano accostate frasi inconciliabili dal punto di vista logico, avviene uno scarto che il critico chiama «non conseguenza»:

Chiameremo «non conseguenza» il tipo di scarto che consiste nel coordinare due idee che apparentemente non hanno alcun rapporto logico tra loro.¹¹⁰

Anche in questo caso si può osservare una progressione nella storia della poesia verso un grado di «non conseguenza» sempre maggiore, che trova il suo vertice nel Simbolismo:

La ragione è innanzitutto *conseguenza*, ed è per questo che i classici non osarono mai servirsi della non conseguenza. I romantici ebbero questa audacia: rompere l’ordinamento del

¹⁰⁹ Ivi, p. 170.

¹¹⁰ Ivi, p. 177.

discorso. Ed ancora non lo fecero che in maniera molto moderata. E senza dubbio a Rimbaud, nelle *Illuminations*, che bisogna attribuire la responsabilità del salto decisivo oltre la frontiera che divide la ragione della insensatezza.¹¹¹

In realtà, dei precedenti rispetto al Romanticismo nell'uso di questo scarto ci sono stati, in particolare in autori appartenenti alla corrente poetica del Barocco. Cohen, pur riconoscendo ciò, afferma che non si è occupato di questo tipo di poesia in quanto nel suo studio ha preferito trattare «solo della grande poesia»¹¹². Un'affermazione del genere sembra alquanto avventata, dato che la poesia barocca non può di certo essere definita come poesia trascurabile o di basso livello. Sembra più verosimile che Cohen non abbia voluto inserire i dati relativi alla poesia barocca in quanto avrebbero potuto ledere la linearità del percorso evolutivo della poesia dal Classicismo al Simbolismo.

3.4 Il livello semantico: la determinazione

La funzione linguistica della determinazione serve a identificare in un insieme un singolo elemento o un numero scelto di elementi. Cohen decide di concentrarsi anche per questa funzione sulla categoria specifica degli epiteti.

Osserva il critico che il compito degli epiteti in una frase è restringere il campo di un insieme:

l'epiteto attesta il suo valore puramente determinativo. Esso è fatto per rispondere alla domanda: «Quale?». Funzione che esso compie delimitando lo spazio all'interno di un genere.

¹¹¹ *Ibidem.*

¹¹² Ivi, Nota 9 p. 178.

E si vede come per sostenere questo ruolo bisogna che l'epiteto non sia applicato che ad una parte dell'estensione del nome.¹¹³

Può avvenire, tuttavia, che l'epiteto non circoscriva una parte dell'insieme, perdendo così la sua funzione determinativa; in questa circostanza l'epiteto risulta al contrario ridondante, dato che offre un'informazione contenuta già nella definizione del termine stesso. L'epiteto «ridondante» rappresenta uno scarto rispetto al suo uso normativo. Questa tipologia “anomala”, secondo Cohen, è tipica della poesia:

Un epiteto per compiere la sua funzione deve: 1) applicarsi ad una parte del nome, 2) non applicarsi che ad una parte soltanto. Esso è anormale se non conviene ad alcuno e se conviene a tutti. Esso non si applica ad alcuno in «profumi neri»; si applica a tutti in «verde smeraldo».

Mostreremo ora, attraverso l'analisi statistica, che l'epiteto ridondante caratterizza il linguaggio poetico.¹¹⁴

Prima di mettere a confronto le tre epoche considerate della poesia, Cohen analizza i dati statistici relativi alla “prosa”. Da essi emerge che l'uso degli epiteti non determinativi è nella prosa quasi nullo, o limitato a quei casi in cui «l'autore cessa di parlare come uomo di scienza»¹¹⁵.

Qui, però, il critico fa una distinzione tra prosa scientifica e prosa letteraria, in quanto, osservando i dati tratti dalla prosa letteraria, si può notare un sostanziale incremento nell'uso degli epiteti non determinativi: dalla stima del 3,66% della prosa scientifica si passa al 16,66% della prosa letteraria. Sebbene in poesia si abbia una percentuale maggiore (35,66%),

¹¹³ Ivi, pp. 149-150.

¹¹⁴ Ivi, p. 151.

¹¹⁵ Ivi, p. 153.

sulla base di questi dati si evince che l'epiteto ridondante non è di uso esclusivamente poetico. Per non annullare la sua tesi, secondo cui la ridondanza dell'epiteto è un carattere linguistico esclusivo della poesia, Cohen osserva:

Si nota che essa [la prosa letteraria] pratica con una certa abbondanza questo tipo di figura. Cosa che mostra come, sul piano stilistico, essa non differisca dalla poesia che da un punto di vista quantitativo. La prosa letteraria non è che una poesia moderata ovvero, se si vuole, la poesia costituisce la forma veemente della letteratura, il grado parossistico dello stile. Lo stile è uno. Esso comporta un numero limitato di figure, sempre le stesse. Dalla prosa alla poesia, e da uno stato all'altro della poesia, la differenza è soltanto nell'audacia con la quale il linguaggio utilizza i processi virtualmente inscritti nella sua struttura.¹¹⁶

Affermando che «lo stile è uno», Cohen sembra smentire l'assioma che lui stesso ha posto alla base del suo lavoro: prosa e poesia presentano due stili completamente agli antipodi, non assimilabili tra loro. Se la prosa letteraria è un grado moderato di poesia, viene ad annullarsi questa dicotomia:

Cohen definisce la poetica come una «stilistica di genere»: discorso forse sostenibile ma a condizione che sia nettamente mantenuta la differenza d'estensione e di comprensione tra i concetti di stile in generale e di stile poetico in particolare. Ora questo non sempre avviene [...].¹¹⁷

¹¹⁶ Ivi, p. 157.

¹¹⁷ G. Genette, *Figure II*, cit., p. 108.

Sembra esserci confusione tra il concetto di “prosa” e l’idea di un «grado zero della scrittura», in cui vi è assenza di stile. Come osserva giustamente Genette:

La «struttura» che egli scopre è forse meno quella del linguaggio poetico che quella dello stile in generale, e infatti mette in luce alcuni *tratti stilistici* che la poesia non detiene in proprio, ma condivide con altri generi letterari.¹¹⁸

Dopo aver messo a confronto prosa e poesia, Cohen si sofferma sulle tre epoche prese a campione. Se si osservano i dati raccolti sul tasso di epiteti ridondanti presenti, si può osservare che la differenza tra i tre gruppi non è molto significativa: Classicismo 40,3%; Romanticismo 54%; Simbolismo 66%.

Per non contravvenire all’ipotesi del percorso evolutivo della poesia, Cohen afferma che, sebbene dai dati non emerga una grande distanza tra Classicismo, Romanticismo e Simbolismo, in realtà vi è una forte differenza nel tipo di epiteto utilizzato dalle tre correnti poetiche. Vengono distinti un grado basso e un grado alto di ridondanza; la distinzione si basa sul livello di difficoltà con cui si può ridurre lo scarto. Mentre la poesia classicistica sfrutta un tipo di epiteti il cui scarto è facilmente riducibile, il Romanticismo e soprattutto il Simbolismo usano un secondo tipo.

Per grado basso, o primo grado, si intendono quegli epiteti la cui ridondanza può essere ridotta cambiandone la funzione grammaticale nel testo da determinativa a predicativa. In questo modo l’epiteto assumerà il significato di un complemento circostanziale:

Poiché l’epiteto è superfluo, sembrerebbe *a priori* che per ridurre lo scarto fosse sufficiente sopprimerlo. Ma un tal modo

¹¹⁸ Ivi, p. 109.

di operare sarebbe abusivo. L'aggettivo è presente nel testo, e bisogna integrarlo. Si può farlo «girando» la formula, vale a dire trasformando uno dei suoi elementi. E poiché lo scarto proviene da una opposizione tra lessico e grammatica, bisogna cambiare l'uno e l'altro, cioè tanto il senso della parola quanto la sua funzione.

Il primo grado della riduzione consiste nel cambiare la funzione. È in effetti l'operazione più facile. Per compierla, è sufficiente trasformare l'epiteto in apposizione, vale a dire *staccare* l'aggettivo.¹¹⁹

Al grado alto della figura il passaggio alla funzione predicativa non avviene automaticamente. L'epiteto deve subire prima un cambiamento di significato, processo che Cohen già precedentemente ha identificato con la metafora:

Resta allora da cambiare il senso dell'aggettivo, in modo che questo possa prestarsi all'operazione. Vale a dire, operare una metafora che si aggiungerà al cambiamento di funzione. [...] Si tratta di una operazione evidentemente più difficile, che costituisce il secondo grado della figura.¹²⁰

L'ultima parte di questa sezione dedicata alla determinazione è incentrata sull'uso degli «shifters» in poesia. Gli «shifters» sono quegli elementi linguistici il cui significato varia a seconda della situazione: i pronomi personali, i pronomi e aggettivi determinativi, gli avverbi di tempo e luogo, fanno tutti riferimento a qualcosa che sta “fuori” dal messaggio e che il destinatario può dedurre dalla situazione.

¹¹⁹ J. Cohen, *Struttura del linguaggio poetico*, cit., p. 160.

¹²⁰ Ivi, pp. 161-162.

Un testo scritto, dato che non si colloca in una situazione conosciuta ed evidente, deve fornire esso stesso le indicazioni necessarie per comprendere quello di cui si sta parlando: per esempio, non si può cominciare un testo scritto dicendo “questo libro”, se prima non si è citato quell’oggetto; nel parlato, invece, dato che l’emittente e il destinatario condividono lo stesso spazio e tempo, l’interlocutore può indicare il libro di cui sta parlando e dire “questo libro”, anche se non ha ancora fatto riferimento ad esso.

Il componimento poetico, essendo un testo scritto, per poter usare gli «shifters» dovrebbe quindi offrire prima le informazioni necessarie per comprendere la situazione di cui si sta parlando; tuttavia questo non sempre avviene:

Il poema è scritto, ma simula d’essere parlato. Esso deroga, per la stessa ragione, da una regola generale della strategia del discorso. Il discorso ha il dovere di fornire al destinatario l’insieme delle informazioni che questo richiede. Ma, per scrupolo di economia, il parlante sopprime le informazioni che il suo interlocutore può dedurre dalla situazione. Il poema fa lo stesso, se non che in questo caso la situazione è mancante. Quindi, tutte le parole sono fatte per determinare diventano incapaci di assolvere la loro funzione. Esse indicano senza indicare.¹²¹

Un esempio significativo è l’uso del pronome personale “Io”. Afferma Cohen che, mentre nel parlato è evidente chi sia il soggetto che parla, in poesia l’identità dell’Io resta indeterminata. Sarebbe un errore far coincidere l’Io poetico con la persona dello scrittore. È proprio grazie all’indeterminatezza del soggetto che il lettore riesce a cogliere nel componimento poetico un significato assoluto:

¹²¹ Ivi, p. 166.

Il poema non è una confessione sentimentale e gli stati d'animo di un individuo particolare [...]. Lo si vede, «Io» non è più semplicemente «l'emittente del messaggio». Il pronome rimanda ad una nuova significazione che non è iscritta nel codice e che tuttavia ne emana. L'assenza, nel messaggio stesso, della referenza alla quale rinvia il codice, trasforma il codice e lo correda di un potere nuovo.¹²²

Elementi che nel discorso ordinario hanno una funzione determinativa producono in poesia un effetto opposto, ovvero di rendere il messaggio criptico e indeterminato:

La carenza [di informazioni] è deliberata, essa è fatta per dare un tocco di indeterminatezza agli esseri ed alle cose che popolano l'universo poetico. Ed è principalmente da questa figura che emana l'impressione di realtà vaga, nebulosa, irrimediabilmente segreta che aderisce alla categoria stesso del poetico.¹²³

3.5 L'ordine delle parole

Dopo essersi concentrato sul livello fonetico e semantico del linguaggio poetico, Cohen si focalizza sul livello grammaticale della lingua in senso stretto:

Qui, tuttavia, noi ci porremo al livello strettamente grammaticale. Le strutture studiate non metteranno più in opera gli elementi fonici o lessicali della lingua, ma soltanto i suoi elementi propriamente grammaticali, morfologici o sintattici.¹²⁴

¹²² Ivi, p. 165.

¹²³ Ivi, p. 166.

¹²⁴ Ivi, p. 189.

L'ultimo punto trattato riguarda l'ordine delle parole nella frase in poesia, e più precisamente la posizione dell'epiteto. Osserva il critico che in poesia avviene un'infrazione rispetto alla regola grammaticale della «sequenza progressiva», ovvero nell'ordine degli elementi determinato-determinante. Questo scarto rispetto alla regola viene definita «inversione».

Nella lingua francese l'inversione consiste nell'anteposizione dell'epiteto rispetto al sostantivo, dato che in questa lingua la tendenza è posporre il primo al secondo. È ovvio che, a seconda della lingua in cui è scritto il componimento studiato e alle sue regole grammaticali, l'inversione cambia:

Non è quindi la posizione dell'aggettivo in se stessa che è responsabile dell'effetto prodotto, ma il suo carattere insolito. È quando l'aggettivo vien posto normalmente *dopo* il nome che è possibile, ponendolo *prima* del nome, trarne un effetto letterario.¹²⁵

I dati raccolti in questo caso contravvengono alla legge evolutiva della poesia: la percentuale di inversione rinvenuta nei poeti Classicisti è del 54,3%, contro il 33,3% dei Romantici e il 34% dei Simbolisti. Osserva il critico che questo risultato in realtà non lede la sua ipotesi per due motivi: innanzitutto, perché nel periodo storico in cui si inserisce la poesia del Classicismo la regola grammaticale della posposizione dell'epiteto non si era ancora affermata, come avvenne invece nelle epoche successive; e in secondo luogo, perché l'inversione attuata dai poeti classicisti è un'inversione debole rispetto a quella dei Romantici e dei Simbolisti.

Per comprendere la differenza tra i due tipi di inversione, bisogna distinguere due categorie di aggettivi: gli aggettivi «valutativi», il cui significato si avvicina a quello di grande-piccolo o buono-cattivo, e gli aggettivi «non valutativi». L'anteposizione al nome degli aggettivi del

¹²⁵ Ivi, p. 200.

primo tipo è quella attuata normalmente nel Classicismo e risulta ancora essere la «più naturale»:

Così, ci sarà rottura reale di norma solo se l'anteposizione concerne un aggettivo che non ha senso né qualitativo né quantitativo. [...] È quindi interessante sottoporre alla statistica solo gli aggettivi di questo tipo che chiameremo non valutativi.

[...] I classici praticano largamente l'inversione, ma si tratta, nella grandissima maggioranza dei casi, di aggettivi a senso valutativo.

[...] Al contrario, presso i moderni, più della metà delle inversioni tocca aggettivi non valutativi, vale a dire termini che la prosa non inverte mai.¹²⁶

Grazie a questa distinzione la linea progressiva disegnata da Cohen non viene contraddetta:

La dominanza dei classici in un quadro delle inversioni poetiche non ha niente di sorprendente in teoria, ma il postulato d'involuzione caro a Cohen gli impedisce di accettare un simile fatto: così non gli dispiace di poter ristabilire quello che è la sua norma eliminando dal conto gli epiteti «valutativi», più suscettibili di anteposizione normale [...].¹²⁷

La posizione degli elementi in una frase è funzionale al loro ruolo grammaticale. Invertendo l'ordine sostantivo-aggettivo, la differenza funzionale tra i due termini viene percepita di meno:

Ne risulta [dall'inversione dell'ordine sostantivo-aggettivo] una sostantivazione parziale dell'aggettivo. Abbiamo qui ancora un

¹²⁶ Ivi, pp. 195-196.

¹²⁷ G. Genette, *Figure II*, cit., p. 101.

termine ibrido, che ha perduto parzialmente la sua personalità grammaticale. Nello stesso tempo, la differenza tra categorie complementari, da una parte il nome e dall'altra l'aggettivo, risulta diminuita. Si tende verso uno stato di non differenziazione dei termini che compongono il sintagma.¹²⁸

Il processo di de-differenziazione, che caratterizza anche le figure che agiscono al livello fonetico della poesia, sfocia in una «destrutturazione del messaggio» e in un «oscuramento del discorso». Questo non significa che la poesia non abbia un significato o che il suo significato sia incomprensibile, ma che per poter cogliere quello che il poeta sta dicendo bisogna attuare un cambiamento di senso alle parole. Tale processo viene spiegato nell'ultimo capitolo del saggio, *La funzione poetica*.

3.6 *La funzione poetica: l'opposizione tra denotazione e connotazione*

Dallo studio condotto da Cohen sulle diverse strutture linguistiche del linguaggio poetico emerge che la poesia è in netta contrapposizione con la prosa; il linguaggio poetico è scarto volontario rispetto alle norme che regolano il linguaggio ordinario. E tuttavia, osserva Cohen, il «meccanismo di fabbricazione del poetico» non si può ridurre solo a questo. Perché un testo sia poetico non basta che sia scarto, violazione volontaria del codice; quello dello scarto è solo il primo di due momenti:

lo scarto in realtà non è, per la poesia, che un errore commesso del tutto espressamente per ottenere la sua propria correzione.

Il meccanismo di fabbricazione del poetico si compone in due tempi:

- 1) Posizione dello scarto;
- 2) Riduzione dello scarto.

¹²⁸ J. Cohen, *Struttura del linguaggio poetico*, cit., p. 198.

Solo il primo è negativo. [...] Essa [la poesia] non distrugge se non per ricostruire. [...] L'assurdità del poema è essenziale ad esso, ma non è gratuita. È il prezzo che bisogna pagare per un altro ordine di chiarezza. Nella figura e per mezzo di essa, il senso viene di volta in volta perduto e ritrovato.¹²⁹

Nei capitoli precedenti il critico si è soffermato a mostrare il primo momento di questo processo, ovvero come la prosa violi il codice; in questo capitolo di chiusura vuole invece mostrare qual è il meccanismo che permette di ridurre lo scarto.

La differenza tra prosa e poesia non è in quello di cui parlano, ma nell'«effetto soggettivo prodotto»¹³⁰. Il linguaggio ordinario ha come fine ultimo quello di comunicare qualcosa e per questo il suo significato è univoco e preciso; nel caso del linguaggio poetico, invece, non si vuole trasmettere un'informazione, bensì un'emozione. Per distinguere queste due funzioni contrapposte, Cohen usa i termini «denotazione» e «connotazione»:

La maggior parte dei linguisti, com'è noto, concorda nel riconoscere al linguaggio una polivalenza funzionale. [...] tutti sono d'accordo nell'attribuirgliene almeno due [di funzioni], corrispondenti alle due grandi divisioni classiche della vita psichica: vita intellettuale e vita affettiva. La prima è la funzione ordinaria del linguaggio [...] in opposizione all'altra funzione detta [...] «affettiva» o «emotiva» [...]. Per indicare i due tipi di senso, useremo i termini comodi di «denotazione» e «connotazione». Resterà inteso che la denotazione e la connotazione hanno lo stesso referente e sono in opposizione solo sul piano psicologico, in quanto la denotazione designa la

¹²⁹ Ivi, p. 205.

¹³⁰ Ivi, p. 206.

risposta cognitiva, la connotazione la risposta affettiva, provocate da due espressioni diverse dello stesso oggetto.

La funzione della prosa è denotativa, la funzione della poesia, connotativa.¹³¹

I due piani, denotativo e connotativo, sono antitetici tra loro. In poesia, dove il linguaggio ha una funzione connotativa, si può cogliere il senso di quello che il poeta dice solo se le parole vengono “svestite” del loro significato denotativo, logico-razionale.

Le strutture linguistiche tipiche della scrittura poetica, analizzate nei capitoli precedenti, risultano “anomale” rispetto al linguaggio ordinario, ovvero il linguaggio denotativo. Con i Simbolisti l’“anomalia” raggiunge un livello tale da rendere impossibile, sul piano denotativo, la decifrazione del testo. Nel momento in cui, però, si sostituisce il «senso denotativo» con un secondo piano di significazione, «dove le parole sarebbero definite a partire dalle qualità affettive»¹³², il testo riacquista un senso:

Avevamo definito la figura come un conflitto funzione-senso. La frase poetica assegna ai suoi termini una funzione che il loro senso è inadatto ad assolvere. Questa definizione può essere ora completata: basta sostituire in questa formula «senso» con «denotazione». Il senso denotativo rende il termine incapace di espletare la funzione assegnatagli dalla frase. Ma la connotazione prende il posto della denotazione manchevole. Per questo, l’accordo dei termini opera sul piano connotativo. Una sorta di «logica affettiva» dà la sua norma alla frase poetica. Il linguaggio ha mutato il codice. [...] Il codice del linguaggio ordinario poggia sull’esperienza esterna. [...] Il codice del

¹³¹ Ivi, p. 207.

