

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA E CRITICA DELLE LETTERATURE ANTICHE E MODERNE

**DOTTORATO DI RICERCA IN “FILOLOGIA E CRITICA”
DOTTORATO PEGASO – REGIONE TOSCANA
CICLO XXXV**

Curriculum “LETTERATURE MODERNE”

UNIVERSITÉ DE FRIBOURG
SCUOLA DOTTORALE IN STUDI ITALIANI

L’APOCALISSE DIALOGICA

Forme e funzioni degli scambi di battute
nella poesia italiana del Novecento

TESI PRESENTATA DA / THÈSE PRÉSENTÉE PAR: **Giulia MARTINI**

TESI DIRETTA IN COTUTELA DA / THÈSE DIRIGÉE EN COTUTELLE PAR:

Niccolò SCAFFAI, Professore all’Università degli Studi di Siena
Christian GENETELLI, Professeur à l’Université de Fribourg

TESI DISCUSSA ALL’UNIVERSITÀ DI SIENA IL 23 GIUGNO 2023

COMMISSIONE / JURY DE THÈSE:

Andrea AFRIBO, Professore all’Università degli Studi di Padova
Christian GENETELLI, Professeur à l’Université de Fribourg
Massimo NATALE, Professore all’Università degli Studi di Verona
Niccolò SCAFFAI, Professore all’Università degli Studi di Siena

Indice

Premessa	8
PRIMA PARTE.....	33
Capitolo 1. Parametri generali	34
§ 1.1 Il dialogo, concretamente.....	34
§ 1.2 Dialogo e testo lirico.....	39
§ 1.3 Poesia e contingenza	49
§§ 1.3.1 Soggetto dell'enunciazione vs soggetto dell'enunciato originale.....	50
§§ 1.3.2 'Locutore 1, Locutore 2'	67
Capitolo 2. Introduzione al concetto di <i>apocalisse dialogica</i>	75
§ 2.1 I colloqui: gli strumenti umani.....	75
§ 2.2 Il gioco del quindici.....	80
§§ 2.2.1 Guido Gozzano, <i>La signorina Felicita</i> , II.....	82
§§ 2.2.2 Giorgio Caproni, <i>I campi</i>	84
§§ 2.2.3 Vittorio Sereni, <i>Un posto di vacanza</i> , V	85
§§ 2.2.4 Edoardo Sanguineti, <i>Purgatorio de l'Inferno</i> , 2	87
§ 2.3 La comunicazione patologica	89
§§ 2.3.1 Condizioni di incongruenza pragmatica	100
§§ 2.3.2 L'opacità	109
§§ 2.3.3 La disconferma	116
§ 2.4 L'argomento intrattabile	122
§ 2.5 <i>Dialogo</i> : un titolo anti-dialogico.....	139
Capitolo 3. Un modello di dialogo ideale	140
§ 3.1 Un'opera dialogicamente fondata.....	142
§ 3.2 Sul rapporto tra Dante e Virgilio.....	146
§§ 3.2.1 Dialogo e movimento	147
§§ 3.2.2 La morte dialogica	158
§ 3.3 Verso il monologismo	173
SECONDA PARTE.....	178

Capitolo 4. Matrici dell'anti-dialogo.....	179
§ 4.1 <i>Myrica</i>	182
§§ 4.1.1 L'irrelatività.....	185
§§ 4.1.2 Lo scarto dell'interlocutore.....	188
§§ 4.1.3 La falsa risposta.....	193
§§ 4.1.4 <i>I due fuchi</i>	196
§ 4.2 <i>Canti di Castelvechio</i>	198
§§ 4.2.1 Scambi a due voci.....	200
§§ 4.2.2 Sistemi a più voci.....	218
§§ 4.2.3 Sistemi corali.....	225
§ 4.3 <i>Poemetti</i>	227
Capitolo 5. Colloqui?.....	234
§ 5.1 <i>La corrosione del parlato</i>	234
§ 5.2 <i>La via del rifugio</i>	245
§ 5.3 <i>I colloqui</i>	262
§ 5.4 Forme dialogiche crepuscolari.....	280
§§ 5.4.1 «Io mi comunico del silenzio»: Sergio Corazzini.....	283
§§ 5.4.2 «Io, no, non ho niente da dire»: Marino Moretti.....	287
§§ 5.4.3 «ognuno / voleva dir la sua»: Aldo Palazzeschi.....	294
TERZA PARTE.....	305
Capitolo 6. Dentro <i>Nel magma</i>	306
§ 6.1 La refrattarietà dialogica della prima stagione.....	306
§§ 6.1.1 Verso <i>Nel Magma</i>	314
§ 6.2 Dentro <i>Nel magma</i>	320
§§ 6.2.1 Tratti dialogici e para-dialogici.....	320
§§ 6.2.2 <i>Nel magma</i>	339
§§ 6.2.3 <i>Postille</i>	378
§ 6.3 «di là dal dialogo, di là dal diverbio...».....	387
Capitolo 7. Strumenti malati.....	395
§ 7.1 Quattro scatti dall'alto.....	395
§§ 7.1.1 « <i>Ecco le voci cadono e gli amici</i> ».....	395
§§ 7.1.2 « <i>Non sa più nulla, è alto sulle ali</i> ».....	397
§§ 7.1.3 <i>Un sogno</i>	399

§§ 7.1.4 <i>Sarà la noia</i>	403
§7.2 In piano sequenza.....	406
§§ 7.2.1 <i>Frontiera e Diario d'Algeria</i>	406
§§ 7.2.2 <i>Gli strumenti umani</i>	414
§§ 7.2.3 <i>Stella variabile</i>	447
§ 7.3 Dall'imo delle varianti.....	465
§§ 7.3.1 <i>Poeta in nero</i>	465
§§ 7.3.2 <i>Verano e solstizio</i>	466
Capitolo 8. Intendersi – per celia.....	468
§ 8.1 Gli scambi dialogici di <i>Satura</i>	471
Capitolo 9. Fortini, le voci amiche	492
§ 9.1 Nove incontri	496
QUARTA PARTE.....	526
Capitolo 10. La parabola dell'opacità	527
§ 10.1 <i>Somiglianze</i>	531
§ 10.2 Da <i>Terra del viso</i> a <i>Incontri e agguati</i>	554
§§ 10.2.1 <i>Terra del viso</i>	556
§§ 10.2.2 <i>Distante un padre</i>	569
§§ 10.2.3 <i>Biografia sommaria</i>	571
§§ 10.2.4 <i>Incontri e agguati</i>	578
§ 10.3 <i>Linea intera, linea spezzata</i>	583
§ 10.4 <i>Somiglianze? Il rapporto con il dialogismo luziano</i>	594
Capitolo 11. Forme dialogiche del contrasto amoroso	604
§ 11.1 L'interazione strategica	604
§ 11.2 Strategie	611
§11.3 Altri scambi tra <i>Polvere</i> e <i>Sasso</i>	639
Capitolo 12. Il <i>felice niente</i> del dialogo	645
§ 12.1 «Io rispondo che certo sì»: forme di scarto dell'interlocutore	645
§ 12.2 <i>Ciabatte vs scarpe</i>	661
§ 12.3 «Sì, Patrizia può venire in Paradiso»: anti-dialogo e investitura	669
Conclusioni	674

Appendice. Percorsi trasversali	679
Tre litigi. La climax dell'inesistenza dialogica	679
Tre giudici. Il processo diffuso, dal «gabbione» al piccolo schermo	685
Bibliografia.....	699
Corpus	699
Libri di poesia.....	699
Altri libri o interventi dei poeti del corpus	700
Bibliografia generale	701
Bibliografia per autori	712
Studi sulla <i>Commedia</i>	712
Studi su Pascoli	714
Studi su Gozzano	716
Studi su Palazzeschi e la scuola crepuscolare.....	717
Studi su Luzi.....	718
Studi su Sereni	720
Studi su Montale	722
Studi su Fortini.....	724
Studi su De Angelis	725
Studi su Bordini	725
Studi su Cavalli.....	727
Altre opere citate	728

soltanto il senso del noi ci fa stare un po' meglio

(Alessandro Broggi, *Noi*)

Premessa

Dialogo e lirica sembrano, a prima vista, irriducibili l'uno all'altra. Il senso più comune di entrambi i termini rimanda a due tipi diversi di evento discorsivo e di fatto a due diversi tipi di relazionalità: sociale e individuale. *Evento, discorso e relazione* sembrano, invece, in continuo cortocircuito: ogni discorso implica una relazione, nella relazione si produce un evento ricostituibile come discorso, e via dicendo. Se con *dialogo* si può intendere un evento sociale fondato sulla co-costruzione di un discorso da parte di due interlocutori in relazione, il gesto lirico si ricostituisce come l'evento di un singolo individuo, il suo divenire nell'identità locale che emerge nello spazio di un discorso da lui stesso prodotto, mettendo in relazione sé con sé.

L'apparente irriducibilità dei due processi rende saliente la questione della loro intersezione all'interno dei testi dialogici, ossia di quelle liriche che riportano scambi di battute dirette tra le *figure del discorso* (parlanti, interlocutori, locutori, enunciatori, o *vuoti* che si chiamino); e rende saliente il complesso di questioni che vi ruotano attorno: di cosa e in che modo si parla, perché l'espedito dialogico si attiva, che tipo di orientamento produce nel testo, come ci entra in rapporto – in breve, quali sono le forme e le funzioni degli scambi di battute in poesia. Da tali domande, quattro anni fa, prendeva le mosse la presente ricerca, credendo che mettere sotto una lente d'ingrandimento i campioni dialogici del Novecento lirico italiano (da Pascoli a De Angelis, per citare due estremi cronologici) potesse condurre, alla fine dei conti, a delle risposte soddisfacenti.

Il primo autore letto nella prospettiva specifica della ricerca è stato Giorgio Caproni; da questa prima e superficiale ricognizione era emerso come un dato rilevante il fatto che l'unico scambio di battute che coinvolge il soggetto (la poesia *I campi* ne *Il muro della terra*¹) sia sostanzialmente l'esecuzione di un motivo al cuore della poetica di Caproni dal *Muro della terra* in poi, il progressivo restringimento dei margini di manovra dell'*io*: era cioè sembrato significativo che questa occorrenza apicale centrasse un momento decisivo in cui il soggetto viene messo di fronte alla sgomentante impraticabilità del mondo.

¹ «“Avanti! Ancora avanti!” / urlai. □ Il vetturale / si voltò. □ “Signore,” / mi fece. “Più avanti / non ci sono che i campi.”» (*I campi*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, a cura di Luca Zuliani, Milano, Mondadori, 2009, cit. p. 383); cfr. §§ 2.2.2.

L'idea che la rappresentazione dialogica intercettasse un *punctum*, un evento talmente prevaricante da rompere la resistenza del discorso lirico, comportandone lo sdoppiamento su due livelli (diegetico e mimetico) nel secondo dei quali la voce del testo si biforca in due fiamme, in due diverse *istanze enunciative* aventi uguale diritto di parola; l'idea, in altri termini, che l'espedito dell'interazione verbale facesse detonare il gesto lirico restituendogli al contempo una ragione del suo agire, e che gliela restituisse proprio a patto di separarla dal *soggetto dell'enunciazione*², era quindi apparsa come un'ipotesi da sottoporre al vaglio dei testi.

Le prime campionature hanno portato a evidenza un fenomeno orizzontale al punto da determinare l'intera prospettiva del lavoro che gli è intitolato, quello dell'*apocalisse dialogica*: in estrema sintesi, si tratta del fatto che le interazioni verbali si presentano, nei testi lirici, costantemente connesse a una sorta di 'difetto di fabbrica', da cui prende vita una complessa rete di patologie e disfunzioni della comunicazione. Con *apocalisse dialogica* ci si riferisce dunque al vasto territorio di comunicazioni interrotte, delusioni, fraintendimenti, conflitti; il territorio disastroso delle *discomunicazioni* dove si aggirano gli episodi dialogici della lirica novecentesca.

La tesi che questo lavoro intende dimostrare è la presenza, nella poesia del Novecento, di una costante *funzione anti-dialogica* che compare con l'emergere stesso del dialogato in una molteplicità di sintomi collocati a loro volta su una molteplicità di livelli: strutturale (come il *salto di turno*³); pragmatico (per esempio, le risposte con domanda di rimando, che di fatto non rispondono); del contenuto (la tendenza a tornare su *argomenti intrattabili*, come la morte); relazionale (uno su tutti, la *disconferma*⁴).

In conseguenza del fatto che la funzione anti-dialogica, rivestita di un abito di volta in volta necessariamente diverso (ma proveniente dallo stesso guardaroba di insuccessi comunicativi) informasse la totalità dei campioni via via raccolti di forme disfunzionali e non-finite, si è aperta la questione di un modello di dialogo che potesse invece dirsi *finito* e

² Questo «frequentato sintagma» (Paolo Fabbri, *Introduzione a Émile Benveniste, Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, a cura di Paolo Fabbri, Milano, Mondadori, 2009, cit. p. XXII) viene qui assunto per indicare l'attore del discorso che riporta lo scambio diretto: «Si ha DR quando un locutore L riproduce, sulla catena verbale (*e*) in cui egli realizza un proprio atto di enunciazione E, un altro atto di enunciazione E₁, da ascrivere a una fonte L₁, non necessariamente diversa da L. [...] Per il momento possiamo limitarci ad assimilare a L il soggetto dell'enunciazione (parlante o scrivente che sia) e a L₁ l'individuo, o gli individui, di cui si riportano le parole» (Bice Mortara Garavelli, *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso*, Palermo, Sellerio, 1985, cit. p. 21).

³ Per la nozione di *turno*, cfr. Harvey Sacks, Emanuel A. Schegloff, Gail Jefferson, *A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation*, «Language», 50/4, 1974, pp. 696-735.

⁴ Per la nozione di *disconferma*, cfr. l'ottavo capitolo di Ronald Laing, *L'io e gli altri. Psicopatologia dei processi interattivi*, Firenze, Sansoni, 1977, intitolato *Conferma e disconferma*; cfr. §§ 2.3.3.

funzionale, su cui poter misurare la distanza a cui si collocano gli episodi lirici novecenteschi. Un modello di questo tipo si trova alle origini stesse della nostra tradizione letteraria, in un'opera capitale per il destino della poesia moderna come la *Commedia* dantesca.

Nel momento cruciale del XXVII canto del *Purgatorio* in cui Virgilio si congeda da Dante, lo fa con parole che acquistano – rispetto alla questione del non-finito che ha condotto alla necessità di questo apparente deragliamento – una rilevanza primaria: *Non ho altro da dirti*. Una controprova del fatto che il pellegrino abbia interamente fagocitato l'insegnamento della guida è il noto episodio in cui questi, comparsa Beatrice, si volge indietro in cerca di Virgilio perché vorrebbe comunicargli il suo stato d'animo – e vorrebbe comunicarglielo usando parole di Virgilio stesso. In breve si è esaurito il *da dirsi*, o meglio, il *da dirsi* è stato efficacemente detto e l'interlocutore è diventato *obsolescente*. Il rapporto fra Dante e Virgilio, inoltre, sembra porsi come una *mise en abyme* del sistema dialogico dell'intera *Commedia*, in cui si assiste a un progressivo andare verso il monologismo e gli scambi verbali si rarefanno. Il dialogo ideale, insomma, si caratterizza per il fatto di finire.

Nel Novecento per contro, il movimento è quello inverso di una progressiva escalation delle interazioni verbali, che sembra raggiungere un apice nel *boom dialogico* degli anni Sessanta. Le tre opere forse più rappresentative di questa parabola sono *Gli strumenti umani*, *Nel magma* e *Xenia*, che attestano per differenti tracciati un 'uso-forte' dell'espedito dialogico: il parametro quantitativo della *densità* (il numero di scambi effettivi) contribuisce a portare a evidenza un'organicità di tratti che configurano un modello prototipico alla base dell'intero progetto poetico. Le singole realizzazioni, in altre parole, si proiettano sullo sfondo regolare del modo particolare con cui ogni autore si appropria del nostro espedito, ovvero la qualità delle forme e delle funzioni che questo assume in rapporto all'impianto fondamentale dell'offerta stilistica e tematica dell'opera. Non solo: questo uso-forte acquista rilevanza maggiore in considerazione della produzione anteriore all'appuntamento dialogico appena indicato. La prima stagione poetica di tutti e tre gli autori, infatti, si situa in quell'arco temporale che copre all'incirca i decenni Venti-Sessanta, che sfruttando un luogo comune si può definire nei termini di un 'medioevo dialogico', tanto più ricco di allocuzioni quanto più refrattario alla rappresentazione di una responsività diretta, fattore che costituisce la *conditio si ne qua non* di qualsiasi dialogo.

Superato lo scoglio teorico di un dialogo ideale da contrapporre ai campioni in analisi, il corpus della ricerca è venuto edificandosi sulle fondamenta di due grandi modelli anti-dialogici primonovecenteschi, che trovano la loro massima espressione rispettivamente nei

Canti di Castelvecchio e nei *Colloqui*: entrambe le opere, in forme estremamente diverse, producono una serie di episodi giocati sul dramma di una comunicazione fallita e su una concezione non umanistica di dialogo. Se si pensa che il primo scambio diretto dei *Canti*, nel refrain del componimento *I due girovagli*, si gioca tutto sull'ambiguità dell'enunciato «“Stacci!”»⁵, sostantivo prodotto per richiamare l'attenzione su un utensile casalingo ma decodificato come l'imperativo del verbo *stare*, si può concludere che il Novecento che ci riguarda inizia con un fraintendimento.

Mettendo in campo, a seconda delle diverse richieste dei testi, gli strumenti della stilistica, della retorica, della linguistica pragmatica, dell'Analisi della Conversazione o ancora della psicologia discorsiva e sociale⁶, per citare soltanto alcuni dei molteplici ambiti disciplinari che hanno orientato l'analisi dei singoli episodi, capitolo dopo capitolo la prospettiva anti-dialogica si è rivelata una guida efficace per incontrare queste liriche; vale a dire, una pratica che ha permesso di 'far parlare i dialoghi' al di là di quanto dicono alla lettera, cogliendovi aspetti finora taciuti dalla critica letteraria. Un esempio conveniente, per la sua notorietà, è *Le due strade* di Gozzano: l'interazione verbale fra la Signora e la Signorina può apparire come un convenzionale scambio di saluti sul calco dell'etichetta di una particolare classe sociale; eppure, lasciando emergere gli 'interstizi della conversazione' attraverso il metodo microanalitico dell'analisi posizionale⁷, si è potuto constatare come l'evento dialogico rappresentato rimandasse a una relazionalità sottilmente feroce, di tipo disconfermante.

Con l'avanzamento del lavoro, è diventato sempre più evidente il nesso fra i dialoghi lirici e la generale percezione di una *crisi*, concetto che ricorre fin dai primi paragrafi del capitolo pascoliano e attraversa tutti quelli successivi, intercettando in ognuno un segmento dell'asse sconfinato di accezioni e valori possibili. Non soltanto il dialogo è in crisi, ossia si

⁵ «– Oggi ci sono / e doman me ne vo... □ – Stacci! / stacci! stacci!» (da *I due girovagli*, in Giovanni Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, a cura di Nadia Ebani, Bologna, La Nuova Italia, 2001, p. 32; il ritornello si ripete, nell'arco del testo, tre volte: ai vv. 7-9, 16-18 e 25-27).

⁶ Come scrive Teun van Dijk, «A questo punto dello studio dell'uso della lingua, pragmatica, stilistica e sociologia convergono» (Teun A. van Dijk, *Testo e contesto. Studi di semantica e pragmatica del discorso*, Bologna, il Mulino, 1980, cit. p. 297). Di per sé, la pragmatica si costituisce proprio nella relazione interdisciplinare: «La *pragmatica linguistica* [...] si pone all'intersezione di numerosi campi di ricerca che stanno dentro e fuori i confini della scienza cognitiva: non solo linguistica, psicologia cognitiva, antropologia culturale e filosofia (logica, semantica, teoria della azione), ma anche sociologia (la dinamica interpersonale e le convenzioni sociali) e retorica» (Georgia M. Green, *Pragmatica. La comprensione del linguaggio naturale*, Padova, Franco Muzzio, 1990, cit. p. 2).

⁷ Cfr. Carmen Dell'Aversano, *L'analisi posizionale del testo letterario. Lettura di W;t di Margaret Edson*, Roma, Aracne, 2009. Scopo dell'analisi posizionale è quello di «rendere conto di fenomeni per definizione effimeri e circoscritti; la scala ridottissima e la rapidità delle loro manifestazioni testuali sono del resto ciò che distingue le posizioni da concetti precedenti come quello di ruolo in sociologia o quello di attante in una narrazione» (*Ivi*, p. 21). Un tentativo di applicare alla lirica questo metodo si trova in Matteo Tasca, «Positioning theory» e analisi del soggetto lirico, «Enthymema», 25, 2020, pp. 445-463.

reitera in forme patologiche e disfunzionali, ma serve anche a *comunicare* una crisi, insita nella relazione (individuale e universale allo stesso tempo) tra l'*io* e il mondo⁸; per tornare su un esempio già fatto, si tratta del caproniano sbigottimento di fronte allo *scarto dell'interlocutore*⁹: «“Più avanti / non ci sono che i campi”».

Lo stesso ordine di discorso vale anche per la lirica: intesa sia come pratica sovversiva nei confronti del linguaggio ordinario, sintomatica di una crisi individuale che trova nello sforzo del gesto artistico un suo punto di equilibrio; sia come genere letterario, che nell'attraversamento del XX secolo vive l'eccedenza della sua crisi storica, al punto tale da essere ripetutamente dato per postumo. Ma *dopo la lirica c'è ancora la lirica*, come sembra indicare anche il fatto che il fenomeno della funzione anti-dialogica, agente fin dal componimento proemiale di *Myrica*, lo stesso che intitola antifrasticamente l'opera principale di Gozzano, esplose, dopo la lunga legislatura di una dizione fondamentalmente sililoquiale, nel *boom dialogico* degli anni Sessanta proprio in corrispondenza del movimento di rottura neoavanguardista, fra i primi a celebrare le presunte esequie della poesia lirica.

Stringendo su questo punto nodale, si può concludere che dialogo e lirica sono in crisi, ma lo sono così intrinsecamente e radicalmente da oltrepassare la nozione stessa di crisi¹⁰. In

⁸ «La modernità [...] è approdata a una radicale 'crisi del senso' che è l'indice di una profonda dicotomia, di una scissione interiore in cui il soggetto si dibatte nella ricerca di una verità soddisfacente, L'uomo è investito dallo spettro del non senso e del dubbio e la sua ricerca appare sempre più come ricerca del senso del non senso, volontà e bisogno di rendersi conto, di dar conto del non senso che ha investito la ragione occidentale» (Emilio Baccarini, *La soggettività dialogica*, Roma, Aracne, 2002, cit. p. 226); ma vale la pena ricordare come «anche Cicerone, al quale ora ricorriamo [...] come modello dell'abilità di parola, più di duemila anni fa lamentava la scarsità di validi oratori, lanciando una sorta di allarme rispetto alla perdita di una competenza espressiva che coincideva secondo lui con una preoccupante crisi civile e morale, per molti aspetti paragonabile alla nostra. La progressiva diminuzione di persone capaci di esprimersi compiutamente e correttamente era sintomo, già per Cicerone, di un pericoloso degrado sociale» (Paolo Marsich, *Introduzione a Cicerone, L'arte di comunicare*, a cura di Paolo Marsich, Milano, Mondadori, 2007, cit. p. 6).

⁹ Con *scarto dell'interlocutore* si definisce l'enunciato anti-dialogico su cui termina bruscamente uno scambio.

¹⁰ Sembra paradigmatico, a questo proposito, il dibattito Derrida-Levinas sul tema della «decostruzione della presenza», che come scrive Francesco Paolo Ciglia «costituisce senz'altro il "cuore" [...] dell'incrocio» fra le due prospettive filosofiche: «contro Derrida e in polemico dialogo con un'intera tradizione di pensiero, [con Levinas] la decostruzione della presenza e il frantumarsi dell'identità si pongono, forse per la prima volta, come evento radicalmente non disperante. Questa decostruzione e questo frantumarsi, infatti, vengono intesi come il divorante zelo della fraternità, in cui la soggettività umana, nel suo non-stare in sé, ma nel suo essere-per-l'altro, sfiora continuamente il suo annientamento, ma riceve da ciò il senso e la propria inviolabile dignità» (Francesco Paolo Ciglia, *Introduzione a Emmanuel Levinas, Nomi propri*, a sua cura, Bologna, Marietti, 1984, cit. p. IX). Cfr. almeno Jacques Derrida, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, a cura di Gianfranco Dalmaso, Milano, Jaca Book, 1968. Ma cfr. anche Blanchot: «la presenza dell'altro inteso al neutro introduce nel campo dei rapporti una distorsione che impedisce ogni forma di comunicazione diretta, ogni rapporto di unità, insomma un'anomalia fondamentale che alla parola spetta non di eliminare ma di contenere [...]. Ebbene, all'interno dello stesso linguaggio, l'interruzione che introduce l'attesa è la risposta appunto a questo iato – all'infinità, all'estraneità che è fra noi [...] come se [...] si trattasse [...] di far parlare l'intermittenza, con una parola che non unifichi, che accetti di non essere più un passaggio o un ponte, una parola che non pontifichi ma sia capace di superare le due rive separate dall'abisso senza colmarlo e senza ri-unirle (senza far riferimento all'unità). [...] Se il dolore (la stanchezza o sventura) scava fra gli esseri un vuoto infinito, forse la cosa più interessante sarebbe proprio condurre fino all'espressione questo vuoto, ma lasciandolo

primo luogo, perché l'*anti-dialogo* (il dialogo disfunzionale e patologico) è un prodotto della lirica, e non un corrosivo che la esaurisce, come vorrebbe invece l'introduzione di un'importante antologia del 2005 che coglie parzialmente la portata secolare del nostro fenomeno¹¹. L'espedito dialogico, in sostanza, non conduce il gesto lirico nella direzione di un suo sconfinamento in qualcos'altro che sta al di là o ne viene dopo, ma nella direzione di un suo limite espressivo che lo ratifica nel momento stesso in cui viene raggiunto, ferendo la dizione sui cocci enunciativi di cui questo limite è disseminato, che rinviano a quel carattere costitutivo della lirica genericamente assunto nella nozione di crisi.

Nozione oltrepassata, in secondo luogo, perché l'*anti-dialogo* 'non esiste'. L'aspettativa iniziale di poter ricondurre gli episodi lirici a uno schema di (mal)funzionamento completo e coerente aveva infatti le sue radici in un atteggiamento positivistico nei confronti dell'oggetto di studio, del tutto affine a una concezione umanistica (o «normale»¹²) del dialogo

vuoto, così che parlare per stanchezza, dolore o sventura, equivalga a parlare secondo la dimensione del linguaggio nella sua infinità» (Maurice Blanchot, *La conversazione infinita. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, introduzione di Giovanni Bottiroli, Torino, Einaudi, 2015, cit. pp. 92-94).

¹¹ «Questo decisivo passaggio nella storia della nostra poesia concretamente si realizza modificando gli equilibri della tradizionale situazione lirica e della sua immobilità monologica e centripeta. [...] Qui talvolta l'io poetante delega ad altri la sua parola oppure affronta la parola di un personaggio che interferisce con lui opponendogli drammaticamente. È un episodio dialogico non frequente nella nostra tradizione: il soggetto poetico, chiamato in causa da una "terza persona", si trova a vagare in una regione testuale – luogo di relazioni spesso paradossali, anomale e dolorose – posta al di fuori dei canonici confini della poesia diaristica e confessionale. 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» (Enrico Testa, *Introduzione a Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di Enrico Testa, Torino, Einaudi, 2005, cit. pp. X-XII). Nelle prossime pagine vedremo come l'interferenza drammatica degli attori del dialogo sia costitutivamente modellizzata sulle forme dell'antagonismo e della conflittualità già nell'opera di Pascoli e di Gozzano; e cercheremo di mostrare come, se la poesia lirica è per tradizione quella in cui un *io* sovraindividuale 'parla per tutti', invece di essere un dispositivo che la corrode «modificando gli equilibri [...] della sua immobilità monologica e centripeta», l'espedito dialogico corrobori questa vocazione all'universalità estendendola a un *self extended*, ovvero mettendo in campo non dei personaggi, ma una relazione, che conta in quanto tale e sembra avere lo stesso mandato speciale del singolo che ne occupa un polo; l'*io* dialogico, in questo senso, non coincide con l'*io* lirico (il soggetto dell'enunciazione), ma ne è equidistante tanto quanto il figurante (anche se 'gregario') che gli si contrappone.

¹² «La "concezione normale" del dialogo sembra riferirsi sostanzialmente al processo di negoziazione e adattamento all'altro che porta a un'*intesa tra le parti*. Questa accezione corrisponde a quella che Cambiano [...] considera la concezione "retorico-edificante, irenica" dei dialoghi di Platone. È molto diffusa in politica: cfr. i vari usi di *dialogo* nel linguaggio politico, per indicare tentativi di avvicinamento da posizioni antitetiche [...]. La co-costruzione dialogica del significato è particolarmente evidente nella conversazione faccia-a-faccia [...] e nel discorso infantile, in cui, a partire da una esperienza comune condivisa, il bambino [...] man mano riesce a costruire la narrazione di un evento passato [...] o ad acquisire un concetto generale» (Carla Bazzanella, *Prototipo, dialogo e configurazione complessiva*, in *Sul dialogo. Contesti e forme di interazione verbale*, a cura di Carla Bazzanella, Milano, Guerini e Associati, 2002, pp. 19-34, cit. p. 28). Nell'introduzione al suo manuale di linguistica pragmatica, Sorin Stati riporta la distinzione fra *dialogo autentico* e *dialogo apparente*: l'«*effettiva* comunicazione interpersonale, imperniata sul desiderio di ogni partecipante di stabilire una relazione reciproca viva [...] è il *dialogo autentico*, opposto al *dialogo apparente*, che consiste in realtà in brevi monologhi giustapposti, paralleli. I compartecipanti parlano ognuno per il semplice piacere di parlare, di sentirsi parlare o per assolvere a una routine sociale» (Sorin Stati, *Il dialogo. Considerazioni di linguistica pragmatica*, Napoli,

come esercizio di relazioni più o meno equilibrate in cui i partecipanti collaborano volontariamente alla costruzione di un evento discorsivo o di un passaggio di senso finalizzato al risolvimento degli incerti sociali (quello che Hubert Hermans chiama «good dialogue»¹³, o che Martin Buber prima di lui, tra i principali esponenti del «filone carsico del dialogismo»¹⁴, aveva chiamato «dialogo autentico»¹⁵). Un emblema di questo tipo di concezione sono le note *massime conversazionali* di Grice, che si pone come «scopo dichiarato [...] quello di vedere il discorrere come un caso speciale di comportamento finalizzato e, in effetti, razionale»¹⁶; le massime, infatti, prevedono la cooperazione fra due parlanti i cui enunciati soddisfino i reciproci orizzonti di attesa rispettando i principi della *quantità*, della *qualità*, della *relazione*

Liguori, 1982, cit. p.12); ma, come scrive Gadamer, «il dialogo autentico non riesce mai come noi volevamo che fosse» (Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983, cit. p. 441).

¹³ «When we talk about “good dialogue,” we do so in the expectation that dialogue can contribute to a minimal coherence in an otherwise fragmenting world without falling back on the self-contained unity typical of the modern self. Dialogue is *not only* something to be studied, but represents a moral and developmental purpose: an activity that is desirable and valuable when people want to learn from each other and from themselves in the service of a further development of self and society» (Hubert Hermans, Agnieszka Hermans-Konopka, *Dialogical Self Theory. Positioning and Counter-Positioning in a Globalizing Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, cit. p. 174). Sul *dialogo buono* vs un *dialogo cattivo* (dove *cattivo* è significativamente usato come sinonimo di *nichilista*), cfr. anche Perniola: «sembra dunque che esista una dimensione “buona” del dialogo (quella dialettica), all’interno della quale esso è strettamente connesso con il movimento della verità nel suo farsi, e una dimensione “cattiva” del dialogo (quella nichilistica) che corrode e dissolve ogni verità in modo tanto più radicale quanto più la attraversa» (Mario Perniola, *Dal dialogo al transito*, in *Il dialogo. Scambi e passaggi della parola*, a cura di Giulio Ferroni, Palermo, Sellerio, 1985, pp. 243-252, cit. p. 245).

¹⁴ Silvano Zucal, *Lineamenti di pensiero dialogico*, Brescia, Morcelliana, 2004, cit. p. 7; si tratta, in sintesi, della «grande scuola ebraica di Martin Buber, Franz Rosenzweig, Hermann Cohen, Hans Ehrenberg, Eugen Friedrich Moritz Rosenstock-Huessy e – in rapporto immediato con questa – con il cristiano Ferdinand Ebner, con la scuola personalistico-dialogica francese di Emmanuel Mounier, Gabriel Marcel, Paul Landsberg per finire con [...] Emmanuel Lévinas» (Ibidem).

¹⁵ «Io conosco tre specie di dialogo: quello autentico [...] dove tutti i parlanti si rivolgono all’unico o ai diversi interlocutori con l’intenzione di far nascere una verità reciproca, per arrivare a una reale comprensione delle diverse forme dell’esistenza umana; quello tecnico informato unicamente al bisogno dell’intesa oggettiva; e il monologo travestito da dialogo, in cui due o più persone convenute in uno stesso luogo parlano sempre con se stesse, seguendo misteriosi sentieri intrecciati, e tuttavia si sentono liberate dalla via della solitudine. La prima specie, come fu detto, è rara; dove esiste, e sia pure nella forma meno “spirituale”, rende testimonianza della continuità organica, sostanziale dello spirito umano. La seconda specie appartiene al patrimonio inalienabile della “esistenza moderna”, anche se il vero colloquio vi si nasconde spesso in svariati nascondigli, nella maggior parte dei casi tollerato con superiorità e non avversato. [...] E la terza...» (Martin Buber, *Il principio dialogico*, Milano, Edizioni di Comunità, 1958, cit. p. 127).

¹⁶ Paul Grice, *Logica e conversazione (Logic and Conversation, 1975)*, ora in Marina Sbisà (a cura di), *Gli atti linguistici. Aspetti e problemi di filosofia del linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1978 (1993), pp. 199-219, cit. p. 206. Per Grice, in sintesi, «le conversazioni [...] si fondano su una “base quasi contrattuale”, cioè su una base di accordo non negoziata apertamente ma implicita, una base convenzionale [...] e questa base è il “principio di cooperazione”. [...] Agire in modo sensato o ragionevole o razionale, cioè comprensibile per realizzare il proprio scopo nel quadro di un’interazione, significa agire in maniera coordinata, vale a dire in maniera cooperativa» (Pierre Bange, *Significato e intercomprensione. Tentativo di spiegazione di concetti*, in *La conversazione. Prospettive sull’interazione psicosociale*, a cura di Carlo Galimberti, Milano, Angelo Guerini e Associati, 1992, pp. 29-42, cit. p. 36).

e del *modo*; come obietta Levinson tuttavia, «la concezione descrive il paradiso per un filosofo, ma nessuno parla in questo modo!»¹⁷.

Come si parla, allora? Una cospicua tradizione di studi sulla conversazione di carattere linguistico, socio-linguistico e socio-psicologico ha mostrato sotto un prisma di angolazioni diverse come le nostre interazioni spontanee siano una sorta di ‘fabbrica di difetti di fabbrica’, costantemente sottoposte a false partenze, cambiamenti progettuali, sovrapposizioni, interruzioni, non-risposte, impliciti più o meno correttamente inferiti, silenzi più o meno disagiati e così via. Non a caso, una delle prime nozioni che compaiono, negli anni Sessanta, col comparire stesso della *Conversation Analysis* è il fenomeno della «riparazione» (*Repair*)¹⁸, intuito per primo dal più grande osservatore del *faccia-a-faccia*, Erving Goffman; coincidenza che sembra comprovare come la conversazione umana abbia intrinsecamente bisogno di essere riparata. Altro concetto fondamentale postulato dal sociologo canadese è proprio quello di «faccia» (*Face*)¹⁹, laddove la faccia altro non è che un «bersaglio di minacce permanenti» da

¹⁷ Stephen C. Levinson, *La pragmatica*, Bologna, il Mulino, 1985, cit. p. 113. «Parlare di massime è dunque contemporaneamente parlare di violazione delle massime» (Federica Venier, *Il potere del discorso. Retorica e pragmatica linguistica*, Roma, Carocci, 2008, cit. p. 42). Come scrive Francis Jacques, si può essere facilmente «d'accordo su un concetto negativo: non è possibile rappresentare un'interazione come un susseguirsi di comportamenti caratterizzati da una relazione d'ordine, né come un semplice sistema dove gli *output* di un soggetto A servirebbero da *input* a un soggetto B [...]. È innegabile, infatti, che la maggior parte delle strategie discorsive bivocali (conversazione, negoziazione, dialogo, dibattito, contraddittorio, intervista...) sembrano mettere in gioco le congetture del locutore e le attese dell'allocutore» (Francis Jacques, *Per un interazionismo forte*, in C. Galimberti, *La conversazione*, op. cit., pp. 13-28, cit. p. 16).

¹⁸ «La sequenza riparatrice di base [...] è una parte costante della nostra vita pubblica. Ancora più importante, tuttavia, è il fatto che essa fornisca uno sfondo sulla cui base gli attori possono cogliere le deviazioni. Essa è lo schema di base che rende possibili le variazioni, il passo fondamentale che permette le figure. [...] Gli scambi riparatori correggono la mancata *non* esecuzione di certe cose, gli scambi di sostegno correggono la mancata *esecuzione* di certe cose; i primi correggono le infrazioni, i secondi le trascuratezze» (Erving Goffman, *La struttura dello scambio riparatore*, in Pier Paolo Giglioli, *Linguaggio e società*, Bologna, il Mulino, 1973, pp. 169-194, cit. pp. 178-186).

¹⁹ «Il termine *faccia* può essere definito come il valore sociale positivo che una persona rivendica per se stessa mediante la linea che gli altri riterranno che egli abbia assunto durante un contatto particolare. Per faccia si intende quindi un'immagine di se stessi, delineata in termini di attributi sociali positivi» (Erving Goffman, *Modelli di interazione*, Bologna, il Mulino, 1971, cit. p. 7). Come scrive Stati, «bisogna sempre dare al partner la possibilità di uscire in modo decoroso da una situazione imbarazzante ossia di “salvarsi la faccia” (espressione ormai consacrata come termine specialistico della pragmalinguistica)» (S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 56).

cui i parlanti cercano di tutelarsi osservando i protocolli della «cortesia» (*Politeness*)²⁰, cioè «“commerciando in reputazione”»²¹.

Ma già nel 1914, nel monumentale *Italienische Umgangssprache (Lingua italiana del dialogo)*, pubblicato in Italia soltanto nel 2007, a cura di Claudia Caffi e Cesare Segre²², Leo Spitzer dedica alla cortesia (che considera emblematicamente come «un espediente volto ad ammansire l'ascoltatore»²³) un'intera sezione, conducendo un'antesignana «trattazione pragmatica [...] dell'italiano dialogico»²⁴ basata essenzialmente su un corpus di scambi teatrali. Spitzer, che procede secondo quello che lui stesso, nella lettera al maestro Meyer-Lübke²⁵, chiama «metodo psicologico-descrittivo» (che «consiste nella ricostruzione dei processi psicologici che si svolgono durante l'interazione verbale tra due interlocutori»²⁶), si riferisce dunque alla pratica del dialogo con un florilegio di similitudini e metafore che

²⁰ Sul concetto goffmaniano di *faccia* si fondano infatti le teorie della *cortesia* al cuore della pragmlinguistica (cfr. almeno Robin Lakoff, *The Logic of Politeness or Minding Your P's and Q's*, in *Papers from the 9th Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*, edited by Claudia W. Corum, Thomas Cedric Smith-Stark, Ann Weiser, Chicago, Chicago Linguistic Society, pp. 292-305; e Penelope Brown, Stephen C. Levinson, *Politeness. Some universals in language use*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987): in sintesi, «sulla concezione di faccia [...] si innestano le nozioni complementari di *Fta* (“Face Threatening Act”, atti così definiti poiché la maggior parte degli atti che si è indotti a compiere durante l'interazione sono suscettibili di mettere in pericolo l'una e/o l'altra delle facce degli interlocutori), e di *Face-want* (desiderio di conservare le facce), rappresentando le “facce” nel contempo e contraddittoriamente il bersaglio di minacce permanenti e l'oggetto di un desiderio di conversazione. Come riescono i partecipanti di un'interazione a risolvere tale contraddizione? Applicando, precisamente, diverse strategie di cortesia; la parte essenziale del lavoro di Brown e Levinson consiste appunto nell'inventario, nella classificazione e nella descrizione minuziosa di queste svariate strategie. In quest'ottica dunque, *la cortesia appare come un mezzo atto a conciliare il desiderio reciproco di conservazione di faccia, con la constatazione che la maggior parte degli atti linguistici sono potenzialmente minacciosi per l'una o l'altra di queste facce*» (Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Universali e variazioni culturali nei sistemi conversazionali*, in C. Galimberti, *La conversazione*, op. cit., pp. 157-184, cit. pp. 168-169).

²¹ «Impegnarsi in una normale interazione significa rischiare di perdere reputazione [...]. Conservare la reputazione richiede la cooperazione degli altri, dal momento che essa è definita nei termini delle azioni e dei sistemi di valori degli altri; così coloro che interagiscono “commerciano in reputazione”, pagando in reputazione ogni volta che per raggiungere i propri fini devono compiere atti che costituiscono una minaccia per la reputazione stessa» (G. M. Green, *Pragmatica*, op. cit., p. 185).

²² Leo Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, a cura di Claudia Caffi e Cesare Segre, traduzione di Livia Tonelli, Milano, il Saggiatore, 2007. L'opera si colloca fra i primi studi sullo *Sprachstil* (la stilistica della lingua) di Spitzer, che la scrisse all'età di ventisette anni con l'intento di «spiegare la maggior parte dei fenomeni propri dell'italiano usato nell'interazione quotidiana sulla base degli elementi costitutivi del dialogo tra due o più interlocutori» (*Ivi*, p. 55).

²³ *Ivi*, p. 126.

²⁴ Claudia Caffi, *La pragmatica a venire di Leo Spitzer*, *Ivi*, p. 18.

²⁵ La lettera di Spitzer a Meyer-Lübke, che fa da prefazione all'opera, si conclude con un'affermazione che rievoca il tono del congedo virgiliano nel XXVII del *Purgatorio* («Così, caro Maestro, Le ho detto tutto quanto volevo che Lei sapesse. Sta a Lei giudicare il mio operato!»), cui fanno seguito queste parole: «Forse in questi giorni in cui l'Europa tutta è scossa dal fragore della guerra e gli uomini sembrano potersi intendere soltanto a suon di cannoni, di mitraglie e di mine, conviene ricordare che esiste un altro mezzo con cui a ognuno di noi è dato di comunicare all'altro qual è il proprio volere e all'altro di poterlo contestare, un mezzo invero non inerme, ma relativamente innocuo e assai sottile. E farne menzione qui, nella brutalità della violenza, può forse ravvivare la nostalgia per un'interazione basata sul dialogo, sul dire e il replicare, sullo scambio nobile dei mezzi intellettuali del discorso, ricordando così, di fronte al *pathos* dell'azione, l'eloquenza della parola» (*Ivi*, pp. 62-63). La lettera è datata «settembre 1914»...

²⁶ *Ivi*, p. 56.

mettono suggestivamente in luce le difformità, gli scoramenti, il faticoso contendersi degli interlocutori:

«i parlanti vengono rappresentati come bambini che cercano rifugio dietro le gonnelle della madre [...] o nella protezione del cielo [...]: quello che vogliono “recitare” è il ruolo degli abbandonati, degli inermi, degli impotenti in cui, a causa del messaggio, vengono a trovarsi» (p. 81);

«Gli individui interagiscono come attraverso un cannocchiale linguistico che, da una parte, ingigantisce il parlante nella stessa misura in cui, dall'altra, rimpicciolisce l'ascoltatore. Una complessa manipolazione che cede il posto all'espressione schietta, “corretta”, ovvero scevra da affettività» (p. 83);

«il discorso non sempre equivale a una tranquilla interazione volta a trasmettere informazioni (*intercourse, commerce* secondo un'espressione di Saussure); esso, assai spesso, assomiglia a una lotta accanita, a una vera e propria battuta di caccia che si nasconde dietro forme pacifiche» (p. 110);

«Ogni dialogo è pertanto una lotta, in cui ognuno dei contendenti, solo perché costretto, retrocede lentamente passo dopo passo» (p. 119);

«Il parlante non può trasfondere nell'ascoltatore il contenuto del discorso, poiché parlante e ascoltatore restano sempre divisi dalla doppia barriera della loro individualità e quindi del loro discorso: ciascuno parla e ascolta per conto proprio. I mezzi linguistici [...] funzionano un po' come dei fermagli, che vorrebbero arrestare la fuga del vento» (pp. 143-144);

«tendiamo a interpretare persino le nostre proprie contraddizioni come dettate da una volontà latente dell'interlocutore. “L'antagonista” che è in noi viene proiettato sull'interlocutore» (p. 153);

«volevo solo mostrare quanti pensieri “passano sotto banco durante il discorso”, quanto va interpretato “tra le righe”, e come le parole pronunciate altro non siano che miseri rimasugli del pensiero» (p. 224);

«Il flusso del discorso prende il sopravvento sul parlante e lo trascina verso una sponda alla quale egli forse non intendeva affatto approdare» (p. 317);

«[...] L'affettività porta la parlante a dipingere le cose più grandi di quanto non siano e a opporre resistenza a quello che viene ingrandito artificialmente al solo scopo di aggredire. Spesso il parlato assomiglia infatti a una sparatoria contro bersagli immaginari» (p. 318);

«A questo punto parrà forse al lettore ch'io abbia calcato la mano attribuendo ogni sorta di espediente, inganno, teatralità, vanità ed egoismo a quel mio “parlante” italiano simbolo del parlato colloquiale in generale, svilendolo moralmente, dipingendo la sua immagine a tinte fosche [...] e con ottica deformante. [...] d'altro canto, nella natura umana riesco a scorgere non tanto una sofisticata logica, il valente *homo sapiens*, ma solo un essere misteriosamente irrazionale, l'essere umano con tutte le sue contraddizioni. I labirinti della psiche dell'*homo loquens* sono stati finora colti nella loro essenza solo dai poeti che operano con le parole, e non dai grammatici che lavorano sulle parole» (pp. 355-356).

Abbiamo a che fare, quando interagiamo verbalmente, con un sistema di violazioni e disordini, intenzioni comunicative ‘pubblicate’ allo stato di bozze (a vari livelli di avanzamento formale e di aderenza al virtuale messaggio originario, rispetto al quale la vestizione linguistica produce necessariamente uno scarto, anche minimo) senza possibilità di preliminari giri correttivi che ne setaccino i refusi; esecuzioni difettive, in altri termini – ma difettive soltanto rispetto a un dialogo ideale introvabile nella realtà (la distinzione saussuriana fra *langue* e *parole* è a un passo). In questo sistema, risulta particolarmente emblematico il fatto che siano proprio le co-costruzioni più solide a mostrare il semblante di un edificio fatiscente: il grado scalare del disordine progredisce infatti con l’aumentare dell’intimità fra gli interlocutori; ovvero, più profonda è la complicità, più carico il bagaglio di esperienze-conoscenze condivise, meno gli scambi verbali appaiono decifrabili a un osservatore esterno²⁷.

Quest’ultima considerazione potrebbe rispondere, almeno in parte, al perché di tanto non-detto²⁸ negli scambi di battute fra i personaggi testuali: i quali, sorti in concomitanza del medesimo gesto lirico, anche quando sulla carta si presentano come estranei che si incontrano per la prima volta, sono la quintessenza dell’intimità e traggono le loro istanze esattamente dal medesimo bagaglio di esperienze-conoscenze. O meglio, la voce che infonde voce alle diverse istanze semantiche – che sono *disponibili* e insieme *necessarie*, non singolarmente ma nella loro interazione – è una sola: quella del gesto lirico che le crea liberandole.

Nel celebre passaggio che comincia con la citazione da Bacchilide della proverbiale battuta che il dio Apollo rivolge al «fondatore del dialogo» Admeto, Blanchot arriva a ricondurre la natura ineludibilmente conflittuale della parola dialogica alla singolarità tragica dell’individuo che ne sta al polo, per cui il momento interrelazionale diventa il «repentino punto di densità» di un’«irregolarità fondamentale»; la citazione da Bacchilide da cui prende le mosse il discorso di Blanchot è questa: «“Tu sei un semplice mortale e perciò la tua mente deve ospitare due pensieri alla volta”»²⁹. Il presunto difetto di fabbrica, in ultima analisi, è la

²⁷ «in virtù di presupposti condivisi, si offre al parlante la possibilità di usare uno stile brachilogico, quasi stenografico. Per un estraneo la comprensione di questi pronomi presenta le stesse difficoltà della decifrazione di uno stenogramma. [...] Lo stile telegrafico del discorso [...] è possibile naturalmente soltanto quando tra i parlanti c’è un rapporto confidenziale» (*Ivi*, pp. 219-224); «Quando fra un gruppo di persone esistono rapporti intimi [...] è probabile che le interruzioni e la mancanza di attenzione si intensifichino e le conversazioni degenerino in una felice confusione di rumori disorganizzati» (E. Goffman, *Modelli di interazione*, op. cit., p. 44); «nelle interazioni *parlate* tra familiari e amici [...] la quantità di non detto ma implicato cresce proporzionalmente al numero di conoscenze condivise» (Emilia Calaresu, *Dialogicità*, in *Storia dell’italiano scritto*, V. *Testualità*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese e Lorenzo Tomasin, Roma, Carocci, 2021, pp. 119-151, cit. p. 150).

²⁸ «Far intendere anziché dire è in effetti la caratteristica più saliente dei dialoghi propriamente detti» (Stefania Piccinato, *Per una lettura dialogica del romanzo jamesiano*, in G. Ferroni, *Il dialogo*, op. cit., pp. 124-137, cit. p. 133).

²⁹ M. Blanchot, *La conversazione infinita*, op. cit., p. 96.

semplice mortalità – nient'altro che la condizione umana: «the divided mind can be traced back to ancient times and seems to be inherent to the human condition»³⁰; abbandonando una prospettiva clinica, ciò equivale a dire che proprio la condizione umana costituisce il presupposto essenziale del principio dialogico («“Tu sei un semplice mortale e perciò la tua mente deve ospitare due pensieri alla volta”», corsivo mio).

Le considerazioni sul sistema della *Commedia* avevano già permesso di toccare questo punto, identificare nell'evento umano il *proprium* del dialogo³¹: gli scambi verbali (che si rarefanno con l'avvicinarsi a Dio) si danno esclusivamente in relazione al pellegrino, il cui semplice atto di presenza basta a sospendere la dizione monologica dell'aldilà come un vettore dialogico che attraversa i regni oltremondani; l'evento dell'interazione verbale è un'insubordinazione all'eterno, nell'attimo che dura i morti tornano «veri viventi»³². La pratica di incursioni, sempre meno accidentali e disorganizzate, in territori interdisciplinari ha fatto da complemento teorico a queste considerazioni iniziali: dall'affermarsi del costruttivismo sociale alla psicoanalisi lacaniana, dalla *svolta linguistica* della filosofia³³ alla seconda rivoluzione cognitiva, «che individua nelle pratiche discorsive la forza principale che dà forma non solo alle relazioni interpersonali ma anche alla soggettività individuale»³⁴, nella

³⁰ H. Hermans, A. Hermans-Konopka, *Dialogical Self Theory*, op. cit., p. 136. Tornando alla questione del fraintendimento, Hermans osserva: «misunderstanding is intrinsic to dialogue and can never be avoided entirely» (*Ivi*, p. 179).

³¹ «Il messaggio delle api non richiede alcuna risposta da parte delle api presenti, ma solo un preciso comportamento, che non è una risposta. Ciò significa che le api non conoscono il dialogo, che è la condizione del linguaggio umano. [...] Non si è mai visto un'ape, per esempio, andare a portare in un altro alveare il messaggio che ha ricevuto nel proprio, il che costituirebbe una forma di trasmissione o di collegamento. È evidente il contrasto con il linguaggio umano, dove, nel dialogo, il riferimento all'esperienza oggettiva e la reazione alla manifestazione linguistica si intrecciano liberamente e all'infinito. L'ape non costruisce un messaggio a partire da un altro messaggio» (É. Benveniste, *Essere di parola*, op. cit., p. 33).

³² Erich Auerbach, *Studi su Dante*, prefazione di Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1999, cit. p. 123. Sembra particolarmente calzante, a questo proposito, un'osservazione di Spitzer sul rapporto fra parlante e situazione: «Il parlante [...] tende a perdere di vista la situazione, allontanandosene e ascendendo alla sfera più elevata dell'astrazione: spesso il progressivo distaccarsi dalla situazione, il prevalere di ciò che è tipico e generale su ciò che è individuale-specifico è rilevabile anche sul piano linguistico. L'essere umano si sforza di non lasciare che le proprie esperienze restino singoli episodi e dispersi, bensì di conciliarle con altre osservazioni proprie e altrui, e di vederle quasi *sub specie aeternitatis*. Questa visione prospettica, che include tutto quanto è umano, agevola al parlante il contatto con gli altri: l'umanità è fatta dell'incontro di due individui» (L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 317).

³³ «Anche per quanto riguarda la filosofia, non è facile [...] rintracciare il processo che nel corso del novecento ha portato il linguaggio ad imporsi come tema centrale della riflessione filosofica. Radicata nella tradizione esistenzialistica europeo-continentale ed in quella analitica di stampo anglosassone, la *svolta linguistica* non sembra comunque rispondere unicamente a problematiche interne alla filosofia, ma è da mettere in connessione con “esigenze spirituali più generali, che riguardano tutta la cultura” [...], e che indubbiamente si sono manifestate all'interno delle scienze umane e sociali ancor prima che altrove» (Carlo Galimberti, *Analisi delle conversazioni e studio dell'interazione sociale*, in Id., *La conversazione*, op. cit., pp. 43-86, cit. p. 46, n.; Galimberti cita da Gianni Vattimo, *Introduzione a Filosofia '90. Oltre la svolta linguistica*, a cura di Gianni Vattimo, Bari, Laterza, 1991, pp. VII-XIV).

³⁴ C. Dell'Aversano, *L'analisi posizionale del testo letterario*, op. cit., p. 15, n.

seconda metà del Novecento si è espanso un universo di sistemi di pensiero che trova al suo centro un'ontologia relazionale³⁵, e in cui gravita anche una costellazione di discipline che ha in comune con questo lavoro il fatto di assumere come oggetto di studio l'interazione verbale. Il che significa, seguendo il paradigma appena tracciato, assumere come oggetto di studio il principale degli *strumenti umani*, con tutte le sue anti-dotazioni – cioè senza più ritenerle difetti di fabbrica.

La scelta di campo, quello su cui edificare la specola della ricerca, qui limitata al Novecento italiano, comporta specifiche implicazioni interdisciplinari, fra linguistica e scienze sociali, la cui salienza dovrà entrare nel merito di una logica del dialogismo lirico; ma preme precisarne un aspetto. Al particolare statuto delle nostre interazioni verbali non si confanno pienamente né le maniere induttive dell'Analisi della Conversazione, più avvezze ai *faccia-a-faccia* o agli scambi registrati, per così dire, 'dal vivo'; né i modi deduttivi dell'Analisi del Discorso, più conformi a episodi dialogici 'artificiali', creati *ad hoc* in laboratorio³⁶; e neppure le suggestive prospettive di metodo che offrirebbe un'Analisi posizionale in cui le acquisizioni della retorica, della stilistica e delle linguistiche dell'enunciazione, per dirla con la terminologia cara alle discipline (che vengono a sovrapporsi³⁷), cooperassero alla co-costruzione di un discorso sullo sfondo della psicologia

³⁵ Al cuore dello stesso dialogismo bachtiniano c'è l'idea che «l'uomo non è l'Adamo primordiale, ma entra sulla scena di un mondo già abitato dal linguaggio, la sua soggettività (*l'io*) è fittizia, essa si determina solamente nell'incontro con l'Altro, [...] il discorso precede la costituzione dell'io, ed il soggetto non "parla" ma "è parlato" dal discorso che lo anticipa e lo fonda. Troviamo chiaramente qui eco di teorie psicoanalitiche (l'"io è un altro" che Lacan prende a Rimbaud) ed una netta convergenza con quella che, da Authier-Revuz [...] è stata chiamata "eterogeneità costitutiva"» (Donatella Antelmi, *Comunicazione e analisi del discorso*, Torino, UTET, 2012, cit. pp. 153-154). Il concetto di *hétérogénéité constitutive* è di Jacqueline Authier-Revuz, *Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours*, «DRLAV», 26, 1982, pp. 91-151. «Ce qui se dit de façon insistante à travers ce réseau d'oppositions c'est la place donnée à l'autre dans la perspective dialogique, mais un autre qui n'est ni le double d'un face à face, ni même le "différent", mais un autre qui traverse constitutivement l'un. C'est ce qui est le principe fondateur – ou qui devrait être reconnu comme tel – de la subjectivité, de la critique littéraire, des sciences humaines en général, etc.» (Ivi, p. 103).

³⁶ Sull'opposizione fra *Conversation Analysis* (CA) e *Discourse Analysis* (DA), cfr. almeno l'*Oxford Dictionary of Pragmatics*: «[DA] is defined in opposition to [CA], especially in terms of the theoretical orientation and methodology it adopts» (Yan Huang, *The Oxford Dictionary of Pragmatics*, Oxford, Oxford University Press, 2012, cit. pp. 92-93); «Grown out of a break-away group of sociologists known as ethnomethodologists within micro-sociology, conversation analysis represents an empirical, procedural and inductive approach to the analysis of (the audio and/or video recordings of) naturally occurring, spontaneous conversations or 'talks in (face-to-face) interaction'» (Ivi, p. 72).

³⁷ «Is positioning analysis discourse analysis? How is positioning analysis different from conversation analysis? Are positioning and footing the same? [...] Positioning theory can be used as a theoretical framework or an analytic method. Given its strong analytic focus on story lines, narratives, and discourses, positioning theory can be considered as an approach to discourse analysis. When used as an analytic method, positioning theory also overlaps with several discourse analytic approaches» (Hayriye Kayı-Aydar, *Positioning Theory in Applied Linguistics. Research Design and Applications*, London, Palgrave Macmillan, 2019, cit. pp. 27-28).

dei costrutti personali³⁸ e della *Positioning Theory*³⁹ che si sviluppa, come la narratologia, dai principi fondamentali di una *storyline*. Nessuna di queste tre dimensioni (il *faccia-a-faccia*, l'artificio, la *storyline*) è garantita nel gesto lirico, per quanto a vari gradi tutte e tre possano ritrovarvisi.

Questo lavoro cerca di muoversi con «*eclettismo vigilante*»⁴⁰ nella terra di passo dell'interdisciplinarietà, favorendo «un modello di analisi conversazionale che si ponga a cavallo tra lo studio del discorso e la psico-sociologia della comunicazione»⁴¹, come un accampamento mobile da picconare provvisoriamente al terreno, tra quelli sopra elencati, che sembra offrire la vista migliore sul singolo testo, puntando a un ordine discorsivo coerente con se stesso e disponibile a essere smontato e ricostruito ripetendo gli stessi passaggi, al fine di mettere in risalto le evidenze dialogiche del singolo episodio e del sistema in cui si inserisce. Allo stato dell'arte, già sterminato, si sono aggiunti alcuni studi recenti (nel duplice senso: pubblicati negli ultimi anni e intercettati solo nell'ultima fase della ricerca) che hanno messo in gioco degli strumenti concettuali significativi in vista di una configurazione teorica che possa adeguatamente restituire la relazione tra due dizioni (dialogica e lirica) solo apparentemente irriducibili l'una all'altra. La ragione dell'interesse profondo suscitato da questi strumenti concettuali è che modellizzano una teoria del dialogo operando a partire da quella che sembra l'unica dimensione garantita nel gesto lirico: l'ascolto.

Il più utile di questi strumenti sembra la *teoria patica dell'enunciazione* di Francesco La Mantia⁴², che prendendo le mosse da alcune intuizioni di Lacan e del linguista-matematico

³⁸ Cfr. George A. Kelly, *A Theory of Personality. The Psychology of Personal Constructs*, New York, Norton, 1963. Secondo Dell'Aversano, «la psicologia dei costrutti personali rappresenta l'applicazione dello strutturalismo alla psicologia» (C. Dell'Aversano, *L'analisi posizionale del testo letterario*, op. cit., p. 12).

³⁹ «The study of local moral orders as ever-shifting patterns of mutual and contestable rights and obligations of speaking and acting has come to be called 'positioning theory'. [...] A position is a complex cluster of generic personal attributes, structured in various ways, which impinges on the possibilities of interpersonal, intergroup and even intrapersonal action through some assignment of such rights, duties and obligations to an individual as are sustained by the cluster. [...] Generally speaking positions are relational [...]. As a model both for the analysis of cognition and for processes of personal development, social conversational processes are held to be the most enlightening. Social constructionism stresses that social phenomena are to be considered to be generated in and through conversation and conversation-like activities. As such, discursive processes are considered to be the 'place' where many if not most of the psychological and social phenomena of interest to cognitive and social psychologists are jointly created» (Rom Harré, Luk van Langenhove, *Positioning Theory: Moral Contexts of Intentional Action*, Oxford, Blackwell, 1999, cit. pp. 1-3).

⁴⁰ «Scontata la preferenza per i dati il più possibile vicini alle conversazioni spontanee, le esigenze della ricerca mostrano che spesso è opportuno lavorare con dati *misti* [...]. Questo atteggiamento, che potremmo definire di *eclettismo vigilante*, parrebbe utile non solo a proposito del tipo di dati, ma per l'insieme delle procedure descrittive» (C. Galimberti, *Analisi delle conversazioni*, op. cit., p. 47).

⁴¹ F. Jacques, *Per un interazionismo forte*, op. cit., p. 14.

⁴² Cfr. Francesco La Mantia, *Seconda persona. Enunciazione e psicoanalisi*, Macerata, Quodlibet, 2020, in particolare il primo capitolo *Per una teoria patica dell'enunciazione*.

Jacques Coursil (autore del saggio *La fonction muette du langage*⁴³), sviluppa una critica dei modelli arcaici di enunciazione⁴⁴ includendo il parametro fondamentale su cui questi modelli si basano, ovvero la «fonte fisica dei proferimenti» (*soggetto parlante o locutore* che dir si voglia), all'interno di una «figura alternativa e tuttavia complementare al parlante. Questa figura ha tutte le caratteristiche del soggetto udente»:

Vi è un senso intuitivo per cui il soggetto udente ingloba il locutore. Questo senso è quello per cui il locutore è un udente che parla. A partire da questa intuizione, spesso trascurata in letteratura, il libro proverà a farsi carico di un compito epistemologico ben preciso: identificare nel soggetto udente l'origine della produzione enunciativa. Chiamerò questa proposta «ideale *patico* di enunciazione» ove «patico» è da intendersi come sinonimo di «ricettivo». [...] Poiché il parlante non può evitare di udirsi, per ogni scambio di parola vi saranno sempre e nello stesso tempo due udenti: l'udente che parla e l'udente che tace. La produzione enunciativa che ha origine nell'udente sarà quindi attività ubiquitaria e sincronica del campo interlocutorio. Questo equivarrà a identificare nell'attività patica di colui che parla e di colui che tace l'origine delle forme enunciative. Chiamerò «enunciazione patica» quest'attività⁴⁵.

Le pagine che seguono approfondiscono i fenomeni propri dell'«auto-dialogismo»⁴⁶ (anche «dialogismo intra-locutorio») come i *lapses*, le autocorrezioni e tutte le strategie che un parlante ha a disposizione per prendere posizione rispetto alle proprie parole, mettendo in rilievo l'operatività complessa del *ricevente interno*; questa 'alterità intrinseca' e costantemente attiva viene a sovrapporsi alla nozione di «posto vuoto», articolata sulla scorta della glotto-genesi lacaniana, facendo «di ogni interlocutore un luogo sincrono di “intesa silenziosa”: il “luogo patico” dell'udente/ascoltatore»⁴⁷. Il discorso che ci preme estrarre ai fini di questa premessa, dovendoci accontentare di riportarlo in uno stato ancora embrionale,

⁴³ Cfr. Jacques Coursil, *La fonction muette du langage. Essai de linguistique générale contemporaine*, La Martinique, Ibis éditions, 2000.

⁴⁴ Rispetto ai modelli metalinguistici, che assumono come punto di riferimento le forme operative dell'enunciato; cfr. Félix Guattari, *Cartographies schizoanalytiques*, Paris, Éditions Galilée, 1989.

⁴⁵ F. La Mantia, *Seconda persona*, op. cit., pp. 17-19.

⁴⁶ «Con “auto-dialogismo” si intende solitamente un'attività peculiare dell'enunciatore: l'attività di colui che “recepisce la propria parola e che a questa risponde”» (*Ivi*, p. 29; il concetto è tratto da Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne viennent pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Limoges, Lambert-Lucas, 2012, p. 152).

⁴⁷ F. La Mantia, *Seconda persona*, op. cit., p. 69. «Il dispositivo patico dell'interlocuzione non è una polarità a sé stante, bensì un ruolo semiosico occupato sincronicamente da tutti gli interlocutori. Lo si può perciò rappresentare come un posto vuoto nella misura in cui occupare un ruolo equivale a saturarne uno. [...] Che si parli di posti vuoti o di “posizioni attanziali” l'udente/ascoltatore coinciderà comunque con un “luogo sincrono” dell'interlocuzione. [...] Pensare l'udente/ascoltatore come una posizione attanziale permette di riconoscere nel dispositivo patico non solo un sito dialogico saturato da tutti gli attori dell'interlocuzione ma anche una struttura operativa che converte onde sonore in unità differenziali, e che, per ciò stesso, assume le fattezze di una matrice glotto-genetica» (*Ivi*, p. 151).

riguarda appunto la *faglia* in cui si costituisce la funzione enunciativa, su cui il libro ritorna in luoghi diversi con termini differenti: *enigma*, *iato*, *lacuna*, *divario incolmabile*, o con Lacan «comparsa della mancanza», da cui «vuoto disvelato dall'assenza di significante [...] morfogeno e costitutivo del soggetto»⁴⁸.

Sembra particolarmente emblematico il fatto che, a metà circa del triennio di ricerca (quando l'incrocio con queste letture era ancora lontano), si fosse trovata nel gioco 'del quindici'⁴⁹ una rappresentazione metaforica efficace non soltanto per indicare quanto si intende con dialogo ideale (ossia finito: il rompicapo felicemente risolto), ma anche per consentire una 'visualizzazione pratica' di grandi modalità di disfunzione (matrici di forme anti-dialogiche ricorrenti nei testi, come frattali di un difetto di fabbrica originale). Il punto del gioco (e quindi la chiave della metafora) consiste proprio nella transizione di uno spazio vuoto all'interno di un quadrante suddiviso in sedici posizioni totali e parzialmente riempito da quindici tessere mobili, ognuna recante un numero o un frammento d'immagine con un valore posizionale preciso – che è scopo del giocatore riassegnare, ricomponendo la figura o la stringa numerica. Le prospettive teoriche appena riassunte porterebbero a una rivisitazione fondamentale della metafora, che assegnava allo spazio vuoto il valore del silenzio in cui gli interlocutori sono reciprocamente intenti; il che sembra convergere appunto con un aspetto patico del dialogo, vale a dire il momento di ascolto dell'altro. In sintesi, l'atto enunciativo riprodurrebbe, in formato monoporzione, l'interazione dialogica – intesa come transizioni di vuoti (di persona, alterità significativa) ricevuti da un ascoltatore interno complementare all'enunciatore: «Je parle l'écoute que je te prête de ma propre parole»⁵⁰.

Come il dialogo, anche la lirica nasce da un gesto di ascolto. Di ciò si trova un riscontro, in letteratura, nel motivo archetipico del *dictatum*, che dalle origini a oggi raccoglie universalmente le più alte testimonianze poetiche; la scrittura in versi si genera, secondo il *topos*, dall'impulso di una dettatura interiore, la cui 'fonte' è stata di volta in volta chiamata con nomi diversi: fra cui *Dio*, *Amore*, *ispirazione*. Rileggere il motivo archetipico del *dictatum* alla luce del concetto di enunciazione patica, inscrivendo la 'fonte' in un modello dialogico intra-locutorio, appare come la soglia che permette di affacciarsi su una teoria lirica del dialogo; in questa premessa, sembra importante sottolineare il cortocircuito tra soggetto-utente e soggetto-scrivente, tra ascolto e produzione, al cuore del gesto lirico.

⁴⁸ *Ivi*, p. 135. Nell'ultimo capitolo del libro, il vuoto glotto-genetico che propaga l'alterità intrinseca è raccolto attraverso la categoria di «trans-individuale» del filosofo Gilbert Simondon (cfr. Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Paris, Millon, 2005).

⁴⁹ Cfr. § 2.2.

⁵⁰ Francis Jacques, *La mise en communauté de l'énonciation*, «Langages», 81, 1986, pp. 47-71, cit. p. 62.

È in virtù di questo cortocircuito, infatti, che il gesto lirico si sottrae al tipo di finzionalità degli altri generi letterari⁵¹, realizzando nella sua finzione attiva la verità di quanto crea. Così come è grazie a questa sottrazione se parlare di *teoria lirica del dialogo* acquista un senso specifico (il che giustifica il desiderio di farlo): mentre le varie analisi linguistiche, psicologiche, sociologiche o ancora etnopragmatiche⁵² osservano le interazioni verbali fra parlanti-sociali contribuendo per vie diverse allo sviluppo di un'ontologia relazionale, una prospettiva lirica delle interazioni tra le figure del discorso, tra i *vuoti del testo*, sembra aprire un ulteriore orizzonte d'interesse tanto per il campo della lirica (o più in generale della letteratura) quanto per le varie discipline e pratiche del sapere coinvolte in un'ontologia intra-relazionale (come le scienze sociali, le neuroscienze, le filosofie o le antropologie del linguaggio).

Quello che queste discipline e pratiche hanno progressivamente acquisito, tornando alla tesi qui discussa, era già stato portato a evidenza negli scambi di battute dei testi lirici: la presunta crisi che l'espedito dialogico intercetta e restituisce nelle forme patologiche e disfunzionali in cui si realizza è intrinseca alla condizione umana⁵³, che vuole il soggetto costituirsi nella scissione, nella «Dualità originaria (*Urzweisamkeit*)»⁵⁴; mediando Lacan, «“Nel dialogo comune, nel mondo del linguaggio stabilito, il soggetto non sa quel che dice” [...]. La condizione per la quale “l'emittente è sempre nello stesso tempo un ricevente” può

⁵¹ Del resto, come scrive Spitzer, «Per il lettore contemporaneo è spesso addirittura difficile distinguere tra finzione e realtà: forse ci muoviamo volentieri e intenzionalmente tra forme di interazione che si collocano al confine tra poesia e realtà e tendiamo a sfuggire la franchezza delle categorie ben definite» (L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 128).

⁵² «Per *etnopragmatica* intendo uno studio della comunicazione che, integrando metodi etnografici con metodi d'analisi del discorso, documenta i diversi modi in cui il linguaggio “fa differenza” tra le persone e rende possibile un particolare tipo di socialità, che caratterizza l'essere-nel-mondo dell'*homo sapiens*. [...] Oltre alla descrizione dettagliata del fare del linguaggio nelle comunità più diverse, l'etnopragmatica si interessa anche alla comparazione delle pratiche comunicative di queste comunità con lo scopo di arrivare a ipotesi su possibili universali della comunicazione» (Alessandro Duranti, *Etnopragmatica. La forza nel parlare*, Roma, Carocci, 2007, cit. p. 13).

⁵³ «A lungo la linguistica si è dedicata quasi esclusivamente all'analisi delle produzioni verbali scritte. Il discorso orale è stato trattato come un sotto-prodotto del linguaggio, nella convinzione paradossale che scritto e orale si caratterizzassero e si scontrassero in termini di “ordine opposto al caos, pensiero logico opposto a quello prelogico, coerenza opposta a incoerenza, ecc.” [...]. Questa posizione si è nutrita a lungo della convinzione che nella comunicazione orale siano presenti delle *scorie* – errori di elocuzione, incompletezza, riformulazioni, costruzioni contorte, esitazioni, riprese a eco del proprio e dell'altrui discorso, ecc. – a testimonianza del dominio incompleto del locutore sul proprio discorso. L'atteggiamento verso tali fenomeni è mutato [...]. Dal disprezzo si è passati alla valorizzazione di questi fenomeni, considerandoli indizi importanti del lavoro necessario per la costruzione congiunta del discorso» (C. Galimberti, *Analisi delle conversazioni*, op. cit., pp. 49-50; Galimberti cita Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*, I, Paris, Armand Colin, 1990, cit. p. 40).

⁵⁴ L'espressione è del filosofo Ferdinand Ebner, che pensa l'Io come «perduto nella trappola della propria illusoria autoenfaticazione [...] *Icheinsamkeit* (autosolipsismo dell'Io)»; l'*Icheinsamkeit* si oppone dialetticamente alla «*Zweisamkeit des Lebens*, la “Dualità della vita” [...]. La “Dualità originaria” (*Urzweisamkeit*) è dunque la dimensione ontologica dell'“essere-in-due” che è la premessa inderogabile di ogni dialogo e di ogni incontro» (S. Zucal, *Lineamenti del pensiero dialogico*, op. cit., pp. 29-30).

essere letta infatti come “una diretta conseguenza della *Spaltung* linguistica del soggetto”⁵⁵. Le fenomenologie della conflittualità e dell’incompiutezza protagoniste delle pagine che seguono sono pertanto da considerarsi come categorie cognitivo-ermeneutiche atte a concepire e descrivere la natura e la vitalità dell’attività dialogica (identitaria), staccandola da un ideale orizzonte armonioso o sedato dove l’evento umano cesserebbe di essere, e con l’umano il dialogo: «it should be emphasized that conflicts are not to be understood as antithetical to the concept of dialogue»⁵⁶; «Un des traits les plus généraux du dialogue, c’est, semble-t-il, qu’il apparaisse aux points culminants d’un conflit»⁵⁷. Non a caso, per Bachtin, secondo cui ogni «enunciazione è piena di *armoniche dialogiche*»⁵⁸, l’uomo monologico è pensabile solo liminarmente all’umano, come l’Adamo primordiale: «Finché l’uomo è vivo, egli vive perché non è ancora compiuto e non ha detto ancora la sua ultima parola»⁵⁹. Tracciato che sembra condurre all’impossibilità di un’*intonazione* (intesa come espressione umana) puramente monologica; o meglio, a una circolarità, a una non-separatezza fra i due regimi discorsivi, come se puro monologo e puro dialogo fossero ai dui estremi di una scala virtuale in cui qualsiasi atto enunciativo trova un gradino o una rampa⁶⁰. Vale a maggior ragione per il dettato

⁵⁵ F. La Mantia, *Seconda persona*, op. cit., pp. 45-47. «Sulla frattura strutturale della soggettività, la *Ich-Spaltung*, si è articolata la ricerca teorica di J. Lacan, per il quale il soggetto più che un essere è una “mancanza di essere”. Il soggetto non è nessuno. L’inconscio diviene la struttura che *dice* il soggetto attraverso il *dire* dell’Altro» (E. Baccarini, *La soggettività dialogica*, op. cit., p. 57).

⁵⁶ H. Hermans, A. Hermans-Konopka, *Dialogical Self Theory*, op. cit., p. 122.

⁵⁷ Albert Henry, *L’expressivité du dialogue dans le roman*, in *La littérature narrative d’imagination. Des genres littéraires aux techniques d’expression. Colloque de Strasbourg organisé par le Centre de philologie romane et de langue et littérature françaises contemporaines, de la Faculté des lettres de l’Université de Strasbourg, 23-25 avril 1959*, Paris, PUF, 1961, pp. 3-22, cit. p. 8; ma cfr. anche Vivienne Mylne, che, introducendo il suo saggio sullo stesso tema, scrive: «Dans les romans [...] les échanges dialogiques expriment souvent de fortes émotions, provoquées par des situations conflictuelles: l’exaltation, la déception, voire le désespoir... L’analys purement rationnelle ne convient pas toujours à ces propos empreints d’affectivité» (Vivienne G. Mylne, *Le Dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, a cura di Françoise Tilkin, Paris, Universitas, 1994, cit. p. 13). D’altro canto, come scrive il matematico René Thom nel saggio *Parabole e catastrofi*, «ogni morfologia è il risultato di un conflitto» (René Thom, *Parabole e catastrofi. Intervista su matematica, scienza e filosofia*, a cura di Giulio Giorello e Simona Morini, Milano, il Saggiatore, 1980, cit. p. 130); o ancora, con lo storico Peter Burke: «Cosa, esattamente, crea un forte senso di identità? [...] Uno storico dell’Europa moderna ha gli strumenti per dimostrare che [...] l’identità di una comunità si definiva per contrasto, mediante il rifiuto delle usanze dell’“altra”» (Peter Burke, *L’arte della conversazione*, Bologna, il Mulino, 1997, cit. p. 62).

⁵⁸ Michail Bachtin, *L’autore e l’eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 2000, cit. p. 281.

⁵⁹ Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002, cit. p. 80. «L’oggetto, per così dire, è già parlato, discusso, illuminato e valutato in vario modo, e costituisce il luogo in cui s’incrociano, convergono e divergono molteplici punti di vista, visioni del mondo, tendenze. Un parlante non è il biblico Adamo» (M. Bachtin, *L’autore e l’eroe*, op. cit., p. 283).

⁶⁰ Già nella primissima nota dell’*Italienische Umgangssprache* si trova scritto, a proposito dell’espressione *dissi tra me e me*, «con il *tra* che anche in questo caso precede due entità. L’io pensante è scisso in due io: *διάνδυχα μερμηρίζουσιν*. Il monologo è per lo più un dialogo tra due anime dissenzienti in un unico parlante» (L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 65, n.). L’*Italienische Umgangssprache* di Spitzer è ricordato anche da Vološinov in un passaggio significativo: «Il soggettivismo individualistico ha *torto* nel considerare l’atto di parola monologico [...]. Certi vossleriani, è vero, hanno cominciato a considerare il problema del dialogo e ad accostarsi così ad una comprensione più corretta dell’interazione verbale. Altamente sintomatico a questo proposito è uno dei libri di Leo Spitzer [...]. *La realtà effettiva del linguaggio non è il sistema astratto delle*

lirico (inteso come massima espressione della singolarità del soggetto nel suo divenire universale): un puro monologismo sarebbe possibile soltanto laddove il soggetto non fosse scisso, ovvero l'enunciatore non fosse umano.

A sostegno di queste osservazioni, si può prendere un dettato di matrice orfico-simbolista come quello che informa l'esperienza del cosiddetto ermetismo, per abbreviare nell'etichetta la corrente poetica al cuore del quarantennio del 'medioevo dialogico' che trova due punti di densità ne *La barca* (1935) di Mario Luzi e ne *La figlia di Babilonia* (1942) di Piero Bigongiari: in queste liriche, radicalmente refrattarie all'espedito dialogico, sono frequenti le allocuzioni *tu*-orientate che liberano l'enunciazione dalla cassetta metallica di una voce monologante; in altre parole, l'ascolto del dettato produce un'enunciazione (il testo) che esiste nel momento stesso in cui si relaziona, mediante un'allocuzione, a una necessaria figura vuota (assente nel testo: si tratta del motivo del *Guido, io vorrei*, «Amici ci aspetta una barca [...]»⁶¹). Preme particolarmente notare come, lungi dall'essere *dialogiche* (nessuno, di fatto, risponde), le allocuzioni costituiscano in un certo senso l'antitesi del dialogo, in quanto favoriscono un flusso enunciativo non ostruito dal manifestarsi verbale di un'altra voce (o un sistema di voci) in confini interpuntivi, permettono cioè di continuare a occupare uno stesso autoposizionamento; eppure, capita così spesso di imbattersi, nella critica letteraria, in un uso largo dell'aggettivo *dialogico*, impropriamente riferito a testi dove non compare nessuna interazione verbale, assente qualsiasi responsività.

forme linguistiche, né l'atto di parola monologico e isolato [...] ma è l'evento sociale dell'interazione verbale compiuto in uno o più atti di parola. Così, l'interazione verbale è la realtà fondamentale della lingua. Il dialogo, nel senso stretto della parola, è, naturalmente, soltanto una delle forme [...] dell'interazione verbale. Ma il dialogo può essere inteso anche in senso più ampio, significando non soltanto la comunicazione verbale diretta, faccia a faccia e orale tra persone, ma anche la comunicazione verbale di qualsiasi tipo» (Valentin N. Vološinov, *Marxismo e filosofia del linguaggio*, Bari, Dedalo, 1976, cit. pp. 172-173; corsivo del testo). Per Michael Halliday vale il contrario: se, da un lato «non ci sarà bisogno di insistere sulla distinzione fra dialogo e monologo, perché molta della conversazione spontanea contiene una gran quantità di monologo» (Michael A. K. Halliday, *Lingua parlata e lingua scritta*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, cit. p. 88), dall'altro lato le marche intra-dialogiche sono scalarmente rintracciabili anche in un *a solo*; Albert Henry per esempio, a proposito del dialogo nel romanzo francese, si domanda: «qu'en est-il de l'accrochage du style direct et du style indirect? [...] Il faudrait voir [...] si l'apparition du monologue intérieur ne résulte pas, en partie, d'une nécessité d'ordre formel: le désir d'une forme qui, tout en sauvegardant l'appoint précieux du style indirect libre, [...] lui adjoignait plus ou moins, lui infusait, plutôt, les ressources du soliloque, [...] de la parole de soi à soi, qui [...] devient parole de soi à soi à travers les multiples détours dans l'action, dans les choses et dans le protagoniste lui-même» (A. Henry, *L'expressivité du dialogue dans le roman*, op. cit., pp. 5-6); o ancora Mylne: «Traiter du "dialogue" exige évidemment qu'on privilégie la question des échanges. [...] Il faut toutefois remarquer que certains monologues prennent une forme dialogique en opposant deux aspects ou attitudes d'une seule personnalité» (V. G. Mylne, *Le Dialogue dans le roman français*, op. cit., p. 7). Infine, Alberto Panza si riferisce al *monologo* come a «un dialogo "dilazionato" nel tempo e nello spazio» (Alberto Panza, *Aspetti della metacomunicazione nello spazio analitico-terapeutico*, in G. Ferroni, *Il dialogo*, op. cit., pp. 211-218, cit. p. 216).

⁶¹ Da *Alla vita*, in Mario Luzi, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, 1998, cit. p. 29, v. 1.

Restando ancora sul caso-Luzi, sembra emblematico il fatto che l'*exploit* dialogico di *Nel magma* sia stato preannunciato e accolto nel segno di una svolta in direzione realistica: lo stesso autore ne parla come nata dalla volontà di «spingere più oltre di quanto avessi fatto [...] la captazione del reale»⁶² in una lettera del '63 a Vittorio Sereni, riconoscendogli il debito di quel nuovo desiderio. Dietro questa insistenza sul bisogno di fare i conti con il «reale», tuttavia, c'è almeno un aspetto che ha del paradossale: guardando gli scambi verbali diretti, ci troviamo di fronte a battute che si vorrebbero pronunciate in un *faccia-a-faccia* ma che si presentano con l'abito retoricamente confezionato di un progetto discorsivo calibrato nei minimi dettagli; le stesse situazioni conversazionali tendono a inserirsi in cornici oniriche o surreali, che più che al reale rimandano ai suoi anfratti, senza contare i tratti grotteschi e repulsivi che trasfigurano sistematicamente i parlanti; ci troviamo di fronte, insomma, a «convegni di straforo»⁶³. In cosa consiste, allora, la «captazione del reale» perseguita dall'autore e cosa produce, in sostanza, l'effetto realistico percepito dai lettori?

Per rispondere a entrambe le domande conformemente alla massima della quantità, è sufficiente dire che la «captazione del reale» perseguita dall'autore consiste nella molteplice rappresentazione dell'evento interrelazionale e che l'effetto realistico percepito è un prodotto della sensazione «di cruccio e d'inappagamento» che accompagna il divenire, mobilitato dall'evento interrelazionale stesso: «m'unisco a tutta questa forza instabile / di cruccio e d'inappagamento, tocco / l'elemento insociabile che tiene sospeso il mondo»⁶⁴. Lo stesso discorso vale anche per gli altri casi osservati, le cui vie singolari sembrano orientate da un'unità di fondo. Come Montale, per fare un altro esempio, che nelle micro-interazioni di *Xenia* raggiunge un paradossale effetto di *faccia-a-faccia* da un lato sottraendo al set comunicativo qualsiasi dettaglio scenografico, dall'altro sovraccaricando le marche sintattiche e posizionali in modo tale che ogni singolo elemento della stringa dialogica rechi l'impronta di quella che il Blanchot già citato chiama «irregolarità fondamentale».

Un'ulteriore riprova del fatto che non si possa prescindere da tale irregolarità è venuta dall'ultimo (cronologicamente) attraversamento che c'è stato tempo di condurre, di un autore restio all'espedito dialogico come Franco Fortini: a maggior ragione perché Fortini riserva la possibilità dello scambio verbale a *voci amiche*, vale a dire figure discorsive legate da una

⁶² Romano Luperini, *Luzi e la crisi del genere lirico da «Onore del vero» a «Nel magma»*, in *L'Ermetismo e Firenze. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 27-31 ottobre 2014*, a cura di Anna Dolfi, vol. 2, *Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni*, Firenze, Firenze University Press, 2016, op. cit., pp. 109-118, cit. p. 109.

⁶³ Da *Nel caffè*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., pp. 322-324, v. 5.

⁶⁴ Da *Tra le cliniche*, *Ivi*, p. 320, vv. 30-32.

*relazione interlocutiva*⁶⁵ empatica o riemerse dallo ‘storico affettivo’ del soggetto. La funzione gregaria che tali figure assumono rispetto al ricostituirsi dell’*io* in una micro-identità locale⁶⁶ – gregarietà resa evidente da valori quantitativi come il conteggio delle parole spese in ogni turno – comporta anche in questo caso una rastremazione dei contorni: si tratta, in buona parte dei casi, di parlanti non-identificati, costruiti appositamente per *aumentare*, contrapponendola, l’auto-affermazione del soggetto.

Questa contrapposizione fa perno su matrici semantiche modellizzate su coppie di significati antitetici: fra cui *alto-basso*, *giorno-notte*, *movimento-stasi*, *città-casa* e così via. Tutto ciò sembra in stretto rapporto con quelle che Carmen Dell’Aversano, rifacendosi alla teoria di Valeria Ugazio delle «polarità semantiche familiari»⁶⁷, chiama *polarità posizionali*; che in un certo senso, in quanto «proprietà emergente di qualsiasi relazione interpersonale»⁶⁸, starebbero alle teorie dei costrutti sociali come le coppie minime stanno alla linguistica generale, ossia relazioni contrastive che fondano l’esserci della singola identità: l’Altro, per Lacan, «è il luogo del tesoro del significante, [...] una raccolta sincronica ed enumerabile in cui ciascun elemento si regge unicamente sul principio della sua opposizione a ciascuno degli altri»⁶⁹.

L’effetto di persona, dunque, è l’effetto di un contrasto: nessuna acquisizione identitaria si dà mai ‘in purezza’, senza scontare l’incontro con ciò che non è; un *io* allo stato

⁶⁵ Che Stati identifica come l’«oggetto centrale della pragmatica» (S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 42).

⁶⁶ Con *locale* si intende, sostanzialmente, *discorsiva*: «è evidente che il soggetto si serve della parola e del discorso al fine di “rappresentare” se stesso per come vuole vedersi e per come richiede all’altro di constatarlo. Il suo discorso è appello e richiamo: sollecitazione dell’altro, a volte veemente, attraverso il discorso in cui disperatamente si colloca; ricorso spesso menzognero all’altro per individualizzarsi ai propri occhi. Per il semplice fatto dell’allocuzione, chi parla di sé installa l’altro in sé stesso e in tal modo coglie se stesso, si confronta, si instaura così come anela a essere e infine si storicizza in forma incompleta o falsata. Il linguaggio è quindi utilizzato come parola, convertito in questa espressione della soggettività istanziata ed elusiva che costituisce la condizione del dialogo. La lingua offre lo strumento di un discorso in cui la personalità del soggetto si offre e si crea, raggiunge l’altro e da lui si fa riconoscere» (É. Benveniste, *Essere di parola*, op. cit., p. 89).

⁶⁷ Cfr. Valeria Ugazio, *Storie permesse, storie proibite. Polarità semantiche familiari e psicopatologie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

⁶⁸ C. Dell’Aversano, *L’analisi posizionale del testo letterario*, op. cit., p. 31. Rimandando alle tesi di Michael Billig (cfr. Michael Billig, *Arguing and Thinking. A Rhetorical Approach to Social Psychology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987), Dell’Aversano osserva: «la comprensione di qualsiasi testo generato da un interlocutore ha come presupposto necessario l’attribuzione dei significati compresi a un emittente definito come non-io, e quindi limita strutturalmente la permeabilità dell’io ad essi, stimolando anzi un posizionamento dialettico, quando non addirittura contrastivo» (C. Dell’Aversano, *L’analisi posizionale del testo letterario*, op. cit., p. 235).

⁶⁹ Jacques Lacan, *Scritti*, a cura di Giacomo B. Contri, Torino, Einaudi, 2002, cit. vol. 2, p. 808. Vale la pena marcare la convergenza con il pensiero di Benveniste: «Gli esseri linguistici, composti di significante e significato in rapporto di presupposizione reciproca, sono definibili soltanto per posizione, quindi la somiglianza assoluta su un piano del segno può essere il principio di differenza assoluta sull’altro piano. Dal livello lessicale a quello grammaticale fino al quello discorsivo vige lo stesso criterio di opposizione binaria. La declinazione regolare dei pronomi personali nasconde la differenza tra le categorie semantiche della personalità (io-tu vs egli) e della soggettività (io vs tu)» (P. Fabbri, *Introduzione* a É. Benveniste, *Essere di parola*, op. cit., p. XI).

puro non sussiste se non come derealizzazione (discorso derealizzato)⁷⁰. Le interazioni verbali tramite cui l'*io* diviene (*si* diviene, 'realizza la sua realtà') fanno da eco alla scissione che lo genera; motivo per cui il fenomeno che nelle prossime pagine verrà trattato come funzione *anti-dialogica* sembra in consonanza con quello che, traendo spunto dall'episodio della *Recherche* trascritto estesamente di seguito, si potrebbe chiamare *effetto-Bergotte*:

Bergotte era seduto non lontano da me, udivo perfettamente le sue parole. Capii allora l'impressione del signor di Norpois: la voce di Bergotte era effettivamente bizzarra; nulla altera le qualità materiali della voce quanto il fatto di contenere il pensiero: la sonorità dei dittonghi, l'energia delle labiali, ne risentono l'influsso. E la dizione anche. Quella di Bergotte mi sembrava interamente diversa dalla sua maniera di scrivere, e anche le cose che diceva da quelle che riempiono le sue opere. Ma la voce esce da una maschera sotto cui essa non basta a farci riconoscere di primo acchito un volto che abbiamo visto allo scoperto nello stile. In certi passaggi della conversazione, in cui Bergotte aveva l'abitudine di mettersi a parlare in un modo che il signor di Norpois non era il solo a giudicare ricercato e sgradevole, mi ci è voluto molto a scoprire una esatta corrispondenza con le parti dei suoi libri in cui la sua forma diveniva così poetica e musicale. Allora egli vedeva in quanto diceva una bellezza plastica indipendente dal significato delle frasi, e, siccome la parola umana è in rapporto con l'anima, ma senza esprimerla come fa lo stile, Bergotte aveva l'aria di parlare quasi a rovescio, salmodiando certe parole, e, se inseguiva sotto di esse un'unica immagine, filandole senza intervallo come un unico suono, con una stancante monotonia. Dimodoché una pronuncia pretenziosa, enfatica e monotona era il segno della qualità estetica dei suoi discorsi e l'effetto, nella sua conversazione, di quello stesso potere che produceva nei suoi libri il succedersi delle immagini e l'armonia. Tanto più durai fatica ad accorgermene in quanto le cose che egli diceva in quei momenti, proprio perché erano veramente di Bergotte, non avevano l'aria di essere alla Bergotte. [...] Questa differenza nello stile proveniva dal fatto che «il Bergotte» era innanzi tutto qualche elemento prezioso e vero, nascosto nell'intimo di qualcosa, poi estrattone da quel grande scrittore grazie al suo genio; ed era questa estrazione lo scopo del dolce Cantore, non già quello di fare il Bergotte. A dir il vero, egli lo faceva suo malgrado, perché era Bergotte, e in questo senso ogni nuova bellezza della sua opera era la piccola quantità di Bergotte nascosta in una cosa e trattane fuori da lui. [...] Accade così per tutti i grandi scrittori: la bellezza delle loro frasi è imprevedibile, come la bellezza d'una donna che ancora non conosciamo; è creazione, perché si applica a

⁷⁰ Si tratta, in sostanza, della svolta nel pensiero di Ferdinand Ebner, che sviluppa il principio di identità dell'io (l'*Ichhaftigkeit*, l'"*iità*") a partire dal rapporto con la "*tuità*" (*Duhaftigkeit*), dall'io che si-pone-in-relazione con il Tu (*Sich-in-Beziehung-setzen*): una pura identità dell'io con se stesso «sarebbe un'identità irrelata, chiusa, mentre la possibilità originaria di dire lo è data dalla presenza di un Tu. [...] Ogni altro percorso che non incontri un Tu assoluto rischia di tramutarsi in dispersione alienante, in disperazione nichilista o in autoesaltazione della ragione che speculativamente rappresenta soltanto se stessa. [...] Ciò che Ebner propone qui è veramente rivoluzionario; da un lato è la proposta di una sorta di ontologia linguistica, dall'altro, in maniera consequenziale, troviamo l'affermazione che il linguaggio ha ontologicamente una struttura *tuale*. Parlare è parlare a qualcuno e quindi la stessa asserzione 'io sono' in quanto 'detta' è l'inizio della consapevolezza di essere 'di fronte' a qualcuno, un qualcuno di cui *si è bisognosi* per affermare se stessi» (E. Baccarini, *La soggettività dialogica*, op. cit., pp. 112-116).

un oggetto esterno cui essi pensano – invece che a se stessi – e che ancora non hanno espresso.

[...] Così, a quella guisa che il modo di parlare di Bergotte sarebbe sembrato certamente stupendo se egli fosse stato solo un qualsiasi dilettante che recitasse un preteso Bergotte, mentre invece era legato al pensiero di Bergotte al lavoro e in azione da rapporti vitali che l'orecchio non coglieva immediatamente, nella stessa guisa, per il fatto che Bergotte applicava quel pensiero con precisione alla realtà che gli piaceva, il suo linguaggio aveva qualcosa di positivo, di troppo nutriente, che deludeva chi s'aspettava di sentirlo parlare soltanto dell'«eterno torrente delle apparenze» e dei «misteriosi fremiti della bellezza». Infine, la qualità sempre rara e nuova di quel che scriveva si traduceva nella sua conversazione in una maniera così sottile di affrontare i problemi, trascurandone tutti gli aspetti già noti, che aveva l'aria di prenderli per il verso più futile, d'essere nel falso, di fare dei paradossi; e le sue idee sembravano così il più delle volte confuse, perché ognuno chiama «chiare» le idee che sono allo stesso grado di confusione delle sue proprie. Del resto, ogni novità ha come condizione pregiudiziale l'eliminazione dei luoghi comuni cui eravamo assuefatti e che ci sembrava la realtà stessa; e quindi ogni conversazione nuova [...] sembrerà sempre lambiccata e faticosa. Essa riposa su figure alle quali non siamo abituati, la persona che parla ci sembra non si esprima che per metafore, il che stanca e dà l'impressione d'una mancanza di verità. (In fondo, le antiche forme di linguaggio erano state anch'esse un tempo immagini difficili da seguire quando l'ascoltatore non conosceva ancora l'universo ch'esse dipingevano. Ma da molto tempo ci figuriamo che questo sia l'universo reale, e riposiamo su di esso). [...] Le parole irriconoscibili uscite dalla maschera che mi stava sott'occhio, bisognava riferirle proprio allo scrittore che ammiravo: esse non avrebbero potuto inserirsi nei suoi libri alla maniera di un *puzzle* che si combini con altri; erano su di un altro piano ed esigevano una trasposizione grazie alla quale un giorno in cui mi ripetevo delle frasi sentite dire a Bergotte vi ritrovai tutta l'armatura del suo stile scritto e potei riconoscerne e individuarne i vari pezzi in quel discorso parlato che mi era parso così differente.

[...] Tuttavia, non si ritrovava nel linguaggio di Bergotte una certa luce che, nei suoi libri come in quelli di qualche altro autore, modifica spesso nella frase scritta l'apparenza delle parole. Questo, senza dubbio, perché essa proviene da grandi profondità e non spinge i suoi raggi fino alle nostre parole nelle ore in cui, aperti agli altri attraverso la conversazione, siamo in una certa misura chiusi a noi stessi. Per questo aspetto, c'erano nei suoi libri più intonazioni, un accento più vivo che nei suoi discorsi: accento indipendente dalla bellezza dello stile, e che senza dubbio l'autore stesso non ha percepito, perché è inseparabile dalla sua più intima personalità. Nei momenti in cui, nei suoi libri, Bergotte era interamente naturale, questo accento ritmava le parole, spesso allora molto insignificanti, che egli andava scrivendo. Un simile accento non è notato nel testo, nulla ve lo indica; eppure, si aggiunge da sé alle frasi, non è possibile dirle altrimenti, è quanto di più effimero e tuttavia di più profondo c'è nello scrittore: ciò che testimonierà sulla sua natura⁷¹.

⁷¹ Da Marcel Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, trad. it. di Franco Fortini e Nicoletta Neri, in Id., *Alla ricerca del tempo perduto*, Torino, Einaudi, 2008, cit. pp. 409-412.

La lunghezza della citazione è motivata dal fatto che ogni ulteriore taglio avrebbe tolto un passaggio di densità a un avvenimento di pensiero che non si presta a riformulazioni riassuntive, ma che pare trafiggere il cuore del discorso portato avanti finora. Limitandoci a estrarne il minimo indispensabile per avviarci alla conclusione della premessa, il principio dell'*effetto-Bergotte* sembra risiedere in quella *delusione* delle aspettative sperimentata da coloro che, dopo aver letto e amato le opere di uno scrittore, si trovano nel pubblico di una conversazione cui lo stesso prende parte. La delusione cioè di coloro che assistono al manifestarsi, nell'interazione verbale, di una voce che apparirà, a chi non si prende la «fatica» del narratore (fatica che consiste sostanzialmente in una prova d'ascolto), incomprensibilmente irriducibile alla voce cui erano abituati, «interamente diversa».

Questo tipo di delusione, relata a una questione di contenuto (Bergotte non parla, come ci si aspettava, «dell'«eterno torrente delle apparenze» e dei «misteriosi fremiti della bellezza»») ma soprattutto a una «differenza nello stile» (da cui dipende il giudizio di «qualità») sembra avere una parentela con quella che ha accompagnato la ricezione di opere come *Nel magma* o *Satura*, in cui il lettore di Luzi o di Montale si è trovato ad assistere allo spettacolo spiazzante di *faccia-a-faccia* difficilmente riconducibili alla voce delle *folaghe* o alla voce del *cipresso equinoziale* che per prime aveva conosciute. Eppure, «le parole irriconoscibili uscite dalla maschera che mi stava sott'occhio, bisognava riferirle proprio allo scrittore che ammiravo»: solo che, per poterglisi essere ricondotte, queste parole «esigevano una trasposizione», che avrebbe consentito di «ritrovare tutta l'armatura del suo stile scritto e [...] riconoscerne e individuarne i vari pezzi in quel discorso parlato che mi era parso così differente».

Siamo tornati al punto di partenza. Se l'analisi, ancora preliminare, dell'unica interazione che coinvolge l'*io* dialogico caproniano aveva condotto alla suggestione che l'accensione mimetica intercettasse un *punctum*, un motivo cruciale della poetica dell'autore, la conclusione del passo proustiano sembra dare sostegno a questa tesi: nel *divenirsi* interazionale vibra «quanto di più effimero e tuttavia di più profondo c'è nello scrittore: ciò che testimonierà sulla sua natura». Il narratore proustiano, in un certo senso, coglie perfettamente la funzione anti-dialogica di questo manifestarsi, quando osserva che Bergotte 'parla male', quasi fosse incapace di esprimersi: *ha l'aria* di prendere i discorsi «per il verso più futile, d'essere nel falso, di fare dei paradossi», «le sue idee sembrano [...] confuse», il suo conversare «lambiccato e faticoso». Allo stesso tempo, coglie perfettamente anche il fatto che quello «che deludeva» nel linguaggio di Bergotte aveva a che fare con «qualcosa di

positivo, di troppo nutriente», che altro non è la «realtà» stessa di Bergotte, ossia «Bergotte al lavoro e in azione da *rapporti vitali*» (corsivo mio): ancora una volta, la dissonanza e la vita.

PRIMA PARTE

Capitolo 1. Parametri generali

Il primo capitolo circoscrive la definizione di *dialogo* adottata nella ricerca, quindi sviluppa alcune riflessioni generali sul rapporto tra dialogato e non-dialogato all'interno di un testo lirico, sugli attori del discorso diretto (anche in merito al soggetto dell'enunciazione) e sulle forme della relazione interlocutiva.

§ 1.1 Il dialogo, concretamente

L'espressione «dialogo concreto»⁷² può risultare spiazzante se la si riferisce a Lacan (che come si è accennato nella premessa sembra considerare l'atto enunciativo come la transizione di vuoti in vuoti), laddove lo stesso «Bachtin non ne propone una definizione, bensì iscrive il termine in un campo semantico che lo collega alle nozioni di *rapporto, contatto, relazione*»⁷³. Concretamente sembra difficile (per non dire impossibile) toccare quello che Carla Bazzanella chiama «“nucleo duro” del dialogo»⁷⁴; la stessa studiosa raccoglie, nel primo capitolo del fondamentale volume *Sul dialogo. Contesti e forme di interazione verbale*, più di cinquanta prospettive che operano in modo diverso intorno allo stesso concetto, prima di procedere nello «sforzo» o nella «scommessa» di tentarne una configurazione complessiva attraverso

⁷² «[...] Abbiamo dunque il piano dello specchio, il mondo simmetrico degli *ego* e degli altri omogenei. Va distinto da questo piano un altro piano, che chiameremo il muro del linguaggio. È a partire dall'ordine definito dal muro del linguaggio che l'immaginario prende la sua falsa realtà, che è pur sempre una realtà verificata. L'io come l'intendiamo noi, l'altro, il simile, tutti questi immaginari sono degli oggetti [...] perché sono nominati come tali in un sistema organizzato, che è quello del muro del linguaggio. Quando il soggetto parla con i suoi simili, parla nel linguaggio comune, che tratta gli *io* immaginari non come cose semplicemente *ex-sistenti*, ma reali. Non potendo sapere che cosa c'è nel campo del dialogo concreto, ha a che fare con un certo numero di personaggi, *a'*, *a''*. In quanto il soggetto li mette in relazione con la propria immagine, coloro a cui parla sono anche coloro a cui si identifica» (Jacques Lacan, *Il Seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi 1954-1955*, a cura di Giacomo B. Contri, Torino, Einaudi, 1991, cit. p. 310).

⁷³ Donatella Antelmi, *Comunicazione e analisi del discorso*, Torino, UTET, 2012, cit. pp. 152-153. Per un confronto tra la questione dialogica e quella polifonica, si rimanda a Jacques Bres, *Savoir de quoi on parle: dialogue, dialogal, dialogique; dialogisme, polyphonie...*, in *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, sous la direction de Jacques Bres, Pierre Patrick Haillet, Sylvie Mellet, Henning Nølke, Laurence Rosier, Bruxelles, De Boeck, 2005, pp. 47-62: «De quel intérêt choisir *dialogisme* plutôt que *polyphonie*? [...] Parler de *dialogisme*, et plus encore de *dialogisation interne*, c'est concevoir les phénomènes étudiés comme le résultat d'une interaction *interne* entre deux énoncés [...]. Parler de *polyphonie* d'autre part [...] c'est penser la production de la parole en termes non de réponse mais de mise en scène énonciative». Cfr. anche: Jacques Bres, Aleksandra Nowakowska, *Dialogisme: du principe à la matérialité discursive*, in Laurent Perrin, *Le sens et ses voix*, Metz, Université de Metz, 2006, pp. 21-48; Jacques Brès, Laurent Rosier, *Enonciation et polyphonie*, Paris, PUF, 2007; e Jacques Bres, *Dialogisme, éléments pour l'analyse*, «Recherches en didactique des langues et des cultures», 14-2, 2017; DOI: <<https://doi.org/10.4000/rdlc.1842>>. Ultimo accesso: febbraio 2023. «la notion de dialogisme est problématique à au moins trois titres : (i) celui de sa paternité, (ii) celui de sa définition, (iii) celui du possible doublon avec la notion de *polyphonie*» (*Ivi*, p. 1).

⁷⁴ Carla Bazzanella, *Definire e caratterizzare il dialogo*, in Ead., *Sul dialogo*, op. cit., pp. 9-17, cit. p. 16.

l'individuazione di «tratti prototipici»⁷⁵. Mentre, nella sua fase iniziale, questa ricerca passava al setaccio gli studi affini alla materia collazionando definizioni più o meno stringenti o simili di *dialogo* (in cerca, se non di quella ideale, della più adatta per essere messa a monte dell'intero lavoro) e dei vari «tipi di dialogismo»⁷⁶, la fitta rete di connessioni che tali definizioni creano, le cui maglie ora si stringono e sovrappongono ora si snodano in anse più larghe, ha dato l'impressione di un paretaio teso a catturare l'aria: un'inconsistenza diffusa, presente ovunque⁷⁷. Al punto che presto, accanto alle interpretazioni e ai compendi più analitici e schematici («in risposta ad uno stimolo S, il parlante P usa la lingua L per compiere qualche azione A rivolgendosi ad un destinatario D nel contesto o situazione C con l'intenzione I riferendosi a qualcosa R, e utilizzando il canale M»⁷⁸), si sono cominciate a collazionare le dichiarazioni di resa intercalate in modo formulare negli stessi studi; se ne restituisce di seguito un breve saggio, preferendolo all'ennesima lista di definizioni (per la cui ricognizione si rimanda agli studi citati, che ne offrono vaste campionature⁷⁹):

«La diversità delle definizioni possibili e la mancanza di chiare delimitazioni possono apparire sconcertanti, ma non sono insolite: i campi accademici sono congèrie di tendenze metodologiche, ipotesi implicite [...]. In effetti, da un certo punto di vista, il problema della definizione non esiste affatto»⁸⁰;
 «il concetto di dialogo è ancora abbastanza confuso; è più esatto dire che sotto una dizione unica si nasconde una pluralità di concetti, sicché *dialogo* si aggiunge al già lungo elenco di termini ambigui col quale operano, paradossalmente, proprio le scienze del linguaggio»⁸¹;

⁷⁵ «Ad una concezione dicotomica [...] è subentrata da tempo una concezione *scalare* e, recentemente, una concezione *prototipica* [...] secondo cui la varietà specifica risulta più o meno centrale o periferica rispetto alla situazione 'canonica'. La concezione prototipica riesce a rendere conto di tipi diversi di parlato (da quello spontaneo a quello sempre più controllato e pianificato, se non recitato) e di [...] varie forme 'miste' di comunicazione» (Carla Bazzanella, *Linguistica e pragmatica del linguaggio. Un'introduzione*, Roma-Bari, Laterza, 2005, cit. p. 41).

⁷⁶ Per esempio, si è parlato di dialogismo *interdiscorsivo* (in cui rientrano le varie forme di intertestualità), *interlocutivo* (orientato verso qualcuno), *intra locutivo* (l'*auto-dialogismo* o *dialogismo intra-locutorio*), *costitutivo*; e addirittura, dogmaticamente, di dialogismo *dialogale*, quando la relazione fra i parlanti è *in praesentia*, o *monologale*, quando il parlante è da solo (cfr. D. Antelmi, *Comunicazione e analisi del discorso*, op. cit., p. 154 e ss.).

⁷⁷ Il termine *dialogo*, di fatto, viene usato anche per designare un *genere autonomo* (cfr. Alberto Comparini, *Un genere letterario in diacronia. Forme e metamorfosi del dialogo nel Novecento*, Verona, Fiorini, 2018); in questo senso, vale quanto osserva Greimas nel suo *Dizionario di semiotica*: «Il dialogo è il simulacro riportato del discorso a due voci. Niente di strano dunque che sia suscettibile di allargarsi alle dimensioni di un discorso letterario» (Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Mondadori, 2007, cit. p. 83).

⁷⁸ Gaetano Berruto, Monica Berretta, *Lezioni di sociolinguistica e linguistica applicata*, Napoli, Liguori, 1977, cit. p. 119.

⁷⁹ In particolare, cfr. C. Bazzanella, *Definire e caratterizzare il dialogo*, op. cit., pp. 9-14; e Marina Consolaro (a cura di), *Lessico*, in C. Galimberti, *La conversazione* (1992), op. cit., pp. 205-211.

⁸⁰ S. C. Levinson, *La pragmatica*, op. cit., p. 21.

⁸¹ S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 11.

«Accade naturalmente che lo stesso vocabolo *dialogo* acquisti spessori quanto mai sfumati, eterogenei, plurivalenti. Anche all'interno di precisi ambiti disciplinari, *dialogo* tende ad essere un termine dal molteplice uso, che con voracità metaforica si allarga verso spazi molto generali, peregrini o generici»⁸²;

«Perché etichettare nello stesso modo forme così disparate di comunicazione? Che cosa condividono? [...] L'uso comune rispecchia quello *tecnico*, o è deviante rispetto ad esso? [...] La risposta alla domanda [...] è che non esiste una differenza sostanziale nei due usi – tecnico e comune –, e che in entrambi la portata semantica è molto ampia, se non indefinita»⁸³;

«non esiste unanimità sul significato del termine “conversazione”»⁸⁴;

«non si esce, come si vede, da definizioni quanto mai generiche»⁸⁵;

«i ricercatori utilizzano il termine “enunciato” nonostante esso risulti ambiguo nel contesto conversazionale»⁸⁶;

«“Dietro” agli enunciati e alle semiotizzazioni vi sono soltanto macchine, concatenamenti, movimenti di deterritorializzazioni che traversano la stratificazione dei differenti sistemi e sfuggono alle coordinate linguistiche ed esistenziali»⁸⁷.

Del resto, su un foglio strappato e senza data, Saussure scrive:

Quand il s'agit de linguistique, cela [l'horreur/supplique de la plume, sic.] est augmenté pour moi du fait que toute théorie claire, plus elle est claire, est inexprimable en linguistique; parce que je mets en fait qu'il n'existe pas un seul terme quelconque dans cette science qui ait jamais reposé sur une idée claire, et qu'ainsi entre le commencement et la fin d'une phrase, on est cinq ou six fois tenté de refaire⁸⁸.

La ‘definizione principe’ che ha finito per imporsi, nella sua semplicità, come la più adatta a indicare concretamente il senso qui riferito a *dialogo*, si trova nella prima pagina del manuale del linguista rumeno Sorin Stati *Il dialogo. Considerazioni di linguistica pragmatica* (da cui si sono tratti numerosi termini e assunti): «In un primo senso, che è quello più diffuso, *dialogo* vuol dire sequenza di battute prodotte alternativamente da almeno due persone (gli interlocutori) che si rivolgono l'una all'altra»⁸⁹.

⁸² Giulio Ferroni, *Introduzione* a Id. (a cura di), *Il dialogo*, op. cit., pp. 11-12.

⁸³ C. Bazzanella, *Definire e caratterizzare il dialogo*, op. cit., pp. 9-14.

⁸⁴ P. Burke, *L'arte della conversazione*, op. cit., p. 21.

⁸⁵ Daniela Goldin, *Monologo, dialogo e «disputatio» nella «commedia elegiaca»*, in G. Ferroni, *Il dialogo*, op. cit., pp. 72-86, cit. pp. 72-73, n. La studiosa premette al saggio in questione una definizione di *dialogo* che mira al genere drammatico: «Discorso diretto in cui l'informazione data da un locutore richiede di essere proseguita e completata, confermata o negata da un secondo o più interlocutori vicini e dello stesso livello diegetico» (Ibidem).

⁸⁶ Ramona Bongelli, *Sovrapposizioni e interruzioni dialogiche*, Fano, Aras, 2015, cit. p. 44, n.

⁸⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di Paolo Vignola, Napoli-Salerno, Orthotes, 2017, cit. p. 223.

⁸⁸ Si cita da Jean Starobinski, *Le mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971, cit. p. 13.

⁸⁹ S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 11; nelle righe successive, Stati distingue fra *dialogo reale vs fittizio* (letterario) e *autentico vs apparente*, ricordando come il dialogo si possa identificare *tout court* con la comunicazione

Questa semplice formula fa perno su alcune componenti fondamentali in mancanza delle quali non si parlerà di dialogo (né di scambio di battute, conversazione, interazione verbale, interscambio o interlocuzione⁹⁰, qui usati come sinonimi): la responsività reciproca («l'alternarsi del 'dare' e del 'ricevere'»⁹¹) e l'intenzionalità⁹² di parlanti in situazione, co-presenti nella scena testuale («si deve essere in due per ballare il tango»⁹³), messi a contatto da un'«orientation vivante»⁹⁴, per dirla con Francis Jacques, che corrisponde alla vettorialità etimologicamente intrinseca al concetto stesso di *dialogo* (*dià-logos*); una «relation vivante [...] dans une réciprocité nécessaire»⁹⁵.

A partire dal prossimo capitolo, si vedrà poi come tali componenti vengano sistematicamente messe a rischio, pregiudicando lo statuto dialogico. Per esempio, nel componimento che inaugura *Myrica*, *Il giorno dei morti*, la figura del padre (che produce il secondo dei cinque discorsi diretti riportati) esordisce dicendo «“O figli che non sento / più da tanti anni!”» laddove una di questi aveva appena finito di parlare, il che comporta l'*irrelatività* degli enunciati (un enunciato non viene prodotto in replica a un enunciato precedente); ma sono numerosi anche i casi di allocuzioni e battute rivolte a figure potenzialmente discorsive che tuttavia rimangono mute, ostinandosi nel non rispondere. Un inquadramento complessivo delle dominanti che caratterizzano l'interazione verbale diretta, manifestandosi negli episodi singolari con gradi scalari differenti, si trova nel secondo capitolo del volume di Carla Bazzanella:

verbale: «Dato che ogni enunciazione e ogni testo presuppongono un destinatario, tutto ciò che si dice o si scrive è dialogo. Il parlare viene considerato come il prodotto dell'interazione di chi parla e chi ascolta» (*Ivi*, p. 12).

⁹⁰ Il «congegno [della conversazione] comprende ovviamente, oltre a quello verbale, anche i moduli *non-verbali*, quali, ad esempio, i registri paralinguistico, cinesico, prossemico. Se ci limitiamo a considerare il seguito ordinato e lineare degli atti di enunciazione indipendentemente dai gesti, dal tono della voce, dai movimenti nello spazio, ecc., ci troviamo di fronte all'*interlocuzione*. Pur non escludendo l'importanza degli altri registri, il modulo interlocutorio è considerato di centrale importanza da parte degli analisti della conversazione [...]. Esso costituisce infatti il nucleo, per così dire, della conversazione» (C. Galimberti, *Analisi delle conversazioni*, op. cit., p. 61); «L'espressione *interscambio verbale* vuol essere la designazione non ambigua di ogni testo (orale o scritto) alla produzione del quale partecipano almeno due persone rivolgendosi l'una all'altra» (S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 16).

⁹¹ *Ivi*, p. 27.

⁹² Come ricorda Carla Bazzanella, «nella tradizione filosofica iniziata con gli scolastici e poi ripresa da Franz Brentano ed Edmund Husserl, l'*intenzionalità* è la proprietà che la coscienza umana ha di essere diretta verso qualcosa o di 'vertere su' qualcosa» (C. Bazzanella, *Linguistica e pragmatica del linguaggio*, op. cit., p. 151); in questo senso, la nozione di *intenzionalità* cortocircuita con quella di vettorialità (movimento direzionato) insita nella stessa etimologia di *dialogo* (*dià-logos*). Buber, per esempio, scrive: «per quanto si possa fare a meno del linguaggio e della comunicazione, una cosa sembra appartenere indispensabilmente alle caratteristiche del dialogo: la reciprocità dell'azione interiore. Due persone dialogicamente congiunte devono evidentemente essere rivolte l'una verso l'altra, non importa con quanta attività, o meglio, coscienza d'attività» (M. Buber, *Il principio dialogico*, op. cit., pp. 114-115).

⁹³ G. M. Green, *Pragmatica*, op. cit., p. 205.

⁹⁴ Francis Jacques, *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, Paris, PUF, 1979, cit. p. 39.

⁹⁵ *Ivi*, p. 41.

*I vari tipi di dialoghi esibiscono caratteristiche specifiche, in quanto attivano o meno alcuni tratti prototipici correlati a fattori contestuali che incidono sul tipo di interazione e produzione linguistica. La configurazione complessiva risulterà dall'insieme – e dalla scalarità – di queste componenti: tipo di canale [...]; sincronia temporale e condivisione spaziale; numero di partecipanti [...]; argomento (o *topic*) dell'interazione e suo sviluppo nel corso dell'interazione stessa (mantenimento, cambio, ripresa del *topic*); strutturazione conversazionale dello scambio [...]; conoscenze/credenze condivise e codice specifico utilizzato; scopo condiviso dell'interazione specifica⁹⁶.*

Un altro parametro imprescindibile dell'evento dialogico è l'imprevedibilità⁹⁷: quella intrinseca nella relazione con l'alterità, ma non solo. Se l'improvvisazione esatta dal *faccia-a-faccia* mette alla prova il controllo che lo stesso enunciatore è in grado di esercitare sul proprio dettato (in altri termini, la progettualità discorsiva, l'andamento della conversazione)⁹⁸, ogni scambio dialogico, oltre a essere «determinato da *impulsi*»⁹⁹, è un potenziale 'salto nel vuoto', il cui *topic* principale può essere mantenuto fino alla fine o deviato improvvisamente, magari su un argomento più difficilmente trattabile.

Tutto questo sembra valere, a maggior ragione, per gli scambi lirici, che si giocano assai di frequente proprio sullo scatto epifanico: basti pensare a *La tessitrice* pascoliana, o all'incipit di *A Lucia, poco oltre i tre anni* di Giorgio Orelli¹⁰⁰, due testi accomunati dal fatto che lo scarto dell'interlocutore viene a coincidere con la rivelazione mortifera (nel secondo caso in particolare, l'argomento di partenza è l'insospettabile odore del sambuco). In altre parole, il *dialogismo*¹⁰¹ lirico mostra nella sua piena manifestazione una proprietà al cuore del

⁹⁶ C. Bazzanella, *Prototipo, dialogo e configurazione complessiva*, op. cit., pp. 33-34.

⁹⁷ «Il succedersi delle interazioni contiene sempre e necessariamente un elemento di imprevedibilità per i partecipanti. A un dato momento l'individuo non possiede ancora l'informazione che avrà successivamente quando diventerà osservabile l'effetto della sua azione. Qualsiasi previsione egli faccia riguardo alle proprie azioni successive deve contenere perciò un elemento congetturale. Se, per esempio, egli è rigidamente vincolato alle proprie congetture al punto di ignorare le informazioni successive il sistema più vasto di cui egli è soltanto una parte sarà rigido e incapace di autocorrezione. Lo studio dell'interazione diventa quindi uno studio della riuscita o della mancanza di una continua autocorrezione. Esso riguarda la capacità di un'entità di prevedere gli eventi e anche la capacità di quell'entità di modificare la propria azione quando queste previsioni si rivelano errate» (Jurgen Ruesch, Gregory Bateson, *La matrice sociale della psichiatria*, Bologna, il Mulino, 1976, cit. p. 319).

⁹⁸ «il 'contenuto' preciso della conversazione non è pianificato nei particolari. La qual cosa sarebbe impossibile perché il contesto, in special modo le risposte dell'altro partecipante, non può essere completamente previsto» (T. A. van Dijk, *Testo e contesto*, op. cit., p. 357).

⁹⁹ S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 24.

¹⁰⁰ Trattata nel prossimo capitolo, cfr. §§ 2.2.2.

¹⁰¹ Con il termine *dialogismo*, che «connota la prospettiva filosofica di Jacques, [...] si indica la struttura interna di un discorso funzionante in modo transitivo tra due istanze enunciative che si trovano in rapporto interlocutivo. L'ottica dialogica sottolinea la fundamentalità della relazione, che precede ogni discorso, riportandolo all'*atto stesso* della propria costituzione. In ciò, appunto, consiste il dialogo, che prende le mosse da una *reciprocità*

faccia-a-faccia, portando al massimo grado il rischio insito in ogni interazione umana di approdare, qualunque sia l'argomento di partenza, a un senso *non affiliato* (*unaffiliated talk*)¹⁰². Se, come scrive Maurizio Viaro, «una conversazione è insomma considerata tale in senso stretto, quando la sola sequenza verbale è sufficiente per ricostruire, nelle linee essenziali, tutto quanto avviene, anche sul piano extralinguistico»¹⁰³, il piano extralinguistico di una conversazione lirica rappresenta in un certo senso il lato oscuro della luna, ossia il principale scarto dal reale di un'arte che supera il reale. Con queste premesse, il prossimo paragrafo tenterà di cogliere gli snodi principali del rapporto fra dialogo e testo.

§ 1.2 Dialogo e testo lirico

Prima di tutto, occorre distinguere fra due modi di ricorrere al dialogismo: prendendo in prestito una formulazione di Luca Serianni¹⁰⁴, assunto alla luce di un'opportuna precisazione di Emilia Calaresu, un testo può essere *a dialogicità totale*, quando è «del tutto privo di cornice citante, cioè interamente costruito su più discorsi diretti liberi»¹⁰⁵, oppure *a dialogicità parziale*, quando gli scambi di battute costituiscono invece una parte, più o meno estesa, del componimento.

Tanto nei casi di dialogicità totale quanto in quelli di dialogicità parziale, si considera come unità minima che struttura lo scambio una *coppia di battute adiacenti* (*adjacency pairs*)¹⁰⁶, costituita dall'enunciato-stimolo primo enunciatore e dall'enunciato-replica del secondo parlante a occupare il turno conversazionale. Il *botta e risposta*, in altri termini, costituisce la matrice dialogica fondamentale, variamente rimodulata nei singoli episodi: possono darsi, per esempio, scambi in cui il primo enunciatore produce una serie di battute che cadono a vuoto, prima che l'allocutore finalmente gli risponda; spesso i *botta e risposta*

interlocutiva da Jacques considerata dato primitivo della comunicazione» (M. Consolaro, *Lessico*, op. cit., p. 207).

¹⁰² Cfr. § 2.4.

¹⁰³ Maurizio Viaro, *Conversazione, terapia familiare e intervista circolare*, in C. Galimberti, *La conversazione*, op. cit., pp. 87-114, cit. p. 89.

¹⁰⁴ Cfr. Luca Serianni, *Lingua poetica e rappresentazioni dell'oralità*, «Studi linguistici italiani», XXXI, 2005, pp. 3-32.

¹⁰⁵ E. Calaresu, *Dialogicità*, op. cit., p. 146.

¹⁰⁶ Concetto che indica «una sequenza di due enunciati, collocati in posizione adiacente, prodotti ciascuno da due parlanti diversi, ordinati in parti complementari tali che la prima parte è rilevante per la selezione della seconda – ad es. “domanda-risposta”, “saluto-saluto” etc. Le coppie adiacenti sono lo strumento impiegato per realizzare l'ordinato avvicendamento di turno tra i parlanti, senza vuoti o sovrapposizioni. In breve, la conversazione funziona un po' come una serie di caselle sequenziali che ciascun parlante presenta all'altro affinché le riempia» (Enrico Caniglia, *Presentazione* a Harvey Sacks, *L'analisi della conversazione*, a cura di Enrico Caniglia, Roma, Armando, 2007, cit. p. 18).

coincidono con il modulo dello scarto dell'interlocutore (quando il secondo parlante scavalca, con il suo enunciato, l'azione discorsiva del partner, che ne resta ammutolito; non a caso, questo modulo si trova frequentemente in corrispondenza della chiusa del testo).

I componimenti a dialogicità totale tendono a essere modellizzati sul motivo archetipico del contrasto fra due voci, di cui sono messe in risalto le polarità posizionali e la complementarità delle istanze espresse, per cui lo scambio produce l'effetto di una relazionalità metallica, di un *muro contro muro*; questi testi sono spesso informati sul *botta e risposta* e il parlante che occupa il secondo turno *scarta* con la sua la battuta del primo locutore. Un campione primo-novecentesco è la lirica conclusiva de *La via del rifugio* (1907) di Gozzano, *L'ultima rinunzia*, di cui si riporta di seguito la prima sezione:

- «O Poeta, la tua mamma
che ti diede vita e latte,
che le guance s'è disfatte
nel cantarti ninna-nanna,
- 5 lei che non si disfamò,
perché tu ti disfamassi,
lei che non si dissetò,
perché tu ti dissetassi,
- la tua madre ha fame, tanta
10 fame! E cade per fatica,
s'accontenta d'una mica;
tu soccorri quella santa!
- Ella ha sete! Né t'incresca
di portarle tu da bere:
15 s'accontenta d'un bicchiere,
d'un bicchiere d'acqua fresca».
- «Perché sali alle mie celle?
Che mi ciarli, che mi ciarli?
Non concedo mi si parli
20 quando parlo con le Stelle.
- Mamma ha fame? E vada al tozzo
e potrà ben disfamarsi.
Mamma ha sete? E vada al pozzo
e potrà ben dissetarsi.
- 25 O s'affacci al limitare,
si rivolga alla comare:

ma lasciatemi sognare,
ma lasciatemi sognare!»¹⁰⁷

L'ultima rinunzia si divide in tre sezioni, ognuna formata da un *botta e risposta* che ripete la medesima scena di fondo: un'anonima voce si rivolge al Poeta, informandolo che la madre, che tanto si è spesa perché questi crescesse «“sano e forte”», giace adesso in fin di vita, quindi sollecitandolo a prestarle assistenza. Informazioni e perorazioni che giungono come fastidiose *ciarle* alle orecchie del Poeta, che chiede di non essere disturbato dal discorso in cui è intento; la sua rigidità nei confronti dell'interlocutore (e, più in generale, la non celata insofferenza per la situazione comunicativa) non si attenua neppure nella terza parte, quando la voce informa che la madre è morta: «“Non intendo ciò che dici / quando parlo con il Tutto”» (vv. 83-84). Come scrive Spitzer, il Poeta si ostina a difendere un *sogno* che lo porta a *rinunciare* (di qui il titolo) ai fondamentali dei vincoli sociali (come soccorrere e seppellire la madre),

senza curarsi dei cambiamenti della situazione esterna, del sopraggiungere di persone estranee, e degli ammonimenti degli interlocutori [...]. Ogni volta che parliamo di quanto ci è più proprio, dei nostri desideri personali e dei nostri ideali, pensiamo solo a esternarli e non ci lasciamo distrarre né da obiezioni, né da ostacoli che vengano da altri. I nostri principi e ideali sono forze asociali, che portano all'isolamento, e separano l'individuo dalla società¹⁰⁸.

Le liriche a dialogicità totale si risolvono molto spesso in dialoghi escludenti, ossia in cui i dialoganti non arrivano a integrare i propri posizionamenti o si impegnano nella costruzione di un senso comune, ma tendono a contrapporsi disinnescando la parola dell'altro. Per passare a un esempio secondo-novecentesco, il modulo della dialogicità totale con scarto dell'interlocutore è attestato anche in *Satura* (1971); in *Dialogo*, per esempio, rispetto a *L'ultima rinunzia* di Gozzano la turnazione viene dinamizzata dalla rapida sequenzialità enunciativa, fatta sentenze e contro-sentenze, in un *dialogo* che Perniola chiamerebbe *nichilistico*, «preso nel vortice dell'inversione, dell'enantiodromia, della corsa inarrestabile verso l'opposto»¹⁰⁹; la battuta finale, inoltre, rimanda inequivocabilmente a un'idea di muro dialogico:

«Se l'uomo è nella storia non è niente.

¹⁰⁷ Da *L'ultima rinunzia*, in Guido Gozzano, *Tutte le poesie*, a cura di Andrea Rocca, Milano, Mondadori, 1980, cit. pp. 129-130.

¹⁰⁸ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 113.

¹⁰⁹ M. Perniola, *Dal dialogo al transito*, op. cit., p. 243.

- La storia è un *marché aux puces*, non un sistema».
- «Provvidenza e sistema sono tutt'uno
e il Provvidente è l'uomo».
- 5 «Dunque è provvidenziale
anche la pestilenza».
- «La peste è il negativo del positivo,
è l'uomo che trasuda il suo contrario».
- «Sempre avvolto però nel suo sudario».
- 10 «Il sistema ternario
secerne il male e lo espelle,
mentre il binario se lo porta dietro».
- «Ma il ternario lo mette sottovetro
e se vince lo adora».
- «Vade retro,
- 15 Satana!»¹¹⁰.

I due esempi riportati mostrano come le liriche a dialogicità totale informate sul modulo amebeo con scarto dell'interlocutore diminuiscano o blocchino la situazione in corso, e pertanto lo spazio di manovra necessario allo sviluppo della componente narrativa; in altre parole, questa matrice testuale svolge essenzialmente la funzione di *mimare* un contrasto (fermo restando, come ricorda Bice Mortara Garavelli, che «la mimesi non esclude, anzi comporta una stilizzazione, nella narrativa come nella lingua scritta in generale»¹¹¹). Ma non

¹¹⁰ *Dialogo*, in Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1984, cit. p. 335.

¹¹¹ B. Mortara Garavelli, *La parola d'altri*, op. cit., p. 34. Per la distinzione fra *mimesi* e *diegesi*, si rimanda al modello di Genette che, rifacendosi al III libro della *Repubblica* di Platone, propone una scalarità del narrare sulla base del trattamento riservato alla parola dei personaggi: «Platone, come sappiamo, oppone due modi narrativi, a seconda che il poeta “parli a suo nome, senza cercare di farci credere che sia un altro a parlare” (procedimento chiamato da Platone *racconto puro*), o che, al contrario, “si sforzi in tutti i modi di darci l'illusione che non è Omero a parlare”, bensì un qualche personaggio, se si tratta di parole pronunciate: è quel che Platone chiama imitazione in senso proprio, o *mimesi*. [...] “Mostrare”, può equivalere soltanto a un certo *modo di narrare*, modo che consiste nel *dire* il più possibile, e, in pari tempo, nel *dire questo più* il meno possibile: “fingere, – dice Platone, – che non sia il poeta a parlare” [...]. Fingere di mostrare, significa fingere di tacere, e in definitiva si dovrà dunque contrassegnare l'opposizione del diegetico e del mimetico con una formula [...] implicante che la quantità d'informazione e la presenza dell'informatore sono inversamente proporzionali [...]. In una simile *intensità mediata* si trova un paradosso, che [...] è tale solo per le norme della teoria mimetica: una trasgressione decisiva, un rifiuto puro e semplice – e in atto – della millenaria opposizione fra *diegesi* e *mimesi*» (Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 209-215); «la seule équivalence présentable de *diégésis/mimésis* est *récit/dialogue* [...]. L'opposition *diégésis/mimésis* conduit donc à la répartition événements/paroles, où elle se réfracte sur des bases plus saines : dans le récit de paroles, selon les degrés de littéralité dans la reproduction des discours; dans le récit d'événements, selon le degré de recours à certains procédés (ou, de façon moins délibérée, de présence de certains traits) générateurs de l'*illusion mimétique*» (Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, cit. p. 31); «la parola d'altri nel momento in cui viene ri-prodotta diventa materia e oggetto di narrazione (*telling*) o di rappresentazione (*showing*) come qualsiasi altro evento [...] come una specie di *continuum* orientato dal meno al più mimetico» (B. Mortara Garavelli, *La parola d'altri*, op. cit., p. 33). In rapporto alla scalarità della mimesi, si rimanda al quadro di Enrico Testa relativo alle diverse modalità di trattamento della parola altrui nelle novelle del Quattro-Cinquecento (Enrico Testa, *Simulazione di parlato. Fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991, in particolare le pp. 223-227).

sempre i testi a dialogicità totale si risolvono in una contrapposizione; anzi, sono numerosi i casi in cui sfruttando questo modulo viene ricreata una scena, prodotta una forma di narrazione (in questi frangenti i comportamenti verbali dei personaggi sono in genere massimamente cooperativi), restituita una particolare forma di *vox populi* e via dicendo. Un esempio, qui scelto anche in virtù del fatto che l'autore costituisce un caso *sui generis* di impiego del dialogismo, è *Visita alla Contessa Eva Pizzardini Ba* (da *L'Incendiario*, 1910) di Aldo Palazzeschi¹¹², dove il parlato caricaturale dei personaggi, sempre sull'orlo dell'oscenità e del paradosso, ricalca gli stilemi tipici del teatro dell'assurdo. Si riportano di seguito i versi iniziali e finali del testo:

- Buona sera Contessa.
- Buona sera carissimo Aldo.
- Oggi giornata bella, Contessa.
- Troppo bella, carissimo Aldo,
- 5 non fa né freddo né caldo.
- E la noia. Contessa?
- Ah! Oh! Ih! Hum!
- Sempre la stessa!
- Già. Questo mi dite di nuovo?
- 10 Bravo.
- Cosa dirvi di nuovo?
- Mi credete così ingenuo?
- Non mi ci provo.
- Bravo! E passate per giovine bizzarro,
- 15 per uomo così strano....
- strano.... bizzarro....
- bizzarro.... strano....
- Bravo....
- [...]
- Che sarà di Voi?
- 125 – Di me?
- Buona notte Contessa.
- Buona notte carissimo Aldo¹¹³.

Rispetto ai due testi precedenti di Gozzano e di Montale (come anche a quello di De Angelis che segue), si può notare in questo campione palazzeschiiano un grado maggiore di disordine del dialogato che lo riavvicina al *faccia-a-faccia*, per quanto lo scambio continui a basarsi sostanzialmente su coppie di battute adiacenti. Se la scansione con cui gli interlocutori de

¹¹² Cfr. §§ 5.4.3.

¹¹³ Da *Visita alla Contessa Eva Pizzardini Ba*, in Aldo Palazzeschi, *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Adele Dei, Milano, Mondadori, 2002, cit. pp. 232-235.

L'ultima rinuncia e di *Dialogo* si avvicendano nella turnazione (meno o più serrata, come si è visto) risulta estremamente regolare (e quindi poco realistica), nel senso che ogni parlante esaurisce durante il suo turno quello che ha da dire, e quello che ha da dire è pianificato, forma cioè un unico blocco discorsivo (come mostrano anche i punti fermi dopo la chiusura dei caporali), per contro, lo scambio di *Visita alla Contessa Eva Pizzardini Ba* mostra un procedere tramite quelle che Spitzer chiama *espressioni a singhiozzo*¹¹⁴, per cui le frequenti sospensioni (segnalate dai tre puntini), le interiezioni, i cambi di discorso e le riparazioni producono l'effetto di un parlare improvvisato, che come scrive Gaetano Berruto definisce i registri bassi¹¹⁵.

Per riportare almeno un esempio secondo-novecentesco di lirica a dialogicità totale in cui il dialogato non risponde alla funzione di uno scontro, ma le due voci cooperano alla costruzione di una narrazione, si trascrive di seguito *31 agosto 1941* di Milo De Angelis (da *Terra del viso*, 1985):

- “Gli spettatori erano silenziosi”
 “Un silenzio totale?”
 “Sì, ma nell’ora del treno – che consegna”
 “Cosa vuoi dire?”
 5 “Si spaccò un vetro, all’ingresso”
 “Quando?”
 “Mentre controllavano i cronometri”
 “E poi?”
 “Il rombo delle caldaie di Čistopol cessò”
 10 “Come è potuto accadere?”
 “Non so”
 “Ma lei?”
 “Lei entrò nella pista, con gli altri”
 “E le sue ginocchia?”
 15 “Le ginocchia fremevano, pronte, sulla terra battuta”
 “Erano già ferite?”
 “Sì, ma scattarono subito”
 “E i capelli?”
 “I capelli erano scuri; scuri e molto corti”
 20 “Morì oltre il traguardo?”

¹¹⁴ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 122.

¹¹⁵ «I registri bassi sono solamente orali. Nella loro forma sostanziale, si usano in genere per il parlare improvvisato [...] con assenza totale o grado minimo di pianificazione, una processazione in tempo reale, e una dipendenza minima dagli schemi macrosintattici e strutturali della lingua [...]. Le occasioni contestuali che vedono l'emergere dei registri più bassi saranno pertanto di due generi opposti. Da un lato, il parlare disattento, svogliato, con scarso interesse per l'enunciazione e i suoi contenuti. Dall'altro, invece, il parlare con un fortissimo coinvolgimento emotivo, in situazioni di alta partecipazione emozionale, o di particolare stanchezza, ira, paura eccetera» (Gaetano Berruto, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, Carocci, 2012, cit. p. 173).

- “No, subito prima, qualche metro prima”
 “Come lo sai?”
 “L’ho sentito. Le gambe si muovevano; però
 lei non era più viva”
 25 “E spezzò lo stesso il filo di lana?”
 “Sì, lo spezzò”
 “Aveva giurato di spezzarlo?”
 “Sì, l’aveva giurato”¹¹⁶.

Anche in questo caso, la matrice che informa l’interazione è quella amebea del *botta e risposta* in rapido avvicendamento di coppie adiacenti. Lo scambio-interrogatorio comincia con un’asserzione; il secondo parlante si manifesta verbalmente solo per chiedere, e ogni sua domanda viene accolta dal primo a vari livelli di congruità, cioè soddisfazione dell’orizzonte di aspettativa dell’interrogante (che rimane insoddisfatto al v. 3, come mostra la richiesta di spiegazioni al v. 4; deluso al v. 11 e via dicendo), ma sempre in un atteggiamento di cooperazione interazionale, di cui sono indicative le risposte ridondanti («che riprendono parole della Domanda»¹¹⁷) dei vv. 26 e 28.

Nei componimenti a dialogicità parziale, per contro, dove la mimesi è cortocircuitata dalla diegesi, il ricorso al dialogato segue tracciati meno intuibili e stabili. Prima di tutto, il livello enunciativo si sdoppia e gli enunciati diretti entrano in rapporto con un discorso che li produce o rappresenta in vario modo. In questo senso, mentre la struttura della dialogicità totale si fa garante del massimo della neutralità possibile con cui si può restituire uno scambio diretto, la dialogicità parziale, pur mantenendosi l’oggettività del riporto costitutiva della mimesi¹¹⁸, comporta la riassunzione del dialogato in una struttura soltanto scalarmente oggettiva; ovvero dove la pura oggettività del discorso diretto è subordinata o cresce in parallelo alla pura soggettività del discorso lirico.

In queste poesie, il dialogato riveste molteplici forme e funzioni testuali e un’estensione (rispetto alla lunghezza complessiva del testo) estremamente variabile, che va dall’esaurirsi in un solo verso (come in *Sogno* di Pascoli, di cui si parlerà a breve, dove l’interazione occupa in tutto solo un’unità versale su otto) oppure coprire la quasi totalità del

¹¹⁶ 31 agosto 1941, in Milo De Angelis, *Tutte le poesie 1969-2015*, Milano, Mondadori, 2017, cit. pp. 146-147.

¹¹⁷ S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 198.

¹¹⁸ «Riguardo all’atteggiamento di chi riporta, cioè all’assunzione di responsabilità enunciativa, la mimesi comporta distacco (il ‘distanziamento’ reso esplicito [...] dalla barriera tra i due quadri di riferimento e tra i due centri discorsivi). Al contrario, la diegesi quanto più dà luogo a produzioni ‘lontane’, formalmente, dal discorso originale, tanto più sembra comportare una partecipazione responsabile, in proprio, da parte del soggetto riportante» (B. Mortara Garavelli, *La parola d’altri*, op. cit., p. 87).

componimento, come in *Xenia I*, 10 di Montale, dove l'unico segmento che libera la lirica dalla rete della dialogicità totale è il sintagma del *verbum dicendi*¹¹⁹ su cui si chiude:

- «Pregava?». «Sì, pregava Sant'Antonio
perché fa ritrovare
gli ombrelli smarriti e altri oggetti
del guardaroba di Sant'Ermete».
- 5 «Per questo solo?». «Anche per i suoi morti
e per me».
- «È sufficiente» disse il prete¹²⁰.

Come nella precedente lirica di De Angelis, lo scambio di battute rimanda inizialmente al modulo degli interrogatori (che in entrambi i testi si focalizzano sull'operato di una terza figura, morta, di cui è chiamato a rispondere chi dice «io»); salvo che, in questo caso, l'interrogante si trasforma in giudice nella battuta finale, e lo scambio si chiude con una sentenza (per contro, *31 agosto 1941* si chiude con un giuramento interposto, pronunciato dall'interrogato).

A proposito dei casi analoghi a questo *xenion*, può essere utile aggiungere alla distinzione di Serianni la categoria di *dialogicità quasi-totale*: la scelta di agganciare una sequenza di battute a una struttura diegetica minima (che nella maggioranza dei casi è appunto quella del sintagma contenente il *verbum dicendi*) determina infatti il manifestarsi di alcuni aspetti di rilievo. In linea di massima, la struttura della dialogicità quasi-totale sembra prestarsi

¹¹⁹ «La spia del passaggio dal *continuum* diegetico alla rappresentazione mimetica è il *verbum dicendi*; la sua posizione rispetto al discorso del personaggio che parla individuerà il tipo particolare del discorso diretto [...]. La *forma 1* è il discorso diretto introdotto da un *verbum dicendi*; la *forma 2* contempla il *verbum dicendi* nel corpo di una battuta mimetica del personaggio; la *forma 3* fa seguire il *verbum dicendi* alla fine del discorso diretto; la *forma 4* è un discorso diretto presente nel testo senza il *verbum dicendi*, sottinteso, privo di un indicatore esplicito che avverta il lettore del passaggio dal tessuto connettivo del racconto diegetico alla battuta in prima persona. [...] La *forma 1* [...] può considerarsi una sorta di *grado zero* del sistema dialogico [...]. La *forma 2* [...] il suo effetto primo è di dividere il discorso diretto in due parti, "...: 'a – x – b'". Con *a* e *b* si indicano gli enunciati verbali appartenenti allo stesso discorso fra cui s'interpone il verbo *dicendi*, in base ad uno spettro di possibilità che va dalla singola parola a frasi intere [...]. Nel passaggio dalla *forma 1* alla *forma 2*, la possibilità che l'autore ha di variare gli effetti prospettici, di regia, del dialogo è notevolmente aumentata; la *forma 3* fa slittare il *verbum dicendi* dopo l'intervento dialogico del personaggio, che all'estremità iniziale è quindi unito direttamente alla porzione di testo che lo precede, sia esso racconto diegetico o altro discorso diretto. La mancanza di una cerniera iniziale sutura la battuta direttamente al *continuum* narrativo con un risultato di rottura del ritmo che di volta in volta potrà avere una funzione diversa [...]. Il verbo *dicendi* in posizione finale, a chiusura del discorso diretto, ha un ruolo estremamente differente da quello determinato per le forme precedenti. Se nella *forma 1* serve a indicare con uno stacco puntuale l'interruzione fra il tempo parafrasato del racconto diegetico e quello isometrico della rappresentazione mimetica, e nella *forma 2* orchestra il vario (ri)comporsi del discorso in due parti, ora la pausa posticipata suggerisce al lettore una retrospettiva riflessione e attenzione intorno alle parole pronunciate» (Carmelo Tramontana, *Il sistema dialogico della Commedia*, «Linguistica e Letteratura», 24/1-2, 1999, pp. 9-45, cit. pp. 17-19).

¹²⁰ *Xenia I*, 10, in E. Montale, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 298.

a due funzioni principali: la prima è quella di introdurre, mediante lo scarto diegetico, un elemento informativo determinante, che non emerge dal contenuto delle battute (nello *xenion* riportato, per esempio, si tratta dell'individuazione dell'interlocutore); se il segmento diegetico non dice nulla di più rispetto al dialogato o all'interpunzione dialogica (caporali bassi, virgolette alte, trattini medi), si può parlare di una funzione espressiva, o espressivo-posizionale: frammentare la battuta mettendo in risalto, per il semplice fatto di essere posto in una determinata posizione, i segmenti contigui. Un campione rappresentativo è la prima battuta di *Dialogo* di Franco Fortini, datato 1957 (in *Poesia e errore*, 1959):

«Io, questa città» dissi «non importa,
l'attraverso; e che farci? Ha qualche angolo
bello, si sa, la darsena di Porta
Genova, i ponti di Greco, le astronavi
5 di San Siro brillanti nella notte,
l'alte piste del neon, i fumi rotti
di lampade e di tubi obliqui e gravi,
in cielo, verso San Donato o Rho...
Io» dissi «non so più che sia, non so
10 se conta più, pensarci». Mi hai risposto:
«Ma perché parli? Non ricordi dove
tu sei stato, una volta?»
«Ma chi ha memoria più, chi sa più dove
sono vissuto finora» ho risposto:
15 «Sono a Milano, Strobel tre, a un quinto
piano, in periferia, nell'atrio un finto
disegno al muro, un lume, un ascensore
dove è vietato a tutti i fornitori
entrare, e così via... Addio, addio»¹²¹.

Le tessere diegetiche di *Dialogo* si limitano a rimarcare, sul piano del contenuto, l'avvicendamento nella turnazione – spettanza per cui è sufficiente, di per sé, il sistema interpuntivo. Non solo: i *verba dicendi*, a ben guardare, sono due, identici (i «dissi» al v. 1 e al v. 9); la reduplicazione del *verbum dicendi* all'interno della stessa battuta, fenomeno di per sé molto raro, proprio per l'obsolescenza predicativa dello stesso verbo (l'iperonimo *dire*) assolve alle funzioni espressive di frammentare ulteriormente la progettualità nervosa dell'incipit e mettere in risalto l'endiadi «“Io, questa città”» che costituisce l'offerta tematica della lirica.

¹²¹ *Dialogo*, Franco Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, cit. p. 202.

Tenendo ferma la difformità che il dialogato assume nei testi a dialogicità parziale, sembra possibile operare un'ulteriore tripartizione sulla base del rapporto che viene a instaurarsi fra dialogato e non-dialogato, ossia il peso specifico di uno scambio di battute rispetto all'offerta tematica di fondo della lirica in cui si trova inserito. Per quanto il rapporto fra dialogato e non-dialogato all'interno di un testo a dialogicità parziale non sia un valore quantificabile, almeno in linea teorica sembra potersi orientare su tre macro-direttive:

- *Il non-dialogato è funzionale al dialogato.* Lo scambio di battute fra gli interlocutori comporta un'epifania di senso o coincide con l'acquisizione di un contenuto determinante ai fini della risoluzione testuale; un esempio, qui scelto per la sua notorietà, è *La tessitrice* di Pascoli, dove chi dice «io» non sa (o pretende di non sapere) che la persona a cui si rivolge è morta, e tutta la lirica si gioca in funzione della rivelazione finale dell'interlocutrice mortifera. I componimenti in cui il non-dialogato è funzionale al dialogato costituiscono in un certo senso i campioni privilegiati a cui guarda questo studio: laddove un testo poetico viene costruito e risolto in funzione di uno scambio di battute, acquista un'importanza primaria mettere a fuoco la dinamica enunciativa, la ragione d'essere e l'effetto che se ne ottiene.
- *Dialogato e non-dialogato cooperano alla costruzione di senso.* Per restare su Pascoli, si può citare a questo proposito *Sogno* (in *Myricae*), che termina con i versi «“Mamma?” “È là che ti scalda un po' di cena” / Povera mamma! e lei, non l'ho veduta»¹²²: al soggetto che domanda dove si trova la madre, un interlocutore risponde dando un'informazione smentita subito dopo dalla mancata visione; il *punctum* della lirica è dato proprio da questo sgretolarsi del sogno, a cui il dialogato e il non-dialogato contribuiscono in egual misura.
- *Il dialogato è funzionale al non-dialogato.* Lo scambio di battute fra gli interlocutori è chiosa o prepara il terreno a un contenuto di senso che si dà pienamente altrove, cadendo fuori dal dialogato. Due esempi particolarmente rappresentativi sono *Le due strade* di Gozzano e *Sarà la noia* di Sereni: in entrambi i testi, l'interazione verbale cui il protagonista assiste (nel primo caso) o partecipa (nel secondo) attiva un flusso di pensieri che tocca il *punctum* del testo (si tratta, riducendolo ai minimi termini, della vanità della vita e della fugacità del tempo ne *Le due strade* e del senso di colpa storico

¹²² *Sogno*, in Giovanni Pascoli, *Myricae*, edizione critica a cura di Giuseppe Nava, Bologna, Pàtron Editore, 2016, cit. p. 183, vv. 7-8.

in *Sarà la noia*). In conclusione, la presenza del dialogato nei due componimenti di Gozzano e Sereni assolve alla funzione analoga di creare una cornice situazionale in cui si inserisce il discorso del soggetto dell'enunciazione. A questo punto, preme entrare nel merito delle figure del discorso.

§ 1.3 Poesia e contingenza

Poesia e contingenza è il titolo dell'ultimo paragrafo di *Forma e solitudine* di Guido Mazzoni; facendo riferimento alla poetica di Franco Fortini, cui è dedicata la terza parte del saggio, il paragrafo si apre con tre domande:

Che cosa comporta, per la struttura di una poesia lirica, dover rappresentare un mondo nel quale il senso comune è falsa apparenza, e in cui la vita personale e i destini generali non si incontrano se non attraverso la mediazione di un ragionamento? E poi: è davvero significativo parlare di questi contenuti nella forma della poesia lirica? Perché non esporli in un saggio o in un trattato?¹²³

Per analogia, si potrebbero riformulare gli interrogativi prestandoli al servizio del nostro caso: cosa comporta, per una lirica, «dedicarsi alla vita della mimesi empirica e accidentale»¹²⁴ di un'interazione, stante il fatto che spesso uno dei produttori degli enunciati riportati parrebbe trascendere o ritirarsi nell'*io* che produce l'enunciato riportante? Cosa rende significativo il ricorso all'espedito dialogico, per cui il contenuto che questo veicola non può essere depositato che in una forma eslege, insolita per il dettato lirico, che tradizionalmente preferisce la strategia antitetica dell'allocuzione lanciata nel vuoto, ideale a restituire la «nuda forma di un processo di pensiero»¹²⁵?

Per quanto minima infatti, questa «certa quantità di vita empirica»¹²⁶, di *contingenza*, cui il dialogato intrinsecamente rimanda, porta a un generale sovvertimento delle convenzioni proprie del nostro genere, come sembra comprovare il fatto che la ricezione ne viene destabilizzata. Vale, da un lato, per le opere: i prossimi capitoli avranno a che fare con libri che, per aspetti diversi, sono stati recepiti come punti di svolta o di rottura, e dove si registra un sintomatico addensamento dialogico; e vale, dall'altro lato, per la critica: la ricerca

¹²³ Guido Mazzoni, *Fortini*, in Id., *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, cit. p. 211.

¹²⁴ *Ivi*, p. 213.

¹²⁵ *Ivi*, p. 212.

¹²⁶ *Ibidem*.

bibliografica sui singoli autori, infatti, si è trovata non di rado in luoghi ambigui, che vogliono ‘dialogici’ componimenti strutturati sul principio dell’allocuzione o in cui si infiltrano voci che cadono senza attivare l’orizzonte-muro della responsività (componente essenziale del dialogo). Accanto a queste considerazioni, altre domande si aprono. In che misura il soggetto dell’enunciato originale trascenderebbe nel soggetto dell’enunciazione? Se si considera *Nel magma*, per esempio, si può notare facilmente la sostanziale autonomia del primo (l’‘antieroe’ protagonista della *Luzieide*) rispetto alla parola universale del secondo; sembra, anzi, che l’autore ‘meno dialogico’ fra quelli cui si è dedicato un capitolo, vale a dire lo stesso Fortini, sia anche l’autore che più di tutti ricorre al dialogismo in funzione di una ricostituzione seria del senso del sé, in cui lo scarto tra i due soggetti viene a stingersi¹²⁷.

Se l’*io* che interagisce con i vari attori dialogici non riesce a risolversi nel rapporto intersoggettivo, a intendere e farsi intendere, e quindi non può più parlare per tutti, ossia divenire il soggetto istituzionale dell’enunciazione lirica, l’*io* che ascolta/riporta lo scambio emancipa la presunta, a tratti delirante, oggettività del discorso diretto dalla sua supposta separatezza rispetto al fatto lirico, accogliendo l’incomunicazione nella struttura di un altro livello discorsivo con cui questa entra in rapporto necessario, continuando pertanto «a parlare per tutti [...] ma in un modo palesemente innaturale»¹²⁸.

§§ 1.3.1 Soggetto dell’enunciazione vs soggetto dell’enunciato originale

Nella premessa si è accennato al *soggetto dell’enunciazione* come all’enunciatore del discorso che riporta lo scambio diretto¹²⁹; il discorso che riporta lo scambio diretto, nel nostro caso, è un testo lirico, per cui il soggetto dell’enunciazione si può far coincidere con l’*io* lirico, che secondo Käte Hamburger è il soggetto di un enunciato di realtà:

Il linguaggio poetico che è all’origine di una poesia lirica, infatti, appartiene al sistema enunciativo. [...] *L’io lirico, sul quale si è molto discusso, è in questo senso un soggetto di enunciato [...] il soggetto di enunciato, l’io lirico, può essere incontrato solo in quanto reale, mai come fittivo.* [...] Noi facciamo esperienza di un fenomeno veramente lirico solo laddove facciamo esperienza di un vero e proprio *io* lirico, un vero e proprio soggetto di enunciato che è garante del carattere di realtà dell’enunciato lirico, indipendentemente dal fatto che l’*io* lirico si dichiari esplicitamente tale o meno. [...] Che la poesia lirica sia un vero e proprio enunciato di realtà significa che la poesia

¹²⁷ Cfr. § 9.1.

¹²⁸ G. Mazzoni, *Fortini*, op. cit., p. 215.

¹²⁹ Cfr. nota 2.

soddisfa in tutto e per tutto il concetto di realtà [...] anche quando la realtà enunciata è “irreale”. [...] Anche la più estrema irrealtà, quella dei sogni o delle visioni, che non sopravvive all’impatto con l’empiria, è pur sempre un’esperienza della realtà, l’esperienza dell’io lirico¹³⁰.

Fermo restando che il testo lirico è un enunciato di realtà, una prima questione pare sorgere: il dialogo, nella logica di Hamburger, è un elemento finzionalizzante, che produce e prova la finzionalità della narrativa:

Il discorso diretto e il dialogo sono infatti [...] i più importanti mezzi di finzionalizzazione, nell’uso dei quali la forma drammatica e quella epica si congiungono. Nel discorso diretto ogni figura emerge nel suo essere per sé, nella sua realtà indipendente da ogni contesto enunciativo. Questa forma di discorso è la manifestazione della realtà umana stessa. Essa trova la propria collocazione adeguata nell’insieme del sistema linguistico solo laddove viene prodotta da una *mimesis* della realtà: nella finzione epica e in quella drammatica. Nella finzione epica questo significa che il discorso diretto è il narrato, la realtà di finzione prodotta dall’atto della narrazione, come lo è il personaggio. Abbiamo mostrato, inoltre, come la funzione narrativa fluttuante si trasforma in dialogo, discorso indiretto libero e così via¹³¹.

In sintesi, la presenza di uno scambio diretto parrebbe in contravvenzione con la logica della lirica; vale a dire, parrebbe mettere a rischio quel carattere essenziale, autoevidente nell’intuizione e nell’esperienza del lettore ancor prima che nell’ordine del discorso teorico, per cui «noi *non* viviamo una poesia lirica come parvenza, finzione, illusione. Per comprendere e interpretare una poesia dobbiamo, almeno in larga parte, rivivere l’esperienza che essa ci veicola e interrogare noi stessi. A una poesia si sta sempre di fronte a un tu, alla comunicazione di un altro reale che si rivolge al mio io senza mediazione di sorta»¹³². Tuttavia proprio questa *mediazione di sorta* che è il dialogo, questo espediente così eversivo, non sembra confliggere con il pensiero di quanti hanno sottratto il gesto lirico a uno schema attendibile in altri linguaggi letterari – tra cui lo stesso modello hamburgeriano che, pur non contemplando episodi dialogici effettivi, prende in considerazione la ballata come una *forma speciale*, attraversata dal confine fra lirica e *epos*:

¹³⁰ Käte Hamburger, *La logica della letteratura*, a cura di Eleonora Caramelli, Bologna, Pendragon, 2015, cit. pp. 238-317.

¹³¹ *Ivi*, p. 312.

¹³² *Ivi*, p. 268. Cfr. anche Samuel R. Levin, *Concerning what Kind of Speech Act a Poem is*, in Teun A. van Dijk, *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam, North-Holland, 1976, pp. 141-160.

Il contenuto della ballata non è l'enunciato di un soggetto lirico, ma l'espressione dell'esistenza fittiva di soggetti di finzione. Poiché in essa opera una funzione narrativa, la ballata non è un fenomeno lirico. D'altro canto, però, la forma della poesia neutralizza di nuovo la componente epica finzionale. Non si può ottenere molto sezionando il costruito epico-lirico e separando un pezzo dall'altro. [...] In breve, [...] può capitare un caso lirico vero e proprio in cui non è possibile dire nulla sulla relazione tra l'io lirico e l'io empirico del poeta. [...] Quel che è in gioco è la posizione di io più o meno dichiaratamente "finti", che noi siamo autorizzati a dichiarare come tali solo se il poeta come tali li ha denunciati¹³³.

Il fatto è che questi enunciatori sono degli spazi vuoti. Se la finzionalità dei personaggi di finzione risiede nelle *origines* dei loro *io*¹³⁴, non hanno *origines* le figure degli 'enunciati originali' (ossia dei discorsi diretti) presenti nei testi lirici: il vuoto che li agisce, di cui sono funzione, sembra emergere a livello sia dell'assetto formale del testo (nel rapporto fra dialogato e non-dialogato) sia degli aspetti di relazione (come la gregarietà o l'interscambiabilità delle voci) e di contenuto (quello che si dicono). Mentre per Bachtin «la relazione dialogica personifica qualsiasi enunciazione alla quale reagisce»¹³⁵ e l'«oggetto principale del nostro [di Bachtin] esame, si può dire il suo eroe principale, è la *parola a due voci*, che inevitabilmente si genera nella comunicazione dialogica»¹³⁶, nel nostro caso si tratterà invece di prendere, di volta in volta, le misure della distanza fra *due parole svuotate di enunciatore*. Se il sistema dialogico che più si presta a mostrare questo fenomeno sembra quello sereniano, in particolare degli *Strumenti umani*¹³⁷, basta osservare gli episodi dialogici trascritti nel paragrafo precedente per realizzare come gli scambi lirici siano affidati alla vertigine del fatto, per dirla con Lacan, che «Non c'è Altro dell'Altro»¹³⁸:

¹³³ K. Hamburger, *La logica della letteratura*, op. cit., pp. 301-302.

¹³⁴ «soltanto la comparsa, o meglio l'attesa comparsa delle *origines*-io di finzione, dei personaggi del romanzo, è la ragione per cui l'*origo*-io reale si dissolve [...] il linguaggio è innanzi tutto enunciato quando *non* dà forma a *origines*-io [...]. Nella lirica [...] abbiamo a che fare solo con la realtà che l'io lirico manifesta come sua, la realtà soggettiva, esistenziale, che non può essere confrontata con nessuna realtà oggettiva, neanche con quella che costituisce il nucleo originario del suo enunciato. [...] La differenza gnoseologica nei confronti della lirica [...] affonda le sue radici nel fatto che il mondo fittivo non è il campo d'esperienza dello scrittore, del narratore o del drammaturgo, ma prende forma come fittivo solo perché è il mondo dei personaggi di finzione» (*Ivi*, pp. 99 e 281).

¹³⁵ M. Bachtin, *Dostoevskij*, op. cit., p. 239.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ Cfr. §§ 7.2.2; si rimanda in particolar modo alle analisi di *Appuntamento a ora insolita* e *Pantomima terrestre*.

¹³⁸ «L'effetto di verità non è del sembiante. [...] Ed è per questo che la questione di un discorso che non sarebbe del sembiante può elevarsi al livello dell'artefatto della struttura del discorso. Nel frattempo, non c'è sembiante del discorso, non c'è un metalinguaggio per giudicarlo, non c'è Altro dell'Altro, non c'è vero sul vero» (Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XVIII. Di un discorso che non sarebbe del sembiante. 1971*, a cura di Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2010, cit. p. 8). Per gli stessi filosofi del dialogo (si pensa, in particolare, alla scuola ebraica), l'alterità non è qualcosa che si pensa, ma qualcosa che si compie: «La relazione Io-Tu consiste nel porsi di fronte ad un essere esterno, cioè radicalmente *altro*, e nel riconoscerlo come tale. Questo riconoscimento dell'alterità non consiste nel farsi un'idea dell'alterità. Il fatto di avere un'idea di qualcosa costituisce la

«“O Poeta, la tua mamma / che ti diede vita e latte [...]” // “Perché sali alle mie celle? / Che mi ciarli, che mi ciarli?”»;

«“Se l’uomo è nella storia non è niente. / La storia è un *marché aux puces*, non un sistema”. / “Provvidenza e sistema sono tutt’uno / e il Provvidente è l’uomo”»;

«– Buona sera Contessa. / – Buona sera carissimo Aldo. / – Oggi giornata bella, Contessa. / – Troppo bella, carissimo Aldo»;

«“Gli spettatori erano silenziosi” / “Un silenzio totale?” / “Sì, ma nell’ora del treno – che consegna” / “Cosa vuoi dire?”»;

«“Pregava?”. “Sì, pregava Sant’Antonio / [...] e per me” / “È sufficiente” disse il prete»;

«“Io, questa città” dissi “non importa, / l’attraverso [...]”. Mi hai risposto: / “Ma perché parli? Non ricordi dove / tu sei stato, una volta?” / “Ma chi ha memoria più, chi sa più dove [...] Addio, addio”».

Non c’è altro da indagare (mettendo in campo gli strumenti della linguistica, della stilistica, dell’Analisi Conversazionale, posizionale e via dicendo) che la relazione (linguistica, stilistica, funzionale, posizionale e via dicendo) fra discorsi – cioè fra parole riportate nella forma di enunciati diretti. Nessuno di tali strumenti troverà un enunciatore dietro l’enunciato: la faccia degli interlocutori altro non riflette che il *faccia-a-faccia* stesso; recuperando il concetto filosofico di *dialogismo* di Francis Jacques, «la parola dialogata non ha due padroni [...] ossia i due interlocutori, ma uno solo, vale a dire la *relazione interlocutoria medesima*»¹³⁹. Può essere utile portare l’esempio di un testo di Patrizia Cavalli (autrice, fra l’altro, di un epigramma le cui otto parole rappresentano una cuspide della funzione del vuoto, una sorta di «deissi *ad fantasma*»¹⁴⁰: «Io qui. Tu là. / Tu lì. Io qua¹⁴¹»):

Tu te ne vai e mentre te ne vai
mi dici: «Mi dispiace».

caratteristica propria dell’Io-Ciò. Non si tratta di pensare l’altro [*autrui*], né di pensarlo come altro, ma di rivolgersi a lui, di dirgli Tu. L’accesso adeguato all’alterità dell’altro non è una percezione, ma questo dargli del tu. Contatto immediato, in questa invocazione, senza che ci sia oggetto. Relazione originaria, rispetto alla quale la conoscenza oggettiva non è altro che una deformazione. [...] Parlare a lui significa lasciare che la sua alterità si compia. [...] L’Io-Tu, in cui l’io non è più soggetto, è la Relazione per eccellenza [...]. Essa è contenuta nell’essenza dell’Io: quando questo si afferma pienamente, non può essere concepito senza il Tu» (E. Levinas, *Martin Buber*, in Id., *Nomi propri*, op. cit., p. 26).

¹³⁹ M. Consolaro, *Lessico*, op. cit., p. 207.

¹⁴⁰ Concetto di Karl Bühler che Hamburger critica in rapporto al campo della finzionalità: «Stando a Bühler, gli avverbi “qui” e “lì” sono contraddistinti da ciò per cui il “qui” (come l’“ora”) esprime “l’andata di Maometto alla montagna”, cioè il trasorsi dell’*origo*-io nel luogo raccontato, mentre il “là” segnala al contrario che Maometto rimane dov’è. Bühler dimostra questa teoria della trasposizione sull’esempio di un eroe di romanzo che si trova a Roma. [...] Nello spazio fittivo [...] noi non possiamo indicare alcunché, ed è proprio nell’ambito della finzione che si arena la sua teoria della trasposizione. [...] ogni “lì” non è nient’altro che un *hic* dal punto di vista del personaggio [...]: *qui, qua, là* [...] l’orientamento nel campo rappresentativo di uno spazio fittivo tramite gli avverbi di luogo, o parole indicali di posizione, è sempre destinato a fallire» (K. Hamburger, *La logica della letteratura*, op. cit., pp. 145-148).

¹⁴¹ «Io qui. Tu là» (*L’io singolare proprio mio*), in Patrizia Cavalli, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1992, cit. p. 211.

Pensi così di darmi un po' di pace.
 Mi prometti un pensiero costante struggente
 5 quando sei sola e anche tra la gente.
 Mi dici: «Amore mio mi mancherai.
 E in questi giorni tu cosa farai?»
 Io ti rispondo: «Ti avrò sempre presente,
 avrò il pensiero pieno del tuo niente»¹⁴².

Se si legge la lirica senza leggere l'ultima parola, è un'esecuzione perfetta del copione del congedo amoroso: prima di formulare la domanda-stimolo che prepara il terreno alla replica complementare, il «Tu» si profonde in dichiarazioni e promesse confezionando enunciati da protocollo; la regolarità del modulo fa detonare lo scarto finale, costruito in modo tale che basta una sola parola per attivare l'*epifania del niente* (cfr. § 2.4 *L'argomento intrattabile*). Rileggendo i versi precedenti sulla scorta dell'ultimo, si nota meglio come, dietro la recita da manuale, il «Tu» proferisca la stessa cosa nello stesso ordine: dopo il gran voto di «un pensiero costante struggente», l'esibizione dell'assenza («Amore mio mi mancherai»).

In pochi luoghi emerge con altrettanta scalpore la *vuotezza* degli *esseri di discorso*, ossia la radicale ulteriorità dell'enunciatore rispetto a qualsiasi «“riempimento” [...] in grado di saturarlo», come sostiene Francesco La Mantia quando, sulla scorta delle osservazioni di Oswald Ducrot¹⁴³, propone di «assimilare gli “esseri di discorso” a “posti vuoti”» al fine di «distinguere gli “individui” dai “ruoli funzionali” che incarnano»¹⁴⁴: non ci sono *incarnazioni*, facce, *origines*-io in questo teatrino di pronomi – ma la voce lirica si costituisce proprio nel vuoto del loro relazionarsi. Questo campione mostra 'in purezza' non solo che la funzione dell'espedito dialogico è la relazione, ma anche che la relazione si dà come l'evento catalizzatore di un contrasto; ossia porta in primo piano il fatto che il Tu altri non è che «“la persona non-io”», come osserva Émile Benveniste, e che «la condizione fondamentale nel linguaggio» consiste nella «polarità delle persone»:

Così, in ogni lingua e in ogni momento, chi parla si appropria dell'*io*, quell'*io* che, nell'inventario delle forme della lingua, è solo un dato lessicale come un altro, ma che, messo in atto nel discorso, vi introduce la presenza della persona, senza la quale nessun linguaggio è possibile. Non appena il pronome *io* appare in un enunciato o evoca –

¹⁴² «Tu te ne vai e mentre te ne vai» (*L'io singolare proprio mio*), in P. Cavalli, *Poesie*, op. cit., p. 148.

¹⁴³ Cfr. almeno: Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1972 (1991); e Id., *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

¹⁴⁴ Francesco La Mantia, *Se l'enunciatore non parla. Note sulla nozione ducrotiana di «punto di vista»*, in *Linguistica e filosofia del linguaggio. Studi in onore di Daniele Gambarara*, a cura di M. W. Bruno, D. Chiricò, F. Cimatti, G. Cosenza, A. De Marco, E. Fadda, G. Lo Feudo, M. Mazzeo, C. Stancati, Milano-Udine, Mimesis, 2018, pp. 307-319, cit. p. 316.

esplicitamente o no – il pronome *tu* per opporsi, insieme all’*egli*, un’esperienza umana s’instaura ex novo e svela lo strumento linguistico che la fonda. [...] La coscienza di sé è possibile solo per contrasto. Io non uso *io* se non rivolgendomi a qualcuno, che nella mia allocuzione è un *tu*. Questa condizione di dialogo è costitutiva della persona, perché implica che io diventi *tu* nell’allocuzione di chi a sua volta si designa con *io*, e viceversa. [...] La polarità delle persone, è questa la condizione fondamentale nel linguaggio [...] Polarità non significa né uguaglianza né simmetria: “ego” ha sempre una posizione trascendente rispetto a *tu* e tuttavia nessuno dei due termini può essere concepito senza l’altro; sono complementari, ma secondo un’opposizione “interno/esterno”, e allo stesso tempo reversibili. [...] I pronomi si distinguono da tutte le designazioni che la lingua articola perché *non rinviano né a un concetto né a un individuo*. Il concetto di “io”, inglobante tutti gli *io* enunciati in ogni istante dalle bocche di tutti i parlanti [...] non denomina alcuna entità lessicale. [...] A che cosa si riferisce allora *io*? A qualcosa di molto singolare, ed esclusivamente linguistico: si riferisce all’atto di discorso individuale nel quale è pronunciato, e di cui designa il parlante. È un termine che può essere identificato solo in quello che altrove abbiamo chiamato *istanza di discorso* e che ha una referenza unicamente attuale. La realtà alla quale rinvia è la realtà del discorso¹⁴⁵.

In questo senso, sembra possibile riprendere l’assunto posto all’inizio sviluppandolo in rapporto all’espedito dialogico: il testo lirico è un enunciato di realtà e il fatto che accolga scambi di battute dirette non implica una legalità speciale, come le ballate nel modello hamburgeriano, in quanto il gesto con cui si dissolve il tradizionale accentramento dell’autocrate (l’*io* lirico) è un gesto di apertura su un’altra realtà – che è quella acronica (sempre *presente*¹⁴⁶, a prescindere dalle varie cornici temporali) dell’intersoggettività,

¹⁴⁵ É. Benveniste, *Essere di parola*, op. cit., pp. 36-114. «Il sistema dei pronomi personali permette e a ogni partecipante di assumere simultaneamente dei ruoli incompatibili, come quello dell’“Io” e quello del “Tu”. Ogni essere che dice Io a se stesso, asserisce l’assoluta differenza fra sé e l’Altro; ma, nello stesso tempo, si riconosce nell’Altro come un altro Io ed è consapevole della reciprocità di tale relazione; ogni essere è potenzialmente il suo Altro. [...] L’ineguale distribuzione degli universali costitutivi del dialogo fra individui e gruppi sociali nella comunicazione indica la particolare forma e deformazione dell’intersoggettività della comprensione reciproca implicita nella struttura sociale» (Jürgen Habermas, *Alcune osservazioni introduttive a una teoria della competenza comunicativa*, in P. P. Giglioli, *Linguaggio e società*, op. cit., pp. 109-125, cit. pp. 120-123). Per una critica alla soggettività di Benveniste, cfr. Culioli: «nei testi di Benveniste sulla soggettività, dominio cruciale per chiunque voglia teorizzare la relazione linguaggio-lingue [...] incontriamo una proliferazione di designazioni e un concetto mancante. [...] Il concetto che manca è il concetto di enunciatore come io lo intendo [...]. Non vi sono in Benveniste spazi di frontiera, valori transitori, rappresentazioni speculari, regolazioni complesse. Egli privilegia il locutore e la produzione; per lui non vi è pensiero senza linguaggio, e non ci stupirà allora che egli colga male il gioco dei contrari, i fantasmi dell’alterità» (Antoine Culioli, *L’arco e la freccia. Scritti scelti*, trad. it. di Francesco La Mantia, prefazione di Tullio De Mauro, Bologna, il Mulino, 2014, cit. pp. 26-28). Si rimanda, infine, alla *prima ricerca logica sul dialogo* di Francis Jacques, intitolata *Autrui, présence sans concept* (F. Jacques, *Dialogiques*, op. cit., pp. 11-63): «Sera *ego* qui dit “ego”. On ne voit pas que l’homme puisse se constituer comme sujet en dehors du langage. C’est bien là que le locuteur s’énonce comme tel. Tout un jeu de formes spécifiques ont pour fonction de le mettre en relation constante avec sa propre énonciation. C’est dans cet exercice de la langue qu’il forme (sinon fonde) sa subjectivité, ce curieux type de *présence sans concept*» (Ivi, p. 37).

¹⁴⁶ «Il solo tempo inerente alla lingua è il presente assiale del discorso [...]. La temporalità che è mia, nell’ordinare il mio discorso, viene immediatamente accettata come sua dal mio interlocutore. [...] Funziona come un fattore

dell'evento primario della relazione, al di là degli enunciatori e di un punto di forza a cui siano subordinati¹⁴⁷. Il modo in cui la contingenza della relazione «rinvia *alla* realtà del discorso» lirico pertiene dunque i singoli episodi, l'analisi dei quali chiamerà in campo le categorie di soggetto, interlocutore, partner e compagnia parlante (meglio nel prossimo sottoparagrafo) con la persuasione che a passarsi la parola siano *posti vuoti*.

Il che sembra emergere in particolar modo quando il cosiddetto soggetto dell'enunciato originale 'coincide' col soggetto dell'enunciazione, vale a dire quando uno dei dialoganti parla dietro la maschera dell'*io* lirico e dice «io»: proprio nello scollamento fra i due soggetti (vistoso per esempio in Gozzano, Montale o Luzi, per citare tre nomi) rintocca il valore proprio degli episodi dialogici; i quali, nel momento in cui si trovano impegnati all'interno della costruzione logico-retorica di un enunciato lirico, si emancipano dalle figure degli attori per assumere la funzione della loro relazione *in relazione* alla realtà dell'enunciato:

Per un attimo fui nel mio villaggio,
nella mia casa. Nulla era mutato.
Stanco tornavo, come da un viaggio;
stanco, al mio padre, ai morti, ero tornato.

5 Sentivo una gran gioia, una gran pena;
una dolcezza ed un'angoscia muta.
– Mamma? – È là che ti scalda un po' di cena –
Povera mamma! e lei, non l'ho veduta¹⁴⁸.

Come accennato nel paragrafo precedente, in questo campione pascoliano dialogato e non-dialogato contribuiscono in egual misura all'offerta tematica principale della lirica, che si gioca nei due versi finali e consiste nello scarto della visione rispetto all'informazione prodotta dallo scambio verbale. La composizione mette in risalto l'indipendenza degli enunciati dalle figure dell'enunciazione: la domanda e la risposta fanno tutt'uno, formano cioè un'unica unità informativa (*Mamma è là, sta cucinando*), che conta proprio in quanto realtà smentibile (e quindi smentita) da una realtà ulteriore, da una diversa epifania del niente; anche dal punto di

di intersoggettività: proprio quello che dovrebbe essere personale lo rende onnipresente. Solo la condizione di intersoggettività permette la comunicazione linguistica» (É. Benveniste, *Essere di parola*, op. cit., pp. 42-44).

¹⁴⁷ Vale quanto la stessa Hamburger osserva a proposito del romanzo epistolare: «anche il dialogo che restituisce sta, o può stare, nello spazio del ricordo e dunque della fedeltà alla lettera: i limiti dell'enunciato di realtà non vengono dunque valicati o, meglio, ampliati fino all'inverosimile»; come a proposito delle «risorse finzionalizzanti» attivate nella ballata: «Il segreto sta, da una parte, nel fatto che la figura viene evocata come una specie di visione poetica ed elevata a una figuralità più alta; dall'altra, nel fatto che alcune delle risorse finzionalizzanti di cui la funzione narrativa dispone nella presentazione del suo oggetto non vengono sfruttate al di là delle loro possibilità, per così dire, liriche» (K. Hamburger, *La logica della letteratura*, op. cit., p. 293).

¹⁴⁸ *Sogno*, in G. Pascoli, *Myrica*, op. cit., p. 183.

vista metrico, la fusione tra domanda e risposta è marcata dalla sinalefe in seconda posizione, tra l'ultima vocale della prima e la prima della seconda, demolendo così la barriera demarcativa fra i due enunciati (affidata, d'altro canto, a un trattino medio, il più debole dei segni dialogici).

Prese a sé stanti, le battute dirette tradiscono immediatamente la loro vacuità enunciativa: la domanda «“Mamma?”» non è prodotta da un *io* diverso da quello che risponde «“È là che ti scalda un po' di cena”»; e questo perché la domanda (come la risposta) non è prodotta da un *io* – bensì *ascoltata* dall'*io* lirico, che non ha a che vedere con chi chiede «“Mamma?”» più di quanto abbia a vedere con chi dice «“È là che ti scalda un po' di cena”». Lo scollamento tra l'*io* lirico e i posti vuoti degli interlocutori emerge anche dalla struttura delle battute, che è quella di un enunciato di realtà; lo scarto rispetto all'enunciazione lirica si mostra in primo luogo nella relazione eccentricamente diretta con l'oggetto¹⁴⁹, ossia la figura materna archetipica nella poesia pascoliana, che rompe con forza la resistenza all'immediatezza distintiva della dizione lirica in una parola-frase in forma interrogativa: «“Mamma?”». Tutto viene soppresso tranne l'oggetto e lo sfondo dubitativo: il totale affidarsi al ricevente, che permette di comunicare ricorrendo al linguaggio verbale il minimo possibile, ovvero fare economia del dire senza porsi il problema che il messaggio non sarà evidente, correttamente inferibile, è proprio degli scambi fra intimi.

Questo tipo di reticenza sembra del tutto specularsi alla censura lirica, che opera modernamente nella direzione inversa: è l'oggetto a essere tagliato fuori dall'enunciazione, la cui forza consiste proprio in un particolare tipo di svelamento irriducibile all'oggetto svelato; se la censura lirica eccede l'oggetto, la reticenza degli enunciati di realtà lo neutralizza indicandolo precisamente, senza possibilità di equivoci: «“È là che ti scalda un po' di cena”». Il modo in cui l'enunciato di realtà agisce nell'enunciato lirico, vale a dire la relazione che si viene a produrre fra dialogato e non-dialogato, coglie precisamente un *punctum* al cuore del gesto poetico di Pascoli: dare voce a una resistenza che «favorirà le delusioni»¹⁵⁰; in questo

¹⁴⁹ «La struttura dell'enunciato è una relazione soggetto-oggetto fissa [...]. Tuttavia, pur entro il sistema enunciativo, la lirica sta in un luogo diverso da quello degli enunciati a scopo comunicativo [...] rivolto da un polo-soggetto a un polo-oggetto [...] in un contesto di realtà oggettuale. [...] Questi enunciati si sono, per così dire, ritirati dal polo oggettuale per mettersi in relazione l'uno con l'altro. In questo modo i versi accolgono un contenuto che non intrattiene più nessun rapporto con il contesto oggettivo, o quanto meno nessun rapporto diretto. Le strofe non sono orientate sull'oggetto, né da esso guidate. L'insieme degli enunciati non dà luogo a nessun nesso oggettivo o contesto comunicativo. Questi enunciati designano qualcosa che possiamo definire come *nesso di senso*. Ciò significa che gli enunciati sono stati strappati dal polo oggettivo e assorbiti nella sfera del polo soggettivo. È precisamente questo il processo che produce la poesia lirica. Qui, infatti, gli enunciati si relazionano l'uno all'altro e sono guidati dal senso che l'*io* lirico vuole esprimere con essi» (K. Hamburger, *La logica della letteratura*, op. cit., p. 64, 245 e pp. 250-251).

¹⁵⁰ Cesare Garboli, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, Macerata, Quodlibet, 2020, cit. p. 431.

senso, l'espedito dialogico è funzionale a un effetto che non può essere restituito o trasmesso se non come cortocircuito fra *udire* e *dire*.

Se la cornice onirica¹⁵¹ dell'episodio promuove l'evidenza dei due posti vuoti (gli enunciatori), l'autonomia degli enunciati riportati rispetto alla contingenza delle figure del discorso sembra palese nel caso dei testi a dialogicità totale, dove l'«incastonamento del mimetico (discorsi diretti) nel diegetico»¹⁵² viene meno; in questi casi l'*io* lirico, ricorrendo a un'immagine figurativa, si organizza esclusivamente all'interno del suo *orecchio*:

«E il Paradiso? Esiste un paradiso?».
«Credo di sì, signora, ma i vini dolci
non li vuol più nessuno»¹⁵³.

Dal punto di vista dell'offerta tematica, lo *xenion* rappresenta l'esatto rovescio dello scarto pascoliano: se, in *Sogno*, il motivo del pasto ordinario, familiare (la *cena calda*) si scontra con la sua inconsistenza, in questo caso è l'inconsistenza del trascendentale a frangersi nella più demistificata immanenza (le mode vinicole); l'allocutivo sociale «“signora”» al v. 2 sopperisce parzialmente all'assenza del set e occulta la vacuità enunciativa delle battute proponendo l'identificazione del produttore virtuale delle domande. Eppure, alla pari del campione precedente, questa figura non è che un posto vuoto, come l'assetto della dialogicità totale porta a evidenza: l'asserzione per cui l'*io* lirico opera esclusivamente in quanto orecchio, vale a dire «la sua [del soggetto] volontà di porsi come lirico»¹⁵⁴ che determina il carattere del testo, si riferisce pertanto al fatto che i singoli enunciati si strutturano e risolvono proprio nella loro mutua relazione, stilisticamente configurata entro una perfetta forma chiastica.

¹⁵¹ Sembra importante ribadire come, negli episodi lirici, le varie forme di scambio onirico, telepatico e mentalizzato siano sostanzialmente equivalenti fra loro e investigabili con gli stessi strumenti. Non solo: per quanto siano leggibili ad alta voce, l'orecchio che presiede ai dialoghi lirici è un orecchio esclusivamente interiore; riprendendo ancora le osservazioni di Vivienne Mylne, «toutes les fois que ce genre de communication dépasse les images pour s'exprimer ou moyen de mots, ces échanges équivalent à des conversations à haute voix et peuvent être analysés de la même façon. Quant à la verbalisation intérieure proprement dite, qui, en règle générale, est une pratique solitaire plutôt que réciproque, je ne l'étudierai que si elle est incorporée dans une série d'échanges parlés ou écrits. [...] D'abord, souvenons-nous que les propos des personnages ne sont pas en réalité prononcés à haute voix [...] à l'opposé des pièces de théâtre [...]. Lorsqu'on parle de "ce que disent les personnages", on entre donc dans le domaine [...] de la métaphore; on traite des énoncés purement imaginaires comme s'ils étaient audibles. D'habitude, en effet, le lecteur ne perçoit ces paroles que par son "oreille intérieure", faculté qui nous permet d'entendre, pour ainsi dire, nos propres verbalisations mentales. [...] Tous les mots d'un roman son des mots écrits» (V. G. Mylne, *Le Dialogue dans le roman français*, op. cit., pp. 8-9).

¹⁵² Cesare Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, cit. p. VII.

¹⁵³ *Xenia II*, 8, in E. Montale, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 312.

¹⁵⁴ «Il genere lirico è determinato dall'istanza del soggetto di enunciato che rende nota la sua volontà di porsi come lirico, cioè dal contesto in cui incontriamo un determinato componimento» (K. Hamburger, *La logica della letteratura*, op. cit., p. 244).

In conclusione, la formula comune di un ‘occultamento del soggetto dell’ enunciazione’ sembra aprirsi all’idea di un’ enunciazione patica, che cortocircuita ricezione e produzione in un gesto sincrono di ascolto attivo: l’*io* lirico di una lirica dialogica consisterebbe in uno stile di coglimento, per riprendere l’effetto-Bergotte della premessa, di quei «rapporti vitali che l’orecchio non coglieva immediatamente», e che rimandano «con precisione alla realtà che gli piaceva» istituendo con l’oggetto di enunciato un rapporto eslege. Seguendo questo tracciato, il *voicing* al centro del modello teorico di Jonathan Culler («Rather than imagine that lyrics embody voices, we do better to say that they create effects of voicing, of aurality»¹⁵⁵) rimanderebbe alla configurazione speculare di un *listening*, concetto che sembra favorire la concezione patica di enunciato come spazio vuoto¹⁵⁶.

La vacuità enunciativa degli enunciati diretti, infine, può essere scalarmente occultata da una serie di elementi che hanno la funzione di circoscrivere le battute (le istanze che veicolano) amplificando il vuoto che le sorregge tramite l’attribuzione di connotati che fanno apparire, a un grado ora minore ora maggiore di individuazione, i sembianti degli interlocutori (i padroni-produttori del discorso), sorretti dai cosiddetti «primitivi semantici»¹⁵⁷: il sistema pronominale e deittico¹⁵⁸, il sintagma del *verbum dicendi*, i nomi propri e gli allocutivi,

¹⁵⁵ Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, London, Harvard University Press, 2015, cit. p. 35.

¹⁵⁶ Nella Teoria delle Operazioni Enunciative e Predicative (TOPE) di Antoine Culioli, l’enunciato viene concepito come un’«entità formale astratta», contrapposta al locutore, che coincide con «una persona fisica, situata nello spazio e nel tempo, che partecipa alla produzione effettiva del discorso» Per contro, «l’enunciato è un tipo particolare di variabile che ricorre nell’esecuzione di certi calcoli metalinguistici. Detto altrimenti: esso è il segno di un posto vuoto in una formula metalinguistica che descrive alcune operazioni [...] enunciative fondamentali. Questa formula può particolarizzarsi in funzione degli argomenti che occupano il posto vuoto dell’enunciato ed offrire, per ogni saturazione, il ritratto metalinguistico di un atto di enunciazione differente [...]. La distinzione tra enunciato e locutore [...] pone le condizioni per la fondazione di una teoria dell’enunciazione che oltrepassi l’universo saussuriano degli atti di *parole*. Poiché l’enunciato è un oggetto metalinguistico indipendente da questo o quel locutore particolare, esso introduce un livello generale di analisi centrato su operazioni di linguaggio che non sono riducibili alle articolazioni fonatorie della situazione di locuzione. [...] Da questo punto di vista, l’enunciato non è semplicemente la controparte metalinguistica del locutore, bensì un costrutto teorico di più ampia portata che copre una porzione significativa delle operazioni messe in gioco dall’attività di linguaggio [...] e assume, per ciascuna di esse un nome diverso: “istanza formale di presa in carico”, “supporto delle modalità enunciative”, “origine delle operazioni di linguaggio”» (Francesco La Mantia, *Sul lessico della linguistica di Culioli*, in A. Culioli, *L’arco e la freccia*, op. cit., pp. 243-390, cit. pp. 275-277).

¹⁵⁷ «componenti semantici elementari comuni a tutte le lingue, come i sostantivi *io, tu*, le azioni e processi come *dire, fare*, i concetti spaziali come *qui, sopra*, gli elementi logici come *perché, no*» (C. Bazzanella, *Linguistica e pragmatica del linguaggio*, op. cit., p. 75).

¹⁵⁸ «L’interpretazione più restrittiva del termine *pragmatica* è quella che lo riferisce allo studio degli indicali, cioè quelle espressioni il cui riferimento dipende funzionalmente dal contesto della loro asserzione» (G. M. Green, *Pragmatica*, op. cit., p. 23); «L’idea che la *pragmatica* fosse lo studio degli aspetti della lingua che *esigono* il riferimento agli utenti della lingua condusse ad una ulteriore, naturalissima restrizione del termine nella filosofia analitica. C’è infatti un aspetto delle lingue naturali che indubbiamente richiede tale riferimento: lo studio delle parole *deittiche* o *indicative*, come i pronomi *io* e *tu* [...]. L’interesse filosofico e soprattutto logico per questi termini è semplicemente dovuto al fatto che essi spiegano il potenziale fallimento di schemi di ragionamento generalmente validi» (S. C. Levinson, *La pragmatica*, op. cit., p. 19).

l'assetto narrativo, i passaggi descrittivi e didascalici sono dispositivi che fanno rintoccare la vacuità enunciativa con le figure del discorso, ovvero i cosiddetti 'soggetti dell'enunciato originale'. Ma i cosiddetti 'enunciati originali' si costituiscono, in una lirica, non tanto in corrispondenza di soggetti che ne rivendichino la paternità, legittimandone anche l'autonomia, quanto nel modo stesso in cui entrano in mutua relazione e, su un altro livello, nel modo in cui la loro mutua relazione entra in rapporto con il testo che la sovrintende, ossia nello scarto di senso che se ne produce; detto altrimenti, si costituiscono proprio nell'esercizio di ascolto attivo e sovraordinante, di coglimento e riporto, di un *io patico*: il 'posto vuoto dell'*io* lirico', in quanto *ricevente* del *dictatum*. Volendo proiettare il concetto hamburgeriano sullo sfondo di una teoria patica dell'enunciazione, si potrebbe considerare la tesi di un'*origo* del gesto lirico nel sistema di un dialogismo intra-locutorio, il che sembrerebbe trovare un'assonanza significativa nel motivo archetipico del *dictatum*.

Per tornare alla questione di partenza, vale a dire il rapporto tra il soggetto dell'enunciazione e i fantomatici attori del dialogo riportato, e per riprendere il titolo di questo sottoparagrafo, si può dunque concludere che all'indicatore oppositivo (*vs*) manchi il secondo ente di riferimento: i fantomatici produttori delle battute dirette sono *equidistanti* dal soggetto dell'enunciazione, nella misura in cui l'espedito dialogico non attiva enunciatori, ma una relazione. In un certo senso, se Bachtin si domanda «in quali enunciazioni... si presenta il volto e non c'è maschera...?»¹⁵⁹, i dialoghi lirici sembrano rispondere che «il volto» non «si presenta» nelle singole «enunciazioni», ma nell'evento della loro *relazione locale* (il cui *luogo* e il cui *tempo* sono quelli del testo lirico); per questo motivo, così come il soggetto lirico è un individuo la cui singolarità 'vale per tutti', allo stesso modo la relazione interlocutiva di un dialogo lirico è l'esecuzione di una relazionalità universale, che tocca i gangli, i punti vitali della relazionalità umana.

Un esempio efficace per chiarire il concetto di *equidistanza* sembra venire, emblematicamente, da quello che è un caso-limite di improvvisa 'accensione dialogica', ovvero il Marino Moretti de *Le poverazze* (1973) che, esaurita da decenni la parabola crepuscolare, dove aveva mostrato un ricorso episodico e sostanzialmente epigonico allo stilema del dialogismo, arriva a costruire un libro di poesie a dialogicità totale. La sperimentazione condotta nelle *Poverazze* sembra legata al progetto del libro (appunto, la dialogicità totale) più che alle forme e alle funzioni degli scambi di battute, che si sviluppano ripetendo un modulo identico a se stesso, sostanzialmente una confessione davanti allo

¹⁵⁹ M. Bachtin, *L'autore e l'eroe*, op. cit., p. 359.

specchio (solo che lo specchio replica, incentivando la confessione); paradigmatica di questo procedere è la poesia incipitaria, *Il segno della croce*:

«Ho una cosa da dirti. Da molt'anni
tutte le sere io mi segno nel nome
del Padre, del Figliolo e dello Spirito
Santo. Così, tutte quante le sere,
5 credi, come non più che da bambino.
Dirò che, non so come,
questo mi fa piacere,
un piacere che toglie un malannino.»
«Solo questo? Non hai altre preghiere?»
10 «Sono indotto: nient'altro.»
«E la mattina?» «La mattina, niente.»
«Te la cavi con poco.» «Me la cavo
con poco, sì, come se fossi bravo.
Sai, la mattina è un altro
15 giorno da attraversare.
da trascinare... Vuoi che te lo dica?
anche solo segnarsi è una fatica»¹⁶⁰.

La prima coppia adiacente, «“Ho una cosa da dirti [...]” / “Solo questo?”» (vv. 1-9), è una sorta di *mise en abyme* del principio dialogico del libro: l'iniziativa nasce da una spinta confessionale e come tale viene raccolta e promossa dal co-enunciatore; specularmente, anche la chiusa antifrastica si gioca in funzione di una rivelazione *io*-orientata («“Vuoi che te lo dica? anche solo segnarsi è una fatica”», vv. 16-17). Inoltre, sembra particolarmente loquace il confronto con *Xenia I*, 10 (già incontrato come esempio di dialogicità quasi-totale): alla confessione dell'attore morettiano di farsi *il segno della croce*, il partner replica «“Solo questo? Non hai altre preghiere?”» (v. 9); analogamente, alla risposta dell'attore montaliano («“Pregava?”. “Sì, pregava Sant'Antonio [...]”»), il prete controbatte «“Per questo solo?”».

Proprio la corrispondenza fra i due episodi, marcata dall'inversione («“Solo questo?”», «“questo solo?”»), permette di mostrarne la differenza fondamentale: se, in entrambi i casi, l'atto di fede si rovescia in una pratica immiserita di intensità metafisica («“segnarsi è una fatica”», *pregare* «“è sufficiente”»), il portatore di questo rovesciamento, nello scambio da *Le poverazze*, è l'enunciatore che proietta la prima persona («“Ho una cosa”», «“io mi segno”», ecc.). Nello *xenion*, per contro, è l'altro: la prima persona è infatti agganciata al produttore

¹⁶⁰ *Il segno della croce (Le poverazze)*, ora in Marino Moretti, *In verso e in prosa*, a cura di Geno Pampaloni, Milano, Mondadori, 1979, cit. p. 127.

della confessione (ovvero, all'interposto esercente dell'atto di fede: «“[Pregava] per i suoi morti / e per *me*”»), corsivo mio), mentre il portatore del rovesciamento è la controparte (che nel testo di Moretti fa da 'specchio parlante'; semplificando, l'*io* dialogico 'fa tutto da solo'). Questa fondamentale differenza risulta quindi esemplare del concetto di *equidistanza* degli attori dialogici rispetto all'*io* lirico-patico: in altre parole, il dialogismo lirico porterebbe a emergenza come non conti tanto l'attorializzazione¹⁶¹ degli attori (banalmente, chi dice «io» e chi gli si rivolge, chi sono le persone) quanto la figura della relazione che creano.

Seguendo questo tracciato, si può concludere che vale anche, e soprattutto, per il 'dialogo lirico' quanto varrebbe per il dialogo *tout court*: «la conversazione [...] appare come l'*interfaccia tra cognitivo e sociale*, luogo ideale quindi per cogliere le articolazioni tra individuale e sovraindividuale»¹⁶², «non soltanto consiste in uno scambio (*interazione*) ma esprime un “legame interno tematizzato”»¹⁶³; riprendendo la formula di Maurizio Viaro, il *dictatum* dialogico darebbe voce alla «pluralità dei *self*»¹⁶⁴, ossia a istanze discorsivamente organizzate che entrano in rapporto per forza contrastiva, come vedremo nei prossimi capitoli, in un sistema di opposizioni equipollenti.

La fenomenologia del dialogismo lirico che verrebbe così a delinearci sembra in parziale consonanza tanto con la teoria polifonica dell'enunciazione di Oswald Ducrot, che prende l'abbrivio dal «rifiuto della concezione “unitaria” del soggetto parlante, al quale si sostituiscono tre diverse istanze enunciative»¹⁶⁵, quanto con la *Dialogical Self Theory* di Hubert Hermans, che parla di un «self extended»¹⁶⁶ i cui diversi posizionamenti identitari

¹⁶¹ «l'attorializzazione è una delle componenti della discorsivizzazione, [...] [che] mira, attraverso l'unione dei differenti elementi delle componenti semantiche e sintattiche, a istituire gli attori del discorso. [...] La disposizione e la distribuzione di attori debrati nell'enunciato realizzato costruiscono un insieme del tipo “non-io”, da correlare all'istanza enunciativa “io” presupposta dall'attorializzazione» (A. J. Greimas, J. Courtés, *Semiotica. Dizionario*, op. cit., pp. 21-22).

¹⁶² C. Galimberti, *Analisi delle conversazioni*, op. cit., pp. 73-74.

¹⁶³ Gian Paolo Caprettini, *Il dialogo nella fiaba. Relazioni interpersonali e strutture narrative*, in G. Ferroni, *Il dialogo*, op. cit., pp. 187-199, cit. p. 190; Caprettini si rifà a Johannes Schmitalla, *Essais pour l'analyse de l'orientation et de la classification des dialogues*, in *Stratégies discursives. Actes du Colloque du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques de Lyon, 20-22 mai 1977*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978, pp. 165-180.

¹⁶⁴ Maurizio Viaro parla del fenomeno della «pluralità dei *self*» nel contesto della conversazione terapeutica: «ognuno sceglie e calibra i propri interventi non solo o non tanto a livello di contenuti, selezionando un tipo di sviluppo tematico a scapito di un altro, quando piuttosto scegliendo di rispondere a uno dei “personaggi” piuttosto che a un altro, proiettando così una certa immagine di sé» (Fabrizio Bercelli, Paolo Leonardi, Maurizio Viaro, *Cornici terapeutiche*, Milano, Raffaello Cortina, 1999, cit. p. 167). Cfr. anche §§ 7.1.2.

¹⁶⁵ D. Antelmi, *Comunicazione e analisi del discorso*, op. cit., p. 148.

¹⁶⁶ Questa *estensione* del *self* si dà, nella proposta di Hermans, tanto nello spazio quanto nel tempo. In particolare, Hermans individua tre modelli identitari (tradizionale, moderno e post-moderno) con diverse caratteristiche e funzionalità, *coesistenti* nella «mini-society of the self»: «Both globalization and localization (spatial development) and historical precursors of self and identity (temporal development) are seen as implying collective voices that are not simply outside the individual self but rather constituting parts of it. Three models of self and identity, associated with different historical phases, were distinguished: traditional, modern, and post-

coesisterebbero entro “forme di incapsulata autonomia”, *liberate* proprio nel loro incontro intra-dialogico, in una sorta di «“war of voices”»:

when society becomes more complex and heterogeneous, the self, as a society of mind, also becomes more complex and heterogeneous, resulting in a multiplicity of divergent or conflicting positions or voices in the self. [...] Under the influence of globalization, the different models of the self coexist in contemporary society and [...] an interface emerges where different views of the self meet [...]. Not only is the self extended, but so too are its relationships. Along these lines the way is paved for a dialogical view that liberates the self from a conceptual imprisonment in forms of encapsulated autonomy so characteristic of the modern model of the self. Moreover, the notion of dialogue, as applicable both to the society at large and the mini-society of the self, transcends any intrinsic dichotomy or conceptual separation between individual and society. [...] Once emerged, the self is involved in a process of appropriation and rejection and develops agency as the capacity to organize itself¹⁶⁷.

Seguendo questo tracciato, la distanza pre-teorica fra *dialogo* e *lirica* come eventi discorsivi irriducibili verrebbe quindi a rastremarsi nella concezione di un «self extended» e «multi-voiced», che emerge proprio nella relazione intra-dialogica di istanze locali in mutua contrapposizione («where different views of the self meet»); le sei componenti jakobsoniane del linguaggio¹⁶⁸, secondo tale modello, verrebbero sdoppiate e sincronicamente attivate nel microcosmo di una soggettività sistemica e complessa, che ne recluta plurime. Per tornare all’affermazione di Apollo citata da Blanchot («Tu sei un semplice mortale e perciò la tua mente deve ospitare due pensieri alla volta»), si tratta di «parlare cioè più parole in simultaneità di linguaggio [...] secondo la necessità di una irriducibile pluralità, [...] entro uno spazio multiplo»: vale a dire lo spazio interrelazionale, che ha come caratteristica principale quella di «accrescere l’entropia» e introdurre «tra le cose, in particolare tra uomo e uomo, un rapporto di infinità», non diversamente dal fenomeno che i fisici chiamano «curvatura

modern. Features of the *traditional self* are: distinction between a lower and imperfect existence on earth and a higher and perfect existence in the afterworld, body and senses as a hindrance to spiritual life, the existence of a moral telos, social hierarchy, authority, dogmatic truths, and connection with the natural environment. The *modern self* was discussed in terms of autonomy, individualism, the development of reason, the pretension to universal truth, strict and sharp boundaries between self and non-self, an attitude of control of the external environment, a separation of the outer and the inner, the subject and the object, self and other, fact and value, the is and the ought, science and faith, politics and religion, the public from the private, and theory from practice. The *post-modern self* was described as a movement away from the universalistic pretensions of master-narratives with their concern with totality, system, and unity, towards an emphasis on difference, otherness, local knowledge, and fragmentation» (H. Hermans, A. Hermans-Konopka, *Dialogical Self Theory*, op. cit., p. 114).

¹⁶⁷ *Ivi*, pp. 77, 116, 129 e 144.

¹⁶⁸ Cfr. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.

dell'universo»¹⁶⁹. Vale la pena richiamare, inoltre, il concetto di *semiosfera* (costruito per analogia su quello di *biosfera*) di Jurij Lotman, che considera lo spazio semiotico come un organismo vivente, tra *dinamicità* e *omeostasi*, attraversato da *dialoghi funzionalmente asimmetrici*:

Resta il fatto più importante: la convinzione cioè che ogni costruzione intellettuale debba avere una struttura bi o polipolare e che le funzioni di queste sottostrutture siano analoghe ai diversi livelli: a partire dal singolo testo e dalla coscienza individuale per arrivare [...] a tutta la cultura dell'umanità. Resta la convinzione che il rapporto fra queste sottostrutture e la loro integrazione si realizza nella forma del dialogo drammatico, dei compromessi e della tensione reciproca e che questo stesso meccanismo intellettuale debba avere non solo un apparato di asimmetria funzionale, ma anche congegni che regolano la sua stabilizzazione e destabilizzazione, e che assicurano l'omeostaticità e il dinamismo¹⁷⁰.

Per assurdo che possa sembrare, si potrebbe arrivare a ritenere l'espedito dialogico, lungi che un erosivo della liricità («come dizione d'una «emozione» centrale»¹⁷¹) di un testo, proprio come un potenziamento dell'*io* lirico-patico, il quale (si) coglie (in) un evento relazionale, nell'intermittenza discorsiva di un auto-ascolto poetico, che non restituisca tanto la pretesa assoluta singolarità di un *self*, quanto l'effettiva assoluta relazionalità di un *self extended*, caduta la paratia di un soggetto unitario, e quindi sordo alla «“self-alterity”»¹⁷²: come scrive

¹⁶⁹ «Ogni volta che si parla si gioca su una duplicità essenziale e la si sfrutta [...]. Ma per l'uomo solo è troppo difficile parlare secondo la necessità di una irriducibile pluralità, come se ogni parola fosse la risonanza indefinita di se stessa entro uno spazio multiplo. Il dialogo deve aiutarci a dividere questa dualità con qualcuno; ci mettiamo in due per sopportare la duplice parola [...]. Nello spazio interrelazionale, il dialogo e l'uguaglianza postulata dal dialogo tendono unicamente ad accrescere l'entropia. Anche la comunicazione dialettica, pur esigendo due poli antagonisti carichi di parole contrarie e tali da provocare con questa opposizione una corrente comune, è destinata a spegnersi, dopo aver brillato un poco, nell'identità entropica. Il dialogo è la geometria piana, in cui le relazioni sono in linea retta e restano idealmente simmetriche. Ma supponiamo che il campo dei rapporti dipenda da una anomalia analoga a quella che i fisici definirebbero curvatura dell'universo, ossia da una distorsione che escluda ogni possibilità di simmetria e introduca tra le cose, in particolare tra uomo e uomo, un rapporto di infinità. Supponiamo che questo nodo di spazio, questo repentino punto di densità, questa polarizzazione che scava e gonfia l'estensione e la durata in modo tale che non c'è più nulla di uguale e nulla di semplicemente disuguale, supponiamo che la parola abbia il compito non già di ridurre quest'irregolarità fondamentale, né di evitarla dichiarandola indicibile, ma di presentarla, ossia di darle (ugualmente) una forma. [...] Parlare [...] significa innanzitutto cercar di accogliere l'altro come altro, l'estraneo come estraneo, e quindi gli altri nella loro irriducibile differenza, nella loro infinita estraneità, (vuota) estraneità tale che solo una discontinuità essenziale non intacca la sua affermazione propria. In fondo che cosa chiede il dio ad Admeto? Forse gli chiede addirittura di scrollare il giogo del dio uscendo alla fine dal cerchio in cui lo si costringe la seduzione dell'unità. E non è poco, giacché smettere di pensare solo in vista dell'unità, e dunque osar affermare l'interruzione e la rottura per uscire a proporre e ad esprimere – compito infinito – una parola veramente plurale» (M. Blanchot, *La conversazione infinita*, op. cit., pp. 96-98).

¹⁷⁰ Jurij M. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985, cit. pp. 104-105.

¹⁷¹ Roland Barthes, *Barthes*, Torino, Einaudi, 2007, cit. p. 99.

¹⁷² Hermans pone al centro della sua *Dialogical Self Theory* il concetto di «“self-alterity”»: «there is not only an alterity in the world around us, but also inside us: the positions within the self deserve attention and recognition

Levinas mediando il pensiero di Buber, «la trascendenza suprema è legata alla particolarità suprema dell'Io e del Tu. [...] La relazione Io-Tu è una relazione con ciò che resta assoluto malgrado la relazione»¹⁷³. Già alla fine degli anni Cinquanta, del resto, Erving Goffman parlava di un *self* implicato in un «inevitabile dissolvimento del sé»¹⁷⁴, «creato mediante il rituale virtualmente dal niente»¹⁷⁵ – laddove il *rituale* altro non è che il *faccia-a-faccia*, ovvero il luogo in cui si determina la «genesi sociale dell'individuo»¹⁷⁶, rivestito dei cosiddetti *corredi di self*:

in their otherness [...]. Even the most “internal” self-experiences are infused with something of the non-self. [...] Self-alterity like other-alterity is characterized by the recognition and valuation of the differences, multiplicity, and changes of one's own positions» (*Ivi*, p. 184). Lo psicologo olandese va oltre, arrivando a sostenere che non esiste separazione, ma una graduale transizione, fra quanto accade al livello del *self* e quanto ne cade al di fuori: «actions that take place between people [...] occur also within the self [...], demonstrating the self as a society of mind. We observed that the other is not outside the self but rather an intrinsic part of it. That is, self-conflicts, self-criticism, self-agreements, and self-consultancy take place not only within the internal domain of the self, but also between the internal and external domain and even within the external domain (between others as parts of the self). It was our intention to show that there is no sharp separation between the internal life of the self and the “outside” world, but rather a gradual transition» (H. Hermans, A. Hermans-Konopka, *Dialogical Self Theory*, op. cit., p. 190). Cfr. anche Michael Bamberg, Anna De Fina, Deborah Shiffrin, *Selves and Identities in Narrative and Discourse*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2007.

¹⁷³ E. Levinas, *Nomi propri*, op. cit., pp. 28-30; poco oltre, Levinas continua: «Nell'Io-Tu, la reciprocità della relazione è in qualche modo vissuta direttamente e non soltanto saputa: l'Io nel suo rapporto con il Tu si rapporta a sé attraverso il Tu – si rapporta al Tu come a colui che si rapporta all'Io e come se arrivasse a sfiorare se stesso con la pelle del Tu. Ritorno a sé attraverso il Tu. [...] tutta l'intensità dell'*Umfassung* risiede nell'attualità dell'Io» (*Ivi*, p. 31).

¹⁷⁴ Claudia Damari, *La percezione della realtà in Alfred Schütz ed Erving Goffman. Un problema di frames*, Pisa, PLUS – Pisa University Press, 2008, cit. p. 64. Alfred Schütz invece (cfr. Alfred Schütz, *La fenomenologia del mondo sociale*, Bologna, il Mulino, 1974), che nella seconda metà degli anni Trenta concepisce la società come parte integrante della soggettività e la soggettività nei termini di intersoggettività (ovvero come una soggettività sociale, prismatica e multidimensionale), pone al cuore dell'individuo l'unitarietà di un *ego ipse* (anche *ego working*) che «si costituisce sempre in un rapporto dialogico con l'altro, al tempo stesso diverso e simile a sé, con il quale entra in molteplici relazioni diverse» (Francesca Sacchetti, *Il problema dell'identità nel pensiero di Alfred Schütz*, «Società Mutamento Politica», 4/8, 2013, pp. 99-124, cit. p. 121); «*Ego ipse* si identifica prima di tutto come l'unità pragmatica di un soggetto che agisce attraverso la temporalizzazione delle attività ordinarie nei campi di interazioni ed interlocuzioni [...]. Propriamente parlando l'identità del Sé si costituisce nel campo pratico-sensibile [...] in un misto di spontaneità e ricettività» (Daniel Cefaï, *Phénoménologie et sciences sociales. Alfred Schütz naissance d'une anthropologie philosophique*, Genève, Droz, 1998, cit. pp. 224-226); «L'*ego ipse* è il ‘nocciolo della personalità sociale’, l'esperienza unificante che consente di vivere le esperienze parziali e frammentarie come appartenenti a un unico sé» (Luigi Muzzetto, *Il soggetto e il sociale. Alfred Schütz e il mondo taken for granted*, Pisa, Edizioni ETS, 2005, cit. p. 92).

¹⁷⁵ «Riprendendo l'intuizione durkheimiana che la divinità è il prodotto di rituali collettivi e applicandola al *self*, Goffman non afferma semplicemente, come fanno gli interazionisti, che l'identità è fortemente influenzata dai rapporti sociali con gli “altri significativi”. Sostiene qualcosa di molto più radicale: il *self* è creato mediante il rituale virtualmente dal niente. I rituali dell'interazione non delimitano un'arena in cui identità pre-esistenti giostrano tra loro cercando di definire se stesse e la situazione, ma sono piuttosto gli strumenti con cui queste identità sono costruite *localmente*. In breve, l'identità non è qualcosa di stabile e di duraturo nel tempo (sia pure sottoposto a sviluppo), ma un effetto strutturale prodotto e riprodotto discontinuamente nei vari balletti rituali della vita quotidiana» (Pier Paolo Giglioli, *Introduzione a Erving Goffman, La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, il Mulino, 1969, cit. p. XVI).

¹⁷⁶ Giovanni Straniero, *Faccia a faccia. Interazione sociale e osservazione partecipante nell'opera di Erving Goffman*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, cit. p. 80. «L'identità dell'individuo [...] si pone in atto, quindi in “essere”, esclusivamente e di volta in volta nel corso dell'interazione “faccia a faccia”. [...] L'identità ha così, per Goffman, un'origine all'interno della prassi cerimoniale, per poi esaurirsi con il venir meno dell'interazione “faccia a faccia”. Nell'interazione successiva si ricomincia da capo. [...] Il potente configurarsi dello scenario in

[Il sé] non ha origine nella persona del soggetto, bensì nel complesso della scena della sua azione, in quanto scaturisce da quegli attributi degli eventi locali che la rende comprensibile ai testimoni. [...] Il sé è il *prodotto* di una scena che viene rappresentata e non una sua *causa*. Il sé, quindi, come personaggio rappresentato non è qualcosa di organico che abbia una collocazione specifica [...]; è piuttosto un effetto drammaturgico che emerge da una scena che viene rappresentata. Il problema fondamentale, il punto cruciale, è se verrà creduto o meno. Nell'analizzare il sé siamo quindi allontanati dal suo detentore, dalla persona che più ne profitta o ne è danneggiata, poiché lui e il suo corpo costituiscono semplicemente un gancio al quale sarà attaccato per un certo periodo il prodotto di un'azione collettiva. E i mezzi per produrre e mantenere il sé non sono da cercarsi nel gancio, ma sono spesso insiti entro l'istituzione sociale¹⁷⁷.

Istituzione sociale che, a sua volta, perde modernamente di densità, a favore di una logica eteronimica e ventriloqua, di un'ontologia del molteplice che la filosofia contemporanea ha illustrato mediante una congerie di metafore concettuali: Alain Badiou per esempio, che sembra opportuno citare anche in rapporto alla congiuntura con Franco Fortini, sviluppando la questione (già deleuziana¹⁷⁸) dell'evento intrinsecamente eterogeneo, lo concepisce come «punto di rottura dell'essere – o [...] struttura del trans-essere», letteralmente come «un molteplice in-fondato»¹⁷⁹, nell'ambito di quella che chiama *ontologia transitoria* (*ontologie provisoire*). O ancora, sulla scorta di La Mantia, si rimanda alla categoria di *trans-individualità*

cui l'interazione si svolge [...] è appunto dato dal palcoscenico reale della vita, dove i personaggi nascono e periscono, in quanto tali privi di un'essenza propria. [...] In modo sfacciato, ironico, quasi trasgressivo, [...] studia i meccanismi dell'interazione “faccia a faccia”, ritenendo che siano codificabili. Convinto in sede epistemologica che “le regole del traffico pedonale si possono studiare tanto nelle cucine affollate quanto nelle strade affollate” [...] perché sono sostanzialmente le stesse, in modo dissacratorio considera ambito privilegiato di ricerca, come microcosmo rappresentativo della dinamica interazionale, non la realtà ufficiale delle relazioni istituzionali, ma quella sgangherata del mondo degli esclusi, degli emarginati, che è quello della sottocultura di quartiere» (*Ivi*, pp. 55-63).

¹⁷⁷ E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, op. cit., p. 289.

¹⁷⁸ Per la teoria delle molteplicità di Deleuze e Guattari, in sintesi, l'identità si compone di tratti singolari ma ripetibili, secondo una concezione fondamentalmente «energetica in cui l'essere viene visto come potenza di individuazione e si manifesta come pluralità di individuazioni, ciascuna delle quali non esaurisce il suo potenziale preindividuale. Il livello molare dell'individuato, quindi, conviverebbe con una dimensione molecolare eccedente, disponibile per ulteriori individuazioni. La sostanza individuale, da dato di fatto perimetrato e autoevidente, diviene semplice passaggio all'interno di processi sempre aperti su ulteriori permutazioni. Da un simile punto di vista, minerale e organico, vegetale e animale, psiche individuale e psiche collettiva altro non sono che differenti livelli di segmentazione, se si preferisce individuazione o stratificazione, del potenziale energetico dell'essere» (Massimiliano Guareschi, *Introduzione* a G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani*, op. cit., p. 21).

¹⁷⁹ Alain Badiou, *Ontologia transitoria*, a cura di Alberto Zanon, Milano-Udine, Mimesis, 2007, cit. p. 44; in altre parole, Badiou concepisce l'evento come il punto che si «*sottrae* alla determinazione ontologica. [...] Un evento non è altro che un insieme, o un molteplice, ma il suo affiorare, il suo darsi come supplemento, annullano uno degli assiomi del molteplice, più esattamente l'assioma di fondazione. Il che, preso alla lettera, significa che un evento è propriamente un molteplice in-fondato» (*Ivi*, pp. 44-45). La stessa teoria del soggetto, al cuore della filosofia di Badiou (cfr. Alain Badiou, *La teoria del soggetto*, a cura di Fabio Francescato, Trieste, Asterios, 2017), si fonda su una progressiva pluralizzazione del campo soggettivo.

di Gilbert Simondon, che pensa l'Altro «con l'individuo [...] e al di là dei limiti dell'individuo [...], all'esterno dell'individuo come all'interno di esso»¹⁸⁰.

In conclusione, l'espedito dialogico opera (non diversamente dal gioco del quindici, cfr. § 2.2) al servizio di una logica del vuoto, eseguito e mobilitato (basti pensare al silenzio in cui i parlanti si avvicinano durante un *faccia-a-faccia*, indicativo dell'esercizio di ascolto attivo del ricevente¹⁸¹) in funzione del cortocircuito fra una serie di posizioni che diventano istanze semantiche proprio nel momento in cui si trovano relazionalmente riposizionate¹⁸².

§§ 1.3.2 'Locutore 1, Locutore 2'

Da un punto di vista empirico, sembra che la via tra il 'Locutore 1' e il 'Locutore 2', per dare un nome il più possibile generico alle figure presunte responsabili delle battute dirette, sia lastricata di spettri intermedi: queste entità sono i diversi attori del dialogo, gli esseri del discorso. Ancora una volta, si presenta un fitto bosco di classificazioni e schemi concettuali che si escludono o includono a vicenda, a seconda della prospettiva adottata, o si scindono ulteriormente in sotto-grappoli definitivi la cui elasticità risulta sintomatica della sostanziale vuotezza che costituirebbe i personaggi parlanti; sposando il parere che si tratti, in sostanza, di posti vuoti, tali etichette saranno usate in modo intercambiabile.

Se l'unità minima di uno scambio è la coppia adiacente, a produrre l'enunciato-stimolo è un mittente (anche locutore, enunciatore, emittente, agente) che, nelle versioni più astratte, corrisponde a un'istanza pronominale, intra-psichica, identitaria – a una polarità semantica, a un *sembiante*¹⁸³. Ducrot, per esempio, scinde i ruoli di *enunciatore* e *locutore*: «la teoria polifonica di Ducrot postula che le frasi della lingua qualificano un locutore, da un lato,

¹⁸⁰ G. Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, op. cit., pp. 303-304.

¹⁸¹ «While in turn-taking the participants alternate in speaking and listening, in the experience of silence "receiving" and "sending out" are brought closely together and even coincide» (H. Hermans, A. Hermans-Konopka, *Dialogical Self Theory*, op. cit., p. 190).

¹⁸² «La cosa che si dimentica è che la specificità del comportamento umano è data dalla mobilità dialettica delle azioni, dei desideri e dei valori, che li fa cambiare a ogni istante e in un modo continuo, fino a passare a valori completamente opposti in funzione di una svolta del dialogo» (Jacques Lacan, *Il Seminario. Libro III. Le psicosi 1955-1956*, a cura di Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2010, cit. p. 28).

¹⁸³ Cfr. il titolo del seminario che Lacan tenne nel '71, *Di un discorso che non sarebbe del sembiente*: «il nostro titolo di quest'anno [...] riguarda qualcosa che ha a che fare con un'economia. Qui il *del sembiente* non è sembiente di qualcos'altro ma è da prendere nel senso del genitivo oggettivo. Si tratta del sembiente come oggetto proprio con cui si regola l'economia del discorso. Diremo forse che si tratta anche di un genitivo soggettivo? Forse che il *del sembiente* riguarda anche ciò che tiene il discorso? Il termine *soggettivo* è da scartare qui per il semplice motivo che il soggetto appare solo una volta instaurato da qualche parte il legame tra i significanti. Un soggetto non può essere nient'altro se non il prodotto dell'articolazione significante. Un soggetto in quanto tale non padroneggia mai e in nessun caso tale articolazione ma ne è, propriamente parlando, determinato» (J. Lacan, *Il seminario. Libro XVIII*, op. cit., p. 12).

responsabile di un “dire” ma non di ciò che è detto, cioè del punto di vista espresso, che, invece, è riconducibile ad uno o più enunciatori, a loro volta intesi come dissociati o identificati dal locutore»¹⁸⁴. Il mittente si rivolge a un destinatario (anche destinatore, allocutore, co-enunciatore) che può essere «interno»¹⁸⁵ o «puntuale»¹⁸⁶, ossia a un ascoltatore (o ricevente) potenzialmente attivo e presente nella situazione conversazionale, definita a partire dal fondamentale concetto di *contesto* (cornice, inquadramento, situazione, *frame*), che gli studiosi assumono mettendone in luce aspetti diversi: quello dinamico, che lo rende concepibile come un «corso di eventi»¹⁸⁷; quello soggettivo, legato alla figura del singolo utente della lingua, cui fornisce la cornice in cui si realizza un *apprendimento*¹⁸⁸ e di cui rappresenta «il mondo sociale e psicologico»¹⁸⁹; quello cognitivo, che permette di «tenere in

¹⁸⁴ D. Antelmi, *Comunicazione e analisi del discorso*, op. cit., p. 149. «Il locutore [...] designa il/(i) responsabile del discorso. Così ad esempio, nel riportare in forma di discorso diretto le parole di un altro, ci troviamo di fronte a due locutori differenti, il citante e il citato. Il locutore è segnalato da marche formali come il pronome personale di prima persona (“io”) che, soprattutto in un testo scritto [...] non coincide necessariamente con la persona fisica che produce l’enunciato. [...] L’enunciatore [...] rimanda ad un’istanza la cui presenza non compare apertamente nel discorso, ma è implicata, come punto di vista, nell’enunciato. Ducrot chiama infatti “enunciatore” quell’essere che si manifesta nell’enunciazione, anche se non è possibile attribuirgli delle parole precise. L’enunciazione esprime la sua posizione, il suo atteggiamento, ma non contiene, concretamente, le sue parole [...]. I fenomeni di polifonia studiati da Ducrot non appartengono a discorsi particolari, bensì sono inerenti a elementi (lessicali o grammaticali) della lingua stessa [...]. Ad esempio, le forme della negazione [...] rispondono, negandola, ad un’affermazione in qualche modo “presente” alla coscienza» (*Ivi*, pp. 148-149). Indicatori polifonici sono, oltre la negazione, l’ironia, la concessione e la presupposizione.

¹⁸⁵ «ossia di chi sia a vario titolo presente nel testo come controparte dell’io poetico» (L. Serianni, *Lingua poetica e rappresentazioni dell’oralità*, op. cit., p. 4).

¹⁸⁶ «ovvero una semplice occasione per riflessioni diversamente orientate» (*Ibidem*).

¹⁸⁷ «Mentre una situazione comunicativa è una parte empiricamente reale del mondo reale nel quale esiste un gran numero di fatti che non hanno alcuna connessione sistematica con l’enunciato (o come oggetto o come atto), come la temperatura, l’altezza del parlante, o se l’erba cresce, un contesto è un’astrazione estremamente idealizzata da tale situazione e contiene solo quei fatti che determinano sistematicamente l’appropriatezza degli enunciati convenzionali. Parte di tali contesti sarà costituita per esempio dai partecipanti all’atto comunicativo e dalle loro strutture interne (conoscenze, credenze, scopi, intenzioni), dagli stessi atti e dalle loro strutture, da una caratterizzazione spazio-temporale del contesto allo scopo di localizzarlo in un certo mondo possibile attuale, ecc. [...] Una prima proprietà del contesto da evidenziare è il suo carattere ‘dinamico’. Un contesto non è solamente un mondo-stato possibile, ma almeno una sequenza di stati-mondi. Inoltre, queste situazioni non rimangono uguali nel tempo, ma *cambiano*. Un contesto è, dunque, un corso di eventi. [...] Abbiamo un insieme infinito di possibili contesti, uno dei quali avrà uno status specifico, vale a dire il contesto attuale» (T. A. van Dijk, *Testo e contesto*, op. cit., pp. 282-283). Per una riflessione teorica sui modelli contestuali si rimanda a Laura Formenti, *L’arte di contestualizzare nella consulenza ai sistemi umani*, «Riflessioni Sistemiche», 18, 2018, pp. 29-41.

¹⁸⁸ Secondo Bateson infatti, che per primo introdusse il concetto di *frame* (1942), «il soggetto apprende a dirigersi verso certi tipi di contesto, [...] ha acquisito la capacità di cercare contesti e sequenze di un tipo piuttosto che di un altro, un’abitudine a ‘segmentare’ il flusso degli eventi per evidenziarvi ripetizioni di un certo tipo di sequenza significativa [...] tramite un processo che si può assimilare all’‘apprendere ad apprendere’» (Gregory Bateson, *Verso un’ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1976, cit. p. 204). Senza contesto, i significati non sono mutuamente differenziabili, e quindi non è possibile alcuna significazione: «Per esistere, le *differenze* non solo hanno bisogno di circuiti ma anche di *contesti*, perché nel mondo della comunicazione niente può avere significato *se non in presenza di altro*» (Gregory Bateson, *Una sacra unità. Altri passi verso un’ecologia della mente*, Roma, Armando Editore, 2001, cit. pp. 266-267).

¹⁸⁹ Secondo Elinor Ochs, ricordata da Levinson, «l’ambito del contesto non è così facile da definire [...]. Si deve considerare *il mondo sociale e psicologico in cui l’utente della lingua opera in un determinato momento*» (S. C. Levinson, *La pragmatica*, op. cit., p. 37).

pie di il quadro della realtà che noi ci costruiamo»¹⁹⁰; quello relazionale, per cui il contesto è dato dalla relazione interlocutiva¹⁹¹; o ancora, la molteplicità degli aspetti: «l'insieme delle condizioni, delle opportunità e dei vincoli spaziali, temporali, relazionali, istituzionali e culturali presenti in qualsiasi scambio comunicativo»¹⁹².

I due interlocutori (compartecipanti, partner, «co-conversazionalisti» «personaggi dell'atto illocutivo», «*self* proiettati», «opérateurs de conversion de la langue en discours [...] *vides* jusqu'à leur instance d'emploi»¹⁹³) interagiscono verbalmente, passandosi la parola per almeno una volta. Senza mobilitare gli inventari che descrivono il sistema linguistico in «ranghi differenti, dal massimo grado di globalità al massimo grado di particolarità»¹⁹⁴, in questa ricerca *intervento*, *ripresa*, *battuta*, *contributo conversazionale* e *turno* sono usati come sinonimi. L'unità costitutiva del turno è l'*enunciato*, che nel contesto conversazionale viene inteso come «unità minima di significato (Turn Constructional Unit = TCU)»¹⁹⁵; a loro volta, gli enunciati possono essere *polifunzionali*, ossia «segmentabili in due o più sezioni, ognuna

¹⁹⁰ C. Damari, *La percezione della realtà in Alfred Schütz ed Erving Goffman*, op. cit., p. 46.

¹⁹¹ «La relazione tra due persone rappresenta il contesto dei comportamenti che tengono l'una nei confronti dell'altra; reciprocamente, i loro comportamenti rappresentano il contesto della relazione, nella misura in cui, ad esempio, permettono a entrambi, anche in assenza di complicate metacomunicazioni, di inferirne con notevole precisione la natura» (C. Dell'Aversano, *L'analisi posizionale del testo letterario*, op. cit., p. 214, n.).

¹⁹² Luigi Anolli, *Fondamenti di psicologia della comunicazione*, Bologna, il Mulino, 2006, cit. p. 27. Jürgen Habermas, per esempio, definisce la *situazione* in rapporto a un *tema*, ossia a un *piano d'azione*: «Una situazione costituisce il pezzo di un mondo vitale circoscritto ad un tema. Un *tema* ha origine in connessione con interessi e obiettivi di azione di (almeno) un partecipante; esso definisce l'*ambito di rilevanza* delle componenti della situazione suscettibili di tematizzazione e viene accentuato dai *piani* che i partecipanti concepiscono sul fondamento della loro definizione della situazione onde realizzare i loro rispettivi scopi. Costitutiva dell'agire orientato all'intesa, è la condizione che i partecipanti attuino i propri piani di comune accordo in una situazione di azione definita insieme. Essi cercano di evitare due rischi: il *rischio* del *fallimento della intesa*, quindi il dissenso o il fraintendimento, e il rischio del *fallimento del piano di azione*, quindi l'insuccesso» (Jürgen Habermas, *Teoria dell'agire comunicativo*, vol. 2, *Critica della ragione funzionalistica*, a cura di Gian Enrico Rusconi, Bologna, il Mulino, 2017, cit. p. 716).

¹⁹³ «En incorporant une dimension pragmatique à la description sémantique qui les concerne (désigner tel protagoniste du dialogue), les pronoms personnels comme "je" ou "tu" outrepassent manifestement les limites de l'énoncé. [...] Il faut prendre garde, en signalant l'originalité de leur statut sémiotique, de ne pas perdre de vue un aspect essentiel de leur fonction qui est d'être des opérateurs de conversion de la langue en discours: en proposant au locuteur des formes qui sont référentiellement *vides* jusqu'à leur instance d'emploi, [...] et qui ne deviennent pleines qu'en s'actualisant en telle instance d'emploi, ces signes témoignent d'un fait linguistique capital: le registre pronominal de la personne porte au jour tout à la fois le clivage entre la langue comme *système* de signes et la parole comme *événement* unique» (F. Jacques, *Dialogiques*, op. cit., p. 35).

¹⁹⁴ C. Galimberti, *Analisi delle conversazioni*, op. cit., p. 69; Galimberti riporta cinque ranghi: «l'interazione, la sequenza, lo scambio, l'intervento e l'atto linguistico. [...] La *sequenza* è [...] costituita da un blocco di scambi legati da un forte grado di coerenza semantica e/o pragmatica. La maggior parte delle interazioni presenta nel corso del suo svolgimento una sequenza d'apertura, il corpo dell'interazione e una sequenza di chiusura. [...] Lo *scambio* – la più piccola unità dialogale [...] deve essere costituito da tre interventi: l'intervento iniziativa, l'intervento reazione, l'intervento di valutazione. [...] Con l'*intervento*, che non deve essere confuso col turno di parola, si passa dal livello delle unità dialogali a quelle monologali, riferibili cioè all'attività di un solo locutore. [...] L'*atto linguistico* è, infine, l'unità minimale della grammatica conversazionale» (*Ivi*, pp. 69-70).

¹⁹⁵ R. Bongelli, *Sovrapposizioni e interruzioni dialogiche*, op. cit., p. 36.

con la propria funzione pragmatica»¹⁹⁶, o *ambigui*, cioè presentare «un intreccio di funzioni simultanee»¹⁹⁷. I vari avvicendamenti della *speakership* (l'accesso e il mantenimento della parola) costituiscono la turnazione (anche turnificazione) di una *sequenza*.

Un attore presente nel set comunicativo può essere scalarmente individuato, da un grado massimo di referenziazione di soggettività o fino a un grado zero della stessa, al cui livello si trova una soggettività «universale sovraindividuale»¹⁹⁸. All'individuazione concorrono elementi sia dialogici, come allocutivi e nomi propri («Elio, come va? gli dissi»¹⁹⁹); sia para-dialogici, contenuti per esempio nel sintagma del *verbum dicendi* («dico all'allenatore: [...]»²⁰⁰); sia extra-dialogici, cioè deducibili o esplicitamente forniti nella parte non-dialogata (come il titolo orelliano già citato, *A Lucia poco oltre i tre anni*). Riprendendo le classiche nozioni di Greimas (il cui modello generativo-testualista si discosta dalla prospettiva di Benveniste²⁰¹), questi elementi sarebbero gli operatori dell'*embrayage*, il dispositivo indessicale che aggancia l'enunciazione a «un sincretismo di “io-qui-ora”» – di contro al *débrayage*, che la «disgiunge e proietta fuori di sé»:

Se si concepisce [...] l'istanza dell'enunciazione come un sincretismo di “io-qui-ora”, il *débrayage*, in quanto aspetto costitutivo dell'atto di linguaggio originale, consisterà nell'inaugurazione dell'enunciato articolando nello stesso tempo, per contraccollo, ma in modo implicito, l'istanza stessa dell'enunciazione. L'atto di linguaggio appare così come una scissione creatrice da una parte del soggetto, del luogo e del tempo dell'enunciazione, e dall'altra della rappresentazione attanziale, spaziale e temporale dell'enunciato. Da un altro punto di vista, che farebbe prevalere la natura sistematica e sociale del linguaggio, si dirà egualmente che l'enunciazione, in quanto meccanismo di mediazione tra la lingua e il discorso, sfrutta le categorie paradigmatiche della persona, dello spazio e del tempo, in vista della costituzione del discorso esplicito. Il *débrayage* attanziale consisterà allora, in un primo tempo, nella disgiunzione del soggetto dell'enunciazione e nella proiezione nell'enunciato di un *non-io*, il *débrayage*

¹⁹⁶ S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 20.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 36.

¹⁹⁸ Hamburger definisce così il *soggetto di enunciato teoretico*, contrapponendolo al *soggetto di enunciato storico e di enunciato pragmatico*, le cui «modalità enunciative [...] sono orientate a uno scopo, cioè sono volte a produrre un qualche effetto» (K. Hamburger, *La logica della letteratura*, op. cit., p. 68): «è sì presente, ma non come un soggetto individuale, bensì – corrispondentemente alla validità universale dell'oggetto di enunciato – come un universale sovraindividuale che esemplifica tutti i soggetti pensabili, nessuno dei quali è soggettivamente connotato rispetto agli altri» (Ibidem).

¹⁹⁹ Da *Le sette di sera*, in F. Fortini, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 338, v. 1.

²⁰⁰ Da «dico all'allenatore:», in Carlo Bordini, *I costruttori di vulcani. Tutte le poesie 1975-2010*, Bologna, Luca Sossella, 2010, cit. p. 356, v. 1.

²⁰¹ Se il pioniere della teoria dell'enunciazione concepisce la stessa istanza enunciante come *dialogica*, ovvero come un «atto individuale di utilizzazione [...] in condizioni di interlocuzione» (P. Fabbri, *Introduzione a É. Benveniste, Essere di parola*, op. cit., p. XX), la teoria generativa di Greimas assume nell'atto di linguaggio una «scissione creatrice [...] del soggetto, del luogo e del tempo dell'enunciazione» (A. J. Greimas, J. Courtés, *Semiotica. Dizionario*, op. cit., p. 69); in sintesi, solo dopo il *débrayage* compare l'altro.

temporale nella postulazione di un *non-ora* distinto dal tempo dell'enunciazione, il débrayage spaziale nell'opporre al luogo dell'enunciazione un *non-qui*²⁰².

Gli attori del discorso diretto vengono dunque individuati scalarmente tramite una serie di dispositivi attanziali (o anche *attorializzati*); se «l'intera storia della metafisica sta a testimoniare quali e quante siano le difficoltà che accompagnano il concetto di individuazione»²⁰³, venire a patti con gli episodi dialogici di un testo lirico significa convertirli nei termini di un linguaggio tecnico che 'ingrandisca i contorni' dei posti vuoti degli enunciatori²⁰⁴. Quest'ultima metafora, a lato, sembra dialogare con la nozione di *margin* dell'enunciazione (*marge d'énonciation*) di François Recanati²⁰⁵, raffinata da Barbara Folkart nel saggio *Le conflit des énonciations* contestualmente a una teoria della *ri-enunciazione* (laddove *ri-enunciare* equivale a *riappropriarsi*) che attraversa il campo minato dell'«enunciato originale» sotto la scorta euristica del concetto di *frammento*, facendone «le lieu où se manifeste le travail de ré-énonciation»²⁰⁶ (e quindi *un'entità riappropriata*):

nous poserons que la *marge de ré-énonciation* est l'ensemble des lieux qui, dans l'énoncé rapporteur, réfléchissent la ré-énonciation. À ce titre, cette marge interne manifeste la remise en place du repérage, le décalage énonciatif moyennant lequel l'énoncé de départ est rembrayé sur la nouvelle énonciation qui le reprend en charge. Elle concrétise ainsi le travail intervenu au niveau de la marge, travail qui [...] dans le discours direct est manifesté à travers les guillemets, qui nous avertissent que le *je* du fragment, de l'énoncé rapporté est en fait «un autre»: «je» = il²⁰⁷.

²⁰² Ibidem.

²⁰³ Andrea Bonomi, *Eventi mentali*, Milano, il Saggiatore, 1983, cit. p. 192: «La verità è che, nel panorama della semantica contemporanea, la nozione di individuo (come elemento di un dato universo di discorso) non ha creato problemi solo in quanto è stata assunta in modo per così dire asettico, cioè come *primitiva* [...]. Ma se si avanzassero nei suoi confronti le stesse rigorose esigenze di chiarificazione concettuale avanzate, per esempio, nei confronti delle cosiddette entità astratte [...], temo che l'esito non sarebbe più confortante: se non altro perché ogni genuino processo di *individuazione* sembra non poter prescindere [...] dal ricorso a questa o quella entità astratta (che sia un genere, un tipo, un universale, ecc.) sotto cui si dice che "cade" l'individuo. (Un individuo che non esemplifichi questa o quella proprietà astratta, che non sia riconducibile a questo o quell'universale astratto, che non appartenga a questo o quel "tipo" astratto di cose, è semplicemente impensabile)» (*Ivi*, p. 193).

²⁰⁴ Come scrive Levinas riportando il pensiero di Martin Buber, «il *Tu* non contiene attributi, che l'Io potrebbe intenzionare o conoscere» (E. Levinas, *Nomi propri*, op. cit., p. 33).

²⁰⁵ Cfr. François Recanati, *La transparence et l'énonciation. Pour introduire à la pragmatique*, Paris, Seuil, 1979.

²⁰⁶ «Le fragment, ou énoncé rapporté, c'est l'énoncé originaire en situation de ré-énonciation [...], la proposition débrayée de l'énonciation de départ, c'est-à-dire désolidarisée de la marge originaire, pour être rembrayée par l'intermédiaire de la marge de ré-énonciation et de ce fait rattachée à l'énoncé rapporteur. [...] Si énoncer, c'est approprier [...], *ré-énoncer*, c'est *réapproprier*. Proposition satellisée par l'énonciation qui l'a reprise en charge, le fragment est le lieu où se manifeste le travail de ré-énonciation; alors que la proposition originaire est une entité énoncée, le fragment est une entité réappropriée» (Barbara Folkart, *Le conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*, Candiac (Québec), Les Éditions Balzac, 1991, cit. p. 26).

²⁰⁷ *Ivi*, p. 23.

In sostanza, il *sistema ri-enunciativo* consiste in un processo di riappropriazione dove il ‘frammento originale’ del discorso diretto viene reinvestito e attualizzato nello *spazio tridimensionale* (*espace tridimensionnel*) di un nuovo ordine discorsivo, che porta a evidenza uno *scarto* (*décalage*) enunciativo e referenziale. Rispetto a quanto osservato nel sottoparagrafo precedente circa la vacuità enunciativa degli scambi di battute lirici, sembra interessante che a rendere possibile questa riappropriazione del frammento sia proprio il vuoto di una «brèche créé par l'évacuation de la proposition ou du syntagme», per cui nuovo ordine discorsivo si produce «par une espèce d'*horror vacui*» cui supplisce attivando a suo piacimento, come seminandole (*ensemencer*), le *virtualità semantiche* e il *supporto delle voci*²⁰⁸:

Travail subreptice, l'ensemencement, sous le couvert d'une verbalité laissée intacte, restitue à sa guise, s'apè ou subvertit les contenus profonds, provoquant une infiltration du cité par le citant, tant au niveau des contenus pragmatiques et idéologiques (les connotés suscités à travers cette sémiotique qu'est le syntagme) qu'au niveau de la référence, étant donné que la constellation de paramètres situationnels ne saurait être restituée que de façon sélective et intéressée par la subjectivité ré-énonciatrice. (Déjà le choix entre “dit-il”, “s'écria-t-il”, “insinua-t-il”,... constitue une interprétation, c'est-à-dire une intervention du sujet ré-énonciateur). [...] Mais, comme la textualité est aussi le support de la voix, ce travail de s'apage idéologique et de remise en place référentielle, ce décalage-distorsion opérée par l'énonciation unique qui traverse aussi bien le cité que le citant laisse néanmoins intacte la polyvocalité²⁰⁹.

La semina-individuazione degli attori dialogici, vale a dire l'ingrandimento dei margini di vacuità enunciative parimenti equidistanti da quella che Folkart chiama *soggettività re-enunciatrice*, oltre a essere un parametro scalare, sembra dunque legata a funzionalità molteplici. In primo luogo, fornisce un contributo fondamentale alla contestualizzazione dello scambio, *opacizzato*²¹⁰ dalla sua assenza; in secondo luogo, più un parlante è individuato, più la sua *faccia* è compromessa; al contrario, meno un parlante è individuato più la sua voce tende a risuonare come archetipica, atemporale e universale. Si osserva, a questo proposito, come nelle liriche a dialogicità totale i parlanti siano individuabili solo a partire dal centro deittico

²⁰⁸ «C'est cette incomplétude même de l'étape intermédiaire, son “instabilité” (au sens quasi-chimique) qui donne à la notion de fragment tout son sens. À travers la brèche créée par l'évacuation de la proposition ou du syntagme s'engouffre le discours rapporteur et se produit, par une espèce d'*horror vacui*, la réappropriation (par remédiation ou ensemencement) du rapporté par le rapporteur. [...] Dans le discours direct, l'énoncé citant supplée à l'évacuation de la proposition en activant à sa guise les virtualités sémantiques du syntagme, en reconstruisant comme cela l'arrange le référent, en un mot, en *ensemencant* le syntagme» (*Ivi*, pp. 48-49).

²⁰⁹ *Ivi*, pp. 51-52.

²¹⁰ Cfr. §§ 2.3.2.

del partner, laddove rivolge loro un'allocuzione per richiamare l'attenzione, salutare, respingere e via dicendo («“O Poeta”», «“Buona sera carissimo Aldo”», «“Vade retro, / Satana!”»).

Posto che, come ricorda Raffaella Scarpa nelle prime pagine del suo recente saggio dedicato all'assoggettamento verbale e ai regimi discorsivi della violenza domestica, «il potere [...] è un meccanismo che implica l'essere coppia»²¹¹, quando uno dei due interlocutori dice «io», si danno generalmente tre tipi di situazione:

1. *L'io detiene l'egemonia conversazionale*. Il partner ricopre un ruolo gregario, pronuncia una battuta la cui funzione è fare da appoggio o preparare il terreno al discorso del protagonista (come la tipica domanda *Che pensi?*, particolarmente ricorrente in Gozzano); nella già citata *Dialogo* di Fortini, per esempio, l'interlocutore pronuncia appena 11 parole contro le 112 del personaggio che dice «io», e le due domande che rivolge al soggetto («“Ma perché parli? Non ricordi dove / tu sei stato, una volta?”») servono a invitarlo a una nuova presa di turno: «the alterity of the other becomes subordinated to dominant self-positions»²¹². Rientrano in questo insieme anche le liriche in cui il soggetto ha la meglio in una situazione conversazionale modellizzata sul contrasto. Un caso emblematico è il 'dittico dialogico' di *Myrica* formato da *Nozze e Gloria*²¹³: in entrambi i testi, chi occupa la posizione-forte è un'ipostasi autoriale, un simbolo della figura del poeta (incarnato rispettivamente nelle figure del «Rosignolo» e di «Belacqua») mentre l'altro parlante dà voce a interessi mondani come la retribuzione e la gloria: la forma dialogica dello scarto dell'interlocutore viene così impiegata per ribadire quel sistema di valori (il generoso disinteresse, la difesa del canto, l'*otium*, il rapporto privilegiato con la natura) su cui si fonda tradizionalmente il gesto poetico.

2. *Gli interlocutori si spartiscono l'egemonia conversazionale*. Gli enunciati sono quantitativamente equilibrati e gli attori interagiscono senza esercitare precostituiti squilibri; rappresentativo è *I due orfani* di Pascoli, un componimento a dialogicità totale dove le istanze inizialmente divergenti dei fratelli vengono ad accordarsi, nei versi finali, in un'unica voce, al punto tale da completarsi a vicenda.

²¹¹ Raffaella Scarpa, *Lo stile dell'abuso. Violenza domestica e linguaggio*, Roma, Treccani, 2021, cit. p. 182; nel quadro di una ridefinizione concettuale delle situazioni linguistiche di esercizio e assoggettamento al potere, la studiosa riprende e sviluppa le indagini teoriche di Michel Foucault (cfr. almeno Michel Foucault, *Pouvoirs et stratégies*, «Les Révoltes Logiques», 1977, 4, pp. 89-97; e Id., *The Subject and Power*, «Critical Inquiry», 1982, VIII, 4, pp. 777-795).

²¹² H. Hermans, A. Hermans-Konopka, *Dialogical Self Theory*, op. cit., p. 195.

²¹³ Cfr. §§ 4.1.2.

3. *L'interlocutore detiene l'egemonia conversazionale.* È la famiglia più numerosa: l'*io* dialogico subisce l'egemonia dell'altro, perde la faccia, viene scartato o ignorato. Un esempio è *Nel magma*: sia dal punto di vista quantitativo, per cui su un totale di circa 790 parole complessive implicate negli scambi che coinvolgono l'*io*, soltanto 230 circa (il 29,1%) vengono da questi pronunciate, mentre le restanti 560 sono da ascrivere ai suoi partner (detto altrimenti, la struttura di *Nel magma* cresce fedelmente su quel «poco detto, / e molto udito» della lirica incipitaria, *Presso il Bisenzio*); sia dal punto di vista qualitativo, nella misura in cui questo «poco detto» viene usato per difendersi, schermirsi o mitigare il «molto udito»: l'interlocutore tende a porsi come giudice o parte offesa e a riposizionare l'*io* come imputato, presunto colpevole, debitore. Per chiudere su Jacques, ma precludendo al prossimo capitolo,

La relation à l'autre n'est pas forcément altruiste, elle peut devenir vorace, captative, intéressée. Car de même que l'ego établit son rapport à l'autre par une démarche expresse, à tout moment il peut l'interrompre en se repliant sur soi. Nous avons assurément le pouvoir de mutiler ou tronquer notre rapport à l'autre. Ce pouvoir nous est donné avec celui de feindre, d'esquiver. Séduction, tromperie, oppression donnent lieu aussitôt à des réactions curieusement symétriques. La domination du tyran appelle la veulerie consentie de sa victime. La feinte appelle la surenchère de la ruse, la simulation celle de la dissimulation²¹⁴.

²¹⁴ F. Jacques, *Dialogiques*, op. cit., p. 57.

Capitolo 2. Introduzione al concetto di *apocalisse dialogica*

Con *apocalisse dialogica* si definiscono le modalità di comunicazione disfunzionale nella poesia del Novecento italiano, dove il dialogo non si manifesta come intima adesione a una comunicazione consonante e reciproca, affidamento a un Altro-privato che disponga o elargisca indirizzi di senso, ma rinvia al malfunzionamento della comunicazione stessa (§ 2.1). In un intento di avvicinamento progressivo ai singoli campioni testuali, si suggerisce un accostamento metaforico tra la processualità di un dialogo e il rompicapo del quindici (§ 2.2). Le forme della comunicazione patologica vengono introdotte sul piano formale e contenutistico tramite l'inquadramento dei principali moduli di incongruenza pragmatica, di relazione interlocutiva fallimentare, e degli argomenti di conversazione (§ 2.3 e § 2.4). Lo stesso titolo *Dialogo* diventa il sintomo della funzione anti-dialogica (§ 2.5).

§ 2.1 I colloqui: gli strumenti umani

A uno sguardo d'insieme, gli episodi dialogici della lirica italiana del Novecento – e più in generale le opere che ne presentano una maggiore densità, in cui il dialogato viene impiegato in modo sistematico, deliberato mezzo di sperimentazione stilistica o manifesto poetico – sembrano raccolti da una costante di fondo: il rapporto con una situazione di crisi (del linguaggio, delle istituzioni sociali, dei costumi e dei valori, dei rapporti e via dicendo) che l'emergere del dialogato intercetta e restituisce a vari livelli. Due fra i libri più rappresentativi in questo senso sono *I colloqui* (1911) e *Gli strumenti umani* (1965), citati insieme non a caso: non tanto per l'affinità elettiva (è noto che Gozzano fu l'oggetto della tesi di laurea di Sereni) né per l'alta frequenza, all'interno di entrambi, di scambi di battute fra personaggi, quanto per il fatto che i due titoli si rivelano emblematicamente sinonimici. I colloqui *sono* gli strumenti umani²¹⁵, tramite cui «l'uomo si costituisce in quanto *soggetto*, [...] fonda nella realtà, nella sua realtà che è quella dell'essere, il concetto di “ego”»²¹⁶, definisce la propria identità

²¹⁵ «Per il pragmatico Dascal, *editor* della rivista *Pragmatics and Cognition*, autore di un ricco volume interdisciplinare sul dialogo (1985), “Il dialogo è la forma di interazione più complessa, pervasiva e specificatamente umana”» (C. Bazzanella, *Definire e caratterizzare il dialogo*, in Ead., *Sul dialogo*, op. cit., p. 10).

²¹⁶ É. Benveniste, *Essere di parola*, op. cit., p. 112. Sulle teorie dell'apprendimento e l'ontogenesi del linguaggio, cfr. almeno la polemica Vygotskij-Piaget: Jean Piaget, *Il linguaggio e il pensiero del fanciullo*, presentazione di Alberto Marzi, Firenze, Giunti-Barbera, 1981; Lev S. Vygotskij, *Pensiero e linguaggio. Ricerche psicologiche*, a cura di Luciano Mecacci, Roma-Bari, Laterza, 2008. Nella sua indagine sui meccanismi verbali dell'abuso, Raffaella Scarpa parla «di un *io* che c'è reattivamente, come se il proprio statuto di esistenza fosse il prodotto dell'esistenza altrui, tanto che le altre persone pronominali vengono usate [...] come attivatori di esistenza e azione; questo avviene secondo modalità basiliche: l'*io* si lega al *tu* in una coordinazione che conferma la dimensione a due senza la quale l'*io* latita; l'*io* si oppone al *lei/lui/loro* secondo diversi costrutti linguistici che però invariabilmente esprimono antagonismo e dissenso» (R. Scarpa, *Lo stile dell'abuso*, op. cit., pp. 224-225).

sociale²¹⁷, mette alla prova e acquisisce un bagaglio epistemico²¹⁸, modella il discorso filosofico²¹⁹, il pensiero creativo²²⁰, le attività cognitive²²¹ e così via.

All'interno di entrambi i libri, le interazioni verbali si originano e rimandano a una *funzione anti-dialogica*: proliferano le conversazioni patologiche, oblique e conflittuali, *miscomunicanti*; gli interlocutori interagiscono in modo disfunzionale e «dislogico»²²², si fraintendono, omettono; non si dà intesa fra parti, ma fallimenti posizionali, insuccessi pragmatici, silenzi spropositati; la mancata cooperazione si traduce in forme disconfirmatorie, di scarto o di muro, eretto a separare le retoriche incarnate dai personaggi, come se fossero costruiti per non comunicare o per farlo improduttivamente. Il complesso di questi fenomeni anti-dialogici si può trasporre nell'immagine metaforica di un'*apocalisse dialogica*: nella lirica del Novecento, l'espedito del dialogato si presta a rivelare l'intrinsecità del

²¹⁷ «È nell'interlocuzione quindi che avviene contemporaneamente la costruzione delle identità degli interlocutori e della referenza comune ad un universo di discorso condiviso» (C. Galimberti, *Analisi delle conversazioni*, op. cit., p. 48); «adottare una retorica vuol dire accettare una definizione non soltanto di ciò di cui si parla [...] ma anche e soprattutto della propria identità» (C. Dell'Aversano, *L'analisi posizionale del testo letterario*, op. cit., p. 98).

²¹⁸ «Una parte fondamentale della struttura contestuale sarà, allora, il cambiamento operato negli insiemi epistemici dei partecipanti. È nei termini di questo cambiamento epistemico che possono essere definiti lo stato iniziale e lo stato finale del contesto. [...] Può, tuttavia, verificarsi il caso che l'ascoltatore non cambi il suo insieme epistemico rispetto a questo fatto [...]. Questa è una delle ragioni per cui gli effetti perlocutivi vanno anche al di là del dominio di una teoria linguistica della pragmatica [...]. Il fatto che l'ascoltatore presti fede a un'asserzione, esegua un ordine, soddisfi una richiesta, ecc., non è argomento delle regole pragmatiche» (T. A. van Dijk, *Testo e contesto*, op. cit., pp. 287-293).

²¹⁹ «Ogni estensione della nozione di dialogo [...] finisce per rapportarsi a quella originaria data dall'uso platonico del dialogo e dalla sua definizione come strumento di argomentazione filosofica» (G. Ferroni, *Introduzione a Id., Il dialogo*, op. cit., p. 13).

²²⁰ «Le ultime ricerche di studiosi di epistemologia, di linguisti e di semiologi, tanto occidentali che sovietici, concordano nel porre alla base dello sviluppo del pensiero creativo – umanistico ma anche scientifico – meccanismi di tipo dialogico» (Maria Luisa Meneghetti, *Dialogo, intertestualità e semantica poetica. Un esempio: Mario Equicola e la lirica provenzale, Ivi*, pp. 87-100, cit. p. 87).

²²¹ «Le attività cognitive si compiono [...] naturalmente nella conversazione. E questa considerazione spiega il fatto che, *ceteris paribus*, le prestazioni cognitive siano migliori nella conversazione che in situazione individuale. Analogamente, ciò spiega anche il fatto che l'interazione conversazionale sia [...] una sorta di "bagno" dal quale emergono le cognizioni, in tempo reale o *a posteriori*. Infine, si comprende perché la conversazione costituisca l'orizzonte della sperimentazione in psicologia cognitiva. È perché la conversazione, in quanto ambito ecologico in cui avviene l'uso del linguaggio [...] è una sorta di *matrice del pensiero*» (Alain Trognon, *Psicologia cognitiva e analisi delle conversazioni*, in C. Galimberti, *La conversazione*, op. cit., pp. 115-155, cit. p. 155).

²²² «Definiamo eulogico un enunciato il cui attore si dimostra benevolo, amichevole, nei confronti dell'allocutore; lo apprezza o emette un giudizio positivo su ciò che il partner ha detto, sul modo di esprimersi e sim. [...] Definiamo dislogico un enunciato il cui produttore si dimostra ostile o critico nei confronti dell'allocutore e/o in contraddizione con ciò che egli ha detto. La proprietà di essere dislogico si può accertare delle volte senza conoscere le battute precedente e successiva. [...] Risultano inoltre dislogici gli enunciati contenenti l'accentuazione diretta della forza dell'atto linguistico [...] che esprimono un giudizio negativo sul partner (critiche, rimproveri, insulti), il rifiuto di accettare una sua scusa o un rimprovero, la contestazione del diritto, della competenza ecc. dell'allocutore a proposito dell'esecuzione di un atto verbale, il rifiuto di eseguire quanto richiesto dal partner. [...]. Alcune battute sono più dislogiche di altre [...]. La frontiera fra dislogico, eulogico e neutro non è precisa perché intervengono dei fattori impliciti, situazionali, conosciuti solo dagli interlocutori» (S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., pp. 51-55).

malfunzionamento della comunicazione, indicando una mobilità verbale²²³ che non ha successo, o che viene mobilitata per infrangersi su un senso intrattabile (come il senso della morte, che a inizio secolo trova una massima espressione nei dialoghi di *Myrica* e soprattutto dei *Canti di Castelvecchio*).

Anche gli scambi di battute reali e quotidiani reiterano forme disfunzionali e sconclusionate, tanto più ellittiche e incomprensibili dall'esterno quanto più profonda è l'intimità fra i parlanti. In un certo senso, sembra valere per qualsiasi interazione quanto osserva Catherine Kerbrat-Orecchioni a proposito della comunicazione interetnica e dei fraintendimenti interculturali: non solo «*tutto* può prestare il fianco a malintesi», ma i malintesi ne chiamano altri («*malinteso sul malinteso*»)²²⁴. Ancora a proposito dei *colloqui* come *strumenti umani*, sembra particolarmente emblematico che il linguista Michael Reddy abbia proposto il paradigma dei «costruttori di attrezzi» (*Toolmakers Paradigm*) come metafora concettuale del fatto che «la comunicazione non riesce più spesso di quanto ci accorgiamo»:

Sei individui vivono in ambienti separati. Nessuno sa come siano questi ambienti, a eccezione del suo proprio, e neppure sa che essi differiscono tra di loro. Gli individui non hanno un linguaggio comune, tuttavia possono mandarsi progetti degli attrezzi che essi costruiscono per rendere più facile la coltivazione dei loro terreni. Ognuno è orgoglioso degli attrezzi che inventa e, con molta attenzione, traccia degli schizzi dei progetti per istruire gli altri su come costruire quegli attrezzi per loro stessi. Generalmente i costruttori di attrezzi sono delusi, amareggiati o arrabbiati, per non dire sconcertati, quando i loro tanto curati progetti per i loro preziosi attrezzi vengono restituiti con quelle che sembrano essere delle modifiche insensate o controproducenti, tanto che è un evento da ricordare quando un progetto è accettato così com'è. Come immagine della comunicazione linguistica, il paradigma dei costruttori di attrezzi assume, in primo luogo, che gli enunciati siano più simili a progetti, dai quali molto deve essere inferito, ma senza assicurazione di correttezza [...]. La comunicazione non riesce più spesso di quanto ci accorgiamo; questo punto di vista è corroborato

²²³ Nel senso di vettorialità e movimento suggeriti dalla stessa etimologia *dià-logos*.

²²⁴ «Quando si fronteggiano due o più interattanti appartenenti a culture diverse, c'è sempre il rischio che nella comunicazione si verifichi un certo numero di "interventi mancati" (*miscommunication*), i quali [...] possono localizzarsi a qualsiasi livello del funzionamento dell'interazione – schemi intonativi, gestione dei turni di parola, formulazione degli atti linguistici, rituale di cortesia, ecc.: in altri termini, *tutto* può prestare il fianco a malintesi nello svolgimento degli scambi in un contesto interculturale. Quando allora si verifica l'intervento mancato, dal momento che gli interlocutori ne ignorano, nella maggior parte dei casi, le vere cause, si verificherà un *malinteso sul malinteso*, e il problema comunicativo sarà imputato ad una cattiva padronanza della lingua, o interpretato in termini di psicologia individuale (cattiva volontà, ostilità, maleducazione, ecc., e sempre negativamente. [...]) Queste disfunzioni nella comunicazione sono di solito all'origine di "momenti imbarazzanti" nello svolgimento dello scambio; possono inoltre essere responsabili di gravi traumi» (C. Kerbrat-Orecchioni, *Universali e variazioni culturali nei sistemi conversazionali*, op. cit., pp. 183-184).

dall'esperienza del rendersi conto, dopo minuti, giorni, settimane, mesi o anni, che quando B disse 'W' non intendeva 'X', ma 'Y'²²⁵.

Quando «riesce» allora, la comunicazione? Alle soglie della nostra letteratura, il sistema dialogico della *Commedia* di Dante (cui è dedicato un saggio di Carmelo Tramontana illuminante anche per il profilo metodologico²²⁶) sembra costituire un modello di dialogo ideale, e che proprio in quanto tale interessa la nostra riflessione: non sembra possibile, infatti, parlare di disfunzionalità, disordine e più in generale di non-finito senza un punto di riferimento funzionale, ordinato e finito rispetto al quale poter misurare una distanza. L'impianto dialogico della *Commedia* può rappresentare questo punto di riferimento.

In sintesi, la particolarità che distingue il dialogismo della *Commedia* è il suo compiersi, che coincide in definitiva con un paradossale (ma solo apparentemente) esaurirsi, *andare verso il monologismo*: più il soggetto si avvicina a Dio, più gli scambi di battute si rarefanno e al codice linguistico viene sostituito il codice visivo (per esempio, l'ultima *battuta*²²⁷ della *Commedia* è il movimento verso l'alto dello sguardo della Vergine Maria in replica ed esaudimento della richiesta-preghiera di San Bernardo). Questo procedere dell'opera emerge con evidenza se si confrontano le percentuali di dialogato e non-dialogato delle tre cantiche: nel *Paradiso*, infatti, troviamo soltanto 23 personaggi parlanti rispetto ai 64 dell'*Inferno* e ai 41 del *Purgatorio*; contiamo 150 battute dialogiche, a fronte delle 364 della prima cantica e delle 282 della seconda; per contro, la durata media di ciascun dialogo aumenta progressivamente di regno in regno (da 6,7 versi si passa a 8,3 e infine a 19,7)²²⁸.

Le considerazioni accennate sembrano suggerire un *proprium* del dialogo, ossia la sua natura *umana*: nessuno scambio è pragmaticamente possibile con l'ultimo-interlocutore, Dio²²⁹. Per sondare altre prospettive rispetto a quella letteraria, in uno studio dedicato alle forme del parlato filmico, Fabio Rossi fa corrispondere i due poli di «realismo» e

²²⁵ G. M. Green, *Pragmatica*, op. cit., pp. 14-15; cfr. Michael J. Reddy, *The Conduit Metaphor – A Case of Frame Conflict in Our Language about Language*, in Andrew Ortony (a cura di), *Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, pp. 284-324.

²²⁶ Cfr. C. Tramontana, *Il sistema dialogico della Commedia*, op. cit., pp. 9-45.

²²⁷ La reazione dialogica, infatti, «non deve necessariamente essere verbale» (*Ivi*, p. 13); cfr. anche § 3.1.

²²⁸ I dati sono ricavati da C. Tramontana, *Il sistema dialogico della Commedia*, op. cit.

²²⁹ Per usare le parole di Dell'Aversano a proposito degli *Holy Sonnets* di John Donne, «l'oggetto fondamentale del posizionamento dell'io poetico [delle poesie di Donne], che giustifica il dispiego senza paralleli di mezzi formali che le caratterizza in maniera così evidente, è la trascendenza, vale a dire un contenuto che non può essere espresso in maniera adeguata e diretta da alcune delle forme che può assumere il linguaggio umano, un contenuto che ha come propria caratteristica strutturale e definitoria quella di rappresentare [...] un oggetto di posizionamento necessario e ineludibile e, al tempo stesso, di trascendere, evidenziandone l'insufficienza, qualsiasi retorica, quindi di *non poter* essere propriamente fatto oggetto di alcuna forma adeguata di posizionamento» (C. Dell'Aversano, *L'analisi posizionale del testo letterario*, op. cit., p. 139).