¹³² Ivi, p. 212.

linguaggio poetico si fonda, al contrario, sull'esperienza interna.¹³³

Secondo Cohen, la poesia deve essere necessariamente scarto rispetto alla prosa proprio per permettere il passaggio dal codice denotativo a quello connotativo; più il linguaggio contravviene alle norme stabilite dal linguaggio denotativo della prosa, più sarà poetico. È solo facendo questa sostituzione che si può superare il livello negativo dello scarto e raggiungere il significato del testo:

La risposta si trova nell'antinomia dei due codici. Senso nozionale e senso emozionale non possono coesistere nell'intimo di una stessa coscienza. Il significante non può rivestirsi nello stesso tempo di due significati che si escludono. Per questa ragione la poesia [...] deve rompere il legame originale del significante con la nozione, per sostituirgli l'emozione. Bisogna che essa blocchi il funzionamento del vecchio codice per permettere a quello nuovo di funzionare. La poesia non è una *cosa diversa* dalla prosa; è l'*antiprosa*.

[...] Il poeta non può dire semplicemente «la luna», poiché questa parola suscita spontaneamente in noi la modalità «neutra» della coscienza. [...] Per suscitare l'immagine emozionale della luna, il poeta deve ricorrere alla figura, deve violare il codice, deve dire: *cette faucille d'or dans le champ des étoiles* [...].

L'idea di un rapporto antitetico tra denotazione e connotazione e dell'impossibilità della compresenza dei due livelli è fortemente contestata da Gérard Genette. Osserva il critico che, come suggerisce il prefisso co-, la

¹³³ Ivi, pp. 213-214.

connotazione è un livello di significazione che non soppianta quello denotativo, ma lo accompagna:

La denotazione e la connotazione sono insomma ben lontane dall'essere «antagoniste» quanto pensa Cohen, ed è proprio la loro doppia presenza simultanea ad alimentare l'ambiguità poetica, tanto nell'*immagine* moderna quanto in quella classica.¹³⁴

Cohen identifica l'essenza della poesia nello scarto rispetto al linguaggio ordinario: la poesia è necessariamente violazione del codice; Genette, al contrario, sostiene l'idea che la poesia sia la forma in cui meglio il linguaggio riesce a sfruttare le proprie potenzialità:

avendo legato il destino dell'*emozionale* al linguaggio connotativo e quello *nozionale* al linguaggio denotativo, bisogna per forza che espella il secondo a vantaggio del primo. [...] Questo significa al tempo stesso equiparare troppo largamente la funzione poetica all'espressività dello stile affettivo [...], e separare troppo drasticamente il linguaggio poetico dalle risorse profonde della lingua. La poesia è insieme un'operazione più specifica e più strettamente legata all'essere intimo del linguaggio. La poesia non *forza* il linguaggio: Mallarmé, con maggiore misura e ambiguità, diceva che «ne compensa il difetto».¹³⁵

Per Genette il difetto del linguaggio è nell'arbitrarietà del segno, ovvero nella mancanza di relazione tra significante e significato. La funzione della

¹³⁴ G. Genette, *Figure II*, cit., p. 111.

¹³⁵ *Ibidem*.

poesia è ristabilire una connessione tra l'aspetto fonetico e quello semantico delle parole:

La funzione poetica consiste infatti proprio in questo sforzo per «compensare», sia pure illusoriamente, l'arbitrarietà del segno, ossia per *motivare il linguaggio*. [...] Vediamo così l'attività poetica legarsi strettamente in alcuni, come nello stesso Mallarmé [...], a un'incessante *immaginazione del linguaggio*, che è in fondo una fantasticheria motivante, una fantasticheria della motivazione linguistica, caratterizzata da una sorta di nostalgia per quell'ipotetico stato «primitivo» della lingua in cui la parola sarebbe *stata* quello che diceva.¹³⁶

Quello che caratterizza il testo poetico è «l'atteggiamento motivante», ovvero la ricerca da parte dell'autore e del lettore di un nuovo significato delle parole strettamente connesso all'aspetto sonoro di esse, al significante. Per Genette non è tanto la forma a caratterizzare la poesia, quanto uno «stato»:

l'essenziale della motivazione poetica non è in questi artifici, che funzionano probabilmente solo da catalizzatori: più semplicemente e più profondamente è nell'atteggiamento di lettura che la poesia riesce (o, più spesso, non riesce) a imporre al lettore, atteggiamento motivante [...]. Il linguaggio poetico rivela qui, ci sembra, la sua vera «struttura», che non è di essere una *forma particolare*, definita dai suoi accidenti specifici, ma piuttosto uno *stato* [...].¹³⁷

Provocatoriamente, Genette chiude il suo saggio con un rovesciamento dell'idea di Cohen del linguaggio poetico come scarto rispetto al linguaggio

¹³⁶ Ivi, pp. 113-114.

¹³⁷ Ivi, p. 118.

ordinario: è il linguaggio ordinario quello che ha creato uno scarto tra significante e significato; la poesia, invece, si impone di ridurre questo scarto «attraverso un'azione di approfondimento e risonanza»¹³⁸ della lingua:

In verità ciò che si lascia più giustamente definire dallo scarto, come scarto, non è il linguaggio poetico, bensì proprio la prosa, l'*oratio soluta*, la parola disgiunta, il linguaggio stesso come divergenza e disgiunzione dei significanti, dei significati, del significante e del significato.¹³⁹

¹³⁸ Ivi, p. 119.

¹³⁹ Ivi, p. 120.

4. E. Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*

Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000 è un'antologia di poeti e dei loro componimenti più rappresentativi pensata da Enrico Testa nel 2004, e pubblicata per la casa editrice Einaudi nel 2005. Lo scopo di questa raccolta è mostrare quali siano le tendenze ideologiche e stilistiche della poesia italiana nei decenni che vanno dagli anni '60 fino alla fine del XX secolo, come viene affermato nella *Nota al testo*:

Il lettore, se lo vorrà, potrà, verificandoli [i fili di continuità] nei testi, seguirli in percorsi spesso intersecantisi. Essi, in sintesi, sono: la messa in rilievo di aspetti linguistici e, in particolare, testuali della poesia che forse potrà consentire di guardare a fenomeni più ampi dei singoli comportamenti stilistici [...]; il rapporto tra il lirismo tradizionale con i suoi tratti essenziali [...] e altre soluzioni che contemplano la sua critica, espansione, riduzione o escussione; la questione del soggetto e i modi del suo definirsi come simulacro vocale nello scritto [...] e come origine o termine di relazioni con il mondo rappresentato; il rapporto con le “grandi questioni” del pensiero e, in particolare, con il nichilismo [...]; la presenza, infine, di motivi e strutture antropologiche [...].¹⁴⁰

Testa non adotta nella suddivisione dei testi categorie letterarie o «vecchie etichette storiografiche»; piuttosto decide di trattare i diversi poeti in modo autonomo, offrendo al lettore una breve introduzione in cui spiega i caratteri fondamentali della scrittura e delle raccolte di poesie di ogni singolo autore. In questo modo, secondo il critico, si sfugge all'errore di

¹⁴⁰ E. Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, p. XXXII.

affidarsi aprioristicamente a categorie stabilite da altri, favorendo così un confronto tra i diversi autori e le diverse poetiche libero da vincoli:

In tempi in cui, a dire di molti, la poesia vive [...] in uno stato d'indifferenza e confusione e registra [...] una riduzione del suo prestigio sociale [...], i limiti istituzionali del genere “antologia di poesie” paiono essersi accentuati. Da qui, in alcune creazioni recenti, il ricorso a vecchie etichette storiografiche, che sembrano però oggi inerti, o l'affidarsi a logiche territoriali [...] oppure la trasformazione del genere in registro di classe o appello da raduno condominiale o in luogo d'esercizio dell'animo stizzito e umorale del compilatore. Per evitare – nei limiti del possibile – simili rischi e, con essi, finzioni d'imparzialità e pretese onnicomprensive, è forse preferibile assumere più che tradizionali partizioni storicistiche della materia (scuole, correnti, categorie) un impegno dichiaratamente saggistico. Ciò comporta l'elezione di una serie di punti, tematici e no, ritenuti di particolare rilievo. I quali, mentre danno parziale ragione della scelta degli autori, mirano anche ad individuare, al di sotto dei singoli “ritratti”, dei fili di continuità, se non storica, almeno argomentativa.¹⁴¹

L'obiettivo che il critico si prefigge è offrire una panoramica della poesia italiana della seconda metà del XX secolo, dalla quale il lettore possa trarre, attraverso un lavoro di astrazione, il pensiero e la “filosofia” dei diversi decenni di questo arco temporale:

in letteratura e, in particolare, in poesia si possano cogliere [...] le tracce di procedure remote e l'affiorare di strutture simboliche che la nostra pratica quotidiana tende a rimuovere provocandone

¹⁴¹ Ivi, pp. XXXI-XXXII.

poi il ritorno in veste allucinatoria. Il rilievo concesso a quest'ultimo aspetto muove, a sua volta, dalla personale convinzione [...] che l'esperienza individuale della scrittura tocchi, in modi certo né semplici né meccanicistici, lo stratificarsi dell'esperienza collettiva e che proprio in tale giuntura risiedano le ragioni della memorabilità e riconoscibilità (o, al contrario, l'evanescenza) del fatto letterario.¹⁴²

Qui Testa sembra avvicinarsi alla posizione di Francesco Orlando in *Per una teoria freudiana della letteratura*. Secondo Orlando, la letteratura condivide con l'inconscio uno stesso linguaggio, ovvero il «linguaggio figurale»:

La figura, direi, è il perpetuo tributo reso all'inconscio [...] dal linguaggio dell'io cosciente. E letteratura è, secondo una definizione per così dire aperta, qualunque linguaggio verbale dell'io cosciente (scritto od orale) che renda in misura elevata o elevatissima all'inconscio il tributo rappresentato dalla figura.¹⁴³

Insomma, nel linguaggio della letteratura sarebbe possibile cogliere il ritorno di un «represso inerente alla repressione sociale che grava, in un dato momento storico»¹⁴⁴. Questo processo viene chiamato dal critico «ritorno del represso formale».

Nell'*Introduzione* Enrico Testa offre al lettore il risultato di un “processo di astrazione”, per ricondurre ad unità i singoli fenomeni osservati nei diversi autori e disegnare un quadro dei cambiamenti che ha subito la poesia negli ultimi quaranta anni. I punti analizzati sono quei «fili di continuità» citati nella *Nota al testo*: la lingua utilizzata; la posizione

¹⁴² Ivi, p. XXXII.

¹⁴³ F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992, p. 66.

¹⁴⁴ Ivi, p. 41.

dell'io; il rapporto tra la poesia e le grandi questioni filosofiche; il rapporto con il lirismo tradizionale.

4.1 Gli aspetti linguistici della poesia dagli anni '60 agli anni 2000

Negli anni '60 dal punto di vista linguistico si può osservare un processo di "prosacizzazione" della poesia. I poeti di quegli anni, infatti, prediligono il lessico e i costrutti sintattici che in genere caratterizzano la scrittura in prosa e il linguaggio parlato:

Se ci limitiamo, per il momento, a registrare dati grammaticali o superindividuali [...] è agevole vedere come termini, fraseologie e costrutti morfosintattici di stampo parlato siano ora assunti nella scrittura poetica con un grado di ospitalità di cui è difficile trovare l'eguale in passato.¹⁴⁵

Questo cambiamento linguistico è strettamente legato a un cambiamento nel pensiero e nel modo di concepire la scrittura: l'autore vuole che il proprio componimento sia vicino alla realtà tangibile e che restituisca in modo diretto l'esperienza umana. Per questo la poesia moderna è detta da Montale «poesia inclusiva», in quanto include registri linguistici e argomenti che la retorica classica avrebbe escluso dal genere poetico:

Fino a una ventina d'anni or sono la poesia si distingueva dalla prosa per l'impiego di un linguaggio «poetico» [...], per l'uso di strutture metriche visibili ad occhio nudo [...] ed anche per l'esclusione di contenuti che si ritenevano più adatti al trattamento prosastico. La lirica escludeva la prosa proprio per questo: eleggendo contenuti privilegiati [...]. Tutto il resto (la storia, la cronaca, il discorso, il ragionamento, il racconto, anche

¹⁴⁵ E. Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, cit., p. VI.

il racconto ormai autonomo e diventato romanzo) era di pertinenza della prosa.

I moderni poeti «inclusivi» non hanno fatto altro che trasportare nell'ambito del verso o del quasi verso tutto il carrozzone dei contenuti che da qualche secolo n'erano stati esclusi.¹⁴⁶

Mentre i poeti simbolisti cercano costantemente il modo per rifondare il linguaggio e allontanarlo dalle sedimentazioni della Storia, i poeti italiani degli anni '60 scelgono di utilizzare la lingua "viva", frutto della quotidianità e dell'esperienza.

Un autore in cui è evidente questo cambiamento linguistico è Vittorio Sereni, con la sua raccolta del 1965 *Gli strumenti umani*. In questa raccolta il poeta «si libera di quanto [in lui] ancora sopravviveva di ermetico o petrarchistico», immergendosi nella lingua del parlato e dell'io interiore, nel tentativo di restituire una realtà vissuta, non astratta e lontana dall'uomo:

Destinate a far da contrappunto antimelodico al registro alto del vocabolario e della sintassi, le forme della lingua d'uso sono, più specificatamente, adibite a movimentare di scatti interiori e di soprassalti emotivi il soliloquio dell'io [...], i principî d'astrattezza, rarefazione e fissità propri della tematica lirica sono disattesi e cedono il posto ad un vario repertorio sentimentale [...] e a situazioni e motivi concreti diversi [...].¹⁴⁷

Il linguaggio utilizzato, definito da Montale «dimesso, colloquiale», è funzionale a restituire «una serie di soliloqui o di appelli o di constatazioni». Sebbene riferite a componenti successivi a quelli raccolti

¹⁴⁶ E. Montale, *Poesia inclusiva*, «Corriere della Sera», 21 giugno 1964, in E. Montale, *Sulla poesia*, G. Zampa (a cura di), Milano, Mondadori, 1976, pp. 146-148, p. 146.

¹⁴⁷ E. Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, cit., p. 4.

in *Gli strumenti umani*, bene spiegano la natura delle poesie di questa raccolta le parole di Montale:

«pezzi», monologhi o squarci di meditazioni che ricalcano dall'interno il pensiero, i ribollimenti e le angosce di un uomo d'oggi, di un poeta che, come Sereni ha detto, trova sempre più insopportabile la qualifica di poeta [...].¹⁴⁸

A caratterizzare gli anni '70 è, secondo Testa, invece una forte apertura della lingua poetica verso il dialetto. Il dialetto è infatti sentito come la vera lingua dell'Io, in grado di restituire in modo più efficace le diverse sfaccettature del soggetto e la realtà in cui esso è inserito; l'italiano dell'uso è ormai avvertito come inespressivo, in quanto strumento di cui si è “abusato” nella poesia precedente:

Nell'adozione di parlate locali, spesso marginali, arcaiche o, al limite, socialmente inesistenti, prevalgono per lo più spinte polemiche (il fastidio per la lingua letteraria e l'italiano d'uso), credenze schematiche (la superiorità espressiva e morale del dialetto), propositi di difesa (tutelare un patrimonio di sentimenti, oggetti e figure in disgregazione) e, in genere, intendimenti regressivi e una spiccata disposizione lirica in cui la risorsa idiomantica attrae lo scrittore in quanto «lingua privata ed evocatrice» (Brevini).¹⁴⁹

Interessante è vedere come già nel 1953 Eugenio Montale, in un articolo intitolato *La musa dialettale*, faccia osservazioni simili a quelle di Testa: i poeti ricorrono al dialetto o per suscitare «effetto di novità» nel lettore, o «quando la lingua sia considerata insufficiente o impropria a una

¹⁴⁸ E. Montale, *Strumenti umani*, «Corriere della Sera», 24 ottobre 1965, in E. Montale, *Sulla poesia*, G. Zampa (a cura di), cit., pp. 328-333, p. 331.

¹⁴⁹ E. Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, cit., p. XV.

ispirazione»; per questo motivo «scrivono in un'altra lingua perché la nostra, o l'attuale stagione della nostra, è da essi considerata uno strumento inservibile»¹⁵⁰.

La scelta di utilizzare una lingua diversa rispetto a quella della quotidianità è espressione della volontà dei poeti di riconsegnare alla poesia una lingua tutta sua. Afferma infatti Testa:

È forse, anche per la vastità socio-letteraria del fenomeno [l'adozione del dialetto in poesia], il tentativo più eclatante di riconsegnare alla poesia un'identità che la travolgente modernizzazione del paese e la sovversione neoavanguardistica avevano fortemente indebolito. Questa ricerca di un nuovo distinto profilo della poesia, coincidente con la lingua ben caratterizzata del suo autore e spesso, svanita la sua comunità di appartenenza, soltanto con la sua pronuncia interiore aggettante sul vuoto sociale, è stata talvolta sopravvalutata sulla base del pregiudizio culturale che consegna ai dialetti una ricchezza di significati maggiore di quelli consentiti dall'italiano.¹⁵¹

E si legge in Montale:

già appaiono poeti nei quali il dialetto è sentito come una super-lingua, suscettibile di raffinatezze che l'attuale linguaggio poetico italiano non consente; poeti che dovrebbero essere, in certo senso, i precursori di una nuova lingua letteraria, in attesa che questa, sempre un po' lenta e impacciata, si rimetta in marcia.¹⁵²

¹⁵⁰ E. Montale, *La Musa dialettale*, «Corriere della Sera», 15 gennaio 1953, in E. Montale, *Sulla poesia*, G. Zampa (a cura di), cit., pp. 175-180.

¹⁵¹ E. Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, cit., p. XV.

¹⁵² E. Montale, *La Musa dialettale*, cit., p. 176.

Autori in cui magistrale è l'uso del dialetto sono Franco Loi e Raffaello Baldini: nel primo il dialetto milanese è il frutto dell'«incrocio di istanze diverse» e della «reinvenzione stilistica che non esita a far ricorso ad altri dialetti e [...] a latinismi, toscanismi, lingue straniere»¹⁵³; in Baldini l'uso del dialetto del luogo natale, Santarcangelo di Romagna, restituisce la voce profonda dei personaggi che popolano le sue poesie, la cui forma compositiva principale è il monologo.

La necessità di fondare una lingua propria della poesia si fa ancora più forte negli anni '80 e '90. Mentre negli anni '60 il fine della poesia era quello di restituire l'esperienza, il vissuto, assumendo il linguaggio della quotidianità e dell'ordinario, negli ultimi decenni la tendenza è quella di abbandonare il tono sommesso e colloquiale, in favore di un tono più elevato, funzionale ad argomenti alti e “sublimi”. La poesia si lega strettamente alla filosofia e si fa portavoce delle grandi questioni del pensiero novecentesco:

L'esigenza del tragico e, insieme, la coscienza della sua impossibilità, lo statuto non convenzionale della voce, gli importanti argomenti in gioco fanno sì che non ci si possa accontentare dell'italiano dell'uso quotidiano. Se nei primi anni Sessanta si guardava con favore ad una lingua finalmente viva e comune e fondata su mutui scambi tra parlato e scritto, ora s'afferma l'idea che «l'italiano sta diventando una lingua sempre più astratta, artificiale, ambigua» (Calvino).¹⁵⁴

Conseguenze sono l'utilizzo di un lessico obsoleto, spesso tratto da vocabolari tecnici, e di una sintassi sregolata, che rende la comprensione del testo difficoltosa:

¹⁵³ E. Testa, *Dopo la litica. Poeti italiani 1960-2000*, cit., p. 218.

¹⁵⁴ Ivi, pp. XXII-XXIII.

Senza rinunciare ad un intenso rapporto con l'oralità la poesia degli ultimi vent'anni ha, in genere, esplorato tutte le possibilità del vocabolario e del discorso: ha recuperato arcaismi ed esemplari letterariamente marcati, ha coniato parole nuove, ha fatto ricorso al lessico dei vari saperi (in particolare, tra gli autori del "neo-sublime", a quello filosofico), è intervenuta sulla punteggiatura stravolgendone le regole e sulla sintassi articolandone plasticamente nessi e architetture.

[...] Il mancato rispetto delle regole della coerenza semantica del discorso, l'intervento di voci non riconoscibili, l'immotivato alternarsi di registri diversi fanno della poesia una realtà spesso enigmatica, fondata sul principio della difficoltà comunicativa.¹⁵⁵

Sebbene alcune delle tecniche possano ricordare quelle adottate nella poesia simbolista, in realtà le due prospettive sono molto diverse: i poeti simbolisti cercano di fondare attraverso un linguaggio "assoluto" un altro ordine di realtà, al di fuori di quello dell'esperienza; la poesia della fine del XX secolo, invece, «è fedele alla sua radice terrena senza però tramutare il paesaggio umano in grigia insensatezza o il quotidiano in catalogo minimalista di piccoli fatti, ed è sensibile ai richiami del "trascendente" che scorrono nelle relazioni senza però edificare su di essi una mitografia della verità e dell'assoluto»¹⁵⁶.

Esemplificativa di questa tendenza della poesia è l'ultima produzione di Andrea Zanzotto:

Zanzotto ha elaborato, in maniera sempre più netta durante gli ultimi anni, una forma di sublime [...] che si caratterizza per la sua progressiva autonomia dalle figure tradizionalmente incaricate di rivestire i versi di solennità e autorevolezza. In loro

¹⁵⁵ Ivi, pp. XXIII-XXIV.