«antirealismo» con la tendenza di un film di sfruttare o meno meccanismi monologici, resistendo all'«*horror silentii*»:

Le scene «mute», in altri termini, non incontrano i gusti del grande pubblico. Nel *corpus* di riferimento, è evidente come il film artisticamente più impegnato sia anche quello meno parlato e più informalmente parlato: *Ladri di biciclette*. Il pubblico medio al cinema vuole sentir parlare parecchio, mentre, di contro, è frequente cogliere in qualche critico l'accusa di «troppo parlato». Il codice verbale è ancora sentito, da taluni, come un'escrescenza nella purezza iconica del film, un'aggiunta, utile soltanto a un pubblico semicolto, per chiarire il senso dell'immagine. [...] La televisione, a maggior ragione quando è in diretta, tende a parlare ancora più del cinema, proprio perché si rivolge a un pubblico più basso [...]. È l'*horror silentii* [...], l'esigenza – da parte dei produttori – di non lasciare implicito nessun nodo strutturale dell'intreccio, di chiarire tutti i *frames*. [...] Se dunque, chiudendo questa sezione dedicata alla voce, volessimo tentare di abbozzare una gerarchia di realismo dialogico cinematografico, metteremmo senz'altro, verso il polo dell'antirealismo, i film tendenti al monologo, con un basso quoziente di parole al minuto e caratterizzati dall'uso della voce *off*, orientati verso il polo realistico porremmo, per converso, i film con un elevato numero di sovrapposizioni dialogiche, con una bassa media di parole per turni e un'elevata media di parole al minuto²³⁰.

Tornando a osservare, sulla scorta del modello dantesco, il carattere anti-dialogico degli episodi lirici del Novecento, mobilitati senza successo rispetto a un'idea di compimento, risulta particolarmente emblematico l'*andare verso il dialogismo* (il movimento opposto della *Commedia*) che detta tanto la generale tendenza del secolo, dove l'espedito conosce un ritorno di fiamma (in rapporto alle funzioni primo-novecentesche) negli anni Sessanta, quanto le direzioni particolari dei singoli autori. I due casi più noti, in considerazione dei loro libri d'esordio, sono Luzi e Sereni; ma già in Pascoli, i *Canti* mostrano un'evidente complicazione del dialogato rispetto a *Myrica*, così come in Gozzano *I colloqui* rispetto a *La via del rifugio* e in Montale *Satura* rispetto ai primi tre libri.

In ultima analisi, se Dante aveva mostrato come l'espedito dialogico potesse essere impiegato in funzione della costruzione del mondo del soggetto (chi dice «io» nel poema, di fatto, si-acquisisce grazie agli scambi con gli altri incontrati, riposizionandosi dialetticamente rispetto a loro; fino ad abolirli, superandone la storia), gli episodi novecenteschi smentiscono qualsiasi visione del mondo ordinata e risolta: le interazioni verbali dei personaggi (non di

²³⁰ Fabio Rossi, *Il dialogo nel parlato filmico*, in C. Bazzanella, *Sul dialogo*, op. cit., pp. 161-175, cit. p. 170-171.

rado caotiche, inconcludenti, apparentemente insignificanti e prive di senso) si riavvicinano alle conversazioni oblique, discontinue e scalarmente apocalittiche della realtà quotidiana²³¹.

Se, come scrive Tramontana, «nessuna immagine come quella novecentesca di *work in progress* è estranea alla *Commedia*»²³², niente più della «conversazione [reale] dà l'impressione di “lavoro in corso”, di incompletezza, di carattere frammentario e sconnesso»²³³; questi frantumi, cocci, relitti e scorie dei nostri dialoghi sembrano avere cittadinanza privilegiata nella lirica del Novecento.

§ 2.2 Il gioco del quindici

13	10	11	6
5	7	4	8
1	12	14	9
3	15	2	

Il gioco del quindici è un noto rompicapo che consiste in una tabellina quadrata suddivisa in quattro righe e quattro colonne, per un totale di sedici posizioni, su cui sono collocate in modo del tutto casuale quindici tessere. Scopo del gioco è ricomporre una figura o una sequenza numerica logica spostando le tessere sul quadrante. Ogni tessera ha infatti una mobilità minima garantita da un singolo spazio vacante su cui scorrono progressivamente le tessere piene; in altre parole, la figura finale è il risultato di una serie di riposizionamenti di un singolo spazio vuoto.

²³¹ Tanto che, come ricorda Ramona Bongelli, è stata rivendicata l'*autonomia* delle interazioni conflittuali: «Cristiano Castelfranchi, opponendosi alle numerose teorie (filosofiche, evolutive ecc.) che riconducono il conflitto alla cooperazione, sostiene che non ci sia nessun motivo per compiere una tale identificazione, rivendicando l'autonomia e l'identità delle interazioni conflittuali» (R. Bongelli, *Sovrapposizioni e interruzioni dialogiche*, op. cit., p. 92).

²³² C. Tramontana, *Il sistema dialogico della Commedia*, op. cit., p. 16.

²³³ S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 38. Come osserva Deborah Schiffrin facendo riferimento alle discussioni, è frequente che uno scambio finisca «without winners and losers»: «We often think that ending an argument means having persuaded another to accept a position to which he was initially opposed, or at least to have reached a compromise that incorporates our own point of view. Yet arguments often end without winners and losers and without resolution. Many arguments end with participants reaffirming their commitment to the opposing positions with which they began or refocusing their realigning themselves with a newly evolved position» (Deborah Schiffrin, *Everyday Argument: The Organization of Diversity in Talk*, in *Handbook of Discourse Analysis. Vol. 3. Discourse and Dialogue*, edited by Teun A. van Dijk, London, Academic Press, 1985, pp. 35-46, cit. p. 35).

Questo gioco sembra metaforico della processualità ideale di un dialogo: non soltanto perché anche il dialogo produce una figura semantica, il cui valore intrinseco è variamente declinabile dalla semplice informazione alla scoperta di senso, ma anche perché a questo risultato si giunge in modo analogo, vale a dire *spostando un vuoto*, «il veicolo dell'enigma»²³⁴ per dirla con Blanchot, che fuor di metafora consiste nel *silenzio* strutturale in cui i dialoganti si avvicinano, «la pausa che permette lo scambio; l'attesa che misura la distanza infinita»²³⁵. Come scrive Antimo Negri,

la situazione dialogica non è, e non può essere, mai una situazione di puro *loqui*: essa esige anche il paziente silenzio dell'ascoltatore. Resta, intanto, che la posizione dell'ascoltatore, è, deve essere, di volta in volta, assunta da uno degli interlocutori, dei soggetti dialoganti: gli *homines colloquentes* non sono, non possono essere, mai uomini contemporaneamente *loquentes*; ma è vero, poi, che lo stesso silenzio paziente dell'ascoltatore, in una situazione dialogica veramente tale, è, per muto che sia, un *loqui*. Intanto, è necessario che la «volontà di dialogare», come «volontà di intendere» ed anche come «volontà di ascoltare» è, può essere, propria di chi non si chiude nell'intransigenza dommatica e si apre al pensiero diverso dell'altro²³⁶.

In questo senso, un dialogo ideale può dirsi compiuto (come accennato in riferimento al modello della *Commedia*) solo quando gli interlocutori raggiungono una forma cognitiva satura, in cui cioè viene meno quella «differenza d'informazione»²³⁷ necessaria affinché il dialogo stesso abbia ragion d'essere (ed è il motivo per cui la divinità abolisce il dialogo: non può esserci differenza d'informazione per Dio). A un tale risultato si giunge tramite una serie di assestamenti consecutivi, che coincidono con i singoli passaggi di battute di cui si compone l'intero scambio; così anche l'identità, secondo le prospettive teoriche costruttivistiche, è una figura costruita da una serie di micro-identità transitorie che si posizionano e riposizionano nell'interazione col mondo (l'ignoto o l'altro da sé).

²³⁴ «La più semplice delle conversazioni potrebbe esser definita, ossia descritta, con tutta la semplicità possibile, nel modo che segue: quando due uomini parlano assieme, non parlano assieme ma a turno; uno dice qualcosa e poi si ferma, l'altro, un'altra cosa (o la stessa) e poi si ferma. Il loro discorso coerente è composto di sequenze che si interrompono al mutare del partner, anche se si modificano per corrispondere l'una all'altra. Il fatto che la parola abbia bisogno di passare dall'uno all'altro sia per confermarsi che per contraddirsi o per svilupparsi, dimostra la necessità dell'intervallo. Il potere di parlare si interrompe, e l'interruzione riveste un ruolo che sembra subalterno, quello appunto di un'alternanza subordinata, eppure è talmente enigmatico che è lecito vedervi il veicolo dell'enigma stesso del linguaggio: una pausa tra le frasi, pausa tra un interlocutore e l'altro, e una pausa attenta, quella dell'intendere, che raddoppia il potere di locuzione. [...] Tuttavia è chiaro che le pause che punteggiano, scandiscono e articolano il dialogo, non sono tutte della stessa specie. Certune bloccano il colloquio. [...] Ma certi silenzi, sia pure carichi di disapprovazione, costituiscono la parte motrice del discorso: senza di essa non si parlerebbe» (M. Blanchot, *La conversazione infinita*, op. cit., pp. 90-91).

²³⁵ *Ivi*, p. 95.

²³⁶ Antimo Negri, *Dialogo e consenso*, in G. Ferroni, *Il dialogo*, op. cit., pp. 228-242, cit. p. 230.

²³⁷ Cesare Segre, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, cit. p. 18.

Il concetto di *casella vuota* (in inglese *slot*), del resto, era già stato proposto da Goffman, che parla di *mosse* all'interno di un'*interazione strategica*. Come accennato nella premessa, il sociologo canadese dedica uno dei suoi saggi più celebri alla nozione fondamentale di *scambio riparatore*, un protocollo dialogico costantemente presente nelle conversazioni quotidiane, indicatore di come queste necessitino intrinsecamente di essere riparate:

Nell'organizzazione sequenziale dell'azione la mossa di un partecipante è seguita da quella di un altro: la prima mossa crea il contesto per la seconda e questa conferma il significato della prima. [...] Ogni mossa crea una casella vuota (*slot*) nel tempo e nello spazio in modo tale che qualsiasi cosa si verifichi immediatamente dopo può essere interpretata come derivante dalla persona a cui spetta il turno e verrà accuratamente analizzata allo scopo di scoprire se può essere «letta» come una replica²³⁸.

I modi per far saltare il gioco del quindici sono molteplici; in linea di massima, si potrebbero classificare nei seguenti macro-tipi:

- *saturazione*: nel quadrante ci sono sedici tessere (manca lo spazio vuoto);
- *fissità*: lo spazio vuoto c'è ma non si muove, come se le quindici tessere fossero incollate tra loro;
- *straniamento*: la sequenza numerica è raggiunta per approssimazione, ma mancano uno o più elementi (per esempio, si ripete due volte 4 a discapito di un'altra cifra); nel caso in cui il gioco si risolva con una figura, il risultato non appare verosimile;
- *loop*: il vuoto viene spostato 'a vuoto' (per esempio, perché tutte le altre tessere sono identiche); il disordine del quadrato non cambia.

I modi per far saltare il gioco del quindici sembrano corrispondere idealmente ad alcuni dei principali modi per far saltare un'interazione: i concetti di *saturazione*, *fissità*, *straniamento* e *loop* rimanderebbero cioè ad altrettante forme anti-dialogiche. Volendo sondare questa metafora con un'analisi sul corpus, si propongono di seguito quattro episodi (tratti rispettivamente da Gozzano, Caproni, Sereni e Sanguineti) come emblemi dei disfunzionamenti appena elencati.

§§ 2.2.1 Guido Gozzano, *La signorina Felicita*, II

55 «Senta, avvocato...» E mi traeva inquieto

²³⁸ E. Goffman, *La struttura dello scambio riparatore*, in P. P. Giglioli, *Linguaggio e società*, op. cit., p. 179.

nel salone, talvolta, con un atto
 che leggeva lentissimo, in segreto.
 Io l'ascoltavo docile, distratto
 da quell'odor d'inchiostro putrefatto,
 60 da quel disegno strano del tappeto,

 da quel salone buio e troppo vasto....
 «... la Marchesa fuggì.... Le spese cieche....»
 da quel parato a ghirlandette, a greche....
 «dell'ottocento e dieci, ma il catasto....»
 65 da quel tic-tac dell'orologio guasto....
 «...l'ipotecario è morto, e l'ipoteche....»

 Capiva poi che non capivo niente
 e sbigottiva: «Ma l'ipotecario
 è morto, è morto!!...» – «E se l'ipotecario
 70 è morto, allora....»²³⁹.

È curioso che sotto il titolo del Novecento che più di tutti rimanda a una dimensione dialogica, *I colloqui* di Guido Gozzano, siano riunite interazioni verbali lontane come poche altre dal poter essere ricondotte a una forma sana. Nell'esempio riportato, la patologia sembra connessa a un problema di saturazione; al fondo, i *veri colloqui* del libro non sarebbero quelli posticci con i vari attori ma quelli che il soggetto intrattiene con se stesso, rispetto ai quali le voci altrui agiscono come un elemento disturbante, una chiacchiera che *distrae* («Io l'ascoltavo docile, distratto», «Capiva poi che non capivo niente»). Il soggetto è intento all'ascolto dei propri pensieri e alla registrazione delle proprie percezioni sensoriali, facoltà cognitive, rappresentate nella ricchezza della loro gamma (olfatto: «da quell'odor»; vista: «da quel disegno», «da quel parato»; udito: «da quel tic-tac»; spazializzazione: «da quel salone buio e troppo vasto»). L'ospite lo trae nel salotto con fare misterioso e solenne, confidandogli vicende personali di carattere universale: che riguardano i suoi antenati («“... la Marchesa fuggì...”»), problemi economici («“Le spese cieche...”»), e soprattutto la morte dell'ipotecario, che si rivela essere il punto nevralgico su cui fa perno, incartandosi, l'intero discorso («“E se l'ipotecario / è morto, allora...”»); ciò nonostante, queste parole non hanno presa sul destinatario, non attivano nessuno scambio. Il problema della *saturazione*, trasposto nel quadrante dialogico, corrisponde quindi alla mancanza di un *vuoto* per l'altro, la cui parola non produce dialogo

²³⁹ Da *La signorina Felicità ovvero la Felicità*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 170.

(l'Avvocato non risponde) ma costituisce la cornice di un auto-discorso stagiato nel brusio di sottofondo: «i messaggi emessi dall'uno sono, per l'altro, dei disturbi (*bruit*)»²⁴⁰.

§§ 2.2.2 Giorgio Caproni, *I campi*

«Avanti! Ancòra avanti!»
urlai.
Il vetturale
si voltò.
«Signore,»
mi fece. «Più avanti
5 non ci sono che i campi.»²⁴¹

L'unico scambio di battute nell'opera di Caproni che coinvolge il soggetto rimanda a una forma di *muro dialogico*: l'istanza dell'*io* infatti, che si manifesta nel comando di proseguire, addirittura *urlato* («“Avanti! Ancòra avanti!” / urlai») viene bloccata sul nascere dalla risposta del vetturale, che si sottrae all'ingiunzione adducendo la motivazione irreplicabile che il mondo è, in qualche modo, finito (*più avanti non c'è più niente*); niente di più lontano dalla situazione favolistica per cui il dialogo «*prepara all'uscita verso il mondo*»²⁴². Il libro stesso in cui è inserito, del resto, restituisce un immaginario di tipo apocalittico, in cui il soggetto si ritrova a fare i conti con un mondo sempre più residuale e impraticabile. In eco, risuona il Moretti di *Canto libero di un giorno d'ozio*: «Percorra, salga: *avanti! avanti! avanti!*»; proprio il «vitalismo volontaristico di stampo chiaramente dannunziano»²⁴³ che, come osserva Marco Villa, permea il componimento di Moretti è una componente centrale degli ultimi libri di Caproni, assunta come una retorica bellica che acquista alla lirica la verità incongrua di un'ironia feroce.

Il problema dialogico di questo testo, in linea con i numerosi componimenti caproniani che danno voce a figuranti e comparse che pronunciano una battuta lapidaria ed escono dalla scena, è proprio quello dell'irreplicabilità: il loro discorso ha una natura spiazzante, tale da inchiodare il soggetto alla sua prima istanza, bloccandone di fatto la possibilità di riposizionarsi. Per usare un'immagine del poeta, il meccanismo dialogico verrebbe in un certo senso *murato vivo*, esautorato cioè della sua vettorialità da uno scarto di senso che

²⁴⁰ F. Jacques, *Per un interazionismo forte*, op. cit., p. 16.

²⁴¹ *I campi*, in G. Caproni, *L'opera in versi*, op. cit., p. 383.

²⁴² G. P. Caprettini, *Il dialogo nella fiaba*, op. cit., p. 191.

²⁴³ Marco Villa, *Poesia e ripetizione lessicale. D'Annunzio, Pascoli, primo Novecento*, Pisa, ETS, 2020, cit. p. 221, n.

l'interlocutore compie rispetto all'enunciato di partenza, pronunciando una sentenza che impedisce qualsiasi replica. In altri termini, la disfunzione dialogica de *I campi* rimanda a un problema di fissità delle voci: il movimento richiesto dal dialogo viene (anche letteralmente: *più avanti non c'è niente*) ostacolato o impedito.

Tornando a uno sguardo complessivo, si osserva come l'argomento intrattabile per eccellenza coincida sostanzialmente con l'offerta tematica della morte: fra le numerose forme di scarto dell'interlocutore attestate nei vari componimenti dialogici, la più ricorrente risulta non a caso quella dello scarto da parte di un *interlocutore mortifero* che nella sua battuta evoca o chiama in causa bruscamente il tema della morte, su si infrange (interrompe) lo scambio conversazionale. Lo scarto da parte di un interlocutore mortifero è forse la forma principale dell'antidialogismo pascoliano, che agisce nell'arco del secolo come una sorta di matrice da cui discende un grappolo di rifacimenti e varianti (a partire dallo stesso Gozzano de *Il responso*). Un esempio seconduvecentesco di interlocutore mortifero è *A Lucia, poco oltre i tre anni* (*Sinopie*, 1977) di Giorgio Orelli, in cui un dialogo padre-figlia, inizialmente riecheggiante il motivo della passeggiata nel *locus amoenus*, si infrange sulla battuta lapidaria della bambina:

«Di chi è questo odore?» «Questo odore
è del sambuco.» «Del san cosa?» «Del sambuco,
d'una pianta diversa dal pino sotto cui siamo passati
tante volte in questa falsa estate;
5 coi fiori del sambuco la nonna, la nonna Maria,
faceva la gazosa.» «Sì, è morta.»²⁴⁴

L'incipit orelliano è un campione rappresentativo anche di quella imprevedibilità dello sviluppo che caratterizza numerosi dialoghi lirici, per cui lo scambio di battute fra due interlocutori difficilmente riposa sul loro orizzonte di attesa: qualunque incontro può generare qualunque argomento, e anche un'interazione inizialmente disimpegnata come questa può interrompersi per la comparsa improvvisa di un contenuto intrattabile come la morte.

§§ 2.2.3 Vittorio Sereni, *Un posto di vacanza*, V

Viene uno, con modi e accenti di truppa da sbarco
mi si fa davanti avvolto nell'improbabile di chi,

²⁴⁴ Da *A Lucia, poco oltre i tre anni*, in Giorgio Orelli, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2015, cit. p. 82.

- stato a lungo in un luogo in un diverso tempo
e ripudiatolo, si riaffaccia per caso, per un'ora:
- 30 «Che ci fai ancora qui in questa bagnarola?»
«Elio!» riavvampo «Elio. Ma l'hai amato
anche tu questo posto se dicevi: una grande cucina,
o una grande sartoria bruegheliana...» Ci pensa un poco su:
«Una cucina, ho detto?» «Una cucina.»
- 35 «Con cuochi e fantesche? bruegheliana?». «Bruegheliana.»
«Ah,» dice «e anche sartoria? con gente che taglia e cuce?».
«Con gente che taglia e cuce». «Ma» dice «dove ce le vedi adesso?».
«Eh,» dico eludendo «anche oggi ci pescano, al rezzaglio».
«Ma tu» insiste «tu che ci fai in questa bagnarola?»
- 40 «Ho un lungo conto aperto» gli rispondo.
«Un conto aperto? di parole?». «Spero non di sole parole.»
Oracolare ironico gentile sento che sta per sparire²⁴⁵.

L'incontro con Elio nel quinto movimento di *Un posto di vacanza* è contrassegnato da una forte spinta onirica-straniante, i cui principali indicatori sono:

- l'identica ripetizione, da parte di entrambi i parlanti, delle parole dell'altro («“Una cucina, ho detto?” “Una cucina.” / “Con cuochi e fantesche? bruegheliana?”», «“Ho un lungo conto aperto” gli rispondo. / “Un conto aperto?”»);
- la volatilità tematica, ovvero una tendenza centrifuga rispetto al motivo conduttore dello scambio (al v. 30 per esempio, l'interlocutore si rivolge al soggetto con una domanda specifica, «“Che ci fai ancora qui?”», elusa nella battuta successiva, in cui l'*io* replica dirottando il discorso sul partner: «“Ma l'hai amato / anche tu questo posto”»);
- l'ingigantimento di dettagli favolistici-fiamminghi («“una grande sartoria bruegheliana”», «“Con cuochi e fantesche? bruegheliana?”», «“con gente che taglia e cuce”»);
- la visionarietà dell'incontro, sul modello classico delle epifanie (apparizione improvvisa, oscuro e allegorico scambio di battute, sparizione: «Oracolare ironico gentile sento che sta per sparire»).

Lo scambio di battute di *Un posto di vacanza* sembra, dei quattro esempi di anti-dialogismo qui proposti, il meno patologico: gli interlocutori si alternano con battute equilibrate nella misura versale e nessuno dei due mostra di esercitare una preminenza dialogica sull'altro, tanto nel tono delle affermazioni quanto nella postura; eppure, il dialogo

²⁴⁵ Da *Un posto di vacanza*, in Vittorio Sereni, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995, cit. pp. 230-231.

produce un effetto di straniamento che lascia il soggetto (e il lettore con lui) incerto, appeso a un senso che viene lasciato intravedere solo in filigrana, senza essere apertamente pronunciato.

§§ 2.2.4 Edoardo Sanguineti, *Purgatorio de l'Inferno*, 2

– non amo
(disse poi); (le azioni simboliche, intendeva); ma Fautrier disse:
ora ci penso io (in tutti i sensi) –
poi Calvino mi disse
(al Norman) che Pavese diceva; allora dissi (a me stesso): spiegherò;
proprio le medesime cose (di Paz); anche questo (spiegherò); (anche
20 questo non poter[ti] amare); di altro si deve, dunque, parlare (io dissi):
di altro (ormai) dire (dirò): spiegherò; una poesia (dissi) scriverò: sul
fascismo.²⁴⁶

L'ultimo caso di disfunzione dialogica, il *loop*, prende come campione *Purgatorio de l'Inferno*, 2 (in *Triperuno*, 1964) di Sanguineti. I *verba dicendi* (almeno quattordici in un'economia di soli otto versi) girano a vuoto nello spazio testuale, senza organizzarsi mai in una struttura discorsiva compiuta, come se l'intero quadrante del gioco fosse esploso o, con Colangelo, come se le «regole precise del gioco [...] giungessero alla pratica finale di un gioco senza regole»²⁴⁷; gli esasperanti connettivi (*allora, anche, dunque, ormai*) sono la macchina di una retorica a-referenziale, che disconferma cioè la referenza e accampa nomi propri sul niente («poi Calvino mi disse / (al Norman) che Pavese diceva»). Riprendendo un'immagine di Bice Mortara Garavelli, l'impressione è quella di un «gioco di scatole cinesi dove, col moltiplicarsi dei piani enunciativi (E₁, E₂, E₃... E_n) si moltiplicano anche i locutori (L₁, L₂, L₃... L_n)»²⁴⁸: dentro la scatola non c'è un enunciato ma un'altra scatola (con dentro un'altra scatola). Come si domanda Emmanuel Levinas,

l'inquietudine nuova del linguaggio-che-va-alla-deriva non annuncia, forse, senza perifrasi, ormai impossibili o totalmente sprovviste di forza di persuasione, la fine del mondo? Il tempo non trasmette più il suo senso nella simultaneità delle frasi. Le

²⁴⁶ Da *Purgatorio de l'Inferno*, 2, in Edoardo Sanguineti, *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004*, Milano, Feltrinelli, 2004, cit. p. 32.

²⁴⁷ «Corporalizzato a oltranza, l'“io” di Sanguineti è un organismo perennemente fungibile da altri “io”. Uno dei tanti “pezzi di ricambio”, prodotti dalla grande catena delle merci dominata dagli ordini bancari e militari [...]. L'“io” di Sanguineti appare sempre più [...] come un “io” di stile, consapevole che una riscrittura del mondo deve essere compiuta stabilendo regole precise del gioco, per poter giungere alla pratica finale di un gioco senza regole» (Stefano Colangelo, *Il soggetto nella poesia del Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, cit. pp. 111-112).

²⁴⁸ B. Mortara Garavelli, *La parola d'altri*, op. cit., p. 21.

proposizioni non riescono più a mettere insieme le cose. I «significanti» giocano senza significati [*signifiés*] ad un «gioco di segni» senza significazioni [*significations*] né poste in gioco²⁴⁹.

Proprio i «“vuoti di significato”», infatti, specularmente all’«enfaticizzazione di parole dal valore semantico debole o nullo», in quanto prodotti di «un uso del linguaggio come sottrattore di senso», costituiscono non solo uno dei principali «meccanismi di corruzione del pensiero e di induzione all’ottenebramento e alla soccombenza», ma anche «forse il più trascurato dei processi di condizionamento, da Aristotele alla PNL (Programmazione Neuro-Linguistica)»²⁵⁰.

Posta dunque la risoluzione del rompicapo come fine ultimo dell’insieme delle mosse, il gioco del quindici si fonda su due tipi di mobilità: una mobilità che ha successo e una mobilità che non ha successo; ogni singolo spostamento può o avvicinare o allontanare dalla soluzione, che non può essere che una. Per contro, è difficile (per non dire impossibile) che un dialogo riposi su soluzioni e fini univoci: anche nel caso di una micro-interazione innescata per ottenere l’informazione più triviale (per esempio l’ora), il ventaglio di risposte possibili (tutte a un diverso grado di eupressia, congruità, preferibilità e via dicendo), senza contare le eventuali contro-risposte e ribattute, non è misurabile – né quando si tratti di dialoghi reali né tanto meno in poesia, dove domina la costante pluralità di livelli. Di conseguenza, il successo di ogni mobilitazione (ossia di ogni singola battuta, mossa enunciativa, presa di turno) è irriducibile a un’obiettivo misurabilità, specie per un osservatore esterno; c’è un punto non misurabile al cuore del gesto lirico, raggiunto il quale l’analisi rimbalza.

Quando il testo si scinde in un sistema di attori cui è dato diritto di parola e che si parlano tra loro, producendo almeno una coppia di battute adiacenti, si attiva la *funzione dialogica*. Analizzare i micro-riposizionamenti reciproci fra il soggetto e i suoi interlocutori può portare nelle prossimità di questo centro: per riprendere un esempio già fatto, la micro-interazione de *I campi* si gioca su un’offerta tematica centrale non solo del libro cui appartiene, *Il muro della terra*, ma della poetica tutta di Caproni (cioè il motivo ricorrente di un mondo in progressiva cancellazione, incorniciato da gesti cerimoniosi e fulminee comparse), come se nell’espedito dello scambio di battute si riproducesse in scala il sistema dell’intera opera.

²⁴⁹ E. Levinas, *Nomi propri*, op. cit., p. 4.

²⁵⁰ R. Scarpa, *Lo stile dell’abuso*, op. cit., p. 28 e 28, n.

Ma nei testi analizzati l'espedito dialogico sembra portare il marchio di un difetto di fabbrica, un malfunzionamento originale: riprendendo la metafora iniziale, è come se il rompicapo del quindici non domandasse più di riordinare una sequenza numerica logica scomposta, ma di scomporla ulteriormente o disinnescarne la logicità, mettendone in crisi il senso e facendo saltare il gioco. A questa *funzione anti-dialogica* risponde gran parte degli episodi del Novecento: l'espedito dello scambio di battute favorisce una comunicazione disfunzionale, che si realizza a vari livelli compresi fra l'afasia e la balbuzie, l'*incompetenza pragmatica*²⁵¹ e, immancabile, il conflitto. A questa si riconducono le varie forme di scarto e muro dialogico, di squilibrio nella redistribuzione della *speakership*, di scontro; capita che il dialogo ricalchi i moduli dei processi giudiziari, delle inquisizioni e degli interrogatori; di rado rimanda a un rapporto pacificato, e anche in questi casi è connotato da elementi grotteschi.

In conclusione, il dialogismo nella poesia italiana del XX secolo sembra l'espedito della crisi, una crisi che lo scambio verbale porta a espressione e mette in scena. Se leggiamo queste interazioni cercando di rispondere a domande tipo *qual è l'occasione dialogica?*, *quale acquisizione di senso porta il dialogo?*, *come si articola, e in che toni, lo scambio fra gli interlocutori?*, si affaccia a rispondere una sintomatologia variamente ridistribuita fra i macropoli della difficoltà della comunicazione (spesso il dialogo non arriva a realizzarsi e i *verba dicendi* e i «conati allocutivi»²⁵² si accumulano in turbolenze che non scatenano uno scambio diretto) e del conflitto: lo scambio diviene portatore di un senso intrattabile, o gli interlocutori portano avanti un discorso su piani inconciliabili fra loro. Il dialogo tende a essere attivato come elemento problematizzante o da problematizzare, indicando in molti casi l'impossibilità del dialogo stesso.

§ 2.3 La comunicazione patologica

²⁵¹ Per il concetto di *competenza linguistica* (e la distinzione fra *competenza* e *esecuzione*, funzionale a una teoria della *performance*), cfr. almeno Noam Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge (MA), MIT Press, 1965. La *competenza comunicativa*, o *pragmatica*, che corrisponde alla «capacità dei parlanti di scegliere le espressioni appropriate alla situazione» (S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 30), critica la «base ristretta» della competenza linguistica monologica di Chomsky come «un'applicazione, limitata da condizioni empiriche [...]»; al contrario, la produzione di una situazione di potenziale comunicazione linguistica è parte della competenza generale di un parlante ideale» (J. Habermas, *Alcune osservazioni introduttive a una teoria della competenza comunicativa*, op. cit., p. 116).

²⁵² Niccolò Scaffai, *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci, 2015, cit. p. 160.

Secondo il primo assioma della comunicazione, non si può non comunicare²⁵³: anche non volendo, comunichiamo, se non altro il nostro desiderio di non comunicare²⁵⁴. Nel grande classico *Pragmatica della comunicazione umana*, Paul Watzlawick, Janet Beavin e Don Jackson trattano della squalificazione della comunicazione all'interno del terzo capitolo, dedicato alla comunicazione patologica, in riferimento ai casi in cui un individuo che si ritrova in una situazione potenzialmente dialogica non vuole conversare:

La squalificazione è una tecnica importante a cui A [che non vuole parlare] può ricorrere per difendersi: egli può comunicare in modo da invalidare le proprie comunicazioni o quelle dell'altro. Rientra in questa tecnica una vasta gamma di fenomeni della comunicazione: contraddirsi, cambiare argomento o sfiorarlo, dire frasi incoerenti o incomplete, ricorrere a uno stile oscuro o usare manierismi, fraintendere, dare una interpretazione letterale delle metafore e una interpretazione metaforica di osservazioni letterali, ecc²⁵⁵.

Di tutti i fenomeni patologici sopraindicati si trova attestazione negli episodi dialogici del Novecento. Nel già citato estratto di *Un posto di vacanza*, almeno a detta dell'io, l'interlocutore-Elio si *contraddice* («[...] “Elio. Ma l'hai amato / anche tu questo posto se dicevi: una grande cucina, / o una grande sartoria bruegheliana...” Ci pensa un poco su: / “Una cucina, ho detto?” “Una cucina.” [...]); sempre lì, gli interlocutori *cambiano argomento o lo sfiorano* («“Ma” dice “dove ce le vedi adesso?”. / “Eh,” dico eludendo “anche oggi ci pescano, al rezzaglio”»), come ancora, di riflesso, nei versi centrali di *Presso il Bisenzio*, in cui il

²⁵³ «Anzitutto, c'è una proprietà del comportamento che difficilmente potrebbe essere più fondamentale e proprio perché è troppo ovvia viene spesso trascurata: il comportamento non ha un suo opposto. In altre parole, non esiste un qualcosa che sia un non-comportamento o, per dirla anche più semplicemente, non è possibile *non* avere un comportamento. Ora, se si accetta che l'intero comportamento in una situazione di interazione ha valore di messaggio, vale a dire è comunicazione, ne consegue che comunque ci si sforzi, non si può non comunicare. L'attività o l'inattività, le parole o il silenzio hanno tutti valore di messaggio: influenzano gli altri e gli altri, a loro volta, non possono non rispondere a queste comunicazioni e in tal modo comunicano anche loro» (Paul Watzlawick, Janet Helmick Beavin, Don D. Jackson, *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi, delle patologie e dei paradossi*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1971, cit. pp. 40-41).

²⁵⁴ «Il minimo che l'atto di comunicare possa esprimere è che l'emittente ha la capacità e apparentemente la volontà di comunicare» (Erving Goffman, *L'interazione strategica*, Bologna, il Mulino, 1971, cit. p. 14). A lato, si ricorda anche la teoria dell'azione sociale di Jürgen Habermas, che distingue fra «agire comunicativo» e «agire strategico» («non-comunicativo»): «Due sono gli elementi che definiscono l'agire comunicativo rispetto ad ogni altro tipo di agire: l'intenzione di intendersi (non necessariamente il raggiungimento effettivo dell'intesa) e il linguaggio come *medium* dell'intesa, nel senso che ad esso è immanente il *telos* dell'intendersi. Viceversa, l'agire non-comunicativo o strategico è caratterizzato da un'attività che mira allo scopo di autoaffermarsi (mira al “successo” o alla “influenza” sull'altro). [...] Agire comunicativo e agire strategico, così intesi, sono paradigmaticamente due meccanismi alternativi di coordinamento dell'azione sociale. Rispondono a due logiche d'azione incompatibili: rispettivamente “intesa” e “influenza”. In entrambi i casi c'è scambio d'informazione: ma solo nel coordinamento all'intesa si crea una “comprensione” [...], dunque un sapere intersoggettivamente vincolante» (Gian Enrico Rusconi, *Presentazione a J. Habermas, Teoria dell'agire comunicativo*, vol. 1, *Razionalità nell'azione e razionalizzazione sociale*, op. cit., pp. 33-34).

²⁵⁵ P. Watzlawick, J. Helmick Beavin, D. D. Jackson, *Pragmatica della comunicazione umana*, op. cit., p. 66.

soggetto non riesce a fornire l'informazione richiestagli («“Quali parti?”») ma rimanda la questione (che riguarda un punto storico-esistenziale cruciale) a un problema di natura dialogica, differendo la comunicazione sul piano meta-pragmatico («“È difficile, difficile spiegarti”»²⁵⁶), in cui i parlanti tendono emblematicamente a riparare ogni qualvolta siano attraversati dalla «consapevolezza di tali cause dei fallimenti di comunicazione»²⁵⁷.

Continuando la rassegna, il famoso verso gozzaniano «“Due cose belle ha il mon... Perché ridete?”»²⁵⁸ (ma gli esempi, com'è intuibile, sono cospicui) è un esempio di *frase incoerente o incompleta*; per quanto riguarda invece il *ricorso a uno stile oscuro o a manierismi*, si è già fatta menzione degli scambi di battute iper-manierati di Palazzeschi (cfr. *Visita alla Contessa Eva Pizzardini Ba*). Un caso di oscurità dialogica per eccellenza è l'unico scambio di battute presente nell'opera di Amelia Rosselli (in *Serie ospedaliera*, 1969), dove l'interlocutore replica con delle non-risposte (anche sul piano sintattico sono due subordinate, ipotetica e avversativa, rispettivamente ai vv. 5-7 e 9-10) alle inoppugnabili istanze dell'*io*, tra la massima-direttiva incipitaria (vv. 1-2) e la sentenza conclusiva (v. 11):

Sul piano puramente umano, come se fosse inconcluso
il suo viaggio, gli dissi: «non tirare per la camicia
l'amicizia», «essa è definitiva». Se non fruttando
viaggi, se non sfruttando, togliti almeno la camicia
5 ch'io ne possa vedere il sudore.

E mi rispose: «se
tutta una linea è retta, chiara, se tutto il mio
appartenere è retto», ed io: «non solo sei sulla linea
retta che incurva, ma essa s'incurva, ti bacia la
mano». E lui rispose: «ma mi incammino furioso, inutilmente
10 ripenso alle tue parole».

«Esse mi macilentano»²⁵⁹.

Per quanto riguarda il *fraintendimento*, uno degli apici dell'anti-dialogismo pascoliano sembra il già ricordato refrain de *I due girovagi*, «– Oggi ci sono / e doman me ne vo... □ – Stacci! / stacci! stacci!» (l'equivoco è l'omonimia grammaticale di «stacci», che il secondo attore impiega come sostantivo variante di *setaccio*, ma il primo interpreta come imperativo del

²⁵⁶ Da *Presso il Bisenzio*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., pp. 317-318, v. 30 e v. 33.

²⁵⁷ S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 46.

²⁵⁸ Da *Poesie sparse*, 47, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 315, v. 35.

²⁵⁹ Da «*Sul piano puramente umano, come se fosse inconcluso*», in Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Milano, Mondadori, 2012, cit. p. 256.

verbo *stare*: per questo fraintendimento, secondo l'aneddoto popolare che presiede alla lirica, i due ambulanti sarebbero giunti alle mani). Giungendo, infine, ai casi in cui parlanti *danno una interpretazione letterale delle metafore e una interpretazione metaforica di osservazioni letterali*, un paradigma di questo fenomeno si trova nel primo scambio di battute fra l'Avvocato e la signorina Felicità, nella quarta sezione del più noto poemetto gozzaniano, dove il soggetto asserisce «“Sarebbe dolce restar qui, con Lei!...”»²⁶⁰ e l'interlocutrice mostra di interpretare il *qui* alla lettera, riferendolo alla soffitta dove si sta svolgendo la conversazione: «“Qui, nel solaio?...”»²⁶¹. Per passare a un caso secondo-novecentesco, *Xenia II*, 8 («“E il Paradiso? Esiste un paradiso?”. / “Credo di sì, signora, ma i vini dolci / non li vuol più nessuno”»²⁶²) è un componimento a dialogicità totale composto da un *botta e risposta* che si risolve con uno scarto dell'interlocutore, laddove il punto di scarto è uno *scarto di referente* (dal Paradiso-aldilà al Paradiso-vino).

A questi fatti patologici della comunicazione, tanti altri se ne potrebbero aggiungere; per esempio, la poca predisposizione a interloquire si può dimostrare anche rispondendo a monosillabi, per una forma di «indolenza verbale», come osserva Spitzer:

Quando l'interrogato evita di proferire un messaggio esplicito si può parlare di indolenza verbale, di una forma di pigrizia per la quale, alla formulazione di un pensiero, si preferisce esprimere in poche parole il rifiuto di rispondere. Un modo di parlare assonato e scontroso sembra quasi voler rimarcare, prima di ogni frase, quanto questa sia superflua²⁶³.

Se i fenomeni sopra elencati rientrano nella tecnica della squalificazione del discorso di cui può servirsi chi desidera sottrarsi dalla conversazione inficiandola, negli episodi di cui ci occuperemo si trovano casi in cui il soggetto si rivolge a *interlocutori indolenti*, che parlano in modo «assonato e scontroso» o non parlano proprio, rispondono a monosillabi o invitano chi li sta sollecitando a parlare a zittirsi a sua volta. Questo motivo è particolarmente insistito nell'opera di Gozzano, di cui un titolo esplicativo è *Il gioco del silenzio* – testo in cui il comando a tacere (che giunge solo nell'ultimo verso) rimane emblematicamente non pronunciato:

Ti scossi, ti parlai con rudi frasi,

²⁶⁰ Da *La signorina Felicità ovvero la Felicità*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 175, v. 208.

²⁶¹ *Ibidem*, v. 209.

²⁶² *Xenia II*, 8, in E. Montale, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 312.

²⁶³ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 191.

30 ti feci male, ti percossi quasi,
e ancora mi negasti la tua voce.

[...]

35 Non quel silenzio. Nel ricordo, sola
restò la bocca che non diè parola,
la bocca che tacendo disse: Taci!...²⁶⁴

Le situazioni come questa appaiono estremamente emblematiche: il testo prepara una cornice potenzialmente dialogica ma allo stesso tempo chiama in causa un personaggio che, non volendo (o potendo, in altri casi) comunicare, la disinnesca dall'interno: come se il dialogo venisse evocato per essere negato e la comunicazione *interrotta*, per evocare il secondo titolo de *Gli strumenti umani*. L'interlocutore può intimare di tacere non solo perché non desidera partecipare al dialogo, ma anche per appropriarsi della *speakership*; per esempio, se pensa che chi parla abbia un punto di vista erroneo o le sue parole lo infastidiscono e lo trovano in disaccordo, per cui ritiene di dover correggere la sua versione dei fatti mostrando come stanno veramente le cose. È quanto accade in un raro campione dialogico caproniano, *Ribattuta* (da *Il franco cacciatore*, 1982):

*Il guardacaccia,
con un sorriso ironico:*

– Cacciatore, la preda
che cerchi, io mai la vidi.

*Il cacciatore,
imbracciando il fucile:*

– Zitto. Dio esiste soltanto
nell'attimo in cui lo uccidi²⁶⁵.

Nel suo importante volume dedicato all'analisi del dialogo, frutto del crescente interesse sviluppato per la pragmatica e la teoria dell'argomentazione, Sorin Stati propone una riclassificazione degli atti linguistici²⁶⁶ distinguendo, nell'ordine di trattazione, enunciati direttivi, Domande, Asserzioni, Richiami, enunciati *tu*-valutativi, Inferenze e enunciati commissivi (sostanzialmente le promesse e le minacce). Nello sforzo di trattare le singole

²⁶⁴ Da *Il gioco del silenzio*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 146, vv. 28-36.

²⁶⁵ *Ribattuta*, in G. Caproni, *L'opera in versi*, op. cit., p. 400.

²⁶⁶ Cfr. almeno John L. Austin, *How to do things with words*, Oxford, Oxford University Press, 1962; e John R. Searle, *Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

funzioni «nel modo meno vago possibile»²⁶⁷, pur consapevole della problematicità intrinseca in ogni proposta tassonomica e in ogni tentativo di decodifica (e quindi tenendo fermo il principio della «relatività pragmatica»²⁶⁸), ogni atto linguistico viene considerato alla luce non solo dello scopo enunciativo delle unità sintattiche che lo compongono, ma anche della sua felicità²⁶⁹, misurata anche sulla congruenza²⁷⁰ dell'enunciato-replica, che può soddisfare o meno le aspettative del mittente. In questo senso, una conversazione patologica si caratterizza per la disponibilità ad accogliere battute pragmaticamente inaccettabili, come le repliche incongrue e le false repliche (anche «non-repliche»²⁷¹); per accennare a un esempio, si consideri *Ricordo di Borsieri* (in *Questo muro*, 1973) di Fortini, dove nessuno dei partecipanti all'interazione verbale (l'*io* dialogico e un interlocutore individuato a partire dal titolo) replica in modo pragmaticamente congruo alla battuta dell'altro:

«Non voltare quell'angolo», mi diceva. «È meglio
che tu non veda. Fa ancora impressione.
È così sfigurato, irriconoscibile».

5 «Ma tu non sei Borsieri?», rispondevo. «Ti riconosco
anche se sei molto invecchiato. E anch'io.
Nel Quarantanove o poco più tardi e già c'era
la guerra di Corea
– imprecisi andavano allora
nei cieli i segni del secolo – non eri
10 venuto, pazzo, a domandarmi
qualche lavoro? Non eri stato in Spagna

²⁶⁷ S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 36.

²⁶⁸ «Si potrebbe pensare a un principio della “relatività pragmatica”: l'enunciazione di una battuta si giustifica, è pragmaticamente motivata per un certo allocutore e in un particolare contesto di comunicazione. La relatività pragmatica agisce più spesso della relatività semantica (la stessa frase può essere valutata come accettabile da un ricevente, e inaccettabile da un altro) e di quella sintattica (alcune frasi, corrette per molti parlanti, risultano scorrette per alcuni altri)» (*Ivi*, p. 64); tenendo fermo l'«assunto secondo il quale la conversazione è una produzione congiunta [...] una stessa azione può ricevere diverse interpretazioni» (R. Bongelli, *Sovrapposizioni e interruzioni dialogiche*, op. cit., p. 41).

²⁶⁹ Cfr. J. L. Austin, *How to do things with words*, op. cit. «Nella filosofia del linguaggio, anziché parlare di *frasi*, negli anni sessanta si è cominciato a parlare di *atti linguistici* (in inglese *speech acts*). Questo cambiamento rifletteva una nuova prospettiva di ricerca, in cui il parlare veniva visto come un fare, cioè come un tipo di azione sociale, non più solo soggetto a regole grammaticali o condizioni di verità, ma anche a condizioni di attuazione o di successo (siccome queste condizioni renderebbero l'atto “felice” o meno, furono chiamate *felicity conditions*)» (A. Duranti, *Etnopragmatica*, op. cit., p. 41).

²⁷⁰ «Definiamo “congruenza” la proprietà dialogica degli enunciati-replica che consiste nella conformità con le regole di successione delle funzioni pragmatiche in una coppia di battute, conformità che soddisfa le aspettative di chi ha pronunciato l'enunciato-stimolo. [...] Visto che l'enunciazione di una Domanda si fa con lo scopo di ottenere un'informazione, si definisce congrua la replica che fornisce proprio questa informazione. Nella nostra accezione, una replica è congrua indipendentemente dal suo grado di “completezza”, sicché riteniamo congrue sia le risposte abbondanti, che quelle imprecise, incomplete, allusive o sottintese» (S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., pp. 61-64).

²⁷¹ *Ivi*, p. 62.

con Angeloni? E s'era parlato di Ascaso,
di Gallo, di quelle cose».

«Rimani qui»

ora mi sussurrava, con ansia e fiato corrotto:

15 «È orribile, è meglio non guardare.

Le nostre energie sono preziose, non giovano
emozioni inutili. Bisogna parlare insieme.

Mantieni i contatti? C'è bisogno

di gente come te».

20 Perché aver pietà più di lui che di me?

Mi chiedevo. Salutarlo di secco e andare avanti.

Dietro l'angolo, entravo nel vento, la terra gelata,
nulla, neppure muco rappreso. Vedevo le moli
d'un nuovo quartiere, auto, pochi passanti.

25 «Dunque non era vero», mi sono detto.

«Nulla è stato, tutto avevamo sognato.

Laggiù è la mia casa, la stanza mia,

i libri mansueti, i visi cari,

il letto, il sonno»²⁷².

Lo scambio comincia *ex abrupto* con un infinito prescrittivo negativo messo in evidenza dal *verbum dicendi* subito dopo, a dividere le due parti di cui si compone la battuta, che continua con un'ellittica spiegazione. Ma il soggetto ignora del tutto l'oscuro monito; anche la sua battuta si divide in due parti, delimitate dal *verbum dicendi* in posizione mediana: dopo la domanda retorica di accertamento («“Ma tu non sei Borsieri?”»), il riconoscimento dell'altro diventa l'occasione per una constatazione su di sé («“Ti riconosco / anche se sei molto invecchiato. E anch'io”») e per richiamare il comune passato e le trascorse conversazioni («“Nel Quarantanove o poco più tardi e già c'era / la guerra di Corea [...] E s'era parlato di Ascaso, / di Gallo, di quelle cose”»). A sua volta, l'interlocutore ignora l'intero discorso dell'*io* e torna a ripetere il comando («“Rimani qui”»); emblematicamente, le ultime parole rimandano (come le ultime del soggetto nel turno precedente) a un'idea di *comunione fàtica* («phatic communion», un concetto introdotto per la prima volta nel 1923 da Bronisław Malinowski²⁷³): «“Bisogna parlare insieme. / Mantieni i contatti? C'è bisogno / di gente come te”».

²⁷² *Ricordo di Borsieri*, in F. Fortini, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 336-337.

²⁷³ Studiando le dinamiche sociali delle società primitive, l'antropologo nota come gli individui possano parlarsi per intere ore senza dirsi niente di rilevante; l'interazione verbale viene usata non per trasmettere e ricevere delle informazioni, ma per stabilire un contatto, una comunanza sociale: «After the first formula, there comes a flow of language, purposeless expressions of preference or aversion, accounts of irrelevant happenings, comments on

Ognuna delle tre battute di cui si compone lo scambio cade nel vuoto, ossia non lascia traccia di sé nella battuta consecutiva, che nasce pragmaticamente *irrelata* dalla precedente; in altri termini, nessuno degli enunciati prodotti contiene componenti di ricezione: i parlanti seguono la propria traiettoria discorsiva, senza incrociare quella dell'altro. L'ultima battuta ai vv. 25-29, pronunciata tra sé quando il soggetto è ormai rimasto solo, sembra un tipico esempio di «post-combustione»²⁷⁴, concetto goffmaniano che Giolo Fele, in un importante studio dedicato al disaccordo nella conversazione, sviluppa nei termini di azione «*post-mortem*»²⁷⁵.

L'insuccesso dialogico di questo scambio fortiniano è decretato anche dal secco congedo dell'*io* su cui viene a infrangersi («Perché aver pietà più di lui che di me? / Mi chiedevo. Salutarlo di secco e andare avanti»), che sembra un esempio di *empatia disfunzionale*, espressione con cui si definiscono ad ampio raggio le relazioni interlocutorie basate sul venir meno dei fattori principali che definiscono la comunicazione empatica: fra cui il reciproco interesse a stabilire e mantenere un'interazione efficace, la predisposizione di ogni interlocutore all'ascolto attivo, la partecipazione emotiva al manifestarsi dell'altro e la capacità di gestione del conflitto. Se Goffman aveva mostrato come le interazioni verbali siano

what is perfectly obvious. Such gossip, as found in Primitive Societies, differs only a little from our own. Always the same emphasis of affirmation and consent, mixed perhaps with an incidental disagreement which creates the bonds of antipathy. Or personal accounts of the speaker's views and life history, to which the hearer listens under some restraint and with slightly veiled impatience, waiting till his own turn arrives to speak. For in this use of speech the bonds created between hearer and speaker are not quite symmetrical, the man linguistically active receiving the greater share of social pleasure and self-enhancement. But though the hearing given to such utterances is as a rule not as intense as the speaker's own share, it is quite essential for his pleasure, and the reciprocity is established by the change of rôles. There can be no doubt that we have here a new type of linguistic use – *phatic communion* I am tempted to call it, actuated by the demon of terminological invention – a type of speech in which ties of union are created by a mere exchange of words. Let us look at it from the special point of view with which we are here concerned; let us ask what light it throws on the function or nature of language. Are words in Phatic Communion used primarily to convey meaning, the meaning which is symbolically theirs? Certainly not! They fulfil a social function and that is their principal aim, but they are neither the result of intellectual reflection, nor do they necessarily arouse reflection in the listener. Once again we may say that language does not function here as a means of transmission of thought» (Bronislaw Malinowski, *The Problem of Meaning in Primitive Languages*, in Charles Kay Ogden, Ivor Armstrong Richards, *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, New York, Harcourt, 1923, pp. 296-336, cit. pp. 314-315).

²⁷⁴ «Il turno di M [...] non è la prosecuzione della sequenza conflittuale, non è legato tematicamente al turno immediatamente adiacente, ma costituisce l'apertura (e nello stesso tempo la chiusura) di una "nuova" presa di posizione a conclusione della sequenza. La mossa di post-combustione tipicamente realizza questa funzione in quanto rinuncia a rivolgersi all'interlocutore della sequenza di disputa, per rivolgersi invece ad una terza parte: lo scopo non è quello di "regolare" il disaccordo tra le parti, come avviene con l'apertura di una sequenza di etero-riparazione, ma di comunicare comunque ai presenti l'inaccettabilità della posizione del suo interlocutore» (Giolo Fele, *L'insorgere del conflitto. Uno studio sull'organizzazione sociale del disaccordo nella conversazione*, Milano, FrancoAngeli, 1991, cit. p. 208).

²⁷⁵ «In questo caso, invece, si può forse parlare di *post-mortem*: l'interlocutore non ha trovato lo spazio per l'espressione piena del suo disaccordo, e lo esprime "lateralmente" rispetto all'interazione in atto, inascoltato, lontano dalla possibilità di incidere sul corso della stessa, che è già passata oltre l'oggetto del contendere» (Ibidem).

sostanzialmente fondate sulla componente rituale, per cui qualsiasi interscambio presupporrebbe una «clemenza» verso l'altro parlante, Fele parla dell'assenza di questi rituali nei termini di «morte sociale»:

L'assenza di questi minimi rituali può equivalere alla «morte sociale» mediante tortura conversazionale, come Goffman illustra: «la completa eliminazione di questi sostegni rituali è spesso auspicata ma raramente realizzata, e comprensibilmente. Senza tale clemenza, la conversazione resterebbe senza la sua fondamentale base organizzativa, cioè l'interscambio rituale, e le persone sarebbero ferite a morte dalle crudeltà conversazionali inflitte loro»²⁷⁶.

In altre parole, l'empatia disfunzionale si determina nelle situazioni modellizzate, più che sull'antagonismo dei parlanti, sulla non-comunicabilità dei loro costrutti retorici e posizionali, sull'assenza di marchi empatici e sull'avversione al mantenimento del flusso di contatto (gli interlocutori non sono reciprocamente orientati). Una lirica massimamente rappresentativa di questo concetto è *Mensa* (da *Chiarimenti*, 1995) di Umberto Fiori, che – per quanto il testo non sia dialogico *stricto sensu* – sembra costruita proprio in funzione dell'*hate speech*²⁷⁷; l'intero libro *Chiarimenti*, del resto, costeggia le forme della rivalità e della comunicazione patologica:

Mentre gli parlo
lo vedo che non capisce,
anche se con la testa fa di sì,
di sì, di sì (e intanto raspa in terra
5 come un cavallo).

Frigge, non vede l'ora
di riprendere la parola.
Quello che cerco di dire lui lo sa già.
È già tutto laggiù, dove si fissa
10 mentre gli spiego.

Ma io sono sicuro: non ne sa niente.
E non capisce. Peggio: capisce male,
tutto a rovescio. Il mio discorso ormai
lo sento io per primo stonato, storto,

²⁷⁶ G. Fele, *L'insorgere del conflitto*, op. cit., p. 24.

²⁷⁷ «Per rendere misurabile la capacità di aggressione e violazione del linguaggio e descrivibili le forme linguistiche usate per aggredire, offendere, violare, i lavori hanno puntato a riconoscere e a codificare uno specifico linguaggio della violenza, battezzato *hate speech* o *fighting words*, che illustra appunto la forma e il valore delle modalità linguistico-pragmatiche orientate all'offesa, alla lesione, all'oltraggio, al vilipendio» (R. Scarpa, *Lo stile dell'abuso*, op. cit., pp. 62-63).

15 mentre mi esce di bocca.

[...]

Invece siamo qui: lui che mi urla
sulla faccia, io che ormai sto seguendo
l'altoparlante fuori, sul furgone,
i prezzi pazzi

40 della grande svendita²⁷⁸.

In *Mensa* trovano espressione i fattori principali che caratterizzano una comunicazione disfunzionale: non solo l'allocutore non recepisce il contenuto e fraintende il messaggio («Mentre gli parlo / lo vedo che non capisce», «Ma io sono sicuro: non ne sa niente. / E non capisce. Peggio: capisce male, / tutto a rovescio»), ma trasmette segnali cinesici contraddittori: da un lato, simula un atteggiamento supportivo attraverso cenni di approvazione («anche se con la testa fa di sì, / di sì, di sì»); dall'altro, palesa la propria insofferenza per la *speakership* del soggetto e una manifesta impazienza di riappropriarsi del turno («(e intanto raspa in terra / come un cavallo). // Frigge, non vede l'ora / di riprendere la parola», «pensa / cosa dirà tra poco, senza ascoltare»); al punto che lo stesso soggetto esperisce un senso di dissociazione dal discorso a cui continua a dare voce, come un corpo estraneo nella bocca («Il mio discorso ormai / lo sento io per primo stonato, storto, / mentre mi esce di bocca»). Nell'ultima strofa, la situazione precipita in un memorabile *specimen* dell'apocalisse dialogica: «siamo qui: lui che mi urla / sulla faccia, io che ormai sto seguendo / l'altoparlante fuori».

Un campione *sui generis* di empatia disfunzionale è *Cose*, 65 (1999) di Sanguineti, singolare caso di interazione dialogica tramite scambio di sms:

il mio messaggio ti dice così:

maggiore di due punti, meno parentesi aperta (>:-):

tu mi rispondi, invece:

due punti meno di (che è maiuscola) (:D):

io ti replico,

allora:

due punti e un asterisco: e chiudo la parentesi (:*)): e poi, due punti
e apostrofo, meno parentesi aperta (:'-):

ma tu ti correggi, finalmente, un po',

5 con due punti, meno parentesi aperta (:(-):

dopo due punti, ormai, sono una sbarra

obliqua, e metto, in mezzo, un meno (:-/):

²⁷⁸ Da *Mensa*, in Umberto Fiori, *Poesie 1986-2014*, Milano, Mondadori, 2014, cit. pp. 102-103.

e adesso, CIAO: non ti internetto,
non ti chatto più (ripeto: CIAO e CIAO): GRIDO IL SILENZIO, MUTO:²⁷⁹

Non è facile ricostruire come si arrivi al brusco congedo finale; in primo luogo, per via del rapporto tra la complessità di ciò che i due scriventi si stanno comunicando (vale a dire i loro stati d'animo) e la rudimentalità delle «icone emotive»²⁸⁰, che sostituiscono al linguaggio verbale una faccina ottenuta tramite la combinazione di pochi segni di punteggiatura. Contribuisce all'opacità del messaggio la marca più tipica di Sanguineti, ovvero l'uso finale due punti, che nelle emoticon corrisponde agli occhi; in questo modo, ogni sede finale di verso rimanda ambigualmente a una 'doppia faccia' che esprime tristezza («(-(:):», v. 5, corsivo mio). In un intervento dedicato al rapporto tra la conversazione parlata e la conversazione tramite sms, Giovanna Cosenza identifica fra i tratti caratteristici di quest'ultima l'impiego di strategie volte a imitare le espressività paraverbali e la mimica facciale, restituita appunto tramite le emoticon:

La scrittura su sms imita la grammatica e lo stile del parlato e può essere ricondotta alle forme di scrittura che i linguisti classificano come «scrittura orale» o «scritto parlato». Frequenti sono negli sms le espressioni che imitano i *tratti prosodici* del parlato: ad esempio «ciao0000», «luuuuungo», «graaaaaand» imitano la durata delle corrispondenti espressioni orali; le parole che si vogliono enfatizzare sono fra asterischi (es.: È a *te* che voglio bene), quelle che si «gridano» sono in maiuscolo (es.: AAAHH, NON NE POSSO PIÙ!); si usano i puntini di sospensione a gruppi di tre o più per indicare pause e relativi impliciti; si usano punti interrogativi ed esclamativi singoli o moltiplicati (??? !!!!!) per segnalare domande ed esclamazioni che si vogliono enfatizzate o tratti che nel parlato avrebbero corrispettivi intonazionali specifici. Si imitano inoltre alcuni *tratti non verbali* del parlato, facendo uso della lingua dei fumetti (sigh, gulp, sob, gasp, ah ah ah ecc.) e di quelle espressioni tipiche della comunicazione su e-mail e chat ormai note come *faccine* o *emoticone* o *smiley*. Anche sulle emoticon si sono moltiplicati dizionari ed elenchi più o meno estesi che però, come nel caso delle abbreviazioni, non rendono conto che in minima parte degli usi affettivi e della creatività di queste produzioni. Le faccine più usate sono comunque molto poche e sono quelle che esprimono allegria :-), tristezza :-(ironia o ammiccamento ;-), e poche altre²⁸¹.

Tra gli elementi individuati, gli ultimi due versi di *Cose*, 65 ricorrono anche all'espedito grafico del maiuscolo per enfatizzare le parole «che si “gridano”»: il contenuto che viene gridato è proprio il congedo («CIAO»); come nelle due precedenti liriche di Fortini e di Fiori,

²⁷⁹ Da *Cose*, 65, in E. Sanguineti, *Mikrokosmos*, op. cit., p. 222.

²⁸⁰ G. Berruto, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, op. cit., p. 194.

²⁸¹ Giovanna Cosenza, *I messaggi SMS*, in C. Bazzanella, *Sul dialogo*, op. cit., pp. 193-207, cit. pp. 201-202.

lo scambio si infrange bruscamente e il fattore che provoca la disfunzionalità dell'empatia rimane crittato. Solo i due scriventi possono sapere che cosa non ha funzionato tra «(>:-())» e «(:-/)».

§§ 2.3.1 Condizioni di incongruenza pragmatica

«Quali condizioni pragmatiche rendono gli enunciati accettabili (o inaccettabili)? La risposta della filosofia del linguaggio si è basata sull'osservazione approfondita del fatto che la produzione degli enunciati è un atto, che può essere riuscito o no»²⁸². Porsi la domanda di Teun van Dijk è un passaggio preliminare di qualsiasi analisi conversazionale; la pragmatica infatti (che secondo Stephen Levinson non può «fondarsi sul concetto di appropriatezza»²⁸³) risponde operando classificazioni degli atti illocutori²⁸⁴ assunti in situazione, ossia in rapporto al contesto; come scrive Marina Sbisà, l'interpretazione degli enunciati sarà tanto più problematica quanto più «ci si allontana dalla situazione "liscia" in cui la risposta non fa che accogliere o tutt'al più selezionare le indicazioni provenienti dall'atto linguistico»²⁸⁵. Allo scopo di familiarizzare con questa pratica, orientandola fin da subito in una prospettiva anti-dialogica, questo sottoparagrafo intende ricapitolare alcune tra le principali condizioni di incongruenza delle funzioni pragmatiche, sotto la lente d'ingrandimento degli episodi lirici tratti dal nostro corpus; il modello di riferimento è quello di Sorin Stati, ma l'ordine di trattamento è stato invertito per poter cominciare dalle *domande*: gli enunciati dialogici per eccellenza²⁸⁶, in quanto invitano direttamente alla presa di parola; e si direbbe, a colpo d'occhio, anche i più ricorrenti nei dialoghi lirici.

²⁸² T. A. van Dijk, *Testo e contesto*, op. cit., p. 280.

²⁸³ «La proposta secondo la quale la pragmatica deve fondarsi sul concetto di appropriatezza va scartata: l'uso della lingua è troppo elastico per ammettere che la teoria che se ne occupa si basi su quel concetto» (S. C. Levinson, *La pragmatica*, op. cit., p. 41); Levinson ricorda inoltre come la pragmatica fu «definita inizialmente come lo studio di quei principi che spiegano perché certe frasi sono anomale o non sono enunciati possibili» (*Ivi*, p. 22).

²⁸⁴ Nella ridefinizione di Marina Sbisà «dell'atto illocutorio come trasformazione della relazione interpersonale dal punto di vista del potere, sapere, dovere dei partecipanti, il ruolo della risposta appare essenziale in quanto solo un accordo (sia pure implicito, "fino a prova contraria") fra i partecipanti può far essere un effetto "convenzionale" quale è l'attribuzione, conferma o revoca di una delle modalità interessate a ciascuno dei partecipanti in questione» (Marina Sbisà, *Affetto e diritto come dimensioni dell'interazione verbale*, in C. Galimberti, *La conversazione*, op. cit., pp. 185-203, cit. p. 186; cfr. anche Ead., *Linguaggio, ragione, interazione. Per una teoria pragmatica degli atti linguistici*, Bologna, il Mulino, 1989).

²⁸⁵ M. Sbisà, *Affetto e diritto come dimensioni dell'interazione verbale*, op. cit., p. 191.

²⁸⁶ Come scrive Blanchot, «L'interrogazione è quel movimento in cui l'essere si gira e appare come la sospensione dell'essere nel suo volgersi. Di qui lo speciale silenzio delle frasi interrogative. È come se, interrogandosi, l'essere [...] lasciasse cadere la parte rumorosa dell'affermazione, la parte tagliente della negazione e, nel punto dove comincia a liberarsi, si sbarazzasse di se stesso, aprendosi e aprendo la frase in modo

Le Domande

«‘Domanda’ è la funzione pragmatica degli enunciati che il mittente produce con lo scopo di apprendere qualcosa dall’allocutore, colmando così un vuoto nelle proprie conoscenze e soddisfacendo la sua curiosità»²⁸⁷; come scrive Barthes, «il vero respingimento è: “non c’è risposta”»:

io vengo annullato in modo più sicuro se sono respinto non solo come oggetto domandante, ma anche come soggetto parlante (come tale, ho se non altro la padronanza delle formule); è il mio linguaggio, ultimo appiglio della mia esistenza, che viene negato, non la mia domanda; per la domanda, posso aspettare, rinnovarla, formularla in altro modo; ma, se vengo privato del potere di domandare, io sono come morto per sempre²⁸⁸.

Come accennato a proposito degli interlocutori indolenti, sono frequenti i casi in cui la risposta viene a mancare. Non solo: in linea con il *paradosso dialogico* («“dialogical paradox”»:) di cui parla Hermans in conclusione alla sua *Dialogical Self Theory*, per cui proprio «there where dialogue is most needed, it does not take place»²⁸⁹, anche negli scambi lirici più la domanda è importante (saliente, cruciale) più è facile che rimanga irrisolta. Un campione rappresentativo si trova in *Strategia* (1981) di Carlo Bordini:

dico all’allenatore:
“senti, ma chi la vince
questa partita?”
Mi ha guardato e ha detto:
5 “senti, siete pagati
per combattere fino all’
esaurimento. Non vedi che
anche l’arbitro se n’è andato?
Non ha importanza chi vince.”
10 “E il pubblico?”
“Ti importa del pubblico?”
“No”

tale che nell’apertura essa non sembra più centrata in se stessa, ma fuori di sé – nel neutro» (M. Blanchot, *La conversazione infinita*, op. cit., p. 17).

²⁸⁷ S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 102.

²⁸⁸ Roland Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 2014, cit. p. 120. Ma cfr. anche Sbisà: «Esiste anzitutto il fenomeno del “lasciar cadere” l’atto linguistico dell’altro, che genera una situazione in cui tale atto linguistico non conta affatto come una mossa nel gioco interpersonale dei ruoli deontici – non riesce a essere un atto illocutorio valido, né conformemente alle indicazioni degli indicatori di forza che contiene, né sotto un’altra interpretazione» (M. Sbisà, *Affetto e diritto come dimensioni dell’interazione verbale*, op. cit., p. 191).

²⁸⁹ H. Hermans, A. Hermans-Konopka, *Dialogical Self Theory*, op. cit., p. 363.

- 15 “E allora guadagnati la borsa”.
 “Senti, ma io non la odio più,
 e neanche lei mi odia!”
 “Perché, dice, vi siete mai
 odiati? Non è questo che
 conta”.
 “E allora che conta?”²⁹⁰

Sono addirittura cinque le domande che rimangono senza risposta in questa interazione: mentre le due domande centrali dell'allenatore non esigono formalmente una risposta, in quanto interrogative retoriche («“Non vedi che / anche l'arbitro se n'è andato?”», «“Perché, dice, vi siete mai / odiati?”»), le tre domande poste dall'*io* in apertura, posizione centrale e chiusura sono invece *sincere*²⁹¹, a cui il partner non risponde per scelta, disconfermandole pragmaticamente perché ritiene che non abbiano importanza («“senti, ma chi la vince / questa partita?” [...] Non ha importanza chi vince”», «“E il pubblico?” / “Ti importa del pubblico?”»). Delle domande formulate da chi dice «io», è l'ultima quella la cui risposta conterebbe più di tutte («“E allora che conta?”»); ma proprio questa domanda cade nel vuoto, senza attivare, a differenza delle precedenti, nessun tipo di orizzonte responsivo, nemmeno disconfirmatorio.

In apertura a uno dei suoi saggi più noti, *L'interazione strategica (Strategic Interaction, 1969)*, Goffman osserva:

Una questione da prendere in considerazione sarà il rapporto che esiste tra la risposta del soggetto ed i fatti. Ciò implica due problemi. Primo, si può dire che la risposta possiede un determinato grado di «pregnanza». Ad un estremo può sembrare comprendere tutti i fatti, per cui l'interrogatore riterrà superfluo continuare a cercare di ottenere informazioni sull'argomento; all'altro estremo il soggetto può rispondere di non avere alcuna informazione pertinente da offrire. Secondo, le risposte possono variare quanto alla loro «esattezza», cioè a seconda della misura in cui si adattano, sono pertinenti o corrispondono ai fatti. Un'altra questione sarà il rapporto di ciò che viene detto con ciò che è conosciuto da chi dice. Ciò implica tre problemi. Il primo è che le risposte che non forniscono informazioni possono essere di specie diversa: «Non lo so», «Lo so, ma non voglio dirlo», «Non lo dico, né dico se potrei dirlo». Il secondo problema è che quando il soggetto non risponde negativamente la sua risposta può rivelare in misura diversa ciò che egli ritiene che possa essere pertinente: questa è la questione della «franchezza» o «candore». Il terzo problema è che la risposta data dal soggetto può essere una risposta a cui crede e che sarebbe a se stesso oppure una a cui

²⁹⁰ «dico all'allenatore:», in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 356.

²⁹¹ S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 118.

non crede e che non darebbe se ponesse la domanda a se stesso: questa è la questione dell'«onestà» o «sincerità» (*self-belief*)²⁹².

Riassumendo, una domanda non ha successo se il destinatario non fornisce l'informazione richiesta, ignora la risposta o non la vuole dire, dà una risposta falsa, devia l'argomento o ancora procrastina l'esaudimento dell'azione a un futuro non meglio precisato – come accade in *Verano e solstizio* (*Stella variabile*), che si contraddistingue per l'introduzione di un *interlocutore interposto*²⁹³: «Perché, tu che sai tutto di Roma, / lo chiamate così quel vostro cimitero / con quel nome spagnolo che significa estate? / [...] Ne prendo nota – sorrise – te lo dico la prossima volta»²⁹⁴.

Dal momento che le domande sono gli enunciati-stimolo per eccellenza, i modi per inficiarle sono cospicui; ne offre un saggio l'incipit di *Rebus*, 27 di Sanguineti: «che cosa fai? (mi dicono sovente): io non rispondo niente (qualche volta): oppure / rispondo invece (qualche volta): niente: □ e certe volte dico: troppe cose, per dirtele:»²⁹⁵. Cercando di inquadrare l'orizzonte patologico di un enunciato con funzione Domanda, si considerano dunque alcuni tra i principali casi di repliche incongrue:

– «L'allocutore confessa la propria ignoranza, replicando – *Non lo so* e sim.»²⁹⁶. Slataper definisce «artista del “forse”»²⁹⁷ Gozzano, nella cui opera troviamo molti casi di risposta deludente, ossia non sufficientemente informativa: «“Dove andrà?” – “Dove andrò! Non so.... Viaggio”»²⁹⁸; per citare almeno un *non so* secondo-novecentesco, si rimanda al De Angelis già incontrato (cfr. § 1.2): «“Come è potuto accadere?” / “Non so”».

– «Repliche-Domande prive di coerenza con la precedente Domanda-stimolo; preferiamo definirle delle “non repliche”»²⁹⁹. Fermo restando che la coerenza è un valore relativo³⁰⁰, la replica può intrattenere con la domanda un rapporto più o meno obliquo (gravitare nell'orbita

²⁹² E. Goffman, *L'interazione strategica*, op. cit., p. 13.

²⁹³ «Risponde stasera per lui l'invisibile / cicala solista dell'ultima ora di luce [...]» (da *Verano e solstizio*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 248, vv. 11-12).

²⁹⁴ *Ibidem*, vv. 1-10.

²⁹⁵ Da *Rebus*, 27, in E. Sanguineti, *Mikrokosmos*, op. cit., p. 160, vv. 1-2.

²⁹⁶ S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 199.

²⁹⁷ Marina Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, Pisa, Edizioni ETS, 2012, cit. p. 89.

²⁹⁸ Da *La signorina Felicita ovvero la Felicità*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 181, v. 394.

²⁹⁹ S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 201.

³⁰⁰ «La coesione da sola non garantisce la coerenza, che è fondamentalmente concettuale. Coerenza è la proprietà che distingue i testi da un insieme casuale di frasi; si tratta di un rapporto semantico tra gli enunciati o all'interno di un testo e si trova non solo a livello linguistico, ma anche a livello proposizionale, cognitivo» (C. Bazzanella, *Linguistica e pragmatica del linguaggio*, op. cit., p. 81). In questa sede, Bazzanella ricorda i principali aspetti che distinguono le differenti concezioni di questa importante nozione: si può parlare di coerenza *a parte obiecti* o *a parte subiecti*, *coerenza relazionale*, *coerenza referenziale* (ossia la continuità di *topic*), o ancora, di coerenza come *non contraddizione* (congruità).

della questione a una distanza variabile dal suo centro) fino al punto da non potersi più considerare una risposta; sembra il caso di *Nella hall (Nel magma)*: «“Questo vuole il tuo tempo, perché non gli vai incontro?” / rimugina senza ironia apparente costui / [...] “Devoti sempre, devoti a qualcosa; e quando / non si crede più a niente devoti al nostro tempo” / gli risponde qualcuno, forse io»³⁰¹. Oppure l’anomalia può essere logica, come nella stringa contenuta nella lirica incipitaria di *Sovrimpressioni* (2001) di Zanzotto, *Verso i Palù*: «– Pan, / dove sei? / – Sì»³⁰². Altri esempi di replica incongruente rispetto alla domanda del soggetto: da *Quella che...* (*Composita solvantur*, 1994), «“Sono, – le chiesi, – vicino a morire?” / Sorrise come allora. / “Di te so, – mi rispose, – tutto. Lascia / quel brutto impermeabile scuro. // Ritornerai com’eri”»³⁰³; da *Pregghiera del nome* (1990) di Cesare Viviani, «Dimmi, Maria, tu che sai per intercessione, / perché temo tanto che questo vaso si spezzi? / “Esso abbellisce”, rispondevi»³⁰⁴; o ancora *Controsfinge (Il movimento dell’adagio*, 1993) di Tiziano Rossi:

«Perché per l’aria il piangere e sospirare?»
«Insieme coricandoci sull’erba mazzolina».

«Chi allora sarà la Madonna della salvaguardia?»
«Ruminano i vicini nelle crepe del corridoio».

5 «Quando l’anima dunque discende più velata?»
«Dal fumo dei polmoni sgorgasse la saggezza».

«Dove si addensano però gli ardenti conforti?»
«Giaceva nella notte la pagnotta dimenticata».

10 «E contro che si difende l’ultima guarnigione?»
«Ogni bambino nasce con la sua intenzione».

«Quale quindi il dolore mai più medicabile?»
«Si slavano le righe del povero testamento».

«Ma come in sostanza, alla fin fine, veramente?»
«Magari con altre quattordici parole...»³⁰⁵.

³⁰¹ Da *Nella hall*, in M. Luzi, *L’opera poetica*, op. cit., p. 345, vv. 1-7.

³⁰² Da *Verso i Palù*, III, in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2011, cit. p. 834, vv. 9-11.

³⁰³ Da *Quella che...*, in F. Fortini, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 518, vv. 4-8.

³⁰⁴ Da «*Dimmi, Maria, tu che sai per intercessione*», in Cesare Viviani, *Poesie 1967-2002*, Milano, Mondadori, 2003, cit. p. 135, vv. 1-3.

³⁰⁵ *Controsfinge*, in Tiziano Rossi, *Tutte le poesie (1963-2000)*, Milano, Garzanti, 2003, cit. pp. 265-266.

Questo componimento, a dialogicità totale, è composto da sette distici, ognuno formato da una coppia di battute adiacenti: il primo verso costituisce la domanda-stimolo e il secondo una replica che, per quanto il primo parlante non la trovi problematica (come mostrano i connettivi logici «“allora”», «“dunque”», «“però”», «“E”», «“quindi”», «“Ma”»), non può che apparire, agli occhi del lettore, come una violazione della massima della qualità.

– Repliche con la funzione di Domanda, con cui l’interrogato elude la domanda di partenza; come nell’incipit di *Metamorfosi* (dalla sezione *Mediterranee*, 1945-1946) di Umberto Saba: «“Se non era l’Italia il tuo paese / – dico per dire: lo so ben che l’ami – / quale ti garberebbe patria?” Io taccio; / egli ripete la domanda. – “E tu?”»³⁰⁶; o in *Le sette di sera* (*Questo muro*): «Elio, come va? gli dissi. [...] “Perché non ti fai mai vedere?”, // disse, tremando e fingendo di nulla»³⁰⁷. A proposito di quest’ultimo campione fortiniano, va detto che Spitzer considera «false domande»³⁰⁸ le formule d’apertura di un incontro con cui ci si informa dello stato di salute dell’altro (formule che Sacks chiama «sostituti del saluto»³⁰⁹), in quanto vengono percepite come un rito convenzionale, necessario e allo stesso tempo *insignificante*, per cui chi le formula «non [...] si aspetta una risposta precisa» e chi le riceve è esonerato almeno in parte dal rispondere. Rientrano nelle repliche-Domanda anche le «richieste di chiarimenti necessari per poter dare l’informazione di cui ha bisogno l’emittente della Domanda-stimolo»³¹⁰ («“C’è qualcosa da cavare dai sogni?” mi chiede [...] / “Qualcosa di che genere?” e guardo lei»³¹¹) e le domande che ripetono direttamente la domanda-stimolo, di cui l’esempio più noto è forse *La tessitrice*:

Piango, e le dico: Come ho potuto,
dolce mio bene, partir da te?
10 Piange, e mi dice d’un cenno muto:
Come hai potuto?

³⁰⁶ Da *Metamorfosi*, in Umberto Saba, *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 1988, cit. p. 548, vv. 1-4.

³⁰⁷ Da *Le sette di sera*, in F. Fortini, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 338, vv. 1-7.

³⁰⁸ «[...] si ha a che fare con false domande, ovvero con domande che non sono intese come tali: la domanda con cui si chiedono informazioni sullo stato di salute altrui, per esempio, è diventata a tal punto convenzionale, che in realtà non ci si aspetta una risposta precisa, soprattutto perché l’interlocutore è vivo e vegeto di fronte a noi. [...] Nel discorso parlato alcune forme tradizionali vengono intese da entrambi i parlanti come formule insignificanti, la cui presenza tuttavia è considerata necessaria. Mi sono chiesto spesso perché nelle relazioni sociali non si abbia il coraggio, quando si incontra qualcuno per la prima volta, invece di cominciare a parlare del tempo, di dire apertamente una frase come: “Cerchiamo di superare questo primo imbarazzante momento!”» (L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 186).

³⁰⁹ Harvey Sacks, *Tutti devono mentire*, in Id., *Fare sociologia*, a cura di Enrico Caniglia, Andrea Spreafico e Federico Zanettin, Pavia, Altravista, 2017, pp. 135-164, cit. p. 150.

³¹⁰ S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 200.

³¹¹ Da *Ménage*, in M. Luzi, *L’opera poetica*, op. cit., p. 329, vv. 18-20.

[...]

- 15 Piango, e le chiedo: Perché non suona
dunque l'arguto pettine più?
Ella mi fissa, timida e buona:
Perché non suona?³¹²

– «L'allocutore contesta, critica, mette in dubbio una presupposizione non pragmatica desunta dalla Domanda o una proposizione da essa inferita»³¹³, come in *Per sempre!* (*Canti di Castelvechio*): «“Sei bimba e non sai / *Per sempre* che voglia dir mai!” / Rispose: “Non so che vuoi dire? / *Per sempre* vuol dire *Morire...*”»³¹⁴; un esempio più recente è in *Caffè di Inverigo* (*Armi e mestieri*, 2004) di Giampiero Neri: «“perché non abita qui?” dicevano, / “e dopo” rispondeva “dove vado?”»³¹⁵.

– «L'incongruenza deriva da un fattore pragmatico. L'interrogato contesta all'interrogante il diritto di formulare la Domanda, gli proibisce di interrogarlo o mette in dubbio la sincerità della Domanda»³¹⁶. In un *botta e risposta* fra marito e moglie in apertura di un componimento di Orelli (*Il collo dell'anitra*, 2001), la domanda eulogica (in quanto indica un atteggiamento collaborativo) del primo parlante viene accolta dall'interlocutrice con una replica dislogica, manifestamente spazientita, che lascia intendere che la questione non era (secondo lei) da porsi: «A sinistra un leghista attempato / alla moglie: “Li metto nella borsa / gli occhiali?”. Lei: “Diocristo nella sacca!”»³¹⁷ (parafrasando l'interiezione, *Che domanda! Non lo sai che gli occhiali vanno nella sacca?*). In un'altra micro-interazione da *Armi e mestieri* di Neri, per converso, un terzo parlante si intromette a gamba tesa nello scambio, rimproverando all'interrogante il fatto di aver rivolto la domanda a un allocutore non fededeigno:

- Scampato ai pericoli dell'età sua
il vecchio bevitore viveva di pochi lavori
sterrava di quando in quando
le strade di campagna.
- 5 Proprio a lui si era rivolto un ragazzo
per dire “eravamo colpevoli?”
ma un suo compagno l'aveva spinto via
“cosa vuoi sapere, da un ubriacone”³¹⁸.

³¹² *La tessitrice*, in G. Pascoli, *Canti di Castelvechio*, op. cit., pp. 191-192.

³¹³ S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 201.

³¹⁴ Da *Per sempre*, in G. Pascoli, *Canti di Castelvechio*, op. cit., pp. 41-42, vv. 26-29.

³¹⁵ Da *Caffè di Inverigo*, in Giampiero Neri, *Poesie. 1960-2005*, Milano, Mondadori, 2007, cit. p. 155, vv. 6-7.

³¹⁶ S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 201.

³¹⁷ Da «*A sinistra un leghista attempato*», in G. Orelli, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 258, vv.1-3.

³¹⁸ Da «*Scampato ai pericoli dell'età sua*», in G. Neri, *Poesie*, op. cit., p. 178.

Occorre infine rimandare alle *false risposte*, ovvero le repliche che hanno tutte le carte in regola per esaudire il successo formale di una domanda ma che si rivelano, per qualche motivo, scorrette: insincere o non aderenti allo stato delle cose. In un altro dittico dialogico da *Myricae*, composto da *Sogno* e *Placido*, la falsa risposta viene utilizzata per attivare la strategia della disillusione (il soggetto domanda a un allocutore dove si trovi una determinata persona, ma la risposta che ne riceve non corrisponde alla realtà della visione).

Gli enunciati direttivi

«Definiamo direttivo l'enunciato con la funzione pragmatica di indurre l'allocutore a compiere oppure a non compiere una azione non verbale o verbale esplicitamente menzionata nell'enunciato»³¹⁹; in generale quindi, l'enunciato fallisce se l'azione in questione non viene (o viene) compiuta. Valga su tutti gli esempi *Un sogno* di Sereni, dove il direttivo (implicito) è esibire il lasciapassare necessario per attraversare «il ponte»: «“Le carte” ingiunse. “Quali carte” risposi. / “Fuori le carte” ribadì lui ferreo / vedendomi interdetto. Feci per rabbonirlo [...]»³²⁰. Il «Non ci fu / modo d'intendersi» dei vv. 16-17 è un'acquisizione definitiva dello statuto perennemente anti-comunicativo degli scambi di battute sereniani; il fallimento della comunicazione, inoltre, segna il passaggio dall'agone verbale alla *lotta* fisica, che chiude il testo in un memorabile fermoimmagine:

20 Avvinghiati lottammo alla spalletta del ponte
 in piena solitudine. La rissa
 dura ancora, a mio disdoro.
 Non lo so
 chi finirà nel fiume³²¹.

Asserzioni, Inferenze, Richiami

«Definiamo 'assertiva' la funzione pragmatica delle frasi prodotte dal mittente con lo scopo di comunicare al ricevente un'informazione, di portare alla sua conoscenza qualcosa che egli crede – a ragione o a torto – che il ricevente ignori»³²²; anche le modalità per disinnescare un'asserzione agiscono molteplici: dalle espressioni di dissenso rispetto al contenuto al tentativo di indovinare lo scopo occulto dell'atto. Le condizioni di incongruenza di

³¹⁹ S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 68.

³²⁰ Da *Un sogno*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 159, vv. 6-8.

³²¹ *Ibidem*.

³²² S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 135.

un'asserzione valgono, di base, anche per le Inferenze (ovvero gli enunciati «il cui contenuto proposizionale è dedotto dal comportamento verbale o non verbale dell'allocutore»³²³) e per i Richiami (le frasi prodotte «per trasmettere delle proposizioni di cui il mittente sa perfettamente che sono già note al ricevente»³²⁴). In linea di massima, questi enunciati vengono inficiati quando l'interlocutore dissente dalla versione dei fatti presentata dal partner: «“La ragazza cadde in tuo potere, ma non ebbe a gloriarsene / a quanto ne so io” grandina sul mio volto / la sua voce piagnucolosa e assente / [...] “Oh non andò come tu credi” rispondo»³²⁵.

Un caso di fallimento dello scopo occulto di un enunciato-richiamo sono i versi finali del componimento gozzaniano *Le due strade*, particolarmente importante nell'economia del nostro studio poiché permette di condurre un'analisi posizionale dettagliata a partire dalla categoria dei saluti. Nello specifico, l'Avvocato, riferendosi a Grazia, si rivolge all'Amica dicendole qualcosa che questa sa già benissimo («“Amica! E non m'ha detta una parola sola!”»³²⁶), allo scopo di trovare un supporto rispetto al doloroso significato che la fanciulla incarna, significato che l'Amica (che si guarda bene dal manifestarlo) ha subito tanto quanto il soggetto (si tratta, in sostanza, del confronto con la giovinezza, ormai sfiorita per entrambi i parlanti). Vale la pena notare come la categoria dei saluti, di primaria importanza fin dagli albori della *Conversation Analysis*, resti emblematicamente quasi del tutto assente negli episodi lirici; come osserva Harvey Sacks, «quando conversatori inappropriati hanno delle conversazioni, queste cominciano in modi differenti, caratterizzabili, e in particolare sono assenti i saluti. E quando iniziano in modo diverso, ciò ha la sua importanza»³²⁷.

Tornando quindi a *Le due strade*, l'Amica rifiuta di riposizionarsi come alleata contro il nemico-comune, negando la voce a una parte di lei difficile da accettare. Non solo: come desiderosa di rifarsi della sconfitta (cui dà risalto la velocità della partenza della giovane, che *vola* sulla biciletta tagliando corto, fuggendo dalla situazione conversazionale), si aggancia all'enunciato-richiamo del soggetto per 'mettere il dito nella piaga', rivoltandolo contro di lui: «“Te ne duole?”»³²⁸ (come dicesse: *io, al contrario di te, sono degna di Grazia, prenderemo il thè insieme, siamo pari...*).

Enunciati tu-valutativi

³²³ *Ivi*, p. 167.

³²⁴ *Ivi*, p. 157.

³²⁵ Da *Bureau*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 334, vv. 30-35.

³²⁶ Da *Le due strade*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 86, v. 96.

³²⁷ H. Sacks, *Tutti devono mentire*, in Id., *Fare sociologia*, op. cit., p. 149.

³²⁸ *Ibidem*, v. 97.

Sono le frasi «proferite con l'intento di giudicare il partner: un suo comportamento non verbale o verbale, le sue proprietà fisiche, morali, intellettuali ecc.»³²⁹; rientrano negli enunciati *tu*-valutativi i giudizi favorevoli quanto le critiche, i ringraziamenti quanto i rimproveri, gli elogi (ironici o meno) quanto le congratulazioni. Le repliche incongrue agli enunciati *tu*-valutativi possono essere: contestazioni del giudizio espresso, dichiarazioni di innocenza, minimizzazione a vario grado pacificante o risentita e aggressiva, asserzione di un altro punto di vista; come scrive Stati, «al livello pragmatico tali battute si suddividono in due sezioni, contestazione della Critica e asserzione della propria verità»³³⁰. Un esempio di insuccesso pragmatico di un enunciato *tu*-valutativo si trova in *A un compagno d'infanzia (Gli strumenti umani)*: «“Ma tu hai la bellezza...” / “Chiacchiere [...]”»³³¹.

§§ 2.3.2 L'opacità

Chi osservi un *faccia-a-faccia* noterà sempre una percentuale di disordine, maggiore o minore³³²; è per questo che, secondo Serianni, gli scambi lirici sono «ben distanti da qualsiasi dialogo reale, con la sua frammentarietà, la sua progettazione limitata, il suo forte legame con la situazione comunicativa: in altri termini, con la sua irriducibilità a un'effettiva trascrizione scritta»³³³. Una scenetta dialogica efficacemente rappresentativa della scompostezza delle conversazioni della realtà quotidiana si può trovare in *Sinopie* di Orelli:

20 «Predappio?», fa la poverina, «a Predappio a far che?»
 «Ma a Predappio c'è il duce», dice la madre giovane.
 «Sai, la signora è svizzera», dice la madre anziana.
 «Pure», insinua la giovane, «ci sono
 simpatizzanti anche lassù»³³⁴.

La battuta incipitaria del frammento è da ascrivere alla «moglie» del personaggio che dice «io» (menzionata nel verso precedente), e consiste in due domande distinte: la prima («“Predappio?”») è una domanda di conferma, con la quale la parlante manifesta sorpresa e

³²⁹ S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 162.

³³⁰ *Ivi*, p. 218.

³³¹ Da *A un compagno d'infanzia*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 170, v. 6.

³³² «La conversation ordinaire peut certes être, comme on dit, “formelle”, très ritualisée, mais la plupart du temps une impression de désordre et d'hétérogénéité prédomine» (Jean-Michel Adam, *Les Textes: types et prototypes*, Paris, Armand Colin, 2017, cit. p. 213).

³³³ L. Serianni, *Lingua poetica e rappresentazioni dell'oralità*, op. cit., p. 3.

³³⁴ Da *Quadernetto del bagno sirena*, II, in G. Orelli, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 100.

vuole accertarsi di aver ben compreso; la seconda è una domanda sincera («“a Predappio a far che?”») a cui nessuno, però, risponde. Lo scambio di battute fra «la madre giovane» e «la madre anziana» nei versi successivi ricalca le interazioni ellittiche tipiche dei contesti conversazionali intimi e familiari: a un osservatore esterno, infatti, un enunciato come «“Sai, la signora è svizzera”» potrebbe apparire come una replica pragmaticamente incongrua rispetto alla battuta precedente («“Ma a Predappio c’è il duce”»); eppure, la seconda attrice non sembra accusare nessun problema, come mostrano sia l’assenza di «pratiche di riparazione»³³⁵ sia il connettivo logico avversativo con cui si apre la sua contro-replica («“Pure [...] ci sono / simpatizzanti anche lassù”»), segno che si trova inserita in un ordine discorsivo percepito come lineare e chiaro (non altrettanto chiaro e lineare può risultare a chi non abbia idea di chi sia «la signora» del v. 22). In un certo senso, l’obliquità di questi squarci conversazionali, inseriti spesso entro cornici familiari o di intimità fra gli interlocutori, producono una sorta di effetto di *realismo del brusio*, dove con «brusio» ci si riferisce a una particolare forma dialogica del parlato filmico individuata da Rossi, quando l’effetto di realismo è dato dalla sincronizzazione di voci che pronunciano parole decontestualizzate come «rabarbaro»:

Un ultimo esempio di voce dialogante è il cosiddetto *brusio*, vale a dire quei turni sovrapposti, quasi sempre registrati in studio e postsincronizzati, che servono a infondere realismo all’ambiente acustico del film, senza necessariamente (e anzi, ciò avviene molto raramente) lasciar comprendere allo spettatore il contenuto delle battute sommesse e sovrapposte. Sembra paradossale che proprio queste scene acustiche di brusio (per definizione artefatte: talora si pronunciano termini fittizi quali *rabarbaro*, in studio, e dunque in situazioni del tutto decontestualizzate) siano quelle effettivamente più realistiche, sul piano della resa sonora (appunto per l’uso esterno della sovrapposizione di turno)³³⁶.

Questo esempio di disordine dialogico apre la strada a una considerazione centrale: gli scambi di battute di un testo letterario non sono predisposti a *sovrapposizioni e interruzioni*

³³⁵ Come scrive Fele, basandosi sulla cospicua letteratura sul *repair*, a partire dall’articolo fondamentale del 1974 di Sacks, Schegloff e Jefferson, «definiamo *pratiche di riparazione* tutte quelle mosse, quell’insieme di comportamenti verbali e non verbali, che permettono di restaurare un senso accettabile della conversazione, per i membri partecipanti, una volta che sia avvenuto un qualche fatto problematico che minacci l’andamento ordinario dell’interazione. [...] Il termine “riparazione” fa esplicito riferimento a qualcosa, nell’interazione, che si è deteriorato, che ha subito danni, e che quindi dev’essere “riparato”. [...] L’oggetto è quindi definito dal comportamento dei conversanti, ed è etichettato di conseguenza con un termine sostanzialmente neutro: il *riparabile*, la fonte del problema. Sta ai conversanti, prima e oltre una qualsiasi definizione oggettiva di errore e di “correttezza” normativa di un osservatore esterno, individuare questa fonte problematica, e porvi riparo. Ed è solo a questo riguardo che “il riparabile” è definito» (G. Fele, *L’insorgere del conflitto*, op. cit., pp. 17-18).

³³⁶ F. Rossi, *Il dialogo nel parlato filmico*, op. cit., p. 168.

dialogiche, per riprendere il titolo del saggio in cui Ramona Bongelli, emendando un'opinione diffusa nel dominio della *Conversation Analysis*, prova la frequenza, la sistematicità e la polifunzionalità di tali fenomeni nelle conversazioni della realtà quotidiana, tanto in contesti intimi e familiari quanto in contesti ufficiali e istituzionalizzati. Un modo particolare per riprodurre, in un testo letterario, questo tipo di disordine sono le strategie dell'*opacità*, un concetto che ritornerà di frequente per indicare la scarsa predisposizione di un testo a rendere chiara (non ambigua) la struttura dell'enunciazione riportata, insabbiando quelle che Bice Mortara Garavelli chiama le «tracce visibili dell'atto di parola nei costituenti dell'enunciato»³³⁷; a margine, Barbara Folkart, osserva emblematicamente come «l'opacification est caractéristique aussi bien du discours direct que du discours poétique»³³⁸. All'opacità concorrono vari elementi, che di volta in volta complicano e destabilizzano lo statuto dialogico della lirica:

– l'abolizione delle marche interpuntive del discorso diretto: «Mai stato in Sachsenhausen? Mai stato. / A mangiare ginocchio di porco? Mai stato»³³⁹. Ancora Mortara Garavelli osserva che «la presenza di indicatori grafici come le virgolette diventa segnale univoco di DD [discorso diretto] solo se accompagnata agli altri indicatori sintattici e pragmatici che [...] definiscono le condizioni d'uso del modo diretto di riportare. [...] Viceversa, l'assenza delle virgolette (o di analoghi accorgimenti tipografici) non sarebbe sufficiente per marcare gli stili indiretti di discorso, perché è propria anche del DDL [discorso diretto libero]»³⁴⁰;

– l'abolizione dei *verba dicendi*, che problematizza la decodifica dello statuto enunciativo di una battuta, rendendo incerto se questa è stata effettivamente detta o soltanto immaginata; un esempio noto, come mostra la congerie di interpretazioni in contraddizione fra loro, è *La tessitrice*;

– l'*irrelatività* degli enunciati. Nonostante siano presenti battute dirette segnalate dalle canoniche marche interpuntive, risulta indebolita o scomparsa del tutto la componente fondamentale del dialogo: la responsività; come ricordato nel capitolo precedente, l'irrelatività informa già il componimento proemiale di *Myrica*. In presenza di due enunciati irrelati, viene meno la struttura minima portante di ogni conversazione, vale a dire la coppia di battute adiacenti: secondo Sacks, infatti, «nella conversazione è l'organizzazione sequenziale degli

³³⁷ B. Mortara Garavelli, *La parola d'altri*, op. cit., p. 36.

³³⁸ B. Folkart, *Le conflit des énonciations*, op. cit., p. 46.

³³⁹ Da *Nel vero anno zero*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 176, vv. 3-4.

³⁴⁰ B. Mortara Garavelli, *La parola d'altri*, op. cit., pp. 35-36.

enunciati che trasforma l'indessicalità da problema a risorsa: la sequenzialità è cioè il meccanismo che permette ai singoli enunciati di acquisire senso»³⁴¹; o ancora, con Jacques, «ce qui vient fausser l'expérience de la présence d'autrui? Le principe est simple. Il suffit que manque la réversibilité, ou *réciprocité*, dans la relation à l'autre, pour que s'altère sa présence, *i.e.* le type d'existence et le mode de connaissance correspondants»³⁴². Per citare un caso di irrelatività in un libro degli anni Sessanta, si rimanda a un epigramma di Antonio Porta (da *I rapporti*, 1966):

«non posso più mentire,» «mente, io
non c'ero, su,» «non toccate la mia,»
«era un nazista,» «aveva paura, la diastole,»
«qual è il giuoco, non sa, che siano gli anni,»
5 «d'attesa,» «non ha tregua, ormai troppo stanco,»
«della morte»³⁴³.

Nonostante l'epigramma si presenti formalmente come un testo a dialogicità totale, il dispositivo del dialogismo viene opacizzato dalla tendenza all'irrelatività delle singole produzioni, ognuna delle quali sembra intenta a seguire un proprio discorso, smarcato o solo debolmente agganciato all'enunciato che lo precede. L'irrelatività è particolarmente evidente tra la terza e la quarta battuta («“non toccate la mia,” / “era un nazista,”»), mentre in altri casi sembra che le battute si completino («“qual è il giuoco, non sa, che siano gli anni,” / “d'attesa,”»), fenomeno ricorrente che Sacks chiama *joint production technique*, quando «due parti [...] producono un enunciato sintatticamente coerente attraverso i due turni adiacenti di parola»³⁴⁴. Vale la pena, infine, osservare uno stilema di opacità tipicamente portiano, presente in questo come in numerosi altri testi, e inerente a un uso espressionistico della punteggiatura dialogica: l'inserimento di una virgola tra l'ultima parola dell'enunciato e la chiusura dei caporali (,»), che rimanda a un'idea di non-finito della battuta e di sovrapposizione delle voci;

³⁴¹ E. Caniglia, *Presentazione* a H. Sacks, *L'analisi della conversazione*, op. cit., p. 19. Per la nozione di indessicalità, si rimanda a Giglioli: «Come è chiaro a chiunque abbia ascoltato una conversazione registrata al magnetofono, le frasi delle conversazioni naturali sono quasi sempre incomplete o ambigue. Il linguaggio naturale offre per riferirsi a un oggetto a un'azione una varietà di termini o etichette che peraltro non sono tutti appropriati nell'ambito di un dato contesto; allo stesso tempo, il significato sociale di un termine muta col mutare della situazione. Così per completare una frase non finita o per disambiguare una frase o parola polisemica è sempre necessario fare riferimento al contesto. Gli etnometodologi si riferiscono a queste proprietà delle conversazioni naturali dicendo che il linguaggio è “indessicale”» (Pier Paolo Giglioli, *Introduzione* a Id., *Linguaggio e società*, op. cit., p. 21).

³⁴² F. Jacques, *Dialogiques*, op. cit., p. 57.

³⁴³ *Non sono poi tanto bestie*, 9, in Antonio Porta, *Tutte le poesie (1956-1989)*, a cura di Niva Lorenzini, Milano, Garzanti, 2009, p. 75.

³⁴⁴ G. Fele, *L'insorgere del conflitto*, op. cit., p. 212.

– l’*adespoticità* degli enunciati, per cui il testo non permette di identificare il produttore di una battuta; una tecnica largamente impiegata, per esempio, da Gozzano («...azzurri si portano o grigi? – E questi orecchini! Che bei / rubini! E questi cammei?... – La gran novità di Parigi...»³⁴⁵) e De Angelis, il cui libro d’esordio *Somiglianze* (1976) sembra la quintessenza dell’opacità;

– l’alternanza fra battute dirette (segnalate o meno dagli indicatori) e battute indirette, o potenzialmente tali; questo elemento, specie se in concomitanza con l’abolizione delle marche interpuntive, rende altamente opaco lo statuto dialogico. Anche in rapporto a questo espediente, l’opera di Pascoli fa da apripista all’intero secolo; anzi, i componimenti pascoliani il cui titolo rimanda esplicitamente a uno statuto dialogico (per esempio *Dialogo e Colloquio*, entrambi in *Myrica*) sono proprio quelli in cui lo statuto dialogico è più ambigualmente decodificabile. Pensando a un esempio secondo-novecentesco il cui titolo rimandi a uno statuto dialogico, viene in mente *Conversazione con un poeta filippino in Africa* di Giovanni Giudici (*Il ristorante dei morti*, 1981), in cui si possono riconoscere diversi elementi di opacità fra quelli evidenziati:

Poi che ebbi finito di esporgli la situazione
Bel viso asiatico incurante di commento
Anche un mio amico – rispose – ha un caso così
Speravo che tu proprio mi mostrassi come uscirne

5 Egli portava la mia età capovolta
[...]

10 Io ho una figlia Miranda – continuò
Il nome è preso da una piazza di rivolta
Ti giuro sembra anche a me da non crederci
Essere qui in un posto che sognavo sugli atlanti

[...]

20 In un luogo lontano molte ore di volo
E molto lontano dal suo paese egli stesso
A metà strada nel balbettare delle lingue
Così gli raccontavo le mie cose come stanno³⁴⁶;

³⁴⁵ Da *L’amica di nonna Speranza*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 94, vv. 69-70.

³⁴⁶ Da *Conversazione con un poeta filippino in Africa*, in Giovanni Giudici, *I versi della vita*, a cura di Rodolfo Zucco, Milano, Mondadori, 2000, cit. p. 495.

– la diluizione delle singole riprese enunciative, che vengono separate nel testo da un numero più o meno considerevole di versi non-dialogici. L’opacità dialogica diventa massima quando quest’ultimo espediente agisce in compresenza con uno (o più) degli elementi sopra indicati, come accade, per indicare un campione paradigmatico, ne *La ragazza Carla* di Pagliarani, pubblicato nel 1960. Nell’estratto riportato di seguito, «Carla si rivolge [...] alla madre, che le risponde alcuni versi più avanti (sebbene la ‘battuta’ che adempie al dialogo, per l’assenza di indicatori e per l’articolazione discorsiva intervallata da un brano commentativo e da un breve inserimento del narratore extradiegetico, venga differita e quasi riassorbita)»³⁴⁷:

10 Ho paura, mamma Dondi ho paura
 c’è un ragno, ho schifo mi fa schifo alla gola
 io non ci vado più.
 Nell’ufficio B non c’era nessuno
 mi guardava con gli occhi acquosi
 se tu vedessi come gli fa la vena
 15 ha una vena che si muove sul collo
 Signorina signorina mi dice
 mamma io non ci posso più stare
 è venuto vicino che sentivo
 sudare, ha una mano
 20 coperta di peli di sopra
 io non ci vado più.
 Schifo, ho schifo come se avessi
 preso la scossa
 ma sono svelta a scappare
 25 io non ci vado più.
 [...]

La vedova signora Dondi
 forse si sarà spaventata
 ma non ha dato tempo a sua figlia
 45 Non ti ha nemmeno toccata
 gli chiederemo scusa
 fin che non ne trovi un altro
 tu non lascerai l’impiego
 bisogna mandare dei fiori
 50 alla signora Pratek³⁴⁸.

³⁴⁷ Niccolò Scaffai, «Alcuni io. Quasi mai io». *Note su soggetto, personaggio e forma libro nella poesia del Novecento*, in AA.VV., *The Character Unbound. Studi per William N. Dodd*, Arezzo, Bibliotheca Aretina, 2010, pp. 157-71, cit. p. 167.

³⁴⁸ Da *La ragazza Carla*, III, 1, in Elio Pagliarani, *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006.

Per quanto riguarda lo specifico della turnazione, si distinguono tre principali disfunzionalità:

– *Interruzione dialogica*. L’incipit del componimento eponimo di *Chiarimenti* di Umberto Fiori, per quanto non riporti uno scambio diretto, restituisce con efficacia il momento in cui «qualcuno» irrompe a gamba tesa nel discorso, ancora in costruzione, del parlante di turno, con le conseguenze che ne possono derivare:

Quando uno che ha preso la parola
in una discussione, a un certo punto
mentre sostiene il suo argomento (presto,
prima che lo interrompano)
5 sente qualcuno sbottare: «Ma questo
lo dici tu!» –
non sa più andare avanti³⁴⁹.

L’idea di conversazione che emerge dall’estratto è quella di una situazione costantemente frustrata, minacciata dalla conflittualità, patologica (quindi improduttiva: «non sa più andare avanti»). Prima ancora che l’offensore interrompa l’argomentazione *in fieri* del parlante di turno, inficiandola dal punto di vista meta-pragmatico («“Ma questo / lo dici tu!”»), la lunga e ramificata arcata periodale restituisce con forza rappresentativa la difficoltà del *turn taking* («Quando uno che ha preso la parola [...]») e l’ansioso tormento di detenere la *speakership* («presto, / prima che lo interrompano»).

– *Salto della turnazione*. Nei versi da *Presso il Bisenzio* già ricordati («“Quali parti?” / Come io non vado avanti, / mi fissa a lungo ed aspetta. “Quali parti?”»), il soggetto manca di rispondere al suo interlocutore, che, dopo avergli lasciato il tempo per prendere la parola e occupare il turno disposto per lui, si trova costretto a ripetere la domanda.

– *Opacità della turnazione*. Si consideri il seguente estratto da *Paolo e Virginia* di Gozzano:

– Quant’anni avrete poi? – Quanti n’avranno
quei due palmizi dispari, alle soglie.... –
– Verrete? – Quando i manghi fioriranno.... –
80 – Sorella, già si chiudono le foglie,
trema la prima stella.... –
– Il sicomoro ha l’ombra alle radici:
è mezzodì, sorella.... –³⁵⁰.

³⁴⁹ Da *Chiarimenti*, in U. Fiori, *Poesie*, op. cit., p. 100.

³⁵⁰ Da *Paolo e Virginia*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 164, vv. 77-83.

Gli elementi che concorrono all'opacità della turnazione sono l'adespoticità e l'abolizione dei *verba dicendi*; se l'allocuzione «sorella» all'interno della quinta e della sesta ripresa enunciativa permette di ascrivere le ultime due battute al personaggio che dice «io» (Paolo), l'attribuzione dei primi quattro enunciati non è altrettanto autoevidente; inoltre, il fatto che uno stesso attore pronunci due battute consecutive, come si è appena visto, è indicatore dialogico di un salto di turno.

§§ 2.3.3 La disconferma

Fin qui ci siamo concentrati sulle incongruenze pragmatiche e strutturali di uno scambio; ma le repliche congrue non si sottraggono, se considerate da altri punti di vista, al panorama apocalittico presentato nei precedenti paragrafi. L'anti-dialogo riguarda, prima ancora che quello linguistico, l'aspetto relazionale: l'insuccesso riguarda il senso del noi. Si è già accennato al concetto di Laing di disconferma, che Watzlawick riprende (sempre nel capitolo sulla comunicazione patologica) come terza possibilità di un parlante *O* di reagire alla definizione che un parlante *P* dà di sé (le prime due possibilità sono la *conferma* e il *rifiuto*):

La terza possibilità è probabilmente la più importante sia per la pragmatica della comunicazione umana che per la psicopatologia. È il fenomeno della disconferma [...]. Laing cita William James che una volta ha scritto: “Se fosse realizzabile, non ci sarebbe pena più diabolica di quella di concedere a un individuo la libertà assoluta dei suoi atti in una società in cui nessuno si accorga mai di lui” [...]. La disconferma (che osserviamo nella comunicazione patologica) non si occupa più della verità o della falsità – se ci fossero tali criteri – della definizione che *P* ha dato di sé, ma piuttosto nega la realtà di *P* come emittente di tale definizione. In altre parole, mentre il rifiuto equivale al messaggio “Hai torto”, la disconferma in realtà dice “Tu non esisti”³⁵¹.

³⁵¹ P. Watzlawick, J. Helmick Beavin, D. D. Jackson, *Pragmatica della comunicazione umana*, op. cit., pp. 75-76. Cfr. anche Laing: «La conferma totale di un uomo ad opera di un altro è una possibilità ideale che raramente si realizza. [...] Si può ritenere che le azioni individuali, e le varie fasi delle interazioni, abbiano sempre, in misura maggiore o minore, secondo differenti modalità, carattere *confirmatorio* o *disconfirmatorio*. Il problema è dunque un problema di intensità e di estensione, di quantità e di qualità. [...] I modi della conferma e della disconferma [*disconfirmation*] sono i più vari. [...] Poiché conferma e disconferma si realizzano a diversi livelli, una azione può essere confermata a un livello e disconfermata a un altro» (R. Laing, *L'io e gli altri*, op. cit., pp. 114-115).

Come ha mostrato Carmen Dell’Aversano nel suo studio dedicato all’opera teatrale *W;t* di Margaret Edson³⁵², infatti, la nozione di disconferma può essere fecondamente applicata all’interpretazione dei testi letterari e in particolare all’analisi posizionale:

la conversazione è uno dei principali luoghi interattivi in cui si verifica a disconferma [...] normalmente conseguita attraverso un atto di posizionamento [...] attraverso il semplice stratagemma di *rifiutare di prendere posizione* rispetto a un particolare elemento della situazione interattiva, e di escludere così questo elemento dalla definizione della situazione condivisa dai partecipanti. Ma la chiarezza didattica di questo esempio, e le sue probabili conseguenze patologiche, non devono indurre a trascurare che *tutte* le strategie di posizionamento, per quanto oneste, benigne e illuminate, sono invariabilmente e per loro stessa natura *sempre* in qualche misura anche strategie di disconferma: hanno la funzione non solo di definire delle posizioni ma anche e soprattutto di definire chi ha il diritto di prendere una posizione e ciò rispetto a cui è ammissibile prendere posizione contrapponendolo, in maniera implicita ma proprio per questo indiscutibile e assolutamente vincolante, a tutto ciò che resta fuori dall’attività di posizionamento e a cui quindi non viene accordata alcuna forma di esistenza sociale³⁵³.

Negli episodi lirici del Novecento, l’impressione è che la disconferma dilaghi. Un campione primonovecentesco tirato in ballo più volte è *Le due strade*, dove la Signora mantiene, per tutta la durata dei convenevoli un atteggiamento di velata (ma non più di tanto) disconferma ai danni della Signorina – a partire dalla primissima mossa, con cui designa l’allocutrice con il diminutivo «Graziella» in luogo del nome proprio con cui la giovane si era fatta riconoscere (««Signora! Sono Grazia!” / [...] “Graziella, la bambina?”»³⁵⁴). Passando all’altro versante del secolo, una grande disconferma è la prima, lapidaria battuta di *Presso il Bisenzio* (la prima di tutto *Nel magma*): ««Tu? Non sei dei nostri”»³⁵⁵. Pensando a casi meno perentori, micro-forme di disconferma sono frequenti nelle conversazioni della realtà quotidiana; un esempio efficace è il seguente scambio di saluti da *Spiracoli* (1989) di Giorgio Orelli:

«Come va, mi è spiaciuto per la morte
di tuo marito, volevo scriverti”. Lei:
“Costa troppo un biglietto”. “Però ci ho pensato
15 spesso, due volte ho cominciato” dico
porgendo quasi la guancia [...]»³⁵⁶.

³⁵² Cfr. C. Dell’Aversano, *L’analisi posizionale del testo letterario*, op. cit.

³⁵³ *Ivi*, p. 33.

³⁵⁴ Da *Le due strade*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 86, vv. 7-9.

³⁵⁵ Da *Presso il Bisenzio*, in M. Luzi, *L’opera poetica*, op. cit., p. 317, v. 6.

³⁵⁶ Da *Cardi*, IV, in G. Orelli, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 142.

In questi versi, chi dice «io» incontra una conoscente e, dopo la formula d'apertura tipica del parlato quotidiano «“Come va?”», si ‘condoglia’ per la morte di suo marito, pronunciando una battuta con cui lascia intendere di aver pensato alla donna con continuità e partecipazione, addirittura sfiorando l’*agency* («“volevo scriverti”»); l’uso del verbo all’imperfetto in luogo dell’indicativo non indica un indebolimento della volontà, ma rientra tra quelle che Spitzer chiama «forme di cortesia»³⁵⁷:

Un mezzo per non infastidire il parlante è l’uso del verbo all’imperfetto [...]. Vorrei osservare ancora che sono in primo luogo i verbi modali quelli nei quali viene usato l’imperfetto di modestia anziché il presente, ovvero *volevo*, *potevo* al posto di *voglio* e *posso*, e questo è del tutto naturale poiché, proprio attraverso questi verbi, lo svolgimento dell’azione acquisisce una sfumatura molto più soggettiva. È come se il parlante non volesse mettere in risalto il verbo completamente, ma solo parzialmente, come se volesse attutire la pienezza, la plasticità dell’espressione: i bordi delicati e i colori spenti sono più discreti³⁵⁸.

La replica secca dell’interlocutrice, che va dritta al punto senza preoccuparsi di rispondere alla domanda cerimoniale «“Come va?”», disconferma la sincerità della dichiarazione affettiva del soggetto: «“Costa troppo un biglietto”» (parafrasando: *il tuo pensiero per me non vale i soldi di un biglietto*). Sembra rilevante notare, con Sacks, che la domanda “Come va?”, rivolta a chi ha appena subito un lutto, «andrebbe evitata»³⁵⁹. Nella seconda ripresa enunciativa, chi dice «io» tenta di riprendersi da questa caduta di faccia con una battuta-riparatrice, in cui non solo sottolinea di averci «pensato / spesso», ma addirittura di aver cominciato a scrivere «“due volte”» (sottintendendo: *il biglietto l’ho comprato, e non una volta sola*); ma lo scambio non si salva, come mostra il gesto di saluto imbarazzato e distaccato («porgendo *quasi* la guancia», corsivo mio). Se l’estratto da Orelli rimanda alle forme di ordinaria interazione disconfirmatoria, come tante se ne trovano nella realtà quotidiana, *Poesia demente* (Polvere, 1999) di Bordini è un caso di disconferma ‘apocalittica’, in quanto l’attore che manifesta incuranza e disinteresse, pronunciando «Chi se ne frega», è Dio stesso:

³⁵⁷ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 95 e ss.

³⁵⁸ *Ivi*, p. 135.

³⁵⁹ «Se, per esempio, una persona che potrebbe chiedere “Come va?” non fosse una persona appropriata a ricevere una certa informazione da un’altra persona, e sapesse di non esserlo, ad esempio un figlio scappato di casa, la moglie o un genitore di qualcuno che è morto da poco, allora la domanda andrebbe evitata, poiché se l’altro rispondesse con “Male!” si sarebbe costretti a chiedere “Perché?” [...]. Se questo insieme di norme fosse operativo in ogni situazione, allora “Come va?” sarebbe quasi una domanda proibita, e invece non lo è, anzi è la più fattibile delle domande» (H. Sacks, *Tutti devono mentire*, in *Id.*, *Fare sociologia*, op. cit., pp. 156-157).

Il mondo fu fatto
 in pochissimo tempo,
 tra grandi litigate,
 e solo all'ultimo
 5 momento fu deciso,
 per sfiducia,
 di istituire la morte e di dividere i sessi.
 Dio era molto geloso
 dei suoi quattro o cinque colleghi e per ripicca
 10 disse:
 Ma tanto in pochi anni saranno tutti rotti, chi senza
 un braccio, chi senza una gamba, tanto vale
 farli morire!
 E un altro gli disse:
 15 E quelli nuovi come li fai?
 Non li faccio io, li fanno
 loro! Bella roba. E così,
 all'ultimo momento,
 in pochi minuti, inventarono l'istinto sessuale,
 20 e l'infanzia. Quasi vennero alle mani.
 E uno disse: ma non vedi
 che così sarà pieno di guai?
 Chi se ne frega – disse Dio.
 – Tanto questo mondo non mi piace.
 25 È venuto male. Bella roba –
 interloquì un altro. – Cosa pretendevi, con l'idea che tutti devono mangiarsi
 l'uno con l'altro? È logico che si sarebbero
 consumati. E allora? Tu che avresti fatto?
 Quasi
 30 vennero alle mani³⁶⁰.

Poesia demente è un campione emblematico dell'opacità bordiniana: i segni interpuntivi del dialogo vengono aboliti nella prima parte per poi essere ripristinati a partire dal v. 23, ma in modo disfunzionale rispetto alla segmentazione della turnazione, producendo un effetto straniante. Al v. 25, per esempio, il trattino medio è posizionato a fine verso, mentre dovrebbe trovarsi nel mezzo, fra «È venuto male» e «Bella roba», a dividere le voci degli interlocutori, come indicherebbero i punti finali; e ancora, nessun trattino viene a marcare l'ultima ripresa enunciativa alla fine del componimento (se si pensa, come sembra, che a pronunciare «E allora? Tu che avresti fatto?» al v. 29 sia Dio). Lo scambio di battute, inoltre, inizia e finisce nel segno della conflittualità: chi prende l'iniziativa verbale parla «per ripicca» («Dio era

³⁶⁰ *Poesia demente*, in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 120.

molto geloso / dei suoi quattro o cinque colleghi e per ripicca / disse: [...]»); e per ben due volte, a metà e alla fine del testo, si sfiora la rissa («Quasi vennero alle mani»). Del resto, il mondo stesso «fu fatto / [...] tra grandi litigate», improvvisato da una mozione di sfiducia («solo all'ultimo / momento fu deciso, / per sfiducia»), e per questo destinato, secondo Dio, all'apocalisse: «Ma tanto in pochi anni saranno tutti rotti».

La disconferma può giungere anche a livello corale, come la voce operaia nel quarto movimento di *Una visita in fabbrica* di Sereni: «Salta su / il più buono e inerme, cita: / *E di me splendea la miglior parte* / tra spasso e proteste degli altri – *ma va là* – scatenati»³⁶¹. Chi disconferma disconosce l'altro parlante e mortifica del tentativo di riposizionamento che questi compie dicendo certe cose in un certo modo.

Parlando di tentativo di riposizionamento, va ricordato che il concetto è debitore della *Positioning Theory*, elaborata nel 1999 da Luk van Langenhove e Rom Harré, nell'orizzonte delle teorie costruttiviste-costruzioniste della soggettività; in estrema sintesi, l'individuo costruisce la propria identità attraverso le relazioni che intrattiene con gli altri, e più in particolare attraverso le interazioni verbali, per cui ogni atto enunciativo presuppone e genera una *position*; rispetto al più statico concetto di ruolo, la *position* è quindi caratterizzata dalla dinamicità posizionale, che viene a essere continuamente rinegoziata nel corso di una conversazione. Nel già citato saggio su *W;t*, Dell'Aversano adopera la *Positioning Theory* come uno degli strumenti teorici principali del metodo microanalitico dell'analisi posizionale:

Sono proprio queste due caratteristiche fondamentali delle posizioni, la loro intrinseca dinamicità e la loro natura relazionale che si estrinseca nell'ambito della comunicazione verbale, a fare della *positioning theory* un ausilio metodologico particolarmente fecondo per la critica letteraria, per la possibilità che offre di rinnovare l'immagine (di evidente ascendenza romantica, ma tuttora egemonica) del personaggio letterario come individuo sostanzialmente isolato e autonomo, sostituendola con un modello in cui trovano spazio le molteplici influenze relazionali e discorsive che contribuiscono a costruirne l'identità³⁶².

Al servizio degli scambi lirici, che differiscono dai dialoghi teatrali e dei romanzi per la rastremazione (assenza, in molti casi) di una *storyline*, o per dire altrimenti di una continuità episodica che permetta di seguire l'evolversi della relazione interlocutiva, si rivela comunque estremamente utile: sono numerosi, infatti, i riposizionamenti (reciprocamente) falliti nelle interazioni verbali. Un campione emblematico è la già citata *Sarà la noia*:

³⁶¹ Da *Una visita in fabbrica*, V, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 127, vv. 14-17.

³⁶² C. Dell'Aversano, *L'analisi posizionale del testo letterario*, op. cit., pp. 13-14.

Sarà la noia

dei giorni lunghi e torridi
ma oggi la piccola
Laura è fastidiosa proprio.
Smettila – dico – se no...
5 con repressa ferocia
torcendole piano il braccino.

Non mi fai male non mi fai
male, mi sfida in cantilena
guardandomi da sotto in su
10 petulante ma già
in punta di lagrime,
non piango nemmeno vedi.

Vedo. Ma è l'angelo
nero dello sterminio
15 quello che adesso vedo
lucente nelle sue bardature
di morte
e a lui rivolto in estasi
il bambinetto ebreo
20 invitandolo al gioco
del massacro³⁶³.

Si assiste qui a un fallimento dei tentativi di riposizionamento reciproco degli interlocutori: da un lato, l'ordine impartito dall'*io* dialogico («“Smettila – dico – se no...”») cade nel vuoto e l'autorità dovuta alla figura patriarcale viene letteralmente *sfidata* dalla bambina; dall'altro lato, la piccola Laura non riesce a mostrarsi all'altezza della sfida che lancia – la tradiscono i suoi occhi «già / in punta di lagrime» mentre paradossalmente dichiara «“non piango nemmeno vedi”». Come osserva Spitzer, infatti, «l'appello a fungere da testimone oculare e uditivo è indice della presenza di un tallone di Achille nel discorso del parlante: la verità non ha bisogno di garanzie da parte di testimoni. Un *vedi* viene inserito, per lo più in forma parentetica, in un punto del discorso in cui il parlante non è del tutto certo della fiducia dell'ascoltatore»³⁶⁴.

Un altro caso di fallimento dei posizionamenti reciproci si trova in *Strategia* di Bordini:

³⁶³ *Sarà la noia*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 212.

³⁶⁴ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 154.

poi disse
il giudice:
“avete perso”
Ma tu ed io abbiamo detto insieme:
5 “lei giudice è truccato,
abbiamo vinto”.
Ne nacque una disputa,
abbiamo chiesto un nuovo incontro³⁶⁵.

Il *frame* in cui si svolge l'interazione è quello ricorrente dei processi giudiziari: il primo a parlare è «il giudice», che decreta la sconfitta della coppia («“avete perso”»); ma i due confutano la sentenza, sostenendo che è stata emessa abusivamente («“lei giudice è truccato, / abbiamo vinto”»). La disputa che ne nasce, come accade nelle altre risse incontrate in precedenza (per esempio, *Un sogno*) rimane aperta: per rimandare ancora alle osservazioni di Deborah Schiffrin, lo scambio si conclude senza vincitori né vinti³⁶⁶.

§ 2.4 L'argomento intrattabile

Dopo aver considerato gli aspetti formali di uno scambio di battute e introdotto il concetto di apocalisse dialogica, cercando di classificarne le principali forme e disfunzioni, sembra opportuno spostare la questione sul piano del contenuto («nel senso di rilevanza pragmatica ed esistenziale delle affermazioni»³⁶⁷) e domandarsi se sia possibile individuare un principio di ordinamento per quanto riguarda gli argomenti di conversazione: in altre parole, *di cosa si parla* negli scambi verbali presenti nei libri di poesia del Novecento? Va da sé che gli argomenti non possono che riprodursi e l'idea di esaurirli in una cementificazione tassonomica va oltre la portata di questo lavoro; tuttavia, osservando le premesse discorsive e il loro sviluppo nell'arco dell'interazione, sembra possibile individuare alcune situazioni conversazionali più prototipiche di altre (e dalle matrici situazionali trarre i principali topic).
Si potrebbe cominciare distinguendo fra dialoghi *monocentrici* (o *monoargomentali*³⁶⁸) e dialoghi *policentrici*. Sono monocentrici gli scambi di battute che tendono a far capo a un unico oggetto di conversazione, attorno a cui i parlanti ruotano riposizionandosi reciprocamente; per fare un esempio noto, lo scambio di battute di *Un sogno*

³⁶⁵ «poi disse», in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 343.

³⁶⁶ Cfr. nota 233.

³⁶⁷ C. Dell'Aversano, *L'analisi posizionale del testo letterario*, op. cit., p. 80.

³⁶⁸ S. C. Levinson, *La pragmatica*, op. cit., p. 318 e ss.

di Sereni ha come motivo conduttore la questione delle *carte* e si sviluppa a partire dal fatto che il soggetto ne è sprovvisto. Per contro, un grande campione di policentrismo sono i «bei conversari» fra i quattro parenti di nonna Speranza nel celebre poemetto gozzaniano:

65 «...ma la Brambilla non seppe... – È pingue già per l'*Ernani*;
la Scala non ha più soprani... – Che vena quel Verdi Giuseppe!

«...nel marzo avremo un lavoro – alla Fenice, m'han detto –
nuovissimo: il *Rigoletto*; si parla d'un capolavoro. –

70 «...azzurri si portano o grigi? – E questi orecchini! Che bei
rubini! E questi cammei?... – La gran novità di Parigi...

«...Radetzki? Ma che! L'armistizio... la pace, la pace che regna...
Quel giovine Re di Sardegna è uomo di molto giudizio!

«È certo uno spirito insonne... – ... e forte e vigile e scaltro.

«È bello? – Non bello: tutt'altro... – Gli piacciono molto le donne³⁶⁹.

Nel giro di appena dieci versi, si possono isolare quattro macro-argomenti (l'opera, la moda, la politica, il gossip) e circa dodici traiettorie discorsive possibili. Nell'ordine: quello che «la Brambilla non seppe» e il suo essere troppo grassa per rappresentare l'*Ernani*; la mancanza di soprani alla Scala; la «vena» di Giuseppe Verdi; l'uscita del *Rigoletto*; come «si portano», se azzurri o grigi, oggetti non specificati; un apprezzamento dei preziosi; la voga dei cammei a Parigi; l'armistizio di Vignale e la vittoria della pace; il temperamento di Vittorio Emanuele II, quindi il suo aspetto fisico e il suo debole per «le donne». In altre parole, i «bei conversari» dei quattro adulti sono fondati su un valore puramente quantitativo, e non qualitativo. Ogni filo del discorso viene spezzato subito, non fa presa sui parlanti in termini di *durata*; gli spunti conversazionali si susseguono a raffica senza svilupparsi in un vero dialogo, ogni enunciato è un seme che non attecchisce. Questo campione gozzaniano rappresenta forse la più celebre messa in versi di uno *scisma conversazionale* (il classico fenomeno delle tavolate nei ristoranti):

In un gruppo anche piccolo di persone raccolte attorno a una tavola raramente accade che si parli uno alla volta. Abitudine normale è quella di innestare uno scambio con la vicina, o con chi è seduto di fronte, mentre un terzo sta parlando, così che si creano i cosiddetti scismi conversazionali, ossia due o più canali di conversazione laterali che

³⁶⁹ Da *L'amica di nonna Speranza*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 94.

non tengono conto di quello principale, pur incrociandolo al punto da creare reciproca impossibilità di intendere. Alcuni psicologi parlano dell'effetto *cocktail party* per indicare la nostra capacità percettiva di gestire più messaggi uditivi contemporaneamente, ma di porre attenzione a uno solo. L'urgenza – il piacere – del dire sembra superare quella dell'ascolto, indurci a prevaricare imponendo il nostro discorso³⁷⁰.

Rientrano nella macro-categoria delle conversazioni policentriche anche gli scambi deflagrati o privi di senso, che creano l'effetto di un parlarsi a vuoto; ma il policentrismo può essere solo apparente, come in quest'incipit di Patrizia Cavalli, in cui i due oggetti liminari (al centro della prima e dell'ultima battuta) estremamente diversi, ovvero un tessuto e un cibo, sono connessi dal fatto di trasmettere calore al corpo (un grande *topos* cavalliano) operando per vie opposte (dall'esterno, vestendosene; e dall'interno, ingerendolo):

- Bello il velluto, però non tiene caldo.
- Perché non tiene caldo? È così erto!
- Com'è il velluto, di lana o di cotone?
- È di cotone, ma a volte anche di lana.
- 5 – Anche il cotone volendo tiene caldo.
- Ma non avresti del peperoncino?
- E ciabatta ciabatta per le scale...³⁷¹

Ampliando la questione della posizione del *topic* a quella del flusso conversazionale, con la sua complessa rete di tracce discorsive e sotto-argomenti (anche, spesso, impliciti), è facilmente intuibile come a una maggiore ricorsività della turnazione corrisponda un'apertura policentrica dello scambio: in altre parole, più è lungo il dialogo più tendono ad aumentare i centri topici. Come osserva Stephen Levinson, infatti, la «coerenza argomentale» è qualcosa che «*si costruisce* di turno in turno», per cui ogni ripresa di parola costituisce una potenziale minaccia o messa a repentaglio della collaborazione (e questo vale soprattutto nei dialoghi lirici, che, a differenza delle interazioni della realtà quotidiana, ricercano l'imprevedibilità dello sviluppo):

Non è tuttavia concepibile che la coerenza argomentale risieda in una procedura, calcolabile indipendentemente, per accertare, ad esempio, che i diversi enunciati condividono gli stessi referenti: essa *si costruisce* di turno in turno mediante la

³⁷⁰ Marina Mizzau, *E tu allora? Il conflitto nella comunicazione quotidiana*, Bologna, il Mulino, 2002, cit. p. 121.

³⁷¹ Da «– Bello il velluto, però non tiene caldo», in Patrizia Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006, cit. p. 12.

collaborazione dei partecipanti. Occorre dunque studiare in che modo gli argomenti potenziali sono introdotti, ratificati nella collaborazione, segnalati come «nuovi», «accennati», «fuori di luogo», ecc., in che modo sono evitati o messi in competizione con altri argomenti, in che modo, infine, sono portati a termine in collaborazione³⁷².

Restando sul piano generale, e osservando gli episodi dialogici più estesi, il flusso conversazionale, per quanto possa procedere difformemente da testo a testo, si può risolvere, tanto dal punto di vista formale quanto dal punto di vista del contenuto, seguendo una progressione lineare, per cui si parte da un argomento e si arriva a un altro (come accade nell'esempio da Gozzano appena riportato e nella maggior parte delle interazioni della realtà quotidiana); oppure seguendo il disegno di una *Ringkomposition*, per cui nelle battute finali viene ripreso un motivo contenuto nell'apertura dello scambio. Un campione rappresentativo di quest'ultimo caso è l'ultimo testo dialogico degli *Strumenti umani, Pantomima terrestre*, tipico esempio di uno scambio di battute «dall'andamento sinusoidale di un discorso folto di reticenze e cadute»³⁷³:

Ma senti – dice – che meraviglia quel *cip* sulle piante
di ramo in ramo come se il poker continuasse all'aperto:
dimmi se non è stupenda la vita.

- 5 Chiaro che cerca di prendermi per il mio verso.
Vorrei rispondergli con un'inezia della mente
un'altra delle mie tra le tante
(gente screziata di luna per porticati
e uno attorno tra loro, dall'uno all'altro:
assaggiate questa fresca delizia).
- 10 Certo, – rispondo invece – è stupenda. Vuoi testimoni?
Prove per assurdo? Controprove?
Eccoti di giorno in giorno la mia acredine
la mia insofferenza di gente in gente
(ma queste brezze tra le secche e le rapide
15 tra i diluvi e le requie dell'essere questi balsami...).

Pare bastargli: ma dunque (benedicente, bonario)
ma allora, coraggio!

Per giravolte di scale
va su col suo coraggio.

Parli – gli grido dietro –

³⁷² S. C. Levinson, *La pragmatica*, op. cit., pp. 317-318.

³⁷³ Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni Editore, 1999, op. cit., p. 22.