¹⁵⁶ Ivi, p. XXVII.

vece [...] uno strenuo lavoro su varianti e plurime significazioni dell'italiano contemporaneo e antico e una sottigliezza analitica [...]. Questo acume, teoretico e percettivo, persegue l'innalzamento del tono e la sua sfida all'ineffabile [...] con l'invenzione neologista, il vocabolario colto, l'uso degli astratti, il lessico filosofico (talvolta quasi intimidatorio) e, soprattutto, con enunciazioni ottative ed assertive [...] e con una sintassi che, si potrebbe dire, mette in forma argomentativa e analogica la propria – intima – struttura d'invocazione [...].¹⁵⁷

4.2 La posizione dell'Io

La lirica tradizionale ha abituato il lettore alla presenza di un Io saldo, stabile, il quale attraverso la sua parola conferisce al mondo un ordine e un senso. Negli anni '60 comincia ad entrare in crisi questa immagine del soggetto: le categorie di soggetto ed oggetto non sono più ben distinte come in precedenza, e ciò è molto evidente in poesia. Insieme all'apertura che il genere poetico sta attuando verso la lingua della vita quotidiana e ai generi della prosa, l'idea dell'indeterminatezza del soggetto comporta che in alcuni casi nei componimenti non si ritrovi più la voce di un singolo Io, bensì una pluralità di voci, distinte anche linguisticamente, a cui sono affidate diverse visioni del mondo:

L'insistenza su modalità narrative e teatrali, accomunate dalla categoria del personaggio (vero cardine della poesia del periodo), sottopone l'antico schema del lirismo ad una sorta di dilatazione su più registri e movenze; la quale è, a sua volta, connessa alla messa in questione delle pretese assolutistiche di una soggettività chiusa in se stessa [...].¹⁵⁸

¹⁵⁷ Ivi, pp. 97-98.

¹⁵⁸ Ivi, p. XI.

Come osserva giustamente Testa, non bisogna attuare false generalizzazioni, ma vedere in ogni autore le modalità in cui si esplica l'Io poetico:

L'individuazioni di costanti non deve però dar luogo ad un quadro ingannevolmente ecumenico. Come la grammaticalizzazione poetica del parlato si rapprende in figurazioni divergenti [...] così diversi e distinguibili sono pure gli esiti del rapporto con lo statuto enunciativo "ad una sola voce", proprio della tradizione lirica.¹⁵⁹

In Bertolucci «la prospettiva del "racconto" [...] guarda [...] al di là del suo tempo»¹⁶⁰, senza però rinunciare al «mantenimento dell'identità del soggetto»: nelle poesie di Bertolucci, infatti, si può ancora riconoscere un Io determinato; nella poesia di Caproni, invece, non vi è «un io quale unico attore di un monologo lirico e quale costruttore di simboli e "oggetti" metaforici», bensì una pluralità di personaggi, «mascherati portavoce del soggetto, segni di un'alterità irriducibile»:

Caproni sostituisce all'enunciazione diretta del lirismo un'impaginazione del discorso si stampo teatrale che gli consente di confrontare punti di vista diversi, di prospettare battute e repliche dei taciti interlocutori [...] o di abbandonare il tema del monologo per rivolgersi all'ambiente in cui esso si svolge [...].¹⁶¹

Nel decennio successivo l'idea del soggetto «come entità in bilico tra consistenza e dispersione» comporta una scrittura il cui significato non è

¹⁵⁹ *Ibidem.*

¹⁶⁰ Ivi, pp. 63, 66.

¹⁶¹ Ivi, p. 21.

mai univoco e sicuro; il discorso risulta lacunoso e frammentario e quelli che emergono sono i dubbi e le indecisioni di un Io che sembra non prendere mai forma:

Negli anni Settanta si fa, in effetti, un gran parlare di riduzione o deriva, decentramento o disseminazione del soggetto. Più che una ripresa dell'avversione alla linea petrarchistica o intimistica, criticata da più parti nel decennio precedente [...] o una mossa destinata a immaginare un rapporto non più gerarchicamente ordinato nei confronti dell'altro (umano e no), si ha di fronte una soggettività che, talvolta anche con ingenua euforia, della sua parola si vale come di un termine coinvolto in una nuova complessità di contatti, movimenti, processi: in azzardi percettivi, teatri interiori, meccanismi inconsci. [...] agisce qui una figura o voce plurale e desiderante [...] che rifugge dall'univocità dei significati e delle condizioni [...].¹⁶²

Queste caratteristiche sono evidenti negli autori che esordiscono in questi anni, come per esempio Maurizio Cucchi, con *Il disperso* (1976), e Cesare Viviani, con *L'ostrabismo cara* (1973) e *Piumana* (1977). Nell'opera di Cucchi le due figure al centro del "racconto", la persona scomparsa e colui che la ricerca, restano indeterminate e il mistero della scomparsa non trova risoluzione:

L'assenza del primo [lo scomparso] e il carattere incerto del secondo [colui che lo cerca] – figurante della parte inessenziale nel dramma e portavoce di un io che resta seminascosto sullo sfondo – consegnano rispettivamente ogni piano narrativo e ogni funzione ordinatrice del discorso lirico all'insussistenza e alla

¹⁶² Ivi, pp. XVI-XVII.

frammentazione. Prevalgono le figure del silenzio e dell'indecisione [...].¹⁶³

Nelle due raccolte di Viviani «l'autonomia del suono e la pluralità dei significati della parola» sono funzionali a restituire «l'instabile vicenda del passaggio dall'infanzia alla giovinezza» dell'Io poetico senza seguire un criterio logico-razionale, ma lasciando intravedere gli eventi in «frantumi»:

Un lessico dalle tessere disparate e una liberatoria manipolazione della lingua, contigua al processo psicanalitico e realizzata con lapsus e varie operazioni sulla parola, guidano in una regione lontana dalle convenzioni del vocabolario e della grammatica.¹⁶⁴

Negli anni '80 e '90 l'Io diventa sempre più un'entità evanescente, “fluida”: esso «transita così per dimensioni differenti (vita/morte) e per differenti forme della medesima dimensione (umana ,vegetale, animale); e in questo percorso a metà tra ricordo e finzione, a ben vedere, tanto si disperde quanto si ricostruisce, come spaziatrice puntuale e discreta nel mondo, la sua identità»¹⁶⁵.

La poesia degli anni '60, come si è visto, voleva essere espressione dell'esperienza, del “qui ed ora”: i poeti «esprimono l'aspetto fenomenologico del loro esser uomini “in situazione” (anagrafica, temporale e strettamente individuale)»¹⁶⁶; negli ultimi decenni del XX secolo, invece, le categorie di spazio e di tempo risultano completamente assenti, collocando la voce dell'Io in un «luogo neutro»:

¹⁶³ Ivi, p. 265.

¹⁶⁴ Ivi, p. 275.

¹⁶⁵ Ivi, p. XXVIII.

¹⁶⁶ E. Montale, *Poesia inclusiva*, cit., p. 147.

un luogo neutro, in un dopo senza un prima, in un *oltre* senza origine, dove, come in *Meteo* (1996) di Zanzotto, «qualunque ipotesi di permanenza temporale o spaziale» è compromessa (Lorenzini). La voce del testo si fa, di conseguenza, sempre più remota [...]. Paradossalmente, in alcuni autori l'anomala collocazione della voce – slontanatasi più che indebolita – apre ad una vastissima latitudine rappresentativa di enti, figure, altre voci e accoglie ciò che le strategie antropologiche e sociali della contemporaneità hanno accantonato nel segno del rimozione [...].¹⁶⁷

Una delle figure più rappresentative è quella della presenza dei morti, «evocati come partecipanti ad un dialogo impossibile»¹⁶⁸. Esempio al riguardo è la poesia di Raboni: una poesia popolata da innumerevoli oggetti tra i quali l'io si perde: «cose che si fanno avanti nella loro irriducibile materialità e presenza e che, assumendo su di sé moltiplicati i segni del tempo e i suoi opachi significati, configgono il soggetto nel sottofondo fangoso delle “anime care”, nella ridda angosciante dei trapassati»¹⁶⁹.

Come si è osservato precedentemente analizzando gli aspetti linguistici della poesia di fine '900, questo periodo si caratterizzava anche per il tentativo di ridare al genere poetico una sua identità. Era attiva in alcuni autori l'idea che la poesia sia il luogo in cui si svelano verità arcane e il poeta sia una sorta di «sacerdote e vittima sacrificale»:

Nutrita di mitologie disparate, di nobili e sontuosi ricordi letterari (Foscolo e D'Annunzio soprattutto), di richiami favolosi e cosmogonici, essa [la poesia] affida spesso intenti

¹⁶⁷ E. Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, cit., pp. XXI – XXII.

¹⁶⁸ Ivi, p. XXII.

¹⁶⁹ Ivi, p. 207.

polemici e oracolari visioni ad una voce dalle cadenze oratorie e solenni.¹⁷⁰

È il caso, ancora, della poesia di Giuseppe Conte, che recupera i motivi del mito e afferma il primato della poesia sulle altre attività umane; oppure di Alda Merini, che attua «una valorizzazione diretta della propria esperienza privata e di una pronuncia estatica e fluente. La poesia appare qui una realtà contigua all'ignoto e al mistero»¹⁷¹.

Sebbene la poesia, in questi casi, sembri assumere una veste sacrale e toni “oracolari”, tuttavia non rinuncia al legame con il contingente, restando legata in qualche modo alla realtà:

Disposizioni orfiche e difese dell'identità del poetico come dimensione dalla precedenza e dall'originarietà assolute sono però controbilanciate da riti minori, private terapie, esercizi di perplessità; da un variegato insieme di esperienze legate, nel comune segno dell'affabilità discorsiva, al quotidiano e alle sue vicende [...].¹⁷²

4.3 Il rapporto della poesia con le questioni del pensiero e la lirica tradizionale dagli anni '60 agli anni 2000

Il titolo che Enrico Testa ha scelto di dare alla sua antologia, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, mostra chiaramente l'idea che la poesia italiana oggetto della raccolta si caratterizzi per una distanza rispetto alla lirica. Il termine “lirica” spesso veniva e viene usato per riferirsi al genere poetico in generale; la sinonimia tra i termini “poesia” e “lirica” si può osservare, per esempio, nel libro di Hugo Friedrich, il cui titolo è infatti *La*

¹⁷⁰ Ivi, pp. XXIV – XXV.

¹⁷¹ Ivi, p. 131.

¹⁷² Ivi, p. XXV.

struttura della lirica moderna. Testa vuole opporsi a questa concezione della poesia, soprattutto quando si parla di poesia moderna.

La lirica tradizionale si caratterizza per la presenza di un Io lirico, unico punto di vista con cui il lettore si identifica; un linguaggio e contenuti elevati e diversi da quelli presenti nella prosa; la presenza di figure retoriche atte a “sublimare” il discorso. Dagli anni '60, osserva Testa, comincia un processo di «dismissione del poetico», ovvero i poeti rifiutano di usare per i loro componimenti le caratteristiche sopra elencate. Alla base di questo cambiamento vi sono fenomeni storico-sociali che comportano una concezione diversa del ruolo della poesia e, di conseguenza, del modo di fare poesia.

Quella degli anni '60 è una stagione di forti contraddizioni: se da un lato è il periodo del cosiddetto “miracolo economico”, di un'accelerata crescita economica e demografica, di uno sviluppo dei mass media e degli strumenti di comunicazione di massa, dall'altro è il periodo della Guerra fredda, delle grandi manifestazioni operaie per combattere lo sfruttamento e la mancanza di misure di sicurezza sul lavoro (alto è infatti il numero delle “morti bianche” in questi anni), dell'aggravarsi della forbice economica e sociale tra Nord e Sud, di un'incontrollata speculazione edilizia.¹⁷³ Di fronte a questa realtà mobile, fatta di continui cambiamenti, i poeti non si sentono più in grado di dare voce a verità superiori; al contrario si sentono spesso fuori luogo e non adatti ai tempi che corrono, schiacciati dal veloce processo di industrializzazione e globalizzazione:

Inclusivi di tutto [i poeti], escludono la trascendenza di quella che fu tradizionalmente la poesia e l'alta retorica, si vergognano assai ragionevolmente di essere detti poeti e sembrano vivere in un perpetuo terrore che diremmo aziendale. Non è ancora stata fatta una statistica delle loro professioni. Forse solo una piccola

¹⁷³ Voce “Il miracolo economico italiano”, di Andrea Villa, *Il Contributo italiano alla storia del Pensiero – Tecnica* (2013), dal sito dell'Enciclopedia Treccani: <http://www.treccani.it/>.

parte appartiene al mondo leviatanico dell'industria. Ma tutti appartengono, apparteniamo, all'immensa azienda del progresso tecnico e meccanico, tutti sentono che il mondo è un serpente che sta mutando pelle e che ognuno di noi è il testimone e la vittima di questa oscurissima mutazione.¹⁷⁴

Il genere lirico va così incontro a un processo di destrutturazione, che si realizza in due modi: attraverso la dissoluzione parodica, sostenuta soprattutto dalle neoavanguardie, o adottando soluzioni completamente diverse da quelle adottate dalla lirica tradizionale, utilizzando toni dimessi e colloquiali e ridimensionando la figura dell'Io. In questa seconda scelta, Testa vede l'origine di un nuovo tipo di poesia, che modifica «gli equilibri della tradizionale situazione lirica e della sua immobilità fonologica e centripeta»¹⁷⁵ e offre una concezione del reale e del ruolo del soggetto nel mondo nuova:

In questa particolare forma di escussione della parola monologica di stampo simbolistico (e prima ancora petrarchistico) forse meglio che altrove si riflettono, rielaborandosi in figure ad alta complessità, più vasti processi in corso. Come il crollo del mito della dicibilità piena del soggetto [...] e, con esso, una percezione del mondo che, negli stessi anni, si va facendo [...] sempre più frammentaria, discontinua e pulviscolare. Così la definitiva soluzione della questione della lingua e la conquista, per la poesia, di un codice espressivo coincidente con l'italiano nella sua organicità totale, vanno di pari passo con l'acuirsi del senso dell'inadeguatezza dello strumento linguistico a far fronte all'esperienza di un reale che

¹⁷⁴ E. Montale, *Poesia inclusiva*, cit. p. 147.

¹⁷⁵ E. Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, cit., p. X.

appare, ad un tempo, irricognoscibile nel suo repentino mutamento e immutabile nella sua evoluzione.¹⁷⁶

Il “miracolo economico” si arresta agli inizi degli anni ’70, anni difficili non solo per l’incipiente crisi economica, ma anche per il clima di terrore che si instaura. In questi anni avvengono infatti una serie di atti terroristici a proposito dei quali gli storici hanno parlato di “strategia della tensione”: «strategia eversiva basata principalmente su una serie preordinata e ben congegnata di atti terroristici, volti a creare in Italia uno stato di tensione e una paura diffusa nella popolazione, tali da far giustificare o addirittura auspicare svolte di tipo autoritario»¹⁷⁷. Il clima di terrore causato dalle stragi fasciste viene aggravato dagli attentati brigatisti, culminati nell’assassinio di Aldo Moro nel 1978.

In questo periodo comincia una spaccatura all’interno della poesia tra coloro che si mantengono sulla linea del decennio precedente, con una poesia dell’esperienza, e coloro che invece in questi anni cominciano a produrre una poesia più “impegnata”:

Nello stesso tempo appare sempre più netta [...] la differenza di obiettivi e moventi caratteristica di questi autori: se Luzi e Zanzotto, «profondamente intrisi di orfismo» (Mengaldo), sono poeti che, pure nel confronto con l’oggi, «pretendono di comunicare, attraverso la poesia, una *verità*», Caproni e Giudici, come già Sereni e Bertolucci [...], puntano invece, fedeli alle primarie ragioni esistenziali della loro scrittura, a «comunicare un’*esperienza*».¹⁷⁸

¹⁷⁶ Ivi, p. XII.

¹⁷⁷ Voce “strategia della tensione”, Dizionario storico (2011), dal sito dell’Enciclopedia Treccani: <http://www.treccani.it/>.

¹⁷⁸ E. Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, cit., p. XIV.

È in questo decennio che si assiste al tentativo di ridare alla poesia un ruolo e un'identità precisi, valorizzando il linguaggio poetico e la figura del poeta:

A partire da qui prende forma il tentativo di investire la poesia di un ruolo che si vuole immune dalla storia, disgiunto dai saperi codificati e sorretto, a seconda dei casi, dalla fede o dalla fiducia nei suoi valori espressivi; fatti coincidere, in buona sostanza, con l'esperienza, che la scrittura poetica rappresenterebbe al massimo grado, di dimensioni e conoscenze diverse da quelle ordinarie e precostituite.¹⁷⁹

Questo processo di rivalutazione della poesia diventa ancora più evidente nel decennio successivo.

Negli anni '80 si registra una «diffusione capillare» della tecnologia, che «ha dissolto società, legami e rapporti del passato, ha insistito con sempre maggiore forza sulla creazione di stati di comunicazione virtuale [...] che azzerano [...] funzioni e valori della memoria. Al suo posto una sensibilità che pare aderire esclusivamente al presente, alle sue fugaci opportunità e alle sue fragili sicurezze»¹⁸⁰. Conseguenze della crescente “società dei consumi”, sempre più interessata alle nuove scoperte in ambito tecnologico, è un isterilirsi dell'attività intellettuale e una svalutazione delle discipline umanistiche. In questa temperie culturale, probabilmente proprio per opporsi ad essa, i poeti decidono di rivestire la poesia di un ruolo “meditativo”, che Testa definisce «una sorta di neo-sublime», affrontando temi legati al pensiero e alla filosofia e innalzando i toni del discorso:

È però forte l'impressione che la poesia, almeno nei suoi maggiori esponenti, abbia sensibilmente mutato – non sappiamo

¹⁷⁹ Ivi, p. XVI.

¹⁸⁰ Ivi, p. XVIII.

se per rivalità verso i costumi dominanti o per autonomo processo evolutivo – alcuni suoi tratti rispetto al passato. In numerose raccolte pubblicate a partire dai primi anni Ottanta si assiste ad una crescita di tonalità elevate e meditative [...].¹⁸¹

Per ridare vigore all'espressione poetica ritornano in uso alcune delle forme metriche della lirica tradizionale, come il sonetto o la sestina. In questo modo il poeta cerca di mettere in evidenza l'identità della poesia, riproponendo una differenziazione linguistica e formale rispetto alla prosa:

L'espressione più evidente di questa tendenza [della poesia nel riavvalersi di una propria specificità] è la reviviscenza delle forme chiuse e dei metri tradizionali. Attorno alla ripresa di sonetti, quartine, sestine si radunano autori diversi [...].¹⁸²

Questo non significa che la poesia sia ritornata al genere lirico: l'io poetico non recupera il ruolo di centralità assoluta tipico della lirica tradizionale, né è il portavoce di verità assolute e ultramondane; il poeta della poesia "neo-sublime" non vuole dare risposte risolutive da un posizione di superiorità, bensì cerca di sollecitare il lettore a ragionare su tematiche che nella società dei consumi, volta al godimento effimero dell'attimo, sono andate dimenticate. Il poeta cerca, inoltre, di ridare un senso alle cose, all'esistente, senso che l'uomo nella frenetica vita contemporanea sembra aver dimenticato, riducendo tutto a niente:

Un atteggiamento d'esposizione, impressivo e centrifugo, caratterizza dunque parte significativa della poesia degli anni Ottanta e Novanta. [...] L'io che "parla" nei testi o che si percepisce dietro di essi transita così per dimensioni differenti

¹⁸¹ Ivi, pp. XIX-XX.

¹⁸² Ivi, p. XXIII.

[...] e per differenti forme della medesima dimensione [...]; e in questo percorso a metà tra ricordo e finzione, a ben vedere, tanto si disperde quanto si ricostruisce [...] la sua identità. Con un movimento così rapido e inquieto da far pensare che l'abituale distinzione tra lirico e antilirico, utile in passato, non sia qui più produttiva: l'io, quando è presente, resta [...] per lo più autobiografico, empirico e anche familiare e non cede il passo al "romanzo" o ai suoi surrogati [...] ma non, per questo, intona il proprio discorso ad un'egologia solipsistica. Non è labile o flebile [...] ma, piuttosto, attento a quanto lo circonda.¹⁸³

Rimotivando relitti e suggestioni della tradizione [...] e recuperando mai del tutto sopite potenzialità del discorso letterario, essa [la poesia] ha cercato di opporre «all'esperienza del carattere provvisorio e fuggitivo del mondo» (Perniola) [...] un *qualcosa* [...] che assume, in sintesi, l'aspetto – anche nella devastazione odierna – di una figura di reverenza verso l'esistente, il suo possibile senso e le sue relazioni: trascendenti e simboliche perché quotidiane.¹⁸⁴

¹⁸³ Ivi, pp. XXVIII-XXIX.

¹⁸⁴ Ivi, pp. XXIX-XXX.

5. G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*

In *Sulla poesia moderna* Guido Mazzoni offre una definizione e un'idea della poesia moderna molto diversa da quelle affermatesi negli anni '50-'60 del secolo scorso, secondo cui l'età moderna del genere poetico comincia con la poesia simbolista, e in particolare con le scelte poetiche attuate da Rimbaud e Mallarmé. Per Mazzoni l'idea maggioritaria che il pubblico oggi ha del genere poetico ha avuto origine dalla «grande metamorfosi che la letteratura europea ha subito fra la seconda metà del Settecento e l'inizio dell'Ottocento»¹⁸⁵:

Fra la seconda metà del Cinquecento e la seconda metà del Settecento, il concetto di poesia subisce una metamorfosi non meno traumatica di quella che la pratica della scrittura in versi subisce fra l'età di Baudelaire e l'età delle avanguardie storiche. Questo cambiamento rappresenta l'inizio della poesia moderna e, insieme, la condizione necessaria perché la poesia possa accedere all'epoca moderna della sua storia.¹⁸⁶

In questo periodo la produzione letteraria viene suddivisa in tre grandi generi (narrativa, poesia, dramma), sistema di classificazione che viene ancora oggi rispettato:

Questa tripartizione è ormai entrata nel nostro senso comune: lo si capisce leggendo la critica novecentesca o osservando come sono disposti i libri sugli scaffali delle librerie e delle biblioteche. [...] se riportassimo la molteplicità delle forme narrative all'unità di una forma sintetica, vedremmo che

¹⁸⁵ G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, cit., p. 10.

¹⁸⁶ Ivi, p. 43.

l'archetipo teorico cui i librai di oggi inconsciamente si ispirano
è la teoria romantica dei generi.¹⁸⁷

Prima di parlare specificamente delle caratteristiche della poesia moderna e delle ragioni per cui l'origine di queste caratteristiche viene ricondotta tra la seconda metà del Settecento e gli inizi dell'Ottocento, Mazzoni nell'*Introduzione* fornisce alcune indicazioni sul metodo di analisi adottato. Afferma il critico che uno dei difetti generalmente commesso nelle trattazioni storico-critiche della letteratura è il soffermarsi sui singoli eventi, senza avere una visione di insieme che possa mostrare in modo evidente le grandi tendenze e i grandi cambiamenti avvenuti nella storia della letteratura:

Di questa metamorfosi senza precedenti [fra la seconda metà del Settecento e l'inizio dell'Ottocento], forse la più repentina e la più profonda che la letteratura occidentale abbia subito, le storie tradizionali ci restituiscono spesso un'immagine frammentaria, attenta ai piccoli cambiamenti ma incapace di fissare la lunga durata [...].¹⁸⁸

Questo tipo di approccio, definito polemicamente da Bourdieu «hegelismo rammollito»¹⁸⁹, è stato fortemente criticato in quanto spesso comporta il trascurare alcuni fenomeni e creare false generalizzazioni. È Mazzoni stesso a riassumere in modo conciso ed efficace i punti maggiormente criticati del metodo di indagine soprannominato della «lunga durata»:

¹⁸⁷ Ivi, p. 44.

¹⁸⁸ Ivi, p. 11.

¹⁸⁹ Cfr. P. Bourdieu, *Les Règles de l'art*, nuova edizione rivista e corretta, Parigi, Seuil, 1998, p.328; si veda in G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, cit., pp. 14-15.

la fiducia nell'*unità culturale* di un'epoca; la convinzione che esistano delle *discontinuità significative* fra periodi storici diversi; la fede nel *valore rappresentativo delle opere che sono sfuggite all'oblio* entrando nei nostri canoni monumentali o documentari; l'idea che si possano *raggruppare opere diverse* per origine, scopo, funzione in insiemi unitari come gli stili, i periodi, i generi; e infine [...] la fiducia nel *valore rappresentativo delle esperienze estetiche*.¹⁹⁰

In risposta a queste critiche, Mazzoni afferma che attraverso un lavoro di astrazione, sebbene all'interno di ogni epoca si possano rintracciare una varietà di fattori sociali e culturali che mutano a seconda del luogo e della situazione, è comunque possibile cogliere elementi che accomunano i diversi contesti e produrre «una sorta di *senso comune*»:

È vero che la società e la cultura sono fatte di campi relativamente autonomi, [...] ma è altrettanto vero che, in uno spazio geografico tenuto insieme da scambi reali e simbolici, i sistemi culturali coevi tendono a intersecarsi fra loro, a subire l'influenza dei grandi sistemi materiali che li sorreggono (la politica, l'economia, la gerarchia sociale) e a produrre una specie di sintesi, tanto mutevole quanto oggettiva. [...] gli uomini vissuti negli stessi decenni, se visti da lontano, finiscono per assomigliarsi tutti, e le distinzioni che parevano insormontabili si stemperano nel colore dell'epoca.¹⁹¹

Soltanto abolendo quelle che sono le piccole differenze si possono vedere le grandi fratture, che segnano il passaggio da una realtà ad un'altra.

¹⁹⁰ G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, cit., p. 14.

¹⁹¹ Ivi, p. 15.

Tuttavia, come osserva Claudio Giunta, Mazzoni non sembra sfuggire ai “pericoli” di questo metodo, mostrando un’analisi guidata e influenzata dalle ipotesi che si prefigge di dimostrare:

Mazzoni non ignora né la cronologia né la tipologia, ma sottomette entrambe a un’idea generale circa ciò che *nella sua essenza* è la poesia moderna. Il risultato è un’argomentazione rigorosa, quasi geometrica, in cui ogni singola parte sembra riflettersi l’intero, la concezione di fondo che ispira tutto il libro. E il rovescio di tale rigore è [...] l’unilateralità, cioè la tendenza a costringere l’infinita varietà dei fenomeni entro gli schemi di una visione fortemente unitaria.¹⁹²

L’“hegelismo” di Mazzoni emerge dalla sua visione teleologica: un percorso nella storia della poesia che sottolinea l’avanzare di essa verso quelle caratteristiche che secondo il critico rappresentano l’essenza della poesia moderna.

In questa prospettiva della «lunga durata», l’affermazione di alcune opere letterarie rispetto ad altre non viene interpretata semplicemente come la vittoria di un singolo dovuta da «cause prossime e motivi umani»: se dei testi diventano l’emblema di un’intera epoca, è perché essi sono la miglior rappresentazione dell’ideologia e della cultura di quel periodo storico:

le opere e le idee dominanti non si impongono solo perché prevalgono nella lotta interna al sistema letterario, ma perché si adattano meglio al cambiamento storico complessivo, il risultato del conflitto immanente a ogni sistema essendo deciso dal mutamento dell’orizzonte epocale.

¹⁹² C. Giunta, *Poesia antica e poesia moderna (a proposito di un libro recente di Guido Mazzoni)*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», VIII 1-2 (2005), pp. 231-251, p. 1.

[...] Le opere, gli autori, le forme di cultura che si adattano meglio ai cambiamenti storici complessivi acquistano un'energia politica da spendere nella lotta per l'egemonia; l'esito della lotta modifica a propria volta lo stato delle cose.¹⁹³

Mazzoni mostra dunque di credere nel «*valore rappresentativo delle esperienze estetiche*» e che la formazione dei canoni, dei generi e degli stili non sia il mero frutto di una volontà classificatoria che ingabbia la varietà del reale, ma il risultato di un'operazione legittima di astrazione:

un autore può entrare nei programmi scolastici per motivi contingenti, ma un genere o uno stile non si impongono mai per caso. [...] il concetto di egemonia legittima la sineddoche su cui si reggono le storie della cultura: non c'è bisogno di ricorrere alla mistica dei capolavori per sostenere che i canoni, benché nati dalla pura volontà di potenza, non significano solo la vittoria casuale di una fazione su un'altra.¹⁹⁴

5.1 L'idea e i caratteri fondamentali della poesia moderna

Secondo Mazzoni l'idea che oggi il pubblico ha quando si parla di “poesia” affonda le sue radici nel pensiero e nell'idea di poesia che si svilupparono grazie al Romanticismo:

Quando parliamo di poesia moderna al singolare, alludiamo a due continuità parallele e distinte: la prima nasce dalle somiglianze fra le opere in versi degli ultimi due secoli; la seconda dall'idea di poesia che la cultura romantica ci ha

¹⁹³ G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, cit., pp. 20-21.

¹⁹⁴ Ivi, p. 21.

tramandato, dalle aspettative inconscie con cui sfogliamo le raccolte di versi o dalla nozione stessa di poesia moderna.¹⁹⁵

Secondo la poetica classica, i cui capisaldi sono la *Repubblica* di Platone e la *Poetica* di Aristotele, la distinzione tra i diversi generi letterari si basa su elementi esclusivamente formali, e in particolare sul grado di mimetismo del testo: da un grado massimo, come avviene nelle opere teatrali, fino al «racconto puro» di una voce narrante esterna:

Entrambi [Platone e Aristotele] classificano le opere poetiche guardando a una differenza formale, sulla base di una domanda semplicissima cui si possono dare solo risposte oggettive: «chi parla all'interno del testo?». I casi possibili sono tre: o parla solo il narratore, o parlano solo i personaggi, o parlano il narratore e i personaggi. La differenza decisiva sembra risiedere nella quantità di mimetismo di cui i generi sembrerebbero capaci: massima nella poesia drammatica [...]; minima nelle forme diegetiche pure [...]; media nella forma mista, che alterna i due modi precedenti.¹⁹⁶

Questo metodo classificatorio è molto distante da quello odierno; sulla base di esso, infatti, non vi sarebbero distinzioni tra l'epica e la lirica, in quanto in entrambe si fa uso della narrazione pura. Afferma Mazzoni che invece alla base dell'idea di poesia oggi vigente vi è una teoria dei generi diversa, che permette di distinguere un testo epico da uno lirico.

La classificazione platonica e aristotelica viene abbandonata a seguito della crisi del classicismo europeo della seconda metà del Settecento. Ad essa subentra un nuovo tipo di classificazione in generi, creata dai pensatori romantici: epica, lirica e dramma. Se la distinzione tra il genere epico e

¹⁹⁵ Ivi, p. 32.

¹⁹⁶ Ivi, p. 48.

quello drammatico è ancora legata ad elementi meramente formali, il genere lirico invece trova il suo carattere distintivo in qualcosa di diverso dalla semplice forma. La lirica è concepita come il luogo della vera espressione dell'io, dove lo scrittore non punta all'imitazione della realtà, bensì a dare voce ai suoi stati d'animo e ai suoi sentimenti:

A partire dalla seconda metà del Settecento penetra nel senso comune degli scrittori e dei letterati l'idea che lo spazio letterario sia diviso in tre grandi classi, due delle quali risultano omogenee fra loro e si reggono su categorie sempiterni, mentre la terza poggia su basi recenti. Se è infatti possibile definire la diegesi e il dramma a partire da una caratteristica immanente al testo (la risposta alla domanda «chi parla?»), la definizione della lirica coinvolge un elemento più difficile da afferrare, [...] la lirica porta sulla pagina le passioni di chi scrive con immediatezza; è il genere dell'autobiografia interiore e dell'autoespressione, la forma in cui una prima persona parla di sé in uno stile personale.¹⁹⁷

Anche Genette osserva che con l'avvento del Romanticismo alla classica teoria e logica dei generi ereditata dall'antica Grecia se ne è sostituita un'altra, che poggia su basi differenti:

la teoria dei «generi» e, in un contesto ancor più generale, la teoria del discorso, risalgono com'è noto alla più remota antichità: da Aristotele a La Harpe si sono mantenute entrambe, nel pensiero occidentale, fino all'avvento del Romanticismo. Quest'ultimo, spostando l'attenzione dalle forme e dai generi verso gli «individui creatori», ha sacrificato un tal tipo di

¹⁹⁷ Ivi, pp. 73-74.

riflessione generale a favore di una *psicologia dell'opera* a cui [...] si è sempre attenuta quella che, oggi, si chiama critica.¹⁹⁸

Tuttavia le argomentazioni di Mazzoni si basano esclusivamente su testi teorici, senza prendere in considerazione la produzione poetica dei diversi periodi storici. Come osserva Giunta, la rivendicazione della veridicità dei sentimenti espressi nel testo infatti non è un'innovazione dei poeti romantici, ma un tema già presente nella produzione degli autori classici, come Orazio o Ovidio, e medievali:

L'idea che la poesia debba rappresentare sentimenti veri e originali relativi a un'esperienza particolare non ha avuto naturalmente bisogno, per affermarsi, dell'estetica romantica. [...] la verità del canto e della passione che lo origina è ribadita spesso dai greci e dai latini, e per esempio da Ovidio, [...] da Riccardo da San Vittore a Notkero il Balbo a Dante [...]. Ma le citazioni sono in realtà superflue, perché l'idea della necessaria corrispondenza tra sentimento ed espressione – già presente nei poeti classici – diventa addirittura un *topos* nel Medioevo [...]. Mazzoni non ignora questo stato di cose, ma trova una conferma alla sua tesi circa l'incompatibilità tra il lirismo antico e quello moderno nei trattati di poetica. [...] Occorre però domandarsi se sia sufficiente contare esclusivamente sulla teoria della letteratura premoderna per comprendere la prassi o la coscienza di prassi.¹⁹⁹

¹⁹⁸ G. Genette, *Figures III* (1972), in Italia, *Figure III*, trad. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 2006, p. 4.

¹⁹⁹ C. Giunta, *Poesia antica e poesia moderna (a proposito di un libro recente di Guido Mazzoni)*, cit., p. 6.

Non sempre teoria della letteratura e produzione letteraria vanno di pari passo, soprattutto nelle epoche precedenti a quella moderna, ma prendono strade differenti e, alle volte, in contraddizione tra loro:

Nell'età moderna, la poesia e il pensiero sulla poesia procedono spesso di pari passo, e anzi talvolta, come nel caso di molte avanguardie novecentesche, [...] il secondo precede o surroga la prima. Ma fino al Cinquecento questo vincolo fra teoria e prassi non si dà mai, e il dibattito sulla letteratura è poco più che un balbettio, che trova spazio, tra l'altro, in opere che di solito non sono dedicate specificamente alla letteratura bensì all'istruzione retorica o linguistica. [...] L'analisi dei testi poetici non è eludibile, e può portare a conclusioni del tutto diverse.²⁰⁰

La differenza tra il grado della poesia moderna e quella precedente non starebbe nell'autenticità dei sentimenti espressi, ma nelle modalità utilizzate per esprimerli: la forma e i contenuti nella poesia premoderna seguono spesso degli stereotipi e delle regole prestabilite; nella poesia moderna invece le scelte formali non sono dettate da modelli prescritti, ma esse stesse diventano significative e strumenti di espressione dell'Io, così come i contenuti, che non trovano limitazioni a causa della distinzione in generi:

Vero è, d'altra parte, che la supposta verità sentimentale della poesia antica si serve di un linguaggio insincero, cioè di una retorica che sembra lasciare un campo molto ristretto alla libera e originale espressione degli affetti. Come credere all'autenticità di una poesia che ha tra i suoi personaggi il dio d'Amore, o che allestisce la scena seguendo le leggi di un genere a tema e retorica fissi come la pastorella?

²⁰⁰*Ibidem.*

[...] occorre dunque tenere distinti questi due piani di osservazione, quello relativo alla categoria psicologica della soggettività/sincerità dello scrivente e quello relativo al mezzo, cioè alla forma (lessico, tropi, sintassi) attraverso la quale questa soggettività si esprime.²⁰¹

Un'altra eredità che secondo Mazzoni i Romantici hanno trasmesso all'idea contemporanea di poesia è la brevità del testo poetico: se il testo poetico deve esprimere il vero sentire del soggetto, lo può fare soltanto in una forma breve, tale da restituire l'«impeto» del momento. Una spiegazione chiara del legame necessario tra brevità e poesia si può leggere, per esempio, nello *Zibaldone di pensieri* leopardiano:

E in fatti il poema epico è contro la natura della poesia. 1° Domanda un piano concepito e ordinato con tutta freddezza: 2° Che può aver a fare colla poesia un lavoro che domanda più e più anni d'esecuzione? la poesia sta essenzialmente in un impeto. È anche contro natura assolutamente impossibile che l'immaginazione, la vena, gli spiriti poetici, durino, bastino, non vengano meno in sì lungo lavoro sopra un medesimo argomento [...]. È famosa, non meno che manifesta, la stanchezza e lo sforzo di Virgilio negli ultimi 6. libri dell'Eneide scritti veramente per proposito, e non per impulso dell'animo, né con voglia. [...] - Il Furioso è una successione di argomenti diversi, e quasi di diverse poesie; non è fatto sopra un piano concepito e coordinato in principio; il poeta si sentiva libero di terminare quando voleva; [...] e certo in principio non ebbe punto d'intenzione a quella lunghezza. - I lavori di poesia vogliono per natura esser corti. E tali furono e sono tutte le poesie primitive (cioè le più poetiche e vere), di qualunque genere, presso tutti i

²⁰¹ Ivi, pp. 6-7.

popoli. [...] Il sentimento che l'anima al presente, ecco la sola musa ispiratrice del vero poeta, il solo che egli provi inclinazione ad esprimere.²⁰²

Le caratteristiche della poesia moderna sono riassumibili dunque in quattro punti: la centralità dei sentimenti dell'io, la brevità, una forma «personale» e, nella maggior parte dei casi, la versificazione. Queste caratteristiche rappresentano il nucleo essenziale della poetica moderna; tuttavia ciò non significa che la produzione odierna debba seguire tali caratteristiche in maniera pedissequa. Afferma Mazzoni che bisogna immaginare i generi come delle città, con un centro e una periferia:

Come ogni spazio, anche i generi letterari hanno un *centro* e una *periferia*, il primo occupato dalle opere che l'orizzonte d'attesa dei lettori percepisce come vicine a un ipotetico idealtipo, la seconda dai testi che vengono fatti rientrare nel genere anche se eccentrici rispetto ad una norma presunta.²⁰³

Nel caso della poesia moderna il centro è rappresentato dalla lirica, ovvero da una produzione in versi, breve in cui centrale è il sentire di una soggettività, mentre la periferia è composta da tutti i testi che si distanziano da questa tipologia:

il nostro genere [la poesia moderna] ha una periferia e un centro, quest'ultimo occupato da componimenti brevi o di media lunghezza, quasi sempre in versi, che parlano di temi personali in uno stile considerato personale – cioè dai testi che, da due secoli a questa parte, vengono universalmente chiamati *lirici*.

²⁰² G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, 4356-4358, 29 agosto 1828, ed. di riferimento: in *Pensieri di varia filosofia e bella letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1921.

²⁰³ G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, cit., p. 34.

[...] Ma la poesia soggettiva non esaurisce l'intero spettro della poesia moderna: alla periferia del genere troviamo infatti due famiglie estese di testi che non possono essere chiamati lirici. Da un lato, [...] *long poems* [...]; dall'altro, i testi che hanno la pretesa di abolire la prima persona, di eliminare ogni contenuto manifesto e di ridurre la poesia a un gioco di pure suggestioni formali, secondo un progetto che Mallarmé è stato il primo a formulare.²⁰⁴

Nella prospettiva mazzoniana, di conseguenza, la poesia simbolista non rappresenta affatto l'origine della poesia moderna, ma anzi si colloca ai margini di essa. Sorge spontaneo l'interrogativo se si possa individuare un centro così circoscritto per un insieme così vasto come quello della poesia moderna. Osserva infatti Giunta:

la ricerca di un etimo spirituale di un genere può avere senso quando si tratti della *forma* che un determinato genere ha preso in un determinato frangente storico: il “dramma borghese” o il “romanzo di formazione” o altri idealtipi inventati dalla storia della cultura permettono forse simili deduzioni. Ma la poesia moderna è un territorio troppo vasto perché queste generalizzazioni si possano considerare davvero pertinenti.²⁰⁵

5.2 *L'autobiografia nella poesia moderna: l'autobiografismo empirico*

Uno dei punti fondamentali dell'analisi portata avanti da Mazzoni è il rapporto tra poesia e autobiografia nella storia della letteratura. Il critico riconosce tre gradi dell'autobiografismo in poesia:

²⁰⁴ Ivi, pp. 37-40.

²⁰⁵ C. Giunta, *Poesia antica e poesia moderna (a proposito di un libro recente di Guido Mazzoni)*, cit., p. 11.

emergono [...] *tre diversi modelli di poesia*, i primi due diffusi in molte epoche, il terzo assolutamente moderno e annunciato in Italia proprio dall'opera di Leopardi.²⁰⁶

Il primo livello corrisponde alla lirica di società, *Gesellschaftslyrik*. Nata con l'intento di intrattenere il pubblico, in questo tipo di poesia l'io lirico non corrisponde ad un soggetto reale, piuttosto incarna i valori e gli ideali di una collettività, come accade per esempio nella lirica greca arcaica, nella poesia dei trovatori o nella poesia musicale settecentesca di corte:

Nel primo [modello di poesia], colui che dice io non è una persona biografica precisa ma una persona collettiva generica, un io fungibile che vive esperienze individuali (perché dette da una prima persona singolare) ma non individuate (perché indistinte ed emblematiche). La presenza di un soggetto lirico non garantisce di per sé la presenza di un soggetto reale, [...] come fanno gli studiosi della poesia greca arcaica, della poesia d'amore medievale e della poesia popolare improvvisata, che da sempre sono abituati a vedere, nel personaggio che dice io, uno stereotipo di soggettività cui non corrisponde alcun nome proprio.²⁰⁷

Il secondo livello è quello che viene indicato da Mazzoni, riprendendo un'espressione di Contini, con il nome di «autobiografismo trascendentale». In questo caso, l'io lirico corrisponde a una personalità precisa e reale, ovvero quella dell'autore; tuttavia il poeta cerca di elevare a condizione universale la sua esperienza personale, togliendo al racconto tutti gli elementi accidentali e contingenti:

²⁰⁶ G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, cit., p. 100.