- 20 come un credente di non importa che fede.
 E lui per rami di scale, mezza faccia già disfatta
 mezza in ombra, canzonandomi con parole d'autore: *¿le gusta
 este jardín que es suyo? Evite...*
 dal basso gli completo la frase: *que sus hijos lo destruyan*
 rifacendogli il verso³⁷⁴.

La battuta *ex abrupto* con cui comincia la lirica, pronunciata da un anonimo interlocutore all'indirizzo del soggetto, prende spunto da un'osservazione naturalistica («che meraviglia quel *cip* sulle piante / di ramo in ramo») che si trasforma in invito ad ammettere che «è stupenda la vita». La replica dell'*io* è pragmaticamente patologica, in quanto si calibra non tanto sulla base della funzione pragmatica dell'enunciato che l'ha generata (un'esortazione/invito, la cui replica *preferita*³⁷⁵ è l'esecuzione dell'atto, ma che può essere accolta con congruenza anche attraverso un rifiuto motivato), quanto sulla base del suo *scopo occulto*, che il soggetto inferisce al v. 4: «Chiaro che cerca di prendermi per il mio verso». A partire da questa inferenza, il soggetto costruisce la sua replica, con la quale disconferma la presupposizione implicita³⁷⁶ nell'atto verbale dell'interlocutore (*la vita è stupenda*) attraverso una *pseudo-conferma* (un falso accordo o falsa cooperazione) che subito si trasforma in un'argomentazione piena di risentimento, tramite cui aggredisce il partner con un fuoco di domande che dirottano l'elogio della vita verso altre «controprove» («Certo, – rispondo invece – è stupenda. Vuoi testimoni? / Prove per assurdo? Controprove? / Eccoti di giorno in giorno la mia acredine [...]). L'opacità dialogica, che fa perno su un tratto distintivo sereniano quale la caduta delle marche interpuntive, ambigua lo statuto (dialogico o non-dialogico?) della parentetica ai vv. 14-15, non consentendo di stabilire univocamente se queste parole rientrano

³⁷⁴ Da *Pantomima terrestre*, p. 181, vv. 1-24.

³⁷⁵ «Il concetto di *preferenza* – da cui il termine preferito (*preferred*) e dispreferito (*dispreferred*) nell'Analisi della Conversazione [...] – cattura un aspetto importante nell'ordine dell'interazione comunicativa, ossia il fatto che vi sono dei vincoli fra azioni discorsive che condizionano la produzione e l'interpretazione dei turni nel loro dispiegarsi sequenziale. Da qui le cosiddette coppie adiacenti [...] e la rilevanza condizionale [...] che dalla coppia adiacente lega le due parti. Il concetto di *preferenza* si riferisce alla struttura del turno complementare della coppia adiacente: specificamente, il complemento *preferito* è generalmente prodotto senza esitazioni laddove una replica *dispreferita* è spesso preceduta da pause e / o altri dispositivi linguistici “di rimedi”» (come le scuse, le particelle mitiganti). Si tratta dunque della caratterizzazione linguistica e strutturale del turno e non del fatto che la mossa discorsiva esprima o meno i desideri del parlante» (Sabine Pirchio, Clotilde Pontecorvo, Laura Sterponi, *Dialogare nelle conversazioni in famiglia*, in C. Bazzanella, *Sul dialogo*, op. cit., pp. 47-57, cit. pp. 49-50); in altre parole, «la nozione di *preference* [...] non comporta il riferimento ad una «psicologia dell'attore», ma a strutture conversazionali del comportamento verbale» (G. Fele, *L'insorgere del conflitto*, op. cit., p. 131).

³⁷⁶ «una presupposizione è un elemento semantico che viene inteso come garantito, cioè implicato (approccio semantico) o assunto (approccio pragmatico) senza però essere asserito in un enunciato dichiarativo, richiesto in una domanda o ordinato in un ordine. [...] Le presupposizioni sono relative a un “mondo” assunto» (G. M. Green, *Pragmatica*, op. cit., pp. 96-98).

nella replica all'interlocutore oppure sono soltanto pensate dal soggetto, e quindi costituiscono un *a solo*.

Nell'ultima ripresa enunciativa, l'interlocutore torna sul tema iniziale della natura e l'*io* dialogico completa la frase «rifacendogli il verso», secondo la tecnica della *joint production*: «¿le gusta / este jardín que es suyo? Evite... / dal basso gli completo la frase: *que sus hijos lo destruyan*». Il motivo del giardino distrutto (e dell'Eden perduto, in senso più ampio) che fa da ipotesto alla battuta completata («Ti piace questo giardino, che è tuo? Evita...»), inizia l'interlocutore; «che i tuoi figli lo distruggano», conclude il soggetto), «metafora di una esperienza ricca e significativa ormai collassata, di una apocalisse culturale e soggettiva»³⁷⁷, si riconnette al motivo incipitario, creando una struttura dialogica ad anello tanto dal punto di vista del macro-argomento quanto dal punto di vista del rapporto fra i due attori (basato, come si è visto, sul prendersi *per il verso* l'uno dell'altro).

Se l'interazione verbale di *Pantomima terrestre*, come di numerosi altri episodi, comincia *ex abrupto*, una situazione conversazionale prototipica è l'incontro con un interlocutore riemerso all'improvviso dopo lungo tempo: una figura onirica che riaffiora a lato dell'*io* dialogico, rivolgendogli o lasciandosi rivolgere la parola. Questi incontri sono la cornice situazionale di molti scambi, tra loro estremamente diversi: tanto nell'estensione, per cui l'interazione verbale può esaurirsi in un *botta e risposta* (come in *Le sette di sera* di Fortini, riportato fra gli esempi di repliche che eludono la domanda di partenza) o può estendersi lungo gran parte del componimento (come ne *Le due strade*); quanto nel contenuto del discorso, che varia dallo scambio di convenevoli (ed è il caso dei due titoli appena citati) a forme conversazionali che richiedono un maggiore dispendio del *sé*, vale a dire che compromettono la faccia dei parlanti: le rese dei conti, gli interrogatori, le cause simil-giudiziarie intentate da un parlante ai danni dell'altro (*Un'altra risorta* di Gozzano, *Presso il Bisenzio*, *Un posto di vacanza* e via dicendo). Tenendo sempre presente il fatto che il flusso conversazionale porta necessariamente gli argomenti a sconfinare l'uno nell'altro, sembra possibile procedere individuando tre linee-guida per circoscrivere la natura dell'argomento trattato:

1. Conversazioni che ricadono su uno dei parlanti (spesso il soggetto), sui fatti che lo riguardano (pensieri e sentimenti, operato e vicende), rispetto al quale l'altro svolge una

³⁷⁷ Laura Barile, *Gli scrittori di un poeta. Sereni lettore di romanzi*, in Edoardo Esposito (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Atti del Convegno (Milano-Luino, 24-26 ottobre 2013), Milano, Ledizioni, 2014, Laura Barile, *Gli scrittori di un poeta. Sereni lettore di romanzi*, in E. Esposito (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, op. cit., pp. 261-280, cit. p. 277.

funzione gregaria (per esempio, domandando *Che pensi?*) o si riposiziona come inquisitore, giudice, confidente ecc. Il protagonista della «*Luzieide*»³⁷⁸, per esempio, sembra chiamato a un *redde rationem* in una serie di incontri dalle atmosfere dantesche. Si fanno rientrare in questa macro-categoria anche i dialoghi in cui un parlante ricostruisce un fatto che gli è capitato, ad esempio tramite un interrogatorio o un'intervista (*Intervista a un suicida*); nei testi basati su questo tipo di conversazione, l'espedito dialogico è al servizio della narrazione di un sé. Il racconto del sé, scrive Carla Gallo Barbisio, è la forma prototipica del dialogo terapeutico, che analogamente al dialogo lirico è caratterizzato dall'imprevedibilità dello sviluppo:

Nello scambio dialogico, nelle dinamiche di transfert e di controtransfert, si percorre una via insieme per scoprire il significato ignoto agli stessi autori del testo, significato che per definizione sarà sempre negoziabile attraverso riletture e precisazioni. [...] Nella negoziazione emerge il problema della possibilità di fraintendimento fra le parti [...] Donald Meltzer, durante i seminari novaresi insisteva su questa possibilità di *misunderstanding* [...]. Nel dialogo di negoziazione esiste procedura ma non prevedibilità. L'imprevedibilità dello sviluppo della negoziazione dei significati distingue il dialogo terapeutico da altre situazioni dialogiche dove invece c'è prevedibilità. Il dialogo terapeutico si apre invece a diverse possibilità di significazione³⁷⁹.

2. Conversazioni che hanno come oggetto principale la relazione tra i due interlocutori, secondo il modello della *Signorina Felicita*. Fanno parte di questa macro-categoria: le conversazioni di servizio, improntate a restituire una certa idea di comunione faticata (come lo scambio di convenevoli); i dialoghi giocati sull'opposizione tra due costrutti retorici, incarnati in voci che si contendono una versione dei fatti o una visione del mondo; le conversazioni modellizzate sulla relazionalità in senso ampio, come le conversazioni amorose (tutto *Strategia* di Carlo Bordini, cui è dedicato il capitolo 11), i litigi e le scenette familiari, dove

³⁷⁸ «si ha l'impressione di essere ormai come davanti ad una sorta di *Luzieide*; di un viaggio (omerico-virgiliano-dantesco) tentato dentro il magma moderno della materia cosmico-umana [...] discesa agli inferi moderni» (Giuseppe Zagarrò, *Luzi*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 126-131).

³⁷⁹ Carla Gallo Barbisio, *Il dialogo terapeutico come narrazione*, in C. Bazzanella, *Sul dialogo*, op. cit., pp. 153-160, cit. p. 158. A lato, può essere interessante ricordare che lo stesso Meltzer ha la «fantasia» di proporre un inquadramento teorico del procedimento psicoanalitico, in particolare del legame tra paziente e analista, confrontandolo proprio con il «modello di Virgilio-che-guida-Dante»: «Dopo aver esplorato in parte il suo mondo interiore, Virgilio si offre di aiutare Dante a fare lo stesso, partendo dal presupposto che i percorsi di queste regioni siano paralleli, permettano la comunicazione e siano in generale equivalenti nel contenuto, ma affatto identici. Naturalmente Dante sarebbe diffidente riguardo a questi assunti e all'attendibilità di Virgilio [...]» (Donald Meltzer, *Le interpretazioni di routine e le interpretazioni ispirate: il loro rapporto con il processo di svezamento in analisi* (1973), ora in Id., *Sincerità e altri lavori. Raccolta di scritti di Donald Meltzer*, a cura di Alberto Hahn, Roma, Aracne, 2019, cit. p. 308).

l'acquisizione finale dello scambio comporta una ridefinizione dei ruoli, ha conseguenze relazionali o semplicemente è funzione della relazione fra gli attori (come nel campione di Orelli citato); quelli che Caprettini chiama *dialoghi progetto*, che «prospettano l'azione di un parlante verso l'altro e delle conseguenze su oggetti e scopi comuni»³⁸⁰.

3. Conversazioni *extra moenia*, ossia le interazioni in cui la faccia viene compromessa solo parzialmente, come gli scambi di battute finalizzati alla ricostruzione simmetrica di un evento esterno ed equidistante rispetto agli interlocutori. Sono conversazioni extra-murarie, in generale, le forme dialogiche improntate sulla *vox populi* e sulla conversazione salottiera, frequente nell'opera di Gozzano. Un campione rappresentativo di questa forma conversazionale è il primo testo dialogico presente nell'opera di Palazzeschi, *Torre burla* (*Lanterna*, 1907), particolarmente opportuno in ambito di conversazioni *extra moenia* in quanto i parlanti si trovano letteralmente fuori dalle mura di una Torre, che guardano da lontano facendo supposizioni inerenti cosa accada «là dentro»:

- 10 Nel mezzo, non alta, rotonda,
 come ombra, padrona superba del piano
 la Torre rimane.
 La sera, ogni sera, al tramonto,
 ognuno s'appressa e n'ascolta il romore,
15 romore che tutti ormai sanno:
 voltare di foglio,
 voltare leggero di foglio.
 Ognuno ne ascolta,
 la sera, il romore e si guarda.
20 – Si legge là dentro!
 – Si legge una pagina al giorno!
 – Chi legge?
 – Qual libro?
 – È un vecchio che legge,
25 un vecchio con barba bianchissima!
 Il libro racconta una storia...
 – La storia dev'essere lunga,
 da tanto è il voltare di foglio!
 – È un giovine invece che legge,
30 un bimbo coll'ali dorate!
 La storia è assai breve,
 ma è scritta una sola parola ogni foglio!
 – Il Sole vi legge!
 È il libro del Sole!
35 La sera al tramonto è il voltare di foglio!

³⁸⁰ G. P. Caprettini, *Il dialogo nella fiaba*, op. cit., p. 191.

La sera col lieve spirare dell'ultimo raggio!
 E invece lo scritto è piccino e fittissimo,
 neppure le lenti potenti lo fanno capire! –
 Oh! È lunga la storia, assai lunga!
 40 Ognuno ne ascolta la sera il voltare di foglio³⁸¹.

Gli interlocutori di *Torre burla* non hanno facce da compromettere, sono l'emblema dell'impersonalità: il solo indicatore di dissenso è l'«invece» ai vv. 29 e 37; nessuna delle voci dice «io»; tutti i verbi principali sono alla terza persona; l'oggetto di discussione riguarda *chi legge* e che cosa *si legge* (le interazioni modellizzate sulla forma del *si dice* implicano infatti una minore messa a rischio del sé). I tratti appena elencati opacizzano lo statuto dialogico di uno scambio, avvicinandolo a forme enunciative più corali, meno interessate alla componente interrelazionale propria dei *faccia-a-faccia*.

Si affaccia a questo punto un altro parametro dirimente: gli argomenti di una conversazione si situano in una scala di valori che va dal massimamente contingente (o insignificante) al massimamente cruciale (o saliente). Per restare su uno stesso autore, si consideri la differenza fra le due seguenti domande: quella di Rosa nei *Poemetti*, «“Mamma! [...] non ci si mette / due gusci d'ova?”»³⁸², e quella della cornacchia de *Il fringuello cieco* nei *Canti*, «“Ci sarà?”»³⁸³ (riferita alla visione del Sole-Dio). Sembra rilevante notare come molti episodi dialogici si costruiscano proprio in funzione dello scarto tra questi due livelli: come nello *Xenia II*, 8 sopracitato («*E il Paradiso?*»...); o ancora, nell'estratto di *Un posto di vacanza* si passa dal riferimento a una sartoria «“con gente che taglia e cuce”» alla grande questione esistenziale del «“conto aperto”». In altre parole, sembra possibile identificare nell'imprevedibilità dello sviluppo un tratto distintivo degli scambi di battute nei testi lirici: qualunque sia l'argomento di partenza, lo scarto di livello è sempre in agguato.

Proprio questo scarto di livello sembra suggerire un ulteriore sviluppo: nello specifico, i testi che procedono da un *argomento trattabile* verso un *argomento intrattabile* costituiscono un primo potenziale raggruppamento. A uno sguardo d'insieme, sono numerose le liriche in cui lo scambio di battute procede in direzione dell'*intrattabilità*, infrangendosi su un argomento, che coincide in molti casi con il macro-tema della morte, disfunzionale rispetto alla prosecuzione dello scambio stesso. In questo senso, sembra particolarmente emblematico il fatto che i dialoghi lirici esasperino una proprietà intrinseca della conversazione umana, cui

³⁸¹ Da *Torre burla*, in A. Palazzeschi, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 35-36.

³⁸² Da *Il bucato*, I, in Giovanni Pascoli, *Primi poemetti*, a cura di Francesca Nassi, Bologna, Pàtron Editore, 2011, p. 131, vv. 4-5.

³⁸³ Da *Il fringuello cieco*, in G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, op. cit., p. 103, v. 9.

Harvey Sacks si riferisce nei termini di *discorso non affiliato* (*unaffiliated talk*), per cui nessuno scambio, qualunque sia l'argomento di partenza, è esentato dal possibile approdo a un 'senso pericoloso', che i partecipanti non riuscirebbero a evitare:

any given body of talk, starting at any given point will, if allowed to go on, end up dangerous. That is, it will end up on some topic which is perhaps too important to be talked about [...]. Things like God, death, sex, for example, which always come out whatever topic is started. And persons are [...] much given to watching when it is that a topic looks like it's about to shift into something that [...] is to be avoided [...]. What seems involved, then, is the development of things which permit talk to go on, and to go on in an "unaffiliated" manner. [...] Persons can monitor the conversation, watching either for silence or for the approach of something dangerous, and start a bloc of talk, and talk "safely"³⁸⁴.

Se dunque la *trattabilità* è una delle proprietà fondamentali di un *topic*, un modo per valutarla può essere misurare la sua *durata dialogica*: a quanti turni discorsivi sopravvive e come, se alimenta il dialogo oppure lo fa cessare di colpo. Le modalità di gestione di un argomento intrattabile, infatti, seguono strategie molto diverse fra loro, in relazione al contesto, al tipo di scambio, di contenuto o ancora al grado di intensità dello shock prodotto. Queste modalità di gestione si possono orientativamente riferire a tre schemi:

– La soppressione. L'argomento intrattabile non viene trattato (nella telefonata con «Celia la filippina»³⁸⁵, per esempio, il soggetto montaliano fa di tutto pur di non dire l'unica informazione congrua, che è l'informazione intrattabile).

– La ripetizione. Gli enunciati martellano sull'argomento che duole, reimmettendo il materiale linguistico scottante in un *loop* anti-dialogico: «Ah sì, si è fidanzata? / Allora è fidanzata. / Davvero è fidanzata? / Dunque si è fidanzata»³⁸⁶. A lato, questa modalità di gestione sembra in profonda consonanza con la ripetizione nel gesto avanguardistico di cui parla Hal Foster (rifacendosi al seminario *L'inconscio e la ripetizione* di Lacan): «la ripetizione serve a *schermare* un reale inteso come traumatico»³⁸⁷.

³⁸⁴ Harvey Sacks, *Lectures on Conversation*, Oxford, Blackwell, 1992, cit. p. 101.

³⁸⁵ Da *Xenia II*, 11, in E. Montale, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 315, v. 2.

³⁸⁶ Da «Ah sì, si è fidanzata?», in Patrizia Cavalli, *Sempre aperto teatro*, Torino, Einaudi, 1999, cit. p. 31, vv. 1-4.

³⁸⁷ «Lacan definisce il traumatico come l'incontro mancato con il reale. In quanto mancato, il reale non può essere rappresentato; può solo essere ripetuto, senza dubbio *deve* essere ripetuto. [...] Questo vale come sintesi anche della mia discussione: con Warhol la ripetizione non è riproduzione nel senso di rappresentazione (di un referente) o simulazione (di un'immagine pura, di un significante separato). Piuttosto, la ripetizione serve a *schermare* un reale inteso come traumatico. Ma proprio questa necessità *indica* il reale, e a questo punto il reale *rompe* lo schermo della ripetizione. Si tratta di una rottura che riguarda il soggetto più che il mondo, tra la

– L’interruzione: la comparsa dell’argomento intrattabile comporta l’interruzione dello scambio, cosa che accade frequentemente quando l’argomento è la morte.

Da *La tessitrice* a *Verano e solstizio*, per indicare due titoli su tutti, le interazioni verbali vengono a infrangersi proprio su questo tema; in ragione di ciò, forse non è del tutto corretto ritenere la morte un vero e proprio argomento di conversazione, laddove la sua menzione (o semplice allusione) coincide in molti casi con l’interruzione dello scambio, come mostra la frequenza dello scarto da parte di un interlocutore mortifero; detto altrimenti, l’interazione verbale soccombe all’«irruzione incontrollabile e irrefragabile della morte nella loro [dei parlanti] retorica, e la conseguente ineludibile necessità di riconoscerla finalmente come oggetto di posizionamento»³⁸⁸. In pratica, la morte è un argomento anti-dialogico.

Allo stesso tempo, è singolare la predisposizione con cui gli episodi accolgono questo tema, su cui possono deviare improvvisamente, come una codata finale mortifera, le conversazioni più insospettabili. Ancora in Orelli, risulta emblematico della pervasività del motivo un componimento da *Il collo dell’anitra* (2001), in cui perfino un evento routinario come il controllo a un posto di blocco stradale offre l’occasione per parlare di morti:

Anche tu non sai più se eravamo slacciati tutt’e due
salendo il pomeriggio nella valle
sempre più stretta, o, cosa più probabile,
io solo, che non guido e non ricordo mai di allacciarmi,
5 quando nel più conveniente svincolo (trasudava
autunno) l’inatteso agente agì fermandoci
come volesse salutarci,
con suo zelo accertò ma invece di multarci,
consegnandoci quasi all’esame
10 di noi stessi, del nostro viaggio c’inchiese.
Ed io: «Tutti gli anni
il primo di novembre al sud fin verso la frontiera
dov’è il paese di mia moglie, e il due
al nord, in questa valle, a defunti
andiamo, purtroppo dobbiamo slegarci
15 in più d’un sito».
E tu, senza turgore
d’immediatezza, col ricordo d’altri
colloqui per blocchi impensati: «È così, siamo pieni di morti».
«Di certo bisogna allacciarsi», soggiungo, «ma guardi,
guardi lassù dov’è più scuro il cielo

percezione e la consapevolezza del soggetto *toccato* dall’immagine» (Hal Foster, *Il ritorno del reale. L’avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia, 2006, cit. p. 137).

³⁸⁸ C. Dell’Aversano, *L’analisi posizionale del testo letterario*, op. cit., p. 129.

- 20 il duro profilo di salma di quella montagna.»
E lui, forse
 con la stessa misura misurandosi
 come se desse orecchio e assenso a più segreto
 potere e non volesse perdere tempo: «Buon viaggio,
 mi raccomando: la cintura».
- 25 per poco non ripartivamo senza³⁸⁹.
E in questa equivalenza

Il soggetto, chiamato a rispondere del viaggio e soprattutto del mancato allaccio delle cinture di sicurezza, si giustifica adducendo come motivazione il fatto di aver dovuto abbandonare più volte l'abitacolo per visitare i propri defunti – che, aggiunge la moglie inserendosi nello scambio con un intervento supportivo, sono numerosi («È così, siamo pieni di morti»); nella seconda ripresa enunciativa, chi dice «io» invita l'interlocutore a osservare «“il duro profilo di salma di quella montagna”», come se fosse un attenuante o una contro-motivazione del fatto che «“Di certo bisogna allacciarsi”». L'ultima battuta spetta all'agente stradale, che congeda i due coniugi augurando loro buon viaggio e ricordando «“la cintura”», ma senza fare alcun riferimento all'offerta tematica principale delle loro battute, che viene in questo modo disconfermata («come se [...] non volesse perdere tempo»).

In quest'ultimo senso, la micro-interazione orelliana, scelta per mostrare la disponibilità degli scambi lirici ad accogliere il tema della morte a partire dalle situazioni conversazionali più prosaiche³⁹⁰, rappresenta una forma non-prototipica di scarto *dell'interlocutore mortifero* (rovesciamento della forma molto più comune di scarto *da parte di un interlocutore mortifero*). Pensando alla facilità con cui il tema della morte si insinua negli scambi di battute lirici, vengono in mente le parole di Blanchot, quando si riferisce alla «domanda suprema che ha per orizzonte la morte» come alla «prova decisiva» di ogni rapporto interrelazionale:

Quando, nel vuoto immenso sempre più vuoto – *il deserto si accresce* –, incontriamo l'equivoco compagno comparso improvvisamente al nostro fianco, tutto consiglia, a meno che non vogliamo perire nella illusione affascinante dell'assenza, se teniamo a sottrarci al miraggio che ci fa improvvisamente incontrare il deserto sotto l'aspetto di un compagno, tutto consiglia di sottoporlo alla domanda suprema che ha per orizzonte la morte. È la prova decisiva. Chi è giunto al deserto dove regna l'assenza di rapporto si espone a questa prova e vi espone chi incontra: là bisogna uccidere il compagno (o

³⁸⁹ «Anche tu non sai più se eravamo slacciati tutt'e due», in G. Orelli, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 282.

³⁹⁰ Come, del resto, sembra appartenere alla natura umana l'«abitudine inveterata e apparentemente ineliminabile di nutrirsi della morte degli altri» (C. Dell'Aversano, *L'analisi posizionale del testo letterario*, op. cit., p. 184).

lasciarsi uccidere, fortunatamente la scelta sussiste) per riconoscere, verificare la sua presenza, per cogliere in lui il momento in cui l'assenza di rapporto diviene il puro rapporto di ciò che pure non è «l'immediato»³⁹¹.

Nella cospicua serie di interazioni che afferiscono o evocano il macro-tema della morte, sono individuabili alcune situazioni ricorrenti, all'interno delle quali il motivo mortifero viene declinato in una serie di enunciati riconducibili non solo al lutto in senso stretto, ma anche all'epifania del niente, al sentimento di perdita e di finitudine e a un generalizzato senso di spaesamento, contribuendo anche da un punto di vista del contenuto conversazionale a un immaginario apocalittico.

Una prima modalità con cui il *topic* si manifesta è quella dell'interlocutore mortifero (tendenzialmente il secondo a parlare); l'attore rivela di essere morto, informa della (o fa riferimento alla) morte di un terzo, non presente sulla scena, oppure riposiziona come morto il partner (addirittura invitandolo a uccidersi):

«Morta! Sì, morta! Se tesso, tesso / per te soltanto; come, non so: / in questa tela, sotto il cipresso, / accanto infine ti dormirò →»³⁹² (Pascoli);
««L'amore giungerà, Marta?» [...] «Forse! – Perché non v'uccidete?»»³⁹³ (Gozzano);
««Perché, / Berto, in volto t'oscuri? Parla.» – «Io sono / – rispose – un morto. Non toccarmi più.»»³⁹⁴ (Saba);
««Quale è / il destino delle lepri?» «La morte semplice»»³⁹⁵ (Porta);
«Ma perché tanto nero? / gli domando con gli occhi. / Vesto il lutto per voi / [...] con gli occhi mi risponde»³⁹⁶ (Sereni);
««e l'asino?» ho chiesto. / «l'asino è morto» mi ha detto»³⁹⁷ (Neri);
«– basta... smettila con tutti questi suicidi, è un'ossessione / – non sono suicidi / – va bene... sono morti... ho capito... ma è un'ossessione / lo stesso»³⁹⁸ (Insana);

³⁹¹ M. Blanchot, *La conversazione infinita*, op. cit., p. 225. Ma cfr. anche Stefano Dal Bianco: «È così il linguaggio della comunicazione in realtà non comunica granché: la possibilità di una vera comunicazione, di una vera condivisione si è persa per strada; ci si vieta a priori, per sordità verso la lingua, la possibilità di un contatto umano non fittizio. Non c'è contatto infatti se non in presenza della mortalità. È il nostro essere per la morte che ci unisce, ed è la consapevolezza dello scorrere del tempo che conferisce verità ai nostri rapporti, nella dimensione dell'incontro in un comune destino. Scovare questo fondo mancante nei meccanismi della lingua è il compito dei poeti. I poeti sono coloro che sono abbastanza forti per non farsi distogliere dalle rispettive manchevolezze personali, individuali, e che riescono a concentrarsi, magari solo per qualche frazione di secondo, sull'essenza della temporalità» (Stefano Dal Bianco, *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019, cit. p. 77).

³⁹² *La tessitrice*, in G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, op. cit., pp. 191-192, vv. 22-25.

³⁹³ Da *Il responso*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 90, vv. 71-78.

³⁹⁴ Da *Berto*, in U. Saba, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 410, vv. 63-65.

³⁹⁵ Da *Dialogo con Herz (I rapporti)*, in A. Porta, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 75, vv. 5-6.

³⁹⁶ Da *Poeta in nero (Stella variabile)*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 209, vv. 9-13.

³⁹⁷ Da *Pseudocavallo, V (L'aspetto occidentale del vestito)*, 1976, in G. Neri, *Poesie*, op. cit., p. 36, vv. 6-7.

³⁹⁸ Da *Conoscermi? (Il collettame)*, in Jolanda Insana, *Tutte le poesie (1977-2006)*, Milano, Garzanti, 2007, cit. p. 194.

«Lei mi disse: / “mi hai cancellata”. Io le dissi: “No. Ti ho sepolta”»³⁹⁹ (Bordini).

Questi episodi rimandano a un’idea di scontro frontale, di *faccia-a-faccia* con l’argomento intrattabile, in cui si ripeterebbe l’esperienza fondativa della morte; in un intervento dedicato al dialogo fra vivi e morti nella cultura folklorica del Meridione, citando *Cultura e rivoluzione* di Mario Rossi, Luigi Lombardi Satriani ricorda l’inesperibilità immediata della morte per l’individuo sociale:

L’esperienza della morte non è mai – come è stato più volte sottolineato – esperienza della propria morte, bensì soltanto della morte dell’altro, «della quale solo per riflesso si può immaginare e temere la propria». In questa realtà si situa la fondazione dell’etica; «[...] poiché l’approdo e la radicazione interumana costituiscono l’essere umano dell’uomo, dunque l’affermazione deontologica è originariamente *l’essere dell’uomo contro la morte di ciascun altro uomo*, ancor prima che contro la propria»⁴⁰⁰.

Di «fondamento antropologico dell’etica» parla anche Enrico Testa nel secondo capitolo di *Per interposta persona*, intitolato *La colpa di chi resta* e dedicato alle configurazioni del dialogo con i defunti nella poesia del secondo Novecento; tra le ricche osservazioni, lo studioso individua, all’interno dei colloqui con i defunti, il motivo ricorrente del *senso di colpa* per la morte dell’altro:

I testi riportati offrono una microscopica, ma significativa, tipologia delle strutture antropologiche che stanno alla base di questa relazione dialogica: si va dalla rappresentazione di una *nekuia* segnata dall’apparizione, ora confortevole ora straniante, della voce (Sereni, Caproni, Giudici) al motivo, magico e incantatorio, del “cadavere vivente” (Pasolini), al superamento del fondo ‘pagano’ di queste tecniche dialogiche, presente soprattutto nelle poesie di Luzi [...]. Che alla base delle varie rifunzionalizzazioni di questi contenuti arcaici si sia trovato spesso il motivo della colpa (presente nella versione umile del “debito” o del “torto”) è forse da ascrivere al fatto che, all’interno del quadro figurale del colloquio con il defunto, nel medesimo momento in cui si ripresenta l’esperienza della morte dell’altro, s’avverte con la scoperta della propria responsabilità un’accusa che ci segue malgrado la nostra innocenza e nonostante la sua insensatezza. Questo senso di colpa, che si sottrae ad ogni rimozione (e che è forse, in quanto ci lega irrevocabilmente all’altro, il fondamento antropologico dell’etica), non ha oggetti o referenti specifici se non quello che consiste nell’aver abbandonato l’altro al suo morire e nel sospettarsi complice della sua solitudine: è semplicemente (e terribilmente) la colpa di chi resta⁴⁰¹.

³⁹⁹ Da *Fare di questo (Sasso)*, in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 305, vv. 33-34.

⁴⁰⁰ Luigi M. Lombardi Satriani, *Il dialogo morti-vivi nella cultura folklorica del Sud d’Italia*, in G. Ferroni, *Il dialogo*, op. cit., pp. 200-210, cit. p. 202.

⁴⁰¹ E. Testa, *Per interposta persona*, op. cit., pp. 46-47. Ma cfr. anche Damiano Frasca: «sono temi che rimandano ad alcuni dei classici del Novecento: il tema della colpa, del processo e della pena, del travestimento e del

Altra grande modalità è l'epifania del niente. Lo scambio lascia emergere un senso di spaesamento e vuoto esistenziale, le coordinate spazio-temporali non tengono; la memoria si sfalda, smette di essere uno strumento di ricostituzione identitaria; l'interazione è funzionale a una sospensione del senso e rimanda a un'irrisolutezza costante, che si riflette anche nella relazione interlocutiva; l'argomento di conversazione è l'inesistente, il *non plus ultra* del mondo, l'introvabilità di Dio – l'apocalisse:

E lui, quasi fraterno, quasi mosso
da comprensione ironica di sé:
«Lei non conosce me, io svizzero tedesco, di Zurigo,
25 io non tanti anni in Ticino, noi già
visti più d'una volta a Bellinzona
ma non parlato mai insieme, io testimone
di Geova, sa lei
che la fine del mondo è vicina e tutti i capri
30 saranno separati dai pecori, lei sa?»
«Lo so, ne ho sentito parlare sul treno del sabato
da una sua consorella», rispondo⁴⁰².

L'ultima citazione è tratta ancora da Giorgio Orelli, la cui produzione poetica conta numerosi episodi dialogici; nonostante, come si è intravisto dagli esempi riportati, gli scambi orelliani si caratterizzino per la forte aderenza alle situazioni più ordinarie e quotidiane (Mengaldo parla di «dialogati di voluta banalità»⁴⁰³) spesso legate all'occasione del viaggio – una passeggiata o un giro in bicicletta, ma anche in macchina o in treno – è curioso come il motivo mortifero e l'epifania del niente siano sempre in agguato. Volendo chiudere su un tono meno lugubre, si riporta di seguito *Dal buffo buio* (*Sinopie*), una lirica a dialogicità quasi-totale:

Dal buffo buio
sotto una falda della mia giacca
tu dici: «Io vedo l'acqua
d'un fiume che si chiama Ticino
5 lo riconosco dai sassi
Vedo il sole che è un fuoco

mascheramento [...]. Il personaggio lirico è costantemente esposto e predisposto al giudizio collettivo, al rimprovero per l'errore commesso» (Damiano Frasca, *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Pisa, Felici Editore, 2014, cit. p. 143).

⁴⁰² Da *Sulla salita di Ravecchia (Il collo dell'anitra)*, in G. Orelli, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 226.

⁴⁰³ Pier Vincenzo Mengaldo, *Giorgio Orelli*, in Id., *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978 (2012), cit. p. 820.

- e se lo tocchi con senza guanti ti scotti
Devo dire una cosa alla tua ascella
una cosa pochissimo da ridere
- 10 Che neve bizantina
Sento un rumore un odore di strano
c'è qualcosa che non funziona?
forse l'ucchetto, non so
ma forse mi confondo con prima
- 15 Pensa: se io fossi una rana
quest'anno morirei»
- «Vedi gli ossiuri? gli ussari? gli ossimori?
Vedi i topi andarsene compunti
dal Centro Storico verso il Governo?»
- 20 «Vedo due che si occhiano
Vedo la sveglia che ci guarda in ginocchio
Vedo un fiore che c'era il vento
Vedo un morto ferito
Vedo il pennello dei tempi dei tempi
- 25 il tuo giovine pennello da barba
Vedo un battello morbido
Vedo te ma non come attraverso
il cono del gelato»
- «E poi?»
- 30 «Vedo una cosa che comincia per GN»
«Cosa?»
«Gnente»
- («Era solo per dirti che son qui,
solo per salutarti») ⁴⁰⁴.

Dal buffo buio segue immediatamente, nell'ordine del libro, *A Lucia, poco oltre i tre anni*, di cui riprende il modello dialogico: i parlanti si ricostituiscono nel binomio relazionale padre-figlia, in uno scenario di ameno odeporismo che si incupisce nei versi finali. Il gioco descrittivo della bambina (il cui comportamento verbale presenta le alterazioni fonosintattiche caratteristiche del linguaggio infantile) si sviluppa per gran parte del testo in un crescendo straniante, dove anafora dopo anafora un mondo intero sembra volersi accampare – ma solo per svuotarsi in «“Gnente”» ⁴⁰⁵.

⁴⁰⁴ *Dal buffo buio (Sinopie)*, in G. Orelli, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 83-84.

⁴⁰⁵ Uno sketch molto simile si trova nel libro successivo, *Spiracoli* (1989): «“Che mi daresti?”. “Un bacio.” / “Che mi faresti?”. “Niente”» (da *Peschici*, V, *Ivi*, p. 187, vv. 3-4).

In conclusione, sembra che l'epifania del niente propria del dialogismo lirico porti alla massima evidenza una questione, già intuuta da Harvey Sacks, al cuore della conversazione interumana, ovvero la non «raccontabilità» (*storyable*) della vita «ordinaria» delle «persone normali». Per elaborare questo concetto, il padre dell'Analisi della Conversazione immagina gli esiti relazionalmente catastrofici che un parlante otterrebbe qualora, interrogato sulla sua giornata lavorativa, provasse semplicemente a raccontare il viaggio di ritorno a casa descrivendo cosa vede (come fa la piccola attrice di *Dal buffo buio*):

le situazioni non si presentano, non si autodefiniscono di per sé, come insopportabilmente normali, come scene di cui niente può essere detto; quello che conta è come ci rapportiamo alla situazione, [...] cosa si ha voglia di vedere e che poi si può raccontare. Chiaramente, la gente appare impegnata a monitorare le situazioni in base alla loro “raccontabilità”, ovvero alla possibilità di essere raccontate. [...] Queste ultime non sono in grado di spiegare come mai si torna a casa ogni giorno e a chi ci chiede che cosa è successo, si risponde che non è successo niente, senza voler per questo nascondere nulla. E qualora si fosse nascosto qualcosa, quando lo si racconta ci si accorgerebbe che non era niente di che. Ciò capita a voi come alle persone che conoscete. Inoltre, avventurarsi al di fuori dell'essere delle persone normali possiede delle virtù e costi sconosciuti. Immaginate di tornare a casa e descrivere a cosa assomigliavano i prati lungo l'autostrada, che c'erano delle evidenti sfumature di verde, alcune delle quali erano apparse solo ieri a causa della pioggia: allora noterete sicuramente dello sconcerto nel vostro interlocutore. [...] Questo per accennare ai costi che la gente paga quando si avventura, anche se per poco, nell'impresa di trasformare la propria vita in un'epica⁴⁰⁶.

Curiosamente, Sacks parla del prezzo che un individuo deve pagare per portare un po' di «epica» nella «propria vita». Sembra che nella lirica valga il contrario: se, nelle conversazioni ordinarie, «qualora si fosse nascosto qualcosa, quando lo si racconta ci si accorgerebbe che non era niente di che», il gesto lirico, che tradizionalmente si fonda sul nascondimento di «qualcosa», proprio *non raccontandolo* trasforma il «niente di che» («“Cosa?” / “Gnente”») nel *niente* ulteriore di un *esserci* radicale («“Era solo per dirti che *son qui*”», corsivi miei). La trasformazione non risulta biunivoca: l'espedito dialogico non ricrea, in una lirica, la vita «delle persone normali», ma porta in primo piano la configurazione di una relazionalità universale, sottrae al silenzio le istanze intrinseche di un «self extended» e «multi-voiced» per restituirle all'ascolto attivo di un *io* patico che, nel suo esercizio di coglimento, cortocircuita con l'ente noto come *io* lirico.

⁴⁰⁶ H. Sacks, *L'analisi della conversazione*, op. cit., pp. 40-43.

Tornando quindi all'epifania del niente, la frequenza di questo fenomeno negli episodi dialogici del Novecento permuterebbe l'assunto della *Dialogical Self Theory* di Hermans, «Dialogue cannot be realized without the recognition of the existence of a basic epistemological uncertainty»⁴⁰⁷, in una risultante apocalittica: l'incertezza epistemologica, oltre a essere alla base della pratica del dialogo, ne sarebbe anche un prodotto finale.

§ 2.5 *Dialogo*: un titolo anti-dialogico

Un'ultima specola, ma eccezionalmente utile, per osservare l'intrinseca problematicità con cui la forma dialogica emerge nella lirica si rivela la sorta di micro-antologia facente capo alla titolazione rematica *Dialogo*, che consente di attribuire ai testi che la impiegano il valore, nell'ottica di questo studio, di un manifesto, e quindi toccare con mano la relazione tra una determinata concezione di interazione verbale che l'autore vuole suggerire scegliendo questo titolo e le varie atipie (abnormità, deviazioni, malfunzionamenti e via dicendo) della rappresentazione o dell'esecuzione effettiva delle voci in campo (che non è detto, emblematicamente, che interagiscano).

Senza considerare le varianti *parageneriche*⁴⁰⁸, tipo *I colloqui* di Gozzano (che iscrive un libro intero, ma si potrebbe dire una poetica, all'insegna di un rapporto antifrastico rispetto a questo titolo), all'interno del nostro corpus il titolo-manifesto *Dialogo* compare nella produzione di Pascoli, Corazzini, Montale e Fortini. I rispettivi campioni, per riformularne stringatamente le particolarità, presentano le seguenti difformità: non ci sono scambi di battute se non una serie di onomatopie, per cui il titolo può riferirsi solo al «dialogo cifrato di passeri e rondini»⁴⁰⁹ non traducibile nel linguaggio umano (Pascoli); è un *dialogo di marionette*, di pupazzi interscambiabili (Corazzini); un muro dialogico, che mima una grottesca non-dialettica (Montale); e un'interazione dove l'interlocutore, che il testo non identifica in alcun modo, è un'istanza gregaria allo sviluppo di un discorso che riguarda esclusivamente l'*io* (Fortini). In conclusione, il titolo *Dialogo* diventa il sintomo della funzione anti-dialogica.

⁴⁰⁷ H. Hermans, A. Hermans-Konopka, *Dialogical Self Theory*, op. cit., p. 179.

⁴⁰⁸ Ossia «meno classiche, [che] fanno appello a un tipo di definizione più libera, che mostra una specie di innovazione generica» (Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989, cit. p. 85).

⁴⁰⁹ Carla Chiummo, *Guida alla lettura di «Myrica» di Pascoli*, Roma-Bari, Laterza, 2014, cit. p. 136.

Capitolo 3. Un modello di dialogo ideale

Il saggio *La «Guida», forma del pensiero* di Maria Zambrano si chiude dicendo: «L'immagine che [le guide] ci offrono, la visione di ciò che dobbiamo essere, non si presenta confrontandosi con ciò che siamo, bensì sviluppandosi in un movimento che tende irresistibilmente a essere seguito»⁴¹⁰. Seguendo questo movimento, al cuore della *Commedia* di Dante, si perverrebbe a un modello di dialogo ideale – laddove il dialogo ideale sembra determinarsi in rapporto alla sua stessa fine; non a caso Virgilio, congedandosi, attacca dicendo: *Ti ho detto tutto quello che ti dovevo dire: non ti aspettare più che parli*.

Quando si parla di una raccolta come *Il muro della terra* (1975) di Giorgio Caproni o, più in generale, del sentimento di mancanza di guida che caratterizza l'individuo del Novecento, il modello di guida a cui si pensa è il Virgilio di Dante. Molteplici studi tuttavia, per esempio quello di Robert Hollander⁴¹¹ (a cui si sono rifatti numerosi interventi successivi, come l'analisi di Pierantonio Frare dei primi due canti infernali⁴¹²), hanno evidenziato quanto il rapporto tra il discepolo e il maestro non si riposi su uno statuto univoco, ma venga – più o meno sotterraneamente – complicato e messo in discussione dallo stesso soggetto, che più volte si trova testimone dei fallimenti dialogici del mentore (con i diavoli alle porte di Dite, con Catone nell'Antipurgatorio, ecc.). Quello tra discepolo e maestro si configura pertanto come il paradigma del relazionismo dialettico⁴¹³: attraverso l'interazione con l'altro, l'*io* dialogico compie se stesso, realizzando quella presa di coscienza fondamento narrativo dell'opera; ma si configura anche come emergenza dell'«ignoto», di una «separazione destinata ad essere la misura di tutte le altre distanze», come scrive Blanchot:

⁴¹⁰ Maria Zambrano, *Verso un sapere dell'anima*, a cura di Rosella Prezzo, Milano, Raffaello Cortina, 1996, cit. p. 40.

⁴¹¹ Robert Hollander, *Il Virgilio dantesco: tragedia nella «Commedia»*, Firenze, Olschki, 1983. Nello stesso anno, Paul Spillenger rimarcava come uno dei fini di Dante nella *Commedia* fosse quello di *fare a cambio* con quel Virgilio-poeta augusteo che «As the supreme poet of Empire, [...] is everything that Dante is not. [...] One of Dante's goals, then, in his poem is to create a world in which he may exchange places with Vergil. In this world, he - not Vergil - will be welcomed into the *beato concilio*; in this world, Vergil - not Dante - will be condemned to *l'eterno essilio*. The poet accomplishes this in two ways: first, by showing to the reader Vergil's insufficiency progressively through the poem; and second, by altering, again progressively, the meanings of the key words *concilio* and *essilio* to fit a Christian conception of the universe» (Paul W. Spillenger, *An aspect of Vergil's role in the "Commedia"*, «Romance Notes», 24/1, 1983, pp. 55-58, cit. pp. 56-57).

⁴¹² Pierantonio Frare, *Il potere della parola: su "Inferno" I e II*, «Lettere Italiane», 56/4, 2004, pp. 543-569.

⁴¹³ «Più radicalmente, è la sua [di Dante] relazione dialettica (nel senso originario di discussione per domande e risposte) con la Guida a determinare l'evoluzione poetico-critica del personaggio Dante» (Luigi Derla, *L'altro Virgilio dantesco*, «Testo», 16/29-30, 1995, pp. 40-71, cit. p. 43).

non ci si può limitare ad attribuire al maestro un ruolo esemplare, e a definire il suo legame col discepolo come un legame esistenziale. Il maestro rappresenta una regione assolutamente estranea e diversa dello spazio e del tempo; ciò significa che il fatto stesso della sua presenza crea una dissimmetria nei rapporti di comunicazione; in altre parole, dove egli si trova il campo dei rapporti cessa d'essere uniforme e presenta una distorsione tale da escludere ogni relazione diretta e persino la reversibilità delle relazioni. L'esistenza del maestro rivela una struttura singolare dello spazio interrelazionale, da cui risulta che la distanza tra l'allievo ed il maestro non è uguale a quella tra il maestro e l'allievo – e non basta: tra il punto A occupato dal maestro e il punto B occupato dal discepolo c'è una separazione, una sorta di abisso, separazione destinata ad essere la misura di tutte le altre distanze e di tutti gli altri tempi. [...] Conoscere mediante la misura dell'ignoto [...], riferirsi a tutto mediante l'esperienza stessa dell'*interruzione* dei rapporti, significa semplicemente sentir parlare e imparare a parlare. Il rapporto tra maestro e discepolo è il rapporto stesso della parola in cui l'incommensurabile si fa misura e l'assenza di relazione rapporto. Si capisce però come il senso di questa strana struttura sia minacciato da una duplice alterazione. L'«ignoto» può limitarsi ad essere l'insieme delle cose non ancora conosciute (ossia semplicemente l'oggetto stesso della scienza). Oppure può confondersi con la persona stessa del maestro, e allora il principio della sapienza sarà non più la forma dello spazio interrelazionale di cui egli rappresenta uno dei termini, ma il suo valore personale, il suo valore di esempio⁴¹⁴.

L'analisi degli scambi di battute presenti nella lirica del Novecento, come anticipato, ha portato a fare i conti con un'apocalisse dialogica: le interazioni verbali non hanno più la funzione di ricostituire l'endiadi *io-mondo*, di «confirmare o di rafforzare, se è vacillante, la coscienza di sé»⁴¹⁵, ma ne sanciscono la definitiva messa in crisi, attraverso forme disfunzionali e patologiche che rientrano nell'ordine del non-finito; nell'unico episodio caproniano che coinvolge l'*io* dialogico, per tornare all'esempio iniziale, al soggetto che vorrebbe proseguire nel suo viaggio, una guida-negativa controbatte che il mondo è finito⁴¹⁶. Se il frammento, lo straniamento, il muro e il *loop* sono le forme anti-dialogiche della modernità lirica, si apre la questione di misurare la distanza fra gli episodi dialogici del Novecento e un modello di dialogo ideale, ossia perfettamente compiuto: è in quanto tale che i prossimi paragrafi interrogheranno la relazione interlocutiva tra Dante e Virgilio; per dirla con Carmelo Tramontana infatti, «nessuna immagine come quella novecentesca di *work in progress* è estranea alla *Commedia*»⁴¹⁷.

⁴¹⁴ M. Blanchot, *La conversazione infinita*, op. cit., pp. 8-9.

⁴¹⁵ M. Buber, *Il principio dialogico*, op. cit., p. 128.

⁴¹⁶ Cfr. §§ 2.2.2.

⁴¹⁷ C. Tramontana, *Il sistema dialogico della Commedia*, op. cit., p. 16. Cfr. anche Ferroni: «Un dialogo tra presenze “vuote”, una comprensione disposta ad ascoltare ciò che perpetuamente sfugge, a domandare e a rispondere con la ripetizione e la riproduzione, appare allora come il segno specifico della condizione contemporanea: l'ininterrotto dialogare che percorre tutta la terra sembra richiedere un'ermeneutica del “dopo”,

Oltre a offrire «notevoli illuminazioni di senso sulle tematiche della *Commedia*»⁴¹⁸, come scrive Paolo Pizzimento, l'analisi del sistema dialogico dell'opera consente di mettere a fuoco alcune questioni che sembrano alle fondamenta del campo d'indagine: una su tutte, quella della *morte dialogica*, per cui un dialogo massimamente *felice* (§ 3.1) avrebbe come esito, almeno dal punto di vista teorico, la fine stessa del dialogo, ovvero l'*obsolescenza* della relazione interlocutiva. Chi dice «io» nel poema dantesco, di fatto, accede a se stesso («“io te sovra te corono e mitrio”»⁴¹⁹ sono le ultime parole di Virgilio) proprio grazie alle interazioni con gli altri attori incontrati, di cui raccoglie e supera la storia (§ 3.2). Nel *Paradiso*, quindi, dove si registra «il tasso di dialogicità [...] più basso del poema»⁴²⁰, gli scambi verbali si rarefanno progressivamente, per scomparire del tutto in prossimità del momento in cui il soggetto *ficca sé* nel volto di Dio. In sintesi, il dialogo muore perché si compie: non c'è più niente da dirsi (§ 3.3). Per contro, i passaggi di parola della lirica moderna, lungi dall'indicare un'apertura dialogica, sembrano destituire quel potere ricostituente: il dialogo malato reitera se stesso, perde la sua vettorialità, gli altri-parlanti sono dialetticamente intrattabili. Se, con Francis Jacques, «la conversation a pour fonction de reconstituer sans cesse la réalité du moi», le conversazione lirica del Novecento ha un carattere disfunzionale :

Une bonne part de l'activité symbolique de la conversation a pour fonction de reconstituer sans cesse la réalité du moi, de l'offrir aux autres pour ratification, d'accepter ou de rejeter les offres que font les autres de leur image d'eux-mêmes. Chacun est persuadé que la réalité de soi doit perpétuellement être reconstruite, et reconstruite pour l'essentiel dans une activité dialogique. [...] Dans la parole exacte, où nous avons charge d'être nous-mêmes pour un autre, où se dit en somme notre rapport au monde et à autrui, tout est dit⁴²¹.

§ 3.1 Un'opera dialogicamente fondata

del già perpetuamente consumato; partecipare ad un dialogo “postumo” e post-moderno appare allora uno dei modi più produttivi per riconoscere questo nostro presente» (G. Ferroni, *Introduzione* a Id., *Il dialogo*, op. cit., p. 17).

⁴¹⁸ Paolo Pizzimento, «*Conosco i segni dell'antica fiamma*»: il dialogo tra Beatrice e Dante (*Purg. XXX*), in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), Roma, Adi editore, 2018.

⁴¹⁹ *Purg.* XXVII, v. 142.

⁴²⁰ C. Tramontana, *Il sistema dialogico della Commedia*, op. cit., p. 37.

⁴²¹ F. Jacques, *Dialogiques*, op. cit., p. 41.

Secondo il calcolo di Erich Staedler, dei 14.233 versi della *Commedia*, 9.291 sono in forma di dialogo⁴²²: il 62,28%. Nel più recente conteggio di Paolo De Ventura⁴²³, che a sua volta si basa sugli studi sui *verba dicendi* di Nicolò Mineo⁴²⁴, di Carmelo Tramontana⁴²⁵ e sul regesto dei personaggi proposto da Bernardo Delmay⁴²⁶, i versi dialogati sarebbero, rispetto ai versi narrati, 7.804: il 54,5% del totale. Il che ne farebbe, da un punto di vista quantitativo, un'opera dialogicamente fondata: ma la *Commedia* si pone come grande stazione del dialogo anche sul piano dello stile, dell'organizzazione formale dei contenuti, dei contenuti stessi.

Il motivo dialogico che incornicia l'opera è quello della richiesta, declinata in un ventaglio di forme (dalla supplica alla preghiera, dalla domanda alla petizione): la prima battuta diretta è una richiesta d'aiuto («*Miserere di me*»⁴²⁷) e l'ultima è una preghiera affinché il viaggio possa compiersi («*tutti miei prieghi / ti porgo, e priego che non sieno scarsi, / [...] sì che 'l sommo piacer li si dispieghi*»⁴²⁸). Il motivo della richiesta è in linea con la lettura della *Commedia* come *quête*, movimento direzionale che, a partire da una situazione iniziale di lacuna, punta alla ricomposizione di una figura semantica; è, questa, anche una prima definizione di quanto viene inteso con *dialogo*, nella sua istanza etimologica di vettorialità e movimento (*dià-logos*):

Il dialogo può essere rappresentato come il moto di un corpo verso un altro, sul quale si mira ad ottenere degli effetti. Questa similitudine fisica ci consente di allargare il perimetro del nostro oggetto di studio oltre il linguaggio verbalizzato: dobbiamo intendere come *quadro dialogico* (dato che un dialogo presuppone almeno due personaggi si usa il sintagma come sinonimo di *dialogo*), un rapporto tra due personaggi dove alla locuzione di almeno uno dei due, condizione minima per poter parlare di dialogo, corrisponda una reazione. Questa non deve necessariamente essere verbale⁴²⁹.

In questo senso, è dialogico il movimento verso l'alto dello sguardo della Vergine Maria nell'ultimo canto del poema, che equivale a una risposta affermativa rispetto alla richiesta di

⁴²² «Von den beiläufig 14233 Versen der DC. sind nicht weniger als 9291 Verse ganz oder zum Teil redenden Figuren in den Mund gelegt, das sind fast zwei Drittel (62, 28%) des Ganzen» (Erich Staedler, *Das rhetorische Element in Dantes Divina Commedia*, «Deutsches Dante-Jahrbuch», 22, 1940, pp. 107-151, cit. p. 112).

⁴²³ Paolo De Ventura, *Dramma e dialogo nella «Commedia di Dante»*. *Il linguaggio della mimesi per un resoconto dall'aldilà*, Napoli, Liguori, 2007.

⁴²⁴ Nicolò Mineo, *Per un'analisi della struttura significativa del dialogo nella «Commedia»*, «Lecture classensi», 17, 1988, pp. 9-22.

⁴²⁵ C. Tramontana, *Il sistema dialogico della Commedia*, op. cit.

⁴²⁶ Bernardo Delmay, *I personaggi della Divina Commedia: classificazione e regesto*, Firenze, Olschki, 1986.

⁴²⁷ *Inf.* I, v. 65.

⁴²⁸ *Par.* XXXIII, vv. 29-33.

⁴²⁹ C. Tramontana, *Il sistema dialogico della Commedia*, op. cit., p. 13.

San Bernardo: la vettorialità dialogica illustra una mobilitazione che ha successo. Un esempio che adempie a entrambe le categorie, di *felicità* e *infelicità* dialogica, sembra l'episodio triangolare (fra Dante e Cavalcante e fra Dante e Farinata) nel X canto dell'*Inferno*.

Come si ricorderà, la nota apostrofe di Farinata («“O Tosco che per la città del foco [...]”», v. 22) è preceduta da una sorta di preludio meta-dialogico (vv. 4-21), dove il parlare è corrisposto al soddisfacimento di un desiderio⁴³⁰, intensificando il pathos legato all'attesa dell'incontro. Fondamentale è l'intreccio: il dialogo 1:1 con Farinata viene interrotto dalla comparsa di Cavalcante, con cui Dante apre un altro discorso, dopo il quale riprende il primo, al punto esatto dov'era rimasto. Lo scambio con Cavalcante si inserisce quindi in una situazione in corso, bloccandola e sostituendo al tema dell'esilio la grande incognita sul destino del figlio. Farinata, *avverso* a Dante e ai suoi antenati, fin dal primo momento si posiziona come oppositore politico; invece, l'incontro con Cavalcante («che è poi in realtà un incontro con Guido»⁴³¹, *primo amico*) appartiene a una dimensione più intima e familiare.

Tuttavia, l'esito finale inverte la relazione interlocutiva di partenza: se quello con Farinata si era profilato come un incontro-scontro (tanto che Virgilio deve letteralmente *spingere* Dante nella sua direzione: «E l'animose man del duca e pronte / mi pinser tra le sepolture a lui», vv. 37-38), verso dopo verso i loro posizionamenti si spostano, si attenuano, fino a concedere all'avversario il *se augurativo* (Farinata: «“se tu mai nel dolce mondo regge”», v. 82; Dante: «“se riposi mai vostra semenza”», v. 94); per contro, nello scambio con Cavalcante agisce il dispositivo del malinteso, che detona in «una vera e tragica domanda, una delle più tragiche di tutto l'*Inferno*»⁴³²:

Di subito drizzato gridò: «Come
dicesti? elli ebbe? non viv'elli ancora?
69 non fiere li occhi suoi lo dolce lume?»⁴³³.

Come hai detto? Con domande di questo tipo, scrive Leo Spitzer, «non si intende accertarsi della veridicità o meno di un fatto, ma si vuole esprimere che si è restii ad accettare il

⁴³⁰ «“Però a la dimanda che mi faci / quinc'entro satisfatto sarà tosto, / e al disio ancor che tu mi taci”» (*Inf. X*, vv. 16-18).

⁴³¹ Anna Maria Chiavacci Leonardi, commento a Dante Alighieri, *Commedia*, vol. 1, *Inferno*, Bologna, Zanichelli, 1999, pp. 182-183, nota al v. 59.

⁴³² Anna Maria Chiavacci Leonardi, *Questioni di punteggiatura in due celebri attacchi danteschi* (*Inf. II 76-78 e X 67-69*), «Lettere Italiane», 36/1, 1984, pp. 3-24, cit. p. 21.

⁴³³ *Inf. X*, vv. 67-69.

messaggio così come lo si è effettivamente interpretato»⁴³⁴, a margine, si può anticipare come la stessa mossa informi uno degli episodi dialogici più rappresentativi del Novecento, ovvero la domanda di «Celia la filippina» nello *xenion* II, 11: «“Come, crede? / Non c’è più?”»⁴³⁵. Il fraintendimento da parte di Cavalcante di «“ebbe?”» al v. 63, e più ancora il silenzio di Dante (maestro del *talent of silence*), il suo indugio nel rispondere⁴³⁶, inducono l’eretico a ritenere che il figlio sia morto, inferenza che lo investe come una seconda morte («supin ricadde e più non parve fora», v. 72): «La situazione è fin qui tenera, ma tranquilla; una parola equivoca di Dante l’alza fino all’angoscia ed allo strazio. Gli equivoci sono facili a nascere, quando chi parla e chi ode sono in diversa situazione d’animo»⁴³⁷.

Nella *Commedia* si registra a più riprese un atteggiamento iper-cautelante della comunicazione, per cui gli attori si mostrano particolarmente solleciti a *dire bene* e a *bene intendere*: in questo senso, la strategia del malinteso risponde a una funzione obliqua, che sacrifica un nesso immediato per scavarne uno secondario. Sotto questo profilo, lo scambio con Cavalcante non è da considerarsi come una parentesi infelice nella cornice del colloquio ‘riuscito’ con Farinata, anzi – è proprio la crepa del tragico equivoco il fattore che favorisce la nuova empatia nell’interazione con l’avversario politico: «Tutti i critici hanno avvertito il mutamento del tono di Farinata in questa ripresa di dialogo. Se egli non si è mosso, né ha mutato aspetto, qualcosa è pur cambiato dopo la tragica scena di Cavalcante, seguita al durissimo colpo a lui inferto dalle parole di Dante»⁴³⁸.

In ultima analisi, il dialogismo su cui la *Commedia* è quantitativamente fondata sembra il principio strutturante della stessa narrazione: ogni scambio di battute segna infatti una tappa imprescindibile del viaggio, un’acquisizione specifica nel percorso di consapevolezza del soggetto; nessun interlocutore è *inutile*. Come scrive Tramontana, «il sistema dialogico della

⁴³⁴ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 125. Ma cfr. anche Chiavacci Leonardi: «a noi sembra in primo luogo che l’*enjambement* dal *come* al *dicesti* porti con sé il drammatico valore del dubbio, di chi non ha ben sentito, o spera di non aver ben sentito [...] l’interpunzione tradizionale ci offre tre interrogazioni in crescendo, diverse l’una dall’altra nel senso, nella durata e nel ritmo, e aumentanti in drammaticità: “Come – dicesti?” (quasi a non aver voluto udir bene, quasi ancora non voglia crederci, e voglia assicurarsi di *come* l’altro ha detto); “elli ebbe?” (sono le parole decisive, e quindi in risalto [...]); “non viv’elli ancora?” (finalmente si formula, con durata maggiore, la temuta verità)» (A. M. Chiavacci Leonardi, *Questioni di punteggiatura in due celebri attacchi danteschi*, op. cit., p. 22).

⁴³⁵ Cfr. § 8.1.

⁴³⁶ «s’accese d’alcuna dimora / ch’io facëa dinanzi a la risposta» (vv. 70-71); come scrive De Sanctis, «il silenzio di Dante avea per Cavalcante un terribile significato. Quel silenzio voleva dire: – Tuo figlio è morto! –. Vi sono momenti ne’ quali la parola è un colpo di pugnale, e nessun osa profferirla, e si tace: quel silenzio è più eloquente di un discorso» (Francesco De Sanctis, *Il Farinata di Dante*, in Id., *Saggi critici*, II, a cura di Luigi Russo, Bari, Laterza, 1952, cit. p. 303).

⁴³⁷ *Ivi*, pp. 301-302.

⁴³⁸ A. M. Chiavacci Leonardi, commento, *Inferno*, op. cit., p. 185, nota al v. 82.

Commedia funziona da vettore di realismo; costituisce una rappresentazione legata per molteplici vie ad un contesto narrativo e comunicativo concretamente reale, e per questo dotata di immediata evidenza»⁴³⁹. L'incontro con l'altro, nella modalità del discorso riportato, non è soltanto una certificazione al lettore della verità del testo o la polarizzazione di un conflitto interiore, ma presuppone una «condizione [...] in pericolo»⁴⁴⁰, un momento di svolta della storia: è tramite il dialogo che Dante cambia idea e decide di seguire Virgilio nell'Inferno («“Tu m'hai con disiderio il cor disposto / sì al venir con le parole tue, / ch'i' son tornato nel primo proposto”»⁴⁴¹).

§ 3.2 Sul rapporto tra Dante e Virgilio

In linea di massima, il principio che regola lo scambio fra Dante e Virgilio sembra il livellamento di una differenza d'informazione originale, differenza che è il presupposto di ogni situazione comunicativa (senza entrare nel merito della comunione faticata); la differenza d'informazione determina, nei primi canti dell'*Inferno*, episodi improntati su forme di riparazione, fatti di continue scosse e assestamenti. Questi scompensi non si esauriscono in un giro breve: ancora nel X canto, il pellegrino giustifica il suo contegno imputandolo alle ammonizioni della guida («“non tegno riposto / a te mio cuor se non per dicer poco, / e tu m'hai non pur mo a ciò disposto”», vv. 19-21: *è per te, se parlo poco*); l'*impasse* iniziale si scioglie in conseguenza dell'evoluzione del rapporto, che da complementare diventa progressivamente simmetrico: i «ruoli del discepolo e del Maestro [sono] interpretati, lungo tutto l'attraversamento della voragine infernale, con una tranquilla univocità, che tende poi a ombreggiarsi, durante l'ascesa della montagna purgatoriale, delle sfumature di una più ambigua e sofferta problematicità in crescendo»⁴⁴².

I prossimi sottoparagrafi tenteranno quindi di delineare la parabola di questo rapporto, seguendone gli sviluppi per sommi capi fino al canto XXVII del *Purgatorio*, quando Virgilio incorona Dante «imperatore di se stesso»⁴⁴³: «“Non aspettare mio dir più né mio cenno; / libero, dritto e sano è il tuo arbitrio, / e fallo fora non fare a suo senno: / per ch'io te sovra te

⁴³⁹ C. Tramontana, *Il sistema dialogico della Commedia*, op. cit., p. 9.

⁴⁴⁰ E. Auerbach, *Studi su Dante*, op. cit., p. 121.

⁴⁴¹ *Inf.* II, vv. 136-138.

⁴⁴² Emma Grimaldi, *Il gioco della zara. Dante tra Virgilio e Beatrice: alcune riflessioni*, Pisa, Edizioni ETS, 2017, cit. p. 11.

⁴⁴³ Anna Maria Chiavacci Leonardi, commento a Dante Alighieri, *Commedia*, vol. 2, *Purgatorio*, Bologna, Zanichelli, 2000, p. 497, nota al v. 142.

corono e mitrio”»⁴⁴⁴. *Non ti aspettare più che io parli*: Virgilio non accompagna Dante nel Paradiso non tanto perché non si possa fare un’eccezione (l’opera stessa, del resto, vive di eccezioni), quanto perché «non ha più nulla da dirgli»⁴⁴⁵; il dialogo è divenuto, in certo modo, *obsoleto*. «Virgilio dopo tutto non viene salvato»⁴⁴⁶, scrive Hollander nel saggio *Il Virgilio dantesco*: è questa la *tragedia nella «Commedia»* che dà il sottotitolo al saggio dove il dantista americano, contrapponendosi a quanti (per esempio, Kenelm Foster⁴⁴⁷) avevano cercato di spiegare la «difficile venerazione»⁴⁴⁸ nei confronti del poeta pagano, interpreta il rapporto tra maestro e discepolo nei termini di un «fallimento»⁴⁴⁹.

§§ 3.2.1 Dialogo e movimento

Lo scambio proemiale si articola in cinque riprese discorsive:

- Turno I, Dante: vv. 65-66 (2 versi dialogati);
- II, Virgilio: vv. 67-78 (12);
- III, Dante: vv. 79-90 (11 + 1, il verso del *verbum dicendi*);
- IV, Virgilio: vv. 91-129 (38+1);
- V, Dante: vv. 130-135 (6).

«“*Miserere di me*”, gridai a lui, / “qual che tu sii, od ombra od omo certo!”»⁴⁵⁰: è la prima battuta diretta del poema, che il soggetto rivolge a un’entità ancora non-identificata⁴⁵¹,

⁴⁴⁴ *Purg.* XXVII, vv. 139-142.

⁴⁴⁵ C. Tramontana, *Il sistema dialogico della Commedia*, op. cit., p. 35. A lato, preme sottolineare l’analogia con l’ultima battuta di Iago nell’*Otello* shakespeariano, prima che abbandoni definitivamente la scena: «Non chiedetemi niente. / Quel che sapete, sapete. / Da adesso in poi non aprirò più bocca» (Patrizia Cavalli, *Shakespeare in scena. Quattro traduzioni*, Roma, nottetempo, 2016, cit. p.354).

⁴⁴⁶ R. Hollander, *Il Virgilio dantesco*, op. cit., p. 9.

⁴⁴⁷ Cfr. Kenelm Foster, *The Two Dantes and Other Studies*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1977.

⁴⁴⁸ R. Hollander, *Il Virgilio dantesco*, op. cit., p. 10.

⁴⁴⁹ «Agli occhi di padre Foster, Dante indubbiamente avverte le inadeguatezze di Virgilio, e tuttavia lo ammira più di quanto sa di dover fare; nella mia interpretazione, Dante presenta Virgilio chiaramente come un poeta fallito, pur ammirando allo stesso tempo il suo straordinario valore. Tale distinzione non è semplicemente tra due punti di vista personali, ma è radicata nella questione del punto di vista della *Commedia* stessa. [...] Infatti, nella testimonianza stessa di Virgilio come figura del poema dantesco, a partire dalle sue prime parole di soggetto, ove implica che egli stesso è responsabile di non aver amato Dio nel giusto modo («i’ fu’ ribellante a la sua legge» – *Inferno* I, 125), fino al suo stupito osservare la processione della Rivelazione quando è sul punto di lasciare il poema, il suo sviluppo intellettuale e spirituale viene rappresentato in definitiva come un fallimento» (Ibidem).

⁴⁵⁰ *Inf.* I, vv. 65-66.

⁴⁵¹ Come scrive Hollander, «Non si sfugge al fatto che, comunque egli *appaia* quando Dante lo vede per la prima volta, il primo momento di Virgilio nel poema si accompagna a un silenzio atipico. È Dante che parla per primo, mentre Virgilio risponde» (R. Hollander, *Il Virgilio dantesco*, op. cit., p. 68).

«un'ombra fioca e silenziosa [...] che acquista parola e vita appunto grazie all'interpellanza di Dante»⁴⁵²: *abbi pietà di me, chiunque tu sia*.

Come anticipato, il motivo della richiesta (esaudita) incornicia l'intera opera: l'ultimo canto del *Paradiso* si apre infatti con l'intercessione di San Bernardo, affinché Dante possa accedere al *sommo piacere*. Nel canto proemiale, la richiesta prende la forma di grido d'aiuto lanciato da un *io* dialogico che si posiziona come penitente, informando l'iniziativa sul calco dell'incipit del salmo 50, «la preghiera di penitenza per eccellenza»⁴⁵³; come scrive Anna Maria Chiavacci Leonardi, «questo grido di pietà, reso più intenso dal silenzio che lo circonda, è la prima voce umana che risuona nel poema»⁴⁵⁴. Specularmente alla richiesta proemiale, nella preghiera di San Bernardo (dove non ci si appella più alla *pietas* umana ma alla *grazia* divina) prima viene circoscritto l'allocutore, incircoscrivibile per eccellenza, («“tu se' colei che [...], Qui se' a noi [...], se' [...], Donna, se' [...]”»⁴⁵⁵) e solo in un secondo momento viene formulata la preghiera («tutti i miei prieghi / ti porgo, e priego [...], Ancor ti priego [...], per li miei prieghi [...]»⁴⁵⁶): *ecco chi sei, per questo ti prego*.

Ogni vera richiesta implica, di per sé, una *captatio benevolentiae*, in quanto posiziona il destinatario su un piano superiore, riconoscendogli un potere e, soprattutto, il libero arbitrio di scegliere se disporre o meno a favore del mittente; non a caso, Spitzer parla delle richieste contestualmente alle forme di cortesia:

La cortesia è un espediente volto ad ammansire l'interlocutore e a portarlo ad assecondare lo scopo che il nostro discorso si propone. Vorrei menzionare in primo luogo le preghiere; [...] la preghiera si estende all'azione che si richiede dall'ascoltatore e non tanto all'atto dell'ascoltare o del comprendere il discorso. [...] il parlante si mette volutamente in una posizione di sottomissione nei confronti dell'ascoltatore e, in cambio del riconoscimento della superiorità di questi, chiede che vengano esauditi i propri desideri per mezzo di un atto “di volontà”, un “favore”, una “compiacenza”, una “gentilezza” da parte dell'interlocutore, oppure per mezzo del “piacere” provato dal richiedente. [...] In ogni caso tanto il permesso quanto l'ordine [...] si usano per lasciare all'interlocutore il ruolo di padrone⁴⁵⁷.

⁴⁵² P. Frare, *Il potere della parola*, op. cit., p. 551.

⁴⁵³ «ma si veda anche *Aen.* VI 117, dove Enea si rivolge alla Sibilla con questa parola» (A. M. Chiavacci Leonardi, commento, *Inferno*, op. cit., p. 12, nota al v. 65).

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ *Par.* XXXIII, vv. 4-13.

⁴⁵⁶ *Ivi*, 29-39.

⁴⁵⁷ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., pp. 126-127.

Nel canto proemiale, la forza locutoria e retorica della richiesta detona nel «*Miserere*» gridato in apertura, che non solo articola la stessa lingua dell'ancora sconosciuto altro-incontrato, ma addirittura lo cita⁴⁵⁸: nella selva, Virgilio sente rivolgergli in latino e con le sue stesse parole; come osserva Frare,

il Dante personaggio, come sappiamo, impara subito: e tra le prime cose che impara c'è la consapevolezza, che trova voce nella sua prima parola (la quale è insieme riconoscimento di una dipendenza e richiesta di pietà e di perdono: «*Miserere*»), che nessuno può guidare né sé stesso né, *a fortiori*, altri, se non si lascia a sua volta guidare – se non accetta, a sua volta, una dipendenza⁴⁵⁹.

«Risposemi: “Non omo, omo già fui”» (v. 67): la battuta con cui si presenta Virgilio si costruisce sul rovescio delle ultime parole di Dante («“od ombra od omo certo”»: *non uomo certo, ombra*). Risulta significativo, inoltre, che la formula d'apertura sia proprio «“Non”»: lo stesso avverbio inaugurerà, specularmente, anche il congedo del canto XXVII («“Non aspettare mio dir più né mio cenno”»); i due interventi liminari della guida (carburati da una negazione, in linea con la seconda istanza dialettica) ne riaffermano dunque lo «statuto reale»⁴⁶⁰ (*sono morto* è la prima informazione che dà; dicendo *non ti aspettare più che parli*, è come se morisse una seconda volta). I versi successivi, dove «la malinconia fa [...] subito la sua comparsa»⁴⁶¹, sono quindi dedicati alla circoscrizione di sé: Virgilio, infatti, «assolve [la sua] funzione simbolica senza cessare di essere se stesso, quel poeta Virgilio che nacque a Mantova e visse sotto Augusto; anzi, l'assolve proprio in quanto è se stesso [...] e in questa prospettiva soltanto sarà comprensibile nei vari atteggiamenti che assumerà, sempre più determinando la sua complessa realtà, lungo le prime due cantiche»⁴⁶²; solo a questo punto,

⁴⁵⁸ VI, 115-117: «“Quin, ut te supplex peterem et tua limina adirem, / idem orans mandata dabat. Gnatique patrisque, / alma, precor, miserere» [«Anzi, lui stesso, pregando, mi ha incaricato che supplice / te cercassi e al tuo atrio venissi. E del figlio e del padre, / fonte di vita, ti prego, pietà”» (Publio Virgilio Marone, *Eneide*, traduzione e cura di Alessandro Fo, Torino, Einaudi, 2012, cit. p. 238).

⁴⁵⁹ P. Frare, *Il potere della parola*, op. cit., p. 551.

⁴⁶⁰ «La ripetizione di *omo*, che al livello del racconto riafferma che Virgilio non è più vivo, finisce, però, col sottolineare la sua concretezza ed il suo statuto reale» (Zygmunt G. Baranski, *Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, Napoli, Liguori, 2000, cit. p. 116).

⁴⁶¹ «La malinconia di Virgilio, comunemente, e certo giustamente, presentata come il carattere fondamentale del personaggio, si nutre di questa distanza, di questa conoscenza ormai troppo tardiva: ed è di qualche importanza notare che la malinconia fa probabilmente subito la sua comparsa, fin dall'auto-presentazione di Virgilio nel I canto dell'*Inferno*» (Eduardo Fumagalli, *Dante e Virgilio*, in Id., *Il giusto Enea e il pio Rifeo. Pagine dantesche*, Firenze, Olschki, 2012, cit. p. 241).

⁴⁶² A. M. Chiavacci Leonardi, commento, *Inferno*, op. cit., p. 12, nota al v. 67. Non è un oggetto di questo studio il rapporto tra il Virgilio storico e il Virgilio di Dante, su cui del resto la bibliografia è sterminata; si rimanda comunque all'osservazione di Christian Moevs: «[Dante's *Comedy*] is a relentless assault on the conventional boundary between reality and fiction. [...] It fictionalizes historical characters and historicizes fictional characters

dopo essersi storicamente individuato, il parlante si aggancia alla situazione in corso, orientando la sua attenzione su chi l'ha coinvolto.

«“Ma tu perché ritorni a tanta noia? / perché non sali il diletto monte / ch'è principio e cagion di tutta gioia?”» (vv. 76-78): al grido d'aiuto, Virgilio reagisce con due interrogative⁴⁶³ che intendono invitare il protagonista a rendere ragione di sé, fondando nel resoconto, nella spiegazione che darà del suo trovarsi lì, il punto di partenza del percorso di auto-consapevolezza che lo attende. Ma le domande cadono nel vuoto: la risposta non giunge che nel XV canto e, significativamente, indirizzata a un altro maestro, come vedremo; fin dalle prime battute, in questo senso, emerge quella che secondo Aldo Vallone è «l'ossatura mentale e sintattica» della *Commedia*, ossia «la tensione tra il dire e il non-dire»⁴⁶⁴. Le interrogative «“perché”» e «“perché non”», inoltre, si iscrivono ancora nella duplicità positivo-negativo dei vv. 66-67: proprio la seconda, informata dalla negazione, contiene un implicito insegnamento («“il diletto monte / [...] è principio e cagion di tutta gioia”»); così dicendo, Virgilio dispensa un insegnamento dottrinale (spiega la funzione del colle) e allo stesso tempo chiama l'*io* dialogico a una presa di coscienza (nella misura in cui lo è ogni racconto del *sé*), riposizionandosi come precettore.

Il secondo passaggio di parola, come accennato, registra un'incongruenza pragmatica: «Dante non risponde alla domanda, sembra dimenticare la sua situazione: il fatto che egli si trovi davanti quel Virgilio che tanto aveva amato prevale su tutto»⁴⁶⁵. Con la domanda esclamativa, di accertamento e di sorpresa, del v. 79 («“Or se' tu [...]?”») continua il gioco di rispecchiamenti inaugurato dal «“*Miserere*”»: nei versi che seguono infatti, anche il protagonista si riposiziona – obliquamente – come poeta («“lo bello stilo che m'ha fatto onore”», v. 87). Che non solo ha incontrato un altro poeta, ma, fra tutti, proprio quello di cui

until we can no longer say which is which» (Christian Moevs, *The Metaphysics of Dante's Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2005, cit. p. 185).

⁴⁶³ «Ciò che colpisce è che, in queste due domande, Virgilio tratta il viaggiatore e le sue avventure come se facessero parte di quella stessa realtà storica che egli ha appena presentato nelle tre terzine precedenti. A questo punto critico, [...] Dante passa la parola al pellegrino, il quale, però, lungi dal sostenere la sua condizione simbolica, prima riconferma lo statuto storico di Virgilio nominandolo (vv. 79-82), e poi, anche lui, offre dei dati autobiografici, la cui veridicità è sottolineata dalla loro immedesimazione proprio con la figura, indubbiamente storica, di Virgilio» (Z. G. Baranski, *Dante e i segni*, op. cit., p. 116).

⁴⁶⁴ «la tensione tra il dire e il non-dire, e si dica pure tra parola e silenzio, non solo è continua ed incalzante; ma è anche dichiarata ed espressa: si può dire, anzi, che essa costituisca l'ossatura mentale e sintattica [dell'opera] [...]. Dante ricorre ad ogni accorgimento tecnico ed espressivo tra luce e ombra, tra quel che ha detto e quel che tace» (Aldo Vallone, *Il silenzio in Dante*, «Dante Studies», 110, 1992, pp. 45-56, cit. p. 46). Ma cfr. anche Thomas Mussio, che, in uno studio sul ruolo dell'*aposiopesis* nella *Commedia*, legge l'interazione nei termini di una «lost discussion», una serie sotterranea di discorsi *dispersi e recuperati* durante il percorso di iniziazione (Thomas E. Mussio, *The Poetics of Compression: The Role of "aposiopesis" in the Representation of Conversion in Dante's "Commedia"*, «Italica», 81/2, 2004, pp. 157-169).

⁴⁶⁵ *Ivi*, p. 13, nota ai vv. 79-81.

si dice debitore; a lato, il fatto che l'interlocutore privilegiato abbia un credito presso il soggetto tornerà come motivo ricorrente negli episodi lirici secondo-novecenteschi, dove gli scambi verbali tendono a rimettere in circolo (*lunghe conti aperti*).

Dimentico di rispondere alle domande su di sé, chi dice «io» riprende la sua stessa domanda di accertamento («“Tu se’ [...] / tu se’ [...]”», vv. 85-86), rimandando al partner l'immagine di una pregressa relazione; anche da questa disfluenza pragmatica sembra emergere il principio che detta «la struttura stessa dell'opera», scrive Frare, e che «lega a filo doppio i due personaggi, creando tra loro una rete di echi e rimandi attraverso i quali si arricchiscono e si completano l'un l'altro»⁴⁶⁶. Da questo punto di vista, l'auto-presentazione di Virgilio risulta la replica più efficace al «“*Miserere*”» di Dante: sono le storie degli altri che lo salvano, non diversamente dalle anime purgatoriali che espiano il peccato ascoltando ininterrottamente grandi *exempla*. Il viaggio verso Dio, in un certo senso, si configura come un pellegrinaggio dell'ascolto, laddove l'ascolto è quello attivo del testimone che attraversa un racconto per superarlo in un ordine discorsivo ulteriore: il dialogo serve per accendere una vicenda esemplare, bloccata nel suo momento più saliente, come una parabola inserita in uno scambio di battute.

«“Vedi la bestia per cu' io mi volsi / aiutami da lei, famoso saggio”» (vv. 88-89): nell'ultima terzina del suo secondo turno, il soggetto torna all'istanza iniziale (la richiesta d'aiuto) senza spiegare *perché* si trova lì e *non* altrove; come anticipato, è soltanto in risposta a Brunetto Latini, nel sabbione del XV canto, che il protagonista parlerà per la prima volta del suo viaggio:

«Là su di sopra, in la vita serena»,
rispuos'io lui, «mi smarri' in una valle,
51 avanti che l'età mia fosse piena.
Pur ier mattina le volsi le spalle:
questi m'apparve, tornand'io in quella,
54 e reducemi a ca per questo calle⁴⁶⁷.

⁴⁶⁶ P. Frare, *Il potere della parola*, op. cit., p. 552; poco oltre, lo studioso continua: «L'identità tra obiettivo della guida e condizione del guidato sta a significare la raggiunta parità tra i due (che dovrebbe poi essere lo scopo ultimo della guida e il banco di prova dell'eticità dei suoi interventi)» (*Ivi*, p. 566). Come scrive Dragonetti, «Virgile est pour Dante le miroir qui réfléchit les profondeurs de son âme, celui par lequel Dante est chaque fois raffermi dans sa marche et révélé à lui-même» (Roger Dragonetti, *Le tragique de Virgile*, «Studi danteschi», XXXVIII, 1961, pp. 47-74, cit. p. 65).

⁴⁶⁷ *Inf.* XV, vv. 49-54.

In questo primo bilancio effettivo, a essere messa in risalto è proprio la figura di Virgilio e la sua funzione di guida («“questi m’apparve [...] / e reducemmi”»); anche l’amico di giovinezza Casella, nella spiaggia del Purgatorio, richiama il soggetto a rendere conto del suo transito nei regni oltremondani – ma questi taglia corto, senza neppure alludere all’ombra che lo accompagna: «“Casella mio, per tornar altra volta / là dov’io son, fo io questo viaggio”»⁴⁶⁸.

«“A te convien tenere altro viaggïo”, / rispuose, poi che lagrimar mi vide» (vv. 91-92): comincia al v. 91 la quarta e più lunga battuta dell’episodio, articolata in tredici terzine per un totale di 38 versi (il v. 92 è interamente occupato dal *verbum dicendi*); è qui che Virgilio prospetta l’attraversamento infernale, mettendo in chiaro la complementarità dei ruoli («“che tu mi segui, e io sarò tua guida, / e trarrotti di qui per loco eterno”»). Nell’intervento, si proietta verso un tempo di là da venire, secondo tre modalità predittive differenti (la profezia, l’anticipazione e l’allusione): prima inquadra la situazione e la circoscrive con delle spiegazioni (vv. 91-99) che terminano con una profezia (vv. 100-111); in seguito propone la missione del viaggio, incaricandosi di guidarlo (vv. 112-114); quindi ne avanza alcuni *frames*, come le «“disperate strida”» che udiranno⁴⁶⁹. Infine, indica al discepolo una via futura, lungo la quale non potrà accompagnarlo (vv. 121-123), e spiega la ragione dell’interdizione nel terzo regno, riposizionandosi contemporaneamente come guida e come dannato (vv. 124-126): per riprendere l’immagine di Edoardo Fumagalli, «in medicina si parla di portatori sani di una malattia; il Virgilio di Dante ne è l’esatto contrario: lui è il portatore malato di un bene»⁴⁷⁰. Il discorso si chiude con una lode a Dio, lanciata in un sospiro di «desiderio inappagato»⁴⁷¹: «Virgilio, che possedeva tutto lo scibile che si può avere senza la grazia, è ora costretto ad ammettere che sapeva tutto tranne l’essenziale»⁴⁷². Ricapitolando, le modalità con cui Virgilio guarda al futuro sono la profezia storica, l’anticipazione del viaggio e la prefigurazione di un

⁴⁶⁸ *Purg.* II, vv. 91-92.

⁴⁶⁹ Come scrive Giuseppina Mezzadrolì, «questo riassunto iniziale rivela al lettore e al personaggio il cammino da percorrere, influenzandone la decifrazione e segnalando in anticipo le tappe principali del viaggio e della lettura, ma non svela del tutto il significato dell’esperienza dantesca nell’aldilà. Dante personaggio di fronte alla lupa aveva invocato l’aiuto di Virgilio. Il poeta risponde che a lui “convien tenere altro viaggio” per evitare la fiera. All’inizio della *Commedia* dunque il personaggio (e il lettore con lui) si trova nella massima genericità per quello che riguarda il senso del viaggio nell’aldilà che viene accettato e affrontato solo per evitare la lupa» (Giuseppina Mezzadrolì, *Enigmi del racconto e strategia comunicativa nei riassunti autotestuali della “Commedia” dantesca*, «Lettere Italiane», 41/4, 1989, pp. 481-531, cit. pp. 498-499).

⁴⁷⁰ Fumagalli osserva inoltre come, rispetto all’immagine che dà della sua colpa nel primo canto («“perch’ i’ fu’ ribellante a la sua legge”», v. 125), seguendo uno «schema di reticenza», «Virgilio tenda ad alleggerire, a mano a mano che le occasioni gli si presentano, le proprie responsabilità riguardo alla dannazione eterna» (E. Fumagalli, *Dante e Virgilio*, op. cit., p. 231).

⁴⁷¹ A. M. Chiavacci Leonardi, commento, *Inferno*, op. cit., p. 18, nota al v. 129.

⁴⁷² R. Hollander, *Il Virgilio dantesco*, op. cit., p. 70; di seguito, lo studioso continua: «La *Commedia* è una commedia; per Dante l’*Eneide* è una tragedia. Virgilio stesso, nel poema dantesco, è una figura tragica. E non dovrebbe il suo primo momento nel poema riflettere il motivo del suo tragico fallimento?» (Ibidem).

suo eventuale continuamento, di pari passo con l'annuncio di una nuova guida («“A le quai poi se tu vorrai salire [...]”», vv. 121 e ss.); la traversata del terzo regno, infatti, viene presentata come una questione dipendente in esclusiva dal libero arbitrio dell'*io*, come indica il «“se”» in posizione mediana⁴⁷³.

«E io a lui: “Poeta, io ti richeggio / per quello Dio che tu non conoscesti, / acciò ch’io fugga questo male e peggio, / che tu mi meni là dov’or dicesti”» (vv. 130-133). Come l’iniziativa, anche la battuta conclusiva dello scambio proemiale spetta a Dante, che conferma il riposizionamento di Virgilio come guida, accettando di seguirlo nel cammino. Si tratta, tuttavia, di un falso cominciamento⁴⁷⁴, dettato più dal desiderio di fuggire la paura («“acciò ch’io fugga”») che da quello di intraprendere viaggio – presentato, del resto, in modo ellittico e reticente: non a caso, nel secondo canto (che forma un dittico con il primo) la situazione andrà punto e a capo e ci sarà bisogno di una nuova motivazione. In breve, le parole del maestro non bastano a convincere il discepolo, dstando quelli che Frare chiama «segnali di [...] perplessità»:

il primo sintomo linguistico dell’atteggiamento che abbiamo chiamato dialettico di Dante nei confronti delle parole di Virgilio, era già riconoscibile nella formula di scongiuro del v. 131: «“per quello Dio che tu non conoscesti”», paradossale preghiera del bisognoso ad un benefattore meno provveduto di lui, perché carente della grazia divina [...] in cui è implicita la domanda fondamentale: «Perché dovrei fidarmi di te, visto che, come tu stesso mi dici, ignorasti la legge di Dio, che io seguo?» [...]. La domanda sorge come inevitabile reazione alla precisa proposta avanzata da Virgilio a Dante, proposta che ha però, per l’interlocutore, il difetto di pretendere ad autofondarsi, derivante com’è da una sorta di evidenza razionale tutta interna alla situazione, e per di più monologica anziché dialogica: «“Ond’io per lo tuo me’ penso e discerno / che tu mi segui, ed io sarò tua guida”»⁴⁷⁵.

⁴⁷³ «questo *se* [...] ha un senso profondo: esso indica la libertà lasciata a Dante per il viaggio nel terzo regno, che è dunque di libera scelta, mentre quello nei primi due è presentato come necessario alla salvezza (XII 87 e *Purg.* I 61-3). Dante è già salvo, quindi, quando giunge alla cima del purgatorio [...]; la contemplazione, e la partecipazione, della realtà divina appare come un di più che viene liberamente scelto» (A. M. Chiavacci Leonardi, commento, *Inferno*, op. cit., p. 17, nota al v. 121).

⁴⁷⁴ A questo proposito, si rimanda al confronto tra le chiuse dei due canti nel saggio di Frare: «Certo, il pellegrino lo prega [Virgilio] di “menarlo” (I 133) seco, ma basta confrontare l’ultimo periodo del primo canto con il corrispondente del secondo per cogliere tutta la differenza tra una sorta di trascinarsi coatto ed una iniziativa assunta liberamente e con piena convinzione: “Allor si mosse, ed io li tenni dietro” (I 136) – “e poi che mosso fue, / intrai per lo cammino alto e Silvestro” (II 142). Viene mantenuta la funzione di guida di Virgilio con la precedenza temporale: ma l’azione di Virgilio passa dalla principale alla subordinata, mentre acquista dominanza sintattico-semantica quella di Dante, costretta nel primo periodo in una coordinata e nel secondo, invece, affidata alla proposizione reggente. Inoltre, mentre il verbo “tenere dietro” ingloba in sé l’idea non tanto di moto quanto di mimesi di azione altrui – e di una azione purchessia –, ben di versa forza antagonistica e precisione lessicale ha l’“intra” del secondo canto, che costituisce, tra l’altro, palinodia e riscatto della trasognata inconsapevolezza iniziale, non priva di colpa: “Io non so ben ridir com’i’ v’intra” (i 10)» (P. Frare, *Il potere della parola*, op. cit., p. 547).

⁴⁷⁵ *Ivi*, pp. 549-550.

«Allor si mosse, e io li tenni dietro» (v. 136): ogni interazione nasce con lo scopo di ottenere un effetto e cambiare, a vari livelli, il mondo; ogni passaggio di parola comporta un'azione, apre a un rischio, induce un *moto*. Nell'ultimo verso del canto proemiale, a sigla del primo scambio fra Dante e Virgilio, emerge la congiuntura fra dialogo e moto al cuore del sistema dialogico della *Commedia*, come rimarca anche il verso finale («l'amor che move»⁴⁷⁶); in questo senso, gli stessi predicati posizionati alle due estremità dell'opera, *ritrovarsi* e *muovere*, sembrano suggerire una concezione di evento come vettorialità, cortocircuito fra stasi e movimento (equivalente al cortocircuito fra emissione e silenzio proprio del nostro espediente).

Anche nel secondo canto la narrazione diegetica risulta ancillare a quella mimeticamente condotta: tutta l'azione avviene nel dialogo, la cui struttura forma un dittico con il canto precedente – la paura di Dante (vv. 10-36), l'intervento di Virgilio (vv. 43-126), l'accettazione del viaggio (vv. 133-140); la simmetria fra gli episodi si riflette nell'esito finale, – l'inizio (il *vero* inizio⁴⁷⁷) del cammino, con la ripresa-forte del verbo *muovere* in chiusura («Così li dissi; e poi che mosso fue, / intrai per lo cammino alto e silvestro», vv. 141-142).

«Io cominciai: “Poeta che mi guidi”» (v. 10): la perifrasi con cui il soggetto identifica l'interlocutore, vincendo la resistenza di un discorso carico di timore spirituale e tensione filosofica, porterebbe a evidenza, secondo Frare, la stessa «radice della perplessità»⁴⁷⁸ di Dante, ossia la questione della legittimità di Virgilio come guida⁴⁷⁹:

l'incipit del discorso dantesco [...] pone l'accento sulla simbiosi tra le due funzioni virgiliane: quella nota, e subito riconosciuta e accettata da Dante, di poeta, e quella nuova di guida, di cui Virgilio si è investito in virtù, si direbbe, proprio delle benemeritenze acquisite in quanto poeta [...]. La chiusa del discorso dantesco mi pare altrettanto significativa, perché Dante, dopo aver accettato, come in via di ipotesi, la funzione guida di Virgilio, pronuncia parole che meglio si confanno a chi viaggia senza

⁴⁷⁶ *Par. XXXIII*, v. 145.

⁴⁷⁷ Mario Petrini, contrapponendosi alla lettura di Chimenz, sottolinea la differenza fra il moto finale del primo e quello del secondo canto: «Come si può dire che *il fatto è identico*? E tutte le “investiture” in cielo e in terra, di cui Dante è stato fatto oggetto? Tutte le incertezze fuggite, e la pusillanimità rintuzzata, e la magnanimità a cui lo esorta Virgilio? E le “tai tre donne benedette”? [...] Per togliere Dante da quello stato d'animo in cui era nel canto primo [...], ci voleva proprio la domanda di Dante, e “l'immeritato rimprovero” di Virgilio, e tutto il suo discorso» (Mario Petrini, *Situazione e poesia nel secondo canto dell'«Inferno»*, «Belfagor», 15/2, 1960, pp. 205-212, cit. p. 211).

⁴⁷⁸ P. Frare, *Il potere della parola*, op. cit., p. 552.

⁴⁷⁹ È questa, infatti, «la domanda fondamentale – “perché dovrei fidarmi di te?” – espressa secondo modalità indirette (fondate sull'ellissi e sulla reticenza), le quali costituiscono già una embrionale forma di verifica dell'affidabilità dell'interlocutore» (*Ivi*, p. 553).

guida o più esattamente, senza nessuno di cui potersi fidare appieno: «“se del venire io m’abbandono”» (II 34)⁴⁸⁰.

«“S’i’ ho ben la parola tua intesa [...]”» (vv. 43-126): anche in questo canto, il lungo intervento del maestro fa da perno all’intero episodio. L’intervento, inoltre, si struttura su un principio intra-dialogico in quanto contiene, incastonati l’uno nell’altro, una serie di scambi diretti: Virgilio riporta lo scambio fra lui e Beatrice che, a sua volta, riporta la ‘staffetta dialogica’ all’origine della *Commedia* (l’appello della Vergine a Lucia e la sollecitazione di quest’ultima a Beatrice stessa⁴⁸¹). La formula di apertura («“S’i’ ho ben [...]”») inaugura il motivo ricorrente della premura nei confronti della parola altrui, rimarcando implicitamente il rischio che questa non venga correttamente inferita (oltre a rafforzare la natura responsiva, e quindi dialogica, di una *speakership* la cui durata porterebbe altrimenti in direzione del soliloquio): «Per non venirsi a trovare in disaccordo con l’interlocutore, si elimina sul nascere ogni sorta di dubbio: si stabiliscono insieme i presupposti del dialogo, ovvero tutto quanto nel seguito deve restare “fissato di comune accordo”, indiscutibile»⁴⁸²; nel Paradiso, dove le anime dei beati leggono nella mente dell’*io*, questa premura non ha più ragione di esistere e si trasforma in gioioso invito a manifestare verbalmente un discorso già noto.

«“Da questa tema acciò che tu ti solve, / dirotti perch’io venni e quel ch’io ’ntesi”» (vv. 49-50): Virgilio annuncia l’argomento centrale del suo intervento (ovvero il racconto del momento in cui è venuto a conoscenza della situazione di Dante) e lo scopo che lo detta (liberare il discepolo dalla paura). Questi palinsesti meta-dialogici, che esplicitano le

⁴⁸⁰ *Ivi*, p. 552. In merito al «“Tu dici [...]”» (v. 13) che struttura l’intervento, Hollander scrive: «La prima caratterizzazione dantesca dell’autorevolezza di Virgilio come storico sminuisce il suo autore [...]. La frase suona allo stesso modo nell’italiano moderno, mettendo in dubbio la veracità di colui che proclama di dire la verità [...] Tale modo impietoso di vedere le mancanze di Virgilio è certamente offensivo per una sensibilità moderna. È forse la ragione per cui tanto spesso non ci rendiamo immediatamente conto dell’esistenza della crudeltà di Dante. Tuttavia è spesso difficile non vedere quanto palesemente crudo sia il trattamento che egli riserva al suo autore. Un esempio è la maldestra verbosità di Virgilio nel regno della grazia, quando il suo tentativo di *captatio benevolentiae* nei confronti di Catone è accolto con freddo disdegno» (R. Hollander, *Il Virgilio dantesco*, op. cit., pp. 84-85).

⁴⁸¹ Come scrive Mezzadrolì, «in una struttura a cannocchiale, attraverso un’ulteriore analessi nell’analessi, in un gioco di scatole cinesi sempre più complesso e di narratori e narratori che si scambiano reciprocamente le parti (l’*auctor* riporta le parole di Virgilio che riporta le parole di Beatrice, che riporta le parole di Lucia...), il lettore viene a sapere, insieme con l’*agens* di una vera e propria catena provvidenziale volta alla salvezza di Dante. [...] È come se l’*Inferno* incominciasse due volte, in un racconto a specchio, sottolineando prima la necessità per il protagonista di affrontare il viaggio nell’aldilà per evitare la lupa e peggio, poi invece svelando che l’impresa che Dante affronta è onorata, degna di un magnanimo, eccezionale privilegio concesso solo a Enea e san Paolo, perché richiede una protezione celeste che il pellegrino scopre di avere. L’enigma, o meglio la domanda pertinente, che il racconto lascia in sospeso è se anche Dante personaggio, al pari di Enea e san Paolo, abbia una missione da compiere che giustifichi la larghezza della grazia celeste» (G. Mezzadrolì, *Enigmi del racconto e strategia comunicativa*, op. cit., pp. 502-503).

⁴⁸² L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 123.

intenzioni del parlante e confezionano la battuta, rimangono sostanzialmente estranei al dialogismo lirico novecentesco, dove la componente dell'opacità⁴⁸³, assente nella *Commedia*, oltre a sfumare i contorni enunciativi degli interventi (compromettendo, per esempio, l'attribuzione e la scansione dei turni, o la stessa modalità di riporto, da cui dipende lo statuto dialogico), ridefinisce il tipo di progettualità che li orienta, per cui non solo gli attori si guardano dal preparare l'altro al messaggio che stanno per trasmettergli, ma talvolta sembra che non sappiano neanche loro perché parlano, cosa vogliono dire⁴⁸⁴. Ciò non sembra valere per la *Commedia*, come indicano le frequenti formule di annuncio del discorso in posizione d'apertura, che oltre a circoscrivere l'attività del parlare, come osserva Spitzer, «assomigliano a uno squillo di tromba ('sto parlando, prendine atto, ascolta!'). [...] A tale forma di apertura con *dire* è associato un senso di solennità: il fatto stesso che sia necessaria una preparazione testimonia la serietà del contenuto del discorso che seguirà»⁴⁸⁵.

La lunga battuta di Virgilio permette quindi di riscontrare quella che potremmo chiamare una *regola dialogica*, ossia un principio macro-strutturante del sistema di scambi, che si originano da una richiesta e producono come risultato finale un *movimento*: Maria mobilita Lucia («“Lucia, [...] / si mosse, e venne al loco dov'i' era”», vv. 100-101), Lucia mobilita Beatrice («“venni qua giù del mio beato scanno”», v. 112), Beatrice mobilita Virgilio («“E venni a te così com'ella volse”», v. 118) e Virgilio riesce, proprio raccontando questa staffetta dialogica, a mobilitare Dante – il cui attraversamento dei regni oltremondani realizza semanticamente la coppia minima *mobilitarsi-nobilitarsi*: dalla condizione di smarrimento morale iniziale, il soggetto arriva infatti a esercitare liberamente il libero arbitrio (di cui dispone per elevarsi a Dio).

Non solo: si è osservato che i predicati liminari, *ritrovarsi* e *muovere*, riproponendo il cortocircuito stasi-moto, rimandano all'evento della mobilitazione che fonda la regola dialogica dell'opera (a sua volta, dialogicamente fondata); questo nesso (che, guardando agli scambi del Novecento, torna in particolare nel sistema deangelisiano⁴⁸⁶) sembra riconfermato anche in rapporto alle figure delle due guide principali, entrambe le quali tengono a precisare come, nel momento in cui sono state investite dalla chiamata, si trovassero una *seduta* e l'altro *sospeso* («“mi sedea con l'antica Rachele”», v. 102; «“Io era tra color che son sospesi”», v. 52). In sintesi, si prega perché qualcun altro preghi e faccia muovere: le stesse anime

⁴⁸³ Cfr. §§ 2.3.2.

⁴⁸⁴ Si pensi, per esempio, all'episodio già trattato in §§ 2.2.3.

⁴⁸⁵ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 96.

⁴⁸⁶ Cfr. § 10.3, ma anche la lirica *Donatella* (§§ 10.2.3).

purgatoriali sono descritte come «ombre che pregar pur ch'altri prieghi, / sì che s'avacci il lor divenir sante»⁴⁸⁷; il nesso fra parola e movimento (letterale: inizia il cammino) rimanda simbolicamente al «valore profondo dell'arte poetica, che ha la virtù di muovere il cuore umano»⁴⁸⁸, come mostra la richiesta di Beatrice «“Or movi, e con la tua parola ornata [...]”» (v. 67). La regola individuata sembra dunque riverberarsi nel poema, fino all'ultima richiesta-preghiera di San Bernardo, accolta dal movimento verso l'alto degli occhi della Vergine:

Li occhi da Dio dilette e venerati,
fissi ne l'orator, ne dimostraro
42 quanto i devoti prieghi le son grati;
indi a l'eterno lume s'addrizzaro⁴⁸⁹.

Ora, questo movimento (che, coerentemente alla stoffa del Paradiso, sostituisce al canale verbale quello cinesico) corrisponde, di fatto, all'ultima istanza dialogica (ossia responsiva, laddove la responsività coincide con l'esaudimento della richiesta) del poema; in questo senso, la struttura stessa del sistema si chiuderebbe in una *Ringskomposition*, essendo tale movimento prodotto dallo stesso attore che, nell'*ordo naturalis*, parla per primo: la Vergine Maria, la cui richiesta a Lucia è il primo tassello di quella serie di movimenti-dialoghi che, per una sorta di effetto-domino, terminano circolarmente nel suo *addrizzare* lo sguardo. L'*addrizzarsi* degli occhi di Maria, da questo punto di vista, è l'ultimo evento dialogico della *Commedia*, così come la sua richiesta a Lucia è l'enunciato originante della *narratio*, stando a quanto racconta Virgilio riportando direttamente il racconto di Beatrice.

Tornando quindi al secondo canto infernale, i pochi versi diegetici (25 in totale, così distribuiti: vv. 1-10, 37-42, 44, 127-132 e 141-142) preludiano, convogliano e seguono il movimento del (convenuto nel) dialogo:

«Tu m'hai con disiderio il cor disposto
sì al venir con le parole tue,
138 ch'i' son tornato nel primo proposto.
Or va, ch'un sol volere è d'ambidue:
tu duca, tu signore e tu maestro».
Così li dissi; e poi che mosso fue,
142 intrai per lo cammino alto e silvestro⁴⁹⁰.

⁴⁸⁷ *Purg.* VI, vv. 26-27.

⁴⁸⁸ A. M. Chiavacci Leonardi, commento, *Inferno*, op. cit., p. 33, nota al v. 67.

⁴⁸⁹ *Par.* XXXIII, vv. 40-43.

⁴⁹⁰ *Inf.* II, vv. 136-142.

Allora, vai: per quanto sia spesso sottile la differenza tra un ordine e una richiesta, questo primo comando che il discepolo indirizza al maestro, frutto di un rinnovato coraggio, si presenta in una forma estremamente mitigata – sia per la trafila di appellativi che lo segue, sia per la logica che lo detta (quella della volontà condivisa: «“un sol volere è d’ambidue”»), sia per la formula d’apertura, in linea con le osservazioni di Spitzer: «il riferimento al tempo, per es. in *allora, andiamo!*, attenua la durezza del comando: *andiamo* è un ordine che si riversa brusco e improvviso sull’ascoltatore, mentre *allora, andiamo*, facendo appello a un impegno temporale condiviso dal parlante e dall’ascoltatore, ne attenua l’asprezza»⁴⁹¹. Ma di comando si tratta: «non solo la parola di Virgilio fa muovere Dante, ma anche, in un certo senso, quella di Dante ordina il movimento di Virgilio»⁴⁹², prefigurandosi in questo modo quel rovesciamento dei ruoli che troverà piena espressione nel terzo canto della seconda cantica.

§§ 3.2.2 La morte dialogica

La soglia infernale costituisce un ostacolo concettuale-emotivo («“Maestro, il senso lor m’è duro”», III, v. 12) che, ancora una volta, si risolve con l’intervento di Virgilio (vv. 14-18); rispetto alle lunghe battute del dittico, adesso la guida taglia corto, richiamando le parole precedenti («“t’ho detto”», v. 16), ma soprattutto suggellando quelle nuove con un gesto: «E poi che la sua mano a la mia puose / con lieto volto, ond’io mi confortai, / mi mise dentro a le segrete cose» (vv. 19-21).

In rapporto alla parabola dialogica che si sta cercando di seguire, questo atto comunicativo non-verbale sembra un passaggio importante. Da quando Virgilio si è identificato nel canto proemiale, infatti, è questa la prima volta che Dante lo *nota*, ossia che ne ‘riporta’ il volto («“con lieto volto”»), mediante un coglimento visivo che oltrepassa la materia enunciativa che aveva dato sostanza, fino a questo momento da sola, all’«ombra» del maestro: nel dittico, di fatto, questi non era stato connotato che dal *verbum dicendi* (peraltro iperonimo: «Rispuosemi», «rispuose», «rispuose del magnanimo quell’ombra»); ora, invece, inizia ad avere un certo *modus loquendi*, definito dall’empatia («Ed elli a me, come persona

⁴⁹¹ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 86.

⁴⁹² P. Frare, *Il potere della parola*, op. cit., p. 562.

accorta»⁴⁹³, «disse ‘l maestro cortese»⁴⁹⁴), un volto espressivo, una gestualità. Più cose si notano nell’altro, più passa in secondo piano il discorso verbale, il cui messaggio è avvalorato (ratificato o smentito) dalle informazioni trasmesse con un *altro* linguaggio, che si caratterizza per il fatto di *non* essere intrinsecamente mendace; non a caso, come indica l’avverbio di provenienza con valore causale («la sua mano a la mia puose / con lieto volto, *ond’io* mi confortai»), è proprio questo gesto a convincere il partner (non le parole che lo precedono, che a loro volta rimandano a parole precedenti); come scrive Spitzer, «il gesto fissa in modo univoco il senso generale delle parole, che sono elastiche»⁴⁹⁵.

Mentre il gesto virgiliano riesce nell’intento (lo controprova il moto a luogo al verso successivo, «mi mise dentro a le segrete cose»), si può anticipare come la gestualità degli interlocutori del Novecento abbia una natura patologica, conformemente all’*apocalisse* (sia nel senso etimologico di *rivelazione*, riferito all’emergenza dell’espedito; sia nel senso comune di *catastrofe*, riferito al fatto che l’espedito emerga per indicare la sua stessa disfunzione, la deteriorazione dei rapporti, l’impraticabilità dell’altro, attraverso l’impraticabilità del linguaggio) dialogica al cuore degli episodi lirici. A rapido cenno, si pensi ai gesti muti e ripetitivi, tutt’altro che *confortanti*, della *tessitrice* pascoliana, al ridicolo «gesto d’educanda» di Felicita, agli scatti ticcosi di *Nel magma*, alla cornetta riagganciata da Celia, alle finte reiterate in *Strategia* di Bordini; i gesti empatici (viene in mente la «gioia» di *Appuntamento a ora insolita*, che «prende sottobraccio» l’*io*) sono rari, così come i volti *lieti*. Inoltre, se l’Inferno dantesco è la quintessenza della gestualità coatta, sembra rilevante notare che, nel momento in cui gli attori sono investiti dal faro dialogico, si sottraggono eccezionalmente all’automatismo della pena (Ugolino che smette di *rodere* il cranio dell’arcivescovo); di contro, il faro dialogico del Novecento irradia una luce ultravioletta, che rende visibili le anomalie: per fare solo un esempio, il soggetto gozzaniano *nota tutto*⁴⁹⁶ proprio *perché* quello che sarebbe più importante notare *non* è la situazione conversazionale.

L’interazione fra Dante e Virgilio nel terzo canto infernale, tornando al modello della *Commedia*, sembra loquace dello squilibrio iniziale, ovvero delle forme di ‘asestamento epistemico’ determinato dalla differenza di conoscenza, che tende progressivamente a ridursi. Nello specifico, il discepolo parla solo per domandare, e il maestro gli risponde in modo

⁴⁹³ *Inf.* III, v. 13: «che subito comprende. Virgilio, come sempre farà in seguito, comprende a fondo lo stato d’animo di Dante attraverso poche parole, e risponde anche a ciò che non è stato detto» (A. M. Chiavacci Leonardi, commento, *Inferno*, op. cit., p. 46, nota al v. 13).

⁴⁹⁴ *Inf.* III, v. 121.

⁴⁹⁵ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 235.

⁴⁹⁶ Cfr. §§ 2.2.1.

sempre più stringato («“Dicerolti molto breve”», v. 45) e elusivo, fino a respingere la richiesta di chiarimento, lasciando intere all’*io* che acquisirà da solo l’informazione desiderata («“Le cose ti fier conte / quando moi fermerem li nostri passi / su la trista riviera d’Acheronte”», vv. 76-78); si riporta uno schema della turnazione:

- I, Dante: v. 12 (1);
- II, Virgilio: vv. 13-18 (5+1).
[interruzione]
- III, Dante: vv. 32-33 (2);
- IV, Virgilio: vv. 34-42 (9);
- V, Dante: vv. 43-44 (2);
- VI, Virgilio: vv. 45-51 (7);
- VII, Dante: vv. 72-75 (4);
- VIII, Virgilio: vv. 76-78 (3).
[interruzione]
- IX, Virgilio: vv. 121-129 (9).

Dal momento in cui il soggetto viene *messo* «dentro a le segrete cose» (v. 21), ogni sua battuta (carburata dall’apostrofe «“Maestro”» in prima posizione) ha la funzione di domandare informazioni; nella terza («“Maestro, che è quel ch’i’ odo? / e che gent’è che par nel duol sì vinta?”») e nella quinta ripresa («“Maestro, or mi concedi / ch’i’ sappia quali sono, e qual costume”»), le domande sono raddoppiate. Le risposte, per contro, sono via via più brevi e meno circoscritte: dai nove versi della quarta ripresa, si passa ai sette della sesta e ai tre dell’ottava; è questa la terzina in cui Virgilio rimanda la spiegazione (*Aspetta, e lo capirai da solo*), inibendo Dante a parlare (non parlerà fino al canto successivo).

Iniziano qui le ricorrenti titubanze di Dante: come scrive Chiavacci Leonardi, «è il primo esempio di quell’atteggiamento di umile timore e vergogna, anche per il più lieve cenno di dissenso, che più volte assumerà [...] di fronte a Virgilio»⁴⁹⁷; a questo proposito, si può osservare come il quinto intervento di quest’ultimo (vv. 121-129, turno IX) sia caratterizzato da una ‘generosità dialogica’, marcata sia dal tono («“Figliuol mio”, disse ‘l maestro cortese [...]»») sia dalla disponibilità esplicativa (addirittura, le spiegazioni si concludono con una benevola profezia: «“se Caron di te si lagna, / ben puoi sapere omai che ‘l suo dir suona”»), che sembra voler riparare il precedente tagliar corto. Nel canto successivo, tuttavia, il discepolo continua a far mostra di trattenersi, tanto che il maestro dovrà sollecitarlo apertamente, proferendo la domanda al posto suo (e rispondendosi):

⁴⁹⁷ A. M. Chiavacci Leonardi, commento, *Inferno*, op. cit., pp. 51-52, nota al v. 79.

Lo buon maestro a me: «Tu non dimandi
 che spiriti son questi che tu vedi?
 33 Or vo' che sappi, innanzi che più andi,
 ch'ei non peccaro; [...]
 39 e di questi cotai son io medesmo.
 Per tai difetti, non per altro rio,
 semo perduti, e sol di tanto offesi
 42 che senza speme vivemo in disio»⁴⁹⁸.

«“semo perduti”»: la scoperta della condanna di Virgilio apre una breccia nel ritegno di Dante, che torna a interrogare la guida con rinnovata forza questuante («“Dimmi, maestro mio, dimmi, signore”», v. 46), sondando un contenuto difficile da accettare⁴⁹⁹. La forza di questa richiesta, enfaticata dalla duplicazione dell'invito a *dire*, giunge come un risarcimento, una forma di premura nei confronti dell'altro, speculare a quella di Virgilio nell'ultima battuta del terzo canto: in pratica, nel momento in cui il maestro si posiziona come dannato senza più speranza⁵⁰⁰, il soggetto lo riabilita dialogicamente, chiamandolo a fornire spiegazioni, ovvero lo ri-funzionalizza come guida. Questo passaggio lascia intravedere il destino dell'attore, che continuerà a mantenere uno statuto di personaggio fin tanto che avrà qualcosa da dire, un motivo per riappropriarsi della *speakership*; dopodiché tornerà nella situazione immobile del Limbo, scomparendo dalla vicenda.

90 «più non ti dico e più non ti rispondo».
 Li diritti occhi torse allora in biechi⁵⁰¹.

La morte dialogica di Ciaccio nel VI canto illustra cosa succede alle anime dei dannati nel momento in cui si trovano coinvolte nell'interazione: recuperano la loro dimensione umana («Li diritti occhi»), sottraendosi eccezionalmente alla pena per il tempo che dura lo scambio, salvo riconsegnarsi alla perpetuità del contrappasso una volta esaurito il dire. Detto altrimenti

⁴⁹⁸ *Inf.* IV, vv. 31-42.

⁴⁹⁹ «La condition du maître aimé apparaît si cruelle à Dante, qu'il ne peut se résigner à l'idée d'un Virgile définitivement perdu» (R. Dragonetti, *Le tragique de Virgile*, op. cit., p. 65).

⁵⁰⁰ E anzi, doppiamente punito: come osserva Fumagalli a proposito dei vv. 40-42, «sembra di doversi ricavare che tutti i limbicoli patiscano la stessa punizione per un peccato di cui non si sottolineano le differenze individuali [...]; ma questo è un altro esempio, da parte di Virgilio, di reticenza che arriva a un tale livello di raffinatezza da portar fuor strada i lettori. Emerge in apparenza, dalle parole del poeta antico, che la privazione di Dio è l'unica, benché decisiva, pena per tutti gli abitanti del libro; eppure non si può non considerare che, se questo è assolutamente vero per gli altri [...], non lo è interamente per Virgilio: il quale, oltre l'esilio del limbo, deve scontare un'altra pena, che è il viaggio stesso di Dante» (E. Fumagalli, *Dante e Virgilio*, op. cit., p. 244).

⁵⁰¹ *Inf.* VI, vv. 90-91.

la chiamata dialogica, come un faro che gira, investe le ombre di una luce momentanea, facendole diventare attori (parlanti, portatori di un'istanza semantica) staccati dallo sfondo nero della non-vita. Un altro esempio sono i serpenti della settima bolgia, quando immobilizzano il pistoiese Vanni Fucci proprio impedendogli di parlare, *come dicendogli 'Non parlare più'* («Da indi in qua mi fuor le serpi amiche, / perch'una li s'avvolse allora al collo, / come dicesse 'Non vo' che più diche'», XXV, vv. 4-6); o ancora la fiamma di Ulisse e Diomede, che smette di muoversi quando il racconto è finito («Già era dritta in su la fiamma e queta / per non dir più», vv. 1-2); lo stesso canto XXVI termina con l'immagine di Guido da Montefeltro che torna a scontare il suo eterno *torcersi e dibattersi* «Quand'elli ebbe 'l suo dir così compiuto» (v. 130); «Quand'ebbe detto ciò, con li occhi torti / riprese 'l teschio misero co' denti» (*Inf.* XXXIII, vv. 76-77): anche *Il conte Ugolino diventa di nuovo un essere umano*, per dirla con il titolo di un intervento di Roberto Wis⁵⁰²:

Il ragionamento che Dante ha fatto al conte Ugolino, da uomo a uomo, ha avuto un potere magico, e lo ha riportato indietro, al tempo della vita, quando anche lui ragionava, ed era attraversato da sentimenti. La luce sulfurea dell'odio che lo abbaglia, sparisce. I sentimenti umani che avevano abbandonato quell'anima ricominciano a scaturire [...] Il condannato a mordere per l'eternità, immobilizzato nelle braccia e nelle mani, si pulisce accuratamente la bocca prima di rispondere⁵⁰³.

Il dialogo, in breve, è relato a una condizione di eccezionalità, come non manca di notare Francesca nella nota terzina del V canto («“Di quel che udire e che parlar vi piace, / noi udiremo e parleremo a voi, / mentre che 'l vento, come fa, ci tace”», vv. 94-96): «Che il vento taccia in quel luogo (ma non altrove) per un certo tempo, per permettere il colloquio, rientra nella norma – se così può dirsi – delle eccezioni fatte per Dante durante il suo viaggio; ed è naturale che Francesca lo noti come fatto non comune»⁵⁰⁴. Non si tratta soltanto, come scrive Francesco De Sanctis, di «risentire antiche passioni»⁵⁰⁵, ma di risentire (e quindi riattualizzare, rivivere) *proprio quella* passione in cui era culminata l'esistenza terrena. In conclusione, preme ribadire come, lungi dall'essere colloquio con i morti, il sistema dialogico della

⁵⁰² Roberto Wis, *Il conte Ugolino diventa di nuovo un essere umano*, «Neuphilologische Mitteilungen», 86/3, 1985, pp. 289-293.

⁵⁰³ *Ivi*, pp. 291-292.

⁵⁰⁴ A. M. Chiavacci Leonardi, commento, *Inferno*, op. cit., p. 92, nota al v. 96.

⁵⁰⁵ «Alla vista e alle parole d'un uomo vivente le anime rinascono per un istante, risentono antiche passioni, riveggono la patria, gli amici. In seno dell'infinito ripullula il finito; ricomparisce la storia, ricompariscono caratteri e passioni» (Francesco De Sanctis, *Dell'argomento della «Divina Commedia»*, in *Id.*, *Saggi critici*, op. cit., p. 95).

Commedia coinvolga figure parimenti vitali o, con Auerbach, «veri viventi»⁵⁰⁶: diversamente, sotto questo profilo, dagli scambi umbratili del Novecento – a partire da Pascoli, per cui il nostro espediente non solo non ha più il potere di ridare vita ai morti, ma serve semmai per attrarre il soggetto nelle loro regioni, o meglio, per favorire l’epifania della morte.

Un’altra differenza fondamentale che determina la distanza tra questo modello e il dialogismo della lirica moderna è insita alla *storyline*, assente o sommersa negli episodi più propriamente lirici, che al principio strutturante della durata preferiscono quello del gesto, di un evento associabile a una finestra che si apre e si chiude; per riprendere l’esempio appena fatto, sembra emblematico che l’*io* dialogico pascoliano ‘non impari mai’, che ogni volta cioè debba ri-scoprire la stessa cosa (andando a sbattere sullo stesso argomento intrattabile). La relazione interlocutiva pare in stretta dipendenza dal tipo di trattamento del dialogato: in altre parole, se l’evento dell’incontro improvviso si configura come scontro fra posizionamenti metallici, la componente della *storyline* promuove i riassetamenti reciproci; tornando al rapporto fra Dante e Virgilio, la complementarità maestro-discepolo non viene esercitata in modo univoco, ma scardinata e ridisegnata dalle transizioni posizionali che si realizzano nei diversi episodi.

Alle porte di Dite, per esempio, la fallibilità della guida è registrata in presa diretta. Alla richiesta «“non mi lasciar”» (VIII, v. 100) di Dante, Virgilio risponde con una rassicurazione solenne («“Non temer; ché ‘l nostro passo / non ci può torre alcun [...]”»⁵⁰⁷), invitando il discepolo ad attenderlo mentre tenta l’impresa della trattativa con i diavoli. Il contenuto dello scambio con i demoni (analogamente a quello con i poeti della «bella scola» nel IV canto⁵⁰⁸) non perviene: Dante non dice di cosa parlano le anime quando parlano in sua assenza; in parole povere, non ci sono *dialoganti* nei regni oltremondani, ma singoli eccezionalmente parlanti, e che parlano proprio dell’episodio cruciale della loro vita sulla terra, come se fossero vivi ‘al quadrato’. Le eccezioni a questa regola, come la scena dei barattieri nel XXII («“O Rubicante, fa che tu li metti / li unghioni a dosso, sì che tu lo scuoi!”, / gridavan tutti insieme i maladetti», vv. 40-42) sembrano in realtà riconfermarla: le *grida* dei «maladetti» *fanno parte* della punizione, le loro emissioni verbalizzate riproducono la pena,

⁵⁰⁶ «le anime dell’aldilà di Dante non sono affatto dei morti, ma sono piuttosto i veri viventi» (E. Auerbach, *Studi su Dante*, op. cit., p. 123); «Chiunque parla o appare non è solo un penitente di questo o quel gruppo, ma rimane nello stesso tempo quello che era in terra [...]. La penitenza [nel Purgatorio], come la pena nell’Inferno, non è qualcosa di nuovo, di aggiunto, che sopprime l’essenza della persona in causa e la fa sprofondare nella schiera dei compagni di colpa e di penitenza, ma una attuazione di potenze che erano già contenute nel suo essere terreno e perciò una continuazione e un’intensificazione di esso» (*Ivi*, p. 104).

⁵⁰⁷ *Ivi*, vv. 104 e ss.

⁵⁰⁸ «Da ch’ebber ragionato insieme alquanto, / volsersi a me con salutevol cenno [...]» (*Inf.* IV, vv. 97 e ss.).

non co-costruiscono senso. Specularmente, non si dà una co-costruzione di senso nei salmi intonati dalle anime salve, ma un senso già dato per intero (che non necessita, quindi, di essere co-costruito attivando la vettorialità dialogica): volendo riprendere la metafora concettuale del gioco del quindici, nel quadrante *manca* lo spazio vuoto.

La porta chiusa in faccia dagli «avversari» (v. 115), per una forma gestuale di scarto dell'interlocutore, diventa il simbolo della fallibilità della guida: «Di fatto questa sconfitta, con le varie reazioni psicologiche che ne seguono, del maestro e del discepolo, è il vero tema di questa fine del canto, tema ripreso all'inizio del canto seguente»⁵⁰⁹. Seguono tre interventi consecutivi di Virgilio (vv. 120 e 121-130 dell'VIII canto e vv. 7-9 del IX⁵¹⁰), che il soggetto non solo non interlinea replicando, ma di cui coglie i cambiamenti progettuali in corso, dimostrando una particolare attenzione per la dimensione intra-dialogica («I' vidi ben sì com'ei ricoperse / lo cominciar con l'altro che poi venne, / che fur parole a le prime diverse», IX, vv. 10-12); le tre riprese hanno la stoffa pragmatica delle combustioni *post-mortem*⁵¹¹, azioni enunciative con cui un attore sviluppa una situazione conversazionale (spesso critica) dopo essersene allontanato. Dopo la terza battuta⁵¹² (che André Pézard ha definito «la réticence la plus notable de tout l'*Enfer*»⁵¹³), Dante finalmente interviene per interrogare il maestro («“In questo fondo de la trista conca / discende mai alcun [...]?” / Questa question fec'io»⁵¹⁴), interrompendo l'*a solo* con quella che sembra una forma di cortesia: una sorta di appiglio dialogico che il discepolo lancia in direzione del maestro, offrendogli con una domanda diretta la possibilità di riemergere dal flusso ragionativo.

Una seconda sconfitta si registra nei canti XXI-XXIII, quando Virgilio «a testa china»⁵¹⁵ si rende conto di essere stato ingannato da Malacoda. A partire da questo momento, la relazione interlocutiva sembra accelerare la parabola della complementarità; già nel canto XXV, per esempio, il discepolo arriva a chiedere silenzio al maestro («mi puosi 'l dito su dal

⁵⁰⁹ A. M. Chiavacci Leonardi, commento, *Inferno*, op. cit., p. 152, nota al v. 115.

⁵¹⁰ Quest'ultima ripresa in particolare, come scrive Chiavacci Leonardi, «un breve monologo, scandito in quattro tempi di alterno sentire, è un capolavoro del “parlato” della *Commedia*» (*Ivi*, p. 160, nota al v. 9).

⁵¹¹ Cfr. nota 275.

⁵¹² «“Pur a noi converrà vincer la punga”, / cominciò el, «se non... Tal ne s'offerse. / Oh quanto tarda a me ch'altri qui giunga!”» (*Inf.* IX, vv. 7-9).

⁵¹³ André Pézard, *Dans le sillage de Dante*, Paris, Société d'études italiennes, 1975, cit. p. 516. Ma cfr. anche Hollander: «All'inizio del IX canto dell'*Inferno*, Dante ci mostra Virgilio diventare pallido dalla paura. [...] Il suo dubbioso “se non...” rivela appunto una momentanea mancanza di fede nel più alto potere celeste. [...] Nel dubbio momentaneo di Virgilio possiamo avvertire la percezione dantesca della mancanza di fede di Virgilio. Nel suo rifiuto di credere in ciò che egli già sa essere stato promesso [...], siamo forse testimoni di un ripetersi del peccato che ha relegato Virgilio in inferno» (R. Hollander, *Il Virgilio dantesco*, op. cit., pp. 127-128).

⁵¹⁴ *Inf.* VIII, vv. 16-19.

⁵¹⁵ *Inf.* XXIII, v. 139.

mento al naso», v. 45); e in quello ancora successivo, a confessargli di aver già tratto da solo la spiegazione che questi gli aveva appena fornito:

«Maestro mio», rispuos'io, «per udirti
son io più certo; ma già m'era avviso
51 che così fosse, e già voleva dirti»⁵¹⁶.

Parallelamente, la frequenza delle interazioni fra Dante e Virgilio diminuisce fino a perdersi per interi canti; un lungo silenzio dialogico segna l'ingresso nel Purgatorio, dove non si parlano prima del III canto. Nel I, il discepolo assiste «sanza parlare» (v. 110) alla guida che giustifica la sua eccezionale presenza a Catone servendosi delle medesime parole usate da Dante con Farinata⁵¹⁷, consonanza loquace del rovesciamento del «suo ruolo, non più guida ma guidato: nel corso dell'ascesa alla montagna del Purgatorio si chiarirà sempre più la mancata autosufficienza del saggio antico»⁵¹⁸. Nel sintetico resoconto del viaggio fatto a Casella nel II canto («“Casella mio, per tornar altra volta / là dov'io son, fo io questo viaggio”, / diss'io», vv. 91-92), rispetto al precedente resoconto a Brunetto Latini (dove a essere messo in risalto è proprio il ruolo di Virgilio: *Virgilio m'apparve, Virgilio mi riporta a casa*), Dante mostra di essere pervenuto a una maggiore coscienza di sé: ne è una spia lessicale il pronome di prima persona, ripetuto tre volte in un'economia di due versi («“io son”», «“fo io”», «diss'io»); cinque, se si considerano il possessivo «“mio”» e la punta di «“viaggio”».

Nel terzo canto, Dante e Virgilio hanno la prima interazione diretta. Contrariamente all'episodio proemiale, a prendere l'iniziativa è Virgilio, per indirizzare al soggetto (che non gli risponde) due domande di particolare rilievo, nella misura in cui interessano la relazione interlocutiva: «“Perché pur diffidi?”», / a dir mi cominciò tutto rivolto; / “non credi tu me teco e ch'io ti guidi?”» (vv. 22-24). La veste retorica che informa le interrogative (cui fa seguito una non breve apologia del fidarsi), se da un lato rimanda allo stile tipico del mentore (le domande retoriche, infatti, non provengono da una posizione di incertezza epistemica⁵¹⁹: il loro scopo non è ottenere l'informazione richiesta, che l'enunciatore detiene già), dall'altro lato appare come una forma di difesa rispetto al presupposto implicito delle stesse (*Tu diffidi, tu non pensi che io ti guidi; o meglio, (Io so che) tu diffidi...*).

⁵¹⁶ *Inf.* XXVI, vv. 49-51.

⁵¹⁷ Virgilio: «Da me non venni» (*Purg.* I, v. 52); Dante: «Da me stesso non vegno» (*Inf.* X, v. 61).

⁵¹⁸ G. Mezzadrolì, *Enigmi del racconto e strategia comunicativa*, op. cit., p. 514.

⁵¹⁹ Cfr. in particolare Ramona Bongelli, Ilaria Riccioni, Laura Vincze, Andrzej Zuczkowski, *Questions and epistemic stance: Some examples from Italian conversations*, «Ampersand», 5, 2018, pp. 29-44.

Vale la pena ricordare, con Ducrot, che «*présupposer un certain contenu, c'est placer l'acceptation de ce contenu comme la condition du dialogue*»⁵²⁰; in questo senso, il fatto che Dante non replichi verrebbe a indicare emblematicamente che tale presupposto *non* è rifiutato: «le destinataire, s'il veut refuser les présupposés, doit transporter le débat sur le terrain polémique, et transformer la discussion en affrontement»⁵²¹. Poco oltre, Virgilio riprende la *speakership* per formulare una battuta secondo la stessa modalità, ovvero ponendo una domanda retorica («“Or chi sa da qual man la costa cala”, / disse 'l maestro mio fermando 'l passo, / “sì che possa salir chi va sanz'ala?”»), vv. 52-54) il cui presupposto implicito è ancora una volta la dismissione della sua autorità di guida: *Non so da che parte si salga*. È per colmare la lacuna del maestro che Dante torna a rivolgergli, investendosi di una funzione orientativa, come sottolinea anche l'imperativo iniziale: «“Leva”, diss'io, “maestro, li occhi tuoi: / ecco di qua chi ne darà consiglio, / se tu da te medesimo aver nol puoi”» (vv. 61-63)⁵²².

Attraverso questa serie di micro-riposizionamenti sembra dunque consumarsi la parabola del rapporto fra i due attori principali, che a questo punto diventano quasi due compagni di viaggio, per quanto rimanga inalterata l'«apparente venerazione per il maestro»⁵²³. Il canto successivo, per esempio, registra un episodio che riproduce su scala ridotta il modulo interattivo del dittico proemiale (con lo stesso risultato, la mobilitazione); appena superato il primo balzo dell'Antipurgatorio, infatti, Dante si lascia vincere da un nuovo sgomento:

- 36 «Maestro mio», diss'io, «che via faremo?».
 Ed elli a me: «Nessun tuo passo caggia;
 pur su al monte dietro a me acquista,
 39 fin che n'appaia alcuna scorta saggia».
 Lo sommo er'alto che vincea la vista,
 e la costa superba più assai
 42 che da mezzo quadrante a centro lista.
 Io era lasso, quando cominciai:
 «O dolce padre, volgiti, e rimira
 45 com'io rimango sol, se non restai».
 «Figliuol mio», disse, «infin quivi ti tira»,
 additandomi un balzo poco in sùe
 48 che da quel lato il poggio tutto gira.

⁵²⁰ O. Ducrot, *Dire et ne pas dire*, op. cit., p. 91.

⁵²¹ *Ivi*, p. 94.

⁵²² Per Hollander, inoltre, «nel terzo canto siamo costretti ad assistere alla poco dignitosa condotta di Virgilio quando egli corre verso il monte con “la fretta, / che l'onestade ad ogn'atto dismaga” (III, 10-11). Povero Virgilio!» (R. Hollander, *Il Virgilio dantesco*, op. cit., p. 86).

⁵²³ E. Fumagalli, *Dante e Virgilio*, op. cit., p. 239.

Sì mi spronaron le parole sue,
 ch'ì mi sforzai carpando appresso lui,
 51 tanto che 'l cinghio sotto i piè mi fue⁵²⁴.

Alla richiesta del soggetto al v. 36, «spontanea domanda [che] rompe con naturalezza il silenzio, riprendendo il motivo dell'incertezza della via che accompagna i due solitari viandanti»⁵²⁵, l'interlocutore risponde con una concisa direttiva (vv. 37-39), riposizionandosi come guida («“dietro me acquista”»): ma guida transitoria, ovvero guida che prospetta l'arrivo di altre guide, più qualificate («“fin che n'appaia alcuna scorta saggia”»). Nonostante l'esortazione a riprendere il viaggio, il pellegrino persiste nel suo vacillare, sollecitando il maestro a prendere atto dell'impedimento, sul calco del II canto infernale («“volgiti, e rimira / com'io rimango sol, se non restai”», vv. 44-45; «“guarda la mia virtù s'ell'è possente [...]”», *Inf.* II, v. 11); il secondo intervento di Virgilio (v. 46) riesce quindi a trovare l'argomentazione giusta per *spronare* (v. 49) Dante e rimetterlo in moto. In questo senso, l'episodio si configura come una *mise en abyme* dei primi due canti e, più in generale, della regola dialogica che fonda l'intera narrazione; a lato, la corrispondenza con il dittico è rimarcata da una serie di luoghi identici: rimici (*acquista : vista*), lessicali (*restai*), frastici («“Sì mi spronaron le parole sue”» : «“sì al venir con le parole tue”»).

È cambiata, tuttavia, la portata epistemica dell'*io* dialogico, che adesso comincia a *vederci più chiaro* («“Certo, maestro mio”, diss'io, “unquanco / non vid'io chiaro sì com'io discerno / là dove mio ingegno pareo manco”», IV, vv. 77-78): chiaro *tanto quanto* il suo interlocutore privilegiato, come dimostra riprendendo la questione dell'equatore (appena illustrata da Virgilio) ma ampliandola con un punto di vista speculare (*Ivi*, vv. 79-84); in altre parole, «ogni progresso di Dante segna e accentua il suo distacco da Virgilio»⁵²⁶. O ancora, nel canto XII, il soggetto asserisce di cogliere al volo i precetti del maestro circa la fugacità del tempo («Io era ben del suo ammonir uso / pur di non perder tempo, sì che 'n quella / materia non potea parlarmi chiuso», vv. 85-87); come anticipato, questo graduale livellamento della differenza d'informazione porterà, nel XXVII canto, alla fine del lungo tirocinio morale di Dante e alla morte dialogica di Virgilio.

Procedendo nell'ordine, nel VI canto il discepolo indirizza al maestro una domanda sull'efficacia della preghiera dei vivi per i morti («io cominciai: “El par che tu mi nieghi, / o

⁵²⁴ *Purg.* IV, vv. 36-51.

⁵²⁵ A. M. Chiavacci Leonardi, commento, *Purgatorio*, op. cit., p. 68, nota al v. 36.

⁵²⁶ E. Fumagalli, *Dante e Virgilio*, op. cit., p. 239.

luce mia, espresso in alcun testo / che decreto del cielo orazion pieghi; / e questa gente prega pur di questo”», vv. 28-31); secondo Hollander,

la domanda di Dante a Virgilio è indubbiamente maliziosa; o questi penitenti cristiani sono degli sciocchi o il VI dell’*Eneide*, 376, è in errore. [...] Il comportamento di Dante qui non è volto ad ottenere il plauso dei virgiliani. Anche come personaggio, egli si comporta qui verso Virgilio con insolita asprezza, da scolaro impertinente che ha colto in fallo il suo maestro. «O luce mia» egli apostrofa Virgilio proprio quando sta per attaccarlo per aver presentato false dottrine. [...] una così sconveniente condotta poetica verso la sua maggiore autorità pagana rivela l’ambiguità con la quale egli [Dante] considera il suo rapporto con Virgilio⁵²⁷.

Di fatto, la risposta del maestro, che invita il discepolo a non accontentarsi della spiegazione appena ricevuta, sembra ratificare la parzialità della sua dottrina:

Veramente a così alto sospetto
non ti fermar, se quella nol ti dice
45 che lume fia tra ’l vero e lo ’ntelletto.
Non so se ’ntendi: io dico di Beatrice⁵²⁸.

Ogni volta che Virgilio allude a Beatrice come futura guida di Dante, l’evocazione della donna amata sortisce l’effetto di accelerare il viaggio («E io: “Signore, andiamo a maggior fretta”», *Ivi*, v. 49); questi rimandi si intensificano con il procedere del cammino (nel canto XVIII, per fare un esempio, Virgilio la nomina due volte nel giro di 25 versi⁵²⁹), fino al momento del passaggio di testimone, fra il canto XXVII (dove Dante vince la prova del fuoco solo all’udire il nome di lei⁵³⁰) e il canto XXX (quando Virgilio scompare dalla vista nel momento stesso in cui Beatrice appare).

⁵²⁷ R. Hollander, *Il Virgilio dantesco*, op. cit., pp. 114-115. Ma cfr. anche Fumagalli: «risulta che Virgilio, secondo Dante, non sempre può essere accettato alla lettera: la lettera, infatti, è sovente falsa non solo per l’incomprensione, da parte dell’autore stesso, del messaggio che aveva il compito di trasmettere, ma anche e soprattutto perché Virgilio aveva avuto la presunzione – dalla quale derivano tanti aspetti della sua personalità e del suo comportamento nella *Commedia* – di costringere quel messaggio nella gabbia angusta di ciò che egli ne aveva capito» (E. Fumagalli, *Dante e Virgilio*, op. cit., p. 224).

⁵²⁸ *Purg.* VI, vv. 43-46.

⁵²⁹ Commentando questo canto, in cui Virgilio risponde ai dubbi di Dante sulla natura dell’amore, Margherita De Bonfils Templer sottolinea «l’esaurirsi della funzione di Virgilio come guida [...]. È chiaro che Dante deve affrontare da sé, le *quistioni* che ancora lo tormentano» (Margherita De Bonfils Templer, *Il Virgilio dantesco e il secondo sogno del Purgatorio* (*Purg.* XIX), «Italice», 59/1, 1982, pp. 41-53, cit. p. 43).

⁵³⁰ «“Or vedi, figlio: / tra Bēatrice e te è questo muro”» (*Purg.* XXVII, vv. 35-36); come scrive Chiavacci Leonardi, «Virgilio, viste insufficienti le proprie risorse, ricorre ad un’altra arma: il nome di Beatrice. In questo verso egli si dà per vinto, e cede in realtà, con una sfumatura di rinascimento, il posto fin qui tenuto a colei che dovrà sostituirlo» (A. M. Chiavacci Leonardi, commento, *Purgatorio*, op. cit., p. 489, nota al v. 36).

Ancora nel IV canto, l'acquisto di sé da parte di Dante emerge nello scambio con le anime dei morti per forza quando, per la prima volta, Dante parla *sua sponte* del viaggio che conduce nei regni oltremondani: «“voi dite, e io farò per quella pace / che, dietro a' piedi di sì fatta guida, / di mondo in mondo cercar mi si face”» (vv. 61-63); in questa terza versione, guida e guidato hanno la stessa importanza, complementariamente a quanto era accaduto in presenza di Brunetto (quando viene risaltata la figura di Virgilio) e dell'amico Casella (quando viene risaltata l'endiadi *io-viaggio*, e il maestro non è menzionato). Ma è a Forese nel XXIII canto, quasi alle soglie della cima del monte, che Dante indirizza il resoconto più generoso, dove dimostra una piena coscienza (dicibilità) della missione; nell'«evidente regalo»⁵³¹ all'amico, che si estende per più di cinque terzine, entrambe le guide vengono direttamente nominate:

Di quella vita mi volse costui
che mi va innanzi, l'altr'ier, quando tonda
120 vi si mostrò la suora di colui»,
e 'l sol mostrai; «costui per la profonda
notte menato m'ha d'i veri morti
123 con questa vera carne che 'l seconda.
Indi m'han tratto sù li suoi conforti,
salendo e rigirando la montagna
126 che drizza voi che 'l mondo fece torti.
Tanto dice di farmi sua compagna
che io sarò là dove fia Beatrice;
129 quivi convien che senza lui rimagna.
Virgilio è questi che così mi dice»,
e addita'lo; «e quest' altro è quell'ombra
per cui scosse dianzi ogne pendice
133 lo vostro regno, che da sé lo sgombra»⁵³².

L'ultima volta che Dante e Virgilio si parlano è nei vv. 16-30 del XXV canto. Significativamente, nelle terzine che precedono l'interazione ritorna il motivo del ritegno dell'*io* dialogico, i cui tentativi locutori (apre la bocca più volte, senza emettere suono) sono paragonati a quelli del cicognino che alza le ali per volare ma non ha il coraggio di lasciare il

⁵³¹ Come scrive Chiavacci Leonardi, «soltanto a Forese – di tutte le anime che incontra – Dante fa il nome non solo di Virgilio ma anche di Beatrice, altrove sempre designati con perifrasi. Si tratta di un evidente regalo, un sovrappiù di compenso reso all'amico. Sono due nomi, quelli, più volte fatti tra i due nella vita terrena» (*Ivi*, p. 420, nota ai vv. 128-30).

⁵³² *Purg.* XXIII, vv. 118-133.

nido⁵³³. Il maestro lo invita quindi a *scoccare l'arco del dire* (vv. 17-18), eloquente metafora della vettorialità al cuore del dialogo; e il discepolo scocca l'ultima freccia in direzione della guida: «Allor sicuramente apri' la bocca / e cominciai: “Come si può far magro / là dove l'uopo di nodrir non tocca?”» (vv. 19-21). «La domanda, non per niente a lungo trattenuta, pone in realtà un problema gravissimo a risolvere»⁵³⁴, ovvero come sia possibile che corpi eterei dimagriscano: sembra particolarmente significativo che, a quest'ultima domanda, Virgilio non risponda direttamente, ma si limiti a evocare due esempi (di Meleagro e dello specchio, vv. 22-27) che, per quanto aiutino a focalizzare la questione, non la sciolgono; quindi si appella a Stazio, pregandolo di supplire, con le sue spiegazioni, al dubbio del discepolo (e alla sua *disutilità* di maestro): «“Ma perché dentro a tuo voler t'adage, / ecco qui Stazio; e io lui chiamo e prego / che sia or sanator de le tue piage”» (vv. 28-30).

Nel canto del congedo, Dante non parla. I sei interventi consecutivi di Virgilio (I, vv. 20-32; II, vv. 35-36; III, vv. 43-44; IV, v. 54; V, 115-117; VI, vv. 127-142) scandiscono i vari momenti della vicenda (l'attraversamento delle fiamme, l'arrivo sulla cima del monte, l'investitura finale) senza che il pellegrino prenda la *speakership*; i due attori sono dialogicamente separati, come indica il fatto che Stazio si interponga nel cammino lungo lo stretto margine della settima cornice, letteralmente *dividendoli*⁵³⁵.

«“E se tu forse credi ch'io t'inganni”» (v. 28): mentre tenta di convincere il discepolo ad attraversare le fiamme, il maestro formula un presupposto ipotetico (dalla stoffa retorica, secondo la modalità già incontrata) in cui sembra emergere il rimosso della relazione interlocutiva, ovvero la messa in discussione della guida (niente meno che ‘il ruolo del personaggio’, che come tale si posiziona e viene riconosciuto⁵³⁶), attivo fin dal dittico proemiale; a lato, può essere interessante accostare la questione virgiliana alle osservazioni di Erving Goffman circa i modi che gli attori sociali hanno per «creare un'impressione di legittimità»:

quando l'importanza delle qualifiche non ufficiali diventa uno scandalo o una istanza politica, alcuni individui che ne sono notoriamente sprovveduti vengono magari ammessi con grande clamore pubblicitario e destinati a ruoli molto visibili a

⁵³³ «E quale il cicognin che leva l'ala / per voglia di volare, e non s'attenta / d'abbandonar lo nido, e giù la cala; / tal era io con voglia accesa e spenta / di dimandar, venendo infino a l'atto / che fa colui ch'a dicer s'argomenta» (*Purg.* XXV, vv. 10-15).

⁵³⁴ A. M. Chiavacci Leonardi, commento, *Purgatorio*, op. cit., p. 448, nota ai vv. 20-1.

⁵³⁵ «Poi dentro al foco innanzi mi si mise, / pregando Stazio che venisse retro, / che pria per lunga strada ci divise» (*Purg.* XXVII, vv. 46-48).

⁵³⁶ «It is by having a role in the action of the poem that Virgil takes on a second meaning» (Charles S. Singleton, *Dante's Commedia. Elements of structure*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2019, cit. p. 91).

dimostrazione del fatto che le cose vengono fatte correttamente: è così che si crea un'impressione di legittimità⁵³⁷.

Quella di Dante per il maestro, in sostanza, si configura come una «fiducia condizionata, aspetto che toccherà allo stesso Virgilio portare a coscienza per sé e per il discepolo, dopo tanto parlar covertò, davanti all'ultimo ostacolo»⁵³⁸. Di fronte alla muta ostinazione del soggetto, che resiste, nella cieca paura del fuoco, alle ragioni del suo interlocutore (qui sfoggiate «con tutta l'autorità e la capacità retorica che gli sono proprie»⁵³⁹), Virgilio appare «turbato un poco»⁵⁴⁰ prima di ricorrere alla carta vincente (il nome di Beatrice); in questo momento di tristezza e imminente congedo, tuttavia, si ripositiona sintatticamente dalla parte di Dante tramite un plurale sociativo, quando «un'azione eseguita fundamentalmente solo dal parlante viene volta al plurale affinché l'interlocutore viva nella finzione di non essere solo (*socios habuisse malorum*), di agire insieme al parlante»⁵⁴¹: «Ond'ei crollò la fronte e disse: "Come! / volenci star di qua?"; indi sorrise» (vv. 43-44). La sua ultima battuta diretta (vv. 127-142), in cui si innestano il lessico e le immagini del dittico infernale, è insieme un consuntivo e un decreto:

126 in me ficcò Virgilio li occhi suoi,
e disse: «Il temporal foco e l'eterno
veduto hai, figlio; e se' venuto in parte
129 dov'io per me più oltre non discerno.
Tratto t'ho qui con ingegno e con arte;
lo tuo piacere omai prendi per duce;
132 fuor se' de l'erte vie, fuor se' de l'arte.
Vedi lo sol che 'n fronte ti riluce;
vedi l'erbette, i fiori e li arbuscelli
135 che qui la terra sol da sé produce.
Mentre che vegnan lieti li occhi belli
che, lagrimando, a te venir mi fenno,
138 seder ti puoi e puoi andar tra elli.
Non aspettar mio dir più né mio cenno;
libero, dritto e sano è tuo arbitrio,
e fallo fora non fare a suo senno:
142 per ch'io te sovra te corono e mitrio»⁵⁴².

⁵³⁷ E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, op. cit., p. 60.

⁵³⁸ P. Frare, *Il potere della parola*, op. cit., p. 554.

⁵³⁹ A. M. Chiavacci Leonardi, commento, *Purgatorio*, op. cit., p. 488, nota al v. 21.

⁵⁴⁰ V. 35; come nota ancora Chiavacci Leonardi, «Quell'un poco, proprio del saggio, accresce più che diminuire il valore di quel turbamento» (*Ivi*, p. 489, nota al v. 35).

⁵⁴¹ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 139.

⁵⁴² *Purg.* XXVII, vv. 126-142.

Il motivo dello sguardo agisce come principio strutturante del lungo discorso⁵⁴³: il resoconto dell'attraversamento è affidato alle immagini contrastive dei paesaggi che sono entrati nell'occhio di Dante («“Il temporal foco e l'eterno / *veduto hai*”», «“*Vedi* lo sol che 'n fronte ti riluce; / *vedi* l'erbette, i fiori e li arbuscelli”») e il limite che Virgilio riconosce per sé viene concettualizzato come il limite del suo stesso campo visivo («“se' venuto in parte / dov'io per me più oltre non discerno”»). Più avanti, la prima guida annuncia gli occhi-motrici della guida futura: «“Mentre che vengan lieti li occhi belli / che, lagrimando, a te venir mi fenno”»; sembra rilevante notare come il nesso fra parola e movimento si ridefinisca nel cortocircuito fra sguardo e movimento, in coerenza all'avvicinarsi del *trasumanare* di Dante (sono gli *occhi* ad averlo mobilitato). È, questa, la terza volta che Virgilio menziona Beatrice nel corso del XXVII canto (la prima, già ricordata, per motivare il discepolo ad attraversare la barriera di fuoco; la seconda mentre camminano tra le fiamme: «Lo dolce padre mio, per confortarmi, / pur di Beatrice ragionando andava, / dicendo: “Li occhi suoi già veder parmi”», vv. 52-54): la triplice evocazione fa da preludio all'eclissi dialogica del maestro, che ora si compie⁵⁴⁴. Virgilio ha esaurito il suo ruolo, ovvero svuotato il *da dirsi*: il discepolo non è più tale, libero ormai di seguire a suo piacimento il *sano arbitrio* conquistato.

Propp definisce *favola* «qualsiasi sviluppo da un danneggiamento [...] o da una mancanza»⁵⁴⁵; come la morfologia di un dialogo ideale, anche quella di una favola è vettoriale e tende al compimento, a una fine; una volta finiti, favola e dialogo possono ricominciare: «ogni nuovo danneggiamento, ogni nuova mancanza, dà origine a un nuovo movimento». Allo stesso modo, anche il dialogo è virtualmente infinito: da ogni movimento formalmente concluso se ne possono aprire e generare altri (altrimenti anche noi smetteremmo di parlare); così, nel XXX canto, nonostante l'ammonizione del XXVII (*non ti aspettare che parli più*), Dante torna a rivolgersi a Virgilio, proferendo direttamente le parole che gli avrebbe indirizzato qualora l'avesse trovato al suo fianco sinistro: «“Men che dramma / di sangue m'è

⁵⁴³ Che prelude significativamente anche all'incontro con un altro maestro, Brunetto Latini: «incontrammo d'anime una schiera / che venian lungo l'argine, e ciascuna / ci riguardava come suol da sera / guardare uno altro sotto nuova luna; / e si ver' noi aguzzavan le ciglia / come 'l vecchio sartor fa ne la cruna. / Così adocchiato da cotal famiglia, / fui conosciuto da un» (*Inf.* XV, vv. 16-23 e ss.).

⁵⁴⁴ Per Hollander, «il bisogno di Dante di riportare in vita Virgilio [...] solo per risepellirlo, può sembrarci crudele e certamente appare un'ambigua necessità. Per sei secoli e mezzo abbiamo avuto la tendenza a reagire principalmente al primo aspetto del trattamento dantesco di Virgilio. Nel poema che noi rifacciamo come commentatori, si è troppo spesso omesso di prendere in considerazione l'aspetto negativo dell'atteggiamento di Dante verso Virgilio. La frase giusta è quella del Renucci: Dante è discepolo e giudice di Virgilio» (R. Hollander, *Il Virgilio dantesco*, op. cit., p. 151).

⁵⁴⁵ Vladimir Ja. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 2000, cit. p. 98.

rimaso che non tremi: / conosco i segni de l'antica fiamma"» (vv. 46-48). L'enunciato, che rimanda a una forma di *dialogo eluso* (Nicolò Mineo ritiene che «vada riferito alla nozione di dialogo anche il caso di un discorso diretto pronunciato da un solo personaggio, quando anch'esso rientri in un quadro di relazioni comunicative tra personaggi»⁵⁴⁶), non è una domanda, né contiene una richiesta: si tratta, invece, di una constatazione su di sé (*io-orientata*) edificata, com'è noto, sul materiale verbale (ripreso quasi alla lettera) dell'allocutore. Quest'ultima propaggine dialogica, di fatto, sembra rimarcare l'obsolescenza di Virgilio, a cui Dante si rivolge senza chiamarlo direttamente a intervenire: il verbo del maestro è stato interamente inoculato o fagocitato, fatto proprio dal soggetto, come dimostra il fatto che lo usa per parlarsi di sé.

Una considerazione finale. Il *verbum dicendi* che introduce l'estrema battuta virgiliana del XXVII canto è congiunto a un'azione altamente significativa: «*in me ficcò* Virgilio li occhi suoi, / e disse» (vv. 126-127, corsivo mio); non sembra un caso che, nell'ultimo canto della *Commedia*, Dante *ficchi sé* in Dio: «Oh abbondante grazia ond'io presunsi / *ficcar* lo viso per la luce eterna, / tanto che la veduta vi consunsi!» (*Par.* XXXIII, vv. 82-84; corsivo mio). Su scale diverse, Dante starebbe dialogicamente a Virgilio come Dio sta dialogicamente a Dante (e quindi a tutti): ovvero come il polo in cui le polarità posizionali si consumano, il quadrante senza spazi vuoti.

§ 3.3 Verso il monologismo

Con la dissoluzione dell'enunciatore sembra dunque compiersi il ciclo vitale di un dialogo ideale. A controprova, Barthes individua una malattia linguistica nella forma della *scenata*, che bloccherebbe il linguaggio senza compierlo, in una sorta di limbo «senza conclusione possibile»:

Se la scenata ha una risonanza così grave, è perché mette a nudo il cancro del linguaggio. Il linguaggio è impotente a fermare il linguaggio, questo dice la scenata: le risposte si generano senza conclusione possibile, se non quella dell'omicidio [...]. (Passando al teatro, la scenata si addomestica: il teatro la *opacizza*, imponendole di finire: un arresto del linguaggio è la più grande violenza che si possa fare alla violenza del linguaggio)⁵⁴⁷.

⁵⁴⁶ Nicolò Mineo, *Per un'analisi della struttura significativa del dialogo nella Divina commedia*, in Id., *Dante: un sogno di armonia terrena*, vol. 2, Torino, Tirrenia Stampatori, 2005, cit. p. 263.

⁵⁴⁷ R. Barthes, *Barthes*, op. cit., pp. 180-181.

Se dunque la scenata «mette a nudo il cancro del linguaggio», segnando il momento in cui il linguaggio non riesce a fermare sé stesso, uno scambio massimamente sano o felice, esaurite le istanze semantiche (i riposizionamenti) possibili, finisce. È quello che Stefano Milonia chiama «principio di condensazione: in Dio è sintetico ciò che nel mondo è analitico. In sé racchiude tutte le cose del mondo in una sovrapposizione intellegibile solo alla mente divina, mentre per l'uomo, e per l'io, la comprensione [...] deve passare attraverso il dispiegamento nello spazio. Dante [...] vede ed entra in quel cosmo condensato»⁵⁴⁸.

Ne è prova il fatto che la densità dialogica venga massimamente depotenziata nella terza cantica, «nel supremo mondo del silenzio»⁵⁴⁹, dove alle interazioni verbali si sostituiscono progressivamente le figurazioni simboliche comunicate tramite un canale visivo-cinestetico (le luci degli spiriti giusti nei canti XVIII-XIX, per esempio, si muovono in formazione per comporre prima una frase, poi una lettera, quindi un giglio, e infine un'aquila che parla come una sola persona...). Inoltre, gli stessi dialoghi diventano più monologici (un caso eloquente è il canto VI, interamente occupato dal discorso ininterrotto dell'imperatore bizantino Giustiniano) e meno frequenti, con solo 23 parlanti rispetto ai 64 della prima cantica e ai 41 della seconda, e 150 battute a fronte delle 364 dell'*Inferno* e delle 282 del *Purgatorio*; per contro, la durata media di ciascun intervento aumenta di regno in regno: da 6,7 versi si passa a 8,3 e a 19,7⁵⁵⁰. Carmelo Tramontana riconduce questa rarefazione dialogica al progressivo diminuire della distanza epistemica e morale (alla «differenza d'informazione») fra Dante e le anime beate, contestualmente alla natura unanime della loro intonazione, la lode a Dio:

La nozione di dialogo da cui siamo partiti non si limitava a considerare tale solamente uno scambio reciproco di enunciati verbali, condizione sufficiente era che un discorso diretto entri effettivamente in un circolo comunicativo, che modifichi quindi una situazione comunicativa di partenza che è *dialogica* dal punto di vista contestuale (presenza di emittente e destinatario, intercambiabilità virtuale dei ruoli, *feedback* di partenza). [...] Un dialogo è possibile, è cioè utile, fino a quando esiste tra i soggetti della comunicazione una «differenza d'informazione». La discesa agli inferi, la scalata

⁵⁴⁸ Stefano Milonia, «*Tu se' morto*». *Riflessione sulle condizioni di esistenza dell'io nella «Commedia»*, «Strumenti critici», XXXI, 3, 2016, pp. 433-449, cit. p. 438. Vengono in mente, a questo proposito, anche le osservazioni di Jacques su Leibniz: «Le décentrement théorique de la monade n'est possible qu'en Dieu, le renversement de l'égoïsme, sacrifice perpétuel consenti de manière précaire, pour tout dire peu vraisemblable. Essentiellement libre, le je de l'humanisme classique ne saurait être que sa propre fin» (F. Jacques, *Dialogiques*, op. cit., p. 22).

⁵⁴⁹ A. Vallone, *Il silenzio in Dante*, op. cit., p. 54.

⁵⁵⁰ Dati ricavati da C. Tramontana, *Il sistema dialogico della Commedia*, op. cit.

del monte purgatoriale e infine l'esperienza ascetica del trasumanare e del volo all'empireo, limano la distanza che esiste tra la condizione della beatitudine eterna e quella in cui versava l'uomo che all'inizio del poema è presentato smarrito in una selva⁵⁵¹.

Pur essendo un'opera dialogicamente fondata, la *Commedia* finirebbe dunque con l'abolire la ragione stessa del dialogo, nel momento in cui l'*io* dialogico ingloba l'esperienza dei suoi interlocutori: restituiti a se stessi (sottratti alla ripetizione dell'eternità e richiamati al momento culminante della loro esistenza) per poterne fagocitare l'istanza e, di fatto, *superarla*. Ragione per cui Tramontana mette in luce l'ambiguità della lettura bachtiniana della *Commedia* in chiave polifonica:

polifonia in Dante non può esserci: dal confronto col pellegrino le coscienze dei personaggi dell'oltretomba, nel senso bachtiniano di ideologie, escono rigettate secondo un processo di empatia-catarsi-elevazione che è il cammino di asceti e purificazione del protagonista. Il cammino dell'eroe reifica le coscienze dei personaggi, cioè la loro posizione ultima riguardo la verità, che per essere polifonica dovrebbe giacere su un medesimo piano di autorità con quella di Dante, e opera la soluzione progressiva della potenziale polifonia del mondo dell'aldilà, pervenendo a vertici di assoluta uniformità monologica⁵⁵².

In questo senso, il rapporto tra Dante e Virgilio si configura come una *mise en abyme*, o un dialogo *autotestuale* (come scrive Mezzadrolì sulla scorta di Dällenbach, con *autotesto* s'intende «un raddoppiamento interno del testo che ripete il racconto, tutto o in parte»⁵⁵³), che riproduce in scala la regola strutturante, pur nel suo «sincretismo di fondo»⁵⁵⁴, dell'intera opera: «The ending of Christian autobiography is silence», scrive John Freccero, che chiama *esperienza della conversione* la fine del dialogo e la morte del soggetto, nel «divorzio tra soggetto precedente [protagonista del viaggio] e soggetto attuale [autore del poema]»⁵⁵⁵. In altre parole, si verifica prima di tutto nella relazione interlocutiva tra maestro e discepolo la regola fondamentale per cui il dialogo, a un certo punto, finirà: «la *Commedia* è un'opera a forte configurazione dialogica, ma che instaura una comunicazione finale; un *dia-logos* che

⁵⁵¹ *Ivi*, pp. 38-39.

⁵⁵² *Ivi*, p. 11.

⁵⁵³ Mezzadrolì sostiene che «nella *Commedia* assistiamo continuamente al ri-racconto della vicenda cruciale del protagonista, del perché e soprattutto del senso del suo viaggio nell'aldilà» (G. Mezzadrolì, *Enigmi del racconto e strategia comunicativa*, op. cit., pp. 494-495).

⁵⁵⁴ C. Tramontana, *Il sistema dialogico della Commedia*, op. cit., p. 21.

⁵⁵⁵ John Freccero, *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, il Mulino, 1989, cit. p. 109.

enuncia un *logos* ultimo, non discutibile, che non attende nessuna replica, rivelazione ultima che attende solo di essere compresa per affermarsi»⁵⁵⁶.

In questa negazione, solo apparentemente paradossale e negante, sembra emergere un *proprium*, un principio al cuore del dialogo: il suo costituirsi come strumento umano (dei viventi o, che è la stessa cosa, dei mortali⁵⁵⁷), nello spazio vuoto della distanza sociale e teorica fra singolo e singolo; Dante incarna questa distanza, è lui il latore del dialogo. Potremmo domandarci: com'erano i regni oltremondani un minuto prima che il soggetto entrasse nella selva proemiale? Immersi, probabilmente, nel silenzio dialogico: non c'è bisogno di prendere l'iniziativa nell'immobilità del volere divino, un motivo per innescare un discorso, porre questioni morali o dottrinali, chiedere informazioni di varia entità o, soprattutto, fare la domanda essenziale: domandare all'altro *chi è*, che cosa ha provato *in quel momento preciso lì*, quando è stato se stesso. Sembra particolarmente consonante il pensiero del teologo svizzero Hans Urs von Balthasar, che rilegge

in chiave dialogica [...] tutta la vicenda umana di Cristo. Il dramma cristico nell'umanità carnale del Verbo è infatti la storia di un'incessante offerta dialogica e di una correlata sconfitta. Giovanni nel suo Vangelo ci mostra molti dialoghi apparenti, ben pochi dialoghi riusciti. L'ultimo atto, la passione, è il trionfo, in apparenza definitivo, del monologo. Ma Cristo è *Logos* dialogico che non può mai ritirare la propria apertura dialogica⁵⁵⁸.

Dante crea scompiglio, mette disordine là dove nulla è lasciato al caso, sovverte l'equilibrio e la continuità divina: ha bisogno di sapersi e, per sapere, fa rivivere chi incontra, lo attorializza, chiamandolo a rispondere. Non si danno domande di senso dove il senso è già stabilito e presiede a tutto, pertanto non sono dialogici i sospiri o le grida dei dannati, come gli *exempla* purgatoriali o i salmi dei salvi. Essere dialoganti presuppone essere distanti, e sfidare quella

⁵⁵⁶ C. Tramontana, *Il sistema dialogico della Commedia*, op. cit., p. 45.

⁵⁵⁷ In questo senso, sembra profilarsi una certa corrispondenza tra la vettorialità dialogica e il concetto di *traccia* di Derrida: «La dichiarazione della vita non procede senza il pensiero della morte, senza l'attenzione più vigilante, responsabile, o assediata, ossessionata di questa fine che non arriva – ad arrivare. Appena c'è una traccia, qualunque sia, implica la possibilità di ripetersi, di sopravvivere all'istante e al soggetto del suo tracciare, di cui attesta così la morte, la scomparsa, o almeno la mortalità. La traccia appare sempre una morte possibile, firma la morte. [...] Non ci sono presenze senza traccia e non ci sono tracce senza scomparsa possibile dell'origine della suddetta traccia, dunque senza una morte. [...] La traccia è sempre una traccia finita di un essere finito. Può dunque essa stessa scomparire. Una traccia incancellabile non è una traccia. La traccia ha inscritto in sé stessa la sua precarietà, la sua vulnerabilità di cenere, la sua mortalità. [...] La traccia non è una sostanza, un essere presente, ma un processo che si altera in modo permanente. Può soltanto interpretarsi continuamente e sempre fino a quando, finalmente, si travolge» (Jacques Derrida, *Al di là delle apparenze. L'altro è segreto perché è altro*, a cura di Samantha Maruzzella, Milano-Udine, Mimesis, 2010, cit. pp. 45-46).

⁵⁵⁸ S. Zucal, *Lineamenti del pensiero dialogico*, op. cit., p. 127.

distanza con un *moto* desiderante, attraversandola per incrociare l'altro. Il rapporto tra Dante e Virgilio può essere assunto, in conclusione, come un modello ideale di dialogo: il soggetto ha esaurito la risorsa dell'altro, smarcandosi dalla condizione iniziale di disperso-discepolo per individuarsi come re (responsabile) di se stesso.

SECONDA PARTE

Capitolo 4. Matrici dell'anti-dialogo

Mettendo *Myrica*⁵⁵⁹ a monte del nostro corpus, il dialogismo lirico del Novecento italiano nasce nel segno dell'*irrelatività*, ossia della disfluenza enunciativa; il fenomeno dell'*irrelatività*, a ben guardare, contamina anche il primo scambio di battute dei *Canti di Castelvecchio*, ma passa in secondo piano rispetto a un altro problema, il *fraintendimento*. Comunque si guardi, negli episodi pascoliani si possono ritrovare le matrici dell'anti-dialogo che attraverserà l'intero secolo, in forme e funzioni che si ripetono su scale diverse, come fanno i frattali.

«Pascoli era fatto per sentire i problemi non per risolverli»⁵⁶⁰, scrive Giovanni Getto a proposito dell'ispirazione cosmica che detta l'opera del poeta. La sintonizzazione su una frequenza disturbata (*sentire i problemi*) sembra la componente al cuore del gesto dialogico pascoliano: gli scambi di battute di *Myrica* e, soprattutto, dei *Canti di Castelvecchio* si determinano infatti come la *mise en oeuvre* del carattere «morbo e patologico [...] di un mondo che ha smarrito le salde regole ordinarie di un tempo e di un individuo che in quel mondo destrutturato si trova a sopravvivere»⁵⁶¹. Un mondo *destrutturato* e continuamente attraversato da voci, i cui messaggi incodificabili⁵⁶² sono captati e raccolti da un orecchio implacabile; per citare un passaggio particolarmente suggestivo di Aldo Vallone,

qui tutto parla e a tutto si dà la propria voce: chioccola il merlo e fischia il beccaccino
ma fischia anche il grecale, trilla il grillo, rugge il vento, fruscia il castagno, scricchiola
il canneto, sibila l'aria ma anche l'erba inaridita, uggia il cane, stridono le cavallette,

⁵⁵⁹ I versi di *Myrica*, dei *Canti di Castelvecchio* e dei *Primi poemetti* sono citati dall'Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pascoli: Giovanni Pascoli, *Myrica*, edizione critica a cura di Giuseppe Nava, Bologna, Pàtron Editore, 2016; Giovanni Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, a cura di Nadia Ebani, Bologna, La Nuova Italia, 2001; Giovanni Pascoli, *Primi poemetti*, a cura di Francesca Nassi, Bologna, Pàtron Editore, 2011. Per *Nuovi poemetti*, si cita invece da Giovanni Pascoli, *Nuovi poemetti*, a cura di Renato Aymone, Milano, Mondadori, 2003.

⁵⁶⁰ Giovanni Getto, *L'ispirazione cosmica nella poesia di Giovanni Pascoli*, «Lettere Italiane», 10/2, 1958, pp. 154-188, cit. p. 185.

⁵⁶¹ «Il carattere onirico, ipnotico e visionario del sentire pascoliano, non di rado anche morbo e patologico, si spande diffusamente nella sua poesia e viene ad agire in modo decisivo anche sulla descrizione del reale, circondandone la visione con la propria inquietudine e oscurità allusiva e mettendo in opera una serie di piccoli spostamenti e di 'deformazioni' che riescono a scardinare l'oggetto analizzato e, pur non svuotandolo di concretezza, a destituirlo dei suoi sensi pacificamente acquisiti per renderlo simbolo – pudicamente, sommessamente – di un mondo che ha smarrito le salde regole ordinarie di un tempo e di un individuo che in quel mondo destrutturato si trova a sopravvivere, labile effetto di deriva» (Marino Boaglio, *L'«ultimo sogno» e la coscienza del nulla*, «Lettere Italiane», 34/3, 1982, pp. 414-425, cit. p. 414).

⁵⁶² «Alle soglie del Novecento Pascoli invece, sappiamo, è per la lingua "che più non si sa", che va cercata sotto quella che si sa» (Gian Luigi Beccaria, *Polivalenza e dissolvenza del linguaggio poetico: Giovanni Pascoli*, in Id., *Le forme della lontananza. La variazione e l'identico nella letteratura colta e popolare. Poesia del Novecento, fiaba, canto, romanzo*, Milano, Garzanti, 1989, cit. p. 163).

pigola il pino, il libeccio ulula e squilla, il tordo zirla, urla il torrente, gorgoglia il ruscello e singhiozzano i rivi, rotola sordo il treno, leoni e querce ruggiscono e fremono, croscia la guazza, l'acqua poi del mare sciacqua stride strilla urla rimbomba⁵⁶³.

Eppure, nonostante le turbolenze enunciative, le liriche che contengono interazioni dirette risultano, tutto sommato, quantitativamente esigue: come scrive Olivia Galisson, «*le mutisme menace toutes les parties*»⁵⁶⁴. Rispetto al primo, il secondo libro ‘va verso il dialogismo’, registra cioè una maggiore densità dialogica, che si accompagna a una complicazione del dato formale: tanto per la ricorsività (quasi tutti i dialoghi di *Myricae*, infatti, non superano la misura ‘monoporzione’ del *botta e risposta*) quanto per l’apertura a un maggior numero di parlanti (addirittura, alla dimensione corale).

Le modalità più rappresentate sono lo scarto dell’interlocutore e la rivelazione mortifera, in combinazione: la controparte estromette l’*io* dallo scambio facendosi portatrice dell’istanza intrattabile della morte; più che colloquio con i morti, di fatto, sembra opportuno parlare di attori mortiferi, che svuotano il loro sacco (esemplare, in questo senso, risulta *La tessitrice*) soltanto alla fine dell’episodio, in una «parabola che va da uno stato di confusione e di smarrimento verso un principio di realtà intimo ma estraneo, irrecusabile ma anche bugiardo»⁵⁶⁵. Rievocando le parole di Blanchot, si può concludere che il soggetto pascoliano *non tiene* «a sottrarsi al miraggio che [...] fa improvvisamente incontrare il deserto sotto l’aspetto di un compagno», e quindi *non adempie* al fatto «di sottoporlo alla domanda suprema che ha per orizzonte la morte»⁵⁶⁶.

⁵⁶³ Aldo Vallone, ‘Vedere’ ‘udire-sentire’ ‘piangere-lagrima’ nella poesia pascoliana, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte. Convegno bolognese (28-30 marzo 1958)*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, vol. 2, pp. 89-120, cit. p. 89.

⁵⁶⁴ Olivia Galisson, *La mémoire des morts: un dialogue avec les disparus*, in *Giovanni Pascoli et la modernité. Questionnements poétiques*, actes de la journée d’études organisée à l’Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3, le 12 décembre 2009 par Jean-Charles Vegliante et Yannick Gouchan, Paris, CIRCE (Sorbonne Nouvelle) – LECOMO, 2010, pp. 41-48, cit. p. 46. A questo proposito, cfr. almeno anche Mario Pazzaglia: «tutte le stazioni del viaggio attestano il perduto: persino dalla memoria, dalla tradizione, dalla vita di tutti. Non resta che l’ultima prova, il colloquio sul proprio essere e sul destino con le Sirene; immobili, mute» (Mario Pazzaglia, *Pascoli*, Roma, Salerno Editrice, 2002, cit. p. 249); e Anthony Oldcorn, “Finestra illuminata”, in *Nel centenario di «Myricae». Atti del Convegno di studi pascoliani, San Mauro Pascoli, 19-20 maggio 1990*, a cura di Mario Pazzaglia, Firenze, La Nuova Italia, 1991, pp. 111-122, cit. p. 121).

⁵⁶⁵ C. Garboli, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, op. cit., p. 409. Al processo verso l’acquisizione del dato di senso partecipano anche i fatti stilistici, per esempio l’impiego della ripetizione; come osserva Alfredo Stussi, infatti, «la ripetizione [...] porta ad una maggiore determinazione, ad un incremento della conoscenza, rientrando quindi nel frequente modo pascoliano di rappresentare la realtà, come qualcosa di non evidente a prima vista, ma che si percepisce per approssimazioni successive» (Alfredo Stussi, *Aspetti del linguaggio poetico di Giovanni Pascoli*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», 38/1-2, 1969, pp. 1-37, cit. pp. 5-6).

⁵⁶⁶ Cfr. § 2.4.

Che domande fa, allora? Se si passano in rassegna le interrogative prodotte dall'*io*, emerge un atteggiamento mentale improntato alla strenua difesa dal principio di realtà della morte e alla volontà di permanenza nell'illusione dell'incontro, del *nostos* affettivo: «“Mamma?”»⁵⁶⁷; «“Dove?”»⁵⁶⁸; «“Non essa / m'annunzia che giunge?”»⁵⁶⁹; «“E a me, mi vuoi bene?”»⁵⁷⁰; «“Come ho potuto, / dolce mio bene, partir da te?”», «“Perché non suona / dunque l'arguto pettine più?”»⁵⁷¹. Ma tanto più l'*io* si mostra caparbio, ottusamente sordo a tutti quei segnali che invece dovrebbero fargli nascere quantomeno un sospetto, tanto più grande sarà lo «scandalo»⁵⁷² della risposta, costruita come per «favorire le delusioni»⁵⁷³: «Perché non suona? Non suona perché siamo morti; siamo muti perché siamo morti; o meglio, tu no, ma io sono morta, sì, morta, morta!»⁵⁷⁴.

Altro tratto saliente del dialogismo pascoliano è l'opacità, ovvero la tendenza a occultare le marche del dialogo (come la situazione comunicativa, la punteggiatura analitica, l'attribuzione degli enunciati); restando su *La tessitrice*, pare sintomatica di questo fenomeno la *querelle* ricordata da Gino Tellini:

Pietrobono ha postillato: «Sembra un dialogo, ma in realtà è un monologo»; poi anche Trombatore: «il dialogo è tutto e solo apparente», perché si tratta di un «colloquio interiore». Ma Momigliano, di rimando: «No. È un dialogo». Le due interpretazioni non si escludono e sono, in parte, vere entrambe: dialogo per l'*io* attore; monologo o colloquio interiore per l'*io* regista. Le differenti informazioni, i differenti – direbbe Gombrich – criteri di verità inerenti alle due prospettive del personaggio e del narratore alterano l'oggettività razionale del quadro e ne sviluppano il potenziale evocativo⁵⁷⁵.

⁵⁶⁷ Da *Sogno*, in G. Pascoli, *Myrica*, op. cit., p. 183, v. 7.

⁵⁶⁸ Da *Placido*, *Ivi*, p. 205, v. 1.

⁵⁶⁹ Da *Notte d'inverno*, in G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, op. cit., p. 37, vv. 18-19.

⁵⁷⁰ Da *Per sempre*, *Ivi*, p. 41, v. 22.

⁵⁷¹ Da *La tessitrice*, *Ivi*, p. 191, vv. 8-9 e 15-16.

⁵⁷² «click, interruzione, rivelazione, scandalo, e quindi rottura della simmetria, perché fa irruzione la novità che non si conosce ancora» (C. Garboli, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, op. cit., p. 397).

⁵⁷³ *Ivi*, p. 431.

⁵⁷⁴ *Ivi*, p. 397.

⁵⁷⁵ Gino Tellini, *Pascoli e i fantasmi del quotidiano. Appunti su La tessitrice*, in Id., *Le muse inquiete dei moderni. Pascoli, Svevo, Palazzeschi e altri*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006, cit. pp. 49-50. Per restituire l'idea dell'opacità enunciativa che informa queste liriche, destabilizzando le categorie della critica, si riporta il passo di Trombatore citato da Tellini: «il colloquio interiore si è sdoppiato in un dialogo [...]. Ma è anche vero che il dialogo è tutto e solo apparente, giacché le risposte di lei non sono se non le stesse domande di lui; ed ecco dunque che l'esteriorizzazione e lo sdoppiamento denunciano la loro origine e si ricompongono idealmente nella univocità del colloquio interiore [...] fino alla chiusa, in cui le due voci veramente si congiungono in una sola» (Gaetano Trombatore, *Il ritorno a San Mauro*, in *Studi per il centenario*, vol. 1, op. cit., p. 150).

La scelta di concentrarsi su *Myricae* (§ 4.1) e sui *Canti* (§ 4.2), tralasciando quella che Garboli definisce «l'industria [...] “seriale”»⁵⁷⁶ dei grandi cicli epico-romanzi, è motivata dalla fortuna: come scrive Mengaldo, «sembra incontestabile che sono le *Myricae* e i *Canti di Castelvecchio* le opere che maggiormente, talora quasi esclusivamente, influenzano poeti – e prosatori – contemporanei; almeno fino all'episodio, piuttosto isolato del resto, di Pasolini e del suo aggancio preferenziale ai *Poemetti*»⁵⁷⁷; il sistema dialogico dei *Poemetti* (§ 4.3) verrà quindi delineato sul contrasto delle opere più propriamente liriche.

§ 4.1 *Myricae*

Myricae è un libro a bassa densità dialogica: delle 156 poesie che lo compongono, appena 7⁵⁷⁸ ospitano coppie adiacenti, che in nessun caso oltrepassano la misura minima del *botta e risposta*. L'emergenza delle diverse voci è permeata dall'azione dell'opacità, che le sostiene senza cucirle in una trama enunciativa riduttiva della radicale alterità della loro provenienza, connettendole senza necessariamente metterle in comunicazione; o per lo meno, senza organizzare la loro comunicazione come uno scambio di contenuti. Per fare un esempio, il titolo che più di tutti promette una prestazione dialogica, *Dialogo*, risulta incompatibile con un'analisi della conversazione o del discorso:

Scilp: i passeri neri su lo spalto
 corrono, molleggiando. Il terren sollo
 rade la rondine e vanisce in alto:

5 *vitt... videvitt*. Per gli uni il casolare,
 l'aia, il pagliaio con l'aereo stollo;
 ma per l'altra il suo cielo ed il suo mare.

⁵⁷⁶ «Ci sono in Pascoli due cantieri attivi in permanenza, corrispondenti a due tipi di produzione contigue: uno intimo, privato, autobiografico, “lirico” [...], insomma il Pascoli myriceo e garfagnino [...]. Ad esso si affianca, non meno operosa, l'industria che sforna prodotti di marca più professionale, istituzionale, epico-ellenistici e epico-romanzi. Chiamerò questa produzione “seriale”. Essa circonda il Pascoli dei *Carmina*, dei *Conviviali*, del romanzo di Rosa, delle tarde *Canzoni* bolognesi. In questo settore non c'è posto per l'autobiografia dichiarata» (C. Garboli, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, op. cit., p. 30).

⁵⁷⁷ Pier Vincenzo Mengaldo, *Nota introduttiva* a Giovanni Pascoli, *Myricae*, note di Franco Melotti, Milano, Rizzoli, 1981, ora in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 79-137, cit. pp. 80-81. Ma cfr. anche Antonio Girardi, che, a partire dalle osservazioni contenute nella tesi di laurea di Pasolini, sostiene che questi «arriva a contraddire alcune fondamentali indicazioni del poeta stesso: diversamente dalla progressione *ad maiora* che scandisce per epigrafi le raccolte pascoliane, il movimento fondamentale non sarebbe da poesia “minore” a poesia “maggiore”, bensì a modi diversi di far poesia sempre “minore”, passando da “modi epico-lirici” (*Myricae* e dintorni) a “modi narrativi”; o quanto meno a “una ricostruzione estetizzante di epos”» (Antonio Girardi, *Pascoli secondo Pasolini*, «Studi Novecenteschi», 24/54, 1997, pp. 403-410, cit. pp. 407-408).

⁵⁷⁸ Nell'ordine: *Il giorno dei morti*, *Abbandonato*, *I due fuchi*, *Nozze*, *Gloria*, *Sogno*, *Placido*.

Questa, se gli olmi ingiallano la frasca,
cerca i palmizi di Gerusalemme:
quelli, allor che la foglia ultima casca,
10 restano ad aspettar le prime gemme.

Dib dib bilp bilp: e per le nebbie rare,
quando alla prima languida dolciura
l'olmo già sogna di rigermogliare,

lasciano a branchi la città sonora
15 e vanno, come per la mietitura,
alla campagna, dove si lavora.

[...]

Tornano quindi ai campi, a seminare
veccia e saggina coi villani scalzi,
e – *videvitt* – venuta d'oltremare
40 trovano te, che scivoli, che sbalzi,

rondine, e canti; ma non sai la gioia
– *scilp* – della neve, il giorno che dimoia⁵⁷⁹.

Dove si realizza il *dialogo* evocato nel titolo? Se si realizza, lo fa entro il sistema di onomatopée ornitologiche intervallate nel testo, nel «dialogo cifrato di passeri e rondini»⁵⁸⁰, come suggerirebbe lo stesso poeta riferendosi al sovrapporsi dei versi degli uccelli e delle rane nei termini di «dialoghetto»⁵⁸¹; è vero che secondo Brehm gli uccelli sono grandi «chiacchieroni»⁵⁸², ma parlano una lingua primigenia, che si costituisce prima, oltre, al di là del sistema linguistico. Il titolo, insomma, rimanda a un avvento dialogico che non si compie se non nella dialettica (che centra l'offerta tematica della lirica) tra l'*habitus* dei passeri e quello delle rondini. Un altro titolo sintomatico, sotto questo profilo, è *Colloquio*, un componimento ripartito in cinque sonetti; recita il primo:

Brulli i pioppi nell'aria di viola
sorgono sopra i lecci, sfavillando
come oro: sopra il tetto della scuola
si sfrangia un orlo a fiocchi rosei; quando,

⁵⁷⁹ Da *Dialogo*, in G. Pascoli, *Myricae*, op. cit., pp. 99-100.

⁵⁸⁰ C. Chiummo, *Guida alla lettura di «Myricae»*, op. cit., p. 136.

⁵⁸¹ Si cita dal cappello introduttivo di *Nozze* nell'edizione a cura di Gianfranca Lavezzi (Giovanni Pascoli, *Myricae*, a cura di Gianfranca Lavezzi, Milano, BUR-Rizzoli, 2015, cit. p. 280).

⁵⁸² *Ivi*, p. 274.

5 lieve come un sospiro, entra; poi sola,
 bianca, le mani al cuore, ristà, ansando;
 gira gli occhi – dov'è la famigliuola? –
 e ha sui labbri il suo sorriso blando;

ma piange. Oh! sì: son quello: il tuo Giovanni...

10 un po' mutato. O madre seppellita,
 che gli altri lasci, oggi, per me; parliamo.

Io devo dirti cosa da molti anni
 chiusa dentro. E non piangere. La vita
 che tu mi desti – o madre, tu! – non l'amo⁵⁸³.

Anche in questo caso, il *colloquio* che il titolo preannuncia non si converte in uno scambio effettivo tra il soggetto e la madre ma, come scrive Carla Chiummo, (arrivando poi a definire lo statuto enunciativo della lirica nei termini di un «dialogo/monologo»⁵⁸⁴), «lei sembra parlargli e rispondergli, sebbene, dopo l'emblematica⁵⁸⁵ domanda iniziale (“dov'è la famigliuola?”), le sue parole siano assenti nel testo e solo implicite nelle esclamazioni del figlio (IV, vv. 3, 9; V, vv. 1, 14: “Ma se lo so”, “Ma se lo so”, “Ma sì”, “E Maria? Maria prega, oggi, per me”))»⁵⁸⁶. Si può notare, a questo proposito, come una delle ultime liriche dei *Canti, Commiato*, abbia una struttura enunciativamente speculare a *Colloquio*, nella misura in cui sono proprio le parole del figlio a essere *assenti nel testo e solo implicite nelle esclamazioni* della madre. Rifacendosi a *Colloquio*, inoltre, Olivia Galisson conia l'espressione *contagio imperfetto* («contagion imparfaite») per indicare una sorta di punto cieco nella comunicazione tra vivi e morti, che si consegna alla luce opaca di una reciprocità inesorabile ma non solidale *per verba*:

Pour prouver une nouvelle fois la réciprocité et la spécularité du rapport des morts aux vivants, citons les premières paroles de la revenante de *Colloquio*, qui avant même

⁵⁸³ Da *Colloquio*, in G. Pascoli, *Myricae*, op. cit., p. 229.

⁵⁸⁴ C. Chiummo, *Guida alla lettura di «Myricae»*, op. cit., p. 80. A proposito dell'equivocità di questi statuti dialogici, cfr. anche Nadia Ebani, che, parlando del madrigale *O vano sogno*, conclusivo della sezione *L'ultima passeggiata*, si rifà a una definizione simile: «dialogo che [...] è tuttavia quasi monologo» (Nadia Ebani, *L'ultima passeggiata, primo poemetto pascoliano*, in Ead., *Pascoli e il canzoniere. Ragioni e concatenazioni nelle prime raccolte pascoliane*, Verona, Edizioni Fiorini, 2005, cit. p. 25).

⁵⁸⁵ Come osserva infatti Garboli, «la famiglia, nel Pascoli, ubbidisce a uno strano regime; sta dappertutto e da nessuna parte, perché esiste solo nei ricordi e nei sogni; è una presenza incombente, ma spettrale e teatrale; uno scenario vuoto, risuonante di passi e di voci che non s'incarnano mai, rombo indistinto di fantasmi vicini e lontani che scompaiono nel silenzio da dove sono venuti. Come ci si può liberare da una famiglia che non esiste?» (Cesare Garboli, *Al lettore*, in Giovanni Pascoli, *Poesie e prose scelte*, progetto editoriale, introduzioni e commento di Cesare Garboli, *Tomo primo*, Milano, Mondadori, 2002, cit. p. 35).

⁵⁸⁶ C. Chiummo, *Guida alla lettura di «Myricae»*, op. cit., p. 80.

d'avoir acquis une fonction de sujet, s'enquiert de sa famille : « entra ; poi sola / bianco, le mani al cuore, ristà ansando ; / gira gli occhi – dov'è la famigliola ? ». On assiste donc à une circulation de la parole et du regard qui crée un pathos porté par une contagion de l'émotion. Mais cette contagion doit être questionnée car elle semble le plus souvent entravée, dans des situations d'énonciation ou d'échange dans lesquelles il manque toujours un interlocuteur. On peut se demander si cette circulation ou contagion imparfaite permet une participation plus grande du lecteur, une manière de faciliter son empathie, ou bien si, au contraire, elle l'entrave. Vivants et morts tentent ainsi d'amorcer un dialogue, de continuer un discours interrompu. Mais il n'arrive que très rarement qu'ils arrivent à communiquer. [...] Et où l'on y comprend que l'essentiel de la communication réside non pas dans les paroles, mais dans un silence plein⁵⁸⁷.

Il fenomeno dell'opacità farebbe quindi da ausilio alla «poetica del vedere e dell'udire di *Myricae*»⁵⁸⁸, vocata a «un gioco di avvicinamento e allontanamento attraverso il continuo passaggio dalla seconda alla terza persona, dal dialogo muto allo sguardo che osserva imparziale»⁵⁸⁹. La luce opaca che si proietta, con intensità variabile o scalare, negli scambi pascoliani, illumina forme anti-dialogiche quali lo scarto dell'interlocutore, la falsa risposta e l'irrelatività; quest'ultima, che figura a partire dal componimento proemiale, *Il giorno dei morti* (cui Galisson si riferisce nei termini di un «flou de l'énonciation»⁵⁹⁰ che impedisce di capire *chi parla a chi*) consiste, in pratica, nell'emancipazione delle battute dalla responsabilità reciproca: in breve nell'isolamento, nell'assenza di comunicazione, fra le istanze dei parlanti, che non riconoscono all'altro lo statuto di interlocutore.

§§ 4.1.1 L'irrelatività

«È un colloquio di Pascoli con i propri morti, e degli stessi fra loro»⁵⁹¹, scrive Gianfranca Lavezzi nel cappello introduttivo del componimento proemiale di *Myricae*, *Il giorno dei morti*. Eppure, come osserva Carla Chiummo, «i suoi morti parleranno tra loro, senza poter vedere

⁵⁸⁷ O. Galisson, *La mémoire des morts*, op. cit., p. 46.

⁵⁸⁸ C. Chiummo, *Guida alla lettura di «Myricae»*, op. cit., p. 137.

⁵⁸⁹ *Ivi*, p. 154. Ma cfr. anche Galisson: «Un autre exemple, tiré du premier *Anniversario* [...] nous montre comment la situation d'énonciation peut être modifiée dans une même phrase. Le changement de la situation débouche sur une adresse directe à la mère et participe directement au pathos» (O. Galisson, *La mémoire des morts*, op. cit., p. 47).

⁵⁹⁰ «Il est ainsi difficile de comprendre à la première lecture qui parle à qui dans *Il giorno dei morti*. Il reste à se demander si ce flou de l'énonciation n'empêche pas, par moments, l'empathie ou bien si elle est une manière de mettre en sourdine la dimension biographique» (*Ivi*, p. 46).

⁵⁹¹ G. Lavezzi, commento a G. Pascoli, *Myricae*, op. cit., p. 91.

lui e pensando di essere stati dimenticati»⁵⁹². Un primo tratto anti-dialogico è la non ricorsività delle voci, il fatto cioè che ognuno degli attori prenda la parola soltanto una volta: prima la sorella Margherita (vv. 37-61), poi il padre (vv. 64-102), quindi i fratelli Luigi (vv. 106-138) e Giacomo (vv. 139-162), infine la madre (vv. 193-210).

I primi due discorsi diretti (della sorella e del padre) nascono irrelatamente l'uno dall'altro, ovvero non sono connessi da un rapporto responsivo (dialogico), pur essendo fondati su un'istanza di fondo equivalente e su un'articolazione interna analoga; entrambe le battute attaccano con un'invocazione rivolta allo stesso mittente, invocazione che viene poi ripresa da espressioni formulari:

«“O miei fratelli!” dice Margherita» (v. 37)	«“O figli” geme il padre» (v. 64)
«“O miei fratelli, che bevete ancora”» (v. 40)	«“o figli che non sento”» (v. 65)
«“o miei fratelli!”» (v. 43)	«“O figli, figli!”» (v. 73)
«“E voi, fratelli, o miei minori”» (v. 52)	«“e tutti, o figli miei”» (v. 78)

La reiterazione frantumata (di frantumi di materiale linguistico) è un fenomeno al cuore del *modus loquendi* degli attori pascoliani; come osserva Marco Villa, in prossimità del motivo funebre-familiare e della «convocazione delle *umbrae*», le figure della *geminatio* (in particolare le anafore e le epanalessi) sono assunte principalmente come un dispositivo attanziale e di accensione patetica:

Per quanto riguarda il dialogo con i propri morti, poi, un posto particolare è occupato dalle geminazioni e anafore vocative, che, almeno in *Myricae* e nei *Canti*, coinvolgono spesso i membri del nucleo familiare. Il raddoppiamento, in questi casi, ha senz'altro una funzione attanziale, di evocazione e convocazione delle *umbrae*, ma appare in primo luogo come lo strumento primario per l'animazione di momenti segnati da un alto grado di incandescenza emotiva⁵⁹³.

Riferendosi proprio all'allocuzione di Margherita, Alfredo Stussi evidenzia inoltre la funzione sintatticamente disgregante di queste ripetizioni: «il continuo, e pur vario, ritornare sulla parola è tutt'uno con la non linearità del periodo alla cui disgregazione il Pascoli non si perita di contribuire anche con vistose frasi parentetiche, occasione naturale di ripresa lessicale»⁵⁹⁴. Le estroflessioni lessicali degli interventi, in aggiunta, insistono sui verbi della comunicazione

⁵⁹² C. Chiummo, *Guida alla lettura di «Myricae»*, op. cit., p. 49; più avanti, ancora in merito a *Il giorno dei morti*, la studiosa continua: «il punto di vista è interiore al poeta, ma il paradosso è che lui è proprio l'assente evocato e mancante sulla scena» (*Ivi*, p. 154).

⁵⁹³ M. Villa, *Poesia e ripetizione lessicale*, op. cit., p. 172.

⁵⁹⁴ A. Stussi, *Aspetti del linguaggio poetico di Giovanni Pascoli*, op. cit., p. 18.

(*dire, chiamare, udire, ascoltare*), recuperando ai discorsi la grammatica di un risarcimento tanto desiderato quanto illusorio, acuito dalla memoria delle trascorse corrispondenze⁵⁹⁵, in linea con i *topoi* del mancato congedo e del mancato abbraccio⁵⁹⁶.

Eppure, la seconda battuta non è una re-azione alla prima: non costituisce né una risposta né una replica, ma nasce irrelata, come fosse già settata o preimpostata. Il padre, che non ha udito Margherita, si pronuncia indipendentemente dal fatto che la figlia abbia appena parlato: «“O figli che non sento / più da tanti anni!”» (vv. 65-66); questa formula d’apertura, pensando che una dei suoi figli ha appena finito di parlare, in un altro contesto potrebbe persino suscitare il sorriso del lettore. L’irrelatività, l’autarchia enunciativa, si configura dunque come una prima forma anti-dialogica, in quanto confuta i principi dell’alternanza e dell’interdipendenza e promuove ‘soliloqui adiacenti’: le battute occupano le celle del testo come monadi, senza entrare in interconnessione. Per contro la terza battuta, del fratello Luigi, si aggancia direttamente al dubbio espresso dal padre ai vv. 66-67 («“un altro cimitero / forse v’accolse”»); «“No, babbo, vive, vivono”», v. 106), instaurando con la precedente un rapporto di tipo responsivo; come nota anche Lavezzi, questo passaggio

sembra in contraddizione con il pianto dei morti stretti tutti insieme (vv. 19-25); forse dunque quello di ciascuno di loro è un soliloquio, è un rivolgersi ai propri cari ignorando dove essi siano sepolti, e se siano in ascolto; l’unico ad avere il senso dell’unione delle voci e del dialogo è il vivo Giovanni, mentre i morti sono completamente soli⁵⁹⁷.

Luigi ha udito le parole del padre, se lo «rassicura [...] sulla sorte di alcuni dei fratelli (che il padre temeva essere tutti morti), e compare *ex abrupto*, proprio come Cavalcante in *Inf. X* (l’intervento del quale però è in forma interrogativa, per aver risposta al suo dubbio angoscioso)»⁵⁹⁸, posizionandosi come parlante inserito in una situazione comunicativa. Questo statuto speciale, che lo differenzia dagli attori precedenti, i cui enunciati hanno invece la natura dell’*a solo*, viene riconfermato anche nei versi successivi, dove, nell’ordine: identifica gli altri emittenti, mostrando di avere coscienza della situazione («“È la sorella che

⁵⁹⁵ «“Dormite! vi dicea soave e piana”» (v. 47), «“Venite, intanto che la pioggia tace, / [...] ditemi: Margherita, dormi in pace. // Ch’io l’oda il suono della vostra voce”» (vv. 55-58), «“figli che non sento / più da tanti anni”» (vv. 65-66), «“forse voi chiamate”», v. 67; «“io vorrei dirvi che”» (v. 74), «“le parole mute ed infinite / che dissi”» (vv. 82-83), «“Un padre, o Dio, [...] ascolta”» (v. 88), «“Così dissi [...] / Vi chiamai, muto”» (vv. 97-98), «“Udii voi soli”» (v. 102).

⁵⁹⁶ «“io, senza un bacio, senza una parola”» (v. 51), «“E voi le braccia dall’asil lontano / a me tendete, siccome io le tendo, / figli, a voi, disperatamente invano”» (vv. 70-72).

⁵⁹⁷ G. Lavezzi, commento a G. Pascoli, *Myricae*, op. cit., p. 103, nota ai vv. 66-67.

⁵⁹⁸ *Ivi*, p. 104, nota ai vv. 106-108.

morì lontano, / che in questa notte, povera bambina, / *chiama chiama* dal poggio di Sogliano”», vv. 118-120, corsivo mio); apostrofa il fratello Giacomo («“Un’altra voce tu, fratello, ascolta”», v. 125, corsivo mio); describe, con una formula lapidaria, quanto sta accadendo («“Parlano i morti», v. 127, corsivo mio); si rivolge al soggetto stesso («“udrei, come da vivo, il tuo lamento, // o mio Giovanni [...] gemendo a noi ti *volgeresti* ancora”», vv. 132-133, corsivi miei). Come marcano i corsivi, le parole di Luigi sono ugualmente intonate ad altre parole e rinviano ad altre forme di ascolto.

Anche la quarta battuta, ascritta al fratello Giacomo, si costituisce dialogicamente prendendo l’abbrivio dallo stesso spunto che aveva informato l’attacco della terza: «“Ma se vivete, perché, morti cuori [...]?”» (vv. 139-141); i versi finali si indirizzano all’*io*, consegnato alla scenografia di una figura di soppressione che inchioda i rapporti su un non-detto non più recuperabile: «“per questi santi, o fratel mio, che vivi: / di cui morendo io ti dicea... ma era / grossa la lingua e forse non udivi”» (vv. 160-162). Nel passaggio che separa il quarto dal quinto intervento, il soggetto si posiziona come testimone del parlamento dei morti, sfruttando gli *slots* anaforici per certificare la veridicità dell’esperienza uditiva e visiva: «Io vedo, vedo, vedo un camposanto» (v. 163), «odo quel pianto» (v. 165), «L’odo» (v. 169), «Io vedo, vedo, vedo» (v. 181), «(io vedo, io vedo)» (v. 186).

Da ultima parla la madre, la cui battuta (alla pari delle prime due) appare irrelata, indipendente dalle precedenti; le parole conclusive («“orate requie, o figli morti, ai vivi!”», v. 210) rovesciano il motivo della preghiera per le anime dei defunti (sono questi, semmai, a intercedere per chi vive), introducendo il tema dominante della «miseria della condizione umana; [...] *la crisi radicale del significato e della presenza dell’io*»⁵⁹⁹.

§§ 4.1.2 Lo scarto dell’interlocutore

Tre dei sette episodi dialogici *Myricae* risultano modellizzati sulla forma anti-dialogica dello scarto dell’interlocutore; il primo è *Abbandonato*, nella quarta sezione *Creature*:

Nella soffitta è solo, è nudo, muore.
Stille su stille gemono dal tetto.

Gli dice il Santo – Ancora un po’; fa cuore –
Mormora – Il pane; è tanto che l’aspetto –

⁵⁹⁹ M. Pazzaglia, *Pascoli*, op. cit., p. 19.

- 5 L'Angelo dice – or viene il Salvatore –
Sospira – un panno pel mio freddo letto –
- Maria dice – È finito il tuo dolore! –
– Oh! mamma io voglio, e dormire al suo petto –
- 10 Lagrima a goccia a goccia la bufera
nella soffitta. Il Santo veglia, assiso;
- l'Angelo guarda, smorto come cera;
la Vergine Maria piange un sorriso.
- Tace il bambino, aspetta sino a sera,
all'uscio guarda, coi grandi occhi, fiso.
- 15 La notte cade, l'ombra si fa nera;
egli va, desolato, in Paradiso⁶⁰⁰.

La struttura dialogica si articola in tre coppie adiacenti equivalenti sul piano formale e su quello del contenuto. Il sintagma del *verbum dicendi*, nella forma neutra dell'iperonimo *dire*, introduce la prima battuta di ogni scambio, affidata a tre diverse entità celesti («Gli dice il Santo», v. 3; «L'Angelo dice», v. 5; «Maria dice», v. 7); la replica spetta invece alla medesima voce, quella del bambino morente del titolo, che contrappone alle loro istanze ultraterrene «desideri immediati e terreni»⁶⁰¹: sfamarsi, scaldarsi e dormire.

Sembra rilevante, inoltre, il fatto che le due serie di enunciati (le rassicurazioni dei tre interlocutori e le controbattute del bambino) rispondano a due climax inversamente proporzionali: più aumenta il grado di certezza della promessa-rassicurazione («“Ancora un po’; fa cuore”», «“or viene il Salvatore”», «“È finito il tuo dolore!”»»), più diminuisce lo slancio vitale dell'orfano, le cui richieste implicano una graduale perdita dell'iniziativa motoria (dall'attività del mangiare alla passività del sonno, vicino alla morte).

La matrice dello scarto che regola i tre *botta e risposta* di *Abbandonato* si presenta quindi in una forma anodina e depotenziata: da un lato, il rapporto fra gli interlocutori rimanda ancora a un'irrelatività di fondo, per cui le polarità posizionali, ultraterrena e terrena, prestate rispettivamente alle entità celesti e al bambino, non risultano comunicanti fra loro; dall'altro lato, la contrapposizione del secondo parlante affievolisce progressivamente la sua carica interna.

⁶⁰⁰ *Abbandonato*, in G. Pascoli, *Myricae*, op. cit., p. 69.

⁶⁰¹ G. Lavezzi, commento a G. Pascoli, *Myricae*, op. cit., p. 209.

Gli altri due episodi che presentano una forma di scarto dell'interlocutore, *Nozze e Gloria*, non solo si trovano molto ravvicinati nell'ordine del libro (solo tre testi li separano: *Nozze* è la lirica explicitaria della sesta sezione, *L'ultima passeggiata*, e *Gloria* la quarta della settima, *Le gioie del poeta*), ma sembrano connessi tra loro anche sul piano dell'offerta tematica, come una sorta di dittico. Si riporta di seguito *Nozze*:

- Dava moglie la Rana al suo figliolo.
Or con la pace vostra, o raganelle,
il suon lo chiese ad un cantor del brolo.
- 5 Egli cantò: la cobbola giuliva
parve un picchierellar trito di stelle
nel ciel di sera, che ne tintinniva.
- Le campagne addolcì quel tintinnìo
e i neri boschi fumiganti d'oro.
τιò τιò τιò τιò τιò τιò τιò.
10 τοροτοροτοροτοροτίξ.
τοροτοροτοροτορολιλιλίξ.
- È notte: ancora in un albor di neve
sale quest'inno come uno zampillo;
quando la Rana chiede, quanto deve;
- 15 se quattro chioccioline, o qualche foglia
d'appio, o voglia un mazzuolo di serpillo,
o voglia un paio di bachi, o ciò che voglia.
- Oh! rispos'egli: nulla al Rosignolo,
nulla tu devi delle sue cantate:
20 ei l'ha per nulla e dà per nulla: solo,
sì l'ascoltate e poi non gradirate.
- Al lume della luna ogni ranocchia
gradidò: Quanta spocchia, quanta spocchia!⁶⁰²

Anche in questo caso, la struttura dell'episodio è tripartita. Parla per prima la Rana, che chiede al Rosignolo «quanto deve» per aver usufruito del suo canto in occasione delle nozze del figlio (vv. 15-17). Il secondo turno spetta al Rosignolo (vv. 18-21), la cui risposta è una forma di scarto dell'interlocutore: alle profferte della controparte, accumulate per forza iterativa (come

⁶⁰² *Nozze*, in G. Pascoli, *Myricae*, op. cit., pp. 101-102.

marca l'epanadiplosi al v. 17), il Rosignolo oppone un irreplicabile «nulla», che gemina quattro volte nel giro di tre versi (sotto questo profilo, si tratta di una variante del motivo anti-dialogico dell'epifania del niente⁶⁰³); l'ultima frase che pronuncia rimanda a una dimensione negativa, che trova espressione nella contro-richiesta di fare silenzio («non gracidate»). Infine, alla terza e ultima istanza dà voce il coro delle ranocchie (v. 23): anche questa battuta ha la funzione scartare la precedente, per quanto non si posizioni dialogicamente rispetto a questa ma la chiosi come una sorta di commento *a latere*.

Vale la pena osservare, a questo proposito, la particolare commistione tra le componenti anti-dialogiche dell'irrelatività e dell'opacità enunciativa: dei tre interventi di cui si compone la scena, infatti, solo gli ultimi due (ovvero quello del Rosignolo e il commento delle ranocchie) sono diretti (per quanto non contrassegnati da virgolette o caporali); e tuttavia, la battuta del Rosignolo è orientata non verso le ranocchie ma verso la Rana, le cui parole sembrano invece riportate indirettamente. Detto altrimenti, si verrebbe a creare una sorta di disfluenza tra la vettorialità dialogica e la modalità di riporto.

Prima di procedere al confronto fra i due episodi, si trascrive *Gloria*, l'altra 'tavoletta' del dittico:

– Al santo monte non verrai, Belacqua? –

Io non verrò: l'andare in su che porta?
Lungi è la Gloria, e piedi e mani vuole;
e là non s'apre che al pregar la porta,
5 e qui star dietro il sasso a me non duole,
ed ascoltare le cicale al sole,
e le rane che gracidano, Acqua acqua!⁶⁰⁴

A differenza dei precedenti, *Gloria* è un testo a dialogicità totale, che vede coinvolti un attore non identificato (che prende l'iniziativa al v. 1, stroficamente isolato) e un attore identificato da un vocativo in punta di enunciato; all'istanza di *agency* veicolata dalla voce anonima, Belacqua replica negativamente: «Io non verrò». La stessa domanda d'altronde, informata sulla negazione («“non verrai [...]?”»), indicativa dell'atteggiamento psicologico di chi si aspetta di ricevere un *no*, predispone alla risposta. Come la battuta del Rosignolo di *Nozze* («ei l'ha per nulla e dà per nulla»), la seconda parte dell'intervento argomenta il rifiuto, che in questo caso trova ragione nella pigrizia che connota il personaggio («l'andare in su che porta?

⁶⁰³ Cfr. § 2.4.

⁶⁰⁴ *Gloria*, in G. Pascoli, *Myricae*, op. cit., p. 110.

/ Lungi è la Gloria, e piedi e mani vuole», vv. 2-3). La connessione tra *Nozze* e *Gloria* si riscontra in un'ulteriore specularità: mentre il Rosignolo ammonisce le rane a non gracidiare («sì l'ascoltate e poi non gracidate»), a Belacqua «non duole [...] ascoltare [...] le rane che gracidano».

Caratteristica distintiva dello scarto dell'interlocutore è il fatto che sia il secondo parlante a esserne artefice, disinnescando o superando con la sua battuta l'istanza del partner. Leggendo in questa chiave il dittico *Nozze-Gloria*, si nota che la seconda posizione è occupata, in entrambe le liriche, da una figura che incarna quella del poeta: «Basti avvertire che l'usignuolo è un poeta»⁶⁰⁵; «il personaggio dantesco di Belacqua [...] diventa simbolo del poeta (in cui Pascoli si identifica)»⁶⁰⁶. In altre parole, è all'ipostasi del poeta che spetta la funzione di scartare l'interlocutore, laddove l'interlocutore dà voce a interessi mondani come la retribuzione e la gloria⁶⁰⁷. Quella che, di fatto, è una delle forme anti-dialogiche più ricorrenti negli episodi del Novecento viene usata in questo dittico per ribadire il sistema di valori (il generoso disinteresse, la difesa del canto, il rapporto privilegiato con la natura) su cui si fonda tradizionalmente il gesto lirico. A sostegno di ciò, si può osservare come, per quanto *Gloria* sia un testo a dialogicità totale, vengano marcate dai segni interpuntivi soltanto le parole del primo parlante.

Un ulteriore punto di contatto fra *Nozze* e *Gloria*, infine, è la chiusa. Come osserva Marco Villa, il verso finale di entrambe le liriche sfrutta il dispositivo della ripetizione per riprodurre, semantizzandolo, il gracidiare delle rane – nel primo caso in modo «ridicolmente risentito», nel secondo in modo «pigramente pacificante» (attivando, si può aggiungere, un'eco dantesca: «E come a gracidar si sta la rana / col muso fuor de l'acqua»⁶⁰⁸):

Dal canto suo Pascoli, quando in chiusura colloca un'epanalessi marcata dal punto di vista pragmatico (anche qui si tratta soprattutto di esclamative), tende a mitigarne l'effetto soprattutto per mezzo della semantica dei lessemi iterati o del contesto: tra i casi più emblematici, e tenendosi ai finali di poesia, le geminazioni esclamative che chiudono *Nozze* e *Gloria* sono riproduzioni semantizzate, ridicolmente risentita la prima e pigramente pacificante la seconda, del gracidio delle rane («Al lume della luna ogni ranocchia | gracidò: Quanta spocchia, quanta spocchia!», «e qui star dietro il sasso

⁶⁰⁵ G. Lavezzi, commento a G. Pascoli, *Myricae*, op. cit., p. 280.

⁶⁰⁶ *Ivi*, p. 295.

⁶⁰⁷ «l'effetto onomatopeico del “Quanta spocchia, quanta spocchia” delle rane, con tecnica aristofanesca, allude, nel dialogo tra rane e usignolo, al difficile dialogo poeta/pubblico» (C. Chiummo, *Guida alla lettura di «Myricae»*, op. cit., p. 89).

⁶⁰⁸ *Inf.* XXXII, vv. 31-32.

a me non duole, | ed ascoltare le cicale al sole, | e le rane che gracidano, Acqua
acqua!»)⁶⁰⁹.

§§ 4.1.3 La falsa risposta

La *falsa risposta* è una battuta che, sul piano formale, sembra ottemperare alla richiesta dell'enunciato-stimolo, ma che si rivela per qualche motivo scorretta, insincera, non aderente allo stato di cose o alla logica della domanda – e quindi, di nuovo, disfunzionale. O diversamente funzionale, ovvero funzionale a una verità intrattabile (come accade in Pascoli). Trasponendo il concetto di falsa risposta nei termini della metafora del gioco del quindici, la disposizione delle tessere sul quadrante illustra una figura straniante o rimanda a una sequenza che non torna; in altre parole, lo scambio non garantisce la conoscenza, ma lascia l'attore che ne sta al polo appeso a un incerto sgomentante, che emerge in filigrana, senza essere apertamente pronunciato. Gli episodi dialogici myricei che afferiscono alla falsa risposta sono due, *Sogno e Placido*.

La cornice di *Sogno* è quella del dialogo onirico «registrato in presa diretta»⁶¹⁰, tra le cornici più costanti dei dialoghi lirici del Novecento; tuttavia, a differenza per esempio dei sogni di Sereni, per rimandare a un altro autore propenso a inserire le interazioni verbali nei palinsesti psichici⁶¹¹, il sogno pascoliano non rimanda a un mondo dalle coordinate spazio-temporali più o meno indefinite, ma «si indirizza [...] verso l'ambito del conosciuto, del 'finito', attendendo alla verifica e all'agnizione del reale oppure inseguendo il passato nei suoi accorati emblemi di positività e di conoscenza – che sempre hanno riferimento, nella psicologia pascoliana, con il “nido” e con quanto esso sottende di affetti e di autenticità»⁶¹²:

Per un attimo fui nel mio villaggio,
nella mia casa. Nulla era mutato.
Stanco tornavo, come da un viaggio;
stanco, al mio padre, ai morti, ero tornato.

⁶⁰⁹ M. Villa, *Poesia e ripetizione lessicale*, op. cit., p. 190.

⁶¹⁰ «Il sogno è qui “registrato in presa diretta”, con un resoconto compiuto contemporaneamente rispetto al suo svolgersi, come dimostra il fatto che è riportato un dialogo tratto da esso, in cui campeggia un presente (“è”, v. 7)» (Laura Venturini, *Il sogno e il mancato incontro con la madre*, in *Per Giovanni Pascoli nel primo centenario dalla morte. Atti del Convegno di Studi Pascoliani. Verona, 21-22 marzo 2012*, a cura di Nadia Ebani, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 183-197, cit. pp. 185-186).

⁶¹¹ Cfr. almeno §§ 7.1.2 e §§ 7.1.3.

⁶¹² M. Boaglio, *L'«ultimo sogno» e la coscienza del nulla*, op. cit., p. 415. Ma cfr. anche Venturini: «Della terra di origine non è indicata altra caratteristica se non il rapporto che essa intrattiene con il soggetto (“mio villaggio”, “mia casa”) questo luogo non è descritto ed è connotato soltanto dalla relazione, dal legame che lo unisce al soggetto» (L. Venturini, *Il sogno e il mancato incontro con la madre*, op. cit., pp. 185-186).

5 Sentivo una gran gioia, una gran pena;
una dolcezza ed un'angoscia muta.
– Mamma? – È là che ti scalda un po' di cena –
Povera mamma! e lei, non l'ho veduta⁶¹³.

Come scrive Marino Boaglio, «né la stanchezza per il viaggio e per lo scacco esistenziale, né la fugacità della visita-apparizione [...] possono impedire il riconoscimento delle realtà un tempo care: la “mia casa” e il “mio villaggio” [...]. L'agnizione operata dal sogno cade precisa, meridiana, e inoltre, in un allargamento della memoria e del desiderio, viene a coinvolgere anche i familiari defunti»⁶¹⁴. Ma la tenuta della visione è destinata a sfaldarsi ben presto (come spia l'«angoscia muta» che precede il dialogato), e proprio per mezzo della mancata aderenza tra la risposta al v. 7 e la realtà dei fatti⁶¹⁵. Vale la pena, a questo proposito, ricordare la freudiana «corrispondenza tra il processo del sogno e la semantica delle lingue “primitive”, dove uno stesso termine enuncerebbe una cosa e anche il suo contrario»⁶¹⁶: *Mamma è là e mamma non è là* allo stesso tempo, fenomeno che accomuna il linguaggio onirico a quello poetico⁶¹⁷.

Mentre il *botta e risposta* di *Sogno* si esaurisce nell'arco di un solo verso, il penultimo, lo scambio di *Placido* è diluito in tre strofe di dieci versi ciascuna; tuttavia, per quanto la domanda-stimolo venga posta nel primo verso della prima strofa, la replica non giunge che nella terza parte, per tramite di un interlocutore mortifero:

I
Io dissi a quel vecchio, «Dove?» Io
cercava un fanciullo mio buono,
smarrito: il mio Placido: mio!

⁶¹³ *Sogno*, in G. Pascoli, *Myricae*, op. cit., p. 183.

⁶¹⁴ M. Boaglio, *L'«ultimo sogno» e la coscienza del nulla*, op. cit., p. 415.

⁶¹⁵ Commentando i vv. 5-6 della lirica, Laura Venturini ricorda: «Freud, nel 1919, darà il nome di *Unheimlich* alla sensazione di sbigottimento avvertita dal soggetto che in sogno incontra dei morti. Il contatto dell'individuo con i familiari, da vivi, suscitava in lui il senso di tranquillità, indicato da Freud con il termine *Heimlich*, generato da una frequentazione normale, abituale, consueta, mentre l'incontrare, in sogno, quelle stesse persone, morte, gli provoca un sentimento di sconcerto, di turbamento, di inquietudine: l'*Unheimlich*. Perché suscitò questa sensazione perturbante, una realtà deve, infatti, essere stata, in un primo momento, familiare al soggetto, poi essergli diventata estranea e, infine, riaffiorare improvvisamente alla sua coscienza, aparendogli, così, inquietante (l'*Unheimlich*, perciò, precedentemente è stato *Heimlich*)» (L. Venturini, *Il sogno e il mancato incontro con la madre*, op. cit., p. 188).

⁶¹⁶ É. Benveniste, *Essere di parola*, op. cit., p. 91.

⁶¹⁷ «Quello che Freud ha chiesto invano al linguaggio “storico” avrebbe potuto chiederlo, in qualche misura, al mito o alla poesia. Alcune forme di poesia sono paragonabili al sogno e possono suggerire la medesima modalità di strutturazione, introdurre nelle forme normali del linguaggio quella sospensione del senso che il sogno proietta nelle nostre attività» (*Ivi*, p. 95).

5 Cercavo quelli occhi (... un cipresso?)
co' quali chiedeva perdono
di vivere, d'esserci anch'esso.

Cercavo. Ero giunto. Era quello
per certo il paese azzurrino
suo: monti, una selva, un castello,

10 poi monti: più su, San Marino.

[...]

III

E in fine, guardandosi attorno,
«Qui» disse quell'uomo. A Sogliano
la torre sonò mezzogiorno.

25 Stridevano gli usci, i camini
fumavano tutti: lontano
s'udiva un vocio di bambini.

E lui? «Qui» mi disse: «non vede?»
Io vidi: tra il grigio becchino
e noi, vidi un nero, al mio piede,

30 di terra ah! scavata il mattino!⁶¹⁸

Come nel caso di *Nozze e Gloria*, anche per *Sogno e Placido* può risultare funzionale una lettura a specchio, laddove il micro-scambio che vi si articola presenta corrispondenze interne significative. In entrambi gli episodi, infatti, l'iniziativa è a carico del soggetto, che rompe il silenzio con una domanda lapidaria volta a ottenere informazioni sul luogo in cui si trova un congiunto a lui estremamente caro («“Mamma?”», «“Dove?” Io / cercava un fanciullo mio»); la risposta che riceve, che risulta pragmaticamente abbondante in *Sogno* e sufficiente⁶¹⁹ in *Placido*, viene effettivamente a indicargli un luogo preciso, tramite due avverbi deittici diametralmente opposti: *qui* e *là* («“È là che ti scalda un po' di cena”», «“Qui” disse quell'uomo», corsivi miei).

⁶¹⁸ Da *Placido*, in G. Pascoli, *Myricae*, op. cit., pp. 205-206.

⁶¹⁹ «Una risposta per essere definita sufficiente non deve anche essere la più breve possibile; basta che non fornisca informazioni in più rispetto a quella voluta dall'interrogante. [...] È invece largamente documentata nei testi letterari [...] la categoria delle risposte ridondanti che [...] oltre alla informazione richiesta comunicano altre informazioni, il tutto in una sola frase» (S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., pp. 198-199).

A questo punto, le interazioni si biforcano in due esiti opposti, il *non vedere* e il *vedere*⁶²⁰: «Povera mamma! e lei, *non l'ho veduta*»⁶²¹, «*Io vidi*: tra il grigio becchino / e noi, *vidi* un nero, al mio piede, // di terra ah! scavata il mattino!» (corsivi miei). Due esiti opposti ma equivalenti, che portano cioè allo stesso risultato finale: ossia la mancata adesione fra la risposta alla verità della visione, che nel primo testo non si realizza⁶²² e nel secondo si realizza in modo fallimentare (quello che l'*io* vede, di fatto, non è la persona che cercava ma la terra appena smossa, che non è la persona). In ultima analisi, vale anche per il dittico *Sogno-Placido* quanto osserva Garboli facendo riferimento a *La tessitrice*: «Il narratore verrà gettato fuori campo: ha aperto la porta sull'al di là, ma solo per cadere in un altro tranello della vita»⁶²³. Il cortocircuito fra l'accensione dialogica e l'epifania del niente, che culminerà nel *Ritorno a San Mauro*, viene ribadita da anche Carla Chiummo che, a proposito della «delusione della rapida visione incompiuta» di *Sogno*, scrive:

Qui per una volta il sogno lo riporta nella sua casa dell'infanzia (v. 2), dove rivede i familiari scomparsi e in particolare il padre, con il quale – a differenza che nel poemetto proemiale – riesce a dialogare: quella che non riuscirà a vedere è invece la figura materna. [...] Dopo il breve scambio di battute con il padre, l'epifania, l'improvvisa apparizione, si dissolverà bruscamente e la visione della madre gli sarà impedita; proprio come accadrà definitivamente nel “Ritorno a San Mauro” dei *Canti di Castelvecchio*, già tutto anticipato in questo *Sogno*: nelle movenze e nella negazione finale di quel ritorno all'infanzia⁶²⁴.

§§ 4.1.4 I due fuchi

Tu, poeta, nel torbido universo
t'affisi, tu per noi lo cogli e chiudi
in lucida parola e dolce verso;

⁶²⁰ Sul rapporto tra *non vedere* e *vedere*, cfr. anche A. Vallone, 'Vedere' 'udire-sentire' 'piangere-lagrima' nella poesia pascoliana, op. cit.

⁶²¹ Come osserva Venturini, «“Povera mamma”: qui non è più raccontato il sogno, ma questo è un giudizio, espresso nella veglia, del soggetto che guarda retrospettivamente al fenomeno onirico che gli è occorso. [...] Fra reale e sfera onirica non c'è, perciò, opposizione, ma continuità, che si realizza all'insegna dell'assenza della mamma, che l'io non ha visto nel sogno e che continua a non poter vedere nella realtà» (L. Venturini, *Il sogno e il mancato incontro con la madre*, op. cit., pp. 189-190).

⁶²² Per rimandare ancora all'analisi di Boaglio, «La verifica tentata in *Sogno* fornisce dunque dei risultati chiaramente negativi: impossibile è la riedificazione del “nido” infranto, impossibile la catarsi e il rimpatrio del poeta, e impossibile – perché inerme, impotente, addirittura stroncato nel momento supremo della verità – il sogno stesso, inadeguato non soltanto a percepire l'ignoto ma anche a riproporre quello che dovrebbe costituire la ‘vera’ realtà e a svelarne i reconditi valori» (M. Boaglio, *L'«ultimo sogno» e la coscienza del nulla*, op. cit., p. 416).

⁶²³ C. Garboli, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, op. cit., p. 398.

⁶²⁴ C. Chiummo, *Guida alla lettura di «Myricae»*, op. cit., pp. 191-192.

5 sì ch'opera è di te ciò che l'uom sente
tra l'ombre vane, tra gli spettri nudi.
Or qual n'hai grazia tu presso la gente?

 Due fuchi udii ronzare sotto un moro.
Fanno queste api quel lor miele (il primo
diceva) e niente più: beate loro!
10 E l'altro: E poi fa afa: troppo timo!⁶²⁵

I due fuchi, la lirica incipitaria della quinta sezione (*Le pene del poeta*), sembra invece richiedere un'attenzione esclusiva. Come nel proemiale *Giorno dei morti*, lo scambio viene introdotto da un verbo percettivo riferito a chi dice «io» («udii», v. 7), che si posiziona come testimone di un *botta e risposta* cui non prende parte né in prima né per interposta persona, ma che triangola, in un certo senso, proprio attraverso il suo assistervi. A lato, si può anticipare come le strategie di triangolazione abbiano particolare fortuna nei dialoghi lirici del Novecento (si pensi al Gozzano de *Le due strade* o, più in generale, al Luzi di *Nel magma*, che fa della triangolazione un sistema⁶²⁶): la triangolazione di uno scambio diadico (come diadici sono molti, se non la netta maggioranza, degli scambi raccolti in questo corpus), laddove il terzo elemento non è necessariamente l'*io* (in *Appuntamento a ora insolita* di Sereni, per esempio, sarà una «vetrina» a riflettere l'interazione tra il soggetto e la «gioia»⁶²⁷), sembra un fenomeno in sintonia con la concezione degli interlocutori come istanze equidistanti dall'*io* lirico-patico che raccoglie e sovra-intende il loro entrare in relazione⁶²⁸; in altre parole, per riprendere un aspetto al cuore del pensiero di Levinas, il terzo si comporta come «un “altro Altro”»⁶²⁹.

Tornando a *I due fuchi*, nello scambio di battute risultano attive, in simultanea, più componenti disfunzionali fra quelle finora incontrate (l'irrelatività, lo scarto dell'interlocutore e la falsa risposta). Più precisamente, il primo insetto si rivolge all'altro con un'osservazione antifrastica sulla vita improduttiva delle api, la cui operosità si riduce a un unico prodotto superfluo («quel lor miele», v. 8); l'ironia della battuta è affidata all'esclamazione conclusiva

⁶²⁵ *I due fuchi*, in G. Pascoli, *Myricae*, op. cit., p. 75.

⁶²⁶ Cfr. §§ 6.2.1.

⁶²⁷ Cfr. §§ 7.2.2.

⁶²⁸ Cfr. §§ 1.3.1.

⁶²⁹ L'introduzione del terzo elemento «non abolisce, né intacca minimamente la genesi “etica” dell'oggettività, dal momento che il terzo è una sorta di sdoppiamento dell'Altro della relazione etica duale» (F. P. Ciglia, *Introduzione* a E. Levinas, *Nomi propri*, op. cit., p. XIII, n.); secondo Derrida, che si riallaccia a Levinas, «la fedeltà assoluta all'altro passa per la prova di uno spergiuro originario e inevitabile, in cui la possibilità terrificante non è più soltanto un incidente che si verifica nella promessa: appena c'è uno, ci sono due, e dunque tre, e il terzo – possibilità della giustizia, diceva Lévinas – introduce allora lo spergiuro nel faccia-a-faccia, nella relazione duale più diretta» (J. Derrida, *Al di là delle apparenze*, op. cit., p. 41).

(«beate loro!», v. 9), che simula (senza pretesa di credibilità) una sorta di invidia per il modello di esistenza oziosa appena proposto. Il secondo insetto tuttavia, pur riconnettendosi al *topic* (la svalorizzazione dell'opera delle api, metaforica dell'incomprensione del ruolo del poeta all'interno del consorzio sociale), non dà adito alla strategia detrattiva della sottigliezza ironica e della finta adesione perseguita dal primo parlante, cui sostituisce invece una critica aperta («E poi fa afa: troppo timo!». v. 10).

Non solo. Come ricorda Lavezzi nelle note di commento, sono proprio i fuchi, i maschi delle api, «qui simbolo delle persone insensibili alla poesia», a essere considerati *inutili* nella cultura popolare: «in quanto inetti a produrre cera e miele, sono tradizionalmente tacciati di oziosa inoperosità»⁶³⁰. Sotto questo profilo, il dialogo sembrerebbe muoversi entro plurimi livelli di scarto: in primo luogo, il *botta e risposta* si fonda sulla maldicenza (dei fuchi, a danno delle api), che rappresenta di per sé una forma di scarto; secondo, la relazione interlocutiva registra una sorta di disfluenza empatica, nella misura in cui il secondo attore si dissocia dalla strategia antifrastica adottata dal primo per muoversi sui binari più rigidi del verdetto; terzo, più importante, la lirica stessa può essere letta come uno scarto da parte dell'autore-poeta nei confronti dei suoi detrattori («la gente» del v. 6, che i due insetti incarnano) attraverso la scelta di mettere in bocca proprio a questi insetti un giudizio negativo sull'operosità delle api. Giudizio che, alla luce delle considerazioni riportate, mostra tutta la sua infondatezza, la sua natura di paradosso, ritorcendosi (come spesso accade) contro chi l'ha dato.

§ 4.2 *Canti di Castelvecchio*

Rispetto a *Myricae*, i *Canti di Castelvecchio* sperimentano sia un più ampio ricorso al dialogato, attestabile in almeno 12⁶³¹ liriche su 67, sia una maggiore complessità (complicazione formale) dello stesso: mentre, nel primo libro, le interazioni non oltrepassano mai la porzione minima della coppia adiacente, gli episodi dei *Canti* si predispongono invece alla ricorsività e alla durata; il dialogo, in altri termini, supera la frontiera della replica del secondo parlante, e il primo si riappropria della *speakership*.

Ne *Il fringuello cieco*, per esempio, le voci in scena sono addirittura sei; o ancora, in *Un ricordo*, il tema del congedo del padre viene svolto in tre scene dialogiche distinte e

⁶³⁰ G. Lavezzi, commento a G. Pascoli, *Myricae*, op. cit., p. 220, nota al v. 7.

⁶³¹ Nell'ordine: *The hammerless gun*, *I due girovaghi*, *Notte d'inverno*, *Per sempre!*, *Il sole e la lucerna*, *Il ciocco*, *Il fringuello cieco*, *Un ricordo*, *La tessitrice*, *Casa mia*, *Commiato*, *Giovannino*.

consecutive, in cui l'interlocutrice di turno si oppone con forza crescente alla partenza dell'uomo, in una *climax* ascendente di pathos premonitorio del tragico evento alle porte. Lo sperimentalismo anti-dialogico dei *Canti* sembra toccare dei vertici in *Commiato*, dove lo scarto dell'interlocutore viene applicato a una battuta pretermessa, e ne *I due girovagli*, dove agiscono insieme irrelatività e fraintendimento. La forma più rappresentata, come accennato, è lo scarto da parte di un interlocutore mortifero (il primo parlante non sa replicare alla figura della morte portata dal secondo): è quanto avviene nei componimenti *Per sempre!*, *Il sole e la lucerna* e *La tessitrice*. I *Canti* si aprono, infine, a veri e propri sistemi corali, come accade ne *Il ciocco*, dove i parlanti si susseguono reiterando, con variazioni, un'unica istanza di fondo.

Considerando il rapporto fra testi totali e testi dialogati, *Il ritorno a San Mauro* è il ciclo a maggiore densità dialogica⁶³²; come osserva Garboli nel cappello introduttivo di *Giovannino*, che si gioca sul motivo del doppio – «Pascoli “doppio” (aveva visto anche questo!)»⁶³³ –, la suite del *Ritorno* appare uniformemente organizzata rispetto alla medesima ‘regola dell’incontro’:

ritorno all'infanzia e appuntamento davanti ai propri morti che si comportano secondo lo schema abituale del *Ritorno*, dove le ingenuie e fiduciose aspettative di colui che rivede in spirito i propri cari (in questo caso se stesso) vengono puntualmente disattese. [...] In tutto il *Ritorno* (se si eccettuino il *Bolide* e *Tra San Mauro e Savignano*, eccitati dalla presenza di un pubblico immaginario) si favoriscono le delusioni⁶³⁴.

Gli episodi dialogici dei *Canti* verranno quindi trattati, nei prossimi sottoparagrafi, seguendo un criterio di complessità crescente: dal *botta e risposta* ai sistemi corali. La funzionalità di un simile attraversamento del libro (che procede sulla base non dell'ordine interno, ma della struttura enunciativa) è che permette di isolare più facilmente alcune costanti, che sembrano abbinarsi a specifiche configurazioni dei passaggi di parola. Per esempio, le interazioni diadiche sembrano tutte riconducibili, per vie diverse, alla forma dello scarto dell'interlocutore: dall'opposizione apparente dei *Due girovagli* alla sparizione del partner di

⁶³² «il riaprirsi della ferita produce, inarrestabile, l'emorragia del monologo e del colloquio. “La madre parla con la cavalla storna”, dice un embrione di inchiostro frettoloso; ma la madre parla anche con Giovannino (*Mia madre* e *Commiato*), Giovannino con Giovannino (*Giovannino*), il padre con l'assassino (nel camposanto), e (dal calesse) con moglie e figlie» (C. Garboli, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, op. cit., p. 366).

⁶³³ *Ivi*, p. 429.

⁶³⁴ *Ivi*, pp. 430-431. Ma cfr. anche Giuseppe Leonelli: «L'ombra che s'aggira, al crepuscolo, per il “dolce paese lontano” è quella di un sopravvissuto a un remoto sfacelo, un vivo-morto che s'aggira barcollando, senza più speranza, per un non-luogo abitato da morti-vivi, dove ogni riconoscimento è una conferma, sempre rinnovata, d'una esclusione irrevocabile» (Giuseppe Leonelli, *Il “Ritorno a San Mauro” nello sviluppo della poesia pascoliana*, in Giovanni Pascoli, *Il ritorno a San Mauro*, introduzione e commento di Cesare Garboli, a cura di Giuseppe Leonelli, Milano, Mondadori, 1995, cit. p. VIII).

Commiato. Come anticipato, il setting più frequente (che informa liriche anche molto ravvicinate fra loro, non di rado contigue) prevede il confronto con un interlocutore mortifero; il fatto stesso che questa situazione si ripresenti ogni volta *ex novo* sembra indicare che l'informazione intrattabile non viene mai assimilata dall'*io*. Che nessun confronto, in altre parole, si realizza.

§§ 4.2.1 Scambi a due voci

Il primo scambio diadico dei *Canti di Castelvecchio* è il refrain della lirica *I due girovaghi*:

– *Oggi ci sono*
e doman me ne vo...
– *Stacci!*
*stacci! stacci!*⁶³⁵

L'aneddoto popolare che offre l'occasione del testo parla di uno spazzacamino che, giunto con scarsa fortuna in un piccolo paese di montagna, si rivolge agli abitanti con un ultimo, disperato appello, nella speranza di ricevere un incarico: «*Oggi ci sono / e doman me ne vo*». Tuttavia, l'asserzione io-orientata, dietro cui si cela una minaccia retorica (*chi non approfitta ora...*), viene 'accolta' solo dall'ecolalia di uno stacciaio che pubblicizza la sua unica mercanzia: «*Stacci! / stacci! stacci!*». Secondo l'aneddoto, lo spazzacamino avrebbe interpretato l'annuncio come una replica canzonatoria relata alla sua battuta, e i due ambulanti sarebbero venuti alle mani; il fattore determinante dell'equivoco è l'omonimia grammaticale di «*stacci*», che lo stacciaio pronuncia come sostantivo variante di *setaccio* ma lo spazzacamino inferisce come l'imperativo del verbo *stare*.

La scena dei *Due girovaghi* si basa dunque sulla forma del fraintendimento: le parole di un attore diventano oggetto di un malinteso, equivocate nel loro contenuto semantico. Al *qui pro quo* si aggiunge, in questo caso, la forma dell'irrelatività, a sconfessare la natura dialogica dell'episodio: che dialogo non è, in quanto la battuta dello stacciaio ha come destinatari gli abitanti del borgo, e non lo spazzacamino, che invece la ritiene un'insubordinazione a suo danno. In breve, il primo parlante considera relati due enunciati che non lo sono: la battuta del secondo sarebbe stata la stessa anche qualora il primo non avesse

⁶³⁵ Da *I due girovaghi*, in G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, op. cit., p. 32; il ritornello si ripete, nell'arco del testo, tre volte: ai vv. 7-9, 16-18 e 25-27.

parlato. «Il vero dialogo ci può apparire improvvisamente attraverso l'intonazione di voce di un bigliettario, [...] dal sorriso di uno spazzacamino»⁶³⁶, scrive Martin Buber riferendosi all'epifania, nelle situazioni conversazionali dell'«esistenza moderna», del dialogo «autentico» (opposto al dialogo «tecnico» e al «monologo travestito da dialogo»); sembra dunque paradigmatico il fatto che negli episodi lirici accada il contrario: ovvero l'epifania dell'anti-dialogo, la manifestazione irrefragabile del cuore anti-comunicativo della comunicazione interumana.

A soli due intervalli di distanza, lo smottamento enunciativo di *Notte d'inverno* porta un nuovo equivoco percettivo (per restare su Buber, secondo il filosofo dell'intersoggettività⁶³⁷ «l'insufficienza della percezione», correlatamente all'«insinuarsi dell'apparenza», è esattamente il fattore che «impedisce lo sviluppo dell'interumano»⁶³⁸):

Il treno s'appressa...Già sento
la querula tromba che geme,
là, se non è l'urlo del vento.

15 E il vento rintrona rimbomba,
 rimbomba rintrona, ed insieme
 risuona una querula tromba.

 E un'altra, ed un'altra – Non essa
 m'annunzia che giunge? – io domando.
20 – Quest'altra! – Ed il treno s'appressa
 tremando tremando
 nell'oscurità⁶³⁹.

Come scrive Nava, «la poesia è fondata su un motivo tipicamente pascoliano, lo scambio di dati sensibili, che comporta un equivoco di percezione, suscettibile di esiti visionari o addirittura di valenze simboliche [...]. In questo caso il fragore del fiume nella notte si tramuta con la complicità del vento nello strepito d'un immaginario treno in arrivo»⁶⁴⁰. In analogia con il dittico *Sogno-Placido*, è chi dice «io» a prendere l'iniziativa dialogica, ponendo una domanda (dal valore psicologico negativo: «“Non essa / m'annunzia che giunge?”», vv. 18-

⁶³⁶ M. Buber, *Il principio dialogico*, op. cit., p. 127.

⁶³⁷ Cfr. anche Levinas: «Come per la maggior parte dei contemporanei, l'Io, per Buber, non è una sostanza, ma una relazione» (E. Levinas, *Nomi propri*, op. cit., p. 24).

⁶³⁸ M. Buber, *Il principio dialogico*, op. cit., p. 218.

⁶³⁹ Da *Notte d'inverno*, *Ivi*, p. 37.

⁶⁴⁰ Giuseppe Nava, commento a Giovanni Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, introduzione e note di Giuseppe Nava, Milano, Rizzoli, 1983 (1994⁵), cit. p. 109.

19) il cui scopo è ottenere informazioni circa l'arrivo di una persona cara. La controparte tuttavia non è più una figura umana (anche se di consistenza onirica): per quanto la replica rimanga opacamente adespota, infatti, sembra da attribuirsi alla stessa voce del vento, conformemente alle legalità speciali, di matrice orfico-simbolista, della poesia pascoliana.

Mentre in *Notte di vento (Myricae)* l'agente atmosferico fa rintoccare le domande del soggetto in uno spazio asemantico e quindi non dialogico *sensu stricto* («(chi passa laggiù?) / [...] (chi batte alla porta?) / uuh... uuuh... uuuh...»), in *Notte d'inverno* il vento parla nel linguaggio umano. Solo che il linguaggio umano è mendace⁶⁴¹: e infatti, la replica precisativa «“Quest'altra!”» (v. 20), che implicitamente conferma la supposizione negativa (*no, non è questa*), costituisce una falsa risposta, nella misura in cui l'*altra* tromba, ovvero la tromba annunciatrice della «piccola dama» (v. 24) attesa, non giungerà.

Sembra importante marcare, seguendo questo tracciato, la stretta connessione fra il palinsesto deittico e l'anti-epifania («“È là [...]”», «“Qui” disse quell'uomo», «“Quest'altra!”»), fatta detonare da dimostrativi che non dimostrano niente (o meglio, che mostrano *il niente*); rispetto al dittico myriceo, inoltre, lo scarto anti-epifanico si trasferisce dalla dimensione visiva («non l'ho veduta», «Io vidi») a quella uditiva («Risento / la tromba e la romba che corre», vv. 35-36). In coda, il confronto con l'incipit delle *Laudi* («Udite, udite, o figli della terra, udite il grande / annunzio ch'io vi reco sopra il vento palpitante / con la mia bocca forte!»⁶⁴²) risulta eloquente della discrepanza rispetto al modello dannunziano, dove è il «vento palpitante» a essere subordinato al «grande annunzio» dell'*io*.

⁶⁴¹ Cfr. anche Lacan: «Che cosa può esserci più vero dell'enunciazione *Io mento*? Chiedo dove stia il paradosso. [...] Tutti sentono che non può capitare di dire niente di più vero di *Io mento*. È anzi questa, di sicuro, la sola verità che eventualmente non vada in frantumi» (J. Lacan, *Il seminario. Libro XVIII*, op. cit., p. 8); «ciò che caratterizza l'intersoggettività è che il soggetto può mentirci. È la prova decisiva. Non dico che sia l'unico fondamento della realtà dell'altro soggetto, ne è la prova. In altri termini, ci rivolgiamo di fatto a degli A₁, A₂, che sono ciò che non conosciamo, degli autentici Altri, dei veri soggetti. Essi sono dall'altra parte del muro del linguaggio, dove in linea di principio non li raggiungo mai. Fondamentalmente è loro che ho di mira ogni volta che pronuncio una vera parola, ma raggiungo sempre *a'*, *a''*, per riflessione. Miro sempre ai veri soggetti, e mi devo accontentare di ombre. Il soggetto è separato dagli Altri, i veri, a causa del muro del linguaggio. [...] Quando ci serviamo del linguaggio, la relazione con l'altro si svolge sempre in questa ambiguità. In altri termini, il linguaggio è altrettanto fatto per fondarci nell'Altro, che per impedirci radicalmente di comprenderlo» (J. Lacan, *Il Seminario. Libro II*, op. cit., p. 311). Si può rimarcare, a margine, una consonanza significativa con il pensiero di Martin Buber, il quale, se da un lato concepisce la soggettività unicamente come intersoggettività (*in principio è la relazione*), dall'altro lato avverte la radicale ulteriorità del dialogo autentico rispetto alla «vita dialogica» di cui si può fare esperienza: «Non solo esistono ampie regioni della vita dialogica che non sembrano dialogo, ma vi è anche una forma di dialogo che del vero dialogo non ha né la forza vitale, né l'essenza, ma soltanto l'apparenza. Talvolta sembra esistere unicamente quest'ultima forma» (M. Buber, *Il principio dialogico*, op. cit., p. 127).

⁶⁴² Da *L'annunzio (Maia)*, in Gabriele D'Annunzio, *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi. Libro primo. Maia. Laus Vitae*, Bologna, Zanichelli, 1941, cit. p. 13, vv. 1-3.

A una posizione di distanza da *Notte d'inverno*, le ultime due strofe di *Per sempre!* portano avanti l'equivocità del dialogato, ma superando la misura minima del *botta e risposta* a favore di una ricorsività nuova:

Le dissi: «E a me, mi vuoi bene?»
«Sì, tanto!» E i tuoi occhi in me fisse.
«Per sempre?» le dissi. Mi disse:
25 «PER SEMPRE!»

Risposi: «Sei bimba e non sai
Per sempre che voglia dir mai!»
Rispose: «Non so che vuoi dire?
Per sempre vuol dire *Morire...*
30 sì: addormentarsi la sera:
restare così come s'era,
PER SEMPRE!»⁶⁴³

Il motivo dell'equivoco si impianta nella locuzione temporale anaforizzata, che i parlanti riprendono attribuendole un diverso valore. I primi quattro turni (vv. 22-25) danzano sul modulo delle negoziazioni⁶⁴⁴, per cui chi dice «io» spinge la controparte a pronunciare le parole desiderate. Ma le parole desiderate, una volta ottenute, diventano l'aggancio di una protesta disconfermante: il soggetto sostiene che l'interlocutrice parli impropriamente, ovvero *non sappia* quanto dice («“Sei bimba e non sai / *Per sempre* che voglia dir mai!”»). Protesta che si rovescia nel solito scarto mortifero: la «“bimba”», infatti, non solo dimostra di sapere che «la fissazione eterna è assicurata (solo ed esclusivamente) dalla morte»⁶⁴⁵, ma ne istruisce lo stesso soggetto, oblioso del senso intrattabile («“Non so che vuoi dire? / *Per sempre* vuol dire *Morire...*”»).

Nello stesso scarto si risolve l'episodio della lirica *Il sole e la lucerna*, che sviluppa «due termini essenziali di gran parte della meditazione svolta dal Pascoli»⁶⁴⁶, *cosmo e umanità*:

⁶⁴³ Da *Per sempre*, in G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, op. cit., pp. 41-42.

⁶⁴⁴ «la maggior parte delle negoziazioni portano i loro protagonisti a giocare a nascondino, spingendoli a far parlare l'altro e a dare un'immagine di sé senza però rivelarglisi. In un tale gioco non esiste nessuno che, fino al guadagno dell'informazione, non si muova secondo una direzione differente nel dialogo» (F. Jacques, *Per un interazionismo forte*, op. cit., p. 24).

⁶⁴⁵ M. Villa, *Poesia e ripetizione lessicale*, op. cit., p. 186, n.

⁶⁴⁶ G. Getto, *L'ispirazione cosmica nella poesia di Giovanni Pascoli*, op. cit., p. 162; nella stessa pagina si legge: «Il problema dell'insufficiente spazio terrestre e quello dell'immenso spazio celeste; il problema del breve tempo umano e quello dell'infinito tempo astrale; il problema dell'immediato oggi e domani sociale e politico e il problema dell'eterno destino umano, della morte e di Dio: sono problemi che si intrecciano continuamente nella preoccupazione del Pascoli. L'uomo del Pascoli è l'uomo visto in rapporto alla terra e al cosmo».

E disse, il sole: – Atomo fumido! io
 guardo, e tu fosti – A lui l’umile fiamma:
 – Ma questa notte tu non c’eri, o dio;
 10 e un malatino vide la sua mamma

alla mia luce, fin che tu sei sorto.
 Oh! grande sei, ma non ti vede: è morto! –⁶⁴⁷

Al «sole» che tenta di posizionarsi come principio cosmico «l’umile fiamma» contrappone la figura della morte: questi non era presente, infatti, nell’ultima notte del «malatino», che solo la lucerna rischiarava; né può essere visto dai morti, per i quali il suo sorgere è inutile; la congiunzione avversativa come formula d’apertura («“Ma [...]”», v. 9), altro modulo ricorrente dei dialoghi lirici, radica l’emergenza dialogica nel terreno dell’opposizione. Il secondo movimento della lirica, in cui la fiamma, sempre rivolgendosi all’astro, continua a perorare la sua causa, è una sorta di postilla dal tenore patetico, coerentemente alle intonazioni della poesia pascoliana⁶⁴⁸; questa mossa di post-combustione, quasi un *botta e risposta* caudato, per cui l’attore che ha appena parlato si riappropria della parola, riagganciandosi e ampliando quando detto, è un tratto ricorrente degli scambi pascoliani, registrato già in *Myricae* (cfr. *Placido*: «“Qui” / disse quell’uomo [...] “Qui” mi disse: “non vede?”», vv. 22-27). Lo si ritrova, seguendo l’ordine del libro, nella terza poesia dei *Canti* che presenta uno scarto da parte di un interlocutore mortifero, *La tessitrice*:

Mi son seduto su la panchetta
 come una volta... quanti anni fa?
 Ella, come una volta, s’è stretta
 su la panchetta.

5 E non il suono d’una parola;
 solo un sorriso tutto pietà.
 La bianca mano lascia la spola.

Piango, e le dico: Come ho potuto,
 dolce mio bene, partir da te?
 10 Piange, e mi dice d’un cenno muto:
 Come hai potuto?

⁶⁴⁷ Da *Il sole e la lucerna*, in G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, op. cit., p. 53.

⁶⁴⁸ «Che il patetico costituisca uno dei livelli che compongono la multistratificata lingua poetica di Pascoli è fatto incontestabile [...], così come lo è il carattere insieme vittimistico e melodrammatico che il patetismo di regola vi assume» (M. Villa, *Poesia e ripetizione lessicale*, op. cit., p. 171).

Con un sospiro quindi la cassa
tira del muto pettine a sé.
Muta la spola passa e ripassa.

15 Piango, e le chiedo: Perché non suona
dunque l'arguto pettine più?
Ella mi fissa, timida e buona:
Perché non suona?

20 E piange, e piange – Mio dolce amore,
non t'hanno detto? non lo sai tu?
Io non son viva che nel tuo cuore.

Morta! Sì, morta! Se tesso, tesso
per te soltanto; come, non so:
in questa tela, sotto il cipresso,
25 accanto infine ti dormirò –⁶⁴⁹.

Tra le più frequentate stazioni pascoliane, *La tessitrice* mostra uno statuto opacizzato dalla presenza di «un dialogo non verbale, bensì affidato [...] all'eloquenza minima dei trasalimenti, alla semantica ammiccante degli sguardi e dei gesti»⁶⁵⁰; come scrive Gino Tellini, «il nucleo portante del testo risiede nel colloquio tra i due personaggi, nell'assorta comunicazione tra due amanti che d'un tratto si sono ricongiunti dopo una lontananza durata un numero indefinito di anni»⁶⁵¹. La cornice dell'episodio sta tutta nella «panchetta» in cui il soggetto si siede al primo verso, ripetendo un gesto consueto in un passato indefinitamente lontano; l'altra figura è già lì, come accade nei sogni, non ha cenni di sorpresa e gli fa spazio: «E non il suono d'una parola» (v. 5). Il dialogo si dà come silenzio psichico, o per dirla con Garboli, come una «pantomima cui è stato tolto l'audio naturale»⁶⁵².

I primi due 'passaggi di silenzio' (Olivia Galisson parla di «mise en scène de l'empathie»⁶⁵³) tra l'*io* e la muta interlocutrice, identificata unicamente dall'aggancio

⁶⁴⁹ *La tessitrice*, in G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, op. cit., pp. 191-192.

⁶⁵⁰ G. Tellini, *Pascoli e i fantasmi del quotidiano*, op. cit., p. 46.

⁶⁵¹ *Ibidem*.

⁶⁵² «Parrà strano, con questo, che i veri valori della *Tessitrice* risiedano nell'inspiegabile silenzio con cui si svolge una pantomima cui è stato tolto l'audio naturale, per sostituirlo con la forza di comunicazione delle lacrime. Il nesso "parole/lacrime" richiama non solo il Dante mistico ma anche l'efferato ("parlare e lacrimar vedrai insieme"); le parole stesse sono lacrime [...]. La voce dei mimi non arriva né da qui né dal paradiso; arriva da un non-luogo spettrale come un palcoscenico colpito dalla luce del giorno» (C. Garboli, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, op. cit., p. 395).

⁶⁵³ «Le poème est très nettement construit sur des symétries et des répétitions, comme une mise en scène de l'empathie, de l'effet de miroir qui régit les rapports des morts et des vivants. Peut-être est-il aussi possible d'entendre pleinement ce 'suono di una parola' comme la possibilité d'une parole sans son, comme d'un signifié sans signifiant, une voix non voisée» (O. Galisson, *La mémoire des morts*, op. cit., p. 46.).

pronominale⁶⁵⁴, vengono opacizzati dall'abolizione delle marche interpuntive del riporto. Il *verbum dicendi* non è semplicemente coordinato al verbo *piangere*, ma viene da questo carburato («Piango, e le dico», v. 8; «Piange, e mi dice d'un cenno muto», v. 10; «Piango, e le chiedo», v. 15; «E piange, e piange», v. 19); in altre parole, non si tratta di un *parlare fra lacrime*, ma «a parlare sono le lacrime»:

il pianto viene dotato di “comunicazione”; ed è la sola realtà a trovare senso dove ogni altro senso è caduto. Non solo le parole di *lei*, ma anche le parole di *lui* sono mute; e che i due si scambino battute non pronunciate ma lette “nelle lacrime” è chiaramente detto al v. 10: «Piange, e mi dice d'un cenno muto»; verso che coinvolge nel silenzio anche le parole del narratore («Piango, e le dico»), costruite in simmetria. Di qui in poi si insisterà sul mutismo di tutta l'azione; «muto» il pettine, «muta la spola» ecc. [...] la morte non ha cambiato nulla, non cambia nulla, perché non può interrompere la comunicazione e non può darla⁶⁵⁵.

Il fatto che l'iniziativa, anche in questo caso, sia a carico dell'*io* rimarca il *pattern* per cui il soggetto pascoliano si costituisce in rapporto alla delusione; la prima battuta, esprimendo «l'interrogativa stupefazione per la propria stessa assenza»⁶⁵⁶, («Come ho potuto, / dolce mio bene, partir da te?», vv. 8-9), rimanda alla situazione tipica dei sogni. Solo con la seconda domanda il campo si estende; significativamente, il senso deputato a entrare in relazione con il circostante è proprio l'udito, laddove il principio di realtà si schiude sulla base del non-udito: «Perché non suona / dunque l'arguto pettine più?» (vv. 15-16)⁶⁵⁷.

Lo straniamento è accentuato dal *modus loquendi* della pseudo-interlocutrice, che non risponde con parole sue (o meglio, non risponde affatto), ma si limita a ripetere la domanda che l'*io* le rivolge («Come hai potuto?», v. 11; «Perché non suona?», v. 18). In un certo senso, la *tessitrice* è l'incarnazione stessa della figura della ripetizione: non solo le risposte, ma anche le azioni geminano in raddoppiamenti verbali («la spola passa e ripassa», «E piange, e piange», «“Se tesso, tesso”»); lo stesso evento intrattabile, in definitiva, viene come replicato («“Morta! Sì, morta!”»).

⁶⁵⁴ «designata unicamente con il pronome “Ella” (vv. 3, 17), forma che allude alla donna amata, ma anche forma di riguardo che qualifica una figura distante e intangibile, che resta non per nulla senza volto e senza nome. [...] Il silenzio, anzi il mutismo che domina la scena [...] tradisce l'attonito stupore dell'incontro inatteso, ma anche una sospensione irrealistica, una gestualità onirica da film senza colonna sonora» (G. Tellini, *Pascoli e i fantasmi del quotidiano*, op. cit., p. 49).

⁶⁵⁵ C. Garboli, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, op. cit., pp. 397-398.

⁶⁵⁶ G. Tellini, *Pascoli e i fantasmi del quotidiano*, op. cit., p. 47.

⁶⁵⁷ L'interrogazione pertiene dunque l'«enigmatica, incorporea fisicità degli oggetti circostanti» (*Ivi*, p. 48).

Sembra rilevante, a questo punto, notare che la battuta dei vv. 19-25 sia la sola non-opaca (in quanto marcata dalla punteggiatura, i trattini medi che la delimitano), suggerendo un'effettiva pronuncia. A paradossale controprova, si evidenzia che proprio in questo caso il *piangere* non carbuiri il *dire*, ma altro *piangere* (da «Piange, e mi dice» si passa a «E piange, e piange»), come se la forza comunicativa del pianto vicesse il mutismo del dire. In questo senso, la mossa della post-combustione, diversamente da *Il sole e la lucerna*, non rappresenta un'appendice patetica, ma segna il momento culminante dell'episodio, tanto a livello del canale (che dal piano mentale sembra trasferirsi su quello verbale, mentre «passa alla donna per la prima volta la parte attiva della comunicazione»⁶⁵⁸), quanto a livello dell'epifania di senso. In conclusione, la pronuncia ad alta voce corrisponderebbe all'irruzione, all'interno dell'allucinazione⁶⁵⁹, di un principio di realtà, laddove la realtà è quella intrattabile della morte⁶⁶⁰:

La poesia si chiude con le parole della fanciulla, con la rivelazione prima sommessa e poi esclamativa della sua morte (vv. 21-22: «Io non son viva che nel tuo cuore. || Morta! Sì, morta!)), con il riconoscimento dell'esclusiva soggettività altrui che le consente misteriosamente di esistere (vv. 22-23: «Se tesso, tesso | per te soltanto; come, non so»), infine con la promessa di pace reciproca, quando anche lui sarà morto (vv. 24-25: «in questa tela, sotto il cipresso, | accanto infine ti dormirò»). Nulla è detto della risonanza che queste parole sommuovono nell'io attore⁶⁶¹.

La tessitrice è seguita, nei *Canti*, da *Casa mia*, che Garboli definisce una «Conversazione [...] col fantasma della madre in piedi sulla soglia di casa a San Mauro: duetto spettrale, vero e proprio *tête-à-tête*, non “colloquio”»⁶⁶²; ancora una volta, il disegno finale è lo scarto dell'interlocutore:

Mia madre era al cancello.

⁶⁵⁸ G. Tellini, *Pascoli e i fantasmi del quotidiano*, op. cit., p. 48; il critico prosegue osservando che «Le risposte di lei nei quinari del vv. 11 e 18 rilanciano le parole di lui, ma ai vv. 19-25 no, qui è lei che comunica una verità che lui non conosce e di questa non-conoscenza lei si meraviglia: “non lo sai tu?”» (*Ivi*, p. 49).

⁶⁵⁹ «l'intera vicenda, finora interpretabile come commosso idillio di due amanti, si rivela infine per quello che è: un'allucinazione, l'incontro impossibile con una defunta» (*Ivi*, p. 48).

⁶⁶⁰ «Il paradosso della *Tessitrice* sta nel fatto che l'irrealtà della situazione denuncia se stessa attraverso il mutismo che la fa essere; ciò che sta succedendo, l'incontro fra i due, si vanifica durante lo svolgersi della pantomima, ma è solo grazie alla sua “vanificazione” che può rivelarsi e può esistere. Ma il Pascoli della *Tessitrice* contravviene a ogni regola perché non fa esplodere nulla, la situazione non cambia, resta la stessa, è sempre a una dimensione. Ma se la realtà è la stessa, sempre a una dimensione, *dopo* la rivelazione della sua vanità, vuol dire che quella realtà è un inferno. Pascoli si situa al centro del Novecento» (C. Garboli, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, op. cit., p. 397).

⁶⁶¹ G. Tellini, *Pascoli e i fantasmi del quotidiano*, op. cit., pp. 56-57.

⁶⁶² C. Garboli, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, op. cit., p. 401.

Che pianto fu! Quante ore!
Lì, sotto il verde ombrello
della mimosa in fiore!

5 M'era la casa avanti,
tacita al vespro puro,
tutta fiorita al muro
di rose rampicanti.

Ella non anche sazia
10 di lagrime, parlò:
«Sai, dopo la disgrazia,
ci restringemmo un po'...»

Una lieve ombra d'ale
annunziò la notte
15 lungo le bergamotte
e i cedri del viale.

«ci restringemmo un poco,
con le tue bimbe; e fanno...»
Era il suo dire fioco
20 fioco, con qualche affanno.

S'udivano sussurri
cupi di macroglosse
su le peonie rosse
e sui giaggioli azzurri.

25 «Fanno per casa (io siedo)
le tue sorelle tutto.
Quando così le vedo,
col grembiul bianco, in lutto...»

Io vidi allor la mia
30 vita passar soave,
tra le sorelle brave,
presso la madre pia.

Dissi: «Oh! restare io voglio!
Vidi nel mio cammino
35 al sangue del trifoglio
presso il celeste lino.

Qui sperderò le oscure
nubi e la mia tempesta,
presso la madre mesta,

40 tra le sorelle pure!

Lavorerò di lena
tutto il gran giorno; e sento
ch'alla tua parca cena
m'assiderò contento,

45 quando dal mio lavoro,
o la tua lieve mano
od il vocio lontano
mi chiamerà, di loro.

E sarò lieto e ricco
50 io delle mie fatiche,
quando ogni tenue chicco
germinerà tre spiche.

E comprerò leggiadre
vesti alle mie fanciulle,
55 e l'abito di tulle
alla lor dolce madre»

Così dicevo: in tanto
ella piangea più forte,
e gocciolava il pianto
60 per le sue guancie smorte.

S'udivano sussurri
cupi di macroglosse
su le peonie rosse
e sui giaggioli azzurri.

65 «Oh! tu lavorerai
dove son io? Ma dove
son io, figliuolo, sai,
ci nevica e ci piove!»

Una lieve ombra d'ale
70 annunziò la notte
lungo le bergamotte
e i cedri del viale.

«Oh! dolce qui sarebbe
vivere? oh! qui c'è bello?
75 Altri qui nacque e crebbe!
Io sto, vedi, al cancello»

M'era la casa avanti,
tacita al vespro puro,
tutta fiorita al muro
80 di rose rampicanti⁶⁶³.

L'episodio si articola in tre parti. Parla prima (e per ultima) la madre, che, dopo un breve resoconto sul destino della famiglia in seguito a un evento-tabù («–Sai, dopo la disgrazia, / ci restringemmo un po'... – / [...] con le tue bimbe», vv. 11-18), apre uno squarcio sul presente («– Fanno per casa (io siedo) / le tue sorelle tutto», vv. 25-26), quindi accenna a qualcosa, un pensiero o un sentimento, che la attraversa in determinati momenti dell'ordinarietà, cui fa da molla una percezione visiva («Quando così le vedo, / col grembiul bianco, in lutto... –», vv. 27-28).

Risulta paradigmatico il fatto che la figura materna non 'parli per intero': il turno si frammenta in tre riprese discorsive (vv. 11-12, 16-17 e 25-28), interlineate da passaggi diegetici che si staccano dalla comunicazione verbale per aprirsi a un altro tipo di ascolto: quello della voce del paesaggio, presaga dell'avvento notturno («Una lieve ombra d'ale / annunciò la notte [...]», vv. 13-16; «S'udivano sussurri / cupi di macroglosse [...]», vv. 21-24). Anche questo tratto del sistema pascoliano si configura come una matrice del dialogismo del Novecento; volendo, si può isolare un asse Luzi-De Angelis in cui questo modello sembra assunto sistematicamente come un sintomo dell'anti-dialogo, attualizzato in forme diverse (se non diametrali): per quanto riguarda *Nel magma*, infatti, gli intervalli descrittivi sono connessi tanto a un paesaggio anti-dialogico (allarmante, sì, ma anche sgradevole) quanto al motivo dell'attenzione disempatica⁶⁶⁴, entrambi gli aspetti nuovi rispetto ai *Canti*; in *Somiglianze*, invece, queste accensioni liriche sostituiscono addirittura il sintagma del *verbum dicendi*, concorrendo a una *mise en oeuvre* dell'opacità⁶⁶⁵.

Tornando a *Casa mia*, la scomposizione del discorso della madre crea dunque l'effetto di un'anti-narrazione⁶⁶⁶, ossia di un resoconto eroso dalle figure della soppressione (reticenze,

⁶⁶³ *Casa mia*, in G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, op. cit., pp. 193-196.

⁶⁶⁴ Cfr. §§ 6.2.1.

⁶⁶⁵ Cfr. § 10.1.

⁶⁶⁶ «il discorso della madre è continuamente spezzato, come accade quasi sempre nella poesia pascoliana, quando sono introdotti a parlare i defunti» (G. Nava, commento a G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, op. cit., p. 381, nota al v. 12). Adolfo Jenni parla di *ritornelli*: «Nella poesia di 20 quartine di settenari fanno da ritornello tre intere quartine diverse che compaiono una prima volta come strofa seconda, quarta e sesta e una seconda volta come strofa quint'ultima, terz'ultima e ultima (mentre il centro della poesia resta senza richiami), e nell'insieme si presentano in ordine inverso, nell'ordine 1,2,3, 3,2,1. A differenza degli altri ritornelli, non sono rilevati tipograficamente dal corsivo. Ma del ritornello hanno tutta la natura, che li fa leggere con altro tono di voce, insistito e insieme abbassato» (Adolfo Jenni, *Pascoli tecnico*, in *Studi per il centenario*, vol. 2, op. cit., pp. 9-28, cit. p. 17).

allusioni, sospensioni), dal *modus loquendi* proprio dell'argomento intrattabile («Ella non anche sazia / di lagrime, parlò», vv. 9-10; «Era il suo dire fioco / fioco, con qualche affanno», vv. 19-20) e dall'infra-discorso del paesaggio. Per contro, chi dice «io» parla per intero (vv. 33-56), esaurendo in un unico turno la sua istanza semantica, che coincide con una spinta regressiva alimentata dal sentimento dialogicamente ricorrente della *pietas* («Io vidi allor la mia / vita passar soave, / tra le sorelle brave, / presso la madre pia», vv. 29-32): la nostalgia passiva del ritorno alla casa natale («Dissi: – Oh! restare io voglio!», v. 33) si trasforma in predisposizione a un'agency abnegante, come costanza d'impegno e lena indefessa prestata alle fatiche dei campi («E sarò lieto e ricco / io delle mie fatiche, / quando ogni tenue chicco / germinerà tre spiche», vv. 49-52), al servizio esclusivo del nido familiare («E comprerò leggiadre / vesti alle mie fanciulle, / e l'abito di tulle / alla lor dolce madre», vv. 53-56). Anche di questo motivo sembrano affacciarsi, specie in rapporto alle opere di autori che hanno esordito nell'ultimo quarto del secolo, riemersioni significative: se in Pascoli il ritorno impossibile induce allo sforzo fisico della vita contadina, in Cavalli la nostalgia dell'Eden perduto induce a un «mestiere» di «lusso»: si risolve cioè in un'auto-investitura poetica⁶⁶⁷.