²⁰⁷ *Ibidem*.

Chi parla ha sicuramente un'identità individuale e racconta fatti autobiografici [...]. E tuttavia la sua vita non significa mai solo se stessa, perché le esperienze evocate riescono sempre universalmente umane: la loro indeterminatezza è infatti garanzia di generalità, quasi che la prima persona volesse farsi *exemplum* rendendosi fungibile, spogliandosi dei tratti troppo individuati e trasformandosi in un individuo tipico, e perciò emblematico.²⁰⁸

È il caso di poeti della classicità, come Catullo, Orazio e Ovidio, ma soprattutto di Petrarca con il suo canzoniere *Rerum vulgarium fragmenta*, vero punto di svolta per la letteratura in quanto per la prima volta l'elemento unificante dell'opera è l'Io:

Nella letteratura latina del I secolo a.C. si diffonde un modello di scrittura in versi che presuppone un io personale, [...] come quello che incontriamo nell'opera di Catullo, degli elegiaci, di Orazio e di Ovidio. Dopo quasi due secoli di *Gesellschaftslyrik* erotica, la poesia del Medioevo conosce una trasformazione analoga [...]. Per la novità degli esiti e la forza del modello che impone, l'esempio decisivo è quello del *Rerum vulgarium fragmenta*: un libro che non racconta la storia indefinita di due amanti generici, ma si concentra sulla vicenda, etica e psicologica, di una prima persona dotata di un nome proprio e di un'identità determinata, trasformando lo spazio implicitamente teatrale della lirica erotica romanza, dominato dal rapporto fra l'amore e i personaggi fissi dell'amata e dell'amante, in uno spazio introspettivo.²⁰⁹

²⁰⁸ Ivi, p. 108.

²⁰⁹ Ivi, pp. 100-101.

L'ultimo livello dell'autobiografismo, che caratterizza la poesia moderna, è chiamato da Mazzoni «autobiografismo empirico». Nella poesia moderna non solo l'io lirico è un soggetto reale e individuato, ma anche le esperienze raccontate sono vere e singolari, ricche di tutti quei particolari tipici della vita quotidiana che la poesia premoderna dell'«autobiografismo trascendentale» tendeva a censurare. Colui che segna il passaggio a questo nuovo rapporto tra poesia e autobiografismo è Leopardi:

quello di Leopardi è un «io esistenziale», circondato da dettagli biografici concreti e calato nella contingenza di una vita insostituibile. [...] è diverso il tono che Leopardi usa per raccontare le vicende della prima persona, cioè la serietà assoluta [...]. Questa unione di realismo biografico e *pathos* filosofico, di dettagli minuti e *gravitas* esistenziale, di contingenza e serietà, è un fatto del tutto nuovo e sfugge ai limiti che la poetica classicistica associava a un genere come l'idillio, destinato ad accogliere delle situazioni poetiche seriali e un medio patetismo sentimentale.²¹⁰

La grande quantità di dettagli legati al contingente può rendere difficile al lettore la decifrazione del testo. L'oscurità di molte poesie moderne è quindi legata, secondo Mazzoni, alla presenza di riferimenti a eventi, cose o persone strettamente legati alla vita privata dell'autore, che il lettore non può cogliere in quanto non conosce la singolare esperienza che li motiva:

se la pratica del riferimento privato è connaturata alla poesia soggettiva europea, solo in epoca moderna i riferimenti si sono fatti così privati da riuscire del tutto indecifrabili.²¹¹

²¹⁰ Ivi, p. 98.

²¹¹ Ivi, p. 105.

Esemplificativa al riguardo è la poesia montaliana, nella raccolta *Le occasioni*, *La speranza di pure rivederti...*: nell'ultima strofa il poeta nomina estemporaneamente due sciacalli, passando senza alcun nesso logico dal ricordo della donna amata, ormai lontana, all'immagine di questi due animali al guinzaglio. Secondo Mazzoni, per il lettore è impossibile comprendere questo passaggio repentino senza la spiegazione da parte del poeta stesso; l'articolo di Montale *Due sciacalli al guinzaglio*, del 16 febbraio 1950 per il *Corriere della sera*, è indispensabile per la comprensione del componimento, in quanto in esso viene esplicitato il motivo per cui vengono nominati nell'ultima strofa i due sciacalli:

Del resto che cosa può capire il lettore medio, il lettore che ignora il retroscena biografico, come tutti quelli che lessero le *Occasioni* nell'edizione del 1939 o tutti quelli che non studiano Montale? Capisce la situazione: capisce che l'io è legato a una donna che dispera di rivedere, coglie il senso letterale della seconda lassa, intuisce che gli sciacalli non sono un'allegoria ma un dato di realtà oscuramente legato al discorso che lo precede; tuttavia il senso letterale della poesia rimane indecifrabile fino a quando un documento esterno al testo non interviene a spiegare il dato più intimo di un'esistenza privata – una libera associazione mentale.²¹²

Leggendo l'articolo di Montale, in realtà sembrerebbe che il poeta critichi il tipo di approccio ai testi descritto da Mazzoni: l'ossessiva ricerca della matrice biografica di un testo e della spiegazione logica dei riferimenti presenti fa annegare la poesia in un mare di congetture che immiseriscono il contenuto del componimento:

²¹² Ivi, p. 104.

Ho toccato un punto (un punto solo) del problema dell'oscurità o dell'apparente oscurità di certa arte d'oggi: quella che nasce da una estrema concentrazione e da una confidenza forse eccessiva nella materia trattata. Di fronte ad essa la critica si comporta come quel visitatore di una mostra che guardando due quadri, per esempio una natura morta di funghi o un paesaggio con un uomo che passa tenendo l'ombrello aperto, si chiedesse: quanto costano al chilo questi funghi? Sono stati raccolti dal pittore o comprati al mercato? Dove va quell'uomo? Come si chiama? E l'ombrello è di seta vera o di seta gloria? [...] Allora dal buio si passerà alla luce, a troppa luce: quella che i così detti commenti estetici gettano sul mistero della poesia.²¹³

Che nella poesia vengano nominati due sciacalli non ha importanza, infatti, come afferma Montale, potevano essere citati al loro posto «cani barboni, scimmie, civette sul trespolo, menestrelli, ...»; quello che bisogna cogliere nell'ultima strofa della poesia è «un tono di voce diverso, lo stupore di un ricordo intimo e lontano»²¹⁴. Il vero significato della poesia non risiede nel senso letterale, soprattutto quando ci si confronta con la poesia moderna e l'alone di mistero ad essa connaturata:

Tra il non capir nulla e il capir troppo c'è una via di mezzo, un *juste milieu* che i poeti, d'istinto, rispettano più dei loro critici; ma al di qua o al di là di questo margine non c'è salvezza né per la poesia né per la critica. C'è solo una landa troppo oscura o troppo chiara dove due poveri sciacalli non possono vivere o non possono avventurarsi senza esser braccati, catturati e rinchiusi tra le sbarre di uno Zoo.²¹⁵

²¹³ E. Montale, *Due sciacalli al guinzaglio*, «Corriere della Sera», 16 febbraio 1950, in E. Montale, *Sulla poesia*, G. Zampa (a cura di), Milano, Mondadori, 1976, pp. 84-87, p. 87.

²¹⁴ Ivi, p. 86.

²¹⁵ Ivi, p. 87.

Per quanto riguarda la distinzione tra lirica di società, autobiografismo trascendentale e autobiografismo empirico, si possono fare diverse osservazioni. Come osserva giustamente Giunta, questa tripartizione può essere utile per comprendere il rapporto tra testo e biografia dell'autore, ma non per descrivere le diverse età del genere poetico; questi tre gradi dell'autobiografismo si possono rintracciare infatti nella poesia in generale, indipendentemente dal periodo storico:

la distinzione *Gesellschaftslyrik*, autobiografismo trascendentale e autobiografismo empirico proposta da Mazzoni [...] ha valore piuttosto euristico che storiografico, cioè designa modi della letteratura che non si succedono ordinatamente nel tempo ma coesistono in forme e proporzioni mutevoli. Non esistono stagioni della soggettività meglio o peggio rispecchiata nell'arte; esistono stagioni della *téchne* e del linguaggio letterario nelle quali esso si mostra più o meno propenso – *secondo gli attuali canoni estetici* – a riflettere la differenza specifica delle diverse soggettività. Ciò significa che l'autobiografismo empirico non comincia con il romanticismo [...]. E allo stesso modo [...] *Gesellschaftslyrik* o autobiografismo trascendentale non cessa di esistere con l'Ottocento [...].²¹⁶

L'autobiografismo empirico non è dunque una caratteristica specifica della poesia moderna, ma si può attribuire anche alla poesia premoderna e classica. Se si analizzano alcune liriche di poeti latini, come Catullo o Orazio, si possono rintracciare molti riferimenti alla loro vita privata e «la persona reale del poeta affiora spesso in maniera molto più vivida di quanto non accada nella poesia moderna»²¹⁷. La differenza sostanziale tra la poesia moderna e quella ad essa precedente non sta tanto nella presenza o meno di

²¹⁶ C. Giunta, *Poesia antica e poesia moderna (a proposito di un libro recente di Guido Mazzoni)*, cit., p. 10.

²¹⁷ Ivi, p. 7.

elementi legati alla persona reale dell'autore, quanto nella finalità che il contingente ha nel testo poetico: nella poesia classica e premoderna gli elementi attinti dalla vita quotidiana servono a dare colore al componimento; nella poesia moderna, invece, l'esperienza singolare del poeta assurge a valore universale:

Nella poesia moderna il ricordo di un episodio vissuto ha quasi sempre un valore che supera quello dell'episodio in sé, rivelando in un frammento un senso ulteriore che investe la vita intera del poeta o dice qualcosa di significativo sulla vita di tutti. [...] nella poesia premoderna [invece] il racconto della propria privata esperienza non ha quasi mai un valore simbolico: [...] il significato si esaurisce in ciò che il poeta esplicitamente *dice*, senza che al di là del detto occorra cercare alcun reale sottaciuto "messaggio".²¹⁸

Il pubblico moderno, quando si parla di poesia, è abituato a confrontarsi con testi che "celano" un significato profondo e universale. Per questo uno degli errori più comuni è ricercare dei significati simili nei testi di componimenti che non risalgono all'epoca moderna:

Fuorviati dal rilievo pubblico che la poesia ha assunto nell'età moderna, gli interpreti tendono ad attribuire anche alla poesia premoderna un'importanza sociale che essa non aveva. Il profitto che la poesia antica garantiva e che alla poesia antica si chiedeva non era né quello del rispecchiamento prodotto dall'esatta descrizione di un sentimento né quello che deriva dalla rivelazione di una verità utile alla vita.²¹⁹

²¹⁸ Ivi, p. 9.

²¹⁹ Ivi, p. 14.

5.3 Le caratteristiche formali della poesia moderna

Secondo la poetica classica la forma di un componimento è funzionale al suo contenuto e al genere a cui appartiene: se infatti il contenuto dell'opera è elevato, la sua forma dovrà avvicinarsi quanto più possibile al "sublime", seguendo le regole formali impartite dal genere letterario in cui rientra l'opera stessa. La forma serve a nobilitare l'*ornatus* del testo; come afferma Barthes ne *Il grado zero della scrittura*, la differenza tra prosa e poesia per la poetica classica è di carattere esclusivamente quantitativo, ovvero nella presenza o meno di alcuni elementi ornamentali del testo:

La cultura antica tende a considerare la poesia e la prosa come due linguaggi commensurabili, separati da un *ornatus* di qualità differente, diversi per quantità ma non per essenza.²²⁰

Nell'ottica di Mazzoni, con l'affermarsi della poesia romantica e della concezione che i Romantici hanno della poesia nasce una nuova teoria della forma letteraria, secondo cui le scelte formali di un testo non sono semplicemente un suo "abbellimento", ma «l'epifania sensibile di una visione del mondo»²²¹:

Solo nel corso del Settecento una simile teoria [la teoria classica sul valore delle scelte formali] perde prestigio. A poco a poco, dopo una metamorfosi durata un secolo, si afferma l'idea secondo la quale le figure retoriche che distinguono il testo letterario dalla frase di grado zero non sono degli abbellimenti scelti a freddo per rispettare certe consuetudini, ma i sintomi di una passione, di un modo di fare esperienza, di un pensiero.²²²

²²⁰ G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, cit. p. 137.

²²¹ Ivi, p. 141.

²²² Ivi, p. 138.

Perché possa avvenire effettivamente che la forma di una poesia apporti significato al testo, per Mazzoni è stata fondamentale la “rivoluzione” romantica contro gli schemi precostituiti della tradizione letteraria classica:

È come se la lirica moderna dovesse la propria origine a due metamorfosi parallele che tendono entrambe all’individuazione senza riserve: dal lato del contenuto, *l’ingresso dell’io empirico in poesia*; dal lato della forma, *la liberazione del talento individuale, la conquista del diritto a scrivere senza rispettare regole prestabilite e a intendere lo stile come espressione anarchica di sé.*²²³

A questo punto Mazzoni passa ad analizzare le singole componenti della forma di un testo (lessico, sintassi, metrica, tropi) per mostrare quali sono le scelte attuate per ogni categoria dalla poesia moderna. Gli esempi offerti dal critico sono nella maggior parte dei casi tratti dalla poesia posteriore a quella romantica; ciò suggerirebbe che la grande rivoluzione nell’ambito della forma avvenuta in poesia non sia riconducibile ai Romantici, ma a un’epoca successiva. Mazzoni stesso in realtà sembra accorgersi di questa incongruenza, dal momento che afferma:

Il dilagare dell’individualismo nel dominio della forma non è un cambiamento repentino, ma un processo che attraversa il XIX secolo, procede per tappe successive e termina solo quando il poeta ha davvero, in astratto, la possibilità di esprimere la propria originalità, come volevano le poetiche romantiche, ma come la poesia romantica era riuscita a fare solo in parte.²²⁴

²²³ Ivi, p. 144.

²²⁴ *Ibidem.*

Il primo elemento della forma di un testo su cui Mazzoni concentra la sua attenzione è il lessico. Nella poesia premoderna il lessico doveva essere quanto più possibile lontano dal linguaggio ordinario, dato che il componimento doveva riportare una realtà sublimata, distante dal contingente. Si potrebbe controbattere, tuttavia, che nella poesia barocca spesso nei testi compaiono gli oggetti più umili. Come osserva Mazzoni, però, quando inseriscono nel testo tali elementi, i poeti barocchi non li nominano quasi mai con il loro nome, bensì attraverso perifrasi o immagini atte ad innalzare al livello poetico quello di cui si sta parlando:

mentre il poeta moderno può chiamare gli oggetti col loro nome semplicemente perché certi oggetti esistono, il poeta barocco non conosce la contingenza in quanto contingenza, il dettaglio che indica solo se stesso, l'effetto di realtà. Quest'impressione è rafforzata dal modo in cui i testi rappresentano le cose prosaiche, che talvolta sono nominate apertamente, ma più spesso rimangono celate sotto il velo della perifrasi, oppure vengono nobilitate da un aumento di letterarietà affidato alle anastrofi e agli iperbatì, agli epiteti e ai troncamenti.²²⁵

Con la poesia moderna il vocabolario utilizzato dal poeta attinge dai repertori linguistici più disparati e nel testo possono essere inseriti nomi di oggetti che la poetica classica avrebbe etichettato come "impoetici". Afferma Mazzoni che questa possibilità è stata raggiunta grazie all'idea portata avanti dai Romantici sulla natura della poesia:

Ma la libertà di scegliere le parole è immanente alla poetica romantica: una lirica fondata sulla confessione, sull'espressione di sé, sull'esibizione della vita empirica, sull'autobiografismo

²²⁵ Ivi, p. 146.

irrituale non può non distruggere, presto o tardi, l'antico lessico della poesia.²²⁶

Tuttavia, come osserva Sanguineti, sebbene nella teoria la rivoluzione romantica affermi che tutto ciò che è reale è poetico, nella pratica resta ancora in vigore la divisione tra contenuti ritenuti poetici e impoetici:

se la rivoluzione romantica ha da essere, davvero, rivoluzione permanente, ciò accade per la anche troppo lapalissiana ragione che essa è destinata, per intima sua natura, a non toccare mai la sua meta, la sua soluzione finale, accogliendo come francamente poetica, e s'intende sempre potenzialmente, la totalità reale dell'esperienza umana [...]; ma perché entro l'area stessa della rivoluzione romantica, si viene di volta in volta ritagliando, l'esperienza insegna, questo o quel cerchio ostinato di impoetiche realtà, o presunte tali, di volta in volta diverse, di fronte a cui, esclusivamente, altre realtà hanno modo, dialetticamente, di istituirsi come poetiche.²²⁷

Per quanto riguarda il piano della sintassi, la novità della poesia moderna è nello sconvolgimento delle norme grammaticali che regolano il rapporto delle componenti del discorso. La sintassi a cui il poeta fa riferimento non è quella del linguaggio ordinario, ma una «sintassi mentale», in cui ci si affida «ad analogie inconse o a un montaggio cosciente ma del tutto soggettivo»²²⁸.

Mazzoni riconduce l'origine nella letteratura italiana di questo nuovo modo di strutturare il testo poetico a Foscolo e Leopardi, che offrono nei loro testi una disposizione delle parti del discorso nuova e fuori dagli schemi:

²²⁶ Ivi, p. 150.

²²⁷ E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli Editore, 1975, p. 9.

²²⁸ G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, cit., pp. 155-156.

In Italia, Foscolo e Leopardi rimangono fedeli alla *poetic diction*, ma rinnovano la *dispositio* dei componimenti e il periodare della lirica. [...] Foscolo stesso [...] sentiva il bisogno di giustificare l'arditezza di certi passaggi [...]. Leopardi è forse il primo poeta italiano a esibire [...] una sintassi che segue in parte le onde associative del pensiero.²²⁹

Tuttavia netta appare la differenza rispetto al fenomeno che caratterizza la poesia moderna: nel caso di Foscolo e Leopardi si tratta di un periodare difficile da interpretare, che però mantiene un legame logico tra le diverse parti del discorso; nel caso della poesia moderna, invece, le parti del discorso sono irrimediabilmente svincolate tra loro, in quanto tra di esse non vi è alcun legame logico-razionale. D'altronde è Mazzoni stesso a riconoscere che questo tipo di sintassi, definita «impressionistica», non è presente nei componimenti leopardiani:

Nelle poesie di Leopardi lo slittamento dalla sintassi pubblica a quella privata si ferma sempre prima che il discorso diventi un vero monologo interiore: [...] il periodare non diventa mai impressionistico.²³⁰

Dal punto di vista metrico, le due grandi novità dell'età moderna sono il verso libero e il poema in prosa. Queste due innovazioni sono il risultato della concezione romantica della poesia, che non lega più il genere necessariamente al metro, piuttosto al «sentimento soggettivo». Proprio perché non più un elemento obbligatorio della poesia, il verso diviene anche esso un elemento significativo del testo poetico, e soprattutto si carica di significato la scelta di seguire i metri della tradizione:

²²⁹ Ivi, p. 154.

²³⁰ Ivi, 155.

Caduto anche l'ultimo e più importante residuo tecnico dell'antica arte versificatoria, l'autore può davvero, almeno in teoria, esprimersi autonomamente, come se il suo stile fosse un fatto di pura visione. Quando invece il poeta decide di rispettare le forme metriche ereditate, la sua scelta prende un senso differente da quello che avrebbe avuto prima che il verso libero diventasse una norma.²³¹

Anche in questo caso gli esempi addotti non risalgono alla seconda metà del Settecento o agli inizi dell'Ottocento (periodo in cui secondo Mazzoni nasce la poesia moderna), ma alla seconda metà dell'Ottocento e agli inizi del Novecento.

È quello che accade [l'uso del verso libero], fra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, nella poesia di lingua inglese dopo Whitman, [...] e nella poesia di lingua francese dopo che la rivista «La Vogue», nella seconda metà degli anni Ottanta, ebbe lanciato la moda del *vers libre* (ma già Rimbaud, nelle parti in versi delle *Illuminations*, era andato a capo senza rispettare alcun criterio prevedibile). Nella letteratura di lingua spagnola, la rivoluzione metrica moderna viene spesso fatta risalire al *Nocturno* (1894) del colombiano José Asunción Silva [...]. Di solito si attribuisce l'origine del verso libero italiano a Lucini, che negli anni Novanta dell'Ottocento praticò costantemente la violazione delle regole metriche.²³²

L'ultimo aspetto analizzato da Mazzoni è la tipologia di tropi che contraddistingue la poesia moderna, osservando «la poesia moderna sviluppa una forma di oscurità nuova»²³³ legata proprio alle immagini che

²³¹ Ivi, p. 163.