Nella terza e ultima parte, torna a parlare la madre, che disillude il soggetto, come l'interlocutrice della lirica precedente, facendolo accedere a un principio di realtà, «paradossale richiamo a stare al sodo da parte di una defunta»⁶⁶⁸: non sarebbe possibile lavorare e seminare quelle terre («dove / son io, figliuolo, sai, / ci nevicava e ci piove!», vv. 66-68), né dolce sarebbe viverci («– Oh! dolce qui sarebbe / vivere? oh! qui c'è bello?», vv. 73-74). La polarità posizionale è rispecchiata anche lessicalmente: «il Perugi sottolinea il “duetto in punta di voce fra la madre, che parla un lessico familiare ritradotto dal dialetto natio... e il figlio che programmaticamente si ostina a parlare sul serio, proprio nel momento in cui il linguaggio consueto... gli si sfalda tra le mani”»⁶⁶⁹.

Le connessioni con *La tessitrice* sono molteplici: lo smascheramento della falsità del ritorno viene affidato allo scambio dialogico, annunciato da un'interlocutrice mortifera dantesca connotata dal parlare tra lacrime. In aggiunta, lo stile dei loro enunciati produce un effetto di straniamento tramite la reduplicazione strutturante del materiale linguistico: nel

⁶⁶⁷ Cfr. 12.3.

⁶⁶⁸ C. Garboli, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, op. cit., p. 406.

⁶⁶⁹ G. Nava, commento a G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, op. cit., p. 381, nota al v. 12. Per fare un esempio, va nella direzione della colloquialità l'uso del verbo *vedere* nell'ultimo enunciato della madre («Io sto, vedi, al cancello», v. 76): come osserva Vallone infatti, a volte «il 'vedere', ma così anche 'udire-sentire', [...] serve a stabilire un contatto colloquiale, un rapporto di confidenza e d'intesa, traduce un tono affettivo, che appare sempre più caro alla recente poesia» (A. Vallone, *'Vedere' 'udire-sentire' 'piangere-lagrime' nella poesia pascoliana*, op. cit., pp. 90-91.).

primo caso, la controparte ripete le domande del soggetto; nel secondo, riprende le sue stesse parole («“ci restringemmo un po’... – / [...] – ci restringemmo un poco”», vv. 12-17; «“e fanno... – / [...] – Fanno per casa”», vv. 18-25). Un ulteriore parallelismo nasce dalla mossa discorsiva, attuata da entrambe le figure, di stabilire un contatto con l’*io* richiamandolo alle sue stesse acquisizioni epistemiche. Nel primo caso, la *tessitrice* prepara il terreno alla rivelazione finale tramite quello che Spitzer chiama «*sai* interrogativo»⁶⁷⁰ («non t’hanno detto? non lo *sai* tu? [...]»), v. 20; corsivo mio); nel secondo caso, il *sai* viene usato come formula d’apertura, stavolta assertiva («*Sai*, dopo la disgrazia [...]»), v. 11; corsivo mio). I due enunciati si presentano quindi inseriti in strutture perfettamente speculari: interrogativa negativa in *La tessitrice*, assertiva positiva in *Casa mia*.

Non è facile, osserva a più riprese Leo Spitzer, definire il grado di assertività, l’intento, o anche solo a quale atteggiamento del parlante debba essere ricondotta la strategia discorsiva del (*non*) *sai*(?), in molti casi accompagnata da una sorta di opacità di fondo; secondo la recente proposta di Andrzej Zuczkowski, Ramona Bongelli e Ilaria Riccioni, che hanno elaborato un modello teorico-operativo per analizzare le transizioni epistemiche tra due o più interlocutori denominato *KUB model* (acronimo delle tre posizioni epistemiche principali: *Knowing*, *Unknowing*, *Believing*), queste domande retoriche intendono principalmente radicare l’informazione nel territorio di una certezza condivisa⁶⁷¹. Il problema è che in questo territorio, relativamente ai dialoghi pascoliani, nessuna certezza può radicarsi: ogni episodio semina un messaggio che il soggetto scotomizza, in una sorta di *loop* epifanico. Mentre in *Casa mia* il richiamo alla conoscenza condivisa sembra «essenzialmente volto a creare un rapporto confidenziale tra i due interlocutori»⁶⁷², e al limite un intercalare che permette alla madre di prendere respiro prima di cominciare un discorso impraticabile, ne *La tessitrice* tale richiamo si carica di una densità drammatica, data dalla stoffa della cosa che il soggetto dovrebbe sapere (e ancora non sa): *ma come, non lo sai che sono morta?*

Il riferimento all’altrui sistema di conoscenze è una pratica discorsiva ricorrente negli scambi pascoliani⁶⁷³, spesso in forma interrogativa, oppure introdotta da una negazione o da

⁶⁷⁰ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 144.

⁶⁷¹ Cfr. Andrzej Zuczkowski, Ramona Bongelli, Ilaria Riccioni, *Epistemic Stance in Dialogue. Knowing, Unknowing, Believing*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2017.

⁶⁷² L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 144.

⁶⁷³ Altri esempi: «non sai la gioia / – *scilp* – della neve, il giorno che dimoia» (*Dialogo*, vv. 41-42); «“Sei bimba e non sai / *Per sempre* che voglia dir mai!”» (*Per sempre!*, vv. 26-27); «“Ma dove / son io, figliuolo, sai, / ci nevicca e ci piove!”», *Casa mia*, vv. 66-68; «“Sai pure: m’han cacciata via / Ci fu [...] chi non permise che, sai pure, / stessi con le mie creature”» (*Commiato*, v. 12-16); «“ma tu sai ch’io... non posso entrarvi più”» (*Giovannino*, v. 30); «Un *hammerless!* Sapete?», «sai? / *tellertellertellertell* nella favella / dei passerì vuol dire *come out! fly!*» (*The hammerless gun*, v. 9 e vv. 64-66); «“Sai che volerò!”» (*Un ricordo*, v. 14).

una disgiunzione. Se nelle conversazioni ordinarie, come accennato, questa strategia punta spesso a rimarcare la natura confidenziale di un enunciato o a garantirne l'assoluta fondatezza, negli episodi dialogici di Pascoli il richiamo a quanto *si sa* e *non si sa* diventa meno innocente: come scrive Galisson infatti, «une des modalités de rapport entre les vivants et les morts se fait sur le mode de la connaissance et de l'ignorance»⁶⁷⁴.

Ancora un dialogo con la madre, a distanza di una lirica, è *Commiato*, che «riproduce [...] il doppio registro narrativo e colloquiale in un diverso contrappunto, dove la vocalità, prendendo più spazio, si trasforma e si scinde in ambiguo *débat* o contrasto, più che duetto, tra due *personae separatae*»⁶⁷⁵:

Una stella sbocciò nell'aria.
Le risplendé nelle pupille.
Su la campagna solitaria
tremava il pianto delle squille.

5 – È ora, o figlio, ora ch'io vada.
Sono stata con te lunghe ore.
Tra questi bussi è la mia strada;
la tua, tra quelle acacie in fiore.
Sii buono e forte, o figlio mio:
10 va dove t'aspettano. Addio!

...Venir con te? Ma non è dato!
Sai pure: m'han cacciata via.
Ci fu chi non mi volle allato
nel mondo, così larga via;
15 chi non permise che, sai pure,
stessi con le mie creature.

...Tu venir qui? Viene chi muore...
E tu vuoi dunque venir qui.
Sei stanco: è vero? Hai male al cuore.
20 Quel male l'ebbi anch'io, *Zvanî!*
È un male che non fa dormire;
ma che alfine poi fa morire –

Si chiudevano i casolari.
Cresceva l'ombra delle cose.

⁶⁷⁴ O. Galisson, *La mémoire des morts*, op. cit., p. 45. Nel passo che segue, la studiosa si sofferma in particolare sul secondo *Anniversario* della sezione *Ricordi*, osservando: «le verbe 'saper' est utilisé à trois reprises. L'impératif 'sappi' est une injonction à être toujours perçu, et à continuer un rapport à la fois interrompu et continué comme en témoigne l'hypothèse : 'e forse lo sai, nel camposanto'» (*Ivi*, p. 46).

⁶⁷⁵ C. Garboli, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, op. cit., p. 422.

- 25 Ancor tra i lontani filari
traspariva color di rose.
- Ma dimmi, o madre, dimmi almeno,
se nel tramonto del suo giorno
tuo figlio si deve sereno
- 30 preparare per un ritorno!
se ciò che qualcuno ci prende,
v'è qualch'altro che ce lo rende!
- Ricorderò quella preghiera
con quei gesti e segni soavi:
- 35 tuo figlio risarà qual era
allora che glieli insegnavi:
s'abbraccerà tutto all'altare:
ma fa che ritorni a sperare!
- A sperare e ora e nell'ora
40 così bella se a te conduce!
O madre, fa ch'io creda ancora
- in ciò ch'è amore, in ciò ch'è luce!
O madre, a me non dire, Addio,
se di là è, se teco è Dio! –
- 45 Sfioriva il crepuscolo stanco.
Cadeva dal cielo rugiada.
Non c'era avanti me, che il bianco
della silenziosa strada⁶⁷⁶.

Come in *Casa mia*, è la madre a prendere l'iniziativa; la sua battuta, che si protrae per tre strofe in un arco di diciotto versi complessivi, è un esempio dello sperimentalismo dialogico dei *Canti*. Anche il contenuto del discorso segue un andamento tripartito: ogni strofa sembra far capo a un'istanza diversa: il motivo originario del congedo («– È ora, o figlio, ora ch'io vada», v. 5), che occupa l'intera prima strofa, viene infatti deviato, nelle due successive, da una battuta pretermessa, che agisce all'interno del quadro dialogico senza essere apertamente pronunciata.

Nello spazio bianco fra la prima e la seconda, e fra la seconda e la terza strofa della battuta (ovvero fra il v. 10 e il v. 11 e fra il v. 16 e il v. 17) sembrano infatti doversi collocare due domande dell'*io*: domande che rimangono omesse, per quanto intuibili e graficamente

⁶⁷⁶ *Commiato*, in G. Pascoli, *Canti di Castelveccchio*, op. cit., pp. 199-200.

segnalate dai puntini di sospensione con cui iniziano i versi seguenti: *Puoi venire con me?* («...Venir con te? Ma non è dato!»), v. 11) e *Posso venire con te?* («...Tu venir qui? Viene chi muore...»), v. 17). A controprova, si può osservare che la prima strofa si chiude con una formula di congedo fortemente marcata («Sii buono e forte, o figlio mio: / va dove t'aspettano. Addio!»), vv. 9-10), segno che il discorso dell'interlocutrice sarebbe venuto a terminare in questo punto e che le strofe successive nascono in seno a una sollecitazione esterna; sollecitazione che, rimanendo omessa, emerge solo internamente, nello stesso ordine discorsivo che ne costituisce la replica.

Sotto questo profilo, *Commiato* si presenta come un campione emblematico di dialogismo intra-locutorio: «“Venir con te?”» e «“Tu venir qui?”» rappresentano infatti la traccia dell'infiltrazione di un'altra istanza, in reazione alla quale l'attrice produce un nuovo discorso, informato sullo scarto⁶⁷⁷ (*no, non posso venire con te; no, non puoi venire con me*). Non solo: se in *Casa mia* l'intervento iniziale della madre si caratterizza per una discontinuità anche grafica, che dà spazio alle voci oscure del paesaggio circostante, in *Commiato* si dà il contrario, per cui la battuta appare visivamente compatta, delimitata all'inizio e alla fine dalle marche interpuntive, mentre è attraversata da parole altrui.

Al v. 27, il soggetto si appropria della *speakership* per rivolgersi all'interlocutrice con una formula che ricorda le prese di parola dell'*io* dantesco quando interpella la guida: «“Ma dimmi, o madre, dimmi almeno”»; la frustrazione contestativa del soggetto trapela due spie posizionate rispettivamente a inizio e in punta di verso, quello che Spitzer chiama «*ma* di insoddisfazione» e l'avverbio «almeno»:

Il *ma* dunque esprime l'insoddisfazione, l'ostilità che il parlante prova per la situazione; mostra quanto sia forte l'influenza della situazione sul parlante, come egli non possa fare a meno di ostentare la sua posizione personale, e quanto sia forte il suo io soggettivo che lo costringe costantemente a prender posizione. Il *ma* mostra anche come il parlante prenda posizione nei confronti del corso degli eventi e si opponga a esso. [...] Una critica verso la situazione o il discorso dell'interlocutore è implicitamente espressa da *almeno*. La situazione viene ridotta al minimo e l'implicazione che ne deriva è la seguente: perché dovremmo restare fermi a questo minimo? L'essere umano, solitamente teso a ottenere quanto più può dalla vita, altrettanto solitamente lascia che la sua fantasia vaghi verso mete eccelse, e non certo infime. Egli abbandona le proprie elevate aspettative soltanto se assolutamente

⁶⁷⁷ «nella reticente riluttanza materna a entrare in certi argomenti, vista l'irrevocabile separazione di destini fra un vivo e una morta, e nella trattativa, al contrario, esplicitamente avviata dal figlio in termini commerciali per pattuire un eventuale ritorno a Dio (vv. 27-32), sembra ribaltarsi, in una sorta di mostruosa simmetria, la cerimonia dei rimproveri di Beatrice in *Purg.* XXX-XXXI» (C. Garboli, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, op. cit., p. 423).

costretto a farlo. Analogamente a quanto avviene nella vita politica, il “programma al meno rinunciatario” rappresenta l’ultima postazione, che non si è disposti a cedere per nulla al mondo (in quanto è il risultato di una rinuncia), ed è proprio il significato di una rassegnata contrarietà che *almeno* esprime⁶⁷⁸.

Il soggetto si rivolge alla madre per sapere «se c’è, con lei, Dio, unica possibilità di ritrovarsi, di sfuggire insieme al nulla»⁶⁷⁹. Ma le parole cadono nel vuoto: «La risposta della madre non c’è; è fuori dalla portata della stessa immaginazione; è una via sterminata d’assenza»⁶⁸⁰. «Non c’era avanti me, che il bianco / della silenziosa strada» (vv. 47-48): lo stesso motivo della sparizione dell’interlocutore, ampiamente registrato nel nostro corpus, si pone come uno dei *pattern* più ricorrenti dell’antidialogismo del Novecento.

Commiato è seguita da *Giovannino*, l’ultima lirica dei *Canti di Castelvecchio* in cui trova spazio uno scambio diadico:

In una breccia, allo smorir del cielo,
vidi un fanciullo pallido e dimesso.
Il fior caduto ravvisò lo stelo;
io nel fanciullo ravvisai me stesso.
5 Ci rivedemmo all’ultimo riflesso;
e sì, l’uno dell’altro ebbe pietà.

Gli dissi: «Tu sei qui solo soletto:
un mucchiarello d’alga presso il mare.
Hai visto un chiuso, e tu non hai più tetto;
10 di là c’è gente, e tu vorresti entrare.
Oh! quella casa è senza focolare:
non c’è, fuor che silenzio, altro, di là».

Scosse i capelli biondi di su gli occhi.
«No!» mi rispose: «là c’è il camposanto.
15 Tua madre ti riprende sui ginocchi;
tu ti rivedi i fratellini accanto.
Si trova un bacio quando qui s’è pianto;
si trova quello che smarrimmo qui».

«O fior caduto alla mia vita nuova!»
20 io rispondeva, «o raggio del mattino!
Io persi quello che non più si trova,
e vano è stato il lungo mio cammino.
A notte io vedo, stanco pellegrino,

⁶⁷⁸ *Ivi*, p. 270.

⁶⁷⁹ M. Pazzaglia, *Pascoli*, op. cit., p. 18.

⁶⁸⁰ *Ibidem*.

che deviai su l'alba del mio dì!

25 Felice te che a quello che rimpiango,
così da presso, al limitar, rimani!»
«Miserò me, che fuori ne rimango,
così lontano come i più lontani!
Alla porta che s'apre alzo le mani,
30 ma tu sai ch'io... non posso entrarvi più.

S'apre a tant'altri gracili fanciulli,
addormentati sui lor lunghi temi,
addormentati in mezzo ai lor trastulli;
s'apre appena e si chiude e par che tremi:
35 assai se, là, venir tra i crisantemi
vedo la rossa veste di Gesù!...»⁶⁸¹.

Alla figura materna subentra il grande motivo del dialogo col doppio («io nel fanciullo ravvisai me stesso», v. 4), là dove il doppio, scrive Garboli, altro non è che un «piccolo ectoplasma invisito sulla soglia mancata del camposanto»⁶⁸². Anche in questo caso, il disegno finale è uno scarto disconfermante: il partner reagisce alle istanze dell'*io* «sviluppando un atteggiamento di stanchezza, indifferenza, negatività ai limiti dell'irritazione e della provocazione, scoraggiando l'attività del reduce e deprimendone lo slancio emotivo»⁶⁸³.

Il primo a parlare è il soggetto, che si rivolge al fanciullo dimostrando empatia per la sua condizione di solitudine («– Tu sei qui solo soletto [...]», v. 7 e ss.); in seguito, accenna a un non meglio precisato «“di là”», inferendo o facendosi interprete dei desideri dell'altro: «“di là c'è gente, e tu vorresti entrare. / [...] non c'è, fuor che silenzio, altro, di là”» (vv. 10-12). Nella replica dell'interlocutore, l'empatia mostra il suo volto disfunzionale: il fanciullo smentisce l'ultima asserzione dell'*io* e gli rivela quanto *davvero* si trova «“di là”» («– No! – mi rispose: – là c'è il camposanto / [...] si trova quello che smarrimmo qui», vv. 14-18). La posizione di oppositore incarnata dal fanciullo emerge fin dalla scelta di un avverbio di negazione come forma di apertura, ulteriormente rimarcato dall'esclamazione e dall'immediato contatto con il sintagma dichiarativo in posizione mediana; come osserva Spitzer,

Questo *no* anteposto esprime una precisa volontà – si potrebbe anche dire *non lo voglio!* – e questa manifestazione di diniego cattura persino l'attenzione di chi non è

⁶⁸¹ *Giovannino*, in G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, op. cit., pp. 201-202.

⁶⁸² C. Garboli, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, op. cit., p. 361.

⁶⁸³ *Ivi*, p. 430.

coinvolto, così che questo *no*, malgrado il suo carattere soggettivo, può divenire una forma di apertura. [...] Queste forme di apertura sono espressione dell'atteggiamento e dell'umore della persona, sono come dei contenitori dai cui bordi traboccano i sentimenti personali: la forma di apertura, infatti, non è di per sé quasi mai scevra da connotazioni emotive⁶⁸⁴.

Nel secondo turno, il soggetto dà voce a una considerazione su di sé alla luce (negativa) delle parole appena udite («Io persi quello che non più si trova», v. 21), quindi conclude riposizionando il partner in una condizione privilegiata rispetto alla sua («Felice te che a quello che rimpiango, / così da presso, al limitar, rimani!», vv. 25-26). La battuta finale spetta al fanciullo, che ancora una volta si dissocia dal punto di vista dell'*io* («Misero me, che fuori ne rimango, / così lontano come i più lontani!», vv. 27-28) e si riposiziona come escluso (vv. 30-31). La componente su cui si fonda l'interazione di *Giovannino* risulta quindi la polarità posizionale fra gli attori, la cui interscambiabilità si determina nel rovesciamento delle istanze reciproche:

Inizialmente, il colloquio e l'appuntamento cedono a un sentimento di pietà verso la propria immagine infantile, pietà riconosciuta subito fuor di luogo dalla commiserazione che il fanciullo-ectoplasma non manca di ricambiare nei confronti del faticoso e vano sforzo di esistere fatto fin lì dal proprio io cresciuto. Pietà contro pietà⁶⁸⁵.

§§ 4.2.2 Sistemi a più voci

Il primo sistema a più voci dei *Canti* è «*The hammerless gun*», che presenta un apparato enunciativo vistosamente complesso. Dopo l'animata scenetta dialogica trascritta sotto, il soggetto si rivolge al monte Pania con una lunga apostrofe («O monte, che regni tra il fumo [...]», v. 27), cui fa seguito un coro ornitologico. I versi degli uccelli, decodificati nel linguaggio umano (addirittura in inglese, con ulteriore mistilinguismo: «E sento *tellterelltelltelltell* (sai? / *tellterelltelltelltell* nella favella / dei passeri vuol dire *come out! fly!*)», vv. 64-66), si riorganizzano in «un parlottare piano piano» che mette a fuoco, nell'ordine, i discorsi del «pittiere», della «capinera» e dell'«allodola». L'ultimo discorso, quello dell'allodola, viene circolarmente raccolto dal soggetto, che torna a parlare in

⁶⁸⁴ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., pp. 101-102.

⁶⁸⁵ C. Garboli, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, op. cit., p. 431.

prima persona e, sotto la spinta di un adespoto invito a raccontare, dà voce a una scenetta conclusiva che termina (e termina anche la poesia) con la battuta diretta di un «forasiepe»:

Dunque un *hammerless!* un... *hammerless!* (dono
del vostro babbo, o Percy, o Valentino;
del nostro Adolfo, il sapiente, il buono
simposiarco)... O montanine belle,
5 lo vedrete il maestro di latino!
sì, lo vedrete il pedagogo imbelle!

E lungamente mi sorriderete,
quando venite ai vespri a questa Cura
di San Nicola. Un *hammerless!* Sapete?
10 che non ha cani: a triplice chiusura.

– Bello, ma dica: quello del Fusari...
– Questo è un *hammerless!* – Quello non ha cani.
– Questo è inglese! – Ah! *inghilese!* – Di Field, cari!

Tacciono: io regno indifferente e cupo.
15 – Codeste selve batterò domani...
tra me dico, a voce alta. – In bocca al lupo! –

Ecco l'alba (tra selve aride i fossi
vanno col fumo di vaporiere),
piena d'un tintinnio di pettirossi,
20 cui risponde un *tac tac* di capinere...
[...]⁶⁸⁶

In questa scenetta iniziale, anonimi attori sono impegnati a discorrere concitatamente di armi da fuoco. Come rimarca l'alternanza, nei primi quattro enunciati, dei pronomi dimostrativi *questo* e *quello* («“quello del Fusari”», v. 11; «“Questo è un *hammerless!*”», «“Quello non ha cani”», v. 12; «“Questo è inglese!”», v. 13), i parlanti si muovono su binari paralleli, senza troppa predisposizione a riconoscere le reciproche posizioni: per esempio, la concessione elogiativa «“Bello”» al v. 11 viene subito deviata da un'avversativa («“Bello, ma dica: quello del Fusari...”»). A un certo punto, il detentore dell'*hammerless* trova l'argomentazione in grado di riunire in una sola le traiettorie discorsive prima distinte: «– Questo è inglese! – Ah! *inghilese!* – Di Field, cari!» (v. 13); emblematicamente, come cessa il battibecco e si profila l'accordo, cade una cortina di silenzio: «Tacciono» (v. 14).

⁶⁸⁶ Da «*The hammerless gun*», in G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, op. cit., pp. 23-24.

È qui che si inserisce il soggetto, pronunciando una battuta che comincia con un pronome dimostrativo («*Codeste* selve batterò domani...», v. 15; corsivo mio) che offre una terza alternativa di referenza, per cui *questo* e *quello* vengono insieme sintetizzati e superati (*codesto* designa infatti un oggetto lontano da chi parla e vicino a chi ascolta). Le sue parole, tuttavia, non vengono spese volontariamente all'interno della situazione conversazionale: il mittente cui sono rivolte è il soggetto stesso, che parla seguendo una corrente di pensieri che sfocia nell'emissione diretta («tra me dico, a voce alta», v. 16). L'enunciato viene accolto dialogicamente dal coro dei parlanti riconciliati, che all'unisono rispondono «“In bocca al lupo!”» (v. 16). Questa formula apotropaica, su cui si chiude l'episodio, sembra il corrispettivo di un'empatia ambigua, oscillante fra l'augurio e la sprezzatura: un'espressione sarcastica che collide con il tono quasi epico con cui il soggetto aveva preso le distanze («Tacciono: io regno indifferente e cupo», v. 14).

Il sistema con il più alto numero di voci dei *Canti* è *Il fringuello cieco*, che conta sette battute distribuite fra sei enunciatori, corrispondenti ad altrettante specie di uccelli, (uno, l'usignolo, parla due volte):

- Il sole!... Ogni alba nella macchia,
ogni mattina per il brolo,
«Ci sarà?» chiedea la cornacchia;
10 «Non c'è più!» gemea l'assiuolo;
e cantava già l'usignolo:
«Addio addio dio dio dio dio...»
- Ma la lodola su dal grano
saliva a vedere ove fosse.
15 Lo vedeva lontan lontano
con le belle nuvole rosse.
E, scesa al solco donde mosse,
trillava: «C'è, c'è, lode a Dio!»
- «Finch... finché non vedo, non credo»
20 però dicevo a quando a quando.
Il merlo fischiava: «Io lo vedo»;
l'usignolo zittia spiando.
Poi cantava gracile e blando:
«Anch'io anch'io chio chio chio chio...»
[...] ⁶⁸⁷

⁶⁸⁷ Da *Il fringuello cieco*, *Ivi*, pp. 103-104.

La sequenza prende avvio dalla domanda della cornacchia «“Ci sarà?”» (v. 9), cui ogni uccello risponde secondo l’istanza da lui incarnata; come scrive Nava nel cappello introduttivo della lirica, «il poeta costruisce una sorta di rappresentazione allegorica, in cui il fringuello cieco adombra l’uomo, che ha perduto la vista di Dio (il sole) e se ne duole, mentre il concerto di voci uccelline, che nel Pascoli hanno spesso valore oracolare, esprime i diversi e contrastanti atteggiamenti in proposito, dal dubbio alla negazione alla visione mistica»⁶⁸⁸.

L’episodio si presta a indicare come, nei sistemi a più voci (vale, in particolare, per le forme di *vox populi*), la responsività diminuisca a favore della singolarità dei punti di vista: per quanto l’interrogativa iniziale abbia una funzione strutturante, infatti, il fatto stesso che ogni attore produca una sola battuta attesta la bassa tenuta dialogica della serie di enunciati, che nascono irrelati l’uno dall’altro; detto altrimenti, i punti di vista sono orientati verso la medesima questione, ma non si influenzano a vicenda. A controprova, il valore responsivo della congiunzione in apertura alla battuta dell’usignolo («“Anch’io anch’io chio chio chio chio...”», v. 24), che sembra promettere una continuità logica-semantiche, sfuma in un’eponalessi pre-grammaticale (asemantica).

L’ultimo componimento dei *Canti di Castelvecchio* dove il dialogato viene ridistribuito entro un sistema di voci plurime è *Un ricordo*, che svolge il tema del congedo del padre dai familiari «secondo un ideale di stilizzata semplicità da epos omerico, elevando a motivo dominante l’attesa della catastrofe»⁶⁸⁹:

10 Era un dolce mattino, era un bel giorno:
 di San Lorenzo. Il babbo disse: «Io vo»

 E in un gruppo tubarono le tortori.
 Esse là nella paglia erano in cova.
 Tra quel *hu hu*, mia madre disse: «Torna
 prestino» «Sai che volerò!» «Non correr
15 tanto: la tua stornella è appena doma»
 «Eh! mi vuol bene!» «Addio» «Addio» «Vai solo?
 non prendi Jên?» «Aspetto quel signore
 da Roma...» «È vero. Ti verremo incontro
 a San Mauro. Io sarò sotto la Croce.
20 Tu ci vedrai passando» «Io vi vedrò».

 E Margherita, la sorella grande,
 di sedici anni, disse adagio: «Babbo...»

⁶⁸⁸ G. Nava, commento a G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, op. cit. p. 109.

⁶⁸⁹ *Ivi*, cit. p. 302.

«Che hai?» «Ho, che leggemmo nel giornale
 che c'è gente che uccide per le strade...»
 25 Chinò mio padre tentennando il capo
 con un sorriso verso lei. Mia madre
 la guardò coi suoi cari occhi di mamma,
 come dicendo: A cosa puoi pensare!
 E le rondini andavano e tornavano,
 30 ai nidi, piene di felicità.

Mio padre [...]

35 si volse ancora a dire: Addio! Mia madre
 s'appressò con le due bimbe per mano:
 la più piccina a lui toccò la mazza.
 Egli teneva il piede sul montante.
 E in un gruppo le tortori tubarono,
 40 e si sentì: Papà! Papà! Papà!

[...]

Era la bimba che vi avea r avvolte,
 come poteva, le sue dita rosa,
 50 e che gemeva: No! no! no! no! no!

Mio padre prese la sua bimba in collo,
 col suo gran pianto ch'era di già roco;
 e la baciò, la ribaciò negli occhi
 zuppi di già per non so che martoro.
 55 «Non vuoi che vada?» «No!» «Perché non vuoi?»
 «No! no!» «Ti porto tante belle cose!»
 «No! no!» La pose in terra: essa di nuovo
 stese alla canna le sue dita rosa,
 gli mise l'altro braccio ad un ginocchio:
 60 No! no! papà! no! no! papà! no! no!

[...]

70 Mio padre disse: «Non partirò più»

Jên, a un suo cenno, menò fuor del muro
 la cavalla, aspettando ad un altro uscio.
 Lontanò essa con un ringhio acuto.
 E mio padre baciò la creatura,
 75 e le disse: «Non vado: entro; mi muto,
 e sto con te. Perché tu sia sicura,
 prendi la canna» Rabbrividì tutta
 essa, come un uccello quando arruffa
 le piume; le spianò; poi con le due
 80 braccia abbracciò la canna di bambù.

Ed aspettò. Aspetta ancora. Il babbo
non tornò più. Non si rivide a casa.
[...] ⁶⁹⁰

In *Un ricordo* si possono isolare tre atti dialogici distinti, che coinvolgono due parlanti per volta (il *botta e risposta* e, più in generale, lo scambio diadico risultano infatti le matrici che informano anche gli episodi in cui il sistema enunciativo viene ulteriormente complicato); il primo confronto verbale è tra il padre e la madre (vv. 13-20), cui succedono le due sorelle, «Margherita, la sorella grande» (vv. 21-24), quindi la più piccola Maria (vv. 55-60). Il diminuire dell'età dell'interlocutrice è inversamente proporzionale alla forza con cui questa si oppone alla partenza dell'uomo, di cui presagisce il non-ritorno con crescente persuasione e intensità emotiva.

La prima parlante non dà mostra di dubitare del ritorno, né di presentare un agguato: solo, raccomanda al marito di non stare via a lungo («“Torna / prestino”») e di usare cautela («“Non correr / tanto”»); le risposte dell'uomo fanno da sponda alle parole della moglie, e lo scambio si conclude addirittura con una prefigurazione del ricongiungimento («“Ti verremo incontro / a San Mauro. Io sarò sotto la Croce. / Tu ci vedrai passando”. “Io vi vedrò”»), vv. 18-20), per quanto dare un appuntamento possa avere anche un valore scaramantico rispetto a un nascosto timore di non rivedersi. Nell'interazione successiva comincia a insinuarsi un oscuro presentimento, che rimane inespresso ma si lascia facilmente intuire dall'aposiopesi: «“Che hai?” “Ho, che leggemo nel giornale / che c'è gente che uccide per le strade...”» (vv. 23-34). Sulla funzione dialogica del *sous-entendu* si sofferma anche Spitzer, osservando:

Il *sous-entendu* conferisce un certo scetticismo a una determinata espressione. Tutti noi, in base alla pratica delle usuali conversazioni, ci siamo fatti una qualche idea di quale dovrebbe essere lo stile e l'estensione delle risposte – se una data risposta non soddisfa le aspettative, desumiamo che questo sia dovuto a circostanze particolari, per esempio al particolare malumore del parlante. Il *sous-entendu* viene dunque interpretato con la dovuta appropriatezza; lo stato d'animo del parlante trapela dal suo messaggio laconico, proprio come se il suo discorso fosse stato più eloquente⁶⁹¹.

Questo permette di notare come una delle caratteristiche distintive dell'*io* dialogico pascoliano, vale a dire la renitenza a un certo tipo di messaggio, sia suscettibile di essere trasferita alle altre figure del discorso diretto: in altre parole, negli episodi che non vedono

⁶⁹⁰ Da *Un ricordo*, in G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, op. cit., pp. 146-149.

⁶⁹¹ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 184.

coinvolto il soggetto, la posizione di arroccamento contro il principio di realtà della morte viene difesa dalle sue controparti. L'enunciato di Margherita, infatti, non solo non viene accolto sul piano verbale (il *sous-entendu*, «interpretato con la dovuta appropriatezza», risulta talmente *osceno* da non essere *trattato*), ma viene squalificato da entrambi i genitori: prima replica il padre tramite il linguaggio del corpo («Chinò mio padre tentennando il capo / con un sorriso verso lei», vv. 25-26), quindi la madre attraverso lo sguardo («Mia madre / la guardò coi suoi cari occhi di mamma, / come dicendo: A cosa puoi pensare!», vv. 26-28), entrambi disconfermando la timida resistenza della seconda interlocutrice.

Già sul punto di andarsene, l'uomo sente rivolgergli una terza voce, quella della figlia «più piccina» (v. 37), che lo richiama gemendo: «No! no! no! no! no!» (v. 50). La battuta, che non a caso resta opacamente non demarcata, non sembra avere una finalità dialogica, ma, per ricorrere all'inquadramento di Spitzer, nasce come *reazione alla situazione*, ovvero all'«“Io vo”» del v. 10 (eloquente la coppia minima *vo-no*):

Di reazione del parlante alla situazione si può parlare anche quando questi, affermando o negando eventi che si verificano nella sua mente, ovvero rispondendo a pensieri non espressi, prepone un *sì* o un *no* a una frase. [...] *No, no!*, che in un certo modo ci fa intuire tutto un insieme di ragionamenti da cui emerge la negazione di una sentenza. Spesso non è quanto espresso precedentemente a parole a costituire il punto d'aggancio della particella⁶⁹².

Anche quando l'interpunzione, ripristinata, suggerisce coppie adiacenti («“Non vuoi che vada?” “No!”», v. 55), nella ripetizione metallica della negazione agisce la funzione anti-dialogica: che diventa evidente, in particolare, in rapporto alla disfluenza dislogica che segue immediatamente: «“Perché non vuoi?” / “No! no!”» (vv. 55-56). La spiegazione non viene fornita: «La forma estrema, infine, con cui il parlante può esprimere la sua contrarietà, è il rifiuto di rispondere. [...] Il rifiuto di rispondere assume maggior solennità tramite la ripetizione»⁶⁹³, come qui accade; nessuna argomentazione («“Ti porto tante belle cose!”», v. 56) fa da esca al dialogo.

La tensione si acuisce, in un crescendo del pathos legato alla premonizione mortifera di cui la bambina si fa portatrice, nel martellante e litanico endecasillabo «No! no! papà! no! no! papà! no! no!» (v. 60); poi non parla più. Per un attimo, il padre sembra sciogliersi e desistere dal progetto di partire: «Mio padre disse: “Non partirò più”» (v. 70); ma l'annuncio

⁶⁹² *Ivi*, pp. 289-290.

⁶⁹³ *Ivi*, p. 190.

si rivela uno stratagemma volto a superare le resistenze dell'ultima nata: «Jên, a un suo cenno, menò fuor del muro / la cavalla, aspettando ad un altro uscio» (vv. 71-72).

La battuta finale ha la funzione di portare a termine l'inganno: il padre finge di rientrare in casa per cambiarsi d'abito, e porge la canna di bambù a fededegna riprova della mutata volontà: «“Non vado: entro; mi muto, / e sto con te. Perché tu sia sicura, / prendi la canna”» (vv. 75-77). Il carattere anti-dialogico di questa mossa è il risultato di più componenti: lo scarto dell'interlocutore (nel disorientamento dato dal repentino cambio d'avviso); e la falsa risposta (le parole del padre si rivelano insincere⁶⁹⁴). In conclusione, preme sottolineare che proprio la qualità al cuore del linguaggio umano, ossia il fatto di poter mentire, attiva il cortocircuito fra il linguaggio e la morte: se l'uomo avesse detto la verità, sarebbe scampato al suo tragico destino.

§§ 4.2.3 Sistemi corali

Un'ulteriore modalità dei *Canti* è la forma-coro, che emerge «all'insegna di una ambigua contiguità fra coro tragico e lirica corale»⁶⁹⁵: la pluralità delle voci si dispone in una sorta di 'raggiera' enunciativa che non conserva né la responsività caratteristica del dialogo né la sincronicità propria del coro: ogni attore si indirizza allo stesso destinatario, ripetendo nella sua battuta (spesso in posizione incipitaria) una medesima istanza di fondo, variamente riformulata; in questo modo, si crea l'effetto di un'unica voce – o, per riprendere la definizione che Silvio Ferri dà di *coro ciclico*, di una «danza centrale, attorno ad un elemento fisso»⁶⁹⁶, laddove l'altare sacro è il sostitutivo simbolico di un'istanza ideologica.

Nel caso di *The hammerless gun*, l'istanza che accomuna i discorsi del pittiere, della capinera e dell'allodola è quella del *tu quoque*, vale a dire l'amara sorpresa nel riconoscere l'*io*, a cui tutti e tre si rivolgono («Ma sì, parlano a me, che dalla ripa / tacito ascolto, il mento su la mano»⁶⁹⁷), con un fucile da caccia: *Il pittiere*: «“*Tin tin!* anche te? che c'invidi / due pippoli e due gremignoli? [...]”»⁶⁹⁸; *La capinera*: «“*Tac tac!* anche te? non rammenti / le sere

⁶⁹⁴ Come insincere, per altri motivi, si erano rivelate in *Sogno* – posto che al padre si ascriva la battuta «È là che ti scalda un po' di cena» (v. 7); del resto, come osserva Venturini, «Solo il padre, che emerge, come una monade, da un gruppo indistinto, intrattiene un legame con il soggetto; gli altri defunti non sono colti nella loro individualità, ma tutti insieme, genericamente, e non hanno alcun rapporto con l'io né alcuna connotazione» (L. Venturini, *Il sogno e il mancato incontro con la madre*, op. cit., p. 187).

⁶⁹⁵ Massimo Natale, *Il curatore ozioso. Forme e funzioni del coro tragico in Italia*, Venezia, Marsilio, 2013, cit. p. 392.

⁶⁹⁶ Silvio Ferri, *Coro melico e coro tragico*, «Studi Classici e Orientali», 11, 1962, pp. 644-653, cit. p. 644.

⁶⁹⁷ Da «*The hammerless gun*», in G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, op. cit., p. 27, vv. 85-86.

⁶⁹⁸ *Ibidem*, vv. 87-88 e ss.

di quella tua mesta / città? le tue lagrime ardenti [...]»⁶⁹⁹; *L'allodola*: «“*Uid uid!* anche tu ci fai guerra? / tu che ci assomigli pur tanto [...]”»⁷⁰⁰. Volendo gettare un ponte verso il secondo versante del secolo, il motivo del *tu quoque*, laddove il *tu* non è altri che l'*io*, sembra in particolare consonanza con il dialogismo sereniano⁷⁰¹; evidente, per esempio, nel dittico *Paura prima* e *Paura seconda*, dove il soggetto riconosce se stesso nel «killer che muove alla sua volta» («Sparami sparami – gli dico / offrendomi alla mira [...] / E nel dirlo mi avvedo / che a me solo sto parlando»⁷⁰², «la voce che chiama me / proprio me [...] mi disarmo, arma / contro me stesso me»⁷⁰³).

Un altro sistema corale è nel primo canto del lungo componimento *Il ciocco*, che Getto definisce «la più notevole fantasia cosmica, sia per l'ampiezza esterna sia per la complessità intima»⁷⁰⁴, dove sei contadini che vegliano intorno a un fuoco si susseguono nella presa di parola («E videro l'incendio ora e la fine / i vegliatori: disse ognun la sua»⁷⁰⁵), in «un intrecciarsi di immagini cosmiche e di riflessioni umanitarie»⁷⁰⁶. Interrogandosi sul trattamento del ritornello all'interno dell'opera pascoliana, Jenni giunge a considerare il fenomeno della «ripetizione a distanza di frasi non uguali ma simili, che si richiamano senza essere ritornelli»⁷⁰⁷ come un fattore opacizzante:

Tutta una parte del I canto di *Il ciocco* è articolata in sei discorsi di quindici versi da parte di sei contadini sulle formiche, e ogni interlocutore è caratterizzato prima in quattro versi, il primo dei quali fa da richiamo cadenzato. «E disse il Biondo, domator del ferro... E disse il Topo, portatore in collo... E disse il Menno, vangatore a fondo... E disse il Bosco, buon pastor di monte... E disse il Quarra, un capo, uno che molto... E qui la China, madre d'otto figli...». [...] Queste ripetizioni corrono il pericolo di confinare con l'oratoria [...]. Non sarà sempre facile distinguere fra ritornello e ripetizioni simili⁷⁰⁸.

I discorsi dei sei contadini sono inoltre legati da una forte dimensione comunitaria, alla luce della quale interpretano il mondo e l'altro-da-sé, e che si manifesta nella ripresa, da parte di ogni parlante, del sintagma *come noi*: «E disse il Biondo [...]: “Piglian le gambe e stradano,

⁶⁹⁹ *Ivi*, p. 28, vv. 97-99 e ss.

⁷⁰⁰ *Ibidem*, vv. 107-108 e ss.

⁷⁰¹ Cfr. §§ 7.2.3.

⁷⁰² Da *Paura prima* (*Stella variabile*), in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 251, vv. 4-9.

⁷⁰³ Da *Paura seconda*, *Ivi*, p. 251, vv. 2-12.

⁷⁰⁴ G. Getto, *L'ispirazione cosmica nella poesia di Giovanni Pascoli*, op. cit., p. 164.

⁷⁰⁵ Da *Il ciocco*, in G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, op. cit., p. 58, vv. 105-106.

⁷⁰⁶ G. Getto, *L'ispirazione cosmica nella poesia di Giovanni Pascoli*, op. cit., p. 163.

⁷⁰⁷ A. Jenni, *Pascoli tecnico*, op. cit., p. 18.

⁷⁰⁸ *Ivi*, p. 19.

la vita, / *come noi*, strinta dal grembial di cuoio”⁷⁰⁹; «E disse il Topo [...]: “Alcuno ecco s’espone, *come anco noi*, per ragionar con altri”⁷¹⁰; «E disse il Menno [...]: “Ho inteso dire ch’anno i suoi poderi, / *come noi*”⁷¹¹; «E disse il Bosco [...]: “E il pastore ha due verghe [...] *come noi*, che si molge all’aria aperta, / nella statina, le serate lunghe”⁷¹²; «E disse il Quarra [...]: “Lessi in un libro, ch’anno contadini / *come noi*”⁷¹³; «E qui la China [...]: “esse / altro non fanno che portare il loro / furigello ora all’ombra ed ora all’aspro, / in collo, *come noi*”⁷¹⁴ (corsivi miei). Anche il «concerto di voci uccelline»⁷¹⁵ della lirica *Il fringuello cieco* rimanda a una forma a raggiera; con la differenza che le battute pronunciate da ogni uccello non sono riconducibili a una medesima istanza, ma si dipartono dallo stesso interrogativo di fondo (l’esistenza di Dio).

Caratteristiche trasversali a questi sistemi corali, variamente declinate nei singoli componenti, sono la particolare identità di gruppo (oppressi, contadini, uccelli, rane, campane...) e il fatto che si tratti di un coro ideologico, secondo il grande modello delle tragedie greche: il *tu quoque* di *The hammerless gun*, il *come noi* de *Il ciocco*, l’ontologia teistica de *Il fringuello cieco*. Un altro aspetto del coro classico che sembra evocato nei sistemi corali pascoliani è l’articolazione ternaria⁷¹⁶ del sistema enunciativo: tre sono le voci delle campane, tre i parlanti di *The hammerless gun*, sei i contadini de *Il ciocco* e ancora sei gli uccelli de *Il fringuello cieco*.

§ 4.3 *Poemetti*

Il dialogismo pascoliano sembra far capo a due trattamenti diversi, corrispondenti sostanzialmente alla destinazione formale del testo in cui si trova impiegato, alla sua impronta: lirica o poematica, a vari livelli di ibridazione. Per semplificare, in confronto a quello di *Myricae* e dei *Canti*, il sistema dialogico dei *Poemetti* tende ad assolvere a una funzione narrativa: gli scambi di battute non risultano tanto finalizzati alla messa in scena di un

⁷⁰⁹ Da *Il ciocco*, in G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, op. cit., pp. 58-59, vv. 107 e 124-125; corsivo mio.

⁷¹⁰ *Ivi*, pp. 59-60, vv. 126 e 142-143; corsivo mio.

⁷¹¹ *Ivi*, p. 60, vv. 145 e 149-150; corsivo mio.

⁷¹² *Ivi*, pp. 60-61, vv. 164 e 174-179; corsivo mio.

⁷¹³ *Ivi*, p. 61, vv. 183 e 187-188; corsivo mio.

⁷¹⁴ *Ivi*, p. 62, vv. 202 e 212-215; corsivo mio.

⁷¹⁵ G. Nava, commento a G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, op. cit. p. 228.

⁷¹⁶ «l’“uno” e il “tre” sono i numeri fondamentali di ogni coro. Ogni coro quindi ammette la formazione su ordine singolo o su ordine ternario» (S. Ferri, *Coro melico e coro tragico*, op. cit., p. 647). Un’altra modalità di articolazione ternaria è riscontrabile nella lirica *L’or di notte*, dove i rintocchi delle campane e le voci dei morti si levano scanditi in tre momenti distinti («tre, poi cinque, sette tocchi, / [...] tre, poi cinque e sette voci»).

contrasto, risolto entro varie forme di scarto, quanto complementari alla costruzione, all'affresco di un racconto. L'adesione al genere epico comporta, in altre parole, una generale dismissione della disfunzionalità dialogica propria della lirica e il recupero di una comunicazione verbale «prossima alla chiacchiera»⁷¹⁷, improntata su una certa adesione alla 'realtà quotidiana'⁷¹⁸ – per quanto la realtà quotidiana implichi necessariamente (tornare a) fare i conti con le forme opache del non-finito⁷¹⁹, dal momento che è il non-finito l'ordine concettuale che illustra le interazioni ordinarie. Si prenda, come esempio, l'incipit del poemetto *Il bucato*:

Viola entrò col secchio su la testa,
e su gli arguti zoccoli ristette
presso la conca, e disse: «Ora sei lesta?»

5 «Mamma!» Rosa chiamò «non ci si mette
due gusci d'ova?» Rientrava lenta
la madre con un suo fascio di vette.

«Eccoli» disse. «Quella legna stenta
a prender fuoco, e questa era pel forno;
ma la riposi dopo la sementa:

10 è asciutta bene. Il babbo cerca, intorno
casa, quel ciocco (dove è mai?) del pero
dal vischio. Oggi ce n'è per tutto il giorno».
[...]⁷²⁰

«“Mamma! [...] non ci si mette / due gusci d'ova?”» (vv. 4-5): che acquisizione porta questa battuta? Oltre a concorrere alla connotazione di un attore (nel caso specifico, la domanda ribadisce la caratterizzazione di Rosa come aiutante della madre e lavoratrice indefessa), l'intreccio di voci sopra riportato ricrea quell'*effet du réel* sollecitato dal genere stesso che Pascoli mette sul tavolo, il romanzo georgico in versi.

⁷¹⁷ Renato Aymone, *Introduzione* a G. Pascoli, *Nuovi poemetti*, op. cit., pp. V-LXVIII, cit. p. XIII.

⁷¹⁸ «Si pensi ai dialoghi tra la “nonna” e i suoi vari interlocutori, mimesi di un parlato che più che altrove dovrebbe rendere un ritratto realistico dei personaggi tramite voci dialettali, forme idiomatiche, espressioni ordinarie e proverbiali» (*Ivi*, cit. p. XII).

⁷¹⁹ Come scrive Pazzaglia, molteplici componimenti del ciclo sono «strutturati sulla teatralità del monologo o del dialogo col silenzio; ripreso tuttavia dopo ogni mancata risposta con la drammaticità d'un pensiero rivissuto: d'un racconto, si potrebbe dire pensando alla intenzione narrativa dei *Poemetti*, d'interiorità» (M. Pazzaglia, *Pascoli*, op. cit., p. 283).

⁷²⁰ Da *Il bucato*, I, in G. Pascoli, *Primi poemetti*, op. cit., p. 131.

Questo effetto di reale andrà necessariamente a coinvolgere forme dialogiche non-finite. Per restare sull'esempio appena citato, la domanda di Viola al v. 3 non trova, per ora, risposta: come scrive Nadia Ebani, «Rosa non risponde alla domanda di Viola, ma pone un'altra domanda a un terzo personaggio, alla madre, che, dopo una brevissima risposta, a sua volta comincia il proprio discorso»⁷²¹; a propria volta, «il discorso della madre è caratterizzato da continui cambiamenti di soggetto, incisi, sospensioni: a rendere la congestione dei pensieri e il trambusto della giornata»⁷²². La non-finitezza sembra dunque dovuta all'adesione ai palinsesti dell'ordinarietà, più che al fatto che il testo richiede, per essere risolto, una forma disfunzionale (come accade invece nelle liriche); si può ricordare una piccola gemma spitzeriana, una metafora dialogica che nasce proprio da una considerazione sulle mancate risposte: «molte sollecitazioni che vengono dal dialogo rimangono necessariamente senza risposta, perché un dialogo rappresenta un labirinto in cui non è possibile seguire ogni viuzza, ogni percorso»⁷²³.

Le accensioni dialogiche dei *Poemetti* non hanno la forza drammatica, la stoffa epifanica, per citare due titoli, di *Placido* o *La tessitrice*. Si ricorderà che alla domanda «“Dove?”» dell'*io* dialogico di *Placido*, l'interlocutore risponde (e le sue parole giungono dopo una lunga attesa, essendo l'interazione diluita in tre strofe) con una *falsa risposta*: «“Qui”» (e *qui* c'è «terra»). Ma quando la madre di Rosa dice «“Eccoli”» (v. 7), il lettore non dubita che la visione corrisponda.

In altre parole, i *Poemetti* sembrano meno propensi a ricorrere al dialogismo come dispositivo anti-epifanico, per farne in molti casi un supporto alla narrazione. Leggendo i versi sopra riportati, si ha l'impressione di guardare nella finestra di una casa: quello che si svolge sotto gli occhi è una *scena*, prelevata come a campione dalla quotidianità epica dei contadini garfagnini; rileggendo, invece, *La tessitrice*, l'impressione è quella di partecipare a un *evento*, che diventa cruciale in rapporto alla scoperta di senso a questo connessa. In sintesi, se nelle liriche il dispositivo dialogico funziona in quanto disfunzionale, nei *Poemetti* funziona come (non) funziona un ordinario *faccia-a-faccia*.

Non mancano episodi che riattualizzino le forme già osservate nelle liriche; tuttavia, sembra indicativo il fatto che, pure in presenza di disfluenze (come il fraintendimento o lo

⁷²¹ Nadia Ebani, commento a Giovanni Pascoli, *Primi poemetti*, a cura di Nadia Ebani, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 1997, cit. p. 229, nota al v. 4.

⁷²² *Ivi*, pp. 229-230, nota ai vv. 7-16.

⁷²³ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 166.

scarto⁷²⁴), il dialogo tenda a chiudersi *in minore*: l'equivoco viene sciolto (*Italy*), i parlanti si confermano e addirittura si supportano l'un l'altro (*I due orfani*); oppure, nonostante l'annuncio della morte, si congedano reciprocamente (*La morte del Papa*⁷²⁵). Per fare un esempio, il più celebre fraintendimento pascoliano è molto probabilmente quello presente nel poemetto *Italy*, dove «la commistione iniziale di linguaggi avviene come incontro di assoluta incomunicazione»⁷²⁶; si considerino i seguenti estratti:

- 20 La nonna intanto ripetea: «Stamane
fa freddo!» Un bianco borrhacciol consunto
mettea sul desco ed affettava il pane.
- Pane di casa e latte appena munto.
Dicea: «Bimbina, state al fuoco: nieva!
nieva!» E qui Beppe soggiungea compunto:
- 25 «*Poor Molly!* Qui non trovi il pai con fleva!»
- V
- Oh! no: non c'era li né *pie* né *flavour*
né tutto il resto. Ruppe in un gran pianto:
«*Ioe, what means nieva? Never? Never? Never?*»
- 5 Oh! no: starebbe in *Italy* sin tanto
ch'ella guarisse: *one month or two, poor Molly!*⁷²⁷
- [...]
- 15 Un giorno che veniva acqua a ruscelli,
fissò la nonna, e chiese: «*Die?*» La nonna
le carezzava i morbidi capelli.

⁷²⁴ Si rimanda, come esempio, a uno fra i primi scambi di battute tra Rosa e Rigo, nel poemetto *La capinera* (in G. Pascoli, *Nuovi poemetti*, op. cit., pp. 73-74). Alla velata proposta di matrimonio di Rigo, «“O Rosa... / [...] Tutte l'altre vanno / a nozze; e voi non vi farete sposa?”» (II, vv. 1-3), l'interlocutrice risponde con un discorso che è insieme una falsa risposta (il vero centro della domanda viene infatti accuratamente eluso) e uno scarto dell'interlocutore (il senso della risposta è infatti una negazione): «“Mia madre non è quella d'or un anno. / Come faceva! come lavorava! / Ma ora fa le scale con l'affanno. // Viola è sempre piccola, ed è brava / ma per le bestie. Ora, chi fa mangiare? / chi cuce un po'? chi tesse un po'? chi lava? // Da fare, in una casa, non appare, / ma ce n'è tanto. E i bimbi? Se sapeste! / Dore è piccino, a me mi sembra un mare. // Ora chi li rammenda e li riveste? / Ché tutti i giorni manca lor qualcosa. / Tutti i giorni! Non dico poi le feste...”» (II, vv. 4-15).

⁷²⁵ «“Chi?” disse. “Il Papa.” “Il Papa, che?” “Sta male.” // [...] “O dunque c'è la diceria, che muore?” / “Più troppo!” [...] “Addio 'n salute!” “Addio”» (da *La morte del Papa*, I-II, *Ivi*, pp. 110-111, vv. I, 22 e II, 13-16).

⁷²⁶ Giorgio Bàrberi Squarotti, *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Messina-Firenze, D'Anna, 1966, cit. p. 333.

⁷²⁷ Da *Italy*, canto primo, IV-V, in G. Pascoli, *Primi poemetti*, op. cit., p. 188.

La bimba allora piano per la gonna
le salì, le si stese sui ginocchi:
«Die?» «E che t'ho a dir io povera donna?»⁷²⁸.

Mentre il fraintendimento su cui si gioca il refrain de *I due girovagli* è un esempio di omonimia grammaticale (*stacci* come sostantivo e come voce del verbo *stare*), il malinteso che fa credere a Molly (nel primo estratto) che non sarebbe più tornata in America e alla nonna (nel secondo) che la bambina le avesse chiesto di parlare è dovuto a una somiglianza di pronuncia fra parole di lingue diverse (il lucchese *niewa* viene confuso con l'inglese *Never*; l'inglese *Die* con l'italiano *di*, da *dire*).

E tuttavia, entrambi gli equivoci vengono fugati nei versi immediatamente successivi: prima dallo zio *Ioe*, che rassicura la bambina che il soggiorno in Italia durerà al massimo un mese o due⁷²⁹; poi da Molly stessa, che attraverso il linguaggio del corpo porta la nonna a intuire il significato del verbo: «“morire!”»⁷³⁰. Come scrive Nadia Ebani, «è soltanto nel confronto paritetico di due lingue – cioè di due diverse identità – rimaste ciascuna fedele a se stessa e nello scioglimento del probabile equivoco che ne deriva [...] che Pascoli riscontra, qui, nel poemetto, una possibilità di comprensione e di continuità tra generazioni»⁷³¹.

Un altro campione esemplare dello smorzamento dialogico in atto nel ciclo dei *Poemetti* è *I due orfani*, che, insieme a *La felicità*⁷³², riprende il modulo della dialogicità totale:

«Fratello, ti do noia ora, se parlo?»
«Parla: non posso prender sonno» «Io sento
rodere, appena...» «Sarà forse un tarlo...»

5 «Fratello, l'hai sentito ora un lamento
lungo, nel buio?» «Sarà forse un cane...»

⁷²⁸ Da *Italy*, canto primo, IX, *Ivi*, p. 192.

⁷²⁹ Con un discorso, ancora una volta, dialogicamente opaco: «indiretto prima, poi diretto, poi di nuovo indiretto, quasi interno» (N. Ebani, commento a G. Pascoli, *Primi poemetti*, op. cit., p. 420, nota al v. 4).

⁷³⁰ «La bimba allora chiuse un poco gli occhi: / “Die! Die!” La nonna sussurrò: “dormire?” / “No! No!” La bimba chiuse anche più gli occhi, // s’abbandonò per più che non dormire, / piegò le mani, sopra il petto: “Die! / Die! Die!” La nonna balbettò: “morire!” // “Oh yes! Molly morire in Italy!”» (da *Italy*, canto primo, IX, in G. Pascoli, *Primi poemetti*, op. cit., p. 192, vv. 19-25).

⁷³¹ N. Ebani, commento a G. Pascoli, *Primi poemetti*, op. cit., pp. 408-409.

⁷³² Nel cappello introduttivo di *La felicità*, Nadia Ebani correla la *frantumazione dialogica* del poemetto al motivo della *quête* di un oggetto impredicabile: «La continua frantumazione della struttura dialogica del poemetto – nell’endecasillabo le interruzioni cadono in sedi sempre variate –, il fatto, inoltre, che a una voce che in prima persona interroga e ricerca risponda un’altra anonima, autoritaria, sembra quasi figurare un *entrelacement* fatto di rincorse e di risposte senza uscita, che non si scioglie neppure nella definizione lapidaria dell’ultimo verso. Non si esclude tuttavia il ricordo di un dialogo, anch’esso fitto di interrogativi e di risposte certe, la cui memoria è avvertibile anche in altri testi pascoliani (*Colloquio*, *La tessitrice*), tra Petrarca e Laura già ‘di là’, nel *Trionfo della morte*» (*Ivi*, p. 315).

«C'è gente all'uscio...» «Sarà forse il vento...»

«Odo due voci piane piane piane...»
«Forse è la pioggia che vien giù bel bello»
«Senti quei tocchi?» «Sono le campane»

- 10 «Suonano a morto? suonano a martello?»
«Forse...» «Ho paura...» «Anch'io» «Credo che tuoni:
come faremo?» «Non lo so, fratello:
- stammi vicino: stiamo in pace: buoni»

II

«Io parlo ancora, se tu sei contento.
Ricordi, quando per la serratura
veniva lume?» «Ed ora il lume è spento»

- 5 «Anche a que' tempi noi s'avea paura:
sì, ma non tanta» «Or nulla ci conforta,
e siamo soli nella notte oscura»

«Essa era là, di là di quella porta;
e se n'udiva un mormorio fugace,
di quando in quando» «Ed or la mamma è morta»

- 10 «Ricordi? Allora non si stava in pace
tanto, tra noi...» «Noi siamo ora più buoni...»
«ora che non c'è più chi si compiace

di noi...?» «che non c'è più chi ci perdoni»⁷³³

L'atteggiamento dell'*io* dialogico dei *Canti* di salda resistenza a decodificare i segni mortiferi in quanto tali viene adesso prestato al secondo dei due fratelli: per quasi tutta la prima strofa, infatti, questi si ostina a suggerire di interpretare le ambigue percezioni uditive del primo («“Io sento / rodere, appena...”», «“un lamento / lungo, nel buio”», «“gente all'uscio...”», «“due voci piane piane piane...”», «“quei tocchi”») in senso univoco e rassicurante («“Sarà forse un tarlo...”», «“Sarà forse un cane...”», «“Sarà forse il vento...”», «“Forse è la pioggia”», «“Sono le campane”»). Dal v. 10 in poi, tuttavia, proprio quando il primo orfano esplicita finalmente il dubbio della morte («“Suonano a morto? suonano a martello?”»), la controparte desiste

⁷³³ *I due orfani*, in G. Pascoli, *Primi poemetti*, op. cit., pp. 171-172.

dall'avanzare un'altra ipotesi per riposizionarsi come complice, coinvolto alla pari nella stessa paura: «“Ho paura...” “Anch'io”» (v. 11).

La struttura della seconda strofa è analoga a quella della prima. Le istanze divergenti degli attori (come scrive Ebani, «mentre le domande del primo interlocutore contemplanò un tempo perduto, le risposte contrappongono laconicamente, attraverso l'iterazione di *ora*, il riscontro indiscutibile del presente»⁷³⁴) vengono ad accordarsi, nei versi finali, in un'unica voce, al punto tale da completarsi a vicenda, in una comunicazione sistemica, priva di soluzioni di continuità, secondo la tecnica che Sacks chiama *produzione congiunta* (*joint production technique*): «“ora che non c'è più chi si compiace // di noi...?” “che non c'è più chi ci perdoni”» (vv. 25-26). *I due orfani*, in conclusione, diventano massimamente cooperativi: «il produttore collabora col partner nella descrizione di un medesimo oggetto (ognuno ne mette in rilievo un aspetto) o nel racconto di un evento (il replicante descrive una frase successiva o simultanea, rispetto a quella descritta dall'asserente)»⁷³⁵. Queste riconciliazioni finali, in pratica, segnano la distanza rispetto alle accensioni più propriamente liriche di *Myricae* e dei *Canti*, i cui scambi sono invece improntati a far emergere la discrepanza, la conflittualità, la delusione.

⁷³⁴ N. Ebani, commento a G. Pascoli, *Primi poemetti*, op. cit., p. 375.

⁷³⁵ S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 205.

Capitolo 5. Colloqui?

Per Martin Buber, tra i primi filosofi del dialogo a pensare il soggetto come intersoggettivo e sincronico, «la grande maggioranza di ciò che oggi fra uomini si chiama colloquio sarebbe meglio determinarlo con l'espressione di chiacchiere. In generale gli uomini non parlano veramente l'uno all'altro, ma ciascuno, essendo bensì rivolto verso l'altro parla in realtà a un'istanza fittizia la cui esistenza si esaurisce nell'ascoltarlo»⁷³⁶. *Colloqui* come *chiacchiere* è esattamente la situazione dei *Colloqui* di Gozzano⁷³⁷, al centro dei primi tre paragrafi di questo capitolo; il quarto e ultimo paragrafo, che mette a confronto gli episodi dialogici di Corazzini, Moretti e Palazzeschi, si apre dunque sulla questione dei «colloqui crepuscolari»⁷³⁸.

§ 5.1 *La corrosione del parlato*

Alle soglie del Novecento, l'opera poetica di Guido Gozzano sembra una sorta di fucina anti-dialogica: gli scambi alimentano un campionario di relitti della comunicazione, sortendo l'effetto di una costante aporia comunicativa. Nel saggio *La corrosione del parlato nella lirica di Gozzano*, Marziano Guglielminetti parla dell'operazione di *privazione di consistenza*⁷³⁹ demandata alla parola dialogica, sistematicamente svuotata di valore esistenziale, imbalsamata, immunizzata, taciuta – tutto, «pur di non incorrere nel pericolo maggiore di vedere nel parlato l'unico costruito in grado di lasciar trapelare la realtà»⁷⁴⁰. Che il ricorso all'anti-dialogismo sia stato formalizzato con tanta ostensione e varietà di formule proprio dall'autore de *I colloqui* sembra un frutto emblematico di quella «articolata reazione di fronte alla miseria della realtà contemporanea»⁷⁴¹ che Sanguineti individua alla radice del gesto poetico gozzaniano, descritto e valutato alla luce di «una crisi capitale, non della nostra lirica soltanto, ma di tutta la civiltà letteraria, di tutta la cultura italiana [...]: una crisi di cui Gozzano fu un testimone e un diagnostico eccezionalmente sensibile e autorevole»⁷⁴².

⁷³⁶ M. Buber, *Il principio dialogico*, op. cit., p. 214.

⁷³⁷ Tutti i versi sono citati da Guido Gozzano, *Tutte le poesie*, a cura di Andrea Rocca, Milano, Mondadori, 1980.

⁷³⁸ Per riprendere il titolo di un intervento di Antonio Girardi, *Colloqui crepuscolari*, «Belfagor», 63/4, 2008, pp. 405-414.

⁷³⁹ Marziano Guglielminetti, *La corrosione del parlato nella lirica di Gozzano*, in Id., *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*, Milano, Silva, 1967, cit. p. 189.

⁷⁴⁰ *Ivi*, p. 207.

⁷⁴¹ Edoardo Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966, cit. pp. 9-10.

⁷⁴² *Ivi*, p. 10. Ma cfr. anche Giuseppe Farinelli: «L'inquietudine e anche il disagio, sorti in Guido Gozzano [...] in seguito a una disincantata analisi degli effetti che produceva sulla sua vita con i suoi miti l'estetismo dannunziano, diedero un corpo e un nome alla crisi. [...] Gozzano soffrì della nevrastenia di colmare un vuoto esistenziale con le armi a sua disposizione: uomo di più moderna recettività capì di essere nella necessità di rispondere non a certezze cadute, macerie sulla strada, ma all'assenza di certezze, all'interrogativo sul nostro ruolo di "così" con due gambe» (Giuseppe Farinelli, «Perché tu mi dici poeta?» *Storia e poesia del movimento*

Anche gli scambi di battute di Pascoli nascono in reazione alla percezione di una crisi, ma seguendo modalità diverse e per certi aspetti opposte. Il tratto principale che distingue il dialogismo di Gozzano da quello di *Myricae* e dei *Canti di Castelvecchio* è proprio lo svuotamento del valore esistenziale dello scambio verbale, collaterale a un più generale intento di depotenziamento della componente lirica⁷⁴³: «Il facile e ingannevole estetismo [...] si corromperà a contatto con la dura e provocante verità di un livello basso di quotidiana intonazione, anzi confesserà la propria intrinseca corruzione, e intanto, e per contro, l'insorgere realistico del prosaico, del parlato, denuncerà la miseria concreta delle cose, l'impossibilità di una redenzione estetica della vita»⁷⁴⁴.

È in questa principale differenza dal modello di Pascoli che sembra determinarsi l'eredità del dialogismo gozzaniano rispetto alle interazioni verbali secondo-novecentesche; come osserva ancora Guglielminetti in conclusione al saggio sopracitato, nella produzione del poeta torinese

era in gioco la necessità di sfuggire al ricatto di una società che del dialogo si era servita praticamente come di un mezzo determinante per obbligare il singolo ad inquadarsi negli schemi espressivi e mentali della comunità. E qui allora, nell'ansia di una demistificazione integrale della parola come veicolo d'imborghesimento, Gozzano non prepara solo *per viam negationis* le strade di accesso alla lirica posteriore. L'aver costretto i suoi personaggi dabbene ad una sorta di balbettamento confuso ed ostinato, pur d'imporre il corredo delle loro idee piccine e soffocanti, mantiene ancora oggi un valore di attualità scoperta e provocante, in momenti in cui si torna a chiedere insistentemente al mestiere di poeta non più la costruzione d'una qualche Weltanschauung esistenziale [...], ma la distruzione di un sistema di valori che paralizza ogni attività estranea alla sua presunta dinamica di rinnovamento. E poco

crepuscolare, Roma, Carocci, 2005, cit. pp. 482-485). Sulla crisi – storica ed esistenziale – riflessa nelle opere dei crepuscolari, cfr. anche Natale Tedesco, *La condizione crepuscolare. Saggi sulla poesia italiana del '900*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1970.

⁷⁴³ «I suoi [di Gozzano] versi più belli (e sono molti) cantano ma non cantano liricamente come i versi migliori del D'Annunzio e del Pascoli, e più che cantare raccontano, descrivono, commentano. [...] Il verso di Gozzano è un verso funzionale, narrativo, un verso che colma e sostiene la strofa e in cui è difficilissimo scoprire le zeppe e avvertire quei salti d'aria, quei dislivelli, quei *bathos*, che sono così frequenti nei grandi lirici» (Eugenio Montale, *Gozzano, dopo trent'anni*, «Lo Smeraldo», V, 5, 1951, pp. 3-8, ora in Id., *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1997, cit. pp. 57-58). Anche Guglielminetti sottolinea il rapporto tra la dismissione del lirismo e l'intento narrativo consustanziale alla poetica dei *Colloqui*: «la preferenza di Gozzano per il racconto comporta anche problemi di sistemazione interna del discorso poetico, soprattutto se si pensa alla frequente necessità di esprimervi i momenti di transizione fra il resoconto impersonale dei fatti, il dialogo dei personaggi e l'intervento eventuale del narratore. Questa, difatti, era la tripartizione che sorreggeva l'intelaiatura del romanzo naturalistico, il più vicino all'educazione letteraria di Gozzano e nello stesso tempo il più estraneo ad una vocazione lirica, dal momento che non prevedeva se non indirettamente l'intervento dell'autore e lasciava largo spazio alla raccolta di materiali informativi, di scarsa ricettività poetica» (M. Guglielminetti, *La corrosione del parlato nella lirica di Gozzano*, op. cit., p. 189).

⁷⁴⁴ E. Sanguineti, *Guido Gozzano*, op. cit., p. 25.

importa se la società della «belle époque» è meno accondiscendente di quella dei consumi, meno facile al compromesso⁷⁴⁵.

Contrariamente a quanto avviene in Pascoli dunque il dialogato de *La via del rifugio* e de *I colloqui* è funzionale a un abbassamento di tono che spinge sui pedali di un parlato manieristico e parodico, squalificante e squalificato; elemento che nasce in seno all'«esperienza di [...] afasia dell'io» crepuscolare⁷⁴⁶ e su cui si dovrà misurare, secondo Niva Lorenzini, l'eredità novecentesca di Gozzano (con particolare riferimento alla poesia di Giudici, Sereni e Sanguineti)⁷⁴⁷.

È vero che anche il dialogismo di Pascoli è fondato sull'estrinsecarsi di forme disfunzionali, tra cui il fraintendimento, lo scarto dell'interlocutore e la falsa risposta; ma da tali scarti, fraintendimenti e false risposte deriva, nella maggioranza dei casi, un progresso nel sistema di conoscenze del soggetto, per quanto la scandalosa notizia acquisita tramite l'interazione verbale (cioè la morte) venga regolarmente scotomizzata. Gli scambi di battute gozzaniani, per contro, non coincidono mai con un momento di presa di consapevolezza dell'*io*, che non solo è già cosciente della morte, ma che arriva a ostentare di non essere nemmeno interessato ad ascoltare quanto chi parla gli sta dicendo (situazione estranea alla lirica pascoliana), qualsiasi siano la natura del messaggio e il rilievo dell'informazione portata. Nel testo conclusivo de *La via del rifugio* per esempio, *L'ultima rinuncia*, un parlante non-identificato informa il Poeta della morte della madre («la tua mamma in sulla porta / fu trovata

⁷⁴⁵ M. Guglielminetti, *La corrosione del parlato nella lirica di Gozzano*, op. cit., p. 207. Cfr. a questo proposito anche Giovanni Getto: «Gozzano non appartiene al Novecento della critica, ma semmai al Novecento della crisi. Il suo volgersi al passato non è la conseguenza di una critica, ma il frutto di una crisi» (Giovanni Getto, *Guido Gozzano e la letteratura del Novecento*, «Lettere Italiane», 18/4, 1966, pp. 403-426, cit. p. 425).

⁷⁴⁶ «Nella poesia dei crepuscolari la forma dialogica non è una tecnica naturalistica occasionale o un semplice tratto stilistico ricorrente, bensì un sistema di evasione dal lirismo spesso lamentoso e patetico che caratterizzava alcuni di loro, un'alternativa a partire dalla stessa esperienza di inutilità e afasia dell'io» (Matteo Meloni, *Colloqui. Il dialogo nella poesia di Guido Gozzano*, «Smeriliana», 22, 2019, pp. 207-222, cit. p. 207). Sempre a questo proposito, lo studioso aggiunge: «la scrittura di Gozzano riflette la spinta verso una nuova direzione lirica, dove non c'è purificazione del linguaggio e lo scarto tra la normalità e il registro poetico si riduce notevolmente, fino ad approssimarsi all'annullamento» (*Ivi*, p. 221).

⁷⁴⁷ «solo coniugando con la parodia quel residuo di impurità, di liricità non risolta in canto, si potrà, nel Novecento, guardare a Gozzano come a un predecessore; e si potrà pensare a lui contemplando le mezze tinte che avvolgono la materia povera, i frammenti disaulicizzati eppure fermi della *Vita in versi* di Giudici, o accostandosi proprio a quel Sereni che secondo Debenedetti sa contaminare narratività e purezza, senza trascurare poi l'«interprete» Sanguineti, il suo conversevole cinismo, il suo basso parlato che disattiva l'io con le sue plurisecolari pretese di centralità sulla pagina. E non è davvero un caso allora, né una semplice coincidenza, che la *Concordanza dei Colloqui* approntata da Savoca esibisca un numero altissimo di «me»-«mi»-«mio» (e un altrettanto copioso elenco di «te»-«ti»-«tu»), indice di un'impossibile comunicazione e al tempo stesso di un'identità allo sbaraglio, teatralizzata e miniaturizzata sino al rovesciamento della chiacchiera o all'oggettivazione dell'io in un personaggio funzionale alla commedia dei travestimenti che si recita sulla scena del testo» (Niva Lorenzini, «*I colloqui*» di Guido Gozzano, in *Letteratura italiana Einaudi. Le Opere*, I, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1992, cit. p. 28).

sola e morta!»⁷⁴⁸); la reazione di questi è la disconferma: il Poeta evita di posizionarsi rispetto alla notizia ricevuta, di cui respinge il contenuto contestando la competenza dell'asserente in fatto di morte («“Che mi dici, che mi dici, / che mi parli tu di lutto?”»), quindi sostenendo di essere intento in un'altra conversazione, percepita ben più significativa («“Non intendo ciò che dici / quando parlo con il Tutto”»).

Rifiutare l'informazione ricevuta, dal punto di vista pragmatico, è un fattore che inficia l'intero scambio: «Considerando la trasmissione di un'informazione nuova lo scopo dell'enunciazione, la replica sarà congrua se servirà al suo mittente per: prendere atto dell'informazione, dichiarare che non ne era a conoscenza, che ha capito»⁷⁴⁹. Il soggetto gozzaniano viene definito in più occasioni da un simile atteggiamento invalidante nei confronti della situazione dialogica. I segmenti discorsivi captati dall'*io*, o per meglio dire che gli giungono quasi disturbandolo, non sono recepiti che come *ciarle* («“Che mi ciarli, che mi ciarli?”»⁷⁵⁰), al di fuori e nell'interlinea delle quali crescono i *veri colloqui*: quelli che si realizzano a livello intra-locutorio nelle intonazioni interiori del soggetto, come forme di auto-discorso.

Per riprendere, con Niva Lorenzini, la domanda che dà il titolo a questo capitolo: «*Colloqui* come dialoghi? Soliloqui, piuttosto»⁷⁵¹; e ancora, scrive Luca Lenzini in un intervento dedicato all'istanza narrativa del libro del 1911, «l'apertura relazionale – Bachtin avrebbe detto “dialogica” – del titolo complessivo del libro (*I colloqui*), che risulta confermata dagli inserti di parlato nei microtesti, era subito corretta, nel prologo (in zona quindi espostissima), dal ripiegamento narcisistico dell'*io*, e dal suo chiudersi nel silenzio»⁷⁵². Come osserva Guglielminetti a proposito del componimento *Alle soglie* («dove la diagnosi formulata dai medici della malattia di cui soffre il poeta favorisce una serie di meditazioni sulla morte e di divagazioni sul proprio destino»⁷⁵³), riportare il discorso alla prima persona è una forma di disconferma della parola condivisa e della relazionalità sociale *tout court*:

Il parlato, allora non solo viene integrato nella situazione lirica, ma delimita la zona di ricezione e di ascolto della voce del poeta, là dove egli ripete la sua persuasione dell'inutilità di resistere troppo alla morte in nome di una salute fisica precaria. Le frasi convenzionali dei clinici, allora, proprio perché danno voce ad opinioni largamente

⁷⁴⁸ Da *L'ultima rinuncia (La via del rifugio)*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 131, vv. 69-70.

⁷⁴⁹ S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 65.

⁷⁵⁰ Da *L'ultima rinuncia (La via del rifugio)*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 129 e 131, v. 18 e v. 50.

⁷⁵¹ N. Lorenzini, «*I colloqui*» di Guido Gozzano, op. cit., p. 11.

⁷⁵² Luca Lenzini, *Il «libro di passato». Sull'istanza narrativa dei «Colloqui», «Studi Novecenteschi», 12/30, 1985, pp. 275-307, cit. p. 292.*

⁷⁵³ M. Guglielminetti, *La corrosione del parlato nella lirica di Gozzano*, op. cit., p. 195.

diffuse sulla terapia della tubercolosi, determinano in Gozzano, che non vuole affrontare la replica (il dialogo nei suoi versi è sempre fra personaggi omogenei), la necessità di affidare al soliloquio le ragioni del suo dissenso: ad una struttura di discorso, cioè, che, se rinnega la funzione sociale della parola, sottintende l'ambizione d'intrattenere col mondo un tipo di rapporto meno compromesso dalla banalità e dalla chiacchiera. [...] Sul minore palcoscenico gozzaniano, invece, rimane sempre l'autore della «pièce», pronto ad interrompere il dialogo fatto recitare ai suoi attori, per trarsi in disparte e spiegare al pubblico il carattere smaccatamente filisteo di certe loro battute. L'integrazione del parlato, in questo caso, coincide col totale esaurimento di un suo significato autonomo⁷⁵⁴.

Una delle principali strategie di mortificazione della parola dialogica è la squalifica retorica del discorso, che in Gozzano prende la forma della chiacchiera salottiera: le liriche entrano in cortocircuito «con brani di conversazione borghese, con un parlare per luoghi comuni [...], con la banalità della chiacchiera quotidiana»⁷⁵⁵. Lo stralcio in dialetto piemontese riportato nella prima sezione di *Torino (I colloqui)*, per esempio, mostra bene l'esercizio «di un parlato che abilmente accoppia la facile modulazione della rima alla calcolata banalità dei dati accolti in inerte registrazione»⁷⁵⁶:

- 10 ambiente caro a me, certi salotti
 beoti assai, pettegoli, bigotti
 come ai tempi del buon Re Carlo Alberto....
- «.... se'l Cònt ai ciapa ai rangia për le rime....»
 «Ch'a staga ciutô....» – «'L caso a l'è stupendô!...»
- 15 «E la Duse ci piace?» – «Oh! Mi m'antendô
 pà vaire.... I negô pà, sarà sublime,
 ma mi a teatrô i vad për divertime....»
 «Ch'a staga ciutô!... A jntra 'l Reverendô!...»⁷⁵⁷.

La funzione di uno scambio verbale è determinata anche dal valore dell'acquisizione che i parlanti ne derivano. Un conto è ricorrere al dialogato, come fa Pascoli nei *Poemetti*, per far

⁷⁵⁴ *Ivi*, pp. 196-197.

⁷⁵⁵ Gian Luigi Beccaria, *Canto e contro canto: Guido Gozzano*, in *Id.*, *Le forme della lontananza*, op. cit., p. 230.

⁷⁵⁶ E. Sanguineti, *Guido Gozzano*, op. cit., p. 100.

⁷⁵⁷ Da *Torino*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 209, vv. 10-18. In italiano, gli spezzoni di battute in dialetto torinese suonano così: «“....Se il Conte li prende, li concia per le feste....” / “Stia zitto....” – “Il tramonto è stupendo....” / “E la Duse le piace?” – “Oh! Io non m'intendo / molto.... Non lo nego, sarà sublime, / ma io a teatro ci vado per divertirmi...” / “Stia zitto!... Ché entra il Reverendo!...”». Scrive Guglielminetti: «È sintomatico [...] che persino il dialetto, di cui i narratori naturalistici avevano fatto uso nel tentativo di riprodurre sempre meglio i confini di qualche realtà regionale, venga sottoposto da Gozzano ad un processo d'imbalsamazione [...] per Gozzano il dialetto non è solo il documento di un “ambiente sconsolato e brullo”, ma il veicolo espressivo di una società ormai ferma ed immobile» (M. Guglielminetti, *La corrosione del parlato nella lirica di Gozzano*, op. cit., p. 204).

chiedere a un personaggio «“Mamma! [...] non ci si mette / due gusci d’ova?”»⁷⁵⁸; un altro conto è costruire uno scambio di battute, come fa Pascoli nei *Canti di Castelvecchio*, per renderlo portatore di un’epifania mortuaria (come accade per esempio in *Un ricordo*, dove il padre si congeda dai familiari e la sua interlocutrice di turno si oppone con intensità sempre maggiore alla partenza, in una *climax* ascendente di pathos premonitorio della morte). In questo senso, le chiacchiere da salotto si definiscono notoriamente per la loro *piattezza* (o *superficialità*): i parlanti non ne derivano alcun dato significativo da un punto di vista conoscitivo-esistenziale; come scrive Meloni,

le parole della conversazione frivola sono lasciate scorrere a ruota libera, in un’indeterminata prolusione di luoghi comuni e banalità tipiche di una società “vittoriana” fatta di teatrini quotidiani, di ipocrisia e vacuo moralismo, fino a raggiungere, battuta dopo battuta, l’appiattimento totale di ogni contenuto, con l’accostamento complanare di argomenti importanti e inutili pettegolezzi. Il grado zero del valore della lingua (con un significato pressoché nullo) viene recuperato per indicare la totale povertà e inanità del parlare borghese⁷⁵⁹.

I vv. 10-11 di *Torino* indicano come la squalifica della conversazione in Gozzano trovi espressione anche sul piano lessicale, attraverso un’ampia rappresentazione del campo semantico del discorso infimo e insulso: «La Vita? Un gioco affatto / degno di vituperio»⁷⁶⁰; «“si cicaleccia un po’...”»⁷⁶¹; «sedevano in bei conversari»⁷⁶²; «“Che mi ciarli, che mi ciarli?”»⁷⁶³; «Ti scossi, ti parlai con rudi frasi»⁷⁶⁴; «Tu civettavi con sottili schermi»⁷⁶⁵; «“Perché mi fa tali discorsi vani?”»⁷⁶⁶; «“Pettegolezzi!...”»⁷⁶⁷; «“temo qualche brutta ciarla”»⁷⁶⁸; «“ogni motivo di pettegolezzo...”»⁷⁶⁹; «“Parole / che i retori t’han fatto

⁷⁵⁸ Da *Il bucato*, in G. Pascoli, *Primi poemetti*, op. cit., p. 131, vv. 4-5.

⁷⁵⁹ M. Meloni, *Colloqui*, op. cit., p. 214; «dall’espressione assoluta e malinconica dell’Io si passa così alla citazione della “chiacchiera”, della parola altrui, una parola “borghese” svuotata non solo di tutta l’epicità, ma anche di ogni profondità semantica» (*Ivi*, p. 208).

⁷⁶⁰ Da *La via del rifugio (La via del rifugio)*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 74, vv. 165-166.

⁷⁶¹ Da *Le due strade (La via del rifugio)*, *Ivi*, p. 143, v. 76.

⁷⁶² Da *L’amica di nonna Speranza (La via del rifugio)*, *Ivi*, p. 143, v. 76; l’espressione si ripete nella lezione a testo ne *I colloqui* (*Ivi*, p. 186, v. 60) e viene ripresa in *L’esperimento (Poesie sparse, Ivi*, p. 263, v. 60: «belli conversari»).

⁷⁶³ Da *L’ultima rinuncia (La via del rifugio)*, *Ivi*, p. 129, v. 18; l’espressione si ripete identica al v. 50.

⁷⁶⁴ Da *Il gioco del silenzio (I colloqui)*, *Ivi*, p. 147, v. 28.

⁷⁶⁵ Da *La signorina Felicita*, *Ivi*, p. 171, v. 87; l’espressione si ripete identica al v. 292.

⁷⁶⁶ Da *La signorina Felicita*, *Ivi*, p. 177, v. 271.

⁷⁶⁷ Da *La signorina Felicita*, *Ivi*, p. 179, v. 343.

⁷⁶⁸ Da *La signorina Felicita*, *Ibidem*, v. 344.

⁷⁶⁹ Da *La signorina Felicita*, *Ibidem*, v. 347.

nauseose!...»⁷⁷⁰; «commento retorico, fittizio»⁷⁷¹; «“elogio insulso”»⁷⁷²; «Belle promesse inutili d’un bene / lusingatore»⁷⁷³.

Sembra rilevante, inoltre, che tutti i fenomeni patologici richiamati nel secondo capitolo in riferimento al saggio *Pragmatica della comunicazione umana* trovino una concreta *mise en oeuvre* negli episodi gozzaniani. Qualche esempio, nell’ordine. *Contraddirsi*: tornando a *L’ultima rinuncia*, il Poeta prima dichiara di non intendere le parole dell’interlocutore («“Non intendo ciò che dici / quando parlo con il Tutto”»⁷⁷⁴), poi replica all’informazione che gli è appena stata data (la morte della madre), dimostrando di averla invece intesa («“Forse che becchini e preti / non ci sono a sotterrare?”»⁷⁷⁵). *Cambiare argomento o sfiorarlo*: come in *Paolo e Virginia*, dove l’interlocutrice devia le domande puntuali che il soggetto le indirizza («“Quant’anni avrete poi?”», «“Verrete?”»⁷⁷⁶) su questioni inerenti alla natura («“Quanti n’avranno / quei due palmizi dispari, alle soglie...”», «“Quando i manghi fioriranno...”»⁷⁷⁷). *Dire frasi incoerenti o incomplete*: «“Dite al Re che delle belle / la più bella...” E resta immota, / resta prona sulla ruota»⁷⁷⁸, «“Due cose belle ha il mon... Perché ridete?”»⁷⁷⁹. *Ricorrere a uno stile oscuro o usare manierismi*: e il manierismo è una componente gozzaniana ben nota. *Fraintendere*: a proposito di *Cocotte* per esempio, Sanguineti osserva l’*assai sintomatica* «traduzione-fraintendimento [della parola “cocotte”], che il falso giuoco onomatopeico del poeta quattrenne porta con sé»⁷⁸⁰. *Dare una interpretazione letterale delle metafore e una interpretazione metaforica di osservazioni letterali*: emblematico è il primo scambio di battute fra l’Avvocato e la signorina Felicità, nella quarta sezione del poemetto; il soggetto asserisce «“Sarebbe dolce restar qui, con Lei!...”»⁷⁸¹ e l’interlocutrice interpreta il «qui» alla lettera, riferendolo alla soffitta dove si sta svolgendo la conversazione: «“Qui, nel solaio?...”»⁷⁸². Questi fenomeni agiscono a livello dell’interazione verbale (per contraddirsi o cambiare argomento occorre aver già cominciato

⁷⁷⁰ Da *Pioggia d’agosto (I colloqui)*, Ivi, p. 215, vv. 23-24.

⁷⁷¹ Da *Dante (Poesie sparse)*, Ivi, p. 273, v. 15.

⁷⁷² Da *Poesie sparse*, 47, Ivi, p. 316, v. 49.

⁷⁷³ Da *Le non godute (Poesie sparse)*, Ivi, p. 324, vv. 33-34.

⁷⁷⁴ Da *L’ultima rinuncia (La via del rifugio)*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 132, vv. 83-84.

⁷⁷⁵ *Ibidem*, vv. 87-88.

⁷⁷⁶ Da *Paolo e Virginia (I colloqui)*, Ivi, p. 164, v. 77 e v. 79.

⁷⁷⁷ *Ibidem*, vv. 77-78 e v. 79.

⁷⁷⁸ Da *La bella del Re (La via del rifugio)*, Ivi, p. 120, vv. 61-63.

⁷⁷⁹ Da *Poesie sparse*, 47, Ivi, p. 315, v. 35.

⁷⁸⁰ E. Sanguineti, *Guido Gozzano*, op. cit., p. 132.

⁷⁸¹ Da *La signorina Felicità ovvero la Felicità (I colloqui)*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 175, v. 208.

⁷⁸² *Ibidem*, v. 209.

a conversare) e rientrano nelle operazioni di *privazione di consistenza* di cui parla Guglielminetti:

La seconda operazione prevista (negare responsabilità e coerenza alle parole non pronunciate dall'autore) impegna Gozzano in sede linguistica, perché lo obbliga a denunciare ed immunizzare la parola quale strumento di dialogo. Per raggiungere questo scopo, allora, non gli basta più trasferire la situazione negativa accertata nei confini di una zona compositiva esorcizzante ma artificiosa [...]; gli occorrono altri e più certi espedienti, del genere di quelli offerti dai manuali di retorica ogni qualvolta bisogna esautorare la parola che non emerge da un flusso interiore di pensieri e di sentimenti, ma resta come sospesa e prigioniera in una situazione umana non condivisa dall'autore⁷⁸³.

L'antidialogismo gozzaniano sembra riflettersi su due piani ulteriori, fra loro complementari: quello sovraindividuale della cornice situazionale e quello individuale dei singoli enunciati. Nel caso della cornice situazionale, è importante osservare come l'episodio dialogico venga distanziato sia dal tempo sia dalla realtà contingente all'enunciazione lirica: l'interazione è un «reliitto della memoria»⁷⁸⁴, più o meno recente (per esempio, un ricordo d'infanzia in *Cocotte* e un ricordo «d'un autunno addietro»⁷⁸⁵ ne *La signorina Felicita*); oppure come un sogno, una visione, un'ipotesi di là da venire (nella lirica *L'ipotesi*, per l'appunto, il soggetto si immagina le conversazioni fra i coniugi che avrebbero avuto luogo qualora fosse convolato a nozze⁷⁸⁶).

Nel caso dei singoli enunciati, sono indicatori anti-dialogici l'abolizione dei *verba dicendi*⁷⁸⁷ (le battute sono *adespote*: non è possibile stabilire *chi dica cosa*) e la frequenza di sentenze esclamative, ossia enunciati tipicamente non stimolanti (cui «in linea di massima l'allocutore non è tenuto a reagire»⁷⁸⁸ con una replica). Tra i primi dati a emergere macroscopicamente scorrendo le conversazioni gozzaniane è infatti la presenza costante di punti esclamativi: nelle sette battute dirette totali contenute nel testo omonimo e incipitario di *La via del rifugio*, per esempio, si trovano ben dodici esclamazioni. Per quanto il confine che corre tra i punti fermi sia scalarmente ambiguo, l'esclamazione è convenzionalmente l'esatto opposto della domanda: se la seconda può considerarsi, sul piano pragmatico, come l'atto

⁷⁸³ M. Guglielminetti, *La corrosione del parlato nella lirica di Gozzano*, op. cit., p. 190.

⁷⁸⁴ *Ivi*, p. 205.

⁷⁸⁵ Da *La signorina Felicita ovvero la Felicità (I colloqui)*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 168, v. 13.

⁷⁸⁶ «“Il cielo si mette in corruccio... Si vede più poco turchino...” / “In sala ha rimesso il cappuccio il monaco benedettino”. // “Peccato!” – “Che splendide sere!” – “E pur che domani si possa...” / “Oh! Guarda!... Una macroglossa caduta nel tuo bicchiere!”» (da *L'ipotesi*, in *Poesie sparse, Ivi*, pp. 268-269, vv. 71-74).

⁷⁸⁷ «Quasi mai Gozzano [introduce la parola diretta] ricorrendo ai “verba dicendi” prescritti nella narrativa tradizionale; il più delle volte il suo personaggio parla d'improvviso» (M. Guglielminetti, *La corrosione del parlato nella lirica di Gozzano*, op. cit., p. 196).

⁷⁸⁸ S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 202.

dialogico «per eccellenza»⁷⁸⁹ in quanto la funzione che lo definisce è quella di ottenere una risposta (la domanda intende aprire o continuare il discorso), una sentenza esclamativa non contempla necessariamente una replica sul piano verbale, e anzi molto spesso accompagna un enunciato irreplicabile (tipo un comando, un'espressione emotiva, un'affermazione perentoria). È la perentorietà, componente propria delle esclamazioni, ad avere di fatto una natura anti-dialogica: l'oggetto o l'evento si presenta in una forma indiscutibile (non a caso, Spitzer conia la formula *esclamazioni monologiche*⁷⁹⁰).

Una particolarità delle esclamazioni gozzaniane è la loro paradossale sospensione, indicata tramite la presenza dei tre puntini a seguito del punto esclamativo: «“La piccola Graziella, così cattiva e ingorda!...”», «“Son come sospesa: mi libro nell'alto!...”», «“Sposare, Lei, me brutta e poveretta!...”». Se ciò che caratterizza un enunciato esclamativo è il suo aspetto inconfutabile, al polo opposto della perentorietà sembra trovarsi non tanto la domanda (in molti casi la linea di confine genera confusioni e intrecci di funzione, come mostra l'impiego diffuso delle punteggiature ?! e !?) quanto la vaghezza dei puntini di sospensione, che come scrive Carla Bazzanella sono un «indicatore di silenzio [...]. Nel nostro sistema ortografico possono indicare sia reticenza che allusività (rimandando quindi a credenze condivise [...]), coordinare proposizioni e segnalare cambiamenti di progetto»⁷⁹¹. In altre parole, l'uso di questa particolare punteggiatura (!...), che comporta un cambio di intensità della frase (una sorta di 'esclamazione allusiva'; Farinelli parla di «esclamazioni che sembrano sospiri»⁷⁹²), produce l'effetto destabilizzante di un gesto troncato a metà: la battuta asserisce perentoriamente e allo stesso tempo rimanda a una continuazione del discorso non detta, che ne rimane al di fuori, come se avesse ancora qualcosa da dire ma preferisse tacere⁷⁹³.

Il non-detto è una componente al cuore dell'antidialogismo gozzaniano, come emerge in particolar modo negli episodi che coinvolgono un'interlocutrice femminile⁷⁹⁴: il successo

⁷⁸⁹ «Le Domande sono delle frasi-stimolo per eccellenza: il mittente vuole che l'allocutore gli risponda», «La Domanda è l'enunciato-stimolo forse più caratteristico. Chi rispetti il codice dell'interscambio verbale *deve* rispondere» (*Ivi*, p. 103 e p. 193).

⁷⁹⁰ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 180.

⁷⁹¹ Carla Bazzanella, *Le voci del silenzio*, in Ead., *Sul dialogo*, op. cit., pp. 35-44, cit. p. 39.

⁷⁹² G. Farinelli, «*Perché tu mi dici poeta?*», op. cit., p. 490.

⁷⁹³ Come scrive Edoardo Esposito, la reticenza è «una scelta retorica che *ci dice* molto dell'atteggiamento del poeta verso la vita» (Edoardo Esposito, *Introduzione* a Guido Gozzano, *La Signorina Felicita ovvero la felicità*, a cura di Edoardo Esposito, Milano, il Saggiatore, 1983, cit. p. 23).

⁷⁹⁴ Come mostra Marina Paino, le interlocutrici femminili di Gozzano sono distinte da una sostanziale interscambiabilità e ambivalenza posizionale: «al vaglio di un esame concordanziale, [i testi documentano] la fondante interdipendenza delle diverse figure l'una dall'altra, ma anche l'intrinseca ambivalenza di ognuna di esse, di volta in volta espressioni di una semantica in cui gli opposti tendono spesso a sovrapporsi e a confondersi e che a livello profondo arriva a ribaltare il senso esplicito dei loro singoli ruoli» (M. Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, op. cit., p. 10).

di questi scambi viene infatti compromesso da un uso disfunzionale e patologico del silenzio⁷⁹⁵; se gli inutili cicalecci abbondano, proprio nel momento in cui potrebbe dispensare un messaggio «seriamente salvifico»⁷⁹⁶ la parola viene sistematicamente meno, sostituita da un'«ermeneutica di reticenze»⁷⁹⁷. Di silenzi cruciali è piena questa lirica – dove «il silenzio è una scelta»⁷⁹⁸, scrive ancora Lenzini; a partire – ed è uno tra i casi più eclatanti – dal terzo componimento de *La via del rifugio* (l'unico ritenuto degno, insieme a *L'amica di nonna Speranza*, del «privilegiato transito all'interno dei *Colloqui*»⁷⁹⁹): *Le due strade*. Per tutta la durata dell'incontro, la diciottenne Grazia non si rivolge mai all'Avvocato («“non m'ha detta una parola sola!”»⁸⁰⁰), che neppure ringrazia per averle portato la bicicletta durante la salita («Dalle mie mani in fretta / prese la bicicletta. E non mi disse grazie»⁸⁰¹): «non c'è risposta da parte della figura femminile concepita e contemplata come potenzialmente salvifica»⁸⁰². I casi si succedono fino ad arrivare al terz'ultimo testo dei *Colloqui*, l'ultimo del libro a registrare uno scambio di battute: *In casa del sopravvissuto*, dove il protagonista e la madre «insieme si abbandonano al silenzio»⁸⁰³ («Canticchia. E tace con la cara Mamma; / la cara Mamma sa quel che si tace»⁸⁰⁴). Il silenzio cruciale diventa così una forma anti-dialogica, in quanto non serve più a delimitare i confini di un enunciato verbale, ma lo sostituisce – e lo sostituisce proprio laddove *non dovrebbe*, ossia quando parlare sarebbe indispensabile.

⁷⁹⁵ «C'è, al fondo degli aneddoti dell'amore impossibile, anzi addirittura improponibile per Gozzano, la sigla del silenzio» (Giorgio Barberi Squarotti, *Gozzano: letteratura e vita*, in AA. VV., *Guido Gozzano. I giorni, le opere. Atti del Convegno nazionale di studi, Torino, 26-28 ottobre 1983*, Firenze, Olschki, 1985, pp. 61-78, cit. p. 61).

⁷⁹⁶ *Ivi*, p. 64.

⁷⁹⁷ «Il colloquio è spesso l'acuta parafrasi del soliloquio, è la voce ed è il silenzio suo che si alternano con sapiente regia alla voce e al silenzio degli altri. Esso è partecipazione di sentimento o gioco di scaltrezze o ermeneutica di reticenze» (G. Farinelli, «*Perché tu mi dici poeta?*», op. cit., p. 510).

⁷⁹⁸ L. Lenzini, *Il «libro di passato»*, op. cit., p. 296.

⁷⁹⁹ «Dei componimenti della *Via del rifugio* solo *L'amica di nonna Speranza* si trova a condividere [con *Le due strade*] questo privilegiato transito all'interno dei *Colloqui*, in un ideale gemellaggio delle due liriche in cui il doppio recupero editoriale nella nuova silloge si salda alla comune articolazione di entrambe intorno al vagheggiamento di ipotetici amori per impossibili figure femminili» (M. Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, op. cit., p. 107).

⁸⁰⁰ Da *Le due strade (La via del rifugio)*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 86, v. 96.

⁸⁰¹ *Ivi*, p. 85, vv. 83-84.

⁸⁰² G. Barberi Squarotti, *Gozzano: letteratura e vita*, op. cit., p. 63.

⁸⁰³ M. Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, op. cit., p. 98.

⁸⁰⁴ Da *In casa del sopravvissuto (I colloqui)*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 213, vv. 35-36. Questi versi offrono a Paino lo spunto per una considerazione generale sul ruolo del silenzio in Gozzano: «Un silenzio che in altri casi (dalla Graziella delle *Due strade*, alla Marta del *Responso*, fino alla protagonista del *Gioco del silenzio*) era stato segno di una misteriosa interdizione all'amore, [...] e che ora trova la sua matrice e la sua spiegazione ultima, perché “la cara Mamma sa quel che si tace”. Lei è la detentrica del sapere, lei la profetessa del silenzio, lei la guida di quel figlio che sotto le sue insegne ha iscritto la propria educazione sentimentale; lei come il Virgilio dantesco, evocato intertestualmente attraverso il richiamo letterale da un passo assai calzante del XIX canto dell'*Inferno* (“Tanto m'è bel quanto a te piace: / tu sei signore, e sai ch'i' non mi parto / dal tuo volere, e sai quel che si tace”))» (M. Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, op. cit., p. 98).

Quando l'attrice rompe il silenzio e parla, come accade per esempio ne *Il responso* o ne *Il gioco del silenzio*, la sua funzione è lo scarto dell'interlocutore. Mentre i parlanti di Pascoli sono frequentemente mossi da un sentimento di pietà reciproca⁸⁰⁵, quelli gozzaniani non mancano di dar prova di un atteggiamento cinico e irriverente, talvolta addirittura spietato nei confronti del partner: gli scambi di battute sono costruiti sulla polarità posizionale dei personaggi coinvolti, che incarnano ruoli sociali contrapposti e danno voce a istanze inaccordabili, secondo un «modulo di demistificazione [...] radicale»⁸⁰⁶. Quando infine parla senza scartare, l'interlocutrice assume una funzione gregaria rispetto al discorso interiore dell'*io*, in una dimensione intimistica che Gozzano deriva anche dalla lezione di Francis Jammes⁸⁰⁷. Un'espressione tipica di questa funzione è la domanda *Che pensi?*, molteplicemente declinata: «“...che pensi?...”»⁸⁰⁸; «“Avvocato, non parla: che cos'ha?”»⁸⁰⁹; «“Amico neghittoso, a che mai pensa?”»⁸¹⁰; «“Che sospiri amari! Che rammenti?”»⁸¹¹.

In conclusione, i «gustosi inserti dialogati, con l'abbassamento di tono che la loro aderenza al quotidiano implica (e con il trattamento ironico che li riduce a stereotipi della conversazione borghese)»⁸¹² sono funzionali a un intento di depotenziamento lirico, usato come strumento di denuncia dello svuotamento di senso della comunicazione sociale. Le forme principali dell'antidialogismo gozzaniano risultano quindi: la squalificazione della comunicazione, l'uso disfunzionale del silenzio, l'atteggiamento del soggetto nei confronti dell'interlocutore, la spietatezza dei parlanti; e ancora l'abolizione dei *verba dicendi*, la prevalenza di enunciati esclamativi, l'allusività. Come scrive Guglielminetti, «il fraseggiare banale ed irrigidito dei personaggi della *Via del rifugio* e dei *Colloqui* non corre mai il rischio

⁸⁰⁵ Un esempio su tutti, *Giovannino*: «Ci rivedemmo all'ultimo riflesso; / e sì, l'uno dell'altro ebbe pietà» (*Giovannino*, in G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, op. cit., pp. 201, vv. 5-6).

⁸⁰⁶ M. Guglielminetti, *La corrosione del parlato nella lirica di Gozzano*, op. cit., p. 190.

⁸⁰⁷ Come scrive Farinelli, «è il personaggio femminile a stabilire consonanze e dissonanze tra il poeta d'Orthez e quello torinese. In Jammes il personaggio femminile (e personaggio per l'importanza che assume) non esula dalla cultura domestica e dal registro di una campagnola sensualità [...]. È opportuno anche non dimenticare quanto giovi al personaggio femminile la dimensione del colloquio che svela, nelle domande o nelle risposte, i più reconditi pensieri e sentimenti; è colloquio piacevole con l'amica civettuola che dice al poeta “Tu es un tout petit enfant” e che, non contenta, gli ridice sillabando “Un – tout – pe – tit – en – fanf”; è colloquio intimo con l'amica affettuosa [...]; o con l'altra che, pur nel pianto, sorride [...]. È insomma la dimensione del colloquio a determinare lo stilema bucolico-intimistico con il quale il poeta attua una più efficace comprensione del personaggio femminile» (G. Farinelli, «Perché tu mi dici poeta?», op. cit., pp. 498-500).

⁸⁰⁸ Da *L'amica di nonna Speranza (La via del rifugio)*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 96, v. 96.

⁸⁰⁹ Da *La signorina Felicita ovvero la Felicità (I colloqui)*, *Ivi*, p. 175, v. 205.

⁸¹⁰ Da *Un'altra risorta (I colloqui)*, *Ivi*, p. 206, v. 48.

⁸¹¹ Da *In casa del sopravvissuto (I colloqui)*, *Ivi*, p. 213, v. 44.

⁸¹² E. Esposito, *Introduzione*, op. cit., p. 35.

della lacerazione della coscienza»⁸¹³; laddove quel rischio viene sfiorato, subentra un silenzio cruciale.

§ 5.2 *La via del rifugio*

L'interazione verbale tra Sandra, Simona e Pina nel componimento eponimo e incipitario de *La via del rifugio*⁸¹⁴ testimonia i momenti di cattura e trafittura di una farfalla, un esemplare di Vanessa Io, e si articola in sette brevi riprese discorsive, disseminate lungo la parte centrale del testo (dal v. 85 al v. 132):

- Battuta I: «“Una farfalla!”» (v. 85);
- II: «“Dài! / Dài!”» (vv. 85-86);
- III: «“Presa!”» (v. 117);
- IV: «“Aiuto! / È tutta di velluto: / oh datemi uno spillo!”» (vv. 118-120);
- V: «“Che non ti sfugga, zitta!”» (v. 121);
- VI: «“Non vuol morire!”» (v. 129);
- VII: «“Lesta! ché soffre ed ho rimorso! / Trapassale la testa! / ripungila sul dorso!”» (vv. 129-132).

Nelle sette riprese discorsive sono contenute ben dodici sentenze esclamative, segnalate graficamente dal corrispondente segno interpuntivo. Un'esclamazione può convogliare lo stupore provocato dal riconoscimento di qualcosa che improvvisamente si manifesta (come accade nella prima e nella sesta battuta pronunciata); può intensificare un comando o una sollecitazione (seconda, quinta e settima); seguire a un'azione, decretandone l'esito finale («“Presa!”», v. 117); e ancora, accompagnare una richiesta, duplice nella quarta ripresa discorsiva. L'ultima e più lunga battuta, che si distende nell'arco di quattro versi, accumula altrettante sentenze esclamative (una per verso), la seconda delle quali è esplicitamente connessa allo stato d'animo della parlante.

La prima domanda che sorge in presenza di una simile dinamica di alternanza enunciativa riguarda proprio il suo *coefficiente dialogico*: fino a che punto queste battute costituiscono uno scambio verbale? A ben guardare in effetti, sembra mancare l'elemento costitutivo del dialogo, vale a dire la responsività: le esortazioni si succedono senza prendere la forma di coppie adiacenti. L'opera poetica gozzaniana nasce quindi nel segno

⁸¹³ M. Guglielminetti, *La corrosione del parlato nella lirica di Gozzano*, op. cit., p. 196.

⁸¹⁴ Da *La via del rifugio*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 69 e ss.

dell'antidialogismo: le esclamazioni difficilmente contemplano o costruiscono un orizzonte responsivo sul piano verbale.

Al basso valore del coefficiente dialogico del testo contribuisce un secondo fenomeno macroscopico: il fatto che tutte e sette le battute siano adespote. Il nome delle tre parlanti viene infatti dato di sfuggita al v. 97 («Sandra, Simona, Pina»), ma nessuno degli enunciati diretti viene ascritto a una specifica delle tre suddette: le locutrici sono spazi vuoti, interscambiabili. Questo campione gozzaniano, in altre parole, porta a evidenza come all'interazione verbale – o meglio, al segmento discorsivo che il soggetto lirico-patico capta dal flusso inarrestabile del reale –, si richieda di entrare in relazione non con le figure testuali ma con l'offerta tematica della lirica (in questo caso, «le tre figurine leggere e gaie assurgono al ruolo di dispensatrici di morte»⁸¹⁵).

Ne consegue un depotenziamento della funzione del locutore: non importa *chi* parla, ma *cosa* dice – o meglio, conta il nesso con l'oggetto che si istituisce nel rapporto fra dialogato e non-dialogato, per cui l'episodio diventa metaforico della questione dell'«Umanità del vuoto» (v. 140) al cuore del componimento; come scrive Francesco Vasarri infatti, «lo spasmo di agonia della farfalla [...] avrà il peso esatto di tutte le vite, di tutte le realtà e i pianeti, unificato l'universo nel linguaggio [...] del dolore percepito e del tentativo di non abbandonare l'esistenza organica»⁸¹⁶. Il gioco delle tre bambine di catturare una farfalla e trafiggerla sul dorso termina col sopraggiungere del rimorso di fronte al tormento dell'insetto; allo stesso modo, l'esistenza è percepita nei termini di un gioco («La Vita? Un gioco affatto / degno di vituperio», vv. 165-166) dove al presentarsi dell'oggetto di desiderio subentra immantinente l'immagine della morte: «e vedo un quatrifoglio / che non raccoglierò» (vv. 171-172).

Il secondo episodio dialogico si trova nella terza lirica del libro («la più bella di tutte»⁸¹⁷ secondo Benedetto Croce), *Le due strade*, poi reinserita con alcune varianti e tagli ne *I colloqui*⁸¹⁸:

Tra bande verdi gialle d'innumeri ginestre
la bella strada alpestre scendeva nella valle.

⁸¹⁵ M. Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, op. cit., p. 44.

⁸¹⁶ Francesco Vasarri, *Dall'ape alla zanzara. L'entomologia nella poesia italiana contemporanea*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, 2018, cit. p. 36.

⁸¹⁷ Benedetto Croce, *La letteratura della Nuova Italia. Saggi critici*, VI, Bari, Laterza, 1940, cit. p. 384.

⁸¹⁸ «Collocata esattamente nella posizione che aveva all'interno della *Via del rifugio*, e cioè in una terza posizione che segue in entrambe le raccolte una prima lirica eponima e una seconda anch'essa a carattere introduttivo [...], *Le due strade* si conferma episodio determinante per l'avvio delle trame gozzaniane» (M. Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, op. cit., pp. 70-71).

Andavo con l'Amica, recando nell'ascesa
la triste che già pesa nostra catena antica;

5 quando nel lento oblio, rapidamente in vista
apparve una ciclista a sommo del pendio.

Ci venne incontro; scese. «Signora! Sono Grazia!»
sorrise nella grazia dell'abito scozzese.

10 «Graziella, la bambina?» – «Mi riconosce ancora?»
«Ma certo!» E la Signora baciò la Signorina.

«La piccola Graziella! Diciott'anni? Di già?
La Mamma come sta? E ti sei fatta bella!

«La piccola Graziella, così cattiva e ingorda!...»
«Signora, si ricorda quelli anni?» – «E così bella

15 vai senza cavalieri in bicicletta?» – «Vede...»
«Ci segui un tratto a piede?» – «Signora, volentieri...»

«Ah! ti presento, aspetta, l'Avvocato, un amico
caro di mio marito... Dagli la bicicletta».

20 Sorrise e non rispose. Condussi nell'ascesa
la bicicletta accesa d'un gran mazzo di rose.

[...]

80 Sostammo accanto a un prato e la Signora china
baciò la Signorina, ridendo nel commiato:

«Bada che aspetterò, che aspetteremo te;
si prende un po' di the, si maledice un po'...»

«Verrò, Signora, grazie!» Dalle mie mani in fretta
prese la bicicletta. E non mi disse grazie.

85 Non mi parlò. D'un balzo salì, prese l'avvio;
la macchina il fruscio ebbe d'un piede scalzo,

d'un batter d'ali ignote, come seguita a lato
da un non so che d'alato volgente con le ruote.

90 Restammo alle sue spalle. La strada, come un nastro
sottile d'alabastro, scendeva nella valle.

Volò, come sospesa la bicicletta snella:
«O piccola Graziella, attenta alla discesa!»

«Signora! arrivederla!» Gridò di lungi, ai venti:
di lungi ebbero i denti un balenìo di perla.

95 Graziella è lungi. Vola vola la bicicletta:
«Amica! E non m'ha detta una parola sola!».

«Te ne duole?» – «Chi sa!» – «Fu taciturna, amore,
per te, come il Dolore...» – «O la Felicità!»

E seguitai l'amica, recando nell'ascesa
100 la triste che già pesa nostra catena antica⁸¹⁹.

Il componimento si sviluppa entro due piani dialogici differenti: l'interazione verbale fra la «Signora» e la «Signorina» occupa le posizioni liminari (di apertura e chiusura) del testo (vv. 7-18 e vv. 81-98), incorniciandone la parte centrale, in cui cresce l'auto-dialogo, segnalato graficamente da linee, che il soggetto intrattiene con se stesso per interposta persona, rivolgendosi prima a un'ipostasi della fanciulla⁸²⁰, quindi al suo stesso cuore⁸²¹. Come osserva infatti Lenzini, «il parlato viene posto, secondo l'uso tradizionale, tra virgolette, mentre la lineetta compare in quelli omodiegetici, in genere a introdurre voci “interne” dell'io. [...] Il trattino, ultima traccia della “schizofrenia” di Gozzano, registra un cambiamento di voce, ma a parlare è sempre l'attore»⁸²².

Del *colloquio* svoltosi nel tratto di strada che le due interlocutrici percorrono insieme vengono riportate soltanto le battute scambiate nel momento dell'incontro e nel momento del congedo, senza rendere conto di quanto viene discusso durante la salita. Il soggetto lirico non ascolta il resto: a entrare in relazione col non-dialogato infatti, non è tanto il contenuto, il *topic*, quanto la situazione conversazionale, di cui l'io è un testimone non partecipe; in altre parole, è nell'indirizzarsi interiore dell'«Avvocato» che viene portata avanti l'offerta fondamentale della lirica, legata ancora una volta alla vanità della vita («– O mio cuore che valse la luce mattutina / raggiante sulla china tutte le strade false?», vv. 57-58)⁸²³.

⁸¹⁹ Da *Le due strade*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 82-86, vv. 1-100.

⁸²⁰ «– O via della salute, o vergine apparita, / o via tutta fiorita di gioie non mietute, // [...] o dolce sorridente! – // Così dicevo senza parola» (vv. 29-37).

⁸²¹ «– O mio cuore che valse la luce mattutina / [...] il tempo è già più forte di tutto il tuo coraggio. – // Queste pensavo cose» (vv. 57-67).

⁸²² L. Lenzini, *Il «libro di passato»*, op. cit., pp. 302-303.

⁸²³ Cfr. anche Farinelli: «Nelle *Due strade*, [...] Gozzano, dapprima uno degli attori che ascolta, [...] si fa poi unico attore, perché la sua coscienza, alterando l'esordio idillico, lo richiama a tempo con amara e disincantata malinconia alla propria condizione» (G. Farinelli, «*Perché tu mi dici poeta?*», op. cit., p. 507).

Il dispositivo del dialogismo viene quindi attivato non in funzione della salienza dello scambio di battute, ma come cornice situazionale, elicitante, entro cui si sviluppa la riflessione dell'io sulla condizione esistenziale, senza passare attraverso l'apparato fonatorio (Guglielminetti parla, a questo proposito, della «presenza di vaste zone espressive conquistate della mente sulla voce, dal soliloquio sul dialogo, dal pensiero sulla parola»⁸²⁴). Rispetto alla drammatica intensità degli scambi di battute pascoliani, la distanza non potrebbe essere maggiore: chi dice «io» ne *La tessitrice* non sa (o pretende di non sapere) che la persona a cui si rivolge è morta, e tutta la lirica si gioca in funzione della rivelazione finale; per contro, quello che la Signora e la Signorina de *Le due strade* si dicono non importa: importa la situazione, il suo valore simbolico.

Questo valore simbolico risulta accentuato dalla ricorrenza di una situazione-matrice, che favorisce la produzione di sequenze dialogiche analoghe. È tipica, per esempio, la cornice dell'incontro inaspettato con qualcuno non visto da lungo, come accade ora. La prima cosa che la Signorina domanda è una richiesta di conferma sì-orientata: «“Mi riconosce ancora?”» (v. 9); la Signora risponde senza esitazione, dando per scontata la questione posta «“Ma certo!”» (v. 10). Un segmento dialogico equivalente si trova in *Una risorta*: vedendosi apparire davanti un'amica dal passato, l'io inferisce-chiede se questa lo trova «molto mutato»: «“Trovate il buon compagno / molto mutato, molto / rozzo, barbuto, incolto, / in giubba di fustagno!...”»⁸²⁵; la replica che riceve è sostanzialmente equivalente a quella della Signora de *Le due strade*: «“Oh! Guido! Tra di noi! / Pel mio dolce passato, / in giubba o in isparato / Voi siete sempre Voi...”»⁸²⁶.

Non solo l'interazione verbale si limita ai convenevoli di saluto, ma quando, durante tali convenevoli, le parlanti si riferiscono ai loro stessi colloqui, lo fanno nei termini riduttivi propri delle conversazioni spicchiole; nel momento del commiato infatti, la Signora invita la Signorina ad andare a trovarla prospettandole the e maldicenze da salotto (maldicenze che diventeranno loquacemente *cicalecci* nella lezione a testo nei *Colloqui*⁸²⁷): «“Bada che aspetterò, che aspetteremo te; / si prende un po' di the, si maledice un po'...”» (vv. 81-82, corsivo mio).

Questi ultimi due versi, che rischiano di passare inosservati nell'economia generale de *Le due strade*, indicano una funzione fondamentale del linguaggio: quella della comunione

⁸²⁴ M. Guglielminetti, *La corrosione del parlato nella lirica di Gozzano*, op. cit., pp. 194-195.

⁸²⁵ Da *Una risorta*, (*I colloqui*), in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 200, vv. 9-12.

⁸²⁶ *Ibidem*, vv. 13-16.

⁸²⁷ «Bada che aspetterò, che aspetteremo te; / si prende un po' di the, si cicaleccia un po'...» (da *Le due strade*, ne *I colloqui*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 143, vv. 75-76).

fatica di Bronislaw Malinowski; studiando le dinamiche sociali delle società primitive, l'antropologo nota come gli individui possano parlarsi per intere ore senza dirsi niente di rilevante: in altri termini, l'interazione verbale viene usata non per trasmettere e ricevere delle informazioni, ma per stabilire un contatto, una comunanza sociale. Trattando il confine pragmaticamente incerto che divide la *conversazione* dalla *chiacchierata*, Sorin Stati riprende il concetto malinowskiano:

gli interlocutori parlano non già per trasmettere delle informazioni all'altro, bensì per creare e poi mantenere quella solidarietà, quel senso di unione chiamato appunto «comunione fàtica» (il termine è dell'antropologo Malinowski). Quando due o più persone si trovano insieme in determinate circostanze, esse sentono la necessità di scambiare delle battute; altrimenti provano il malessere di un faccia-a-faccia silenzioso, che talvolta viene interpretato addirittura come sintomo di ostilità. In tali situazioni non ha importanza ciò che si dice, basta che qualcosa sia detto; tuttavia la tradizione ha stabilito un piccolo repertorio di argomenti convenzionali che tolgono i parlanti dall'imbarazzo del silenzio. La chiacchierata è anche un passatempo⁸²⁸.

La chiacchierata è anche un passatempo, come sa bene la Signora delle *Due strade*: «“Bada che aspetterò, che aspetteremo te; / si prende un po' di the, si maledice un po'...”»; rispetto alla lezione più neutra a testo nei *Colloqui*, sembra interessante che la forma proposta per ricreare una comunione fàtica sia quella del pettegolezzo, e in particolare della maldicenza. Che non viene praticata ai danni di una figura ben definita, presente nella scena del testo (come avverrà, per esempio, ne *L'Incendiario* di Palazzeschi) ma rimane una vuota e impersonale ipotesi situazionale («“si maledice un po'...”»). Non va comunque dimenticato che «anche nella conversazione più banale e gratuita avviene una trasmissione di informazioni»⁸²⁹; anzi, si ricorda che Harvey Sacks non solo propone di «considerare gli scambi di saluti come delle conversazioni minime, delle singole conversazioni»⁸³⁰, ma «afferma che i saluti implicano una divisione delle persone in due classi: quelle con cui si potrebbe avere una conversazione (i potenziali conversazionalisti) e quelle con cui non si potrebbe»⁸³¹: osservando nei dettagli l'andamento del dialogo, si può dunque notare come, lungi dall'essere lineare, la relazione

⁸²⁸ S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 14.

⁸²⁹ *Ivi*, p. 15.

⁸³⁰ «ci sarebbe qualcosa che sembrerebbe essere piuttosto simile a una parte costante delle conversazioni: gli scambi di saluti. Quello che rende gli “scambi di saluti” qualcosa di simile a una parte invariante, oltre al fatto che si verificano in un putiferio di conversazioni, è dato dal fatto che possiedono aspetti piuttosto ordinati che potremmo considerare come caratteristiche fondamentali della conversazione; e poiché ciò ci permette di considerare gli scambi di saluti come delle conversazioni minime, delle singole conversazioni, allora le “singole conversazioni” sono degli “oggetti”» (H. Sacks, *L'analisi della conversazione*, op. cit., pp. 67-68).

⁸³¹ A. Duranti, *Etnopragmatica*, op. cit., p. 104.

interlocutiva venga orientata dalla condotta velatamente disconfirmatoria della Signora ai danni della Signorina.

Tale condotta si manifesta fin dalla scelta di designare l'allocutrice con il diminutivo «Graziella» in luogo del nome proprio con cui questa si presenta (««Signora! Sono Grazia!» / [...] «Graziella, la bambina?»», vv. 7-9). Come osserva Spitzer, assegnare all'interlocutore adulto il ruolo di bambino è un espediente per renderlo inerme⁸³²; in questo caso, l'infantilizzazione sembra un meccanismo di difesa contro la dolorosa (per chi non è più giovane) gioventù di Grazia. Tra le strategie volte alla neutralizzazione verbale dell'interlocutrice rientrano anche: la serie di domande che la Signora rivolge alla giovane senza lasciarle il tempo di rispondere (««La piccola Graziella! Diciott'anni? Di già? / La Mamma come sta? E ti sei fatta bella!»», vv. 11-12); i due imperativi finali (««aspetta [...] Dagli la bicicletta»», vv. 17-18); tutte le allocuzioni vezzeggiate che la Signora esclama durante l'incontro, come ««La piccola Graziella, così cattiva e ingorda!...»» (v. 13). Una rievocazione, quest'ultima, né lusinghiera né nobilitante, per quanto l'espressione d'affetto la renda apparentemente inoffensiva.

A tale rievocazione Grazia reagisce alludendo a sua volta al passato: ««Signora, si ricorda quelli anni?»» (v. 13); l'enunciato appare innocuo, ma può non giungere come tale alle orecchie di chi ««quelli anni»», cioè il fiore della vita, li ha ormai alle spalle. La presupposizione implicita nella domanda di Grazia, infatti, è che gli anni trascorsi sono tanti, e quindi non è scontato che la Signora li ricordi (il che motiva, dal punto di vista pragmatico, l'atto linguistico). Pronunciando questa battuta, in ultima analisi, la Signorina rifiuta il posizionamento proposto dalla donna più anziana: *sono passati tanti anni da quando ero la bambina che dice lei*.

La Signora, non a caso, non risponde (ignorare una domanda diretta è indice di criticità o mancanza di cooperazione) e cambia vistosamente discorso, spostando l'attenzione sul fatto che Grazia va ««senza cavalieri»»: ««E così bella / vai senza cavalieri in bicicletta?»» (vv. 14-15). Fallito il tentativo di infantilizzazione, adesso la Signora cerca un'altra via per ribadire la sua superiorità, e dirotta il discorso sul piano sessuale: mentre Grazia va in giro da sola, lei ha

⁸³² «si ricorre all'espediente – un espediente che nelle relazioni amorose trova largo impiego – di trasformare un adulto, che non è alla nostra mercé, in un bambino inerme che con l'allocuzione *bambino mio* ci impegniamo – naturalmente per finzione – a proteggere e difendere [...]. *Bimbo mio* non è nemmeno più un'espressione affettiva, ma solo un'interiezione che prende provvisoriamente il posto di una descrizione che, per eccesso di emotività, non avrà luogo [...]. Lo stesso atteggiamento affettivo che trasforma il suo oggetto in un bambino inerme, porta a considerare degno di compassione chi è “buono”, “caro”, appunto per potersi atteggiare ad amabile consolatore e conservare una certa superiorità» (L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., pp. 80-81).

un marito e addirittura un ‘amico’. Una spia lessicale dell’atteggiamento dissimulatore della Signora è la *e* come formula d’apertura, funzionale sia a «sviare il tema» dell’enunciato precedente sia a sottintendere un rimprovero (*Sei così bella e ciò nonostante vai in giro da sola?*):

L’atteggiamento ipocrita del parlante consiste nel fatto che egli si comporta come se si trovasse nel mezzo di un complesso di pensieri di tutt’altro genere, o di una conversazione più lunga della quale egli mette in evidenza soltanto la domanda proferita [...]. Così facendo può sviare dal tema, per lui spiacevole, della conversazione, senza che questo brusco cambiamento divenga troppo evidente – è come se riprendesse un dialogo iniziato. [...] La *e* rimanda anche [...] a un rimprovero inesperto⁸³³.

«“E così bella / vai senza cavalieri in bicicletta?”»: dal punto di vista della pragmatica, questo enunciato è costruito apposta per mettere in difficoltà l’interlocutore in modo subliminale. Più precisamente, viene trasformato in domanda un enunciato-*richiamo*, cioè una frase che trasmette al ricevente un’informazione già nota⁸³⁴: è palese che Grazia non sia accompagnata, quindi di fatto la domanda è infelice. L’effetto che vuole ottenere la Signora pronunciando questa interrogativa, infatti, sembra quello di mettere Grazia nella posizione di chi sente di doversi giustificare (e ci riesce, come mostra bene l’attacco della risposta della giovane: «“Vede...”», v. 15), ma senza chiedergli apertamente di giustificarsi e soprattutto senza lasciarle il tempo per farlo, incalzandola con un’altra domanda («“Ci segui un tratto a piede?”», v. 16).

In sostanza, proprio quando Grazia avrebbe potuto dire qualcosa in più, qualcosa finalmente connesso al tema dell’amore, il suo discorso viene emblematicamente interrotto. Non ne resta che la formula d’apertura, «“Vede...”», denotativa di un’esitazione nel rispondere, una titubanza. Lo stesso uso che le interlocutrici fanno dei *verba videndi* ribadisce la complementarità della loro interazione: se la Signorina pronuncia «“Vede...”» per iniziare a fornire una spiegazione (e questa formula di apertura, come osserva acutamente Spitzer, «è indice della presenza di un tallone di Achille nel discorso del parlante»⁸³⁵), il «“Bada”» della Signora al v. 81 («“Bada che aspetterò, che aspetteremo te”») ha la funzione di un’ammonizione (*Mi raccomando, non mancare*).

⁸³³ *Ivi*, pp. 274-275.

⁸³⁴ S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 157 e ss.

⁸³⁵ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 154.

I tratti appena analizzati sono microspie dell'«autorità dialogica»⁸³⁶ della Signora, che non solo trova una sponda nella posizione sociale di quest'ultima (mentre la diciottenne Grazia è appena iniziata alla comunità), ma sembra anche il sottile riflesso di un atteggiamento psicologico improntato sulla difensiva, come spontanea reazione a uno squilibrio emotivo causato dalla presenza della giovane. Squilibrio emotivo che l'*io* intercetta immediatamente, e su cui costruisce l'intero soliloquio: «E l'Altra intanto / vedevo: triste accanto a quell'adolescenza!» (vv. 37-38).

Nei versi conclusivi della lirica, appena rimasti soli, l'Avvocato e l'amica, hanno un breve scambio, che si distingue, una volta tanto, per il suo carattere «esistenziale»⁸³⁷. Il soggetto rivolge all'allocutrice un enunciato-richiamo, atto a cercare la complicità della donna contro il nemico comune, ossia la fugacità del tempo: «“Amica! E non m'ha detta una parola sola!”» (v. 96); tornando alle osservazioni di Sacks sugli scambi di saluti (e l'evidenza della loro assenza: «l'assenza è anch'essa un evento»), si tratta della situazione disconfermante per eccellenza per cui l'altro «“Non mi ha neanche salutato”»⁸³⁸. L'amica naturalmente sa già che Grazia non si è mai rivolta all'Avvocato; la battuta del soggetto intende quindi richiamare l'attenzione su un fatto evidente ma che non deve essere trascurato: che Grazia non ha avuto «una parola sola» per lui⁸³⁹. Proprio questo *silenzio cruciale*, come indica Barberi Squarotti, concettualizza il *punctum* dell'intera lirica:

Nulla dice la Grazia a chi, pure, la immagina e la sogna come la fonte della salvezza
[...] Non c'è, quindi, la Grazia della Felicità per il protagonista [...]. Il silenzio

⁸³⁶ S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 48.

⁸³⁷ «il colloquio iniziale fra l'amante del poeta e la giovinetta, se pur tocca il livello mimetico più basso del linguaggio domestico [...], crea allo stesso tempo un vuoto interiore, che dovrà essere colmato dal pensiero del poeta [...] la cui sostanza è così densa da influenzare alla fine la stessa ripresa del parlato, quando il poeta e l'amante commentano l'allontanarsi della giovinetta incontrata con frasi che denunciano la volontà di terminare la conversazione mondana con battute da colloquio esistenziale, pur nella velata sfumatura d'ironia di tutto l'insieme» (M. Guglielminetti, *La corrosione del parlato nella lirica di Gozzano*, op. cit., pp. 197-198).

⁸³⁸ «Uno degli aspetti più interessanti degli scambi di saluti è che, benché in certe occasioni non si verificano nelle conversazioni naturali, quando non si verificano la loro assenza viene notata. Per esempio, di qualcuno con cui si è parlato si può dire “Non mi ha neanche salutato”. Il fatto che in certe occasioni l'assenza dei saluti è qualcosa che viene notato suggerisce che essi possiedono una rilevanza che va oltre il loro uso effettivo. Come dire: i saluti sono usati in un insieme di conversazioni, ma oltre quell'insieme, essi hanno rilevanza anche per quelle altre conversazioni in cui la loro assenza risulta evidente» (H. Sacks, *L'analisi della conversazione*, op. cit., p. 68).

⁸³⁹ Questa scena richiama alla mente il noto episodio del IX canto dell'*Inferno*, quando il messo celeste si allontana dalle porte della città di Dite senza rivolgere la parola a Dante e Virgilio, inchinati in atteggiamento di umile ossequio: «Poi si rivolse per la strada lorda, / e non fe' motto a noi, ma fe' sembiante / d'omo cui altra cura stringa e morda» (*Inf.* IX, vv. 100-102). Un rifacimento dialogico esplicitamente dantesco è invece la seconda delle *Poesie sparse*, *L'esortazione*, non a caso sottotitolata dalla didascalia (*Leggendo Dante*). Lo scambio di battute ricalca fedelmente il modello della *Commedia*: il soggetto, vinto dal «putridume che l'etade incarca» si affida fiduciosamente al «dolce Pedagogo», che lo esorta a smarcarsi dai «rozzi rimator del secol rio» e a riscattare la sua anima (in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 223).

risponde alla muta invocazione del malato [...]. Non c'è altro che il saluto alla Signora, mentre Grazia s'invola sulla bicicletta per la strada che scende nella valle: quella strada prima, per l'altro versante, salita con l'aiuto del protagonista [...]. Il fatto è che la parola è soltanto del protagonista: la parola muta dell'invocazione, del dolcissimo sogno di avere la Grazia della «salute», quella della rinuncia e della rassegnazione, quella dello scatto di ironia sull'impossibilità dell'amore e del conseguente immergersi nella serenità della natura. Altra parola non c'è: soprattutto altra parola non viene da chi, per un istante, è stata sognata come la nuova Beatrice salvifica⁸⁴⁰.