²³² Ivi, p. 161.

²³³ Ivi, p. 165.

usa. Nella poesia premoderna l'oscurità di un'immagine è dovuta all'alto grado di difficoltà del messaggio che l'autore vuole trasmettere: per cogliere il significato metaforico il lettore infatti deve avere delle competenze e delle conoscenze particolari, spesso riservate a pochi:

Di solito l'oscurità della poesia antica ha un'origine precisa: è il segno che il testo comunica un sapere aristocratico o iniziatico, nell'ordine dei contenuti o in quello della forma. [...] In questi casi, chi decifra o apprezza il testo accede a una conoscenza o un gusto elitari, mentre chi non decifra né apprezza è escluso da un sapere che, pur essendo privilegio di pochi, ha un valore universalmente umano.²³⁴

Nel caso della poesia moderna l'oscurità del testo non è legata alla difficile interpretazione delle immagini proposte, ma «nasce da una deformazione puramente soggettiva del discorso di grado zero fondato sulla logica diurna e sul senso comune, [...] proiezione simbolica della [...] differenza soggettiva e dell'oscurità delle relazioni interumane»²³⁵. Le poesie moderne risultano spesso imparafrasabili, dal momento che le immagini proposte non hanno un significato logico e preciso.

Sebbene spieghi in modo chiaro la differenza tra difficoltà e oscurità, Mazzoni stesso sembra confondere i due aspetti, nel tentativo di avvalorare nuovamente la sua tesi della presenza dell'Io empirico nella poesia moderna. Egli afferma infatti:

per intendere una poesia [moderna] non basta più il possesso di un sapere collettivo [...], ma bisogna anche conoscere gli aneddoti che l'autore [...] ha disseminato nel testo.²³⁶

²³⁴ Ivi, pp. 164-165.

²³⁵ Ivi, p. 168.

²³⁶ G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, p. 167.

Per questo motivo, secondo il critico, l'autocommento diviene una pratica largamente diffusa tra i poeti contemporanei, in quanto in questo modo l'autore stesso può fornire al lettore informazioni sui fatti che hanno ispirato il testo.

Sulla base di queste affermazioni, tuttavia, si annullerebbe la differenza tra difficoltà e oscurità, in quanto entrambe consisterebbero in «un enigma provvisorio, fondato su un divario di conoscenza che la parafrasi può colmare, mettendo il lettore nella condizione di accedere alle notizie cui il poeta fa riferimento»²³⁷ (parole di cui Mazzoni si serve per definire unicamente il concetto di difficoltà).

Anche per esemplificare questa caratteristica della poesia moderna Mazzoni ricorre alla produzione poetica posteriore a quella del Romanticismo. I modelli di questo nuovo uso della metafora non sono infatti rintracciabili nella poesia romantica, bensì in quella simbolista: non a caso uno dei componimenti scelti come esemplificativi di questo fenomeno è *L'étoile a pleuré rose* di Rimbaud.

5.4 La poesia simbolista come "periferia" della poesia moderna

La tesi sostenuta da Mazzoni è che l'archetipo della poesia moderna sia da rintracciare nella lirica romantica, in cui centrale è «il legame con la contingenza e l'individuazione»²³⁸. La poesia simbolista, con le sue teorie sulla purezza della poesia, non segue le caratteristiche fondamentali di questo archetipo: i poeti simbolisti infatti rifiutano di presentare nei loro componimenti il reale per come è, la semplice contingenza, offrendo invece al lettore una realtà sublimata e "allucinata". Gli oggetti, presentati sotto un'altra forma, diventano il mezzo per accedere a una verità celata, un

²³⁷ Ivi, p. 168.

²³⁸ Ivi, p. 179.

simbolo (nel suo significato etimologico di $\sigma\upsilon\mu\beta\acute{\alpha}\lambda\lambda\omega$, mettere insieme) che permette il passaggio a un nuovo livello della significazione:

Di fatto, i testi di Mallarmé si distinguono per il rifiuto di ogni immediatezza mimetica o espressiva, nei contenuti come nella forma, giacché ignorano o sublimano l'accidentalità del quotidiano e raccontano, di preferenza, delle scene d'occasione trasfigurate in allegorie, oppure delle scene emblematiche dove i conflitti primari della condizione umana trovano una forma plastica e una rappresentazione simbolica. Queste «circostanze folgoranti», che danno un aspetto sensibile alla nozione pura delle cose, implicano l'uso di termini simbolici e la scelta di uno stile antimimetico.²³⁹

La poetica simbolista cerca di “distruggere” il linguaggio della quotidianità stravolgendone grammatica e sintassi, ma soprattutto basando la relazione delle parole non sui loro significati, bensì sui significanti:

una simile poetica [quella simbolista] impone di ridurre gli elementi referenziali a favore degli elementi evocativi, scegliendo le parole sulla base del puro significante o seguendo una sintassi illogica, in modo da dissolvere le «parole della tribù» in quel linguaggio essenziale cui Mallarmé attribuisce significati orfici e collettivi [...].²⁴⁰

Per Mazzoni nella poesia simbolista, sebbene essa nella teoria professi «l'eclissi del poeta che, cedendo l'iniziativa alle parole, lascia parlare il ritmo dell'Idea»²⁴¹, trova la sua massima espressione l'Io del poeta, in

²³⁹ Ivi, pp. 193-194.

²⁴⁰ Ivi, p. 194.

²⁴¹ *Ibidem*.

quanto i componimenti raccontano una realtà che è il frutto della «metafisica individuale» dell'autore, in uno stile completamente personale:

alla morte dell'antico soffio lirico non corrisponde la nascita di una poesia impersonale, ma il trionfo di un lirismo senza io, la costruzione di un sovramondo poetico separato dalla prosa quotidiana, dove le storie raccontate sono schegge di una personale *forêt de symboles* e la forma stravolge la maniera ordinaria di dire le cose, per lasciarsi guidare da una catena di associazioni, idiosincrasie, rimandi del tutto soggettivi. Il *simbolismo*, in altre parole, è *l'apoteosi del narcisismo in poesia* [...].²⁴²

L'importanza della poesia simbolista per la produzione ad essa posteriore è innegabile, e infatti Mazzoni la definisce come l'«archetipo della poesia oscura». Proprio per questo, sembrerebbe lecito domandarsi se è corretto considerare il Simbolismo come una corrente periferica della poesia moderna, che costituisce un insieme così vasto e variegato. Questo insieme, probabilmente, non presenta un solo centro, ma molteplici e diversi centri, di cui uno corrisponderebbe al complesso delle linee di influenza della poesia simbolista nei confronti di quella contemporanea.

5.5 Dalla poesia moderna alla canzone

La nascita della poesia moderna è la dimostrazione del passaggio a un'epoca totalmente diversa da quella precedente: la nuova forma di poesia, che ha soppiantato quella tradizionale, di cui sono un esempio la lirica di società o l'*epos*, esprime in pieno «una nuova percezione del tempo legata allo sviluppo della vita urbana e alla diffusione delle merci»²⁴³, affermatasi

²⁴² Ivi, p. 195.

²⁴³ Ivi, p. 228.

dalla seconda metà dell'Ottocento. E tuttavia, oggi la poesia moderna non è più avvertita come il genere letterario che meglio esprime l'ideologia, il pensiero e il sentire del pubblico: osserva Mazzoni che ormai essa «sembra sempre meno capace di cogliere l'universale»²⁴⁴. Il testo poetico è percepito come difficile da comprendere e distante, destinato a un pubblico ristretto e “elitario”:

Oggi l'arte di cui parliamo [la poesia] è una forma di scrittura sempre più autoreferenziale, priva di lettori che non ambiscano a diventare degli autori a propria volta, confinata in una riserva protetta che sopravvive grazie al prestigio accumulato nei secoli, al conservatorismo dei programmi scolastici e al mecenatismo residuo di qualche casa editrice.²⁴⁵

Osserva Mazzoni che segnali evidenti della crisi del genere poetico sono il proliferare di scrittori alle prime armi sedicenti “poeti”, la diffusa ignoranza circa la poesia contemporanea e la marginalità di validi e importanti poeti che operano ai nostri giorni, il disinteresse spesso dimostrato dalle grandi case editrici nel dare alle stampe raccolte di poesie di autori dell'ultimo secolo.

Nell'ottica mazzoniana la poesia moderna ha dunque progressivamente perso il consenso del pubblico e ha ceduto il posto a una nuova forma di arte, ovvero la canzone:

Oggi l'elemento musicale della poesia dilaga soprattutto perché si incarna in una forma d'arte che, nata nell'ambito della comunicazione di massa, sta rapidamente conquistando una dignità culturale alta: la canzone.²⁴⁶

²⁴⁴ *Ibidem.*

²⁴⁵ *Ivi*, p. 221.

²⁴⁶ *Ivi*, 224.

Questa «metamorfosi» è un processo intrinseco all'essenza stessa della letteratura: ai generi antichi, che ormai hanno assunto una sorta di “aurea sacrale”, ne subentrano di nuovi, che spesso inizialmente accompagnavano i primi rappresentandone la forma “bassa” e “popolare”. Questo fenomeno ha portato, secondo il critico, alla formazione di «*una nuova cultura umanistica*», ovvero una trasformazione nell'ambito delle arti e della letteratura sviluppatasi a seguito della rivoluzione sociale nata con lo sviluppo dei *mass-media*:

il sistema di opere, figure intellettuali e generi che la comunicazione di massa ha prodotto funziona come *una nuova cultura umanistica*, cioè come un *corpus* di testi e discorsi che ambiscono a spiegare o raccontare la vita umana in forme divertenti o istruttive, proprio come cercano di fare gli intellettuali e le opere della cultura tradizionale. Completando un processo cominciato all'inizio dell'epoca moderna con la nascita dei primi giornali, la televisione, il cinema commerciale, la musica leggera, i quotidiani e le riviste sono oggi in grado di concorrere, per prestigio e capitale simbolico, con i testi che ancora si studiano a scuola.²⁴⁷

La canzone può essere considerata dunque come la poesia del postmoderno. Essa infatti presenta diversi punti di congiunzione con il genere poetico: i tre gradi dell'autobiografismo e una “periferia” che consiste nel tipo «saggistico o narrativo», e, soprattutto, la centralità dell'Io e il suo sentire:

la verità che ricerca [la canzone] non risiede nelle relazioni personali o nel rapporto con il mondo esterno, ma nella contemplazione del proprio mondo interno e nella pura

²⁴⁷ Ivi, 229.

espressione di sé. Anche in questo caso, una delle strutture elementari del lirismo si rende visibile nella nostra epoca e in un'arte nuova.²⁴⁸

La poesia ha perso gradualmente la «legittimazione collettiva»; la musica *rock e pop*, invece, ha guadagnato sempre più consenso, diventando la nuova beneficiaria del «mandato sociale plebiscitario».

Certamente è indiscutibile che oggi la musica goda di un pubblico più vasto e variegato rispetto al genere poetico. Tuttavia, osserva Giunta, affermare che la canzone ha sostituito del tutto nell'epoca postmoderna questo genere non sembra del tutto corretto, dato che canzone e poesia sono ancora oggi riconosciute come due categorie ben distinte. Il crescente disinteresse e allontanamento del pubblico rispetto alla poesia non significa che essa sia ormai scomparsa e che sia stata sostituita da una forma d'arte più in voga, come la canzone:

La loro importanza [delle canzoni] nell'odierno sistema delle arti e nella vita quotidiana non solo delle masse ma anche dell'*élite* intellettuale è evidente a tutti. Ed è evidente che esse occupano oggi, nell'orizzonte dell'esperienza comune, parte dello spazio un tempo occupato dalla poesia [...]. È sicuramente vero che le canzoni *pop* hanno preso il posto dei «teneri versi del Prati» e delle romanze lette e suonate da Speranza e dall'amica Carlotta [...]. Ma a un livello superiore, al livello, diciamo, non di Giovanni Prati (1814-1884) ma di Charles Baudelaire (1821-1867), questo passaggio di consegne non si è verificato, né sembra essere sul punto di verificarsi. [...] A questo più alto livello, le canzoni [...] non surrogano la poesia ma, soggette ad altre norme estetiche e compositive, si affiancano felicemente ad essa agendo, grazie alla musica,

²⁴⁸ Ivi, 226.

piuttosto sulle nostre emozioni che sul nostro intelletto e sulla nostra sfera morale.²⁴⁹

Nell'ottica di Giunta, la crisi a cui è andata incontro la poesia dipende soprattutto dal suo allontanamento dalla lingua "ordinaria"; la canzone, al contrario, ha cercato un contatto più vivo e immediato con la quotidianità:

il fenomeno che Mazzoni descrive è reale. Che la poesia sopravviva quasi solo nei *curricula* scolastici e sia ormai quasi irrilevante nel mercato culturale è un dato di fatto, così come è chiaro quale enorme potere [...] abbiano oggi le canzoni [...]. Anche nel passato le canzoni popolari [...] devono aver goduto di maggior corso e maggiore gradimento di quanto ne avesse la poesia d'arte [...]. Se oggi le cose ci appaiono diverse è forse soltanto perché da un lato la poesia d'arte si è troppo allontanata dalla lingua della comunicazione quotidiana per poter essere letta per puro piacere da lettori non professionali [...]; dall'altro, perché la canzone popolare si è emancipata dalla retorica della *Rollenlyrik*, dalla finzione delle romanze e del melodramma, ed è andata avvicinandosi a quello che Mazzoni chiama autobiografismo empirico.²⁵⁰

²⁴⁹ C. Giunta, *Poesia antica e poesia moderna (a proposito di un libro recente di Guido Mazzoni)*, cit., p.15.

²⁵⁰ Ivi, pp. 15-16.

6. P. Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*

Se si osserva il quadro della poesia contemporanea italiana, si potrà notare come il panorama sia vasto e variegato. In *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura* (dato alle stampe per la prima volta nel settembre del 2017) l'intento di Paolo Giovannetti è offrire al lettore un'idea dei differenti modi in cui oggi la poesia si presenta. Riconoscere la «pluralità delle *poesie*» è dunque il passo preliminare ad ogni tipo di ricerca o studio nell'ambito di questo genere:

Il libretto che sto scrivendo (e che per te, lettore, ho già scritto) vorrebbe provare a illustrare il senso, egualmente legittimo, di *tutti* questi modi di fare poesia, così differenti tra loro. [...] E in questo percorso vorrei provare a dare a chi mi legge una notizia, almeno per me importante. Cioè che in Italia quanto di solito chiamiamo *poesia* è oggi un'esperienza assai vivace e fertile, che produce tante opere riuscite, degne di essere conosciute.²⁵¹

Afferma Giovannetti che il critico ha il dovere di confrontarsi con questa pluralità, senza lasciarsi influenzare da idee preconcepite su cosa sia la poesia e su quale debba essere la sua “forma”; nel suo lavoro deve riconoscere tutte le “forme” in cui si “sfrange” il genere poetico e offrirne un'analisi attenta:

I miei amici critici per lo più si iscrivono fin da giovani a uno dei tre, quattro, quattrocento, partiti poetici in ballo; e lì restano. A volte sono anche professori universitari: eppure credono, cioè fingono, che la poesia sia tutta dalla parte di Thurston oppure

²⁵¹ P. Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di letteratura*, Roma, Carocci editore, 2018, p. 13.

tutta da quella di Giovenale oppure tutta dalla parte di Carpi. E magari dalla parte di ognuno dei trecentonovantasette modi di declinare quell'unico, debolissimo termine, quell'unica, imprecisa etichetta.

È una cosa, questa, che capisco assai poco, che trovo estranea al lavoro del critico [...]. Chi fa il mio mestiere credo abbia il dovere di sporcarsi le mani anche con le cose che, in astratto, gli piacerebbero molto poco, ma che fanno parte del suo campo di studio.²⁵²

Per mostrare quali sono le caratteristiche principali e i diversi modi in cui oggi la poesia viene declinata, Giovannetti si avvale delle «questioni generalissime di *teoria poetica*» (il rapporto tra verso e poesia, le relazioni con la metrica tradizionale, il dialogo del testo con il pubblico, ...):

Ho cercato di ancorare ogni parte del mio percorso a certe questioni generalissime di *teoria poetica*. [...] per me è stato importante recuperare il contatto con idee generalissime intorno al discorso in versi: se non altro perché vedevo, e vedo, che certi ragionamenti incoraggiano un'unificazione di campo. Le beghe polemiche dell'oggi passano in secondo piano se il punto di vista è più alto, più distaccato. Anche le contrapposizioni assumono un senso nuovo e appaiono utili, se non indispensabili. Le varietà di poesia di cui si compone il mondo poetico acquisiscono un significato nuovo.²⁵³

Nel primo capitolo l'argomento affrontato è il rapporto tra la poesia contemporanea e la lirica tradizionale; in quelli successivi l'attenzione ricade invece sui nuovi modi della poesia, legati soprattutto allo sviluppo dei recenti mezzi di comunicazione e, in particolare, al mondo del digitale.

²⁵² Ivi, p. 14.

²⁵³ Ivi, p. 15.

6.1 La poesia moderna come lirica

Il termine “lirica” oggi viene usato spesso in senso dispregiativo, facendo riferimento a una poesia ostentatrice e vuota, che gioca sul sentimentalismo spicciolo e in cui compaiono immagini e un lessico stereotipati e banali:

L’epiteto di “lirico”, in effetti, evoca spesso una serie di idee non del tutto gradevoli: l’immagine di un autore che si parla addosso, che mette in piazza la propria esperienza utilizzando una forma tendenzialmente semplice ed esibendo strumenti ritmici molto, anzi troppo musicali (troppo tradizionali). Non per caso, alla parola *lirico* si accompagna a volte il termine *lirismo*: per sottolineare l’idea di qualcosa che ormai si è fatto convenzionale [...]. Peggio ancora: a “lirico-lirismo”, finisce per affiancarsi il *poetese* [...]. Scrivere (in) poetese, come farebbero i poeti lirici, significa esprimersi in modi logori, risaputi, rimasticati, grondanti luoghi comuni, quasi si trattasse di un gergo scadente, utile solo a comunicare fra pochi (pseudo) eletti.²⁵⁴

Ad avvalorare l’ipotesi che la poesia moderna non possa più definirsi lirica, se non per far riferimento a una poesia scadente e di poco conto, è anche la critica letteraria: un grande esponente di essa, Enrico Testa, intitola infatti la sua antologia di poeti italiani dagli anni Sessanta agli anni Duemila *Dopo la lirica*, sottolineando come il genere lirico ormai sia escluso dal panorama della poesia degli ultimi decenni.

Giovannetti non condivide questa posizione, affermando invece che una parte della poesia contemporanea può ancora definirsi lirica, sia per i contenuti che per la forma:

²⁵⁴ Ivi, p. 17.

moltissimi poeti recenti si inseriscono ancora alla perfezione nell'onda lunga di una *tradizione* in ultima analisi lirica. Il lirismo viene da molto lontano, ed è ben lungi dall'essere stato abolito. Inevitabilmente, tende a coincidere con il mondo della poesia, genericamente intesa; ne rappresenta il nucleo più evidente, meglio definito.²⁵⁵

Interessante è osservare come per Giovannetti, contrariamente da quanto affermato in genere, la definizione di poesia lirica non ruoti intorno all'idea della centralità che nel componimento riveste il soggetto e il suo sentire. Quello che caratterizza il genere lirico sarebbe invece il suo «valore morale»: la poesia racchiude in sé sempre un messaggio, complesso e stratificato, su cui il lettore deve riflettere. L'aggettivo utilizzato dal critico per far riferimento a questa «funzione *pubblica* di tipo *rituale*» della poesia è “epidittico”, riprendendo un concetto della poetica classica greca:

Nella *epideixis* classica convergono due fenomeni: un tipo di rappresentazione, declamazione [...]; ma anche una forma di valutazione. [...] Definire insomma epidittica la poesia significa riconoscerne tanto la natura di avvenimento collettivo condiviso, quanto la capacità di asserire qualcosa intorno alla vita, di suggerire ciò che merita di essere detto o fatto tutti i giorni, dentro un certo corpo sociale.²⁵⁶

Per Giovannetti affermare che la lirica è il luogo in cui un Io esprime se stesso e mostra la sua esperienza è un grave errore, in quanto mette sullo stesso piano il genere lirico e quello narrativo. Questo non significa negare la presenza nei componimenti lirici di riferimenti alla propria esperienza privata, bensì non far coincidere il concetto di lirica con quello di autobiografismo:

²⁵⁵ Ivi, p. 21.

²⁵⁶ *Ibidem*.

Dunque, la poesia potrebbe essere vista come una specie di racconto molto breve? Il lettore non farebbe altro che confrontarsi con un soggetto [...] che rievoca una propria esperienza? La poesia come genere sarebbe, insomma, intrinsecamente narrativa? A ben vedere, alcune teorie hanno spinto in questa direzione, dichiarando che nel discorso in versi – specie se più evidentemente lirico, personalizzato – si manifesta un tipo di autobiografismo. Cioè a dar forma alla lirica quale la concepiamo da un paio di secoli a questa parte sarebbe soprattutto la figura di un *io* che “racconta” se stesso.

[...] Poesia = narrativa.²⁵⁷

Dal momento che l’Io e il racconto della sua vita non sono elementi necessari alla definizione del genere lirico, è possibile riconoscere come componimenti lirici anche poesie in cui un Io non c’è e non vi è nemmeno un chiaro racconto degli eventi. Si tratta di caratteristiche ricorrenti nella poesia degli ultimi anni, in cui numerosi sono i ”vuoti” e “non detti”, che il lettore deve riempire e interpretare:

Del resto [...] si può quasi affermare che il vero lirismo d’oggi si manifesti meglio nei luoghi in cui l’*io* tendenzialmente scompare, e anche la narratività si assottiglia sin quasi a dileguare. Il lirismo più autentico è, forse, quello che si fa oggettivo ed elude facili scorciatoie del racconto.²⁵⁸

Nell’ottica di Giovannetti la vera specificità della lirica è dunque nel valore universale e «morale» dei suoi significati:

²⁵⁷ Ivi, pp. 25-26.

²⁵⁸ Ivi, p. 29.

Il racconto della poesia è sempre in funzione di altro. La presenza di un soggetto anche autobiografico non significa affatto che quanto abbiamo di fronte si riduca ad un episodio di vita privata.

[...] il significato di un testo poetico non è mai (solo) narrativo; il suo è un contenuto in senso lato *morale*, capace di incarnarsi in un microevento, sì, ma di tipo interiore, problematico, che si svolge dentro il lettore. C'è un mondo, ma *non* è il mondo di una storia. È il mondo di una riflessione etica, a cui una storia *può* dare un senso preliminare.²⁵⁹

In questo discorso, in realtà, il critico sembra spesso confondere e usare in maniera indifferenziata i concetti di “poesia” e “lirica”. La maggior parte delle sue osservazioni sono riferite alla poesia in generale: per esempio, egli contesta la posizione riassunta nella formula «Poesia = narrativa» opponendo ad essa l'uguaglianza «Poesia = racconto + osservazione morale personale». È evidente che l'argomento centrale del discorso è la poesia in senso assoluto: il primo termine delle due equazioni, infatti, non è “lirica”, bensì “poesia”. L'epiditticità del testo è indicata da Giovannetti come una caratteristica della lirica; e tuttavia, al contempo, tale caratteristica viene attribuita alla poesia tutta, lasciando intendere che una vena di lirismo in realtà è sempre presente in ogni tipo di componimento. Si osservi, per esempio, questo passaggio, in cui Giovannetti parla in senso lato della poesia moderna:

Nel momento in cui un discorso poetico privato si fa assoluto, il passaggio al suo opposto (all'oggettivismo) appare quasi una necessità. Questa è una chiave di lettura della poesia (moderna) nel suo insieme. Il suo lirismo *non può non* trasformarsi in oggettivismo.²⁶⁰

²⁵⁹ Ivi, p. 27.

²⁶⁰ Ivi, p. 55.

Per quanto riguarda invece l'aspetto formale della poesia contemporanea, nell'ottica di Giovannetti, non è vero che essa ha del tutto abbandonato le forme tradizionali della lirica. Uno degli esempi più evidenti è l'uso che ancora oggi si fa dell'endecasillabo, metro che rappresenta per la letteratura nostrana «una vera e propria istituzione». E tuttavia, quando ritroviamo forme tradizionali nella poesia moderna, esse assumono spesso un significato specifico e delle caratteristiche che in qualche modo sottolineano la distanza che c'è con il loro uso originario:

Molti poeti si presentano [...] in continuità con un'eredità ma intendono anche attualizzarla, renderla praticabile, comprensibile, se del caso in maniera ironica. Si può persino parlare di un «endecasillabo postmoderno», per metterne in luce la natura mediata, e dunque riflessa. Io poeta scrivo con un verso che tu lettore tendi a identificare (a occhio, a orecchio) con un endecasillabo, ma poi contraddico le tue aspettative e ti presento qualcosa di sottilmente dissonante, qualcosa che in uno o più dettagli delude la tua attesa.²⁶¹

Questo discorso è estensibile anche ad altri tipi di versi e figure, come per esempio la rima, che nella poesia moderna spesso o scompare o diventa imperfetta (diffuso soprattutto l'uso dell'assonanza).²⁶²

Osservazioni analoghe sono state fatte da Pier Vincenzo Mengaldo in merito alla poesia novecentesca. Rispetto alle scelte formali adottate, la poesia del secolo scorso può essere divisa in due grandi filoni: coloro che rompono in

²⁶¹ Ivi, p. 33.

²⁶² Interessante è osservare come alla scomparsa della rima a fine verso sia corrisposto una crescita dei richiami fonici all'interno del componimento, come osserva Mengaldo: «il rarefarsi delle rime "esterne" può venir bilanciato da altro genere di ricorrenze, d'ordine sintattico-retorico. Nella varietà delle motivazioni dei singoli, la storia del verso libero o liberato lungo il secolo [...] ci fa assistere a una fitta intrusione di replicazioni interne, specialmente anaforiche, a compensare [...] le rime mancanti [...]» (P.V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in *La tradizione del Novecento*, III serie, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-70, p. 56).

maniera netta con il codice metrico tradizionale; coloro che scelgono di conservare la metrica della tradizione, cambiandola tuttavia in alcuni punti:

Due [...] appaiono gli estremi che la [la fluidità composita dell'oggi della poesia] delimitano: una forma senza forma che volge le spalle ai sistemi metrici più istituzionali della modernità, e forme che praticano il rapporto con istituti e strutture della tradizione, antica e nuova, in modi di raffinato e compresso manierismo, cui non è estranea la vera e propria citazione.²⁶³

La poesia del '900 si caratterizza per la sua libertà metrica. L'infrazione rispetto alla tradizione investe tutte e tre le categorie metriche principali (rima; verso; strofa):

E ho proposto che si parli di effettiva metrica libera, e non solo di una liberazione metrica più o meno avanzata, quando si verificano *simultaneamente* queste tre condizioni: 1. Perdita della regolarità e funzione strutturale delle rime [...] 2. Libera mescolanza di versi canonici e non canonici [...] 3. Mancanza dell'isostrofismo [...].

Tuttavia siffatta libertà non esclude l'utilizzo di elementi tipici della tradizione. Per questo una parte della poesia moderna risulta essere «un fitto dosaggio di regolarità antiche e nuove entro le nuove irregolarità»²⁶⁴. Uno dei poeti che in questo senso ha fatto scuola è sicuramente Eugenio Montale. Mengaldo lo definisce un «restauratore», dato che a lui si deve un vero e proprio lavoro di «*restaurazione* metrica», in opposizione a quanto invece

²⁶³ P.V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in *La tradizione del Novecento*, III serie, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-70, pp. 69-70.

²⁶⁴ Ivi, p. 47.

tentavano i poeti avanguardisti che volevano allontanarsi quanto più possibile e “distruggere” la metrica tradizionale:

la sua metrica [di Montale] è apparsa ed è stata normativa anche perché è un bacino di raccolta di quanto avevano proposto le più consistenti tradizioni riformistiche della modernità, la leopardiana e la pascoliana, la francese e la dannunziana ecc.: ciò sullo sfondo – non dimentichiamolo mai – della libertà dissoluta di futuristi e vociani e *Allegria* [...].²⁶⁵

Anche Mengaldo osserva che nella poesia moderna uno dei versi più usati della metrica tradizionale è l’endecasillabo, anche se in una variante da lui chiamata «falso endecasillabo»: endecasillabi «imperfetti nella misura», ma che conservano «il passo, il ritmo dei canonici»²⁶⁶.

Si può perciò affermare che la poesia moderna non ha del tutto abbandonato la metrica della lirica tradizionale. Tuttavia i poeti moderni quando riprendono figure della tradizione tendono a “tradirle” in alcuni aspetti, suscitando nel lettore al contempo il ricordo della poesia passata e la consapevolezza del suo superamento. Un’altra differenza sostanziale è che, mentre in passato le scelte metriche servivano a dare una certa cadenza e un certo ritmo al testo, oggi anche la metrica è funzionale al significato del componimento:

“Poesia” [oggi], insomma, implica sempre una forma di consapevolezza, di distacco dalla pienezza del canto. Il poeta lirico del Duemila non pratica l’improvvisazione irriflessa. Semmai si confronta con il suo contrario: con un eccesso di autocoscienza espressiva.²⁶⁷

²⁶⁵ Ivi, p. 64.

²⁶⁶ Ivi, p. 44.

²⁶⁷ P. Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di letteratura*, cit., p. 35.

6.2 La poesia di ricerca e l'attività di tipo installativo

Il versante opposto rispetto alla poesia lirica è rappresentato da quella che Giovannetti chiama la «poesia di ricerca». Questo secondo tipo di poesia è caratterizzato in primo luogo dalla presenza di un alto grado di opacità del testo, causata soprattutto dall'«*asintattismo*» del discorso, da cui deriva una «mancanza di nessi logico-linguistici convenzionali»²⁶⁸:

Le forme perdono la loro prevedibilità, la loro scioltezza, la loro naturalezza, e si manifestano sotto una luce perturbante, come qualcosa di non del tutto gradevole, se non proprio di fastidioso. La nozione di bellezza è fuori luogo; il valore estetico passa attraverso il confronto con una lingua che poco o niente ha a che fare con la letteratura e le sue convenzioni.²⁶⁹

Spesso i testi dei poeti di ricerca non presentano nemmeno un significato, un messaggio da trasmettere: lo scopo che il poeta si prefigge è mostrare un linguaggio del tutto fuori dall'ordinario e straniante, capace di far soffermare l'attenzione del lettore sulle singole parole e le singole parti di un discorso franto e disorganico:

L'esito quasi inevitabile di un testo fatto così è indurci a riflettere proprio sulle parole e sui segni di cui si compone. I tasselli primari del discorso finiscono quasi per essere trattati come oggetti, come cose.²⁷⁰

Secondo Giovannetti la scelta di utilizzare un linguaggio ai limiti della comprensione, se non del tutto incomprensibile, è la diretta conseguenza

²⁶⁸ Ivi, p. 40.

²⁶⁹ Ivi, p. 41.

²⁷⁰ Ivi, p. 40.

dell'avvicinamento della poesia agli inizi del secolo scorso al lessico e alle strutture grammaticali della lingua parlata: dato che la poeticità di un testo non risiede più nell'utilizzo di un vocabolario e una struttura della frase esclusivi del genere poetico, l'unico modo per rivendicare lo statuto poetico è infrangere dall'interno la lingua "ordinaria":

La poesia non possiede queste due caratteristiche: non genera un mondo possibile, né si distingue per certe proprietà linguistiche specifiche. Per lo meno, da parecchio tempo non ha *più* una lingua separata: dall'inizio del Novecento in poi, sia la ritmica, sia le parole sia la grammatica dei testi poetici si sono avvicinate agli usi di tutti i giorni, spontanei e condivisi da chiunque.

[...] Da questo punto di vista, la poesia di ricerca ha il compito di ricordarci con enfasi un problema, che è storico e teorico insieme. È come se il sistema poesia presidiasse una zona di confine, sottolineandone la precarietà: la fragilità, ma anche il *pregio*, l'utilità. [...] E il suo compito sembra essere quello di esplorare le forzature più radicali e complesse, i modi anche più astratti, "concettuali", di dar forma alle parole, nella piena consapevolezza che queste si distingueranno pochissimo dalle parole comuni, dalle sciocchezze e dagli eroismi verbali di ogni giorno.²⁷¹

Analogamente a quanto avviene a livello linguistico, anche le scelte metriche adottate si caratterizzano per la loro singolarità. Il testo si presenta al lettore versificato e diviso in strofe; e tuttavia quando viene letto non si percepisce quella ritmicità e musicalità tipica della lirica tradizionale, ma anche della lirica moderna, a cui il pubblico è abituato. L'impressione che il componimento suscita è che le strutture metriche presenti siano state svuotate della loro funzione, riducendosi a meri elementi visivi:

²⁷¹ Ivi, pp. 42-43.

L'utilizzazione di forme ereditate segue qui il percorso opposto rispetto a quanto fanno i poeti cosiddetti lirici [...]. Gli autori più tradizionali suggeriscono strutture spesso poco visibili, che il lettore deve scoprire. Prosa, versi, strofe ecc.: nella poesia di ricerca queste intelaiature, viceversa, sono subito "citate", ma per essere contestate, messe tra parentesi, quasi cancellate. [...] Il metro o, se del caso, il ritmo che intravediamo in una pagina di ricerca si costituisce come straniato, alienato, derivato. Non è un accadimento profondo, perché trasposto in un dispositivo "installato", visibile. Lo percepiamo come *cosa inchiostata* su un supporto fisico, piuttosto che come un segno.

[...] Parliamo, in definitiva, di una poesia a tal punto consapevole di se stessa da negare le metriche e le ritmiche che pure esibisce: dunque, da trattarle come qualcosa di esposto in un'ideale galleria d'arte.²⁷²

Un'altra caratteristica della poesia di ricerca è l'importanza che riveste in essa il supporto materiale dell'opera, da considerarsi vera e propria parte integrante del testo. Il pubblico deve interagire fisicamente con il componimento, in quanto «il lettore-spettatore-esecutore» è invitato «ad un'azione. [...] Non si tratta solo di capire, di svolgere un'esperienza intellettuale; ma anche di *intervenire* all'interno di quanto sta davanti a noi, dentro al testo che chiamiamo poetico»²⁷³. Nell'ambito delle arti visive un'opera che prevede la partecipazione in senso fisico del suo fruitore viene detta "installativa"; Giovannetti definisce la poesia di ricerca come un tipo di poesia in cui fondamentale è un'attività di tipo "installativo", ovvero basata sulla partecipazione attiva e «pratica» del suo pubblico:

²⁷² Ivi, p. 57.

²⁷³ Ivi, p. 52.

La scrittura e il libro di ricerca enfatizzano [...] la natura fisica della poesia, il suo essere un prodotto solo in parte linguistico. L'oggetto in cui l'opera si incarna appare sempre più vincolato a ciò che chiamiamo *libro*. Il testo si radica in quel supporto tipografico e da quel supporto *non* è separabile.

[...] Siamo davanti a un'attività di tipo *installativo*. La parola "installazione" nel campo delle arti visive si riferisce a un'opera il cui funzionamento è strettamente connesso al comportamento *pratico* cui il fruitore è invitato.

[...] Il libro del poeta di ricerca, almeno da questo punto di vista, si avvicina alla condizione di installazione. Per viverlo adeguatamente, bisogna avere l'accortezza di penetrarvi nel modo giusto. Bisogna capire che la sua oggettualità, il suo bisogno di essere guardato, toccato, sfogliato meccanicamente, rovesciato – persino annusato – è la sua dimensione primaria.²⁷⁴

La poesia di ricerca, che fa confrontare il lettore con un testo pieno di «contraddittorietà» e «assurdità», ha dunque come scopo quello di riconciliare il pubblico «con il piacere dell'informe, dell'alienato, del primitivo»²⁷⁵, piacere che caratterizza ormai tutta l'arte contemporanea.

6.3 La poesia performativa e l'influenza della canzone in poesia

In epoca classica e medievale i testi poetici non venivano letti, bensì ascoltati: esistevano infatti figure professionali che recitavano il componimento, come gli aedi greci o i trovatori provenzali, accompagnandolo spesso con un sottofondo musicale. A seguito della diffusione dell'uso della scrittura e, soprattutto, della nascita della stampa, simili figure scompaiono e il nuovo "mediatore" tra testo e pubblico diventa il libro. Dal momento che il

²⁷⁴ Ivi, pp. 49-50.

²⁷⁵ Ivi, p. 58.

testo non viene più ascoltato, ma letto mentalmente, in modo silenzioso, l'attenzione dei poeti e del pubblico per l'aspetto ritmico e la musicalità del testo diminuisce. Questo cambiamento comporta la scelta da parte dei poeti, avvenuta intorno alla fine dell'Ottocento e agli inizi del Novecento, di abbandonare del tutto la metrica tradizionale:

Negli ultimi due-tre decenni dell'Ottocento e poi con maggior chiarezza nel Novecento, questo compromesso [tra medium scritto e orale] entra definitivamente in crisi. Il *verso libero* è soprattutto un verso da apprezzare *con gli occhi*, molto poco da pronunciare e da ascoltare. Il suono del ritmo novecentesco è per lo più mentale, è una specie di "suono silenzioso", che il lettore assapora nel corso di una lettura privata. [...] L'oralità perde radicalmente di importanza. [...] le metriche moderne, così poco sonore, tendono a far piazza pulita degli ibridi in vigore sino alla fine dell'Ottocento.²⁷⁶

Come osserva Genette, alla crisi della metrica corrisponde, viceversa, un'acquisizione di valore e importanza degli elementi contenutistici e formali (visibili) del testo:

sembra [...] che questa scomparsa del criterio metrico, possa essere messa in rapporto con un'evoluzione più generale, il cui principio è lo scadimento continuo dei modi auditivi della consumazione letteraria. [...] [la] pratica della lettura e della scrittura dovevano alla lunga far scendere il modo auditivo di percezione dei testi a favore d'un modo visivo, e quindi il loro modo d'esistenza fonica a vantaggio d'un modo grafico [...] e soprattutto [...] mettere in evidenza altri caratteri del linguaggio poetico, che possiamo definire *formali* in senso hjelmsleviano,

²⁷⁶ Ivi, p. 62.

in quanto non dipendono dal modo di realizzazione, [...] ma dall'articolazione stessa del significante e del significato considerati nella loro idealità. Appaiono così sempre più determinanti gli aspetti semantici del linguaggio poetico [...].²⁷⁷

Nonostante sia innegabile che oggi il testo scritto e la lettura individuale si siano nettamente affermati sulla fruizione orale della letteratura, osserva Giovannetti che negli ultimi decenni è comunque possibile rintracciare in poesia un ritorno alla dimensione performativa. La “rinascita” della poesia performativa è legata, secondo il critico, soprattutto allo sviluppo dei «*media elettrici*» (cinema, radio, televisione, *computer*), che hanno riabituato il pubblico a una fruizione mediata e orale delle informazioni:

È del resto abbastanza agevole giustificare una simile inversione di tendenza. Infatti [...] l'imporsi dei cosiddetti *media elettrici* ha provocato un ritorno all'oralità. Si parla di *oralità secondaria*, che si differenzia nettamente dalla primaria. [...] Soprattutto dopo il boom della televisione, con gli anni Sessanta del Novecento, lo sviluppo di una nuova forma di oralità elettrica appare sempre più invasivo.²⁷⁸

Il ritorno all'esecuzione orale del testo poetico determina la ricomparsa delle forme metriche tradizionali “chiuse” e lo sfoggio di una musicalità e ritmicità più esibita: «il “restauro” di qualcosa che il verso libero aveva smarrito. Il verso torna a essere sonoro e a passare attraverso il corpo del poeta-performer»²⁷⁹.

Osserva Giovannetti che una forma d'arte con la quale la poesia performativa sicuramente si confronta è la canzone; la musica *pop* e *rock* rappresenta infatti il genere performativo per eccellenza:

²⁷⁷ G. Genette, *Figure II*, cit., pp. 94-95.

²⁷⁸ P. Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di letteratura*, cit., p. 63.

²⁷⁹ Ivi, p. 74.

come dimenticare che l'oralità più nota e diffusa [...] oggi è rappresentata dalla canzone? A pensarci bene, è in quest'ambito che tutti gli abitanti del mondo globalizzato fanno esperienza di una poesia performativa.

Tra l'altro, siano canzoni italiane o in inglese, il tipo di parola che in questi casi recepiamo è autenticamente orale. Cioè, a parte eccezioni, di solito *non leggiamo* i testi delle canzoni che ascoltiamo. Le condividiamo in una dimensione, appunto, non alfabetica, oralizzata [...].²⁸⁰

Nel mondo della canzone, inoltre, fondamentale è la teatralizzazione dell'esecuzione del brano e le modalità in cui si svolge la *performance* hanno lo stesso peso del testo e la musica del singolo:

La canzone è “firmata”, più che dagli autori ufficiali, dall'*insieme* dei suoi esecutori. Si può quasi dire che ogni performance di un certo pezzo sia una nuova, differente composizione.²⁸¹

Questo fenomeno si può osservare anche in una parte della poesia contemporanea. L'influenza della canzone è talmente forte che spesso i poeti performativi decidono di accompagnare i loro testi con arrangiamenti musicali, lavorando in collaborazione con veri e propri musicisti. Si verifica così una «contaminazione mediale-musicale» della poesia:

Rock, canzone, canzone d'autore, rap: lo sfondo dei generi musicali di consumo non può non condizionare chiunque oggi tenti un percorso performativo.

²⁸⁰ Ivi, pp. 66-67.

²⁸¹ Ivi, p. 69.