Al richiamo del soggetto, l'interlocutrice replica con una domanda volta a indagare un elemento dell'enunciato-stimolo che il partner non aveva esplicitato, assumendo un comportamento, per dirla ancora con Spitzer, che «va dritto al nocciolo del discorso»⁸⁴¹: gli chiede cioè se sia emotivamente toccato dal fatto che Grazia non gli abbia parlato. «“Te ne duole?”» (v. 97): è questa, forse, la battuta più infida pronunciata dalla Signora. La Signorina, infatti, aveva mostrato di non riconoscerle nessuna autorità, andandosene in fretta e furia («in fretta / prese la bicicletta», «D'un balzo sali») e continuando a tagliare corto («“Verrò, Signora, grazie!”», «“Signora! arrivederla!”»). Loquaci, in questo senso, sono le due battute di congedo: mentre la Signora cerca altri appigli dialogici, per esempio gridandole dietro di stare attenta («“O piccola Graziella, attenta alla discesa!”», v. 92), Grazia pedala via con le ali ai piedi («“Signora! arrivederla!” Gridò di lungi, ai venti», v. 93). Detto altrimenti, la donna, che non è riuscita a rivendicare una superiorità sulla giovane, sembra ripiegare sul secondo migliore posizionamento fra quelli disponibili: quello di persona-considerata dalla Signorina, con cui la Signorina cioè ancora si degna di parlare. Il che le dà una superiorità *almeno* rispetto all'Avvocato, che invece viene apertamente ignorato e disconfermato dalla diciottenne.

Un tratto ricorrente negli scambi di battute di Gozzano (che Slataper definisce «artista del “forse”»⁸⁴²) è la *risposta deludente*, cioè non sufficientemente informativa, vaga; in questo caso, alla domanda dell'amica «“Te ne duole?”» l'Avvocato risponde «“Chi sa!”» (v. 97): «Egli non sa neanche se prova dispiacere per l'allontanamento di Graziella, e il suo non sapere (per altro nel solco dell'insistenza del motivo all'interno della poesia gozzaniana) non è che il riflesso dell'ambiguità stessa che caratterizza la figura della Signorina, fino alla fine in bilico tra l'identificazione del suo silenzio con il Dolore [...] o con la Felicità»⁸⁴³. Altri esempi di

⁸⁴⁰ G. Barberi Squarotti, *Gozzano: letteratura e vita*, op. cit., p. 63.

⁸⁴¹ «Al comportamento misterioso, o all'atteggiamento scostante del parlante, che si serve del discorso per dissimulare i suoi pensieri, si contrappone l'impazienza dell'ascoltatore, che non vuol farsi ingannare e, senza accettare indugi, va dritto al nocciolo del discorso» (L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 193).

⁸⁴² M. Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, op. cit., p. 89.

⁸⁴³ *Ivi*, p. 122.

risposte deludenti sono: quella di Marta ne *Il responso* («“Forse”»⁸⁴⁴); di Virginia a Paolo nell’omonimo componimento de *I colloqui*; ancora dell’Avvocato ne *La signorina Felicità* («“Dove andrà?” – “Dove andrò! Non so.... Viaggio”»⁸⁴⁵); di Fulvio nel componimento *Prima delusione* («“Fulvio, perché la bamboletta parla? / Dici che sia una bambina vera?” / “Chissà! Bisognerebbe un po’ osservarla”»⁸⁴⁶).

L’ultima coppia di battute della lirica è composta da due enunciati inferenziali: nella prima, l’interlocutrice riprende l’enunciato-richiamo in apertura dello scambio «“Fu taciturna, amore, / per te”» (vv. 97-98) e lo amplifica introducendo un paragone che ribatte sul concetto già espresso di *dolore*, come rifacendosi sull’amico dello smacco provocatole dall’apparizione di Grazia («“come il Dolore...”», v. 98). La replica dell’*io*, su cui si chiude lo scambio, accetta solo parzialmente la comparazione dell’interlocutrice, enunciandone una seconda alternativa: «“O la Felicità!”» (v. 98).

Un rovesciamento rispetto al modello pascoliano dell’interlocutore mortifero si trova nel componimento successivo, *Il responso*⁸⁴⁷. Nell’atto di congedarsi («“Or vado, Marta, suona la mezzanotte...”», v. 1), il soggetto sollecita a più riprese una *sibillina* e «taciturna amica», intenta a tagliare con un coltello le pagine di un «gran volume intonso». Costei, tuttavia, rompe il silenzio soltanto nell’ultimo verso, in replica al quesito sull’amore posto dall’*io* («“L’amore giungerà, Marta?”»⁸⁴⁸): «“Forse! – Perché non v’uccidete?”»⁸⁴⁹.

Questa battuta si divide in due riprese («“Forse”» e «“Perché non v’uccidete?”») afferenti ognuna a un diverso tipo di reazione discorsiva: mentre «“Forse”» è una risposta, per quanto vaga e insoddisfacente, almeno congrua rispetto alla domanda-stimolo («“L’amore giungerà?”»), il secondo enunciato («“Perché non v’uccidete?”») è una doccia fredda che scarta l’orizzonte di attesa del partner; come scrive Marina Paino, «è proprio quel “forse” che precede la sentenza finale a rendere la risposta della donna assai ambigua, posto che la mortifera esortazione potrebbe sì derivare dal timore che l’amore possa effettivamente non giungere, ma anche da quello che esso possa alla fine arrivare, compromettendo pericolosamente il poeta con la vita»⁸⁵⁰. Infine, l’effetto di destabilizzazione comunicativa che

⁸⁴⁴ Da *Il responso (La via del rifugio)*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 90, v. 78.

⁸⁴⁵ Da *La signorina Felicità ovvero la Felicità (I colloqui)*, *Ivi*, p. 181, v. 394.

⁸⁴⁶ Da *Prima delusione (Poesie sparse)*, *Ivi*, p. 354, vv. 13-15.

⁸⁴⁷ Rovesciamento che risulta ancora più evidente se si considera la ricchezza di rimandi intertestuali all’ipotesto pascoliano presenti ne *Il responso* fin dal verso incipitario; per una trattazione approfondita delle «sonorità pascoliane» si rimanda a Sara Calì, *Gozzano tra d’Annunzio e Pascoli. Legami intertestuali*, tesi di dottorato, Università degli Studi “Roma Tre”, 2011.

⁸⁴⁸ Da *Il responso (La via del rifugio)*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 90, v. 71.

⁸⁴⁹ *Ibidem*, v. 78.

⁸⁵⁰ M. Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, op. cit., p. 49.

la battuta produce risulta intensificato dal gesto che l'accompagna, di porgere al protagonista il pugnale con cui stava tagliando il libro («Ella dal Libro, in quiete, tolse l'arme, mi porse / l'arme. Rispose: “Forse! – Perché non v'uccidete?”»), vv. 77-78).

L'interlocutrice gozzaniana sembra quindi presentarsi come una sorta di *tessitrice* al rovescio: chi dice «io» ostenta l'autocoscienza della morte («“prima che sia compiuta la mia favola breve!”»), v. 66); morte che l'*io* lirico pascoliano si ostina invece a ignorare, per quante captazioni vi rimandino continuamente. Inoltre, il sentimento che i parlanti dei *Canti di Castelvechio*, specie quelli del *Ritorno a San Mauro*, si corrispondono vicendevolmente è basato su un'autentica *pietas*, mentre la risposta-domanda di Marta denota una cinica irrivenza (il contrario della *pietas*). «“Morta! Sì, morta!”», «“Perché non v'uccidete?”»: non solo il modo, ma anche la forma (esclamativa ne *La tessitrice*, interrogativa ne *Il responso*) e il contenuto (l'interlocutrice rivela la sua stessa morte nel primo caso e suggerisce al soggetto di togliersi la vita nel secondo) dei due enunciati risultano perfettamente speculari.

Il responso è seguito da un altro componimento poi reinserito nei *Colloqui, L'amica di nonna Speranza*, dove si possono isolare due blocchi dialogici opposti. Il primo fa seguito all'ingresso degli «Zii molto dabbene», con cui «il Babbo e la Mamma» discorrono in un interno altoborghese («E sulle poltrone di gala sedevano in bei conversari»⁸⁵¹, v. 64 e ss.):

- 65 «...ma la Brambilla non seppe... – È pingue già per l'*Ernani*;
la Scala non ha più soprani... – Che vena quel Verdi Giuseppe!
- «...nel marzo avremo un lavoro – alla Fenice, m'han detto –
nuovissimo: il Rigoletto; si parla d'un capolavoro. –
- 70 «...azzurri si portano o grigi? – E questi orecchini! Che bei
rubini! E questi cammei?... – La gran novità di Parigi...
- «...Radetzki? Ma che! L'armistizio... la pace, la pace che regna...
Quel giovine Re di Sardegna è uomo di molto giudizio!
- «È certo uno spirito insonne... – ... e forte e vigile e scaltro.
«È bello? – Non bello: tutt'altro... – Gli piacciono molto le donne»⁸⁵².

La seconda scena dialogica si svolge invece in giardino, dove le amiche «S'inclinano sui balaustri [...] e guardano il Lago, / sognando l'amore» (vv. 81-82 e ss.):

⁸⁵¹ Nella lezione a testo ne *I colloqui*, «E con un sorriso pacato sedevano in bei conversari» (in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 186, v. 60).

⁸⁵² Da *L'amica di nonna Speranza*, *Ivi*, p. 94, vv. 65-74.

«...se tu vedessi che bei denti! – Quant’anni? – Vent’otto.
– Poeta? – Frequenta il salotto della Contessa Maffei!»
[...]

95 «...Mah!... Sogni di là da venire. – Il Lago s’è fatto più denso
di stelle – ... che pensi?... – Non penso... – Ti piacerebbe morire?

«Sì! – Pare che il cielo riveli più stelle nell’acqua e più lustrì.
Inchìnati sui balaustri: sognamo così fra due cieli...

100 «Son come sospesa: mi libro nell’alto!... – Conosce Mazzini...
– E l’ami? – Che versi divini!... Fu lui a donarmi quel libro,

ricordi? che narra siccome amando senza fortuna
un tale si uccida per una: per una che aveva il mio nome»⁸⁵³.

I due episodi dialogici appaiono antitetici. Lo stralcio di conversazione fra i quattro parenti adulti crea l’effetto di un parlarsi a vuoto, di un «vorticoso scambio di battute insignificanti»⁸⁵⁴: nel giro di dieci versi si possono isolare infatti quattro macro-argomenti (l’opera, la moda, la politica, il gossip), e circa dodici traiettorie discorsive possibili, nell’ordine: quello che «la Brambilla non seppe» e il suo essere troppo grassa per rappresentare l’*Ernani*; la mancanza di soprani alla Scala; la «vena» di Giuseppe Verdi; l’uscita del *Rigoletto*; come «si portano», se azzurri o grigi, oggetti non specificati; un apprezzamento dei preziosi; la voga dei cammei a Parigi; l’armistizio di Vignale e la vittoria della pace; il temperamento di Vittorio Emanuele II, quindi il suo aspetto fisico e il suo debole per «le donne».

In altre parole, i «bei conversari» dei quattro adulti sono fondati su un valore puramente quantitativo, e non qualitativo. Ogni filo del discorso viene spezzato subito, non fa presa sui parlanti in termini di durata; gli spunti conversazionali si susseguono a raffica senza svilupparsi in un vero dialogo, ogni enunciato è un seme che non attecchisce: «tutto è divenuto pettegolezzo, chiacchiera futile, senza ovviamente alcun contenuto critico, né estetico né concettuale, adagiato sui *rumores* della gente»⁸⁵⁵. A restituire il «discorso della follia

⁸⁵³ *Ivi*, pp. 95-96, vv. 83-102.

⁸⁵⁴ M. Guglielminetti, *La corrosione del parlato nella lirica di Gozzano*, op. cit., p. 202.

⁸⁵⁵ M. Meloni, *Colloqui*, op. cit., p. 216; poco oltre, lo studioso continua: «in *L’amica di nonna Speranza* abbiamo un esempio in cui il dialogo corrode la lingua sul piano del significato, declassandolo verso il grado zero, verso la chiacchiera impotente e insensata. Siamo dunque di fronte al tentativo di deresponsabilizzare la parola riportata, la voce diretta dei personaggi, per costruire un nuovo impianto narrativo, sempre più distante dall’impostazione naturalistica (recuperata da tanta poesia minore dell’Ottocento) che sfruttava il dialogato come

quotidiana» concorre, in linea con lo stile gozzaniano, il fatto che tutte le battute siano adespote:

La tecnica d'incastro delle singole frasi, isolate nel corso di una più lunga conversazione, [...] mira, soprattutto, grazie all'eliminazione dei «verba dicendi», a confrontare espressioni di per sé monche, ma in grado, se opportunamente accostate, di formare un modello esemplare di discorso della follia quotidiana. Difatti, se le prime parole individuano dei personaggi distinti (i genitori di Speranza e gli zii), in seguito si avvicendano frasi che potrebbero egualmente appartenere agli uni come agli altri, tanta è l'uniformità e il qualunquismo che le caratterizzano⁸⁵⁶.

Per contro, il grande tema mortifero dell'amore, annunciato fin dall'inizio della seconda scena, organizza le parole di Speranza e Carlotta: sognando «fra due cieli» un avvenente poeta ventottenne, le amiche vengono come rapite da un attimo di vertigine. Le due scene, a ben guardare, non sono così diverse: analogamente ai «bei conversari» dei quattro adulti infatti, nei dieci versi totali dello scambio fra le due amiche si possono isolare molteplici oggetti discorsivi, avvicendantisi senza soluzione di continuità. Nell'ordine: l'apprezzamento dei denti, formulato nello stesso modo dall'apprezzamento dei preziosi nella scena precedente (««che bei denti!»», ««Che bei / rubini!»»); la precisazione sull'età e sullo status sociale (a questo proposito, si noti come alla domanda ««Poeta?»», l'interlocutrice risponda emblematicamente ««Frequenta il salotto della Contessa Maffei!»»; questa coppia di battute è equivalente a quella del v. 70, dove alla domanda ««E questi cammei?...»» si risponde ««La gran novità di Parigi...»», cioè presentando l'oggetto in relazione al successo mondano); il vago avvenire; la contemplazione del paesaggio; la domanda sui pensieri («annullata consolatoriamente [...] nell'ennesima ecolalia»⁸⁵⁷: ««...che pensi?» – «Non penso»»); la domanda sulla morte⁸⁵⁸; l'invito (accolto) ad abbandonarsi a un attimo di rapimento estatico;

mezzo rappresentativo veritiero della realtà. Ciò deriva dal fatto che quest'ultima è entrata in collisione con la parola, poiché da essa non può più essere rappresentata se non attraverso una falsificazione e un appiattimento» (*Ivi*, p. 218). Sull'anti-naturalismo del dialogato gozzaniano, cfr. anche Lorenzini: «Anche ciò di cui si fa tesoro, in positivo (il dialogato, ad esempio, viene destinato a un registro che nulla ha a che vedere con un'intenzione naturalistica e descrittiva: semmai interessano le possibilità foniche e gestuali della parola, la sua dimensione di teatralità» (N. Lorenzini, «*I colloqui*» di Guido Gozzano, op. cit., p. 24).

⁸⁵⁶ M. Guglielminetti, *La corrosione del parlato nella lirica di Gozzano*, op. cit., pp. 202-203. Cfr. a questo proposito anche Meloni, che relativamente alla scena dell'ingresso degli Zii osserva: «Senza nessuna presentazione dei parlanti e senza l'attacco dei *verba dicendi* (tipico in Gozzano), la conversazione comincia in presa diretta, con un'esclamazione. Se la prima frase individua ancora gli interlocutori (i genitori di Speranza), in seguito le battute si alternano facendo perdere le tracce dei rispettivi turni, per cui le frasi potrebbero appartenere ai genitori come agli zii» (M. Meloni, *Colloqui*, op. cit., p. 216).

⁸⁵⁷ M. Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, op. cit., p. 135.

⁸⁵⁸ «È in questo vuoto ovattato e avvolgente ricreato dal poeta attraverso la regressiva rinascita in un mondo ormai defunto che il dialogo delle due amiche intercetta all'improvviso il fantasma di Thanatos [...] che ricollega

il fatto che il giovane conosca Mazzini; la domanda sull'amore (a cui non viene data risposta); la dote versificatoria del giovane; la rivelazione che fu proprio lui a donare «quel libro» e il riferimento alla letteratura dell'epoca, tramite la rievocazione della trama dell'*Ortis*, riassunta in un distico dove amore e morte sono ancora una volta riuniti. Anche quello di Speranza e Carlotta, in ultima analisi, è un parlare in posa, un monile della retorica alto-borghese camuffato da scambio di confidenze fra adolescenti: non c'è interazione che ne sia immune.

Delle forme dell'interlocutore mortifero, la variante forse più estrema è quella dell'interlocutore morto. Nel componimento *La bella del Re*, la vecchia comare Ciaramella fila e racconta, facendo atto di rivolgersi con dimestichezza a un pubblico di uditori («“Che furori, cari miei!”», v. 9), di quando, nel lontano '56, la sua fiorente bellezza le valse i favori di Vittorio Emanuele II; racconta e fila una canapa che a un certo punto si anima, e prende la forma «d'una gran cesarie bionda» (v. 44) che le rivolge suadenti parole:

45 «Ciaramella come sei
 bionda! Torni in gioventù!»
 – e la canape la illude –
 «siamo del cinquantasei...

 Ciaramella sta sicura
50 che Gli piaci, Ciaramella!»
 Ella sogna... Crede quella
 la sua gran capellatura.

 «Ecco i miei capelli d'oro!»⁸⁵⁹

In questo inganno, emblematicamente connesso alla pratica della tessitura (come già nell'*Odissea*; la tessitura inoltre, come osserva Paino, è «prerogativa delle Parche»⁸⁶⁰), la comare Ciaramella «s'addormenta / nella gran capellatura» (vv. 67-68); l'indomani, all'alba, «un'amica va e la tocca» (v. 72): «Ma si ferma in sulla porta / e poi grida all'impazzata: “Ciaramella morta! Morta! / Satanasso l'ha portata!”»⁸⁶¹.

immediatamente i sogni di Carlotta e Speranza (e con essi quelli dell'io lirico) all'unica dimensione forse in grado di tutelarli» (*Ivi*, pp. 135-136).

⁸⁵⁹ Da *La bella del Re*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 119, vv. 45-53.

⁸⁶⁰ «La tessitura, prerogativa delle Parche, diviene qui ad un tempo fonte di ricordi, sogni e morte che si legano a quella bellezza perduta» (M. Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, op. cit., p. 56).

⁸⁶¹ Da *La bella del Re*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 120, vv. 75-76.

La bella del re è seguita da *Il giuramento*, giocata sul modulo del muro dialogico, per cui ogni istanza del primo parlante viene sistematicamente invalidata dalla seconda in chiusura di ogni strofa:

– O molle trifoglio,
o mani di gelo!
Che bene ti voglio!
10 Ti giuro sul cielo! –
Solleva una mano,
mi dice:
«è lontano!».

– Che sete di baci!
Morire mi pare.
15 Ah! Come mi piaci!
Ti giuro sul mare! –
Riflette un secondo,
mi dice:
«è profondo!».

[...]

M'irride, ma poi
si piega «...m'inganni?»
– Ti giuro, se vuoi,
pei belli vent'anni! –
35 Solleva lo sguardo,
mi dice:
«bugiardo!»⁸⁶².

Le repliche dell'anonima interlocutrice sanciscono l'inadeguatezza, l'*infelicità*, dei solenni giuramenti pronunciati dall'*io*: «“Ti giuro sul cielo!” [...] / “è lontano!”» (vv. 10-12); «“Ti giuro sul mare!” [...] / “è profondo!”» (vv. 16-18); «“Ti giuro / fin sopra la Chiesa!” [...] / “è calcina!”» (vv. 20-23); «“Ti giuro fin sopra / la testa di mamma” [...] / “assassino!”» (vv. 27-30)⁸⁶³; come osserva Guglielminetti, «è sufficiente l'inserzione d'un aggettivo che fa puntualmente da eco negativa alla fine d'ogni strofa, perché siano irresistibilmente rovesciati i termini fasulli della dichiarazione d'amore messa in bocca ad un cittadino, invaghitosi d'una

⁸⁶² Da *Il giuramento*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 121, vv. 7-36.

⁸⁶³ Su un analogo procedimento si imposta anche lo scambio pascoliano di *Per sempre!*, dove l'*io* dialogico tenta di confutare le parole dell'interlocutrice pretendendo che questa ne ignori la reale portata: «Sei bimba e non sai / *Per sempre* che voglia dir mai!» (da *Per sempre*, in G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, op. cit., pp. 41-42, vv. 26-27).

pastorella alla maniera arcadica»⁸⁶⁴. L'arditezza del giuramento cresce parallelamente all'intensità del rifiuto, fino alla battuta finale: «“bugiardo!”» (v. 36). Il modulo dello scarto sistematico dell'interlocutore (attestato con alcune varianti nelle *Poesie sparse: La canzone di Piccolino*⁸⁶⁵, *La beata riva*⁸⁶⁶ e *La Notte Santa*⁸⁶⁷) si associa a una funzione di ridondanza, nella misura in cui rimarca la non malleabilità della situazione, destinata a reiterare patologicamente la fissità metallica dei parlanti.

Sullo stesso modulo è fondato anche l'ultimo componimento del libro, *L'ultima rinunzia*. La lirica, a dialogicità totale, si ripartisce in tre sezioni, ognuna formata da un *botta e risposta* che ripete la medesima scena: un'anonima voce (che Guglielminetti ascrive a «un presumibile coro di benpensanti»⁸⁶⁸) si rivolge al Poeta, informandolo che la madre, che tanto si è prodigata affinché questi crescesse «“sano e forte”», giace in fin di vita («“o Poeta! ed oggi ho visto / la tua madre in agonia!”», vv. 43-44) e sollecitandolo a prestarle assistenza («“tu soccorri quella santa!”», v. 12). Tali perorazioni giungono come fastidiose *ciarle* alle orecchie del Poeta («“Che mi ciarli, che mi ciarli? / Non concedo mi si parli / quando parlo con le Stelle”» vv. 18-20), che rifiuta di prestare l'assistenza dovuta e chiede di non essere disturbato dal *sogno* in cui è intento: «In particolare la ripetuta esclamazione “Ma lasciatemi sognare!”, che conclude a mo' di ritornello ogni replica dissacrante del poeta, scarta ogni possibilità di discussione e di scambio d'opinioni»⁸⁶⁹. Questa rigidità non si attenua neppure nella terza parte, quando la voce dà notizia che la madre è morta: «“Non intendo ciò che dici / quando parlo con il Tutto”» (vv. 23-24).

Quest'ultima battuta è rappresentativa della saturazione che determina la disfunzionalità comunicativa dell'episodio: il Poeta è impegnato a difendere un colloquio interiore talmente preponderante da non lasciare spazio al vuoto necessario per accogliere le parole dell'altro, qualsiasi informazione o contenuto rechino; la stessa situazione anti-dialogica ricorre nella seconda sezione de *La signorina Felicita* (nella scena del non-colloquio fra l'avvocato e il padre di lei) e in *Un rimorso*, «dove il ritornello posto in bocca all'amante del poeta alla fine di ogni strofa (“Oh Guido! Che cosa t'ho fatto / di male per farmi così?”) è

⁸⁶⁴ M. Guglielminetti, *La corrosione del parlato nella lirica di Gozzano*, op. cit., p. 191.

⁸⁶⁵ In G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 259.

⁸⁶⁶ *Ivi*, p. 297.

⁸⁶⁷ *Ivi*, p. 356.

⁸⁶⁸ «la lunga perorazione di un presumibile coro di benpensanti, perché il poeta si decida ad andare a soccorrere la madre morente, è capovolta da una serie antitetica di argomenti, che oppongono alla dedizione materna l'egoismo del figlio, alla lusinga sentimentale l'indifferenza dell'artista, alle opere di carità la convinzione della loro insignificanza» (M. Guglielminetti, *La corrosione del parlato nella lirica di Gozzano*, op. cit., p. 191).

⁸⁶⁹ *Ibidem*.

ridotto dall'incalzare diverso degli eventi ("Passavano giovani gaie...") ad un lamento querulo e fastidioso, incapace di promuovere il dialogo»⁸⁷⁰.

§ 5.3 I colloqui

A distanza di una lirica da *Le due strade*, il secondo componimento dei *Colloqui* che presenta uno scambio di battute ha un titolo emblematicamente anti-dialogico: *Il gioco del silenzio*. La scena, che vede coinvolti il soggetto e una «giuliva» e muta interlocutrice, è inserita in un contesto indistintamente afferente alla memoria o alla visione onirica («Non so se veramente fu vissuto / quel giorno [...] Ricordo – o sogno? – [...] ricordo – o sogno?», vv. 1-4), per quanto nei versi finali sembri risolversi come «ricordo» (v. 34). Per ben tre volte chi dice «io» esorta verbalmente l'interlocutrice a parlare («Parla!», vv. 13, 16 e 19), ma questa si ostina in un «invalicabile silenzio»⁸⁷¹, che non viene rotto nemmeno quando, nell'ultimo verso, apre la bocca per sillabare una parola che resta impronunciata:

30 Ti scossi, ti parlai con rudi frasi,
 ti feci male, ti percossi quasi,
 e ancora mi negasti la tua voce.

35 Giocosa amica, il Tempo vola, invola
 ogni promessa. Dissipò coi baci
 le tue parole tenere fugaci....
 Non quel silenzio. Nel ricordo, sola
 restò la bocca che non diè parola,
 la bocca che tacendo disse: Taci!...⁸⁷²

Lo statuto dialogico del componimento risulta quindi doppiamente invalidato: oggetto di posizionamento dei due non-interlocutori è il loro stesso non-colloquio, da cui la figura femminile si astiene sillabando un impronunciato comando di tacere. Come scrive Barberi Squarotti,

⁸⁷⁰ *Ivi*, p. 192.

⁸⁷¹ «La dimensione onirica sembra avvolgere e stemperare la concessione ad Eros, determinando altresì un 'annullamento' della donna che, una volta posseduta, si nasconde idealmente dietro un invalicabile silenzio [...]. È lo stesso silenzio di Graziella, che segnava l'interdizione ad un possibile rapporto del poeta con lei, e che nella *Via del rifugio* si completava in sequenza nell'analogo silenzio della Marta del *Responso* anticipatore di un verdetto di inevitabile rinuncia all'amore esplicitamente sconfinante con un invito alla morte» (M. Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, op. cit., p. 73).

⁸⁷² Da *Il gioco del silenzio*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 146, vv. 28-36.

Alle parole del protagonista, cioè all'insistenza nel dire da parte del poeta, il silenzio è l'unica risposta sensata, anche perché intende essere un esempio, una richiesta di tacere, di non continuare nel gioco di sillabe, illusivo e ingannevole [...]. La parola è arrivata a un punto di crisi: a ciò che si sogna o chiede o fa nella vita non c'è più risposta. Per quanto il possessore deputato della parola parli e invochi o, addirittura, cerchi di costringere l'interlocutrice, che è la salvezza oppure la vita stessa, a continuare nella parola il gesto di grazia o quello d'amore, la risposta è il silenzio, è la non comunicazione, è la fine dell'indefinita moltiplicazione del sogno e del piacere che è il discorso, che sono le invenzioni e i giochi della parola (là dove, invece, al gioco d'amore ora segue quello del silenzio)⁸⁷³.

Lo scambio di battute successivo si trova nel quinto movimento di *Paolo e Virginia*, dove tocca alla retorica del romanzo settecentesco (più in particolare, il *Paul et Virginie* di Henri Bernardin de Saint-Pierre) subire l'operazione di «imbalsamazione della parola»⁸⁷⁴:

– Quant'anni avrete poi? – Quanti n'avranno
 quei due palmizi dispari, alle soglie.... –
 – Verrete? – Quando i manghi fioriranno.... –
 80 – Sorella, già si chiudono le foglie,
 trema la prima stella.... –
 – Il sicomoro ha l'ombra alle radici:
 è mezzodì, sorella.... –⁸⁷⁵.

Per quanto tutte e sei le riprese discorsive che compongono lo scambio siano adespote, sembrano da attribuirsi al soggetto omodiegetico gli ultimi due enunciati (come indica il vocativo «sorella» ripetuto ai vv. 80 e 83) e le due interrogative «“Quant'anni avrete poi?”» (v. 77) e «“Verrete?”» (v. 79); a sua volta, l'interlocutrice pronunciarebbe la seconda e la quarta battuta, in replica appunto alle domande del soggetto. In replica, ma non propriamente in risposta, in quanto entrambe le questioni vengono eluse e deviate su un altro piano, legato al ciclo della natura: «“Quanti n'avranno / quei due palmizi dispari, alle soglie...”», «“Quando i manghi fioriranno...”». La micro-interazione verbale di *Paolo e Virginia* risulta pertanto emblematica di quel «punto estremo della tensione contro la parola pronunciata»⁸⁷⁶ proprio

⁸⁷³ G. Barberi Squarotti, *Gozzano: letteratura e vita*, op. cit., pp. 64-65.

⁸⁷⁴ M. Guglielminetti, *La corrosione del parlato nella lirica di Gozzano*, op. cit., p. 204.

⁸⁷⁵ Da *Paolo e Virginia*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 164, vv. 77-83.

⁸⁷⁶ «Il calco di *Paolo e Virginia* [...] indica il punto estremo della tensione contro la parola pronunciata che accomuna lo sforzo antiorale di Gozzano a quello perseguito dai migliori narratori del primo Novecento, egualmente indirizzati a liberare il tessuto del loro racconto dall'obbligo naturalistico di costruire un dialogo mimetico della conversazione reale» (M. Guglielminetti, *La corrosione del parlato nella lirica di Gozzano*, op. cit., p. 204).

dell'antidialogismo gozzaniano: figure simboliche pronunciano frasi simboliche, *topoi* privi di una reale sostanza dialogica, pragmaticamente insufficienti sul piano responsivo.

Dopo *Paolo e Virginia*, il lettore dei *Colloqui* incontra *La signorina Felicita ovvero la Felicità*. Delle otto sezioni che compongono il testo, la quarta, la quinta, la settima e l'ottava ospitano scambi di battute dirette; fatta eccezione per la settima parte, in cui l'Avvocato dialoga con il farmacista, le altre tre scene dialogiche vedono coinvolti chi dice «io» e la più nota delle interlocutrici gozzaniane, «entrambi [...] vittime dei medesimi equivoci del parlato»⁸⁷⁷, e sono accomunate dal motivo ricorrente della promessa d'unione, rispetto alla quale i due personaggi si riposizionano diversamente di scena in scena.

Prima di analizzare le scene dialogiche, tuttavia, sembra opportuno richiamare l'episodio (non dialogico) che ha luogo nella seconda sezione (già ripreso nel secondo capitolo in riferimento alla metafora del gioco del quindici), dove il «buon padre» della signorina Felicita chiama in disparte l'Avvocato, per confidargli «certo antico guaio / notarile, con somma deferenza» (v. 54). Come scrive Guglielminetti, «il caratteristico interrompersi del parlato gozzaniano qui rasenta il limite dell'autodisintegrazione, condannando il personaggio estraneo ad una sorta di balbettamento astratto e relegando il poeta in una zona di silenzio interiore»⁸⁷⁸:

- 55 «Senta, avvocato...» E mi traeva inquieto
nel salone, talvolta, con un atto
che leggeva lentissimo, in segreto.
Io l'ascoltavo docile, distratto
da quell'odor d'inchiostro putrefatto,
60 da quel disegno strano del tappeto,

da quel salone buio e troppo vasto....
«... la Marchesa fuggì.... Le spese cieche....»
da quel parato a ghirlandette, a greche....
«dell'ottocento e dieci, ma il catasto....»
65 da quel tic-tac dell'orologio guasto....
«...l'ipotecario è morto, e l'ipoteche....»

⁸⁷⁷ *Ivi*, p. 199.

⁸⁷⁸ M. Guglielminetti, *La corrosione del parlato nella lirica di Gozzano*, op. cit., p. 199. Riferendosi allo stesso episodio, Guglielminetti osserva come il parlato funga da «portavoce di un mondo grezzo e meschino, quello della piccola borghesia provinciale. [...] Gozzano lo accomuna al linguaggio ingombrante e smorto degli oggetti d'arredo cari a questa classe sociale, ad ennesima conferma della sua sfiducia nella possibilità di dialogare con uomini che della comunicazione orale avevano fatto il più delle volte tramite d'intimidazione morale o di persuasione retorica» (*Ivi*, p. 198). Esposito si riferisce alla scena della seconda sezione nei termini di *intarsio*: «bozzetto dialogato (o meglio [...] frammenti di un monologo abilmente intarsiati al proprio pensiero errabondo; intarsio che si attua verso per verso particolarmente tra il 61 e il 66)» (E. Esposito, *Introduzione*, op. cit., p. 36).

Capiva poi che non capivo niente
 e sbigottiva: «Ma l'ipotecario
 è morto, è morto!!...» – «E se l'ipotecario
 70 è morto, allora...» Fortunatamente
 tu comparivi tutta sorridente:
 «Ecco il nostro malato immaginario!»⁸⁷⁹.

In questo estratto viene presentato un soggetto completamente intento nell'ascolto dei propri pensieri e nella registrazione delle proprie percezioni sensoriali e mentali, rappresentate nella ricchezza della loro gamma; la controfigura lo invita nel «salone» con fare misterioso e solenne, rivelandogli questioni verso cui l'Avvocato mostra un totale disinteresse, percepite come «eco puntuale di quel remoto repertorio di pettegolezzi provinciali»⁸⁸⁰, ma di primaria importanza per chi parla: le vicende degli antenati, i problemi economici, la morte dell'«ipotecario», con quanto (di non detto: la consecutiva introdotta da «“allora”» cade infatti nel vuoto) ne deriva per la famiglia. Quest'ultima informazione diventa, nelle battute finali, il punto nevralgico su cui fa perno l'intero discorso dell'uomo («“E se l'ipotecario / è morto, allora...”»), e allo stesso tempo disegna, tramite il martellamento ossessivo del sintagma «è morto», che gemina quattro volte nell'arco di cinque versi, una figura di morte assoluta. Nonostante gli argomenti che portano, le parole dell'ospite non innescano nessun dialogo, non funzionano che come elemento distraente sull'*io*, sintonizzato in altre interlineari frequenze d'ascolto. Proprio mentre è intento in questo tipo di ascolto interiore, e siamo nella quarta sezione del componimento, la signorina Felicita gli rivolge la parola, innescando il primo scambio effettivo del poemetto:

205 «Avvocato, non parla: che cos'ha?»
 «Oh! Signorina! Penso ai casi miei,
 a piccole miserie, alla città...
 Sarebbe dolce restar qui, con Lei!...»
 «Qui, nel solaio?...» – «Per l'eternità!»
 210 «Per sempre? accetterebbe?...» - «Accetterei!»

Tacqui. Scorgevo un atropo soletto
 e prigioniero. Stavasi in riposo
 alla parete: il segno spaventoso
 chiuso tra l'ali ripiegate a tetto.
 215 Come lo vellicai sul corsaletto
 si librò con un ronzo lamentoso.

⁸⁷⁹ Da *La signorina Felicita ovvero la Felicità*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 170, vv. 55-72.

⁸⁸⁰ E. Sanguineti, *Guido Gozzano*, op. cit., p. 107.

«Che ronzo triste!» – «È la Marchesa in pianto...
 La Dannata sarà, che porta pena...»
 Nulla s’udiva che la sfinge in pena
 220 e dalle vigne, ad ora ad ora, un canto:
*O mio carino tu mi piaci tanto,
 siccome piace al mar una sirena...*

Un richiamo s’alzò, querulo e rôco:
 «È Maddalena inquieta che si tardi:
 225 scendiamo: è l’ora della cena!» – «Guardi,
 guardi il tramonto, là... Com’è di fuoco!...
 Restiamo ancora un poco!» – «Andiamo, è tardi!»
 «Signorina, restiamo ancora un poco!...»
 [...]

235 «Una stella!...» – «Tre stelle!...» – «Quattro stelle!...»
 «Cinque stelle!» – «Non sembra di sognare?...»
 Ma ti levasti su quasi ribelle
 alla perplessità crepuscolare:
 «Scendiamo! È tardi: possono pensare
 240 che noi si faccia cose poco belle...»⁸⁸¹.

Fin dalle prime battute, il dialogo propone come oggetto di posizionamento l’ipotesi di una vita congiunta, da trascorrere «“nel solaio”» di Vill’Amarena. A introdurre la questione è l’Avvocato, sorpreso in un frangente di pensieri che, di fronte all’interlocutrice, minimizza come «“piccole miserie”» di città, mentre il contenuto effettivo del suo discorso interiore è ben più ampio e articolato; come scrive Damiano Frasca,

il personaggio lirico spiega alla ragazza di essere rimasto per alcuni attimi in silenzio («non parla», v. 205) perché preso dai propri pensieri. Parlando nel solaio con l’interlocutrice, l’io narrato si limita soltanto ad accennare a questi pensieri, senza soffermarsi troppo; l’anno seguente, però, ripercorrendo la scena, l’avvocato non rinuncia a riferirli in maniera profusa. Ciò che sul momento era stato presentato, con reticenza, come una semplice riflessione su di sé («Penso ai casi miei», v. 206), sulle «piccole miserie» e sulla «città» (v. 206), a ben vedere corrisponde a un discorso mentale molto più articolato, esteso a tal punto da occupare, nell’economia del testo, un consistente numero di strofe. Si tratta di una trentina di versi collocati prima del dialogo tra i due personaggi⁸⁸².

⁸⁸¹ Da *La signorina Felicita ovvero la Felicità*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 175-176, vv. 205-240.

⁸⁸² D. Frasca, *Posture dell’io*, op. cit., p. 27.

Le «piccole miserie» della città nascono, nelle parole del protagonista, in contrapposizione alla *dolcezza* di un'«eternità» immaginata nel canavesano: «“Sarebbe dolce restar qui, con Lei!...”» (v. 208). La domanda di autoaccertamento che segue è una perla dell'antidialogismo: Felicita si assicura che il deittico spaziale appena udito si riferisca proprio alla soffitta dove si svolge la conversazione, interpretando letteralmente l'espressione simbolica del partner: «“Qui, nel solaio?...”» (v. 209). L'effetto di distorsione è accentuato dalla battuta successiva, nella quale l'Avvocato conferma implicitamente l'interpretazione della Signorina con un'iperbole conforme al linguaggio amoroso ma potenzialmente incongrua: «“Per l'eternità!”» risponde infatti a una domanda di tempo, mentre l'interlocutrice aveva posto una domanda di luogo; come scrive Esposito, «l'ingenua precisazione di Felicita [...] non provoca ormai più il riso [...] ma adesione quietamente incondizionata»⁸⁸³. Non solo: ottenuta la prima conferma, Felicita ne chiede subito un'altra, rovesciando l'esclamazione in un'interrogativa sinonimica («“Per sempre?”»); la domanda che segue anticipa la proposta di matrimonio che giungerà nella scena dialogica successiva, ma in una forma ancora impersonale, come un accordo ridotto ai minimi termini: «“accetterebbe?...” – “Accetterei!”» (v. 210).

Nel silenzio che segue l'ipotetica stipula subentrano rumori e suoni di voce che distolgono l'attenzione dei parlanti. Prima si leva il «ronzo triste» di una farfalla notturna, un atropo, anche *testa di morto* per via del «segno spaventoso» che spicca sul torace di questi esemplari, e che richiama appunto la forma di un teschio⁸⁸⁴; nel mentre dai vigneti giunge un «canto», che spinge sul pedale dell'amore favoleggiato («*O mio carino tu mi piaci tanto, / siccome piace al mar una sirena....*», vv. 221-222); infine, il sogno viene interrotto da un principio di realtà: il «richiamo [...] querulo e rôco» di Maddalena che chiama per la cena.

A tale richiamo, i parlanti reagiscono in modo complementare: mentre Felicita propone di scendere, assecondando il ritorno a una realtà prosaica, l'Avvocato cerca di persuaderla a restare nel solaio per contemplare il cielo stellato. I vv. 235-236 sembrano una cuspide dello sperimentalismo dialogico gozzaniano, qui virato in direzione animatamente patetica: gli attori si mettono a contare le stelle, in una sorta di *joint production technique* svuotata di senso, puramente ornamentale («“Una stella!...” – “Tre stelle!...” – “Quattro stelle!...” / “Cinque stelle!” – “Non sembra di sognare?...”»); le sovrabbondanti iterazioni lessicali, come osserva Marco Villa,

⁸⁸³ E. Esposito, commento a Guido Gozzano, *La Signorina Felicita ovvero la felicità*, op. cit., pp. 92-93, nota al v. 209.

⁸⁸⁴ «alla prospettiva di restare con la Signorina per sempre [...], il poeta scorge l'atropo col segno della morte sulle ali ripiegate» (M. Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, op. cit., pp. 87-88).

tendono a farsi catalizzatrici delle istanze ironico-distanzianti tipiche della scrittura della *Via del rifugio* o dei *Colloqui*. Il pathos iterativo è diffuso ma posticcio, filtrato con tutto l'armamentario tradizionale e come tutto un mondo poetico attraverso un senso ben percepibile di artificio, che in questi casi passa per l'ostentazione della "grana grossa" di una modalità retorica avvertita come datata. [...] Nei dialoghi e nelle allocuzioni specialmente di/a figure femminili, poi, l'animazione patetica ricopre con una patina di galanteria stereotipata e vagamente paradisiaca le parole pronunciate e la situazione rappresentata⁸⁸⁵.

Ma quando il rapimento estatico sta per raggiungere il vertice e la conta delle stelle, come quella delle pecore, sembra sfociare nel sogno, Felicità si ribella e torna a insistere sulle ragioni del protocollo sociale (««Scendiamo! È tardi: possono pensare / che noi si faccia cose poco belle...»»). A lato, pare emblematico come la Signorina, che ponendo la domanda ««Qui, nel solaio?...»» aveva dimostrato scarse doti ermeneutiche, diventi perspicace laddove si tratti di prevenire le dicerie (««possono pensare / che noi si faccia cose poco belle...»»).

Nella scena dialogica successiva (V sezione), i due continuano a parlarsi da fronti opposti. Stavolta è l'Avvocato a rivolgersi per primo a Felicità, pascolianamente assisa su una «panchetta» mentre cuce; come era già accaduto a Ciaramella ne *La bella del Re*, anche in questo caso viene a stabilirsi una connessione fra l'attività del cucito e la lusinga, l'allettamento verbale («Io ti parlavo, piano, e tu cucivi / inebriata dalle mie parole», vv. 251-252):

265 Tu mi fissavi.... Nei begli occhi fissi
leggevo uno sgomento indefinito;
le mani ti cercai, sopra il cucito,
e te le strinsi lungamente, e dissi:
«Mia cara Signorina, se guarissi
270 ancora, mi vorrebbe per marito?»

«Perché mi fa tali discorsi vani?
Sposare, Lei, me brutta e poveretta!...»
E ti piegasti sulla tua panchetta
facendo al viso coppa delle mani,
275 simulando singhiozzi acuti e strani
per celia, come fa la scolaretta.

Ma, nel chinarmi su di te, m'accorsi
che sussultavi come chi singhiozza

⁸⁸⁵ M. Villa, *Poesia e ripetizione lessicale*, op. cit., pp. 209-210.

veramente, né sa più ricomporsi:
280 mi parve udire la tua voce mozza
da gli ultimi singulti nella strozza:
«Non mi ten....ga mai più.... tali dis.... corsi!»⁸⁸⁶.

Al cuore dell'episodio si trova la disconferma metadialogica di Felicita, che liquida come «“discorsi vani”» le dichiarazioni dell'Avvocato, culminanti in un'esplicita proposta di matrimonio, sia pure condizionata da un'ipotetica e vaga guarigione («“Mia cara Signorina, se guarissi / ancora, mi vorrebbe per marito?”»). Sembra rilevante il fatto che la strategia retorica messa in atto dall'interlocutrice per evitare di rispondere all'interrogativa totale (*sì-no* orientata) del protagonista sia proprio il ricorso alla meta-comunicazione, ossia la messa in questione del parlare stesso («“Perché mi fa tali discorsi vani? / Sposare, Lei, me brutta e poveretta!...”»). Il discorso dell'Avvocato viene gestito alla stregua di un tabù («“tali discorsi”»), proprio come nella scena precedente la rappresentazione erotica era stata aggirata tramite la perifrasi sedativa «“fare cose poco belle”». In coda alla scena, l'Avvocato si china sulla fanciulla singhiozzante, captando le sillabe «“Non mi ten....ga mai più.... tali dis....corsi!”»⁸⁸⁷: frammenti di un discorso difficoltosamente percepito («mi parve udire la tua voce mozza»), ritenuto («da gli ultimi singulti nella strozza»), una richiesta, tra l'ammonizione e l'implorazione, a *non parlarne più*. Come ne *Il gioco del silenzio*, la componente disfunzionale agisce contemporaneamente sul canale (l'emissione di voce non si realizza o è disturbata) e sul contenuto (il rifiuto della comunicazione).

Nonostante l'accorato invito, il protagonista torna a candidarsi come marito nella terza e ultima scena dialogica (VIII sezione), all'interno della quale «si fa luce la possibilità di una fugace intesa, quasi che il parlare per luoghi comuni non possa ottundere l'esistenza di una comunione di propositi e di affetti appena intaccata dalla banalità delle chiacchiere quotidiane»⁸⁸⁸:

«Viaggio con le rondini stamane....»
«Dove andrà?» – «Dove andrò! Non so.... Viaggio,
395 viaggio per fuggire altro viaggio....
Oltre Marocco, ad isolette strane,

⁸⁸⁶ Da *La signorina Felicita ovvero la Felicità*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 176-177, vv. 265-282.

⁸⁸⁷ «La strofa si chiude sulle frante parole di Felicita in una sorta di chiasmo rispetto alla strofa precedente, che sempre Felicita aveva aperto (e con gli stessi termini: 271 *discorsi* : 282 *dis...corsi*). L'intenzione non è qui realistica ma, come sempre quando Gozzano immette nei versi il dialogo (la vita senza mediazioni), ironica: le persone sono viste come recitanti su un palcoscenico» (E. Esposito, commento a G. Gozzano, *La Signorina Felicita ovvero la felicità*, op. cit., p. 106, nota al v. 282).

⁸⁸⁸ M. Guglielminetti, *La corrosione del parlato nella lirica di Gozzano*, op. cit., p. 200.

ricche in essenze, in datteri, in banane,
perdute nell'Atlantico selvaggio....

400 Signorina, s'io torni d'oltremare,
non sarà d'altri già? Sono sicuro
di ritrovarla ancora? Questo puro
amore nostro salirà l'altare?»
E vidi la tua bocca sillabare
a poco a poco le sillabe: *giuro*.

405 Giurasti e disegnasti una ghirlanda
sul muro, di viole e di saette,
coi nomi e con la data memoranda
trenta settembre novecentosette....
Io non sorrisi. L'animo godette
410 quel romantico gesto d'educanda.

[...]

«Un altro stormo s'alza!...» – «Ecco s'avvia!»
«Sono partite....» – «E non le salutò!...»
«Lei devo salutare, quelle no:
420 quelle terranno la mia stessa via:
in un palmeto della Barberia
tra pochi giorni le ritroverò....»⁸⁸⁹.

Giunti al commiato, Felicità accorda finalmente il suo consenso al matrimonio e ufficializza con un «romantico gesto d'educanda» il giuramento appena scandito; un gesto, come osserva Sanguineti, «manifestamente degno di sorriso, e di fronte al quale, tuttavia, nel suo implacabile esercizio critico, nel giuoco costante della sua calcolata contraddizione, Gozzano, colui che non vuole più essere se stesso, [...] dichiara, senza più ritegno, e insieme con acuta riserva polemica: “io non sorrisi”»⁸⁹⁰.

Mentre negli episodi precedenti il motivo del patto amoroso aveva trovato espressione diretta solo nel modo condizionale («“accetterebbe?...” – “Accetterei!”, «“mi vorrebbe per marito?”»), adesso l'Avvocato dà voce a una proposta più risoluta, come rimarca l'uso dell'indicativo («“Questo puro / amore nostro salirà l'altare?”»); scatta a questo punto il giuramento, per quanto la cerimonia linguistica (la prima persona singolare dell'indicativo presente attivo: «*giuro*») venga inficiata da una mancata emissione di voce («E vidi la tua bocca sillabare / a poco a poco le sillabe»); il giuramento, in altre parole, viene *visto*, così

⁸⁸⁹ Da *La signorina Felicità ovvero la Felicità*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 181-182, vv. 393-422.

⁸⁹⁰ E. Sanguineti, *Guido Gozzano*, op. cit., p. 38.

come l'intreccio floreale che sostituisce un più ufficiale documento scritto («Giurasti e disegnasti una ghirlanda / sul muro, di viole e di saette, / coi nomi e con la data memoranda»). In ultima analisi, il parlato partecipa a quel «processo di allontanamento dal reale» che Esposito rileva a proposito della descrizione del salotto di nonna Speranza⁸⁹¹: se gli scambi di battute gozzaniani sembrano produrre, nel complesso, un effetto realistico, osservandoli più da vicino, emergerà il valore prettamente simbolico (e quindi «tutt'altro che di tipo realistico») dei singoli elementi che li compongono, come i punti di colore di una tela puntinista.

L'ultimo sciame di battute riguarda il congedo dell'Avvocato, che Felicita tenta di deferire alle rondini⁸⁹² appena libratesi in volo («E non le salutò!...»); ma la replica finale del soggetto corregge l'interlocutrice sullo stato delle cose: «Lei devo salutare, quelle no». Rispetto alla prima scena nella quarta sezione, quindi, la relazione interlocutiva risulta perfettamente invertita: ad accettare la proposta è la Signorina, mentre spetta a chi dice «io» di ricondurre la situazione a un principio di realtà.

Alla forma della chiacchiera indiscreta (in cui si convogliano le estromissioni lessicali: «loquacità mordace», v. 332; «Pettegolezzi!...», v. 343; «brutta ciarla», v. 344; «motivo di pettegolezzo», v. 347) afferisce infine lo scambio con il farmacista, che occupa la prima parte della settima sezione:

Il farmacista nella farmacia
m'elogiava un farmaco sagace:
«Vedrà che dorme le sue notti in pace:
330 un sonnifero d'oro, in fede mia!»
Narrava, intanto, certa gelosia
con non so che loquacità mordace.

«Ma c'è il notaio pazzo di quell'oca!
Ah! quel notaio, creda: un capo ameno!
335 La Signorina è brutta, senza seno,
volgaruccia, Lei sa, come una cuoca....
E la dote.... la dote è poca, poca:

⁸⁹¹ «È piuttosto da vedere, in questo processo di allontanamento dal reale, una componente precisa della poetica gozzaniana, che nonostante il dichiarato amore per gli oggetti e per i loro nomi è tutt'altro che di tipo realistico: il salotto di Nonna Speranza ha nell'elenco di cose che lo caratterizzano la stessa astratta precisione con cui ricostruiamo un interno che ci è apparso in sogno, fatto di elementi che prima di essere funzionali alla scena sono uno per uno dotati di un valore simbolico; e mentre dell'azione di cui essi sono stati spettatori non ricordiamo più nulla, la loro straniata e straniante realtà finisce per imporsi come assoluta» (E. Esposito, *Introduzione*, op. cit., p. 23).

⁸⁹² Osserva ancora Guglielminetti: «Se nei versi prima riportati erano le stelle a favorire quest'ombra di dialogo, capace di sorprendere il tiepido gusto vitale del personaggio, adesso sono le rondini ad esercitare una funzione analoga, come continuavano a prescrivere gli schemi romantici catturati dalla buona educazione borghese» (M. Guglielminetti, *La corrosione del parlato nella lirica di Gozzano*, op. cit., p. 200).

diecimila, chi sa, forse nemmeno....»

- 340 «Ma dunque?» – «C'è il notaio furibondo
con Lei, con me che volli presentarla
a Lei; non mi saluta, non mi parla....»
«È geloso?» – «Geloso! Un finimondo!...»
«Pettegolezzi!...» – «Ma non Le nascondo
che temo, temo qualche brutta ciarla....»
- 345 «Non tema! Parto.» – «Parte? E va lontana?»
«Molto lontano.... Vede, cade a mezzo
ogni motivo di pettegolezzo....»
«Davvero parte? Quando?» – «In settimana....»
Ed uscii dall'odor d'ipecacuana
- 350 nel plenilunio settembrino, al rezzo⁸⁹³.

Le battute che l'Avvocato pronuncia durante l'interazione giocano il *modus loquendi* di chi vuole tagliare corto, in contrapposizione al parlare cerimonioso, linguacciuto e insinuante del farmacista: «si notino le riprese e le iterazioni (*con... con, non mi... non mi, geloso... Geloso, temo... temo*) che mimano l'atteggiamento del farmacista, inteso a convincere e pure timoroso di dire troppo chiaramente le cose. E accanto alle esitazioni e ai modi di dire tipici del parlato (*Un finimondo!*) la consueta frizione con la parola letteraria (*ciarla* per chiacchiera)⁸⁹⁴; in questo caso dunque, «l'esagerazione di pathos che l'iterazione propizia [...] risulta stonata con la situazione feriale a cui si applica [...]. In un colpo solo, insomma, le iterazioni patetiche denunciano la mancata adesione di un io poetico al proprio dramma e sbugiardano tutta una tradizione tardoromantica di stereotipati eccessi sentimentali»⁸⁹⁵.

Un esempio particolarmente significativo della retorica svuotata di valore semantico è la battuta del farmacista in apertura della scena («“Vedrà che dorme le sue notti in pace: / un sonnifero d'oro, in fede mia!”»), dove due sostantivi pregnanti come «“pace”» e «“fede”» vengono chiamati a servizio di un linguaggio stereotipato, allo scopo di vendere un farmaco. Come emblematico è il fatto che la partenza dell'Avvocato venga introdotta proprio in rapporto alla diffusione di dicerie e maldicenze, cui solo l'allontanamento dell'*io* dal borgo canavesano metterebbe fine una volta per tutte: «“Ma non Le nascondo / che temo, temo qualche brutta ciarla....” // “Non tema! Parto”».

⁸⁹³ Da *La signorina Felicita ovvero la Felicità*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 179, vv. 327-350.

⁸⁹⁴ E. Esposito, commento a G. Gozzano, *La Signorina Felicita ovvero la felicità*, op. cit., pp. 119-120, nota ai vv. 339-344.

⁸⁹⁵ M. Villa, *Poesia e ripetizione lessicale*, op. cit., pp. 209-211.

La signorina Felicita è seguita, nell'ordine, da *L'amica di nonna Speranza* e *Cocotte*, componimento che si ripartisce in quattro sezioni totali. La prima (una quartina) svolge la funzione di cornice memoriale, nella quale si inserisce l'episodio dialogico; nelle due parti centrali, una «Signora» si rivolge al protagonista bambino con fare espansivo e benevolo, sollecitandolo a parlare con una serie di domande:

- 5 «Piccolino, che fai solo soletto?»
 «Sto giocando al Diluvio Universale.»
- [...]
- 20 «Piccolino, ti piaccio che mi guardi?
Sei qui pei bagni? Ed affittate là?»
 «Sì... vedi la mia Mamma e il mio Papà?»
Subito mi lasciò, con negli sguardi
un vano sogno (ricordai più tardi)
un vano sogno di maternità....
- 25 «Una cocotte!...»
- «Che vuol dire, mamma?»
 «Vuol dire una cattiva signorina:
non bisogna parlare alla vicina!»⁸⁹⁶.

Nella prima coppia di battute «una donna ancora avvolta in una penombra misteriosa parla con infinita dolcezza a un bimbo che, nel rispondere, pronunzia senza volerlo e senza saperlo, parole gravi, attribuendo ad esse un significato giocoso»⁸⁹⁷; al v. 21, il bambino produce a sua volta una domanda («“vedi la mia Mamma e il mio Papà?”») che funziona come uno scarto anti-dialogico, nella misura in cui tocca involontariamente un un tasto (quello dell'insoddisfatta maternità, come viene specificato nel passaggio diegetico) che mortifica l'interlocutrice, inducendola ad andarsene. Subentra a questo punto la voce della madre, che identifica la figura anonima tramite un'etichetta sociale, lasciandosi andare a un'esclamazione indignata: «“Una cocotte!...”». Interpellata dal bambino sul significato del termine, la donna replica con un'informazione blanda e superficiale, subito seguita da un comando indiretto⁸⁹⁸,

⁸⁹⁶ Da *Cocotte*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 190-191, vv. 5-27.

⁸⁹⁷ Giovanni Rossino, *Elaborazione d'una lirica gozzaniana: Cocotte*, «Lettere Italiane», 8/4, 1956, pp. 410-425, cit. p. 411.

⁸⁹⁸ «Il mittente enuncia l'Ordine o il divieto di fare qualcosa mediante una frase che descrive un dovere, un obbligo del partner di (non) fare questo qualche cosa. [...] In alcune situazioni il costrutto presenta il vantaggio di dare al Comando una giustificazione oggettiva: non è la volontà o il capriccio del mittente, bensì una necessità

ovvero presentato come una norma generale: la proibizione non è destinata direttamente al partner, ma viene estesa a un agente impersonale e quindi posta come veto assoluto. Nella terza parte della lirica, la «Signora» torna a *richiamare*⁸⁹⁹ affettuosamente il «bimbo»:

Un giorno – giorni dopo – mi chiamò
tra le sbarre fiorite di verbene:
«O piccolino, non mi vuoi più bene!...»
40 «È vero che tu sei una cocotte?»
Perdutamente rise... E mi baciò
con le pupille di tristezza piene⁹⁰⁰.

Ancora una volta, la replica del protagonista si presenta come una forma di scarto dell'interlocutrice. Alla patetica affermazione «“O piccolino, non mi vuoi più bene!...”», questi replica infatti «“È vero che tu sei una cocotte?”»: l'ingenua spietatezza della domanda è uno strumento di contestazione finalizzato a «sminuire ed intaccare qualunque dichiarazione d'affetto che diventi succube del formulario erotico borghese»⁹⁰¹; l'interazione si viene quindi a infrangere sul riso, lo stesso che «nella poesia gozzaniana scandirà importanti momenti di smascheramento delle illusioni»⁹⁰². Nell'ultima sezione infine, l'*io* adulto fantastica un ipotetico futuro ricongiungimento verbale: «Il bimbo parlerà con la Signora»; ricongiungimento che, qualora dovesse mai realizzarsi, come immagina *L'ipotesi*, non porterebbe che a parlare delle «cose più semplici»⁹⁰³.

L'incontro effettivo con una figura dal passato si realizza in *Una risorta*, la seconda lirica della terza e ultima sezione del libro (intitolata *Il reduce*):

«Chiesi di voi: nessuno
sa l'eremo profondo
di questo morto al mondo:
Son giunta! V'importuno?»
5 «No!... Sono un po' smarrito
per vanità: non oso
dirvi: Son vergognoso

oggettiva, una norma, una prassi ecc. alla quale il partner si deve sottomettere» (S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 78).

⁸⁹⁹ Il componimento apparve per la prima volta nel giugno 1909 con il titolo *Il richiamo*.

⁹⁰⁰ Da *Cocotte*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 191, vv. 37-42.

⁹⁰¹ M. Guglielminetti, *La corrosione del parlato nella lirica di Gozzano*, op. cit., p. 192; «In *Cocotte* è l'orgoglio moralistico delle buone madri di famiglia ad essere demistificato dall'innocente contestazione del bambino» (Ibidem).

⁹⁰² M. Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, op. cit., p. 28.

⁹⁰³ Da *L'ipotesi*, in *Poesie sparse*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 268, v. 69.

del mio rude vestito.

10 Trovate il buon compagno
molto mutato, molto
rozzo, barbuto, incolto,
in giubba di fustagno!...»

«Oh! Guido! Tra di noi!
Pel mio dolce passato,
in giubba o in isparato
Voi siete sempre Voi...»

Muta, come chi pensa
casi remoti e vani,
mi strinse le due mani
con tenerezza immensa⁹⁰⁴.

Le atmosfere sono ancora una volta quelle pascoliane del *Ritorno a San Mauro*, ma gozzanianamente rovesciato. A raggiungere il soggetto «“nell’eremo profondo”» in cui si trova è un’anonima figura femminile, che parla dell’*io* nei termini di un morto vivente («“questo morto al mondo”»). Mentre il suo discorso (che si conclude con una domanda empatica, «“V’importuno?”») esprime una premurosa sollecitudine per l’amico che finalmente è riuscita a ritrovare, la reazione del soggetto alla comparsa della donna è marcata dall’autoreferenzialità: parla solo di sé, inducendo la partner a dirgli se lo trova molto cambiato dal loro ultimo incontro; di contro, l’interlocutrice orienta la risposta ancora sul piano della corrispondenza («“Tra di noi! / Pel mio dolce passato, / [...] Voi siete sempre Voi...”», vv. 13-16, corsivi miei).

La seconda sezione si apre con una battuta del soggetto, che discorrendo della sua vita si riposiziona come un convalescente alleggerito «senza perché» da un arcano peso⁹⁰⁵; l’amica gli replica che tale gravame dissoltosi non è che «“il Desiderio ucciso”» (v. 34), quindi si felicita per la sua nuova condizione, immediatamente contrapposta alla propria («“desidero, desidero / terribilmente ancora!...”», vv. 43-44). Gli scambi successivi nascono in funzione delle domande dell’interlocutrice, in atto di perlustrare la «stanza modesta» dove il «buon compagno» lavora e vive⁹⁰⁶:

⁹⁰⁴ Da *Una risorta*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 200, vv. 1-20.

⁹⁰⁵ «“La mia vita è soave / oggi, senza perché; / levata s’è da me / non so qual cosa grave....”» (*Ivi*, p. 201, vv. 29-32).

⁹⁰⁶ E vissuto dallo stesso compagno, come osserva Michele Mari, «come una vera e propria invasione, un attacco della vita al regno cristallizzato della scienza e della poesia» (Michele Mari, *Le «farfalle» di Gozzano e la*

- «È la tua stanza questa?
Dov'è che tu lavori?»
- 50 «Là, nel laboratorio
delle mie poche fedi....»
[...]
- 60 «E questi sali gialli
in questo vetro nero?»
«Medito un gran mistero:
l'amore dei cristalli.»
- 65 «Amano?!...» – «A certi segni
pare. Già i saggi chini
cancellano i confini,
uniscono i Tre Regni.
- 70 Nel disco della lente
s'apre l'ignoto abisso,
già sotto l'occhio fisso
la pietra vive, sente....
- «Cadono i dogmi e l'uso
della Materia. In tutto
regna l'Essenza, in tutto
lo Spirito è diffuso....»
[...]
- 85 «Ed in quell'urna appesa
con quella fitta rete?»
«Dormono cento quete
crisalidi in attesa....»
- «Fammi vedere.... Oh! Strane!
Son d'oro come bei
pendenti.... Ed io vorrei
foggiarmene collane!
- 90 Gemme di stile egizio
sembrano....» – «O gnomi od anche
mute regine stanche
sopite in malefizio....»

tradizione didascalica cinque-settecentesca, in Guido Gozzano. *I giorni, le opere*, op. cit., pp. 149-167, cit. p. 154).

«Le segui per vedere
 lor fasi e lor costume?»
 95 «Sì, medito un volume
 su queste prigioniere.

 Le seguo d'ora in ora
 con pazienza estrema;
 dirò su questo tema
 100 cose non dette ancora»⁹⁰⁷.

Mentre le domande della donna sono improntate al soddisfacimento di curiosità contingenti e profane, di volta in volta connesse agli oggetti che vede, le risposte del soggetto sono modellizzate in termini metafisico-escatologici (la *stanza dove lavora* viene riformulata come un *laboratorio di poche fedi*, i «“sali gialli”» nel «“vetro nero”» racchiudono il «“gran mistero”» dell’«amore dei cristalli», le «“Gemme di stile egizio”» diventano «“mute regine [...] sopite in malefizio”» e così via), che trovano massima condensazione nei vv. 61-72 («“uniscono i Tre Regni”», «“s’apre l’ignoto abisso”», «“In tutto / regna l’Essenza, in tutto / lo Spirito è diffuso....”»). La distanza tra le retoriche, comunicabili, dei parlanti⁹⁰⁸ è rimarcata sul piano lessicale dal contrasto tra i dimostrativi prossimali che abbondano negli enunciati dell’interlocutrice («“È la tua stanza questa? / [...] E questi sali gialli / in questo vetro nero? / [...] Ed in quell’urna appesa / con quella fitta rete?”») e il dire vago, indeterminato e oracolare del soggetto.

A *Una risorta* segue *Un'altra risorta*, perfettamente equivalente e speculare sia nella situazione comunicativa (l’incontro inaspettato con un’«ombra [...] del passato») sia nel posizionamento retorico degli interlocutori, ancorati ognuno alla propria polarità posizionale: la vita attiva, incarnata dalla «rassegnata» e incanutita figura femminile, e quella ascetica e trasognata che definisce il soggetto. Le due istanze emergono con chiarezza a partire dal primo scambio di battute:

«Che bel Novembre! È come una menzogna
 primaverile! E Lei, compagno inerte,
 15 se ne va solo per le vie deserte,
 col trasognato viso di chi sogna....
 Fare bisogna. Vivere bisogna

⁹⁰⁷ Da *Una risorta*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 201-203, vv. 47-100.

⁹⁰⁸ «Il desiderio e il sogno, da sempre segni distintivi dell’io lirico, sono, nel gioco delle parti, ora prerogativa della donna, che a fatica lo segue nelle descrizioni del gelido “amore dei cristalli” e del sonno delle crisalidi [...]. La “mondana grazia profanatrice” della visitatrice resta irreversibilmente estranea a questo limbo di non vita» (M. Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, op. cit., p. 94).

la bella vita dalle mille offerte.»

- «Le mille offerte.... Oh! vana fantasia!
20 Solo in disparte dalla molta gente,
ritrovo i sogni e le mie fedi spente,
solo in disparte l'anima s'oblia....
Vivo in campagna, con una prozia,
la madre inferma ed uno zio demente.
- 25 Sono felice. La mia vita è tanto
pari al mio sogno; il sogno che non varia
vivere in una villa solitaria,
senza passato più, senza rimpianto:
appartenersi, meditare.... Canto
30 l'esilio e la rinuncia volontaria»⁹⁰⁹.

Nella seconda ripresa verbale, l'interlocutrice propone uno scambio posizionale, esortando chi dice «io» a cedere a lei, condannata all'ombra («“Dov'io scendo c'è l'ombra, amico mio!...”»), la posizione di esule e rinunciatario in cui questi, per contro destinato alla luce («“Dove Lei sale c'è la luce, amico!”»), si è appena individuato. Nonostante introducano un contenuto di estrema rilevanza per il soggetto, vale a dire il tanto atteso messaggio di salvezza (quello non giunto ne *Le due strade*), le parole dell'ombra cadono nel vuoto, senza essere neppure processate dall'*io*, che neglige di rispondere assorto nei suoi pensieri di «grazia immensa»⁹¹⁰. Il silenzio protratto induce la fantasmatica interlocutrice a sollecitare il protagonista, sottoponendogli la fatidica domanda *Che pensi?*, che innesca lo scambio di battute conclusivo:

«Amico neghittoso, a che mai pensa?»

- 50 «Penso al Petrarca che raggiunto fu
per via, da Laura, com'io son da Lei....»
Sorrise, rise scoprendo i bei
denti.... «Che Laura in fior di gioventù!...
Irriverente!... Pensi invece ai miei
capelli grigi.... Non mi tingo più»⁹¹¹.

⁹⁰⁹ Da *Un'altra risorta*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 205-206, vv. 13-30.

⁹¹⁰ Come osserva Paino, «nel *Gioco del silenzio* era stata la donna con cui il poeta si era abbandonato ad un'“ora folle” a respingerlo con una “bocca che non diè parola”; ora, in un drastico rovesciamento dei ruoli è lui che assume la parte “di chi tace”» (M. Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, op. cit., p. 97).

⁹¹¹ Da *Un'altra risorta*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 206, vv. 48-54.

Di nuovo, l'atteggiamento verbale del soggetto è improntato sulla reticenza. Chiamato a rivelare il contenuto dei suoi pensieri (in cui era talmente assorto da saltare il turno conversazionale), comincia infatti a parlare di Petrarca, mentre invece stava pensando proprio all'amica («Ed era lei che mi parlava, quella / che risorgeva dal passato [...]», vv. 37-38 e ss.), e in particolare al suo aspetto esteriore, alla sua capigliatura («Tacevo, preso dalla grazia immensa / di quel profilo forte che m'adesca; / tra il cupo argento della chioma densa [...]», vv. 43-45 e ss.). In questo senso, sembra notevole che, interrompendo il discorso su Petrarca e Laura, l'interlocutrice inviti il protagonista a pensare ai suoi capelli – quando in realtà *ci stava già pensando* (ma senza dirlo), e ci stava pensando in termini del tutto speculari rispetto a quelli demistificanti della compagna («il cupo argento della chioma densa» contro i «capelli grigi»). specularmente alle prime, le ultime due battute pronunciate testimoniano la distanza insanabile fra il sistema di costrutti del soggetto e quello della sua controparte; i parlanti continuano a mantenersi ancorati ai due poli opposti di una realtà programmaticamente iscritta nel binomio *letteratura* («Penso al Petrarca...») e *vita* («Pensi invece ai miei / capelli grigi»):

per Gozzano, l'oggetto della letteratura sarà dunque, in prima istanza, e privilegiatamente, la letteratura stessa come «intossicazione», la letteratura colta nella sua irrimediabile distanza dalla prosa del vissuto, trafitta nella sua sterile aulicità. E il vissuto non sarà oggetto di rappresentazione poetica, se non in quanto verrà costantemente misurato e castigato, a sua volta, nei suoi limiti scoperti, di grezza quotidianità, sottolineata ed esaltata dal perpetuo raffronto critico con i morti schemi della letteratura morta⁹¹².

Al riso con cui la *risorta* accoglie le parole dell'*io*, una forma di scarto dell'interlocutore caratteristica degli episodi gozzaniani, seguono le parole ironicamente *irriverenti* della donna («Non mi tingo più»): irriverenti nei confronti del soggetto, che aveva appena modellizzato la situazione tramite il parallelismo sublime dell'incontro fra Petrarca e Laura, ma ancor più irriverenti nei confronti dell'archetipo letterario («Erano i capei d'oro a l'aura sparsi»⁹¹³); in questo senso, il dialogato è connesso a uno scarto della tradizione:

L'indigestione letteraria, la “patologia” di immaginazione di stampo dannunziano è affidata alla terapia del distacco ironico e del dialogo come forma di ripensamento dell'intero sistema espressivo della voce poetica. Il dialogo assume infatti la funzione di ridurre nel singolo l'illusione romantica che l'Io e la sua parola appartengano a un

⁹¹² E. Sanguineti, *Guido Gozzano*, op. cit., p. 37.

⁹¹³ *RVF*, XC, v. 1.

piano ideale ed eterno. L'uomo, tramite il dialogo, che è atto di parola calata nella realtà della comunicazione, ritrova la sua dimensione concreta, limitata, fisica e materiale, ma pur sempre identitaria. L'apertura verso l'oralità, nelle sue forme più varie, è allora sì un fenomeno di ironia, di distacco dal dovere di fare poesia alla vecchia maniera (romantico-decadente), ma anche di cesura, di rilancio di una nuova possibilità: guardare il reale per la sua povertà semantica, per il suo nichilismo in quanto tale, a costo di tacere e far parlare gli altri⁹¹⁴.

L'ultimo episodio dialogico dei *Colloqui* si trova nella seconda sezione della lirica successiva, la terz'ultima del libro, *In casa del sopravvissuto* (preceduta da *Torino*, sul cui stralcio dialettale ci siamo soffermati nel primo paragrafo). Se in *Cocotte* la breve interazione con la figura materna era distanziata sul piano temporale tramite il ricorso al ricordo (a interagire con la madre era infatti un *io*-bambino, redivivo nella memoria del soggetto a distanza di anni), adesso l'interazione viene distanziata sul piano diegetico (a interagire con la madre è infatti un soggetto di terza persona). Come (e ancor più che) in *Cocotte*, anche qui la figura della madre *parla poco*⁹¹⁵. La sua unica battuta, «“Che sospiri amari! Che rammenti?”»⁹¹⁶, si compone di due enunciati, una sentenza tu-valutativa e una domanda sincera, funzionale alla continuazione del vero colloquio: quello del Poeta che da solo si interroga e da solo si risponde («“Quest'effigie!... Mia?...” / [...] “Sì, mi ricordo...”»⁹¹⁷), da solo si valuta, da solo si giudica e rimprovera. Come accade in *La signorina Felicita* e *Un'altra risorta*, inoltre, la risposta che il Poeta offre alla madre non sembra coincidere con quanto stava effettivamente pensando, come inducono a supporre i versi che precedono l'enunciazione della domanda. «“Penso, mamma, che avrò tosto venti / cinqu'anni! Invecchio! E ancora mi sollazzo / coi versi! E tempo d'essere il ragazzo / più serio, che vagheggiano i parenti”»⁹¹⁸: secondo Sanguineti, «è su questa lezione di virile e squallido, tragico e onesto realismo piccolo-borghese, che si apre la poesia del nostro Novecento»⁹¹⁹.

§ 5.4 Forme dialogiche crepuscolari

⁹¹⁴ M. Meloni, *Colloqui*, op. cit., pp. 208-209.

⁹¹⁵ Risulta emblematico, come osserva Paino, l'«intervento censorio» per cui Gozzano elimina dalla lezione definitiva del testo il contrasto verbale fra i due interlocutori; negli abbozzi preparatori infatti, la madre «si concede ad un profanante riso e [...] sentenza senza appello sul destino sentimentale del figlio» (M. Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, op. cit., p. 99).

⁹¹⁶ Da *In casa del sopravvissuto*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 213, v. 44.

⁹¹⁷ *Ibidem*, vv. 38-41.

⁹¹⁸ *Ibidem*, vv. 45-48.

⁹¹⁹ E. Sanguineti, *Guido Gozzano*, op. cit., p. 119.

I paragrafi precedenti mostrano come la presenza sistematica del dialogato all'interno della *Via del rifugio* e dei *Colloqui* risponda a una complessa eterogeneità di trattamenti e intenti. La funzione testuale di Marta ne *Il responso* non è assimilabile a quella di Carlotta ne *L'amica di nonna Speranza*, così come la forma di scarto dell'interlocutore nei tre *botta e risposta* de *L'ultima rinuncia* è ben altra cosa che i convenevoli che si scambiano la Signora e la Signorina de *Le due strade*; o ancora, se gli stralci dialettali di *Torino* sono espressione della tipica conversazione salottiera, chiamata in causa senza altra finalità che rappresentare se stessa, le lusinghiere parole pronunciate dalla canapa ne *La bella del Re* hanno il valore di un evento, in quanto trasformano la situazione in corso (Ciaramella si illude di essere tornata giovane).

La molteplicità di forme e funzioni assunte dal (e domandate al) dialogismo nell'opera di Gozzano è frutto di una sperimentazione strategica e di una padronanza stilistica (come scrive Farinelli, «il colloquio è lo stilema-cardine della lirica di Gozzano, è il mezzo con cui il poeta consolida la struttura circolare delle sue raccolte, con cui entra ed esce dalla scena e con cui dà e leva le battute»⁹²⁰) che non sembrano paragonabili a quelle mostrate dai coevi autori ricondotti alla scuola crepuscolare, dove gli episodi dialogici (incidentali in Corazzini e in Moretti, quasi del tutto assenti in Govoni⁹²¹) si presentano come calchi, schiacciati su moduli epigonici, sbiadite *silhouettes*.

Il trattamento stilistico del parlato è forse il principale elemento che differenzia i crepuscolari da Gozzano – dove, scrive Beccaria, la volontà di mantenere un decoro formale non scade mai nella «frustrazione delle forme»⁹²²; e dove, osserva Gaetano Mariani,

⁹²⁰ G. Farinelli, «Perché tu mi dici poeta?», op. cit., p. 510.

⁹²¹ Nell'edizione *Poesie (1903-1959)* curata nel 1961 da Giuseppe Ravegnani, la prima parte della produzione in versi govoniana, che ricopre il ventennio 1903-1924, conta appena tre interazioni verbali. La prima è in *Passeggiata romantica* (in *Fuochi d'artificio*, 1905), dove sono contenute due coppie di battute, pronunciate da anonime suore, che ricalcano il modulo dello scarto dell'interlocutore: «– Ah se l'avessimo noi quella bella mucca, / ché ci fa tanto bene il latte! E questa zucca // chissà come deve esser buona fritta! – / – Non sai che pecchi di desiderio? Sta zitta! [...] – Guardate una parrucca! – Buttala via, / che ti può attaccare qualche malattia! –» (da *Passeggiata romantica*, in Corrado Govoni, *Poesie (1903-1959)*, a cura di Giuseppe Ravegnani, Milano, Mondadori, 1961, cit. pp. 91-92, vv. 11-26). Il secondo scambio si trova in *Paesaggio magnetico* (in *L'inaugurazione della primavera*, 1915), e si limita a un *botta e risposta* fra il soggetto e «una voce cara»: «Quando una voca cara / mi sveglia dal mio lungo assorbimento: / – Chissà a che cosa pensi tutto il giorno! – / Io pronto rispondo: – A nulla! –» (da *Paesaggio magnetico*, *Ivi*, p. 260, vv. 301-302). Il terzo, *La madre nascosta* (in *Brindisi alla notte*, 1924), è un testo a dialogicità totale; parlano un figlio in cerca della madre e quest'ultima, che molto pascolianamente (si pensa in particolare a *La tessitrice*) rivela alla fine: «– Oh figlio, o figlio, / se tu vieni qui sotto mi vedrai. / Nel mio lettone d'erba sto sicura. / Sotto la terra mi ritroverai» (da *La madre nascosta*, *Ivi*, p. 379, vv. 204-207).

⁹²² «Il linguaggio non è codice esterno degradabile che si finge di avere a noia (Govoni), né al verso si dà carattere di trascuraggine, di inezia ripetitoria (Moretti). Invece, onesta osservanza sia del colloquio sia della cadenza alta: letteratissimo esercizio quest'ultimo di linguaggio letterario sulla falsariga della Letteratura, con memoria intenerita. Ed insieme, consunzione, fine dello splendore, demitizzazione del poetare e del già poetato, liquidazione dello stile alto, delle convenzioni e dei riti, sempre però con pulizia e decoro formale; senza frustrazione delle forme. Al contrario, attiva adesione al linguaggio poetico, senza collassi, scollamenti. Il nuovo

un'«aristocratica dignità» caratterizza tanto i parlanti quanto e soprattutto gli oggetti di conversazione, che ruotano attorno a temi genericamente 'alti' (come l'amore e la cultura di moda):

il parlato di Gozzano [si distingue] anche per questa sostenutezza aulica alla quale l'impegnano alcuni temi (*L'amica di nonna Speranza*, Torino) e, in genere, per una impossibilità a scendere nella strada: quasi la volontà di mantenere anche questa parte modernissima della sua poesia su un piano di aristocratica dignità (anche *Le due strade*, *Cocotte*, *La signorina Felicita* si distinguono per il parlato suggestivo, ricco di voci tradizionali, restio a toccare elementi del volgare quotidiano). [...] Cade proprio qui, a proposito del parlato, il momento essenziale di discriminazione tra Gozzano e i crepuscolari ai quali è ignota quell'aristocratica misura, quel felice equilibrio che il poeta dei *Colloqui* portava nel dialogo della sua poesia. Gozzano, insomma, non avrebbe mai accettato nel tessuto del suo discorso interrogazioni come "ti piacciono i fagioli?" (Moretti, *I fiori dei fagioli*)⁹²³.

Se «il colloquiale "tu" è un pronome insostituibile nella poetica crepuscolare»⁹²⁴, alle frequenti allocuzioni che strutturano i testi di questi autori non è richiesto di attivare interazioni dirette. Proprio questi soliloqui indirizzati a figure individuate (come il cuore, l'anima, i giardini, le cose), molto più che gli sporadici scambi di battute, sembrano costituire il paradigma enunciativo più proprio dei libri di poesia crepuscolari. Un caso a parte è l'opera poetica di Palazzeschi⁹²⁵, di gran lunga la più ricca di interazioni verbali, dove l'espedito dialogico (che prende principalmente le forme della *vox populi* e dell'interazione caricaturale) viene originalmente impiegato in funzione della satira di costume. «Più si moltiplicano i sondaggi puntuali sui singoli autori, più sfuma la possibilità di estrarre minimi comuni denominatori che valgano per l'intera zona crepuscolare»⁹²⁶, scrive Girardi; in accordo con questa

entra nel Novecento, lo inaugura, senza che ci sia bisogno di inventare un nuovo linguaggio» (G. L. Beccaria, *Canto e contro canto: Guido Gozzano*, op. cit., p. 231).

⁹²³ Gaetano Mariani, *L'eredità ottocentesca di Gozzano e il suo nuovo linguaggio*, in Id., *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, Padova, Liviana Editrice, 1983, cit. pp. 37-38.

⁹²⁴ G. Farinelli, «*Perché tu mi dici poeta?*», op. cit., p. 507.

⁹²⁵ Del resto, come scrive Giorgio Pullini, Palazzeschi «ha sempre attinto in sé e da sé, prima di tutto, gli umori e lo scatto per le proprie invenzioni letterarie, esasperando certi caratteri e sveltandone altri, parodiando certe maniere e drammatizzandone altre, rendendo irreali il reale e temperando lo stravagante, in una ricerca sempre sua, spontanea e necessaria, di forme personali. Perciò lo incontriamo crepuscolare, ma a suo modo; drammatico e sofferto, ma a suo modo; funambolico e futurista, ma a suo modo, senza che nessuno di questi stili possa direttamente affiliarsi ad una scuola e racchiudersi in una definizione schematica» (Giorgio Pullini, *Aldo Palazzeschi*, Milano, Mursia, 1972, cit. pp. 7-8).

⁹²⁶ A. Girardi, *Colloqui crepuscolari*, op. cit., p. 413. Ma cfr. anche François Livi: «Sul piano critico l'aggettivo *crepuscolare* ha dato luce ad una vera e propria retorica, con i suoi tropi, le sue metafore, il suo lessico immutabile – spleen, grigiore, noia, tristezza, vecchie musiche, ecc. – che vive sempre più una vita autonoma rispetto ai testi che si propone di rischiarare. Lo stacco è talora inquietante» (François Livi, *Tra crepuscolarismo e futurismo: Govoni e Palazzeschi*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1980, cit. p. 11).

osservazione, la presente sezione si ripartisce in quattro sottoparagrafi, rispettivamente dedicati alle forme dialogiche presenti nell'opera di Corazzini, Moretti e Palazzeschi.

§§ 5.4.1 «Io mi comunico del silenzio»: Sergio Corazzini

L'orizzonte dialogico è pressoché assente nell'opera in versi di Corazzini⁹²⁷, «prevalentemente disposta alla monotonia della confessione»⁹²⁸. «Io mi comunico del silenzio»⁹²⁹, recita il soggetto della nota lirica *Desolazione del povero poeta sentimentale*; e il silenzio, osserva Farinelli, è una cifra distintiva dell'autore, «un consapevole atto di poetica»:

[Corazzini] si distinse tra i crepuscolari per i modi e per le parole con cui paradossalmente diede *non* voce ai suoi motivi, spesso rivolti a valorizzare un sentimento polemicamente antivitalistico e il silenzio. E fu proprio il silenzio ad essere il motivo più suo perché [...] fu perfettamente consentaneo all'attonito stupore con cui il poeta osservava la casualità della sua drammatica pagella esistenziale. Ovviamente questo silenzio, che non equivale al banale tacere, fu un consapevole atto di poetica, con cui Corazzini tra pause e reticenze purificò i suoi colloqui, che sono poi soliloqui mimetizzati, e i suoi soliloqui da imprecazioni e schiamazzi e li educò alla rassegnazione, mai del tutto conquistata, e all'ironia mai del tutto fluita nel terreno della rivincita⁹³⁰.

Se quello di Gozzano è un silenzio dialogico, in quanto disfunzionale rispetto alla situazione comunicativa stessa (un silenzio cruciale sostituisce la parola condivisa, la presa di turno), quello di Corazzini «non equivale al banale tacere», non è un silenzio relazionale, ma di monistico *stupore esistenziale*: «non c'è però dualismo tra l'io del poeta e le cose o le persone; c'è piuttosto una forma di antropomorfizzazione, in cui lo stesso io del poeta subisce un processo di diffrazione, illuminando e avvolgendo di sé le cose e le persone»⁹³¹.

⁹²⁷ Tutti i versi sono citati da Sergio Corazzini, *Poesie edite e inedite*, a cura di Stefano Jacomuzzi, Torino, Einaudi, 1968.

⁹²⁸ G. Farinelli, «*Perché tu mi dici poeta?*», op. cit., p. 145.

⁹²⁹ Da *Desolazione del povero poeta sentimentale (Piccolo libro inutile)*, in S. Corazzini, *Poesie edite e inedite*, op. cit., p. 118, v. 30.

⁹³⁰ G. Farinelli, «*Perché tu mi dici poeta?*», op. cit., p. 161. Ma cfr. anche Idolina Landolfi: «La parola di Corazzini sarà [...] parola sempre in bilico sul silenzio, e che dal silenzio esce a fatica, prostrata nella riduzione estrema dei nessi logici e sintattici, quasi ineffabile nell'annullamento di ogni contesto che non sia metaforico» (Idolina Landolfi, *Introduzione a Sergio Corazzini, Poesie*, Milano, Rizzoli, 1992, cit. p. 24).

⁹³¹ G. Farinelli, «*Perché tu mi dici poeta?*», op. cit., p. 145. Un esempio che restituisce quest'idea è il componimento *A Gino Calza* (in *Piccolo libro inutile*), dove «il dialogo delle prime strofe tra esseri che paiono lontanissimi, diviene un canto all'unisono dopo la quinta strofa, con l'avvenuta fusione delle due anime, dei due cori in uno» (I. Landolfi, commento a S. Corazzini, *Poesie*, op. cit., p. 387, nota al v. 18).

Anche quando viene attivato un orizzonte responsivo sul piano verbale, negli episodici componimenti in cui è presente uno scambio⁹³², i dialoganti sono fantocci vuoti prestati a servizio dello stesso copione: lo scarto sistematico dell'interlocutore. Con *Desolazione del povero poeta sentimentale* inizia il *Piccolo libro inutile* (1906), dove «Corazzini colloquia quasi esclusivamente con il suo io e quando colloquia o con l'ignoto viandante o con gli amici Antonello Caprino e Gino Calza lo fa senza che questi rispondano o in maniera che rispondano secondo le sue intenzionalità. Sicché la parola è sempre sua ed è una parola vigilata»⁹³³. *La parola è sempre sua*: gli sporadici interlocutori corazziniani non detengono una profondità psicologica né un sistema di costrutti tale da risolversi in una retorica propria e caratterizzante, ma funzionano piuttosto come elementi intercambiabili di uno scarto sistematico, in cui sembra trovare espressione quel costante «sentirsi incompresi»⁹³⁴ che Farinelli individua alla radice del gesto poetico dell'autore.

Un esempio efficace di «intercambiabilità»⁹³⁵ è il primo componimento dialogico dell'opera di Corazzini, *La Madonna e il suo lampioncello*, all'interno della silloge d'esordio *Dolcezze* (1904). Il testo si ripartisce in quattro sezioni; le prime due ripetono il medesimo schema di fondo: la Madonna supplica il lampioncello di accendersi⁹³⁶, con un discorso che ostenta affettazione e patetismo (come scrive François Livi, «in mezzo a moine inzuccherate e a leziosaggini»⁹³⁷), mentre il rifiuto del lampioncello giunge senza ornamenti di sorta: «“Non posso”»⁹³⁸. Nella quarta e ultima sezione, gli interlocutori si scambiano le parti: il lampioncello prega accuratamente Maria di raggiungerlo⁹³⁹, «Ma la Madonna singhiozzò: “Non posso”»⁹⁴⁰.

⁹³² Senza contare le *Poesie sparse*, «poco più che mere esercitazioni di penna» (I. Landolfi, *Introduzione*, op. cit., p. 13), i testi dialogici sono in tutto cinque: *La Madonna e il suo lampioncello* (in *Dolcezze*); *Sonata in bianco minore*, *A Gino Calza* (in *Piccolo libro inutile*); *Dialogo di Marionette* (in *Libro per la sera della domenica*); *Il sentiero* (comparsa sulla «Rivista di Roma» il 10 giugno 1907, una settimana prima che il poeta morisse).

⁹³³ G. Farinelli, «*Perché tu mi dici poeta?*», op. cit., p. 153.

⁹³⁴ *Ivi*, p. 142.

⁹³⁵ *Ivi*, p. 145.

⁹³⁶ Si riporta, a titolo di esempio, la richiesta contenuta nella prima sezione: «“O lampioncello, fallo per mi' amore, / tu se' il compagno mio, tu sei la stella / che mi dà pace con il pio chiarore; // tu sei fratello, io sono tua sorella, / senti: ho paura di stare all'oscuro, / senza il raggiotto de la tua fiammella! / Ardi, ed il cuor dolente rassicuro, / ardi, ti prego, lampioncello rosso, come il cuor di Gesù, tremante e puro...”» (da *La Madonna e il suo lampioncello*, in S. Corazzini, *Poesie edite e inedite*, op. cit., p. 42, vv. 4-12).

⁹³⁷ François Livi, *La parola crepuscolare. Corazzini, Gozzano, Moretti*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1986, cit. p. 29.

⁹³⁸ Da *La Madonna e il suo lampioncello*, in S. Corazzini, *Poesie edite e inedite*, op. cit., pp. 42-43, v. 13 e v. 26.

⁹³⁹ «“Maria, buona sorella, / ti farà luce il lampioncello rosso, / oh vieni, vieni, la serata è bella!”...» (*Ivi*, p. 44, vv. 49-51).

⁹⁴⁰ *Ibidem*, v. 52.

I titoli stessi delle singole liriche (dai «*Soliloqui di un pazzo*», *Soliloquio delle cose*, *Esortazione al fratello*, *Ode all'ignoto viandante*, *A Gino Calza*) rimandano a uno statuto enunciativo refrattario ai passaggi di voce, che Farinelli riformula nei termini di «soliloqui mimetizzati»⁹⁴¹ da colloqui. Emblematicamente, nell'unico titolo propriamente dialogico di Corazzini, *Dialogo di Marionette* («vero e proprio manifesto del simbolismo teatrale del libro»⁹⁴² del 1906, *Libro per la sera della domenica*), si iscrive una lirica a dialogicità totale paradigmatica della vacuità enunciativa degli attori, che eseguono la loro recita da protocollo senza che nessuno li manovri, in un vuoto allestito di cartapesta:

– Perché, mia piccola regina,
mi fate morire di freddo?
Il re dorme, potrei, quasi,
cantarvi una canzone,
5 ché non udrebbe! Oh, fatemi
salire sul balcone!
– Mio grazioso amico,
il balcone è di cartapesta,
non ci sopporterebbe!
10 Volete farmi morire
senza testa?
– Oh, piccola regina, sciogliete
i lunghi capelli d'oro!
– Poeta! non vedete
15 che i miei capelli sono
di stoppa?
– Oh, perdonate!
– Perdono.
– Così?
20 – Così...?
– Non mi dite una parola,
io morirò...
– Come? per questa sola
ragione?
25 – Siete ironica... addio!
– Vi sembra?
– Oh, non avete rimpianti

⁹⁴¹ G. Farinelli, «*Perché tu mi dici poeta?*», op. cit., p. 161. Ma cfr. anche Landolfi: «la sua [della lirica corazziniana] maggiore suggestione è quella del monologo interiore» (I. Landolfi, *Introduzione*, op. cit., p. 26). Come scrive Silvio Ramat istituendo un confronto tra la poetica di Moretti e quella di Corazzini, l'«atto stesso della trascrizione [...] è, intanto, non un vivere gli oggetti, ma piuttosto un corazziniano “morirli” o almeno un consumarli nella parola che nulla ha da dire: [...] nella capacità eventuale della cosa a monologare» (Silvio Ramat, *Sul «lapis» di Marino Moretti*, in *Atti del Convegno su Marino Moretti. Ottobre 1975*, a cura di Giorgio Calisesi, Milano, il Saggiatore, 1977, pp. 295-314, cit. p. 307).

⁹⁴² I. Landolfi, *Introduzione*, op. cit., p. 35.

per l'ultimo nostro convegno
 nella foresta di cartone?
 30 – Io non ricordo, mio
 dolce amore... Ve ne andate...
 Per sempre? Oh, come
 vorrei piangere! Ma che posso farci
 se il mio piccolo cuore
 35 è di legno?⁹⁴³

Il motivo conduttore della lirica, «una panacea di moti d'amore ironicamente danzanti fino all'esaurimento sulla bocca di personaggi di cartapesta»⁹⁴⁴, è la ricusa sistematica delle istanze inoltrate dalla marionetta-Poeta, che la marionetta-regina riporta a un principio di realtà – laddove il principio di realtà si sostiene paradossalmente sulla *non realtà* della situazione: «la vita non può aver luogo perché il balcone è di cartapesta, i capelli di stoppa, le foreste di cartone, il cuore di legno»⁹⁴⁵. Giulio Marzot ha rapportato il *Dialogo di Marionette a Paolo e Virginia*: «il motivo gozzaniano dell'artificioso “bello più del vero” è troppo prolungato e tenuto aderente alla raffigurazione cartacea, perché noi possiamo sentirne la intima pena»⁹⁴⁶; il testo di Corazzini sembra rifarsi a *Giorno di magro*, componimento dialogico di un altro crepuscolare dell'area romana, Tito Marrone, dove «le marionette riposano abbandonate nella “chiusa bottega”; riposando non recitano drammi ufficiali a comando del burattinaio: recitano per proprio conto. Ma quale recita e quale vita! Hanno fame e non sanno come sfamarsi. Il pranzo di Colombina, per un atto di donazione ironicamente inconsistente, è il cuore di Pulcinella, un cuore di cartapesta»⁹⁴⁷.

Il solo episodio dialogico che non afferisce alla forma dello scarto dell'interlocutore è *Sonata in bianco minore*, che richiama da vicino *Il fringuello cieco* di Pascoli⁹⁴⁸: alcune suore di un convento interagiscono fra loro in relazione al «motivo dell'attesa del sole»⁹⁴⁹. Si riportano di seguito i versi iniziali e finali del testo, a dialogicità totale:

⁹⁴³ *Dialogo di Marionette*, in S. Corazzini, *Poesie edite e inedite*, op. cit., p. 146.

⁹⁴⁴ G. Farinelli, «*Perché tu mi dici poeta?*», op. cit., p. 155.

⁹⁴⁵ Giulio Marzot, *Guido Gozzano*, «Belfagor», 4/1, 1949, pp. 1-20, cit. p. 19. Cfr. anche Landolfi: «Cartapesta è la vita, un *non-sense* i sentimenti più profondi; il poeta, un povero fantoccio neppur consapevole di muoversi in uno scenario di burattini» (I. Landolfi, *Introduzione*, op. cit., p. 35); e Farinelli: «il poeta, che verosimilmente assume la parte dello spasimante, non è per nulla in grado di nascondere nella nota ironica il suo cruccio di fronte al rifiuto della «piccola regina» indisponibile a concedersi non per indecisione di sentimento ma per interdizione di natura carnale» (G. Farinelli, «*Perché tu mi dici poeta?*», op. cit., pp. 161-162).

⁹⁴⁶ G. Marzot, *Guido Gozzano*, op. cit., p. 19.

⁹⁴⁷ G. Farinelli, «*Perché tu mi dici poeta?*», op. cit., p. 85.

⁹⁴⁸ Cfr. §§ 4.2.3.

⁹⁴⁹ I. Landolfi, commento a S. Corazzini, *Poesie*, op. cit., p. 386, nota al v. 10.

- Sorelle, venite a vedere!
- C'è il sole nell'orto, c'è il sole!
- È un povero sole che ha freddo, non senti?
- Che piange le sue primavere...

[...]

- Che faremo, se non torna?
- Se non torna più, morremo⁹⁵⁰.

Come scrive Girardi, *Sonata in bianco minore* è rappresentativo di quello «smorzatissimo [...] teatrino dell'interiorità» inscenato da Corazzini: «tante suore esangui, anch'esse senza nome e senza volto al pari della gente, implorano insieme qualche raggio di vitalità da un sole pallidissimo»⁹⁵¹.

§§ 5.4.2 «Io, no, non ho niente da dire»: Marino Moretti

Sembra curioso che il solo dialogo del Moretti 'crepuscolare' a essere accolto nella scelta operata da Geno Pampaloni nel Meridiano del 1979 si trovi in una lirica paradigmatica come *Io non ho nulla da dire* (da *Il giardino dei frutti*, 1915), in un ostentato dialogismo intra-locutorio:

Aver qualche cosa da dire
nel mondo a se stessi, alla gente.
Che cosa? Non so veramente
perché io non ho nulla da dire.

5 Che cosa? Io non so veramente.
Ma ci son quelli che sanno.
Io no – lo confesso a mio danno –
non ho da dir nulla ossia niente.

10 Perché continuare a mentire,
cercare d'illudersi? Adesso
ch'io parlo a me mi confesso:
io non ho niente da dire.

Eppure fra tante persone,
fra tanti culti colleghi

⁹⁵⁰ Da *Sonata in bianco minore*, in S. Corazzini, *Poesie edite e inedite*, op. cit., pp. 125-126, vv. 1-47.

⁹⁵¹ A. Girardi, *Colloqui crepuscolari*, op. cit., p. 409.

15 io sfido a trovar chi mi neghi
d'aver questa o quella opinione,

e forse mia madre, la sola
che veda ora in me fino in fondo,
è certa che anch'io venni al mondo
20 per dire una grande parola.

Gli amici discutono d'arte,
di Dio, di politica, d'altro:
e c'è chi mi crede il più scaltro
perché mi fo un poco in disparte;

25 qualcuno vorrebbe sentire
da me qualche cosa di più.
«Hai nulla da aggiungere tu?»
«Io, no, non ho niente da dire.»

È triste. Credetelo, in fondo,
30 è triste. Non essere niente.
Sfuggire così facilmente
a tutte le noie del mondo.

Sentirsi nell'anima il vuoto
quando altri più parla e ragiona.
35 Veder quella brava persona
imporsi un gran compito ignoto.

E quelli che chiedono a un tratto:
«Che avresti tu detto al mio posto?»
«Io... non avrei forse risposto...
40 Io... mi sarei finto distratto...»

Non aver nulla, né mire,
né bei sopraccapi, né vizi;
osar fino in mezzo ai comizi:
«No, sa? Non ho niente da dire.»

45 Ed esser creduto un insonne,
un uomo che veglia sui libri,
un'anima ardita che vibri
da tutto uno stuolo di donne.

«Mi dica, sua madre che dice?
50 Io so dai suoi libri che adora
sua madre. Nevvero, signora?
nevvero che è tanto felice?

Un figlio! Vederlo salire,
seguirne il pensiero profondo...»

55 Ed io son l'unico al mondo
Che non ha niente da dire⁹⁵².

Le due coppie di battute adiacenti ai vv. 27-28 e 38-39 ripetono lo stesso modulo di fondo: l'iniziativa è a carico di un parlante generico («qualcuno», v. 25; «quelli», v. 37) che «d'un tratto» interpella il soggetto – nel primo caso con una domanda polare, o *yes/no-question* («“Hai nulla da aggiungere tu?”»), nel secondo con un'interrogativa parziale, o *WH-question* («“Che avresti tu detto al mio posto?”»). Mentre la prima risposta è congrua, per quanto ridondante, dal punto di vista pragmatico («“Io, no, non ho niente da dire”»), la seconda replica smentisce la presupposizione insita nell'enunciato del mittente (la presupposizione è che, al posto suo, il soggetto avrebbe detto qualcosa), rendendo di fatto l'interazione patologica⁹⁵³ («“Io... non avrei forse risposto... / Io... mi sarei finto distratto...”»). Vale la pena osservare quanto osserva Spitzer su questo tipo di risposte:

Un niente! oppure *nulla!* dovrebbe solo mettere in discussione che vi sia qualcosa che possa interessare a chi pone la domanda, ma ha l'effetto di far sembrare che non vi sia assolutamente nulla, una vera e propria esagerazione! [...] Il *niente ho* rappresenta solamente un risentito tentativo di respingere l'intervento altrui, di ritardare la comunicazione dell'informazione (cosa che poi alla fine avviene) e forse anche di sminuirne l'importanza [...]. Il “niente” dettato dall'erroneo calcolo che l'ascoltatore possa seguitare a chiedere con maggior fervore e insistenza, non è altro che una manovra fallimentare. Lo stesso avviene con i bambini capricciosi che dicono troppo presto “non gioco più”, ma, appena si rendono conto che la loro minaccia non viene ascoltata o considerata, abbandonano il loro caparbio atteggiamento⁹⁵⁴.

Come scrive Barberi Squarotti, in un intervento loquacemente intitolato *Il «grado zero» di Moretti*, «la poesia rinuncia a essere messaggio: [...] il poeta confessa, insistentemente, di non avere nulla da dire, cioè costruisce esemplarmente un'intera poesia su questa mancanza di argomenti poetici, su questo appartarsi da ogni discorso, su questa incapacità o non volontà di esprimere un messaggio [...]. Il segreto è, in fondo, non dire assolutamente niente»⁹⁵⁵.

⁹⁵² *Io non ho nulla da dire*, Ivi, pp. 35-37.

⁹⁵³ «Le Domande che non possono ricevere una risposta vera si definiscono patologiche; una Domanda sincera può essere patologica» (S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 121).

⁹⁵⁴ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., pp. 190-191.

⁹⁵⁵ Giorgio Barberi Squarotti, *Il «grado zero» di Moretti*, in *Atti del Convegno su Marino Moretti*, op. cit., pp. 258-274, cit. p. 261.

Considerando le due micro-interazioni in rapporto all'intero testo, risulta particolarmente interessante il fatto che non aggiungano alcuna salienza a quell'unica offerta tematica di fondo per cui sarebbe sufficiente il titolo, *Io non ho nulla da dire*. Il dialogato diventa quindi una ridondanza dell'intra-dialogo, che a sua volta è il refrain di un'assenza di evento, di un vuoto di contenuto.

La prima fase della produzione in versi di Moretti, che lui stesso antologizza nel 1919 nel volume *Poesie (1905-1914)*, recentemente riedito a cura di Renzo Cremante⁹⁵⁶, non sembra mostrare una vera e propria sperimentazione dell'espedito dialogico; sperimentazione che giungerà invece in tarda età, quando nel 1973 l'autore pubblica la sua penultima opera, *Le poverazze*, un intero libro a dialogicità totale⁹⁵⁷. Dei sessantotto componimenti complessivi accolti in *Poesie*, undici⁹⁵⁸ (omogeneamente distribuiti) contengono uno scambio di battute, ma il dialogo effettivo si realizza solo in nove casi: in *La signorina più vecchia di me*, infatti, l'interazione verbale rimane confinata in uno statuto ipotetico⁹⁵⁹, mentre ne *Il prefetto* il soggetto si immagina di replicare a distanza di anni a un prete che gli aveva rivolto la parola quando era ancora bambino⁹⁶⁰.

I due testi appena citati permettono di introdurre una componente caratteristica del dialogato morettiano: la memoria delle situazioni conversazionali di Pascoli (e del coevo Gozzano, quando non è Gozzano a visitare Moretti⁹⁶¹) agisce da catalizzatore dialogico, producendo scambi verbali che, se da un lato attivano un sistema di echi e cortocircuiti, dall'altro hanno un risvolto proprio, che scarta il modello di partenza. Il primo esempio, seguendo l'ordine del libro, è *Piccola storia scandalosa*:

Io rammento. Ero un bambino
che cresceva senza fretta
e la mamma, poveretta,
doveva darmi un fratellino.

⁹⁵⁶ Marino Moretti, *Poesie 1905-1914*, a cura di Renzo Cremante, Milano, La nave di Teseo, 2019.

⁹⁵⁷ Cfr. § 2.1.

⁹⁵⁸ *Piccola storia scandalosa* (in *Elogi ed elegie*); *Figlia unica*, *Convitto del Sacro Cuore*, *La signorina più vecchia di me* (in *Poesie scritte col lapis*); *Prosodia* (in *Poesie scolastiche*); *Salone*, *Io non ho nulla da dire* (in *Poesie di tutti i giorni*); *Romanzi d'appendice*, *Il sogno di Pasquetta*, *La visita a Santa Elisabetta* (in *Poemetti*).

⁹⁵⁹ «E vi direi prendendovi le dita / un po' indurite, un po' forate in cima: / "Posso giurarti che tu sei la prima, / la prima donna che amo per la vita!" // E allora, con un gesto un po' materno, / voi mi direste, flebile: "Bambino!", / ma mi verreste sempre più vicino / per sussurrarmi: "In eterno! In eterno!"» (da *La signorina più vecchia di me*, *Ivi*, p. 121, vv. 22-30).

⁹⁶⁰ «Egli, il prefetto, era un poeta! Ed io / pensandolo quest'oggi, io m'avvicino / alla sua mano e gli sussurro: "Anch'io! // Anch'io, prefetto, fratello, ero... sono..."» (da *Il prefetto*, *Ivi*, p. 127, vv. 55-58).

⁹⁶¹ Si rimanda a questo proposito a Marziano Guglielminetti, *Da Moretti a Gozzano, e viceversa*, in *Atti del Convegno su Marino Moretti*, op. cit., pp.176-208.

5 Non veniva, il bimbo, mai,
e io le stavo ognor vicino.
«Mamma, questo fratellino
quando, quando me lo fai?»

Sorrìdeva dolcemente
10 la mia pallida mammina,
e taceva. Era bellina
così tutta sorridente!
[...]

Un bel giorno ella sparì,
e vederla io non potei
per tre giorni. E chiesi ai miei:
20 «È venuto, il bimbo?» «Sì.»

Ma non vidi la sua culla,
non intesi il suo vagito,
non l'odore indefinito
della sua presenza: nulla.

25 Io girato impermalito
per la casa triste e sola,
finché colsi una parola
oscurissima: *abortito*.

Volli subito salire
30 dalla mamma sofferente,
e le chiesi dolcemente:
«*Abortito?*.. Che vuol dire?»

Si chinò sopra di me
la mammina dal suo letto,
35 e mi tenne stretto stretto:
«Oh, vuol dir che lui non c'è!»

Or pensando tristemente
a quel fragile segreto
vedo, vedo il piccol feto
40 nel vasetto trasparente;
[...]

45 E mi par... mi par che quella
ranocchina sola sola,
quella povera bestiola
sia pur essa mia sorella;

e le dico: «Sorte bella
50 che non sparge invidie ed ire
questa, questa di finire
nello spirito, sorella:

io pensando al triste dì
che fu il tuo giorno natio
55 io t'invidio: oh fossi anch'io,
fossi anch'io nato così!»⁹⁶²

Nel testo sono presenti due coppie di battute adiacenti (la domanda diretta alla madre ai vv. 7-8 e l'allocuzione alla «sorella» ai vv. 49-56, infatti, cadono nel vuoto). La prima coppia si concentra in un unico verso («È venuto, il bimbo?» «Sì»», v. 20), mentre la seconda si diluisce in due quartine («Abortito?.. Che vuol dire?» / [...] «Oh, vuol dir che lui non c'è!»», vv. 32-36). Il modulo di fondo è analogo a quello di *Io non ho nulla da dire*: entrambe le micro-interazioni prendono avvio con un'interrogativa, polare nel primo caso e parziale nel secondo.

La prima risposta («Sì») è congrua dal punto di vista pragmatico ma *falsa* sul piano del riscontro con la realtà, secondo lo stesso meccanismo del dittico di *Myricae* formato da *Sogno e Placido*⁹⁶³: nessun bimbo, di fatto, è venuto. La seconda risposta invece, per quanto possa risultare veritiera sul piano del riscontro con la realtà (il bimbo «non c'è»), risulta invece insufficiente sul piano pragmatico, in quanto la spiegazione richiesta (*abortito* «vuol dire» nato morto) viene sostituita eufemisticamente da una definizione evasiva («non c'è» vuol dire è *assente*), applicabile a una miriade di altre situazioni. Come osserva ancora Barberi Squarotti, «Moretti percorre fino in fondo la strada dell'adeguazione del discorso poetico alla conversazione borghese, che è, poi, il dire nulla, cioè il non discutere mai di cose importanti, che possono turbare o inquietare [...]. Egli si applica fino all'impegno più strenuo a dimostrare, appunto, che la poesia del mondo e dell'ideologia borghese è questo dire nulla perché si esercita su un mondo che non ha nulla da dire»⁹⁶⁴.

Sono echi pascoliani, inoltre, il *taciturno sorriso* («E non il suono d'una parola; / solo un sorriso tutto pietà»⁹⁶⁵; «Chinò mio padre tentennando il capo / con un sorriso verso lei»⁹⁶⁶) e il motivo del dialogo con il doppio, laddove il doppio non è che un «piccolo ectoplasma

⁹⁶² Da *Piccola storia scandalosa*, in M. Moretti, *Poesie 1905-1914*, op. cit., pp. 52-54, vv. 1-56.

⁹⁶³ Cfr. §§ 4.1.3.

⁹⁶⁴ G. Barberi Squarotti, *Il «grado zero» di Moretti*, op. cit., p. 272.

⁹⁶⁵ Da *La tessitrice*, in G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, op. cit., p. 191, vv. 5-6.

⁹⁶⁶ Da *Un ricordo*, *Ivi*, p. 146, vv. 25-26.

invisuto»⁹⁶⁷, come scrive Garboli in riferimento a *Giovannino*, dove l'io stimava analogamente privilegiata la condizione del doppio-mancato («“Felice te che a quello che rimpiango, / così da presso, al limitar, rimani!”»⁹⁶⁸). Come avverrà in *Cocotte*, il bimbo-protagonista intende pronunciare una parola sconosciuta e ne domanda il significato: «“Abortito?.. Che vuol dire?”», «“Una cocotte!...” / “Che vuol dire, mamma?”» (corsivi miei; ma si tratta, ancora una volta, di una matrice pascoliana: «“Sei bimba e non sai / Per sempre che voglia dir mai!” / Rispose: “Non so che vuoi dire? / Per sempre vuol dire Morire...”»⁹⁶⁹); tuttavia, se in Gozzano il misterioso nome schiude un immaginario fantastico-esotico⁹⁷⁰, in Moretti si tramuta subito in una brutale immagine di vivo e crudo realismo («il piccol feto / nel vasetto trasparente», vv. 39-40). Anche quando Moretti riprende il modulo della conversazione salottiera, lo fa nella chiara direzione di una riduzione prosaica, come osserva Guglielminetti:

L'uscita nel 1910 delle *Poesie scritte col lapis*, a ridosso dell'*Esperimento* cioè, stringe ulteriormente i rapporti fra i due poeti, ma ne inverte la direzione. Ad apertura del libro, rivolto ai poeti che continuavano a cantare «le ferite... del cuore», Moretti propone come metafora della loro condizione nel mondo il «salotto rococò», dove sono obbligati ad assistere, senza intervenire e senza potersi ribellare, alla conversazione frivola e convenzionale dei borghesi e dei benpensanti. Non è un vero salotto del «mille ottocento cinquanta», questo, perché non vuole essere l'esito ricognitivo d'una rinascita artificiale. [...] Non c'è ordine né stile in questo salotto, ma non è nemmeno spazio di comunicazione. In luogo dei «bei conversari» gozzaniani vi si odono frasi d'una banalità neppure ravvivata dal pettegolezzo o dalla falsa cultura: « – Signorina son felice... – / – Signorina, è mio dovere... – // ... / No, signora... Mi dispiace... / Sì, signora... Volentieri...» (*Il salotto rococò*). Lo scarto nei confronti del modello (il salotto risorgimentale di Speranza) si fa così decisivo⁹⁷¹.

⁹⁶⁷ C. Garboli, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, op. cit., p. 361.

⁹⁶⁸ Da *Giovannino*, in G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, op. cit., pp. 202, vv. 25-26.

⁹⁶⁹ Da *Per sempre*, in G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, op. cit., pp. 41-42, vv. 26-29.

⁹⁷⁰ «Co-co-tte.... La strana voce parigina / dava alla mia fantasia bambina / un senso buffo d'ovo e di gallina.... // Pensavo a deità favoleggiate: / i naviganti e l'Isole Felici.... / Co-co-tte....» (da *Cocotte*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 191, vv. 28-33); a proposito di questo episodio gozzaniano, sembra particolarmente calzante il fatto che gli studi sul linguaggio infantile abbiano messo in evidenza che «il bambino acquisisce parallelamente la facoltà linguistica e quella di comprendere i rudimenti della poesia» (Roman Jakobson, Linda R. Waugh, *La forma fonica della lingua*, introduzione di Cesare Segre, Milano, il Saggiatore, 1984, cit. p. 233).

⁹⁷¹ M. Guglielminetti, *Da Moretti a Gozzano, e viceversa*, op. cit., p. 184. Un'osservazione analoga, in riferimento invece al modello pascoliano, viene da Fausto Curi: «Di Moretti si suole sottolineare la vicinanza al Pascoli umile delle *Myricae* [...]. Ma la “familiarizzazione” degli oggetti in Pascoli trova un limite invalicabile in “ciò che l'estetica proclama brutto”, ossia, per dirla sempre con le parole del *Fanciullino*, nell’“impoetico”, mentre in Moretti non patisce limitazione alcuna e allarga anzi l'area della poesia includendovi quanto è più possibile di non-poesia» (Fausto Curi, *La carnevalizzazione della poesia*, in *Atti del Convegno su Marino Moretti*, op. cit., pp. 285-294, cit. p. 291). Cfr. inoltre Giuseppe Nava, *Pascoli e Moretti, Ivi*, pp. 396-426.

La maggioranza degli scambi di battute di Moretti (che Farinelli definisce «il più pascoliano [...] di tutti i crepuscolari»⁹⁷²) presenta lo stesso trattamento di *Piccola storia scandalosa*, per cui la memoria dei dialoghi pascoliani e gozzaniani viene reinnestata nella più prosaica realtà della provincia emiliana. In certi casi (*Convitto del Sacro Cuore*, *Il sogno di Pasquetta*) la struttura enunciativa del componimento prende espressamente la forma di una partitura teatrale – e sono quelli che Pier Vincenzo Mengaldo considera i risultati migliori di Moretti, in coincidenza con «l’aprirsi della cantilena crepuscolare a dimensioni, oltre che narrative e dialogiche, specificamente “teatrali” (allora con più evidente influenza palazzeschiana)»⁹⁷³.

§§ 5.4.3 «ognuno / voleva dir la sua»: Aldo Palazzeschi

Il ricorso al nostro espediente è un’acquisizione progressiva nell’opera poetica di Aldo Palazzeschi⁹⁷⁴; progressiva e definitiva, nella misura in cui il dialogato diventerà uno stilema d’autore, impiegato sistematicamente e con una tecnica espressiva originale e propria. Non uno scambio di battute è presente nel libro d’esordio del 1905, *I cavalli bianchi*; uno soltanto in quello successivo, *Lanterna* (1907); nella pubblicazione del 1909, *Poemi*, trova spazio una sezione ad alta densità dialogica, dal titolo emblematico *Ritratti*; la conquista definitiva avviene ne *L’Incendiario* del 1910, dove dieci su ventidue testi totali (quasi la metà) presentano forme di interazione verbale⁹⁷⁵.

Il dialogismo palazzeschiano si mostra fin dall’origine coerentemente orientato verso quella forma che ne costituirà l’espressione pressoché unitaria, vale a dire la forma della *vox populi*: la maggior parte delle interazioni verbali attestate nella produzione in versi del poeta fiorentino risulta infatti modellizzata, come scrive Giorgio Pullini, su una «infilzata di battute, a *botta e risposta*, o a semplice ripresa delle varie opinioni della gente, che [...] permette una sintetica e rapida rappresentazione corale»⁹⁷⁶ dell’opinione pubblica. Questo trattamento viene attuato già in quell’unico scambio di battute di *Lanterna*, nella lirica incipitaria del libro, *Torre*

⁹⁷² Giuseppe Farinelli, *Pascoli e i crepuscolari*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 42/3, 2013, pp. 99-107, cit. p. 105.

⁹⁷³ P. V. Mengaldo, *Marino Moretti*, in Id., *Poeti italiani del Novecento*, op. cit., p. 166.

⁹⁷⁴ Tutti i versi sono citati da Aldo Palazzeschi, *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Adele Dei, Milano, Mondadori, 2002.

⁹⁷⁵ Come mostra Adele Dei nel saggio introduttivo del Meridiano che riunisce l’opera poetica di Palazzeschi, «*L’Incendiario* approfondisce ed estremizza direzioni già parzialmente presenti nei primi libri, accentuando la provocazione e l’irregolarità, dilatando la misura dei testi in un protratto discorso petulante e allocutorio e in ampie inserzioni dialogate, che animano una folla di personaggi e di comparse sempre pronta al commento, al giudizio, alla maldicenza» (Adele Dei, *Giocare col fuoco. Storia di Palazzeschi poeta*, in A. Palazzeschi, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. IX-XLI, cit. p. XXVII).

⁹⁷⁶ G. Pullini, *Aldo Palazzeschi*, op. cit., p. 16.

burla, dove viene messa in scena una situazione tipica palazzeschiana, ossia la «suddivisione fra dentro e fuori, fra la gente che guarda e un interno dove si svolge un assurdo evento rituale»⁹⁷⁷:

È proprio nel mezzo alla valle
non alta, rotonda, nerissima,
à piatta la cima:
[...]
10 Nel mezzo, non alta, rotonda,
come ombra, padrona superba del piano
la Torre rimane.
La sera, ogni sera, al tramonto,
ognuno s'appressa e n'ascolta il romore,
15 romore che tutti ormai sanno:
voltare di foglio,
voltare leggero di foglio.
Ognuno ne ascolta,
la sera, il romore e si guarda.
20 – Si legge là dentro!
– Si legge una pagina al giorno!
– Chi legge?
– Qual libro?
– È un vecchio che legge,
25 un vecchio con barba bianchissima!
Il libro racconta una storia...
– La storia dev'essere lunga,
da tanto è il voltare di foglio!
– È un giovine invece che legge,
30 un bimbo coll'ali dorate!
La storia è assai breve,
ma è scritta una sola parola ogni foglio!
– Il Sole vi legge!
È il libro del Sole!
35 La sera al tramonto è il voltare di foglio!
La sera col lieve spirare dell'ultimo raggio!
E invece lo scritto è piccino e fittissimo,
neppure le lenti potenti lo fanno capire! –
Oh! È lunga la storia, assai lunga!
40 Ognuno ne ascolta la sera il voltare di foglio⁹⁷⁸.

Nella prima parte del testo (vv. 1-19) viene descritta la vicenda: tutti i giorni, prima del crepuscolo, da un'arcana torre nel mezzo di una valle esce un «romore che tutti ormai sanno»

⁹⁷⁷ A. Dei, *Giocare col fuoco*, op. cit., p. XXVIII.

⁹⁷⁸ Da *Torre burla*, in A. Palazzeschi, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 35-36, vv. 1-40.

essere un «voltare leggero di foglio»; ogni singola persona («ognuno») si avvicina e lo ascolta. Nella seconda (vv. 20-38) cresce lo scambio di battute, che riporta le supposizioni avanzate dalla *gente*⁹⁷⁹ circa l'origine del misterioso suono: «“È un vecchio che legge”» un libro che «“racconta una storia”» (vv. 24-26); questa storia «“dev'essere lunga”» (vv. 27-28); «“È un giovine invece che legge”», e la storia è «“assai breve”» (vv. 29-32); è il Sole che legge il suo libro, scritto «“piccino e fittissimo”» (vv. 33-38). L'episodio sembra assolvere, nel complesso, a una sorta di funzione didascalica:

Al chiuso o non specificato rapporto degli attori con la gente, ben consolidato nei *Cavalli bianchi*, si sostituisce già all'inizio, appunto in *Torre burla*, un rapporto aperto della gente con la gente, che si riscatta nella libertà democratica della parola dal precedente stato di afasia. Certo la parola espressa è esclamativa o interrogativa; ma è la sola didascalia della torre e ne narra la storia. [...] se il poeta dà a *burla* un uso appositivo, subito si evidenzia una duplice parodia verso chi, il vecchio e il giovane, sta all'interno forse costantemente piegato dal fato su una ricerca esistenziale e verso chi, la gente, sta all'esterno a officiare il rito più di una cicalante curiosità che quello propiziatore di una sua conclusione⁹⁸⁰.

I due versi finali di *Torre burla* riprendono e chiosano la descrizione indiretta della situazione, creando un modello di *Ringkomposition* (diegesi-mimesi-diegesi) che verrà rovesciato in uno dei componimenti più famosi di Palazzeschi, *La passeggiata*, dove troviamo due coppie di battute adiacenti in apertura e in chiusura del testo («– Andiamo? / – Andiamo pure», «– Torniamo indietro? / – Torniamo pure»⁹⁸¹), mentre la parte centrale è interamente occupata da un'elencazione di insegne, numeri civici e offerte pubblicitarie che i due impersonali viandanti incontrano passeggiando per strada. Questi moduli di composizione indicano un impiego strutturante dell'espedito dialogico: gli scambi verbali non si manifestano a macchia di leopardo, cioè non sono disseminati irregolarmente, ma ricorrono in posizioni-forti del testo (liminare o centrale), contribuendo alla sua organizzazione formale; un altro modulo che denota un uso strutturante (e fortemente teatrale, come osserva Girardi⁹⁸²) dell'espedito dialogico è quello della dialogicità totale, di cui Palazzeschi fa ampio uso.

⁹⁷⁹ «È, soprattutto, un mondo totalmente impersonale, grammaticalmente dominato dalle forme verbali appunto impersonali, tematicamente dalla parola-chiave collettiva “la gente” (Sanguineti), in cui nulla avviene e nulla muta e il soggetto è completamente assente, senza dramma» (Pier Vincenzo Mengaldo, *Aldo Palazzeschi*, in Id., *Poeti italiani del Novecento*, op. cit., p. 50).

⁹⁸⁰ G. Farinelli, «*Perché tu mi dici poeta?*», op. cit., pp. 380-381.

⁹⁸¹ Da *La passeggiata (Poesie 1910-1915)*, in A. Palazzeschi, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 295-298, vv. 1-2 e 127-128.

⁹⁸² «C'è però almeno una casistica evidente in cui la quantità si tramuta in diversa qualità, ossia quando si passa dagli inserti di dialogo ai testi *integralmente* dialogici [...]. In ogni caso qui si passa da una struttura narrativa, benché in versi, a una struttura in qualche modo ‘teatrale’ dove, come nel teatro appunto, tutto sta in piedi per la

Le componenti principali che caratterizzano l'interazione di *Torre burla* sono: il depotenziamento della funzione dei singoli enunciatori, che vengono spersonalizzati a *vox populi*; la coralità, di cui sono marcate l'ininterrotto flusso enunciativo (che non prevede l'attribuzione delle singole esecuzioni verbali né la regia dei *verba dicendi*) e il fatto che nessuno dei parlanti dica «io»; la dimensione della *diceria* (nessun parlante dice qualcosa di sé, ma tutti insieme commentano un evento esterno e ne traggono illazioni); la sicurezza con vengono enunciati i diversi punti di vista –presentati non come *punti di vista* (nonostante la conoscenza rispetto all'evento sia paritaria) ma come *dati di fatto*, asserzioni rese perentorie dal punto d'esclamazione finale. Come scrive Adele Dei, queste componenti erano già enucleate in quel libro d'esordio che pure non presenta alcuno scambio di battute: «nessuno dice io nei *Cavalli bianchi*, tutti costruiti su un'impersonalità anche grammaticale. La formula ricorrente, “si dice”, rimanda a una acritica *vox populi*, al punto di vista anonimo di indifferenziati spettatori»⁹⁸³, gli stessi che animeranno numerosi episodi. Il dialogato di *Torre burla*, infine, cresce sulla ripresa strutturante di materiale linguistico identico; soprattutto nell'*Incendiario*, come scrive Marco Villa, il fenomeno della ripetizione (al cuore della poesia palazzeschiana) avrà «il compito di amplificare la concitazione ridicola delle voci»:

il discorso diretto si costruisce spesso tramite un affastellarsi di voci esaltate dove l'intento mimetico viene messo in secondo piano da una volontà di esagerazione caricaturale (soprattutto quando a parlare è la «gente», presente fin dal primissimo Palazzeschi e che nell'*Incendiario* acquista una consistenza sociale e psicologica borghese) o dalla contaminazione con l'iteratività popolareggiante, filastrocante e favolistica [...] che caratterizza soprattutto le poesie dai *Cavalli bianchi* ai *Poemi*. [...] Nel parlato caricaturale, dove la folla ipocrita e ignorante fa trasparire la meschinità dei suoi desideri e delle sue paure, le ripetizioni svolgono tanto un ruolo strutturante, di raccordo tra le varie battute, quanto il compito di amplificare la concitazione ridicola delle voci⁹⁸⁴.

Un campione significativo di questo procedimento stilistico è offerto da uno dei testi più noti dell'autore, eponimo e incipitario de *L'Incendiario* del 1910, di cui costituisce una sorta di manifesto programmatico (tanto da portare in epigrafe la dedica «A F. T. Marinetti / anima della nostra fiamma»):

successione delle voci. Anzi, nei casi estremi, per la pura e semplice alternanza di voci, visto che in qualche caso viene a mancare perfino il traliccio didascalico» (A. Girardi, *Colloqui crepuscolari*, op. cit., p. 407).

⁹⁸³ A. Dei, *Giocare col fuoco*, op. cit., p. XV.

⁹⁸⁴ M. Villa, *Poesia e ripetizione lessicale*, op. cit., p. 217.

- In mezzo alla piazza centrale
del paese,
è stata posta la gabbia di ferro
con l'incendiario.
- 5 Vi rimarrà tre giorni
perché tutti lo possano vedere.
Tutti si aggirano torno torno
all'enorme gabbione,
durante tutto il giorno,
- 10 centinaia di persone.
- Guarda un pochino dove l'anno messo!
– Sembra un pappagallo carbonaio.
– Dove lo dovevano mettere?
– In prigione addirittura.
- 15 – Gli sta bene di far questa bella figura!
– Perché non gli avete preparato
un appartamento di lusso,
così bruciava anche quello!
– Ma nemmeno tenerlo in questa gabbia!
- 20 – Lo faranno morire dalla rabbia!
– Morire! È uno che se la piglia!
– È più tranquillo di noi!
– Io dico che ci si diverte.
– Ma la sua famiglia?
- 25 – Chi sa da che parte di mondo è venuto!
– Questa roba non è mica famiglia!
– Sicuro, è roba allo sbaraglio!
– Se venisse dall'inferno?
– Povero diavolaccio!
- 30 – Avreste anche compassione?
Se v'avesse bruciata la casa
non direste così.
– La vostra l'ha bruciata?
– Se non l'ha bruciata
- 35 poco c'è corso.
À bruciato mezzo mondo
questo birbaccione!
– Almeno, vigliacchi, non gli sputate addosso,
infine è una creatura!
- 40 – Ma come se ne sta tranquillo!
– Non è mica paura!
– Io morirei dalla vergogna!
– Star lì in mezzo alla berlina!
– Per tre giorni!
- 45 – Che gogna!
– Dio mio che faccia bieca!

- Che guardatura da brigante!
 – Se non ci fosse la gabbia
 io non ci starei!
- 50 – Se a un tratto si vedesse scappare?
 – Ma come deve fare?
 – Sarà forte quella gabbia?
 – Non avesse da fuggire!
 – Dai vani dei ferri non potrà passare?
- 55 Questi birbanti si sanno ripiegare
 in tutte le maniere!
 – Che bel colpo oggi la polizia!
 – Se non facevan presto a accaparrarlo,
 ci mandava tutti in fumo!
- 60 – Si meriterebbe altro che berlina!
 – Quando l'anno interrogato,
 à risposto ridendo
 che brucia per divertimento.
 – Dio mio che sfacciato!
- 65 – Ma che sorta di gente!
 – Io lo farei volentieri a pezzetti.
 – Buttatelo nel fosso!
 – Io gli voglio sputare
 un'altra volta addosso!
- 70 – Se bruciassero un po' lui
 perché ridesse meglio!
 – Sarebbe la fine che si merita!
 – Quando sarà in prigione scapperà,
 è talmente pieno di scaltrezza!
- 75 – Peggio d'una faina!
 – Non vedete che occhi che à?
 – Perché non lo buttano in un pozzo?
 – Nel cisternone del comune!
 – E ci sono di quelli
- 80 che avrebbero pietà!
 – Bisogna esser roba poco pulita
 per aver compassione
 di questa sorta di persone!
 Largo! Largo! Largo!
- 85 Ciarpame! Piccoli esseri
 dall'esalazione di lezzo,
 fetido bestiame!
 Ringollatevi tutti
 il vostro sconcio pettegolezzo,
- 90 e che vi strozzi nella gola!
 Largo! Sono il poeta!
 [...] ⁹⁸⁵

⁹⁸⁵ Da *L'Incendiario*, in A. Palazzeschi, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 181-183, vv. 1-91.

Come in *Torre burla*, i versi iniziali (vv. 1-10) descrivono la situazione al modo di una didascalia teatrale (*l'incendiario* è rinchiuso in una gabbia e una numerosa folla lo circonda), senza lasciar passare atteggiamenti personalistici o valutazioni critiche; al v. 11 comincia quindi la lunga trafila di richieste-offerte d'informazione, commenti, dicerie, insinuazioni e sentenze che continua a ruota libera fino al v. 84, dove «il poeta» (che dice «io») si fa largo a mettere fine agli *sconci pettegolezzi* del consorzio sociale. La *vox populi* scorre per pagine senza dare segno di estinguersi, producendo anzi un'escalation di ostilità: se la prima battuta («“Guarda un pochino dove l'anno messo!”», v. 11) è la subdola espressione di una compiacenza malevola, l'ultima esprime una sentenza morale di spietata condanna («“Bisogna esser roba poco pulita / per aver compassione / di questa sorta di persone!”», vv. 81-83). Non manca chi, nella ridda di contributi, pronuncia parole di empatia (senza impegnarsi in prima persona a proteggere l'ostaggio: «“Ma nemmeno tenerlo in questa gabbia!”», «“Almeno, vigliacchi, non gli sputate addosso, / infine è una creatura!”», corsivi miei); ma l'empatia difficilmente può sopravvivere nell'ambiente della maldicenza, che costituisce uno dei principali collanti sociali.

Nella miriade di situazioni discorsive possibili della vita di tutti i giorni, non c'è interazione verbale che garantisca una collaborazione dei parlanti e una comunione fatica maggiori che infamare qualcun altro. In *La violenza e il sacro*, René Girard parla di «linciaggio fondatore»⁹⁸⁶, per cui nella pratica del linciaggio pubblico di una vittima sacrificale (sia umana che animale) si ripete un rito di fondazione sociale che trova la sua origine mitica nello *sparagmos* dionisiaco; un denominatore comune che Girard individua nel criterio di scelta del capro espiatorio è la sua marginalità sociale: le vittime prese sono prevalentemente esterne alla comunità (come i prigionieri di guerra), fuoricasta (il re o il buffone del re), non ancora o non sufficientemente integrate (i fanciulli, gli stigmatizzati).