L'oralità secondaria è, certo, una conseguenza della diffusione dei media elettrici e digitali in quanto tali; ma un ruolo assolutamente decisivo è svolto dalla miscela esplosiva affidata alla musica per i giovani che dagli anni Sessanta a oggi ha impazzato su scala planetaria, con i suoi nuovi generi e sottogeneri.²⁸²

Tuttavia, Giovannetti non arriva mai a far coincidere canzone e poesia, ma tiene distinti i due piani, riconoscendo una forte influenza degli ultimi anni del primo sul secondo. Egli, inoltre, mostra alla fine del capitolo incentrato su questo tipo di poesia alcune perplessità sull'effettiva possibilità della poesia di ridursi a "pura" oralità. Il fenomeno della poesia performativa è nato e cresciuto in tempi molto recenti e per questo, nell'ottica del critico, è ancora presto per poter stabilire in che modo si svilupperà:

A parte i casi in cui la musica ha permesso davvero che le parole passassero attraverso un corpo, in quanti casi l'oralità è più un'ambizione che non una realizzazione? [...] quanto l'oralità della poesia è un mito e quanto è una realtà?

Il fatto è che [...] viviamo in una situazione di trapasso in cui tutto sta cambiando. [...] I poeti dell'oralità si muovono su una strada che possiamo analizzare solo in parte, che siamo in grado di vedere solo di scorcio; e con strumenti, ahimé, troppo imprecisi.²⁸³

6.4 La poesia in prosa e la natura implementativa della poesia moderna

In epoca premoderna l'elemento considerato fondamentale per la definizione del genere poetico è il verso. Con la crisi a cui incorre la metrica

²⁸² Ivi, p.70.

²⁸³ Ivi, pp. 78-79.

tradizionale alla fine del XIX secolo, i pensatori moderni mettono in discussione anche l'idea che un componimento per definirsi poetico debba essere necessariamente versificato. Secondo la poetica moderna, infatti, il verso non è più considerato l'elemento dirimente per la distinzione tra prosa e poesia; per questo, non è un caso eccezionale se parte della produzione poetica moderna si presenta in "prosa", ovvero senza la tradizionale scansione in versi. Per riferirsi a questa particolare tipologia di poesia viene usata la locuzione di origine francese "poesia in prosa".

Tuttavia il pubblico mostra ancora forti perplessità quando si confronta con testi di questo tipo, dato che la loro "poeticità" non risiede in aspetti evidenti, come l'utilizzo del verso. Per questo un ruolo centrale riveste nella fruizione della poesia moderna il lavoro della critica letteraria, che ha il compito di orientare e chiarire al pubblico di lettori con che tipo di testo si sta confrontando:

com'è possibile orientarsi di fronte a scritture tanto instabili?
Una prosa-prosa che vuole essere letta come poesia; e una prosa ritmica che nasconde la propria implicita versificazione. Lo abbiamo detto più volte: è evidente che in questi casi il ruolo dirimente – per così dire – della critica appare fondamentale.²⁸⁴

Nell'ottica di Giovannetti, per poter comprendere questa nuova modalità del poetico bisogna uscire da un'idea di poesia legata al piano formale del testo. L'aspetto caratteristico della poesia moderna è il ruolo che in essa riveste il fruitore dell'opera: il lettore non deve cogliere il messaggio che l'autore, in maniera esplicita o celata, vuole comunicare, ma deve essere lui stesso a rendere il testo significativo. Questa operazione viene detta in ambito artistico "*implementativa*":

²⁸⁴ Ivi, p. 85.

la poesia d'oggi nel suo insieme vive un sistema di valori diverso da quello del passato. [...] la *concettualizzazione* dell'opera è ora più attiva che mai. La poesia risente di una tendenza generale delle arti, che sempre più spesso sono al centro di comportamenti detti *implementativi*. [...] "Implementare" un testo significa essere in grado di costituire, anche sul piano pratico, le sue condizioni di esistenza. Se nell'arte tradizionale, una parte decisiva delle condizioni di esistenza era inscritta nella forma oggettiva dell'opera, oggi l'intervento esterno, i comportamenti sociali, hanno acquisito una maggiore importanza. La posizione del lettore-interprete è in grado di plasmare la fisionomia specifica del testo, quasi indipendentemente da ciò che il testo in effetti è o *fa*.²⁸⁵

Spostando la definizione del genere su queste altre basi, è possibile comprendere come anche testi in prosa possano rientrare nell'ambito della poesia.

La poesia in prosa si distingue in due tipi: «quella aritmica (e priva di rime)», che «punta su una forma silenziosa, ma che mette in rilievo i non contenuti del testo»; «quella ritmica (e rimata)» che invece «punta sulla magia combinatoria dei suoni»²⁸⁶.

Il primo tipo viene generalmente chiamato la "*prosa in prosa*": in questo testo non versificato l'autore evita l'utilizzo di tutte le figure di suono e di immagine tipiche della poesia. Lo scopo è far concentrare l'attenzione del lettore su null'altro se non la lingua in sé, ovvero le strutture grammaticali e sintattiche del discorso. Le parole non si fanno portatrici di alcun significato, letterale o simbolico che sia; quello che vuole essere mostrato è il meccanismo logico e strutturale alla base del discorrere umano:

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ Ivi, p. 92.

L'espressione «prosa in prosa» coniata dal francese Jean-Marie Gleize, ha un'evidente parentela con «poesia in prosa», ne è una specie di evoluzione. Gleize [...] ha voluto sottolineare la dimensione bassa, orizzontale, non lirica, che caratterizza certe opere poetiche prive di verso. [...] Evitano la metafora, la costruzione di un'immagine poetica, e assecondano la necessaria concatenazione delle apparenze.

Gleize ha parlato, a proposito di prosa in prosa, di *letteralità* [...], cioè di una dimensione testuale priva di ogni trascendenza, di ogni implicazione che non sia la pura scrittura, il puro allinearsi dei *segni neri* che diciamo “parole”. È come se le parole ormai contassero più per i loro legami sintattici fini a se stessi che per la capacità di produrre significato.²⁸⁷

Questa definizione in realtà non sembrerebbe spiegare in modo esaustivo cosa si intenda quando si parla di “prosa in prosa” e perché questo modo di scrivere possa essere ricondotto al genere poetico, limite che Giovannetti stesso riconosce:

se “poesia in prosa” conduce inevitabilmente al mondo della poesia, “prosa in prosa” nega quello stesso mondo. Lavora su certe caratteristiche interne alla discorsività logica e cerca di metterle in crisi. Ma non per questo si trasforma in qualcosa di istituzionale, di solido, di facilmente riconoscibile.²⁸⁸

Il secondo tipo consiste in una prosa “sonora”, in quanto scandita al suo interno da evidenti riprese foniche e un ritmo incalzante. È più facile ricondurre questa tipologia testuale al genere poetico, in quanto dirimente è un elemento tangibile e a cui la poesia tradizionale ha abituato il pubblico, ovvero la musicalità del testo:

²⁸⁷ Ivi, pp. 89-90.

²⁸⁸ Ivi, p. 90.

Nella poesia e anche nella prosa ritmica esiste, agisce un particolarissimo tipo di ritmo, detto appunto associativo, che originariamente si svilupperebbe nelle formule magiche e incantatorie e poi si trasformerebbe, con il divenire della poesia, nelle strutture metriche. Cioè in qualcosa di regolato là dove prima c'era solo alcunché di improvvisato e discontinuo.²⁸⁹

Afferma Giovannetti che numerosi sono i punti di contatto di questo tipo di poesia in prosa con un genere della musica contemporanea, il rap, in cui «domina una spinta prosastica, affabulante, che però assume forme ritmiche in astratto appartenenti alla poesia»²⁹⁰:

È fin troppo facile cogliere in questa descrizione certe caratteristiche del rap. Un discorso che vuole avere un valore pubblico, non poetico, dunque non soggettivo-solipsistico, e che si avvale di una forma ritmica ambigua, né verso, né prosa, né musica. Il rap è un *recitativo* sonoro, in cui però la sonorità è più quella della lingua cadenzata che quella di una melodia e di una musicalità armonica.²⁹¹

Questi modi in cui oggi si traduce l'esperienza poetica sono forse il segnale che nella contemporaneità non vi è un'idea ben precisa di cosa sia la poesia e quali siano i suoi caratteri fondamentali. Quest'incertezza è la causa e, al contempo, la conseguenza della volontà degli scrittori di offrire al pubblico opere quanto più innovative e sperimentali possibili, che spesso, non trovando altra "collocazione", vengono etichettate come "poesia", rendendo ancora più informi questo genere, come sembrerebbe suggerire anche Giovannetti in alcuni punti del suo studio:

²⁸⁹ Ivi, p. 92.

²⁹⁰ Ivi, p. 84.

²⁹¹ Ivi, p. 94.

Negli ultimi cinquanta (e più) anni, [...] [si sono sviluppati] parecchi comportamenti poetici difficili da tenere sotto controllo, che vanno un po' in tutte le direzioni. Se un testo che *non sembra* poesia ha oggi la possibilità di essere arruolato nel mondo della poesia, è abbastanza evidente che i poeti sono incoraggiati alle più curiose e arrischiate sperimentazioni.²⁹²

6.5 *Le ripercussioni del web sulla poesia*

La diffusione e lo sviluppo del mondo digitale ha determinato la nascita di un fenomeno nuovo nella storia della letteratura: la smaterializzazione del testo. Prima della nascita del *computer* e dei *software* di scrittura, il pubblico poteva leggere un'opera soltanto su un supporto fisico. In questo caso, il testo si mantiene immutabile, dato che i caratteri sono materialmente fissati sulla pagina. Quando invece si legge qualcosa dal web, non vi sono garanzie che quello che è stato letto non venga successivamente modificato, senza lasciare traccia della versione visualizzata. Il supporto digitale dunque è qualcosa che in parte sfugge al controllo di chi l'utilizza:

la scrittura che dalle tavolette dei sumeri in poi si era sempre legata a solidi *supporti fisici* [...] che la *localizzavano*, la calavano in uno spazio-tempo definito, oggi si è *smaterializzata* nell'universo del digitale. Ha quindi perso una sua antica caratteristica: quella di situarsi in una collocazione ben ricostruibile perché – appunto – materiale. Scrivere ormai significa muoversi (o forse annaspire?) dentro un flusso di bit che si addensa in tracce visive che sappiamo padroneggiare sì, piegandole alla nostra volontà, ma che sono anche molto

²⁹² Ivi, p. 87.

instabili, pronte a trasformarsi in modo quasi autonomo, e persino a distruggersi sotto i nostri occhi.²⁹³

Il rapporto tra testo digitale e fruitore è molto diverso rispetto a quello tradizionale libro-lettore: sul web a chi legge è concesso di commentare e/o modificare ciò che sta consultando. La letteratura “virtuale” è dunque spesso soggetta a un’attività “installativa”, che prevede una compartecipazione dello spettatore nella creazione dell’opera:

Secondo le logiche di quello che è stato chiamato il Web 2.0, il lettore-consumatore tende a diventare anche produttore, ad assumere la fisionomia del *prosumer* – produttore + consumatore –, unione di due opposte funzioni (almeno nel vecchio mondo dei prodotti estetici a supporto materiale).²⁹⁴

Questo fenomeno, osserva Giovannetti, si verifica soprattutto nell’ambito del genere narrativo: un romanzo o un racconto si prestano più facilmente ad essere “ri-raccontati” o “ri-creati”, dato che una parte fondamentale del testo sono i fatti narrati; nel caso della poesia questo non avviene quasi mai, dato che in un testo poetico il carattere fondamentale è la sua forma:

le opere narrative vengono spesso *ri-raccontate*, persino *ri-create*, “dentro” Internet. Si tratta di accadimenti molto vari: pensiamo alle comunità che discutono attivamente i contenuti di una storia e cercano di coglierne tutte le implicazioni; ma anche ai fenomeni di *fan fiction*, che si verificano quando i lettori si diletano a espandere, reinventandole, le storie da loro amate. [...] è difficile trovare qualcosa del genere nel campo delle pratiche poetiche che transitano in Internet [...] per la semplicissima ragione che la poesia pratica lo *storytelling* solo

²⁹³ Ivi, p. 95.

²⁹⁴ Ivi, p. 97.

marginalmente, che i suoi eventuali contenuti narrativi *non* ne costituiscono la ragione d'essere; [...] la forma della poesia ha una *resistenza* molto maggiore rispetto a quella della narrativa: è più *opaca*, i suoi contenuti non sono scindibili da una precisa configurazione verbale, da una precisa – e insostituibile – sequenza di parole.²⁹⁵

La Rete è anche il luogo in cui imperversano commenti e recensioni di un'opera. Esistono infatti delle pagine apposite, *webzine* e *blog*, in cui il pubblico di lettori è invitato a esprimere il proprio parere circa un autore o un libro. Tuttavia spesso (soprattutto nel caso dei *blog* letterari) le osservazioni fatte risultano prive di senso critico, se non addirittura fuori tema: non è raro che il tema di partenza venga del tutto dimenticato e i vari commenti diventino uno scambio di insulti tra i diversi “dialoganti”:

[nei *blog* letterari] il testo artistico in certi momenti affoga dentro l'onda della contesa. I “contenuti” letterari passano in secondo piano e, al limite, vengono cancellati.

Giustamente, a proposito di *blog* letterari si è parlato di una letteratura (e quindi anche di una poesia) senza pubblico, della scomparsa del lettore letterario correttamente inteso. [...] Al lettore si sarebbe sostituito qualcosa di simile a un *prosumer*, un post-lettore pronto ogni momento alla discussione e alla rissa.²⁹⁶

A impoverire ulteriormente la riflessione e lo spirito critico del pubblico è stata la “chiusura” che negli ultimi anni caratterizza pagine web di questo tipo, riservate ormai solo a un numero ristretto di iscritti. Secondo Giovannetti, nei *blog* aperti a tutti è possibile cogliere nella discussione una varietà di pensieri e posizioni, che mostrano effettivamente l'idea che nel complesso il pubblico

²⁹⁵ Ivi, pp. 97-98.

²⁹⁶ Ivi, p. 104.

si è fatto circa un argomento; nel caso delle pagine “riservate”, invece, quello che si può trarre è una singola o poche opinioni di una cerchia ristretta:

se nei primi anni di Internet si erano verificati dibattiti non solo accalorati ma anche capaci di produrre contenuti di un certo interesse, oggi si constatano due tendenze più moderate, più “fredde”. Da un lato, il proliferare di blog frequentati da piccoli gruppi di lettori-autori, sempre gli stessi, che si riconfermano nelle proprie idee e poetiche, e hanno scarse relazioni con il mondo (il Web) esterno. Dall’altro, una serie di contese, anche partecipate, ma private, personalistiche che si articolano nei social network, in particolare in Facebook.²⁹⁷

Oltre ad aver cambiato il modo in cui si presenta il testo e l’atteggiamento del lettore nei confronti di esso, il mondo digitale ha determinato un profondo cambiamento anche nel ruolo dell’autore. A riguardo, esemplificativo è il caso del poeta Nanni Balestrini e la creazione del suo componimento *Tape Mark I*:

In teoria, la letteratura elettronica italiana può godere di una specie di data di nascita: il 1961. In quell’anno, [...] Nanni Balestrini [...] realizzò una poesia “scritta” da un calcolatore. Nella memoria del computer vennero inseriti tre testi di altri autori, ognuno dei quali diviso in cinque parti, per un totale di quindici elementi; il computer ricombinò queste porzioni di testo, prese a dieci alla volta in modo casuale ma tale da rispettare certe norme sintattiche di base. Ne derivò una semplice poesia divisa in sei strofe, che nel 1962 fu pubblicata con il titolo *Tape Mark I*.²⁹⁸

²⁹⁷ Ivi, p. 105.

²⁹⁸ Ivi, p. 99.

Pratiche simili si stanno facendo sempre più frequenti nella poesia contemporanea: un esempio è il *googlism* o *flarf*, pratica che consiste nel creare una poesia dall'assemblaggio dei diversi risultati ottenuti cercando una o più parole su un motore di ricerca. Ne consegue che «scrivere una poesia assomiglia, ormai sempre più clamorosamente, a un *cut and paste*, un “taglia e incolla”»²⁹⁹ e il ruolo dell'autore si riduce a colui che ha il semplice compito di azionare una macchina o “cucire” tra loro parti prese da altre fonti. Creare una poesia diventa così una pratica meccanica, che segue una specifica procedura e si serve dell'ausilio di uno strumento:

Quella di Balestrini è una provocazione che oggi giudichiamo preziosa, anzi criticamente indispensabile, perché mette in discussione l'idea stessa di *autore* e di *intenzione* dell'autore. Qui, in ballo c'è un poeta il quale in senso stretto *non scrive*, ma *attiva una procedura* strutturale che, una volta lanciata [...], avanza da sola fino alla creazione del testo.³⁰⁰

Per Giovannetti questo tipo di poesia vuole mostrare al lettore l'aridità del mondo digitale, che sempre più sta impoverendo l'attività riflessiva a favore di un accumulo spasmodico di informazioni non filtrate. Il tentativo della poesia “installativa” di ancorare nuovamente il testo al supporto materiale è una risposta a questa stessa preoccupazione. Queste due modalità della poesia moderna possono essere viste come le facce di una stessa medaglia, i due modi in cui risponde il genere poetico a un mondo sempre più digitalizzato e tecnicizzato:

La poesia di ricerca in questi ultimi quindici anni ha usato Internet [...] per raffreddarlo, eliminandone lo splendore luccicante, per trarne *immagini* nere di parole – più che parole –

²⁹⁹ Ivi, p. 55.

³⁰⁰ Ivi, p. 100.

in progressiva disgregazione. Se è vero che l'attività dei blog favorisce una riproduzione anodina, di discorsi che finiscono per elidersi, la poesia più all'altezza dei nostri tempi è quella che ci spinge a domandarci dove il senso dei testi arrivi e dove cominci la pura, muta immagine. Che, in definitiva, ci costringe a porci il problema del significato in un mondo che troppi significati accumula e sperpera. È quella che, di nuovo, ci suggerisce la realtà *installativa* del libro.

[...] Il libro come installazione non è altro che la risposta più radicale alla smaterializzazione del letterario indotta dal digitale [...]. Al divenire incessante della Rete si risponde con la fissazione di pochi sparuti segni su una pagina pienamente cartacea, che sempre più si comporta come un oggetto che *resiste*.³⁰¹

³⁰¹ Ivi, p. 115.

Nota bibliografica

R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques* (1953 e 1972), in Italia, *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, Torino, Einaudi, 2003.

C. Beccaria, *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi, 1989.

S. Bellomo, *Filologia e critica dantesca*, Brescia, La Scuola, 2008.

P. Bourdieu, *Les Règles de l'art*, nuova edizione rivista e corretta, Parigi, Seuil, 1998.

J. Cohen, *Structure du langage poétique* (1966), in Italia, *Struttura del linguaggio poetico*, trad. di M. Grandi, Bologna, Il Mulino, 1974.

F. Curi, *Perdita d'aureola*, Torino, Einaudi, 1977.

P. D'Achille, *L'italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2010.

F. Fortini, *Oscurità e difficoltà*, in "L'asino d'oro", II, 1991, n. 3.

H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956), in Italia, *La struttura della lirica moderna*, trad. di P.B. Marzolla, Milano, Garzanti, 2016.

G. Genette, *Figures II* (1969), in Italia, *Figure II*, trad. di F. Madonia, Torino, Einaudi, 1972.

G. Genette, *Figures III* (1972), in Italia, *Figure III*, trad. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 2006.

P. Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di letteratura*, Roma, Carocci editore, 2018.

C. Giunta, *Poesia antica e poesia moderna (a proposito di un libro recente di Guido Mazzoni)*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», VIII 1-2 (2005), pp. 231-251.

G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, 4356-4358, 29 agosto 1828, ed. di riferimento: in *Pensieri di varia filosofia e bella letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1921.

G. Lukács, *Roman kak buržuaznaja epopeja* (1935), in Italia, *Il romanzo come epopea borghese*, in V. Strada (a cura di), G. Lukács, M. Bachtin e altri, *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, trad. di C. Strada Javonič, Torino, Einaudi, 1976, pp. 133-178.

F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 Maggio, 1912).

G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2015.

P.V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in *La tradizione del Novecento*, III serie, Torino, Einaudi, 1991, pp. 131-157.

P.V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in *La tradizione del Novecento*, III serie, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-70.

E. Montale, *Due sciacalli al guinzaglio*, «Corriere della Sera», 16 febbraio 1950, in E. Montale, *Sulla poesia*, G. Zampa (a cura di), Milano, Mondadori, 1976, pp. 84-87.

E. Montale, *La musa dialettale*, «Corriere della Sera», 15 gennaio 1953, in E. Montale, *Sulla poesia*, G. Zampa (a cura di), Milano, Mondadori, 1976, pp. 175-180.

E. Montale, *Poesia inclusiva*, «Corriere della Sera», 21 giugno 1964, in E. Montale, *Sulla poesia*, G. Zampa (a cura di), Milano, Mondadori, 1976, pp. 146-148.

E. Montale, *Strumenti umani*, «Corriere della Sera», 24 ottobre 1965, in E. Montale, *Sulla poesia*, G. Zampa (a cura di), Milano, Mondadori, 1976, pp. 328-333.

F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992.

E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli Editore, 1975.

E. Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005.

Siti Internet consultati

www.classiciitaliani.it

www.treccani.it