Tornando al testo di Palazzeschi, si noterà come l'atto di linciaggio pubblico, lo *sparagmos* appunto, venga evocato senza mezzi termini al v. 66 («“Io lo farei volentieri a pezzetti”»); ma la scena si rovescia con l'entrata in scena del personaggio che dice «io» («Largo! Sono il poeta!», v. 91), che ingiunge alla folla di inginocchiarsi di fronte alla gabbia-altare dell'incendiario («Inginocchiatevi tutti! / Io sono il sacerdote, / questa gabbia è l'altare, / quell'uomo è il Signore!», vv. 99-102), quindi mette in fuga tutti liberando il prigioniero⁹⁸⁷.

⁹⁸⁶ René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

⁹⁸⁷ «La coppia poeta-incendiario si oppone apertamente, con un inusuale carico di aggressività, alla repressione del mondo, al conformismo della folla» (A. Dei, *Giocare col fuoco*, op. cit., p. XXXVI).

Come osserva Adele Dei, inoltre, anche questa «vera e propria sindrome da linciaggio» che si manifesta a pieno titolo nel testo incipitario de *L'Incendiario* si trova enucleata nelle prime fasi della produzione palazzeschiana:

[In *Lanterna*] gli spettatori cominciano a rivendicare una funzione attiva, un principio di intervento, in opposizione con il centro irradiante della scena: tendono a scindersi nelle prime battute di dialogo, a puntare sulla forza della propria ottusa coesione per minacciare i protagonisti. Si prefigura una vera e propria sindrome da linciaggio⁹⁸⁸.

Confrontate con le inoffensive chiacchiere salottiere riportate in *L'amica di nonna Speranza* o in *Torino*, i due campioni dialogici di *Torre burla* e de *L'Incendiario* indicano un trattamento assai diverso della forma del pettegolezzo. Se per Gozzano il cicaleccio è il brusio simbolico, finalizzato unicamente a se stesso, di una classe specifica (la borghesia), i cui membri sono impegnati nell'esercizio di rapporti sociali che non rischino salienze di contenuto esistenziale, come mostra l'accavallarsi di molteplici argomenti e traiettorie discorsive che non hanno presa sui parlanti, in Palazzeschi il pettegolezzo è espressione dell'assedio della *vox populi* (tanto che in *Quando cambiai castello* il poeta decide di traslocare perché «ognuno / voleva dir la sua»⁹⁸⁹), del suo sistema di valori e in ultima analisi del suo «conformismo normativo»⁹⁹⁰ («“Che bel colpo oggi la polizia!”», «“Si meriterebbe altro che berlina!”»); in altri termini, Palazzeschi agisce «insidiando [...] il sistema del linguaggio comunicativo con una esasperata voluttà necroscopica, spregiante del rischio di essere intronato dagli strilli della gente perennemente bisognosa di un significato che la appaghi e che la tranquillizzi sulla tenuta del suo equilibrio mentale più che dell'equilibrio mentale del poeta»⁹⁹¹. Fausto Curi legge il dialogismo palazzeschiano, nel suo confine incerto tra letterarietà e teatralità, alla luce della funzione della carnevalizzazione bachtiniana, che riconduce le letterature moderne al genere della satira menippea:

Nella misura in cui è ridotta a un livello di elementarità molto vicino al grado zero, l'anti-poesia palazzeschiana si costituisce tutta sulla base dell'oralità. Il dialogo e la «parola raffigurata» ne sono elementi essenziali. Non si può allora non tener conto del fatto che, nell'ambito della letteratura carnevalizzata, Bachtin individua una «linea dialogica» che, partendo dal dialogo socratico, inteso come genere appartenente al

⁹⁸⁸ *Ivi*, p. XXII.

⁹⁸⁹ Da *Quando cambiai castello*, in A. Palazzeschi, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 241, vv. 28-29. Come scrive Farinelli, «il poeta si riduce per la gente a puro *homo bioticus* se non addirittura biologico e in quanto tale interessante materia di pettegolezzo» (G. Farinelli, «*Perché tu mi dici poeta?*», op. cit., p. 416).

⁹⁹⁰ A. Dei, *Giocare col fuoco*, op. cit., p. XXIII.

⁹⁹¹ G. Farinelli, «*Perché tu mi dici poeta?*», op. cit., p. 411.

settore serio-comico, e dalla satira menippea, si sviluppa fino a trovare in Dostoevskij un moderno e straordinario interprete. I testi dell'*Incendiario* più ricchi di forza dissacratoria sono testi in cui si esercita trionfalmente l'anacrisi, e cioè la «provocazione della parola con la parola», ai limiti della letterarietà e alle soglie, per contro, della teatralità⁹⁹².

Lungi dall'essere neutra o dal trasmettere un contenuto neutralizzato, la curiosità (non di rado perversa) della gente ha infatti un oggetto di posizionamento ben definito (il contrario del «si maledice un po'...» delle *Due strade*) e soprattutto un valore conoscitivo marcato. Uno dei componimenti in cui l'«allarmante esperienza conoscitiva»⁹⁹³ della maldicenza risulta con maggiore evidenza è *I fiori*⁹⁹⁴, dove una rosa-prostituta rivela al soggetto esterrefatto e scandalizzato le spudorate nefandezze del mondo vegetale, che la tradizione lirica di sempre aveva idealizzato e stilizzato: «la rosa fa la prostituta, il girasole il mantenuto e i garofani ruffiani, il giglio è pederasta, la vaniglia lesbica, il narciso si masturba e la violetta, tra l'erbetta, corrompe il ciclamino, povero bambino»⁹⁹⁵. Come scrive Laura Lepri, «il dialogo fra la rosa e il poeta, nel corso del quale quest'ultimo resta interlocutore muto, spaventato e incredulo, dissacra quel nucleo, chiuso e protettivo, destinato a essere depositario della morale su cui si fonda la società borghese [...] quello che ha capito, la realtà, è insopportabile per l'artista»⁹⁹⁶.

I fiori permette di introdurre un altro modulo dialogico proprio di Palazzeschi: l'interazione caricaturale che vede coinvolti personaggi-tipo, venuti alla ribalta «sul filo di un recitativo tutto teatrale»⁹⁹⁷. Questo modulo si afferma a partire dalla sezione *Ritratti dei Poemi* del 1909⁹⁹⁸, inaugurata da un testo a dialogicità totale: *Lord Mailor*, in cui un vecchio lord, che vorrebbe emblematicamente uscire ma non può farlo a causa del maltempo, chiede al suo

⁹⁹² F. Curi, *La carnevalizzazione della poesia*, op. cit., p. 289.

⁹⁹³ Laura Lepri, *Il funambolo incosciente. Aldo Palazzeschi 1905-1914*, Firenze, Olschki, 1991, cit. p. 126.

⁹⁹⁴ Si riporta un estratto a titolo di esempio: «“Voltati, dietro a te, / lo vedi quel cespuglio / di quattro personcine, / due grandi e due bambine? / Due rose e due bocciuoli? / Sono il padre e la madre coi figliuoli. / Se la intendono... e bene, / tra fratello e sorella, / il padre se la fa colla figliola... / la madre col figliolo...”» (da *I fiori*, in A. Palazzeschi, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 302, vv. 104-113).

⁹⁹⁵ Gino Tellini, commento a *I fiori*, in Id., *Letteratura italiana. Un metodo di studio*, Milano, Mondadori Education, collana Le Monnier Università, 2011, cit. p. 477.

⁹⁹⁶ L. Lepri, *Il funambolo incosciente*, op. cit., pp. 128-131.

⁹⁹⁷ A. Dei, *Giocare col fuoco*, op. cit., p. XXIV.

⁹⁹⁸ «Nella sezione *Ritratti* le figure sulla scena parlano e recitano con precisa gestualità la loro parte, che allude, con volute sfasature, ai più riconoscibili e frequenti modelli favolosi o romanzeschi. [...] Il tratto più nuovo e caratteristico è forse la frequenza del dialogo e delle interrogazioni: le domande si susseguono e si alternano invece delle risposte, implicando un sommario confronto fra i diversi personaggi, o il rapporto con un interlocutore esterno. Ma anche l'io dei *Poemi* appare in rapida emancipazione e mostra, appena nato, una gran voglia di parlare: non solo dialoga con gli oggetti e i propri personaggi, li sbeffeggia, li rabbonisce, perfino li insulta e comincia a rivolgersi fuori del libro, appellandosi al lettore e ricercandone la complicità» (*Ivi*, pp. XXIX-XXX).

servitore di leggergli lettere e memorie di un glorioso passato. A partire da questo componimento, ritenuto esemplare della poetica palazzeschiana, Claude Imberty propone un confronto con il dialogismo di Gozzano:

le résultat [de l'utilisation du dialogisme], chez eux [les crépusculaires], est très différent. Il suffit, pour s'en convaincre, de relire *L'amica di nonna Speranza*. En effet, le dialogue, chez Gozzano, est introduit par la longue énumération des «buone cose di pessimo gusto» à la suite de laquelle le *je* du poète narrateur apparaît avec la formule «rinasco, rinasco del mille ottocento cinquanta!» [...] Dans *Lord Mailor*, il n'y a aucune description pour introduire le dialogue. Il n'y a pas non plus de narrateur. Cette décontextualisation du poème – typique de la poésie de Palazzeschi – rend impossible l'expression du regret. [...] Palazzeschi nous donne un dialogue brut qui, en l'absence de tout contexte, produit un effet d'absurdité. [...] L'absence de focalisation interne (on ne sait jamais ce que pensent les personnages) empêche la manifestation du tragique ou du pathétique. L'expression des sentiments est limitée à la description (faite indirectement par les exclamations du serviteur) de la physionomie ou des gesticulations du vieux gentleman⁹⁹⁹.

L'esempio forse più celebre di interazione caricaturale è *Visita alla Contessa Eva Pizzardini Ba*, dove «(il poeta, o uno che si chiama come lui) si mette a conversare su tutto e su niente, un saltare di palo in frasca quasi da teatro dell'assurdo, beckettiano o no. E lo fa duettando con una contessa svaporata e divagante su un esordio di assoluta banalità 'fatica' circa le condizioni del tempo meteorologico»¹⁰⁰⁰; tutt'altro che innocuo e banale, lo scambio arriva a mettere in campo «il desiderio di degradazione delle voci dialoganti [...] per cui la prostituzione non è altro che un candido travestimento letterario [...] e il piccolo teatro d'insulti scambiati con la Contessa si conclude sulla stereotipia verbale per eccellenza, quella del saluto»¹⁰⁰¹.

Le maschere palazzeschiere sono infatti caratterizzate da un modo di esprimersi sfacciatamente grottesco e molto spesso osceno, sempre sull'orlo del paradosso e del *non-sense*, ulteriormente deformato (o meglio informato) dagli stilemi tipici del teatro dell'assurdo,

⁹⁹⁹ Claude Imberty, *Le regard sans la métaphore*, in *Aldo Palazzeschi et les avants-gardes. Atti del Colloquio Internazionale. Istituto Italiano di Cultura, Parigi, 17 novembre 2000*, a cura di Gino Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2002, pp. 69-94, cit. pp. 79-80.

¹⁰⁰⁰ A. Girardi, *Colloqui crepuscolari*, op. cit., p. 407.

¹⁰⁰¹ Valentina Fulginiti, *Passeggiate nella città proibita: prostituzione, erotismo e trasgressione ne L'incendiario di Aldo Palazzeschi*, «Carte Italiane», 2/9, 2014, pp. 137-157, cit. p. 140. Ma cfr. anche Farinelli: il poeta «fa da "simpatica" spalla allo svolazzante tedio verboso della gentildonna con il tedio di altrettante battute in rima e ne gonfia e sgonfia lo *spleen* intellettuale-genitale, avendo da tempo sotterrato anche la partitura delle lamentazioni spleenetiche crepuscolari» (G. Farinelli, «Perché tu mi dici poeta?», op. cit., p. 409).

creando «effetti di straniante cantilena e come di sonnambulismo»¹⁰⁰²: un'insistita cerimoniosità («“Mister Chaff, vi saluto, / siate il benvenuto! / Vi sono molto grato / d'esservi così gentilmente / ricordato di me, / vi sono molto riconoscente / di aver pensato a questo vostro / lontanissimo parente”»¹⁰⁰³); esasperanti e serrate ripetizioni ecolaliche («“Ma no Titi.” / “Ma siiiii!” / “Ma nooo!” / “Ma siiiii!” / “Ma nooooo!” / “Ma siiiii!” / “Ma noooooo!”»¹⁰⁰⁴); fraintendimenti («“Ch'io vada?” / “Ma dove Milord a Venezia?” / “Che c'entra Venezia balordo, / che c'entra Venezia?”»¹⁰⁰⁵); esilaranti sfilze di impropri e vituperi («“Piccolo sciocco!” / “Stupida d'una donna!” / “Poetucolo pitocco!” / “Vescica colla gonna!” / “Imbecille, cretino! / Omuncolo da nulla!” / “Povera grulla!” / “Grullone, libertino, buffone, / ruffiano, lenone!” / “Smencitissima vacca! / Porcona, puttana, vigliacca...”»¹⁰⁰⁶); e discorsi che cadono nel vuoto («“Che sarà di Voi?” / “Di me?” / “Buona notte Contessa.” / “Buona notte carissimo Aldo”»¹⁰⁰⁷).

¹⁰⁰² P. V. Mengaldo, *Aldo Palazzeschi*, op. cit., p. 50. Come scrive Adele Dei, sono «testi che devono la loro indubbia unicità e il loro fascino proprio al vuoto che li circonda, alla loro sostanziale reticenza, alla loro enigmatica ripetitività» (A. Dei, *Giocare col fuoco*, op. cit., p. XXXIII).

¹⁰⁰³ Da *La visita di Mr. Chaff (L'Incendiario)*, in A. Palazzeschi, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 283, vv. 1-8.

¹⁰⁰⁴ Da *Le mie passeggiate (L'Incendiario)*, *Ivi*, p. 248, vv. 80-86.

¹⁰⁰⁵ Da *Lord Mailor (Poemi)*, *Ivi*, p. 104, vv. 59-62.

¹⁰⁰⁶ Da *Visita alla Contessa Eva Pizzardini Ba (L'Incendiario)*, *Ivi*, p. 234, vv. 78-88.

¹⁰⁰⁷ *Ivi*, p. 235, vv. 124-127.

TERZA PARTE

Capitolo 6. Dentro *Nel magma*

La struttura tripartita del capitolo fa perno su *Nel magma*¹⁰⁰⁸ (§ 6.2), uscito nel '63, ripubblicato nel '64 e di nuovo nel '66 in edizione accresciuta: una «rivoluzione [...] di tipo copernicano»¹⁰⁰⁹ nella poesia di Mario Luzi, ma anche rispetto alla parabola del nostro espediente nel panorama del Novecento. I due paragrafi liminari (§ 6.1 e § 6.3) intendono quindi delineare i tratti salienti della produzione che precede e segue questa svolta, allo scopo di mettere in risalto l'eccezionalità dello scarto dialogico degli anni Sessanta.

§ 6.1 La refrattarietà dialogica della prima stagione

In un articolo uscito sul «Corriere della Sera» nel novembre 1998, facendo riferimento alle prime tre parti in cui Luzi ha ridistribuito la sua opera poetica, cioè *Il giusto della vita* (1935-1957), *Nell'opera del mondo* (1957-1978) e *Fraasi nella luce nascente* (1978-1994), Giovanni Raboni parla di «tre fasi distinte di questa straordinaria vicenda, ossia [...], semplificazione per semplificazione, potremmo anche dire Purgatorio, Inferno, Paradiso: come per Sereni, anche per Luzi il Purgatorio viene – è venuto – prima dell'Inferno»¹⁰¹⁰. Questo parallelo, pur nato da quella che è stata chiamata una «semplificazione», apre in realtà a molteplici spunti d'interesse, in particolare per quanto riguarda i fatti dialogici. Nella *Commedia* dantesca è l'Inferno il regno a maggiore densità dialogica, come le opere *Nel magma* e *Gli strumenti umani* lo sono rispetto alla produzione di Luzi e di Sereni, che in questi libri, «per una sorprendente comunanza di esiti»¹⁰¹¹, dismettono un certo tipo di fare poetico e inaugurano un

¹⁰⁰⁸ Tutti i versi sono tratti da Mario Luzi, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, 1998.

¹⁰⁰⁹ Stefano Verdino, *Introduzione* a M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., pp. XI-LI, cit. p. XXXI.

¹⁰¹⁰ «Tre parti: tre come le età fondamentali della vita, come le cantiche della *Commedia*, come i tempi di una sonata; [...]. Ma a contare, per noi, è soprattutto la possibilità di cogliere o quanto meno di intravedere in esse il succedersi (e insieme, si capisce, la permanenza-metamorfose) di tre fasi distinte di questa straordinaria vicenda, ossia, nell'ordine, il corpo a corpo via via più drammatico con il “duro filamento dell'elegia”, l'esperienza propriamente tragica degli anni Sessanta e Settanta, con la discesa del poeta-personaggio nel “magma”, nel “corpo oscuro”, nel “grande patema” della Storia e, infine, la vertiginosa corallità filosofica degli ultimi due decenni. E forse, semplificazione per semplificazione, potremmo anche dire Purgatorio, Inferno, Paradiso: come per Sereni, anche per Luzi il Purgatorio viene – è venuto – prima dell'Inferno» (Giovanni Raboni, *Luzi, conoscenza per ardore*, in Id., *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, Milano, Garzanti, 2005, cit. pp. 105-106). L'itinerario di discesa/conquista dell'inferno è un grande *topos* della critica luziana, sia purgatorio o limbica la situazione di partenza: «L'abbandono della condizione di limbo e la lunga faticosa marcia di discesa all'inferno – cioè nel cuore stesso magmatico e contraddittorio degli avvenimenti storici e delle violazioni umane – prenderà le mosse in una determinazione che è anche acquisizione ideologica a partire dal poemetto *Un brindisi*» (Giancarlo Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi. La scommessa totale di Mario Luzi*, Bologna, Cappelli, 1980, cit. p. 40); direbbe Montale, «l'inferno è certo».

¹⁰¹¹ Francesca D'Alessandro, *Introduzione* a Mario Luzi, Vittorio Sereni, *Le pieghe della vita. Carteggio (1940-1982)*, a cura di Francesca D'Alessandro, Roma, Arago, 2017, cit. p. XLIV.

modo nuovo¹⁰¹². L'osservazione di Raboni, inoltre, accomuna i due poeti sulla base di un'inversione rispetto alla progressione dantesca, per cui il Purgatorio precederebbe la stagione infernale degli anni Sessanta; e sono numerosi, a partire da Mengaldo, i critici che hanno ricondotto *Il giusto della vita* ad atmosfere e «situazioni, più che da limbo, purgatoriali»¹⁰¹³.

Guardando alle componenti principali del Purgatorio dantesco, almeno tre sembrano riattualizzarsi nel sistema enunciativo ermetico¹⁰¹⁴, in stretta connessione tra loro: l'amicizia, la corallità e la nostalgia. Si pensi ai versi incipitari di *Alla vita (La barca, 1935)*, dove gli amici sono «la condizione *sine qua non* dello spirito comunitario»¹⁰¹⁵, con rimando alle atmosfere stilnovistiche del celebre sonetto dantesco *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*: «Amici ci aspetta una barca e dondola / nella luce ove il cielo s'inarca / e tocca il mare, / volano creature pazze ad amare [...]»¹⁰¹⁶; come scrive Neuro Bonifazi, quella di Luzi «è quasi una stilnovistica (o hölderliniana) barca di amici, una barca della vita che si appresta a salpare: una specie di *vita nova*, dove c'è, altrettanto forte che il dantesco gusto delle apparizioni e degli emblemi, un senso timido, ma certo, della giovinezza e della vita»¹⁰¹⁷.

La stessa componente dell'amicizia, con i suoi malinconici *feux du bivouac* di apollinairiana memoria, determina «la misura del canto, per di più corale (vige un “noi” come soggetto e un “voi” come interlocutore), [...] servito da vivaci misure del ritmo per giustificare quell'esito di trepidazione e spinta alle cose e ai sentimenti, emblematico della sua ansia

¹⁰¹² Come scrive Silvio Ramat alla fine degli anni Settanta, siamo nella «stagione, tutt'ora aperta, che registra il passaggio o lo scarto da un universo lirico a un universo poematologico o commediale» (Silvio Ramat, *Purgatorio e inesistenza in due testi poetici medio-novecenteschi*, in Id., *I sogni di Costantino*, Milano, Mursia, 1988, cit. p. 150).

¹⁰¹³ Pier Vincenzo Mengaldo, *Mario Luzi*, in Id., *Poeti italiani del Novecento*, op. cit., p. 651. Sembra opportuno far riferimento, almeno in nota, al saggio del 1945 *L'inferno e il limbo* (ora in Mario Luzi, *L'inferno e il limbo*, Milano, SE, 1997), dove il poeta «non contrappone, secondo gli usuali parametri della critica, un modello infernale-dantesco e uno purgatoriale-petrarchesco, bensì un modello infernale-dantesco e un limbo di tipo petrarchesco» (Lorenza Gattamorta, *La memoria delle parole. Luzi tra Eliot e Dante*, Bologna, il Mulino, 2002, cit. pp. 138-139).

¹⁰¹⁴ Senza soffermarci sulle criticità dell'etichetta, per cui si rimanda a Fanfani: «Se dunque l'etichetta di ermetismo fu il segno distintivo del movimento dei fiorentini, essa a diversi di loro rimase sempre un po' estranea e quasi nessuno mostrò di andarne fiero e anzi tutti cercarono di scrollarsela di dosso appena poterono, ovvero quando, con la guerra e la caduta del Regime, si resero conto della finzione mistificante a cui quel marchio del loro chiuso gergo poetico li aveva condannati» (Massimo Fanfani, *La vicenda del termine «Ermetismo»*, in *L'Ermetismo e Firenze. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 27-31 ottobre 2014*, a cura di Anna Dolfi, vol. 1, *Critici, traduttori, maestri, modelli*, Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. 39-47, cit. p. 40). Alla fine dei conti, come chiosa lo stesso Luzi, «Cos'era l'Ermetismo? Se allora ce lo avessero chiesto, nessuno avrebbe saputo rispondere. Io non lo so dire neanche oggi. [...] Preferisco lasciare il discorso aperto» (Mario Luzi, Renzo Cassigoli, *Frammenti di Novecento. Conversando con il poeta protagonista e testimone d'un secolo*, Firenze, Le Lettere, 2000, cit. pp. 37-38).

¹⁰¹⁵ G. Zagarrò, *Luzi*, op. cit., p. 51.

¹⁰¹⁶ Da *Alla vita (La barca)*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 29, vv. 1-4.

¹⁰¹⁷ Neuro Bonifazi, *Mario Luzi*, Ravenna, Longo, 1986, cit. p. 180.

romantica»¹⁰¹⁸. Questo tipo di coralità impersonale risulta strettamente relata alle voci del paesaggio, che situano «il viaggio purgatoriale in una campagna ad un tempo metaforica e reale», con Enrico Testa, dove l'*esperienza* non si è ancora *allontanata* «dalle figure della nostalgia e dalle forme magiche del lamento»¹⁰¹⁹: che è lamento dell'assenza.

La condizione simbolica dell'assenza, «destinata a imporsi»¹⁰²⁰, è infatti uno dei fattori principali connessi alla refrattarietà dialogica¹⁰²¹ della poesia ermetica e, più in generale, alla poesia di matrice orfico-simbolista¹⁰²², in cui sembra non esserci posto per scambi diretti e interazioni *faccia-a-faccia*, sostituiti da quello che Fortini chiama il «cerimoniale tragico di una mimica muta»¹⁰²³. Prima di passare alle 'presenze', per così dire, di *Nel magma*, preme riflettere su alcuni tratti e motivi ricorrenti nella prima stagione luziana: pur nella loro diversità¹⁰²⁴, i libri dell'esordio *La barca* e *Avvento notturno* (1940) costituiscono infatti un

¹⁰¹⁸ S. Verdino, *Introduzione*, op. cit., p. XV. Cfr. anche Zagarrio: «Si infittiva allora il “noi” e si accompagnava al “voi”, in una volontà di coro che non dava più scampo ai miti antropomorfi. [...] E pullulavano emergendo dalla inebriata coscienza del poeta le creature nuove a riempire il nuovo paesaggio umano, ad aggiustarlo su quello di per se stesso giusto della “natura”. [...] Un coro femminile enorme [...]: che riempiva la scena del mondo e riagganciava l'umanità ai suoi dati più originari» (G. Zagarrio, *Luzi*, op. cit., p. 33).

¹⁰¹⁹ E. Testa, *Per interposta persona*, op. cit., p. 43.

¹⁰²⁰ Tommaso Tarani, *Ermetismo e surrealismo. Influssi e convergenze tematiche*, in A. Dolfi, *L'Ermetismo e Firenze*, vol. 1, op. cit., pp. 95-124, cit. p. 104.

¹⁰²¹ L'aggettivo è usato in senso stretto: infatti, come osserva Marta Gas nella sua tesi di dottorato dedicata ai rapporti di Luzi con la tradizione del Simbolismo, «i simbolisti sono pienamente consapevoli dell'irrinunciabilità del tu, del polo dialogico [...]. Essi si rendono però conto del fatto che ogni dialogo è precario, minacciato continuamente dall'ammutinamento, sia esso del locutore/poeta o dell'interlocutore/lettore: ma non per questo si arroccano in una lirica sterile e impermeabile all'altro, al tu [...]. Al contrario, la poesia simbolista è definita proprio dalla postulazione e dalla ricerca di un dialogo: il soggetto poetico si pone come tale solo in relazione a un'alterità, che non è un interlocutore reale o possibile, ma un'alterità *tout court*. Anche in Luzi [...]. Non è solo a livello concettuale e astratto che questa tensione verso l'alterità, e dunque verso la dialogicità, si palesa: nei simbolisti è la sintassi che rivela la voce-altra, o almeno, è nella sintassi che si incarna l'intenzione di lasciar trasparire l'alterità dialogica» (Marta Gas, *Sodalizio e congedo: Mario Luzi e il simbolismo*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, 2017, cit. pp. 248-250).

¹⁰²² Per quanto, come precisa Piero Bigongiari, l'orfismo simbolista assunto dalla terza generazione sia un *orfismo in crisi*, che procede «da una concezione orfica a una concezione storica, cioè a una iniezione di responsabilità, rispetto a quello che accade [...] che mira però a una finalità che non è racchiusa solo nelle teorie orfiche antiche o presocratiche, è bensì un tentativo di riqualificazione del valore originario del linguaggio nella storia dell'uomo» (Piero Bigongiari, *L'orfismo in crisi*, in Id., *Nel mutismo dell'universo. Interviste sulla poesia 1965-1997*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001, cit. p. 232).

¹⁰²³ «l'assurdità, anzi l'immoralità della comunicazione è assoluta, indiscutibile; non si tratterà soltanto delle “nauseose parole” della poesia ottocentesca ma di *qualsiasi* parola che porti significato diretto [...] così Luzi può *pasticher* la letteratura e la poesia del tardo simbolismo, certo che l'assenza di ironia non farà che maggiormente risaltare il cerimoniale tragico di una mimica muta» (Franco Fortini, *Di Luzi*, in Id., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 41-75, cit. pp. 49-50). Sui «limiti in cui finiva per imbattersi, fino al fallimento, la volontà al dialogo» si sofferma opportunamente Quiriconi: «se è vero da una parte che l'immissione della voce degli altri – la cosiddetta coralità – nel tessuto vivo della poesia [...] rappresenta indubitabilmente una esplicita volontà di discorso [...] è anche vero d'altra parte che questo tentativo di colloquio disinteressato e disideologizzato con gli uomini non sempre si traduce in una effettiva capacità di rapporto in cui nessuno dei termini di confronto – io/altri, io/natura – goda di una posizione privilegiata tale da non sbilanciare verso un assunto in qualche modo prestabilito la possibilità stessa al dialogo» (G. Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi*, op. cit., pp. 75-76).

¹⁰²⁴ A proposito della dimensione allocutiva dei due libri, sempre Quiriconi sostiene che «la tendenza colloquiale già esplicitata [...] fin da *La barca*, trova un momento di inasprimento con *Avvento notturno*, in cui alla nozione degli “altri” sembra [...] sostituirsi quella del “tu” salvifico di origine simbolista e tipico della tradizione della

modello-forte di quella dizione di ascendenza orfico-simbolista di larga parte nel Novecento italiano, che all'interno del nostro corpus percorre un asse che va da *Myrica* fino a *Somiglianze*, e la cui grande fioritura si fa coincidere appunto con la *koinè* ermetica e il suo sistema di evocazioni e invocazioni.

«Al di là dei muti e agitati fantasmi che occupano la parte diminuita dei nostri giorni chiediamo nell'attesa la forma probabile d'una voce eterna»¹⁰²⁵, scriveva Carlo Bo nel 1940. La «voce eterna» di cui parla il critico è la matrice di quella serie di «voci senza fine»¹⁰²⁶ che si infiltrano nei testi impercettibili e friabili, nella loro caducità «risonante di echi»¹⁰²⁷, producendo «effetti di plurivocità»¹⁰²⁸. Il motivo della *voce caduta*, che si inserisce in quella «connessione stabile fra canto e “fragilità”»¹⁰²⁹ avviata da Pascoli, è centrale anche nel primo Sereni, per cui in *Frontiera* (1941) e in *Diario d'Algeria* (1947) si reitera un mormorio incapace di risolversi in una comunicazione compiuta (basti pensare ai primi tre versi dell'intero canzoniere sereniano, l'incipit di *Inverno*: «Opaca un'onda mormorò / chiamandoti: ma ferma – ora / nel ghiaccio s'increspò»¹⁰³⁰), e che nei libri successivi, in particolare nel quarto, si sovrappone alle forme anti-dialogiche del *loop* e del parlare al negativo. Osservando il fenomeno della caducità delle voci da uno scorcio diacronico, sembra paradigmatico come anche il libro d'esordio di De Angelis sia costruito su un sistema di voci cadute; ma si tratta di voci fortemente caratterizzate dalla loro energia assertiva e dalla loro forza perentoria, pertanto distanti dalla debolezza di *murmure* di qui.

Connessa a questi fenomeni è la prassi di investitura enunciativa di specie vegetali e animali antropomorfizzate, ma anche di fenomeni naturali come il vento o la pioggia e, più in generale, delle voci del paesaggio: come recita il più noto (e probabilmente il più antologizzato) incipit luziano, «Parla il cipresso equinoziale»¹⁰³¹. A inizio secolo, la poesia

lirica pura consolidata in Italia a partire dagli anni venti e particolarmente dopo la pubblicazione delle montaliane *Occasioni*. Il recupero di una dimensione più aperta e disponibile di colloquio, il rifiuto dell'immagine salvifica di un “tu” trascendente, a partire da *Un brindisi* [...] segnerà il cammino dell'evoluzione luziana» (*Ivi*, p. 32).

¹⁰²⁵ Carlo Bo, *L'assenza, la poesia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, cit. p. 99.

¹⁰²⁶ Da *La sera non è più la tua canzone (Poesie sparse)*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 161, v. 3.

¹⁰²⁷ Da *Non so come (Un brindisi)*, *Ivi*, p. 89, v. 4. Altri esempi si possono trarre ad apertura di libro: «quelle voci che scendono / sfuggendo a misteriose porte e balzano» (da *Natura*, in *La barca*, *Ivi*, p. 34, vv. 8-9); «la sua voce nell'aria era una roccia / deserta e incolmabile di fiori» (da *Avorio*, in *Avvento notturno*, *Ivi*, p. 49, vv. 17-18); «le voci dirette dell'infanzia [...] al vento gremito del tuo nome / la sua caducità bianca di chiome» (da *Annunciazione*, in *Avvento notturno*, *Ivi*, p. 71, vv. 5-19); e via dicendo.

¹⁰²⁸ E. Testa, *Per interposta persona*, op. cit., p. 27.

¹⁰²⁹ Manuele Marinoni, *La «funzione» D'Annunzio nella grammatica degli ermetici*, in A. Dolfi, *L'Ermetismo e Firenze*, vol. 1, op. cit., pp. 323-340, cit. p. 334.

¹⁰³⁰ Da *Inverno*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 7, vv. 5-7.

¹⁰³¹ Da *Avorio (Avvento notturno)*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 49, v. 1. Gli esempi si traggono da tutto *Il giusto della vita*: «La voce di cui soffro è della pioggia» (da *Invocazione*, in *Primizie del deserto*, *Ivi*, p. 180, v. 91); «le burrasche / hanno una voce altissima abbrunata» (da *Notizie a Giuseppina dopo tanti anni*, in

pascoliana è un modello inesauribile di questo *topos*, che costituisce un tratto demarcatore della temperie ermetica, mentre risulta visibilmente trasfigurato nel sistema di *Somiglianze*, dove le notazioni paesaggistiche sostituiscono emblematicamente il sintagma del *verbum dicendi* (solo un esempio: «“tu sei ancora lì, / ma è il tempo di cambiare attese” e passa / una stazione, nella nebbia, le sue case opache. / “Ma quale plagio?”»¹⁰³²). Vale la pena sottolineare come queste investiture enunciative, questi «scatti allocutivi», non inneschino scambi di battute di sorta:

Il modulo figurale dell’animazione degli elementi della natura non apre qui [...] ad un’entrata in scena delle voci delle *umbrae* e ad un dialogo con esse, ma agisce esattamente in senso opposto: sostiene lo scatto allocutivo con cui si invoca l’allontanamento dal *qui*: un definitivo congedo dai luoghi della “lotta” e un silenzio che ponga fine al brulichio vocale proveniente da un infra-mondo (pagano) evanescente e larvale¹⁰³³.

Al centro di questo palinsesto di voci, in stretta connessione con il «brulichio vocale proveniente da un infra-mondo», si trova il motivo dell’indecifrabilità del messaggio, evanescente quanto le figure che lo emettono, in un mondo fatto di «*segni* che pretendono un inesauribile sforzo di decodificazione»¹⁰³⁴. L’orecchio del testo è continuamente teso a intercettare il codice criptato di lingue sconosciute e arcane, il «soffio d’incomunicabile spiritualità»¹⁰³⁵ di «effigi tante volte interrogate / allora impenetrabili»¹⁰³⁶ che veicolano i contenuti inattingibili, e per questo d’importanza cruciale, di una «verità [...] impercepita»¹⁰³⁷, dallo spessore escatologico-esistenziale («Ma l’eterno addurranno irrigidite / le chimere che

Primizie del deserto, *Ivi*, p. 189, vv. 3-4); «branchi d’uccelli [...] gridano più d’ogni altra volta: “È autunno, / è il tempo di tua nascita a questa vita”» (da *Caccia*, in *Dal fondo delle campagne*, *Ivi*, p. 276, vv. 2-4); «le gridano altre [rondini] da sole [...]: “peccato che qualcuna di noi manca / a queste feste di stagione, peccato, peccato ora più che sempre”» (da *La colonna*, in *Dal fondo delle campagne*, *Ivi*, p. 300, vv. 8-10); «Questa terra [...] dice: “guardami, sono la tua stella”» (da *Dalla torre*, in *Dal fondo delle campagne*, *Ivi*, p. 305, vv. 1-8).

¹⁰³² Da *Il corridoio del treno*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 30, vv. 8-11.

¹⁰³³ E. Testa, *Per interposta persona*, op. cit., p. 42.

¹⁰³⁴ Cosimo Cucinotta, *Mario Luzi. Le stagioni del giusto (1935-1960)*, Firenze, Le Lettere, 2010, cit. p. 225, n.

¹⁰³⁵ Mario Luzi, *L’idea simbolista*, Milano, Garzanti, 1976, cit. p. 12.

¹⁰³⁶ Da *Né tregua (Primizie del deserto)*, in M. Luzi, *L’opera poetica*, op. cit., p. 174, vv. 11-12.

¹⁰³⁷ Da *Quaderno gotico*, XIV, *Ivi*, p. 147, vv. 17-18.

inalano la sera / sopra i tetti sublimi interrogando»¹⁰³⁸). A partire da *Avvento notturno*¹⁰³⁹, le frequenti interrogative sono intonate alle supreme questioni dell'esistenza («Ninfe paghe di boschi, alberi, amore, / era questa la vita?»¹⁰⁴⁰; «Ma dove attingerò io la mia vita / ora che il tremebondo amore è morto?»¹⁰⁴¹) e quello che viene richiesto ha la consistenza di un enigma («una vela umida di destino / chiede a noi un porto profondo»¹⁰⁴²; «Ma tu chiedi una vita, chiedi ancora / simile al tuo destino un'ala al giorno»¹⁰⁴³). Introducendo *L'idea simbolista*, l'antologia curata per Garzanti nel '76, Luzi si serve di una serie di estratti da Gotthilf Heinrich von Schubert (tra i principali esponenti del romanticismo animistico tedesco) per enunciare le potenzialità della lingua poetica di entrare in corrispondenza con la «lingua profetica di cui i geroglifici sarebbero esseri e forme»:

Questa lingua fatta di immagini e di geroglifici, della quale si serve la Saggezza suprema in tutte le sue rivelazioni all'umanità – che si ritrova nel linguaggio così vicino della Poesia, – e che nell'attuale nostra condizione somiglia più all'espressione metaforica del sogno che alla prosa della veglia – si può chiederci se non sia la vera lingua della regione superiore. Se mentre ci crediamo svegli non siamo sprofondati in un sonno millenario o almeno nell'eco dei suoi sogni dove non si percepisce della lingua di Dio se non qualche parola isolata e oscura, come chi dorme percepisce i discorsi che si fanno intorno a lui¹⁰⁴⁴.

Nel sistema enunciativo di matrice orfico-simbolista, persino la forma di comunicazione meno compromettente per la faccia dei parlanti, ovvero la chiacchiera (e più in generale il *si dice*), viene a toccare argomenti tutt'altro che secondari, per quanto fatti passare, prendendo a prestito un verso di De Angelis, come «“notizie, soltanto notizie”»¹⁰⁴⁵. Un campione significativo del fenomeno è la lirica che inaugura l'intera opera luziana, la «poesia-

¹⁰³⁸ Da *Periodo (Avvento notturno)*, *Ivi*, p. 76, vv. 25-27. Altri esempi: «Dimenticata splende nella polvere / degli angoli la madre inaridita, / la sua voce cattolica prodiga di speranze» (da *Un brindisi*, in *Un brindisi*, *Ivi*, p. 98, vv. 32-34); «“La salvezza sperata così non si conviene / né a te, né ad altri come te. La pace, / se verrà, ti verrà per altre vie [...]”» (da *La notte viene col canto*, in *Quaderno gotico*, *Ivi*, pp. 151-152, vv. 31-33); «Ma nella voce tua s'aprono colli / pietosi e vie per dove ci s'immagina / desti in un'invincibile presenza» (da *Ma nella voce tua*, in *Primizie del deserto*, *Ivi*, p. 183, vv. 17-19); «Eppure dico: salva anche per oggi» (da *Questa felicità*, in *Onore del vero*, *Ivi*, p. 211, v. 7).

¹⁰³⁹ Come ricorda Verdino, si tratta di un fatto «del tutto sconosciuto a *La barca* (dove si registra solo una convenzionale interrogativa retorica in *Terrazza*). L'interrogazione, come in Ungaretti e in Valéry, serve a creare un particolare ritmo di sospensione del testo e a rendere la poesia trasparente a un teso *silenzio* conoscitivo» (Stefano Verdino, *La poesia di Mario Luzi. Studi e materiali (1981-2005)*, Padova, Esedra, 2006, cit. p. 32).

¹⁰⁴⁰ Da *Cuma (Avvento notturno)*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 47, vv. 1-2.

¹⁰⁴¹ Da *Avorio (Avvento notturno)*, *Ivi*, p. 49, vv. 12-13.

¹⁰⁴² Da *Serenata in piazza d'Azeglio (La barca)*, *Ivi*, p. 13, vv. 23-24.

¹⁰⁴³ Da *Bacca (Avvento notturno)*, *Ivi*, p. 54, vv. 21-22.

¹⁰⁴⁴ M. Luzi, *L'idea simbolista*, op. cit., pp. 7-8.

¹⁰⁴⁵ Da *Un ateismo*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 141, v. 40.

antiporta»¹⁰⁴⁶ *Parca-Villaggio*, dove il discorso *cade* niente meno che sulla vita e i suoi episodi più salienti: «*Dopo il discorso cadde su altri ed i suoi averi, / furono matrimoni, morti, nascite, / il mesto rituale della vita*»¹⁰⁴⁷.

Un'altra caratteristica connessa a quest'ultimo aspetto è il vincolo affettivo-amoroso tra le parti. Se nell'opera di Pascoli sono centrali le figure familiari, e sopra tutte quella della madre, figura investita di un'importanza primaria anche nell'opera di Luzi¹⁰⁴⁸, nell'esperienza ermetica «i sentieri degli affetti e delle memorie si intersecano tracciando una più rarefatta mappa relazionale»¹⁰⁴⁹ dove i rapporti vengono esercitati nella sfera dell'amicizia: gli attori che si vorrebbero implicati in una situazione conversazionale vengono identificati alla luce di un «“noi” neutro»¹⁰⁵⁰ come compagni e sodali del passato, nel frattempo divenuti irraggiungibili («Ma ormai dove sono / – oltre il Lete bisbigliano – gli amici»¹⁰⁵¹, «Ecco le voci cadono e gli amici / sono così distanti / che un grido è meno / che un murmure a chiamarli»¹⁰⁵²); in De Angelis, a lato, il vincolo affettivo risulta più spostato verso il polo erotico, per cui a parlare sono spesso due amanti.

Mentre gli interlocutori deangelisiani continueranno a interagire (fino all'ultimo libro pubblicato) sulla spinta di un'intenzione empatica, tanto da poter parlare di *dialettica amorosa*, sembra rilevante come Luzi e Sereni, nel momento in cui abbandonano il monologismo petrarchesco per aprirsi alla dialogicità diretta, favoriscano le componenti dell'ostilità e dell'empatia disfunzionale («“Tu? Non sei dei nostri”»¹⁰⁵³). All'altezza de *Il giusto della vita*, le voci che si infiltrano nel tessuto enunciativo risultano ancora estranee allo statuto di antagoniste, e anzi viene riconosciuto loro un potere salvifico, in forza del quale il motivo

¹⁰⁴⁶ S. Verdino, *La poesia di Mario Luzi*, op. cit., p. 17; come prosegue lo studioso, *Parca-villaggio* «si può rubricare tra le “voci”, in quanto prosopopea della mitica custode del borgo di famiglia».

¹⁰⁴⁷ Da *Parca-Villaggio (La barca)*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 9, vv. 5-7.

¹⁰⁴⁸ Come scrive Verdino, *Dal fondo delle campagne* «può essere considerato come il libro più intimo di Luzi, incentrato com'è sulla morte di sua madre, [...] indubbiamente l'evento per eccellenza nella vita di Luzi» (S. Verdino, *La poesia di Mario Luzi*, op. cit., p. 17). Cfr. anche Laura Baffoni Licata, «Per il battesimo dei nostri frammenti»: *l'itinerario del dicibile nella poesia di Mario Luzi*, «Italice», 77/1, 2000, pp. 105-125, p.117. Luperini parla di una «tendenza al dialogo e al colloquio intimo fra sé e sé e con l'immagine della madre morta» (R. Luperini, *Luzi e la crisi del genere lirico*, op. cit., p. 118). Per un «florilegio di passi, ermetici e surrealisti, disseminati dal fenomeno muliebre, o *fantôme de la femme*», si rimanda invece a T. Tarani, *Ermetismo e surrealismo*, op. cit., pp. 116-118.

¹⁰⁴⁹ C. Cucinotta, *Mario Luzi*, op. cit., p. 182.

¹⁰⁵⁰ A proposito di *Biografia a Ebe* (1942), Anna Panicali scrive: «l'io sfocia in un “noi” neutro, senza volto se non quello indeterminato del passato, o in un “tu” fittizio, impersonale, senza contorni se non quelli del ricordo. Presenze, in entrambi i casi, allusive: che indicano una prossimità (gli amici, la donna), ma passiva; “un'antica concordia d'affetti” e, insieme, un'impossibilità a comunicare, a esternarli» (Anna Panicali, *Saggio su Mario Luzi*, Milano, Garzanti, 1987, cit. p. 62).

¹⁰⁵¹ Da *Passi (Avvento notturno)*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 48, vv. 9-10.

¹⁰⁵² Da «*Ecco le voci cadono e gli amici*» (*Frontiera*), in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 53, vv. 1-4.

¹⁰⁵³ Da *Presso il Bisenzio (Nel magma)*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 317, v. 6.

della caducità si riconnette a quello del soffio vitale e dell'invito al risveglio su cui si chiude il valeriano *Cimetière marin*¹⁰⁵⁴ («Nelle stanze la voce materna / senza origine, senza profondità s'alterna / col silenzio della terra, è bella / e tutto par nato da quella»¹⁰⁵⁵; «Se un giorno tacerà la bionda voce / ch'inesistenti soli educa e lune / frante, chi mai risveglierà le brune / torpidità del mio cuore?»¹⁰⁵⁶).

Onnipresente e onnipervasiva è poi la dimensione del silenzio, dalle forme e dalle funzioni distinte rispetto al silenzio anti-dialogico di *Nel magma*, dove diventa un prodotto della comunicazione patologica (il silenzio della non-risposta, che si sostituisce alla presa di turno). A quest'altezza (in singolare assonanza con l'immagine di Carlo Bo quando parla di «vizio delle relazioni e [...] virtù del circolo»¹⁰⁵⁷), il silenzio luziano pertiene a un «dialogo ininterrotto e assoluto», opposto al «dialogo inavvertito e ripetuto della convivenza, dell'educazione mondana»¹⁰⁵⁸, secondo una concezione che verrà ripresa e sviluppata nella stagione di *Fraasi nella luce nascente*: ovvero il silenzio del Niente divino, all'origine della stessa parola. Come ha scritto Givone, quel silenzio che forma «un'endiadi» con la voce, permettendo l'interrogazione nello stesso momento in cui la supera: «Non è forse il punto di domanda, insopprimibile e martellante iterazione, a scandire i versi di Luzi? E non è il punto di domanda a imporsi di prepotenza dove voce e silenzio appaiono come il due generato dall'uno?»¹⁰⁵⁹.

¹⁰⁵⁴ Come scrive Quiriconi infatti, della «figura femminile [...] esplicitamente vengono sottolineate le componenti di assenza e di indifferenza grazie alle quali, e solamente per le quali, può giungere un aiuto al poeta. [...] La stretta consequenzialità del binomio donna-salvazione si frantuma proprio nella misura in cui il *tu* assume contorni umani, diventa esempio della frequentazione del dolore, conta – cioè – sempre più come persona immersa nel male dell'esistenza e sempre meno come emblema di una dimensione trascendente» (G. Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi*, op. cit., pp. 36-181).

¹⁰⁵⁵ Da *Alla vita (La barca)*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 29, vv. 24-27.

¹⁰⁵⁶ Da *Bacca (Avvento notturno)*, *Ivi*, p. 54, vv. 17-20.

¹⁰⁵⁷ C. Bo, *L'assenza, la poesia*, op. cit., p. 84.

¹⁰⁵⁸ «La natura d'interrogazione ha scavato ogni costruzione di discorso: il segno della domanda sembra ogni ragione creata d'abbandono e di ripresa, ogni pagina di dialogo inavvertito e ripetuto della convivenza, dell'educazione mondana. Il nostro non sapere di oggi finirà per autorizzarci a una probabilità di parola, a una attesa più certa che la negazione e l'accettazione comuni non avrebbero mai potuto individuare, riconoscere. [...] per un vestito perduto troviamo una nuova incertezza apparente, la domanda che tradisce il terreno vergine, l'antica materia degli uomini quando saremo finalmente poveri, quando cioè non riusciremo più a calcolare nel concerto quotidiano delle voci vicine un nostro discorso, una parola che vive per il vizio delle relazioni e la virtù del circolo, quando avremo intera e pacata la ragione del silenzio (che è poi dialogo ininterrotto e assoluto) avremo finalmente cominciato a disegnare la nostra presenza umana» (*Ivi*, pp. 83-84).

¹⁰⁵⁹ «Nella poesia di Luzi [...] voce e silenzio sono un'endiadi, un'opposizione di termini che si richiamano in profondità e anzi si appartengono. [...] Il fatto è che Luzi, prendendo a tema l'origine della parola, ossia il suo stare tra voce e silenzio, scopre che la forma poetica è essenzialmente interrogativa, e questa è la sua essenza più propria» (Sergio Givone, *Voce e silenzio nel linguaggio poetico di Luzi*, in *Gli intellettuali italiani e la poesia di Mario Luzi*, a cura di Roberto Cardini e Mariangela Regoliosi, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 27-35, cit. p. 27). Per «uno schema topologico della poesia moderna nata dall'esperienza e come esperienza del Silenzio di Dio» nell'intersezione con la poesia luziana, cfr. almeno Vincenzo Vitiello, *Silenti Deo: dire Dio per frasi e incisi*, *Ivi*, pp. 1-25, cit. p. 2.

I motivi tratteggiati fin qui agiscono spesso in compresenza. Un esempio è l'attacco di *Cimitero delle fanciulle* («Dallo spazio / lontano un vento vuoto / s'alza e parla coi tetti di voi morte»¹⁰⁶⁰), che descrive l'iniziativa della voce effimera e vitale di un vento astrale, che si rivolge a un elemento paesaggistico-architettonico per parlare dell'argomento al cuore degli scambi lirici (la morte)¹⁰⁶¹; o ancora, nell'incipit di *A Sandro* («Non più sotto le Iadi lacrimose / la mia voce sospesa nel silenzio / della tua vita ascolterai»¹⁰⁶²), la «voce sospesa nel silenzio» di chi dice «io» annuncia a un compagno perduto l'interruzione della comunicazione; un altro caso esemplare si trova nella seconda parte di *Le petit montagnard*:

«Di che soffri, per chi ti dai pensiero?
 Fece un cenno d'addio verso l'Europa,
 sparì sotto la coperta. Non so dove,
 ma è lontana. S'è fatta un'altra vita.»

5 Parole udite sì, ma tronche, in uno
 di quegli attimi più lunghi che eterni
 che arrivano ora sì ora no voci
 e richiami¹⁰⁶³.

Siamo alle prese con le «parole udite sì, ma tronche», di «voci / e richiami» che giungono a intermittenza portando un messaggio frammentato, ma non abbastanza per non capire che si tratta, per dirla col titolo della sezione in cui la lirica è inserita, di una *questione di vita e di morte*¹⁰⁶⁴.

§§ 6.1.1 Verso *Nel Magma*

Considerando lo scarto enunciativo fra il primo e il secondo Luzi, sembra opportuno rilevare il progressivo avvicinamento all'appuntamento del 1963. Mentre la refrattarietà dialogica del

¹⁰⁶⁰ Da *Cimitero delle fanciulle* (*Avvento notturno*), in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 77, vv. 1-3.

¹⁰⁶¹ «La volontà di essere io, quindi corpo e voce fin nel primato dell'assenza si manifesta con energia in *Cimitero delle fanciulle* dove il muto colloquio – sul modello delle sepolcrali leopardiane – definisce irriducibile il vuoto delle defunte con la “solenne irta esistenza” del poeta al di là di un accennato “dialogo” [...]. Mi pare così avviarsi un'interlocuzione più colloquiale e discorsiva con le figure dell'alterità, al di là della loro epifanica evocazione» (S. Verdino, *La poesia di Mario Luzi*, op. cit., p. 33).

¹⁰⁶² Da *A Sandro* (*Avvento notturno*), in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 68, vv. 19-21.

¹⁰⁶³ *Le petit montagnard*, 2 (*Dal fondo delle campagne*), *Ivi*, p. 262.

¹⁰⁶⁴ «in questa incalzante e inquietante “questione” tra vita e morte – dove il dialogo già affiora in rare battute, come necessaria trascrizione sintattica di moti profondi, – si va maturando, per il poeta fiorentino, quella singolare e fertile stagione, che troverà in *Nel magma* più spiccata figura e voce» (Alberto Frattini, *Luzi dal monologo al dialogo*, in Id., *Poeti italiani tra primo e secondo Novecento*, Milano, Edizioni IPL, 1967, pp. 287-298, cit. p. 298).

clima ermetico consiste sostanzialmente nel pullulare incessante di spifferi e voci traslucide, come se qualcuno parlasse in un'altra stanza, la loro continua intonazione nel tessuto lirico, orecchio teso a captare i conati impercettibili che abitano il paesaggio, appare connessa a una sorta di nostalgia della situazione comunicazionale¹⁰⁶⁵ o a una «già forte [...] esigenza di un'interlocuzione»¹⁰⁶⁶. Secondo Verdino, il primo «ispessimento della relazione io-tu, con la creazione di un personaggio femminile [...] alla presenza di un'altra voce nel testo»¹⁰⁶⁷ si trova in *La notte viene col canto*, la prima delle due liriche che formano l'*Appendice al Quaderno gotico*¹⁰⁶⁸.

Una tappa del percorso di avvicinamento a *Nel magma* è costituita dal dittico formato da *Onore del vero* (1957) e *Dal fondo delle campagne*, che Luzi compone fra il '56 e il '60 ma dà alle stampe solo nel '65 «per uscire, quasi con l'ansia di un esordiente»¹⁰⁶⁹ con *Nel magma*. I titoli delle sezioni introduttive, rispettivamente *Voci* e *Altre voci*, a riprova della complementarità dei due libri, costituiscono infatti «una sezione in prosopopea, dove gli oggetti dei titoli diventano soggetti parlanti, provocando un primo decentramento dell'egemonia dell'io e del suo antagonismo»¹⁰⁷⁰. La configurazione enunciativa di entrambe le opere si muove liberamente nei territori dell'opacità, per cui la presenza di verbi dichiarativi segnala un concorso di istanze i cui confini vengono sfumati dall'abolizione delle marche interpuntive del riporto, palliando il confine fra mimesi e diegesi. Si tratta, in ogni caso, di un'opacità prettamente allocutiva, in quanto l'orizzonte della responsività non risulta ancora

¹⁰⁶⁵ In altre parole, il tessuto lirico vive di voci perdute e ritrovate, come se ci fosse sempre qualcuno che parla da dietro le quinte: «Trae dalle antiche selve un fiato umano / il tempo tuo [...] Ma chi canta canzoni, chi argomenta / d'avvenire sul caldo della porta?» (da *All'autunno*, in *Avvento notturno*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 61, vv. 5-14).

¹⁰⁶⁶ «Anche lassù, ai suoi inizi, nella *Barca*, certi vocativi [...] sono il segno della volontà di rendere vivo il testo, con questi minimi segni di parlato. È già forte l'esigenza di un'interlocuzione e *Natura* si chiude con il canto di "voci" che "balzano sopra noi". Poco dopo, in *Avvento notturno*, [...] nascerà il colloquio interiore, spesso invocativo, con un tu ipostatizzato e astratto (l'anima), o cangiante nelle sue concretizzazioni, tutte comunque molto letterarie (la vita, la sera, la città, la fanciulla)» (S. Verdino, *La poesia di Mario Luzi*, op. cit., p. 32).

¹⁰⁶⁷ *Ivi*, p. 35; lo studioso prosegue sottolineando come «sempre di più [...] in questo articolarsi di posizioni diverse dell'io verso il tu, emerga il distacco tra il personaggio che dice io e lo *scriba*; anche in *La notte viene col canto*, a ben vedere, l'ultimo verso, isolato, è anche la didascalica esterna che chiude una scena dove la battuta della voce ha scalzato le posizioni dell'io» (*Ivi*, p. 36).

¹⁰⁶⁸ Cfr. § 10.4.

¹⁰⁶⁹ S. Verdino, *Introduzione*, op. cit., p. XXX. Ma cfr. anche Panicali: «La sua [del dialogo] timida sperimentazione inizia con la raccolta *Dal fondo delle campagne* e, nel volume successivo, si dispiega nella forma di una disputa "in ciascuno di noi, tra l'una e l'altra sua parte" fino a dar luogo a una vera e propria rappresentazione, costruita a due o più voci» (Anna Panicali, *Mario Luzi*, «Belfagor», 48/4, 1993, pp. 413-442, cit. p. 421); e Gattamorta: «*Dal fondo delle campagne* [...] costituisce il momento di passaggio da *Onore del vero* a *Nel magma*: la parola è proiettata a scoprire diversi modi linguistici di approccio con il reale, la lirica si apre al dialogo e a elementi narrativi, più frequenti diventano le descrizioni di incontri e sempre più necessario è il tentativo, dopo aver esplorato *Il giusto della vita*, di entrare *Nell'opera del mondo*» (L. Gattamorta, *La memoria delle parole*, op. cit., pp. 163-164).

¹⁰⁷⁰ S. Verdino, *La poesia di Mario Luzi*, op. cit., p. 16.

attivato; a questo proposito, Romano Luperini instaura un confronto tra la «colloquialità» di *Onore del vero* in contrapposizione alla «dialogicità» di *Nel magma*¹⁰⁷¹. Eppure qualcosa accade, come non manca di notare, ancora una volta, Raboni, in un intervento del 1961 intitolato *Luzi e la comunicabilità della solitudine*:

quelle figure di solitudine, di oscurità, di speranza nell'al di là del tempo e, correlativamente, di non speranza nell'uomo e nella storia dell'uomo, nel momento stesso in cui diventano esplicite rompono il cerchio della solitudine, si dirigono verso *qualcun altro*. La non-comunicabilità viene, paradossalmente, comunicata; l'area della comunicazione invade l'area della solitudine e ne altera i contorni. Fra i due termini, lo squallore metafisico della volontà di un discorso e la concretezza del discorso effettivo, si instaura una profonda e feconda relazione dialettica, attraverso la quale la stessa negatività del messaggio si trasforma in un'immagine dialettica della negatività, un'immagine che ammette e suscita anche il suo contrario¹⁰⁷².

Questa nuova «concretezza del discorso», esibita fin dal titolo, precorre il tipo di realismo di *Nel magma*, che adesso «diviene il fulcro dell'interrogazione luziana»¹⁰⁷³; a quest'altezza, scrive ancora Luperini, «il “vero” [...] viene subito nobilitato dall'“onore” che gli viene riconosciuto [...] porta in sé un'impronta trascendente»¹⁰⁷⁴. Venendo ai testi, una coppia di battute adiacente, per quanto opacamente non punteggiata, sembra apparire nel primo movimento di *Le petit montagnard*:

La vita della montagna tace,
15 soverchia ogni altra vita.
Che fai? Perdo notizia dalla mia
e risalgo dove i miei padri attesero
la discesa a occhi aperti nelle tenebre
e quel ch'è giusto o quel che apparve tale
20 tra queste quattro mura nere d'umido¹⁰⁷⁵.

¹⁰⁷¹ «Una colloquialità è presente già in *Primizie del deserto* e in *Onore del vero*, ma, avverte giustamente Mengaldo, è “del tutto introvertita e declinata pateticamente”. Il “tu” cui ci si rivolge è perlopiù l'io stesso o [...] una evocazione, non un personaggio. [...] Così anche l'incontro (certificato dal titolo: *L'incontro* appunto) con una immagine femminile che sembra diventare per un attimo interlocutrice si risolve pateticamente in un turbine autunnale di foglie travolte dal vento e nella malinconia di una luce al tramonto che si spegne. Manca, in tutta la raccolta, un vero dialogo, almeno che non si consideri tale quello immaginato con un morto (in *Il vivo, il morto*). Con *Nel magma*, invece, la colloquialità diventa aperta dialogicità» (R. Luperini, *Luzi e la crisi del genere lirico*, op. cit., pp. 113-114). Cfr. anche Panicali: «A partire da *Primizie del deserto* il linguaggio lirico non gli appare più in antitesi con la lingua comune. Anzi, [...] l'urgenza di parlare con voce umana si fa sempre più pressante, [...] ma anche perché risale a questi anni la scoperta di Dante che, a differenza del Petrarca – chiuso nella voce segreta del proprio fantasma – fa parlare gli altri» (A. Panicali, *Saggio su Mario Luzi*, op. cit., pp. 133-134).

¹⁰⁷² G. Raboni, *Luzi e la comunicabilità della solitudine*, op. cit., p. 119.

¹⁰⁷³ A. Panicali, *Saggio su Mario Luzi*, op. cit., p. 128.

¹⁰⁷⁴ R. Luperini, *Luzi e la crisi del genere lirico*, op. cit., p. 110.

¹⁰⁷⁵ Da *Le petit montagnard*, 1, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 261.

Al v. 16, una domanda *tu*-orientata spezza il *continuum* di una descrizione paesaggistica condotta in terza persona: «Che fai?»; le parole *io*-orientate che seguono ne costituirebbero quindi la risposta: «Perdo notizia dalla mia / e risalgo dove [...]» (vv. 16-17). Lo ‘pseudo-*enjambement*’ fra il v. 16 e il v. 17, per cui ci si aspetterebbe che «mia» fosse un aggettivo possessivo a cui facesse seguito un nome, mentre il verso successivo inizia con una congiunzione coordinante, viene così a essere impiegato come una figura di soppressione; in questo caso, più che di reticenza, si tratterebbe di un’ellissi, in quanto l’elemento abolito sembra potersi reintegrare con l’ultimo elemento del verso precedente (*Perdo notizia dalla mia vita*); come scrive Raffaella Scarpa, infatti,

la reticenza è figura del silenzio per eccellenza in quanto, nelle figure ricordate, la traccia di ciò che viene soppresso è senza dubbio maggiormente riconoscibile. Ciò è evidente nel caso dell’ellissi: è una figura di parola in cui la soppressione è relativa esclusivamente a quello che può essere sottinteso, ed è quindi l’intorno, il circostante che dà sostanza al vuoto, che motiva la ricostruzione di quello che manca. La decifrazione dell’elemento escluso è un enigma che si risolve nel contesto, nella grammatica, non è, insomma, una privazione perfetta¹⁰⁷⁶.

Se lo pseudo-*enjambement* («Perdo notizia dalla mia / e risalgo», vv. 16-17) costituisce un’ellissi e non una reticenza, appare significativo che la soppressione volontaria da parte della voce *io*-orientata debba essere reintegrata con un’istanza della voce paesaggistico-descrittiva, sortendo un effetto di continuità tra le due modalità enunciative, e che il termine che ci si astiene dal pronunciare sia quello su cui, fin da *Parca-Villaggio, cadono* tutti i discorsi («*il mesto rituale della vita*»). Al di là di queste considerazioni, e nonostante l’opacità data dall’abolizione delle marche interpuntive, i vv. 16-20 costituirebbero una coppia di battute adiacenti, che contrappone all’interrogazione una risposta pragmaticamente coerente e addirittura eccedente in quanto a informatività; in altre parole, è come se la responsività a lungo trattenuta stesse progressivamente venendo a ebollizione. Sembra rilevante, inoltre, che la domanda-stimolo sia proprio «Che fai?»: da un lato, si può notare una maggiore colloquialità e intimità interlocutiva rispetto alle domande impersonali e universali che caratterizzavano la primissima stagione; dall’altro lato, la voce *io*-orientata è chiamata a

¹⁰⁷⁶ Raffaella Scarpa, *Secondo Novecento: lingua, stile, metrica*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2011, cit. pp. 1-2.

rispondere del proprio operato e delle proprie azioni, anticipando così un motivo dialogico costituente di *Nel magma*.

Un altro elemento di interesse che prelude il libro del 1963 è il cortocircuito che viene a instaurarsi tra l'elemento del fuoco e la situazione conversazionale, dantesca, relata alla natura dell'essere umano. Nella *Commedia* infatti¹⁰⁷⁷, non solo le anime riacquisiscono proprietà umane nel momento in cui vengono investite dallo scambio di parola, ma gli stessi scambi di parola si rarefanno via via che il soggetto progredisce verso Dio, l'Assoluto che annulla la distanza necessaria alla vettorialità dialogica. Tornando al nesso tra l'elemento del fuoco e il manifestarsi discorsivo dell'umano, spicca il fatto che l'intera opera luziana principi con il verso (di *Parca-Villaggio*, scritta nel '51 e introdotta *in limine* a *La barca* nell'edizione Garzanti del 1960) «A lungo si parlò di te attorno ai fuochi»¹⁰⁷⁸: fin da subito insomma, osserva Anna Dolfi, «il fuoco [...] diviene il luogo intorno al quale si celebra il rito quotidiano della comunicazione e della conservazione della memoria»¹⁰⁷⁹. Appare rilevante, inoltre, che il nome «Mario» compaia per la prima volta nel testo incipitario di *Quaderno gotico* (1947) proprio in rapporto a «un fuoco» rigenerativo: «e io mi levo, mi libro e mi tormento / a far di me un Mario irraggiungibile / da me stesso, nell'essere incessante / un fuoco che il suo ardore rigenera»¹⁰⁸⁰; la seconda volta che questo accade è in *Presso il Bisenzio* (quando Luzi ha ormai «cambiato l'abito del poeta come “voce” per indossare quello di poeta come “persona”»¹⁰⁸¹), il cui paesaggio desolato sembra anticipato da una lirica di *Onore del vero* intitolata emblematicamente *Lungo il fiume*, e che termina appunto sul motivo di un «fuoco che comunica»: «Il paesaggio è quello umano / che per assenza d'amore / appare disunito e strano. / [...] – solo vorrei non come fiume freddo, / come fuoco che comunica...»¹⁰⁸²; o ancora, in

¹⁰⁷⁷ Cfr. § 3.3.

¹⁰⁷⁸ Da *Parca-Villaggio (La barca)*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 9, v. 1.

¹⁰⁷⁹ Anna Dolfi, *Tempo e paesaggio dal «fondo delle campagne»*, in Ead., *L'Ermetismo e Firenze*, vol. 2, op. cit., pp. 71-76, cit. p. 73. Cfr. anche Bigongiari: «il fuoco è in un certo senso il rapporto tra quello che brucia e quello che sparisce, cioè tra il visibile e quello che diventa calore, fiamma, che porta verso un'esperienza di calore e quindi di massima attualità dell'uomo. L'uomo sente la propria attualità in questa vivificazione, in questo calore che spande» (P. Bigongiari, *La ferita nell'invisibile*, in Id., *Nel mutismo dell'universo*, op. cit., p. 123).

¹⁰⁸⁰ Da *Quaderno gotico*, I, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 134, vv. 27-30. Cucinotta parla a proposito di uno «strazio metafisico esasperato dalla metamorfosi ignea: il fuoco *rigenerato* dal suo stesso ardore è *figura* di un *Mario irraggiungibile* da se stesso [...]. Luzi sembra ora voler affermare, attraverso la *dichiarazione* del nome, che è nel contempo intima consapevolezza, lamento di un'irredimibile *alterità* da sé e nesso relazionale, il senso profondo dell'ascesa e della rigenerazione che si dilata tra il *desiderio* e lo *sgomento*. E sarà proprio lo *sgomento* a imporsi come nucleo igneo [...] a *ripopolare* “d'allarmi” e di premonizioni le strade e gli itinerari dell'io» (C. Cucinotta, *Mario Luzi*, op. cit., p. 205).

¹⁰⁸¹ Aldo Rossi, *Nel magma di Mario Luzi*, «L'Approdo letterario», X, 1964, pp. 139-141, cit. p. 139.

¹⁰⁸² Da *Lungo il fiume*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 229, vv. 19-27. Cfr. a questo proposito anche Carlo Alberto Augieri: «nei versi [...] di *Lungo il fiume* (1954), la disgiunzione, la disunità del tutto [...] è superata grazie all'azione unitiva dell'acqua, con il suo riuscire ad insinuarsi tra contesti opposti [...]. Il paesaggio fluviale è messo in analogia con quello umano, che “per assenza d'amore / appare disunito e strano”: l'amore è

Fumo (*Dal fondo delle campagne*), il ‘volo terreno’ di «lingue di fuoco» attiva immediatamente un’allocuzione diretta:

un volo greve

15 d’altre lingue di fuoco prende terra
tra l’erica e la scopa, cerca il rogo.

«Gianni cresce, tuo padre vive ancora?»
Vi guardo, come siete, ancora forti
o lì lì per cadere
dalla parte dei vinti,

20 miei cari, miei simili, ripeto:
morte non sia per voi questo corrompersi
di volti o d’arti riscaldate, morte
sia altro da una migrazione opaca
d’anime in cerca del cratere. Ai vivi

25 una lucchia di fuoco nella cenere
è molto, è assai; poco più di un filo
di vita nella carne quasi morta
è ancora vita. Ma se voi dovete
perire e sopravvivere

30 per mediazione del fuoco,
non è questa caligine
di frasche macerate
ed arse che può pascervi, è una vampa
di trasparenza accesa in altre vite.

35 Lotto, fo che la mia non ne sia indegna¹⁰⁸³.

La domanda al v. 16, che cade nella sua adespoticità senza sollevare una risposta, riporta a quella forma di ‘chiacchiera esistenziale’ individuata in precedenza, per cui viene presentato come parlare standardizzato un interrogativo che riguarda niente meno che la vita e la morte. Subito dopo, come già in *Le petit montagnard*, attacca una voce che parla in prima persona, indirizzandosi a dei compagni («miei cari, miei simili», v. 20) che potrebbero forse essere i produttori della battuta diretta; analogamente a quanto accadrà nella post-combustione di *Presso il Bisenzio*, chi dice «io» pronuncia una preghiera per l’anima degli allocutori (vv. 21-24), che poco dopo vengono individuati proprio alla luce della «mediazione del fuoco» che

simile all’acqua, che si insinua unendo la diversità; [...] ad una condizione, però: “non come fiume freddo”, bensì “come fuoco che comunica”. [...] Il fuoco che riscalda è in analogia con l’acqua che si insinua e penetra, così come il calore umano si insinua e fa penetrare la sofferenza propria nell’afflizione altrui» (Carlo Alberto Augieri, *Somiglianza non metaforica e grammatica dell’inclusione molteplice. Sull’analogia «contigua» dell’ermetismo fiorentino*, in A. Dolfi, *L’Ermetismo e Firenze*, vol. 1, op. cit., pp. 49-71, cit. pp. 68-69).

¹⁰⁸³ Da *Fumo*, in M. Luzi, *L’opera poetica*, op. cit., p. 269.

toglie e dà loro la vita¹⁰⁸⁴ («Ma se voi dovete / perire e sopravvivere / per mediazione del fuoco», vv. 28-30). Per riassumere con una metafora, è come se la temperatura enunciativa si alzasse progressivamente, preparandosi all'eruzione dialogica del 1963 e al «“fuoco della lotta”» di *Presso il Bisenzio*. Nel frattempo, diventano «bruschi i conciliaboli, / ruvide le parole ed i commiati»¹⁰⁸⁵, il soggetto peregrina senza avere «il cuore in pace, / rivanga lutti vecchi di venti anni»¹⁰⁸⁶, e comincia a essere verbalizzato l'incontro «con gente poco nota / per una strada d'andamento incerto»¹⁰⁸⁷, dove appaiono «quattro» che parlano:

Il più lieto del crocchio, quel bambino
che se ne stacca ad ali tese e stride,
ebbro, torno torno dalla piazza del borgo...
Saranno sì e no quattro persone che s'avvedono della sua letizia.
5 Parlano giù nel buio. Parlano nelle vie, nelle rivendite.
Seguono sotto la lanterna un lungo ragionamento che non fa una grinza¹⁰⁸⁸.

§ 6.2 Dentro *Nel magma*

Questo paragrafo si suddivide in tre parti: la prima si propone di ricostruire il sistema dialogico dell'opera elencando e mettendo in rapporto i tratti prototipici e le componenti specifiche che lo caratterizzano; la seconda e la terza parte, che coincidono con le due sezioni del libro, sono la campionatura su cui si fonda (e che amplia, particularizza) tale ricostruzione.

§§ 6.2.1 Tratti dialogici e para-dialogici

«*Nel magma* segna l'affermazione della voce umana, ma anche [...] della sua crisi, o per lo meno della sua netta insufficienza»¹⁰⁸⁹: ci troviamo, insomma, di fronte a uno dei libri che più di tutti, nel panorama del Novecento italiano, hanno esplorato e sistematizzato, fondandovisi, le possibilità della funzione anti-dialogica, vale a dire «la sterilità del comunicare

¹⁰⁸⁴ Anche la lirica successiva, *Colpi*, rende conto di questa forza ambivalente del fuoco «Tempo che l'uomo in là con gli anni dice: / sono com'ero in compagnia del fuoco / che avviva e rode la sostanza» (da *Colpi*, *Ivi*, p. 271, vv. 4-6).

¹⁰⁸⁵ Da *Api*, *Ivi*, p. 272, vv. 10-11.

¹⁰⁸⁶ Da *A mezzacosta*, *Ivi*, p. 302, vv. 20-21.

¹⁰⁸⁷ Da *La valle*, *Ivi*, p. 303, vv. 2-3.

¹⁰⁸⁸ Da *Di notte, un paese*, *Ivi*, p. 306.

¹⁰⁸⁹ S. Verdino, *La poesia di Mario Luzi*, op. cit., p. 39.

dialogico»¹⁰⁹⁰. Riprendendo l'espressione divenuta celebre di Giuseppe Zagarrìo, questa «sorta di *Luzieide*»¹⁰⁹¹ si presenta come una sequela di situazioni sociali o *raggruppamenti*¹⁰⁹² dove «si sceneggiano diverse stazioni di incontri tra l'io di Mario, inteso come personaggio, e altri occasionali interlocutori, casualmente e d'improvviso incontrati sulla proda nebbiosa di un fiume di periferia come il Bisenzio, oppure nel caffè, al bureau, nella hall, in un treno, in auto, su una terrazza, a una festa, in una sacrestia, sempre cioè in luoghi di passaggio»¹⁰⁹³.

Tutti questi *faccia-a-faccia* sono accomunati dal senso di cruccio, spiacevolezza, fastidio e inappagamento che accompagna, senza eccezioni, la situazione conversazionale. Se tendenzialmente, nel *Giusto della vita*, gli interlocutori risultano assenti o muti, e proprio per questo vagheggiati e l'interazione desiderata, ora che l'incontro avviene, ora che «i fantasmi dell'antico libro [...] sono diventati progressivamente persone con cui instaurare un colloquio reale e fattivo»¹⁰⁹⁴, si presenta nei termini di uno scontro o di una resa dei conti destinati al fallimento: nessuno impara nulla dallo scambio¹⁰⁹⁵, modellizzato in via esclusiva su forme patologiche e disconfermanti; nessun senso comune viene co-costruito attraverso il dialogo, che, se mostra qualcosa, mostra la mancanza di una «parola / che ci accomuni», come recita *Bureau*. L'espedito dialogico viene adottato non in funzione di una «sintesi dialettica» attuabile sul piano della comunicazione verbale o per suo tramite¹⁰⁹⁶, osserva anche Anna

¹⁰⁹⁰ Anna Panicali, *Dialogo, visione, «l'antico salmodiare»*, in Giuseppe Nicoletti (a cura di), *Per Mario Luzi. Atti della giornata di studio. Firenze – 20 gennaio 1995*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 33-50, cit. p. 35.

¹⁰⁹¹ «si ha l'impressione di essere ormai come davanti ad una sorta di *Luzieide*; di un viaggio (omerico-virgiliano-dantesco) tentato dentro il magma moderno della materia cosmico-umana [...] discesa agli inferi moderni» (G. Zagarrìo, *Luzi*, op. cit., pp. 126-131).

¹⁰⁹² Nell'accezione di Goffman: «una situazione sociale ha inizio quando due o più soggetti si trovano alla presenza diretta gli uni degli altri e termina quando la penultima persona se ne va. Coloro che sono in una data situazione per quanto possano essere divisi, muti, distanti o presenti solo per un breve periodo di tempo, possono essere individuati collettivamente col termine "raggruppamento"» (Erving Goffman, *La situazione trascurata*, in P. P. Giglioli, *Linguaggio e società*, op. cit., pp. 133-138, cit. p. 136).

¹⁰⁹³ S. Verdino, *Introduzione*, op. cit., p. XXXI.

¹⁰⁹⁴ G. Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi*, op. cit., p. 211.

¹⁰⁹⁵ Anzi, Giovanni Fontana rileva la tendenza a ricorrere a «espediti che danno voce all'incapacità di capire, al non riconoscimento o al disconoscimento dell'altro, delle sue ragioni e dei suoi drammi: alludiamo al proliferare delle ipotesi, affidate a *dubitaciones* [...], ad avverbi come "forse" o a locuzioni come "a meno che..." [...], alla faticosa messa a fuoco di percezioni, sensazioni, idee, espressa attraverso la figura della *correctio*» (Giovanni Fontana, *Disconoscimenti. Appunti su "Nel magma" di Mario Luzi*, «Nuova Corrente», 54/140, 2007, pp. 257-282, cit. p. 275).

¹⁰⁹⁶ D'altronde, lo stesso Luzi parla dell'*inquinamento* della comunicazione per mezzo del menzognero proliferare delle *parole utili*, divenendo tragicamente terreno di non-incontro: «Io, per esempio, penso sempre con molta simpatia all'alfabeto Morse [...]. Era una forma convenzionale abbreviata con cui si potevano anche dire cose importanti, confidenze, confessioni. Voglio dire che c'è a volte una sorta di paradosso tra la semplicità del mezzo e la complessità di quel che si comunica. Oggi la comunicazione tende a farsi sempre più convenzionale. È comunicazione questa? Non lo so. Forse è dare notizie necessarie, informazioni utili, ma la comunicazione è un'altra cosa: è mettere qualcuno in rapporto con qualcun'altro» (M. Luzi, R. Cassigoli, *Frammenti di Novecento*, op. cit., p. 62).

Panicali, ma in funzione del suo stesso superamento, cioè dell'andare «oltre la comunicazione verbale» stessa:

Nei primi anni sessanta il pensiero europeo più agguerrito – e cito, ad esempio, Roland Barthes e Maurice Blanchot – riflette sul dialogo e ne scopre la molla nelle pause, negli intervalli del discorso, nelle interruzioni. Non vede più in esso il segno di uno scambio e di una ricomposizione pacifica, bensì l'allusione a una diversità radicale che si sottrae a ogni sintesi dialettica. Anche Luzi, che è sensibile ai problemi linguistici e teorici del suo tempo, usa il dialogo per rendere manifesta la differenza e far risaltare le voci in tutta la loro diversità, conferendo così alla poesia un carattere drammatico, che appare sempre più congeniale alla dinamica del suo pensiero. Tuttavia, in *Nel magma*, la dimensione dialogica marca anche la crisi del discorso e del linguaggio parlato e introduce una lingua silenziosa che si esprime attraverso gli atti, i gesti, lo sguardo. Insomma, va oltre la comunicazione verbale, che è il luogo privilegiato della coscienza, per mettere a fuoco l'inconscio, il latente che emerge dai bordi della disputa (dove le voci si contrastano), oppure del duetto (dove parlano all'unisono)¹⁰⁹⁷.

In ultima analisi, si verifica anche in Luzi, con drammatica intensità, quanto già riscontrato nei due grandi modelli primo-novecenteschi, Pascoli e Gozzano: vale a dire la ripresa dell'espedito del dialogato in funzione della rappresentazione di un tipo di crisi che, a partire dal rapporto con il linguaggio, sintomatizza «la crisi integrale dell'uomo novecentesco [...] dell'uomo *qui e ora*»¹⁰⁹⁸, e «documenta tutta una stagione dell'opaco, dell'informe e del degradato sia nei gangli della storia sia nella conoscenza umana»¹⁰⁹⁹. Per dirla con Laura Toppan, «il libro della crisi dell'uomo contemporaneo»¹¹⁰⁰, analogamente a quanto avviene negli *Strumenti umani* sereniani, con cui Luzi, scrive Francesca D'Alessandro,

¹⁰⁹⁷ A. Panicali, *Mario Luzi*, op. cit., p. 421. Ma cfr. anche Niva Lorenzini: «è questo un io consapevole, che si rapporta al trauma storico con riflessiva, composta percezione dell'estraneità. [...] [Luzi] non si esime di fatto dall'assegnare alla parola il compito di testimoniare, sulla pagina, una scissione non componibile, rendendo traumatico e carico di simbologia l'inventario degli oggetti, degli eventi. [...] La dialogicità riscoperta nel *Magma* tra l'interrogarsi e il mutare, la fedeltà e la metamorfosi, metterà infatti sempre più allo scoperto la tendenza a confrontarsi con l'instabile, lo squarcio improvviso che non si intende né si può decifrare. Frammento e canto daranno il segno di un convivere in frizione: alla lingua, attraversata da tagli, "cicatrici", disarticolata alla pari dei significati che non può più veicolare, spetterà il compito di lasciare aperto il contrasto, dilatandolo progressivamente in partitura dialogica, in contrappunto drammatico» (Niva Lorenzini, *Il presente della poesia. 1960-1990*, Bologna, il Mulino, 1991, cit. pp. 80-82).

¹⁰⁹⁸ P. Bigongiari, *Il non luogo della poesia*, in Id., *Nel mutismo dell'universo*, op. cit., pp. 11-12. In una conversazione con Renzo Cassigoli, da questi sollecitato a parlare della «crisi della cultura del Novecento», Luzi replica: «più che della cultura, direi della conoscenza; ecco: della cultura conoscitiva, nel senso che l'oggetto del conoscere, a un certo punto si è liquefatto. In questo senso direi [...] la poesia del Novecento ha avuto, invece, un grande ruolo. Ha dato veramente all'uomo del Novecento il senso del suo presente, della sua realtà: della sua condizione reale» (M. Luzi, R. Cassigoli, *Frammenti di Novecento*, op. cit., cit. p. 28).

¹⁰⁹⁹ S. Verdino, *Introduzione*, op. cit., p. XXXII.

¹¹⁰⁰ Laura Toppan, *De Angelis e Luzi: dialogicità e interrogazione in poesia*, in *L'avventura della permanenza. La poesia di Milo De Angelis*, a cura di Alberto Russo Previtali e Jean Nimis, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 147-164, cit. p. 160.

si trova spesso a condividere con lui un senso di colpa impalpabile e costante ingenerato dalle vicende nazionali e dalla situazione sociale, a far fronte alle accuse di debole partecipazione alla lotta politica, di inettitudine nello schierarsi, di inadeguatezza ideologica, di estraneità al proprio tempo, dovuta al vano tentativo di perseguire valori di verità e di senso, da contrapporre all'insensatezza del reale [...]. Di fronte a tanta ostilità, il poeta esita stupefatto, prima di tentare una spiegazione inutile, non accolta dagli accusatori e avvertita come un atto di presunzione, di presa di distanza, di aristocratica distinzione. Si affaccia qui, in tutta la sua problematicità, il disagio della propria condizione di poeta, in un contesto sociale che non accoglie lo scrivere fra i lavori possibili di un onesto cittadino¹¹⁰¹.

A rendere tanto peculiare il sistema di *Nel magma* è un concorso di fattori. Su tutti, spicca l'abbondanza dei dettagli con cui i fenomeni dialogici e para-dialogici sono riportati «con un esito di molteplicità che non ha eguali nel nostro secolo»¹¹⁰²: la cornice situazionale, la scansione analitica dei turni, il rapporto fra gli interlocutori, i loro statuti epistemici, le varie fasi dello sviluppo dell'interazione, compreso il senso che gli stessi parlanti le attribuiscono – tutto viene raccolto dalla voce principale, per cui la quantità di informazioni dialogiche che i testi offrono supera quella di qualsiasi altro libro in versi del Novecento. Questo apparato viene scrupolosamente organizzato e distribuito in un quadro stilisticamente omogeneo e allo stesso tempo formalmente complesso e stratificato; la tipizzazione dei fenomeni enunciativi, infatti, non è il risultato dell'applicazione di un modello rigido e predefinito, fatto slittare di scena in scena per giustapposizioni, quanto di una sperimentazione continua, un «prisma problematico di tensioni»¹¹⁰³ dove ogni singola unità riforma a vari livelli e impreziosisce di nuove strategie il grande congegno anti-dialogico che è il libro definito da Verdino come «il grado zero della scrittura luziana, la piena rivelazione di sé a se stesso, [...] testo matrice, che [...] proprio in quanto matrice [...] si configura come inaugurazione di un modo ed è il libro meno costruito di Luzi, non a caso non presenta alcuna scansione»¹¹⁰⁴. Allo scopo di agevolarne l'attraversamento, si propone di seguito una configurazione complessiva delle componenti e dei tratti prototipici connessi all'emergenza dialogica, suddivisi in cinque macro-categorie, nell'ordine: rapporto fra dialogato e non-dialogato; cornice conversazionale; relazione interlocutiva; strutturazione dello scambio e mosse tipiche; funzioni dell'interazione.

¹¹⁰¹ F. D'Alessandro, *Introduzione*, op. cit., pp. XXXIX-XL.

¹¹⁰² S. Verdino, *Introduzione*, op. cit., p. XI.

¹¹⁰³ S. Verdino, *La poesia di Mario Luzi*, op. cit., p. 32; cfr. anche Quiriconi: «La realtà si sfaccetta, rivela il suo essere prismatico; non c'è niente allora che non alluda contemporaneamente all'abbruttimento più profondo e all'ascesi più sublime» (G. Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi*, op. cit., p. 249).

¹¹⁰⁴ S. Verdino, *La poesia di Mario Luzi*, op. cit., p. 18.

1. *Rapporto fra dialogato e non-dialogato*

– *Quantità*. Dei diciotto testi di cui si compone *Nel magma*, 13 contengono uno scambio verbale diretto, e 4 ospitano battute non-dialogiche fra caporali bassi (come i frequenti auto-indirizzi del soggetto e gli enunciati che cadono senza attivare una risposta). Soltanto uno, l'ultimo, non complica il sistema enunciativo tramite passaggi di voce o discorsi riportati, e il titolo di questo testo è emblematico: *Accordo* (l'accordo è infatti precluso al dialogato di *Nel magma*, che si fonda invece sul disaccordo e sulla conflittualità).

– *I passaggi non-dialogici*. All'interno dei componimenti dialogici, il non-dialogato è calibrato in funzione dell'interazione verbale: le battute dirette vengono inserite nelle posizioni-forti, cioè strutturali, del testo (incipit ed explicit; le stesse battute che si trovano nel corpo centrale occupano preferibilmente la posizione d'inizio strofa), mentre i versi non-dialogati che eventualmente precedono la prima battuta della lirica e molto più spesso seguono l'ultima tendono a servire rispettivamente da preludio e da postludio all'evento principale, contestualizzandone e dissolvendone le coordinate spaziotemporali. Inoltre, i passaggi non-dialogici che separano i singoli turni o una battuta diretta dalla successiva sono riservati alla descrizione e al commento dei fatti relativi all'evento principale, «spazi specifici in cui [il narratore] presenta e descrive i propri pensieri»¹¹⁰⁵. Perfino gli squarci paesaggistici, dalla campitura più o meno estesa, sono suscettibili di far parte di una precisa strategia anti-dialogica, in quanto relati ai moti centrifughi di un personaggio che resta in silenzio oppure taglia corto, guardando fuori o divagando con il pensiero («È in età da accusare in pieno questo colpo – mi dico / e guardo con i suoi occhi quel brano / di campagna pulita sulle colline / infittirsi d'ombre [...]»¹¹⁰⁶). Non si danno, in altre parole, altri eventi (fatti) all'infuori della situazione conversazionale: l'incontro-scontro fra le parti è la sola vicenda che succede in *Nel magma* e quanto se ne distanzia (come gli scorci descrittivi del paesaggio e dell'ambiente circostante o i pensieri del soggetto) si pone come deviazione o prodotto della circostanza conversazionale; in altre parole, «il dialogo costituisce, nella maggior parte dei casi, il vero motore d'avvio dei testi: anche quando esso sembra apparentemente marginale, in realtà è funzionale al senso ultimo del testo»¹¹⁰⁷. Dal momento che l'evento principale, in tutti gli atti che lo ripetono, è sistematicamente connesso al fallimento della comunicazione, come mostra

¹¹⁰⁵ D. Frasca, *Posture dell'io*, op. cit., p. 39.

¹¹⁰⁶ Da *Terrazza (Nel magma)*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 343, vv. 11-14.

¹¹⁰⁷ L. Toppan, *De Angelis e Luzi*, op. cit., pp. 149-150.

l'analisi dei singoli campioni, il non-dialogato crescerebbe quindi in funzione della rappresentazione dell'*anticomunicatività*¹¹⁰⁸ del dialogato.

– *L'aspetto realistico*. È noto che lo scambio d'informazioni opera su più livelli e che alla comunicazione non-verbale viene universalmente riconosciuto un antico primato su quella verbale¹¹⁰⁹, di cui spesso rivela gli aspetti potenzialmente incongruenti, in particolar modo per quanto riguarda il *display* delle emozioni. I passaggi non-dialogici che separano i turni dialogici di *Nel magma* non soltanto introducono e commentano l'evento principale, ma lo incrementano attraverso un sistema complesso di rappresentazioni prospettiche, frequenti enunciati *io*-rivolti (della serie *mi dico*) e valutazioni in presa diretta (il piano mimetico è quasi sempre simultaneo a quello diegetico) dove si accumulano particolari opprimenti su quanto sta accadendo di percettibile e impercettibile. In altre parole, quanto effettivamente detto e udito è completato, collegato e fatto accompagnare da indizi di profondità, con una massima attenzione per i segnali cinesici (la gesticolazione, gli sguardi¹¹¹⁰, la mimica facciale) e, con un'espressione goffmaniana, le «glosse del corpo»¹¹¹¹. La componente cinesica, inoltre, diventa il veicolo per manifestare gli atteggiamenti relazionali dei parlanti e psicologizzare i loro stati emotivi e cognitivi, insinuarne gli aspetti intimi e portare a espressione il non-detto («e acuisce lo sguardo di quel tanto / che affiorano infine due pupille / fissate su di me da quel bianco. / [...] Lo vedo chiuso nella propria offesa serrare i denti / e non so se recrimina o se cova / così la forza di sfidare il suo inferno»¹¹¹²). Se il non-dialogato ingrandisce, sviluppa e amplia il dialogato, infatti, questo è possibile perché il dialogato rimanda continuamente alla

¹¹⁰⁸ Testa parla infatti di episodi dialogici «dai tratti paradossali e anticomunicativi» (E. Testa, *Per interposta persona*, op. cit., p. 27).

¹¹⁰⁹ «L'antropologo A. Mehrabian, pubblicando i risultati di due suoi studi (1971), aveva affermato che la componente verbale di un messaggio impattava sul riconoscimento del suo significato solo per un 7%; il 55% e il 38% riguardavano rispettivamente il linguaggio del corpo (includendo la mimica facciale) e il tono di voce. A di là di questa celebre e, forse abusata, ripartizione, quello che si può sottolineare è che in linea di principio, soprattutto quando siamo di fronte a messaggi contraddittori la componente non verbale (anche in quanto veicolo di emozioni e stati d'animo) offre all'interprete indicatori più accurati delle parole» (Ramona Bongelli, Ilaria Riccioni, *Cosa facciamo con le parole. Modelli di analisi qualitativa delle interazioni verbali*, Milano, FrancoAngeli, 2020, cit. p. 54, n.). Anche sul piano filogenetico, «vari studiosi [...] spiegano la comparsa di un apparato vocalico moderno nell'*homo sapiens* come fase finale di un'evoluzione graduale che ebbe inizio da un repertorio comunicativo costituito da mani, braccia, e espressioni facciali supportate da vocalizzazioni [...] avanzando l'ipotesi che il linguaggio possa avere avuto un'origine gestuale» (Sabina Fontana, Virginia Volterra, *Gesti e segni. Un'origine comune?*, in *Segnare, parlare, intendersi: modalità e forme*, a cura di Sabina Fontana e Elena Mignosi, Milano-Udine, Mimesis, 2012, pp. 109-132, cit. p. 109).

¹¹¹⁰ Sull'importanza del motivo dello sguardo in *Nel magma*, cfr. almeno D. Frasca, *Sguardi-lampeggianti*, in Id., *Posture dell'io*, op. cit., pp. 57-62.

¹¹¹¹ G. Fele, *L'insorgere del conflitto*, op. cit., p. 31; secondo Goffman, «gli individui, in breve, trasudano espressioni» (E. Goffman, *L'interazione strategica*, op. cit., p. 11). Come scrive Panicali, «è la corporeità del linguaggio che lascia capire quel che il soggetto parlante non dice» (A. Panicali, *Saggio su Mario Luzi*, op. cit., p. 176).

¹¹¹² Da *Bureau*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., pp. 334-335, vv. 45-56.

dimensione del non-detto, a un «resto» che incombe e che i parlanti cercano di *indovinare* («cercando d'indovinare il resto»¹¹¹³, «“Mario” mi previene lei che indovina il resto»¹¹¹⁴). Sono molteplici i passi di *Nel magma* in cui l'*io* dialogico inferisce il non-detto tramite un'«accurata indagine» che scruta i gesti e le espressioni cinesiche di chi ha davanti; facendo riferimento a un'osservazione di Spitzer, si può forse parlare di un tentativo di *familiarizzare*:

Familiarizzare con qualcuno non significa altro che divenire consapevoli di tutti quegli aspetti che lo contraddistinguono: questo “nuovo” individuo, “oggetto di studio”, vive basandosi su presupposti che per lui sono scontati, ma che l'estraneo deve ricavare con accurata indagine. L'esplorazione psicologica di un carattere [...] avviene estrapolando e “sviluppando” le cose dette solo implicitamente¹¹¹⁵.

L'insieme di questi elementi conferisce all'intera scena una profondità prospettica funzionale alla rappresentazione dell'evento dialogico nella sua intera complessità, sortendo l'effetto di un *realismo serio*¹¹¹⁶, per quanto *disturbato* dai continui elementi anti-realistici propri del linguaggio poetico e «declinato in modernissime forme oniriche e quasi visionarie», come nota Luperini parlando di «realismo onirico»:

i personaggi hanno una evidenza corposamente espressionistica; l'argomento della «disputa» riguarda il costume, la moralità e una religione vissuta non per allusioni mistiche ma come scelta concreta di vita [...]; l'ambientazione è realistica, e di un realismo non più confinato al mondo contadino o artigiano caro a Betocchi o al neorealismo toscano [...] come era in *Onore del vero*, ma verificato sui grandi temi dell'alienazione neocapitalistica che allora erano all'ordine del giorno nel dibattito culturale, nel cinema e nella letteratura, e declinato in modernissime forme oniriche e quasi visionarie (*Presso il Bisenzio* è un grande esempio di realismo onirico)¹¹¹⁷.

Sulla scia di queste considerazioni, va inoltre aggiunto che la progettualità retorica che contraddistingue il «parlato-scritto»¹¹¹⁸ degli interlocutori toglie molto all'imitazione di un

¹¹¹³ Da *Nel caffè*, *Ivi*, p. 323, v. 26.

¹¹¹⁴ Da *L'India*, *Ivi*, p. 347, v. 34.

¹¹¹⁵ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 198.

¹¹¹⁶ La ripresa della nozione trae spunto anche dal fatto che in *Nel magma*, come vedremo meglio più avanti, agisce un particolare «fascino del repellente e del patologico», elemento che ha contribuito alla determinazione del realismo serio auerbachiano, che mette «in cruda luce il lato creaturale nell'antropologia cristiana, cioè il suo assoggettamento alla sofferenza e alla caducità» (Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000, vol. 2, cit. p. 282 e vol. 1, cit. p. 272).

¹¹¹⁷ R. Luperini, *Luzi e la crisi del genere lirico*, op. cit., p. 115.

¹¹¹⁸ «ovvero la mimesi letteraria del registro orale della lingua. Con questa formula, esemplare, insieme al “parlato recitato”, della più comprensiva categoria del “parlato simulato”, si indicano sequenze dall'estensione variabile (singole battute in discorso diretto o ampi brani dialogici o, in tempi ormai vicini a noi, intere opere) sostenute

immediato *faccia-a-faccia*, sortendo l'effetto straniante di un discorso preparato fatto durante un incontro casuale. E tuttavia, la manifestazione dei processi mentali durante l'ascolto e dei filtri percettivi che processano le informazioni illumina la scena dialogica di una profondità nuova e forse ineguagliata nel Novecento. Del resto, lo stesso Luzi aveva confidato a Sereni in una lettera del '63 il desiderio di «spingere più oltre di quanto avessi fatto nell'*Onore* la captazione del reale»¹¹¹⁹, riconoscendo almeno in parte il debito nei confronti della lezione sereniana¹¹²⁰. Di qui, quel «nuovo sentimento della realtà» di cui parla Verdino introducendo *Nel magma*:

Nel magma promuove, per Luzi, un nuovo sentimento della realtà, dal momento che a questa concorre sia la rappresentazione mimetica dell'esperienza, sia la rappresentazione metaforica, in immagine, delle diverse prospettive, di disperazione e fede, dentro l'uomo. La profonda stratificazione del testo, tra l'orizzontalità della narrazione e l'ossessività di una fitta gamma di segnali, tra stupefacenti mimesi dei gesti più minuti (il masticare gomma, o schiocco di «dentiera smossa», il movimento sulla maniglia nell'auto, ecc.) e referenze archetipe delle immagini, costituisce un testo "profondo" dove la fittissima intertestualità produce un vero e proprio libro di poesia, decisamente diverso dalla raccolta lirica, e geniale concretizzazione della vocazione poemica di Luzi¹¹²¹.

dalla volontà di rappresentare il processo comunicativo in azione e il "dire" del personaggio» (Enrico Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, cit. p. 10).

¹¹¹⁹ R. Luperini, *Luzi e la crisi del genere lirico*, op. cit., p. 109.

¹¹²⁰ Sul «costante guardare l'uno all'altro – spesso nella direzione che va da Luzi a Sereni →», cfr. F. D'Alessandro, *Tra «Nel magma» e «Gli strumenti umani»: cronistoria di un debito poetico*, in Ead., *Introduzione a M. Luzi, V. Sereni, Le pieghe della vita*, op. cit., p. XXXV e ss.; «Luzi stesso, ricordando a distanza di un ventennio la nascita della sua raccolta, ne mette in evidenza l'origine, impensabile, quasi indotta da una forza esterna, irresistibile e necessaria, quanto il vortice vitale, il gorgo travolgente dell'energia sereniana, sperimentato, a suo dire, ogni volta che si fosse accostato ai suoi versi [...] Con onestà ammirevole, Luzi (nello scambio epistolare del maggio 1963) non esita a ricondurre la lezione di Sereni all'attitudine alla "captazione del reale" (come autentica vocazione all'esperibile, lontana dal rischio dell'"apriori teoretico") e i relativi strumenti poetici utili a farsene specchio [...]. Egli riporta così nel cono d'ombra dei nascenti *Strumenti umani* il modello originario del suo *Nel magma*, uscito tempestivamente in volume due anni prima, ma a essi debitore, prima che questi trovassero la sistemazione organica della raccolta». Ma cfr. anche Ramat: «Quanto a Sereni, le sue unità poetiche abitualmente brevi [...] si erano già protese per tempo, e in piena convinzione e continuità almeno a cominciare dalla serie *Appuntamento a ora insolita* (1958-'60), ad accogliere il senso, invito o prepotenza, della voce *altra*, suscitando un diverbio-dissidio che viene delineandosi storicamente in parallelo a quello, normalmente più sentenzioso e canalizzato su proposizioni di maggior ampiezza espositiva, che s'incontra nella scrittura luziana sull'aprirsi degli anni Sessanta. Se anche non sia futile assegnare a Sereni la priorità di questa decisiva sortita dal monovocalismo, non è comunque troppo sensibile lo scarto fra la "trovata" sereniana e quella luziana. (C'è semmai da osservare che ne *Gli strumenti umani* la voce *altra* può essere anche l'inserito di una citazione ovvero autocitazione, con effetti che vanno dall'iperletterarietà denunciata e sofferta del *Diario d'Algeria* a quel che adesso bisogna leggere come ironia sulla iperletterarietà medesima invadente: dati pressoché estranei alla concomitante poesia di Luzi)» (S. Ramat, *Purgatorio e inesistenza*, op. cit., pp. 151-152).

¹¹²¹ S. Verdino, *Introduzione*, op. cit., pp. XXXII-XXXIII. Come osserva Frasca, «la presenza di un narratore omodiegetico e l'adozione della focalizzazione interna fissa permettono alla poesia di Luzi di essere introspettiva e di mostrare il maturare dei pensieri in situazioni di vita sociale che ci appaiono verosimili» (D. Frasca, *Posture dell'io*, op. cit., p. 68).

2. Cornice conversazionale

– *La funzione dei titoli.* I titoli «prevalentemente concreti e definiti»¹¹²² di *Nel magma* conformano la cornice conversazionale inserendo l'evento principale del testo entro una coordinata spaziale (in sette casi¹¹²³), temporale (in tre¹¹²⁴) o relazionale (ancora in tre¹¹²⁵). Guardando ai restanti titoli: *Il giudice* mette in evidenza il ruolo dell'interlocutore; *Ma dove* anticipa la domanda saliente che il soggetto si pone dopo aver captato l'insinuazione di una voce; *L'India* è il titolo del «film senza commento» che i due personaggi guardano; i sinonimici *D'intesa* e *Accordo* rimandano infine a una dimensione conciliata che non può, in questo libro, essere raggiunta tramite lo scambio verbale (nessuna delle due liriche è infatti dialogica).

– *Il paesaggio anti-dialogico.* Di frequente, i versi iniziali e finali dei testi suggeriscono e raccolgono l'atmosfera morale che contraddistingue gli scambi rappresentando un paesaggio a vari livelli allarmante e disagiata, dai contorni incerti e nebulosi, modernamente desolato: negli ambienti esterni, la nebbia produce e risucchia le figure parlanti; negli ambienti interni, è il loro stesso fumo che li ingloba. Quando è rappresentato nel corpo centrale del testo, nelle sequenze non-dialogiche che separano le singole riprese verbali, lo scenario può assumere una funzione anti-dialogica in quanto subentra in rapporto alla distrazione di uno dei parlanti (spesso il soggetto), che si astrae nel circostante sottraendosi all'interazione («Mentre io guardo lontano / ed altro non mi viene in mente / che il mare fermo sotto il volo dei gabbiani [...]»¹¹²⁶). Un tratto peculiare che caratterizza alcuni interni è l'affollamento coatto di una ressa anonima che si muove intorno alla scena principale¹¹²⁷, quasi opprimendola («accorre / e si stipa una moltitudine sorda che esala fumo»¹¹²⁸); lo stesso paesaggio o l'ambiente circostante possono interferire nello scambio come un brusio («mentre l'acqua della gora fruscia, / mentre ronzano fili alti nella nebbia sopra pali e antenne»¹¹²⁹; «mentre scorre in un brusio d'api, nel film senza commento, l'India»¹¹³⁰) che, quando si stacca dal sottofondo, non lo fa senza destare apprensione («Dicono a una radio di Eichmann»¹¹³¹; «il grido del ferroviere

¹¹²² R. Luperini, *Luzi e la crisi del genere lirico*, op. cit., p. 110.

¹¹²³ *Presso il Bisenzio, Tra le cliniche, Nel caffè, Bureau, Terrazza, Nella hall, Tra quattro mura.*

¹¹²⁴ *Tra notte e giorno, Prima di sera, Dopo la festa.*

¹¹²⁵ *L'uno e l'altro, Ménage, In due.*

¹¹²⁶ Da *Il giudice*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 325, vv. 5-7.

¹¹²⁷ Questo tratto sembra uno sviluppo dell'antico motivo dei «vari insiemi umani [...] che richiamano le moltitudini di anime del *Purgatorio* dantesco» (L. Gattamorta, *La memoria delle parole*, op. cit., p. 168).

¹¹²⁸ Da *Nel caffè*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 322, vv. 5-6.

¹¹²⁹ Da *Presso il Bisenzio, Ivi*, p. 319, vv. 82-83.

¹¹³⁰ Da *L'India, Ivi*, p. 347, v. 43.

¹¹³¹ Da *Nel caffè, Ivi*, p. 322, vv. 5-6.

che dà il via / al convoglio impigrato tra l'erba folta»¹¹³²). Il tutto restituisce una generale atmosfera di ottundimento, il senso di angustia legato allo scambio verbale.

3. *Relazione interlocutiva*

– *Mai visti o visti prima?* Un primo tratto ricorrente nella rappresentazione dei personaggi parlanti che scandiscono il libro è l'irrisolta identificazione da parte del soggetto, che lascia sospesi i legami relazionali e stenta a riconoscere i suoi interlocutori¹¹³³:

«Ne escono quattro / non so se visti o non mai visti prima»¹¹³⁴;
«“Conosci mio marito, mi sembra”»¹¹³⁵;
«Ravvisarlo no, ma a una fitta improvvisa so che non è estraneo / al mio passato»¹¹³⁶;
«Né lui vede un amico d'altri tempi / in me che lo giudico e lo guardo / ugualmente estraneo»¹¹³⁷.

Questi parlanti chiamano per nome l'*io* dialogico (prevalentemente allo scopo di «dare più forza al rimprovero»¹¹³⁸) ma a nessuno di loro viene riservato lo stesso trattamento: da una parte c'è «“Mario”», dall'altra parte ci sono figure umane designate da termini astratti, talvolta stereotipati (*uno, qualcuno, lui, lei, costui; la padrona di casa, il giudice* e via dicendo), oppure attraverso moduli perifrastici che mettono in primo piano attributi specifici (e stranianti) senza niente togliere alla vaghezza e alla impersonalità¹¹³⁹ («*Uno*, il più lavorato da smanie e il più indolente»¹¹⁴⁰, «mi dice *uno* forato nella gola»¹¹⁴¹, corsivi miei); preme ricordare, a questo proposito, la funzione dialogica che Levinas attribuisce ai «nomi di persona, il cui *dire* significa un volto»¹¹⁴².

¹¹³² Da *Tra notte e giorno*, Ivi, p. 327, vv. 33-34.

¹¹³³ Fenomeno che, come osserva Cucinotta, compare precocemente già all'altezza di *Onore del vero*: «l'*io*, nel momento stesso in cui si avverte *ombra* dantesca *vana* e mutevole [...] è già impegnato nel dialogo – avviato dallo stesso tenero e trepidante “E tu chi sei” di *Villaggio* [...] – con una figura che in realtà ha riconosciuto immediatamente, nonostante l'incertezza retorica se si tratti di una “persona vera” o di uno *spirito* “tornato in sogno a questa volta”» (C. Cucinotta, *Mario Luzi*, op. cit., pp. 320-321).

¹¹³⁴ Da *Presso il Bisenzio*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 317, vv. 2-3.

¹¹³⁵ Da *Ménage*, Ivi, p. 329, v. 13.

¹¹³⁶ Da *Bureau*, Ivi, p. 333, vv. 8-9.

¹¹³⁷ Da *Nella hall*, Ivi, p. 345, vv. 10-12.

¹¹³⁸ D. Frasca, *Posture dell'io*, op. cit., p. 47.

¹¹³⁹ Cfr. almeno L. Gattamorta, *Impersonalità e intersoggettività della «lingua naturale» nell'opera di Luzi*, in Ead., *La memoria delle parole*, op. cit., pp. 264-275.

¹¹⁴⁰ Da *Presso il Bisenzio*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 317, v. 5.

¹¹⁴¹ Da *Nel caffè*, Ivi, p. 322, v. 8.

¹¹⁴² E. Levinas, *Nomi propri*, op. cit., p. 4; è in virtù di questa restituzione del volto, in sostanza, che i nomi di persona «resistono [...] alla dissoluzione del senso e [...] ci aiutano a parlare» (Ibidem).

– *L'«impressione di repellente fantasma»*¹¹⁴³. I filtri percettivi del soggetto deformano i vari personaggi cogliendone caratteristiche sgradevoli e deturpanti, spesso relate alla malattia e alla decadenza fisica («suoi occhi vizzi, deboli»¹¹⁴⁴; «quella bocca vizza», «nuche lanose e opache»¹¹⁴⁵): gli interlocutori sono «figure opache *che* si moltiplicano con sguardi miopi, vizzi e deboli, sorrisi da infermi, tic e gesticolazioni irose e frustrate, in una rete di segnali di una umanità che ha perduto ogni idealità e assiste allo sfaldarsi delle proprie ideologie, rinsaccata nella massificazione della vita»¹¹⁴⁶. L'effetto di uno *straniamento grottesco* è accentuato dalla gestualità ripetitiva e meccanica in cui i figuranti indulgono, le stesse battute insorgono in corrispondenza di movimenti ticcosi e contorcimenti spettrali («il tremito / si torce in tic convulso»¹¹⁴⁷). L'insieme contribuisce a quell'effetto di «cattiveria stilistica e figurativa»¹¹⁴⁸, di realismo «bruto e irriflessivo»¹¹⁴⁹ che Luzi raggiunge in questo libro, la cui «musa [...] sembra essere [...] la ripugnanza»¹¹⁵⁰.

– *Altezze diverse*. Gli interlocutori di *Nel magma* si parlano senza effettiva possibilità di comunicazione, da angolazioni inconciliabili e da «due altezze diverse»¹¹⁵¹. I loro posizionamenti non hanno elasticità, non diventano *riposizionamenti* durante e grazie allo scambio verbale, nel corso del quale gli stessi partecipanti (soprattutto il soggetto) acquistano consapevolezza dell'insuccesso comunicativo. Inoltre, il loro approccio all'interazione è caratterizzato da una costante asimmetria: al maggiore investimento di una parte (di solito chi prende l'iniziativa parla anche con maggiore dispendio di energia locutoria) corrisponde un equivalente sottrarsi dell'altra; come ha scritto Milo De Angelis, a Luzi «non [...] interessa rappresentare due verità che si oppongono *ma piuttosto il terreno tra l'una e l'altra*»¹¹⁵². Questa differenza di altezze si riflette infine anche nel *modus loquendi*: alla progettualità

¹¹⁴³ E. Auerbach, *Mimesis*, op. cit., II, p. 243.

¹¹⁴⁴ Da *Presso il Bisenzio*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 317, v. 9.

¹¹⁴⁵ Da *Nel caffè*, *Ivi*, p. 322, v. 14 e v. 23.

¹¹⁴⁶ S. Verdino, *Introduzione*, op. cit., p. XXXI.

¹¹⁴⁷ Da *Presso il Bisenzio*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 317, vv. 11-12.

¹¹⁴⁸ «gli aggettivi [...] che definiscono i personaggi ne deformano espressionisticamente i volti e i gesti [...], facendo trasparire un implicito giudizio morale. [...] La cattiveria stilistica e figurativa di *Nel magma* vorrebbe esibire la stessa necessità di quella dantesca [...], e oscilla perciò fra una punta di sprezzo nei confronti dell'opportunità e della grettezza altrui e lo scatto di orgoglio quasi superbo di chi si ritiene fra gli «eletti alle cose più alte» (*Dopo la festa*) e rivendica una superiorità» (R. Luperini, *Luzi e la crisi del genere lirico*, op. cit., p. 117).

¹¹⁴⁹ Marco Menicacci, *Luzi. Il demone filosofico*, Firenze, Franco Cesati, 2007, cit. p. 100.

¹¹⁵⁰ G. Fontana, *Disconoscimenti*, op. cit., p. 274.

¹¹⁵¹ Da *Nella hall*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 345, v. 25.

¹¹⁵² Milo De Angelis, *Breve viaggio tra le ombre di Mario Luzi*, «Nuovi argomenti», 20 ottobre 2014, URL: <www.nuoviargomenti.net/poesie/breve-viaggio-tra-le-ombre-di-mario-luzi/>. Ultimo accesso: febbraio 2023.

discorsiva e forza retorica degli interlocutori fa da contraltare la pigrizia ragionativa del soggetto, che dà aria a frasi più brevi e tendenziose.

– *La scarsa loquacità del soggetto*. Se si prendono in considerazione i dieci episodi di *Nel magma* in cui l'io dialogico è coinvolto in un'interazione verbale in senso stretto¹¹⁵³, su un totale di circa 790 parole complessive implicate nello scambio, soltanto 230 circa, quindi il 29,1%, vengono pronunciate da questi, mentre le restanti 560, cioè il 70,9%, sono da ascrivere ai suoi interlocutori: in altri termini, la struttura dialogica del libro cresce fedelmente su quel «poco detto, / e molto udito» in conclusione alla sua lirica incipitaria, *Presso il Bisenzio*.

– *Congedi disfunzionali*. Un'ultima spia dei fallimenti dialogici di *Nel magma* è il momento del congedo o della cessazione dello scambio verbale. In molti casi, la fine dell'incontro viene soltanto prefigurata dal soggetto in apprensione («E frattanto penso con un brivido / a noi quando saremo sull'uscita / sul punto di dirci addio sotto la pioggia [...]»¹¹⁵⁴; «“Ascoltami” comincio a mormorarle / e già penso al chiarore della sala dopo il technicolor / e a lei che sul punto di partire / mi guarda [...]»¹¹⁵⁵). Una forma di interruzione anti-dialogica sono anche le battute con cui un parlante si sottrae alla conversazione tagliando corto. Il momento del congedo trova un correlativo fenomenico nelle immagini di sfaldamento paesaggistico e perdita delle coordinate spaziotemporali che trovano spazio nei versi finali di molteplici componimenti.

4. *Strutturazione dello scambio e mosse tipiche*

– *La Ringskomposition*. L'estrema progettualità che presiede al sistema enunciativo di *Nel magma* traspare anche nella sofisticatissima strutturazione degli scambi; una delle spie più evidenti della presenza di una mente compositrice è la struttura ad anello entro cui sono organizzate molteplici scene dialogiche. La *Ringskomposition* dialogica si realizza tramite la ripresa, da parte della battuta finale, della battuta incipitaria della lirica; la tendenza a risolvere circolarmente le scene dialogiche si manifesta già a partire da *Presso il Bisenzio* dove, prima di abbandonare la situazione conversazionale, il secondo interlocutore riformula pateticamente la sentenza di disconferma perentoria che il primo aveva pronunciato come formula d'apertura («“Tu? Non sei dei nostri”», «“O Mario, ma è terribile, è terribile tu non sia dei nostri”»¹¹⁵⁶);

¹¹⁵³ Vale a dire: *Presso il Bisenzio*, *Nel caffè*, *Il giudice*, *Tra notte e giorno*, *Ménage*, *Bureau*, *Prima di sera*, *Nella hall*, *L'India*, *Tra quattro mura*.

¹¹⁵⁴ Da *Nel caffè*, *Ivi*, p. 324, vv. 67-69.

¹¹⁵⁵ Da *L'India*, *Ivi*, p. 347, vv. 29-32.

¹¹⁵⁶ Da *Presso il Bisenzio*, *Ivi*, pp. 317-319, v. 6 e v. 77.

in *Ménage*, per fare un altro esempio, la battuta iniziale e quella finale (entrambe non-dialogiche) si corrispondono perfettamente e sono pronunciate dalla medesima attrice.

– *La ripetizione coatta*. La gestualità ripetitiva e meccanica che caratterizza gli interlocutori si riflette anche nel loro modo di parlare, specialmente nella tendenza alla ripetizione (sia a breve distanza sia diluita nel testo, a seconda della funzione cui è connessa) di parole, segmenti frastici o interi enunciati: «“Oh certo [...] Certo”»¹¹⁵⁷; «“Vanamente [...] Vanamente”»¹¹⁵⁸; «“Non in questa vita, in un’altra [...] Non in questa vita, in un’altra”»¹¹⁵⁹. Quando questi moduli ripetitivi si giocano nello stesso turno o in versi contigui, vengono assunti alla stregua di movimenti ticcosi, emessi in modo quasi involontario da un parlante distratto e sovrappensiero: «‘masse verbali’», riprendendo un’espressione di Giovanni Fontana, che ripetono «uno stanco, svagato esercizio ‘ecolalico’ che svuota la conversazione di ogni valenza informativa»¹¹⁶⁰; se diluite nel testo, hanno invece un valore strutturante o sono fatte rientrare «negli artifici elusivi, dilatori contemplati dal ‘galateo della conversazione’»¹¹⁶¹.

– *L’ultima parola*. Il protagonista di *Nel magma* mostra a più riprese di detenere quella che Panicali ha chiamato «arte dell’ultima parola»¹¹⁶²; ancora Testa, introducendo la sezione luziana nell’antologia del 2005, parla della tendenza del soggetto a «tenere sempre per sé [...] l’ultima e definitiva parola [...] al termine di un dialogo che [...] è talvolta anche scontro e “disputa” con avversari o doppi antagonisti [...] che oppongono all’io [...] i loro antichi rancori»¹¹⁶³. Questa mossa di riappropriazione, che rientra in quel sistema di «energie forze centripete»¹¹⁶⁴ che corroborano, secondo Damiano Frasca, la cifra monologica del libro, mostra bene come l’espedito del dialogismo sia sostanzialmente finalizzato al suo stesso superamento, in questo caso mediante la riaffermazione di una parola che, nel suo essere ultima, si pone anche come unica, e quindi non-dialogica. Le strategie tramite cui il soggetto si assicura questo turno speciale, che si colloca al di fuori dell’interazione verbale, sono molteplici. La prima, in chiusura di *Presso in Bisenzio*, è la mossa di post-combustione: una volta rimasto solo, il soggetto si rivolge a se stesso: «“Non potrai giudicare di questi anni vissuti a cuore duro, / mi dico, potranno altri in un tempo diverso. / Prega che la loro anima

¹¹⁵⁷ Da *L’uno e l’altro*, *Ivi*, p. 328, vv. 10-13.

¹¹⁵⁸ Da *Prima di sera*, *Ivi*, p. 341, vv. 14-20.

¹¹⁵⁹ Da *Ménage*, *Ivi*, p. 329, vv. 6-9.

¹¹⁶⁰ G. Fontana, *Disconoscimenti*, op. cit., p. 261.

¹¹⁶¹ *Ibidem*.

¹¹⁶² A. Panicali, *Dialogo, visione, «l’antico salmodiare»*, op. cit., p. 36.

¹¹⁶³ E. Testa, *Mario Luzi*, in *Id.*, *Dopo la lirica*, op. cit., p. 43.

¹¹⁶⁴ D. Frasca, *Posture dell’io*, op. cit., p. 32.

sia spoglia / e la loro pietà sia più perfetta”»¹¹⁶⁵; il discorso è emblematico: nello stesso momento in cui sostiene di astenersi dal giudicare, il personaggio che dice «io» lascia andare indirettamente un giudizio sui suoi interlocutori, più precisamente sulla «“loro pietà”». In questo senso, che coincide con quello attribuito da Giolo Fele, la mossa di post-combustione rientra nel ventaglio delle strategie anti-dialogiche:

Il turno di M [...] non è la prosecuzione della sequenza conflittuale, non è legato tematicamente al turno immediatamente adiacente, ma costituisce l’apertura (e nello stesso tempo la chiusura) di una «nuova» presa di posizione *a conclusione della sequenza*. La mossa di post-combustione tipicamente realizza questa funzione in quanto rinuncia a rivolgersi all’interlocutore della sequenza di disputa, per rivolgersi invece ad una terza parte: lo scopo non è quello di «regolare» il disaccordo tra le parti, come avviene con l’apertura di una sequenza di etero-riparazione, ma di comunicare comunque ai presenti l’inaccettabilità della posizione del suo interlocutore¹¹⁶⁶.

– *Il sistema triangolare*. Un altro modo di cui il soggetto dispone per riappropriarsi dell’ultima parola è il sistema triangolare. In *Tra le cliniche, L’uno e l’altro* (e, in parte, anche in *Dopo la festa*), il personaggio che dice «io» si trova ad assistere a uno scambio fra due attori e approfitta della posizione privilegiata di testimone inosservato per *distinguere* ed emettere sentenze; in questi casi, la triangolazione permette il costituirsi di un «avamposto da cui l’io può osservare negli altri la disumanizzazione della vita. [...] Il personaggio autobiografico si percepisce sempre all’interno di una schiera di “eletti a cose più alte”, pertanto spesso la sua prima reazione rispetto alla banalità è di contrasto o di condanna»¹¹⁶⁷. In altri *Ménage e Terrazza*, invece, viene a essere direttamente coinvolto all’interno della scena conversazionale; ciò nonostante, in nessun caso si realizza un trologo e gli scambi riguardano sempre e soltanto due partecipanti per volta.

– *Lo scambio dei posizionamenti*. Il fatto che il soggetto tenda, attraverso la struttura triangolare o mosse come l’ultima parola, a sopraelevarsi rispetto ai personaggi incontrati e alla situazione conversazionale non pare motivato dall’urgenza di sostenere una particolare presa di posizione ideologico-esistenziale, di cui chi dice «io» intende farsi portavoce in uno scambio dialettico. Anzi, le grandi spinte concettuali che presiedono ai riposizionamenti degli interlocutori vengono enunciate indifferentemente ora dall’uno ora dall’altro; questi rovesciamenti denotano «che domina su tutto un assillo, un desiderio, una domanda; che essi

¹¹⁶⁵ Da *Presso il Bisenzio*, in M. Luzi, *L’opera poetica*, op. cit., p. 319, vv. 84-87.

¹¹⁶⁶ G. Fele, *L’insorgere del conflitto*, op. cit., p. 208.

¹¹⁶⁷ D. Frasca, *Posture dell’io*, op. cit., pp. 40-52.

restano invariati, mentre i personaggi o le figure possono anche cambiare. Così come può cambiare la forma in cui trascrivere il dilemma: sia che lo si rappresenti nel dialogo o che si ripresenti alla mente come ieri si pose»¹¹⁶⁸. Lo stesso soggetto, per fare un esempio, che nella lirica *Il giudice* viene accusato di aver «“male inteso”» l’amore, nel componimento immediatamente successivo, *L’uno e l’altro*, si posiziona a sua volta come giudice dell’interazione di una coppia di sconosciuti, sentenziando: «“È l’amore, l’amore che manca / se ne aveste notizia / o se aveste coraggio a nominarlo”»¹¹⁶⁹. Lo scambio dei posizionamenti sembra quindi indicare una motivazione diversa rispetto alla soluzione dialettica, cioè la rappresentazione della sua disfunzionalità e del suo superamento tramite i moduli anti-dialogici indicati: «siamo cioè alle radici del fatto drammatico per Luzi: le voci risaltano nella loro diversità e non giungono a una sintesi, a una dialettica»¹¹⁷⁰. In questo senso, sembra più opportuno richiamare lo stilema della «giustapposizione unitiva» identificato da Carlo Alberto Augieri come caratteristico della stagione ermetica: «la giustapposizione unitiva non rifiuta, ma comprende l’*aut-aut*, mutandolo secondo un percorso immaginativo di inversione-inclusione simbolica nella correlazione copulativa»¹¹⁷¹; come osserva Frasca, infatti, «se [...] Luzi affianca all’io lirico un’altra figura è perché ciò gli permette di formulare due ipotesi interpretative del presente, distinte ma entrambe accreditate»¹¹⁷², il che riporta all’«uso stesso del dialogato come espressione del molteplice»¹¹⁷³. Si può quindi affermare che *Nel magma* confeziona un abito dialogico per una figura sintattico-strutturale distintiva *tout court* della poesia luziana (ne tratteremo ancora, infatti, nel terzo paragrafo in corrispondenza di *Fraasi nella luce nascente*): in altri termini, le istanze presentate nel contesto oppositivo dell’«*aut-aut*» diventano interlocutori drammaticamente non-comunicanti, laddove ma la loro non-comunicazione è necessaria al superamento stesso della situazione conversazionale, da cui non

¹¹⁶⁸ A. Panicali, *Saggio su Mario Luzi*, op. cit., p. 76.

¹¹⁶⁹ Da *L’uno e l’altro*, in M. Luzi, *L’opera poetica*, op. cit., p. 328, vv. 22-24.

¹¹⁷⁰ S. Verdino, *La poesia di Mario Luzi*, op. cit., p. 32.

¹¹⁷¹ C. A. Augieri, *Somiglianza non metaforica*, op. cit., p. 64. Ma cfr. anche lo studio sulle ripetizioni e sulle disgiunzioni luziane di Stefano Pastore: «*Nel magma* è concordemente indicato come un “giro di boa” nella storia della poesia di Luzi: un libro che inaugura un nuovo processo poetico. Bisogna tuttavia precisare che, sotto il profilo prettamente tecnico-stilistico, l’opera è più un punto di arrivo che di partenza. Gli strumenti già messi a fuoco in precedenza (mi riferisco in particolare alla gamma delle ripetizioni, ai parallelismi, agli accumuli sintattici, alle disgiunzioni) vengono ora utilizzati con nuova misura in un contesto più ampiamente discorsivo e riflessivo, diverso; ma i meccanismi che li regolano sono gli stessi. Sono state compiute delle scelte ed è cambiato qualcosa nell’atteggiamento del soggetto, molto meno nella sua sostanza» (Stefano Pastore, *Ripetizione e disgiunzione nella poesia di Mario Luzi*, «Italianistica», 23/2-3, 1994, pp. 491-512, cit. p. 502).

¹¹⁷² D. Frasca, *Posture dell’io*, op. cit., p. 42.

¹¹⁷³ G. Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi*, op. cit., p. 247.

si può «cavarne un senso che non sia di rimorso e basta»¹¹⁷⁴. «Il vizio delle relazioni e la virtù del circolo»¹¹⁷⁵, per dirla con Carlo Bo.

– *Il silenzio disfunzionale*. È la mossa più tipica per far saltare la strutturazione dello scambio (gli esempi si traggono ad apertura di libro): invece di assumere la *speakership* e occupare il turno conversazionale, come è supposto e sollecitato a fare, il soggetto resta in un silenzio protratto che non di rado termina con una battuta di *pseudo-conferma*. Questo silenzio anti-dialogico mette spesso in primo piano i significati più profondi dello scambio, «come un tacito commento alle parole pronunciate»¹¹⁷⁶ in cui il non-detto viene esplicitato tramite gli *a parte* del soggetto. Seguendo questo tracciato, si profila un aspetto che ha quasi del paradosso: non è il silenzio a interrompere il dialogo, ma sono le battute dirette a interrompere un silenzio carico di senso, ottenendo l'effetto di farlo diventare ancora più pesante. Vale la pena di ricordare, a questo proposito, le «due grandi distinzioni» di Blanchot, «che corrispondono ad un'esigenza dialettica e ad un'esigenza non dialettica della parola: la pausa che permette lo scambio; l'attesa che misura la distanza infinita»:

Quando il potere di parlare si interrompe, non si sa e non si può sapere con certezza che cosa entri in azione: l'interruzione che rende possibile lo scambio, quella che sospende la parola per instaurarla nuovamente ad un altro livello, o l'interruzione negatrice che non è più la parola nel suo riprendere fiato e lena, anzi vorrebbe – se possibile – affissiarla e quasi distruggerla una volta per tutte. [...] Ma con l'attesa non si afferma solo la bella cesura che prepara l'atto poetico: si affermano anche e contemporaneamente altre forme di cessazione, molto profonde e perverse [...]. Ne abbiamo «distinte» tre: una in cui il vuoto diventa opera – l'altra in cui il vuoto è stanchezza e sventura – l'altra, – la terza ed ultima, è quella iperbolica in cui si mostra l'inoperosità (forse il pensiero). Interrompersi per intendersi. Intendersi per parlare. E per finire, parlare solo per interrompersi e render possibile l'impossibile interruzione¹¹⁷⁷.

¹¹⁷⁴ Da *Nel caffè*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 323, v. 35.

¹¹⁷⁵ C. Bo, *L'assenza, la poesia*, op. cit., p. 84.

¹¹⁷⁶ A. Panicali, *Saggio su Mario Luzi*, op. cit., p. 176.

¹¹⁷⁷ M. Blanchot, *La conversazione infinita*, op. cit., pp. 94-95. Sulla distinzione (non dicotomica) fra silenzio *normale* e silenzio *patologico* e, più in generale, sulle funzioni del silenzio, cfr. anche C. Bazzanella, *Le voci del silenzio*, op. cit., p. 39 e ss.; la studiosa ricorda come i silenzi conversazionali abbiano «incidenza sui rapporti sociali, relativamente al potere o alla *faccia* goffmaniana: l'assenza, ad esempio, di una risposta nel secondo membro di una sequenza complementare, e in generale un frequente ricorso al silenzio (quindi il non contribuire cooperativamente allo sviluppo conversazionale) vengono sentiti dagli altri partecipanti come indicatori di *distanziamento/superiorità*. All'opposto, il silenzio conversazionale può segnalare asimmetria negativa, soprattutto in situazioni conflittuali [...]. Si parla di *tongue tied people* [...] quando il silenzio viene assunto come comportamento non marcato, quindi più frequente della parola» (*Ivi*, p. 40). Un classico è il saggio di Keith Basso sulle funzioni del silenzio tra gli Apache occidentali (Keith H. Basso, *To give up on words: Silence in Western Apache culture*, «Southwestern Journal of Anthropology», 26, 3, 1970, pp. 213-230, in P. P. Giglioli, *Linguaggio e società*, op. cit., pp. 139-158), in cui l'antropologo mostra come la pratica del silenzio sia connessa a contesti imprevedibili e incerti, in cui i partecipanti si trovano in una posizione di ambiguità o potenziale perdita dell'autocontrollo. Una recente ricognizione si trova infine in Franco Lai, *Paesaggi sonori e etnografie del silenzio: un'introduzione*, «Anuac», 6/2, 2017, pp. 197-218; DOI: <<https://doi.org/10.7340/anuac2239-625X-3152>>. Ultimo accesso: febbraio 2023.

– *La pseudo-conferma*. Una strategia anti-dialogica, connessa all’empatia disfunzionale, distintiva di *Nel magma*, tanto per la sua particolarità quanto per la sua frequenza, è quella che potremmo definire *pseudo-conferma* e che consiste sostanzialmente in una disconferma mascherata da fredda e disinteressata accettazione. In altre parole, il parlante pronuncia una battuta che, sul piano pragmatico, accorda qualcosa (almeno parzialmente) all’interlocutore; tuttavia, non si dimostra davvero interessato alle parole che gli sono state rivolte (o scalfito, quando si tratti di un’accusa), udite con la superiore distrazione di chi pensa a tagliare corto («“Può darsi” replico io mentre già penso ad altro»¹¹⁷⁸; «“Questo conta pur qualcosa” risponde lei / sopra pensiero e guarda fuori l’opera del vento»¹¹⁷⁹). Questo tipo di atteggiamento, a ben guardare, ha dei tratti in comune con la saturazione del soggetto gozzaniano; si ricorderà, per esempio, il noto episodio nel salotto di Vill’Amarena, dove l’«Avvocato», mentre il padre di Felicità gli sta parlando, è costantemente distratto da tutta una serie di elementi («da quell’odor d’inchiostro putrefatto, / da quel disegno strano del tappeto»¹¹⁸⁰, e via dicendo). Anche nell’opera di Gozzano, non è un caso, gli scambi verbali sono fatti oggetto di una radicale svalutazione, che si serve delle strategie del grottesco, dello stilizzato e del dialetto in egual misura. Ma c’è una differenza fondamentale: mentre gli interlocutori dei *Colloqui* sono volutamente privati di serietà drammatica, e i turbamenti e le affezioni che li crucciano (come la bellezza sfiorita per quanto riguarda la Signora de *Le due strade*, o ancora la non-bellezza di Felicità) non hanno spessore ideologico-morale, gli interlocutori «vociferanti e muti [...] invasi dalle parole, perché manca la parola»¹¹⁸¹ di *Nel magma* danno voce a istanze serie, vincolate ideologicamente o sul piano etico-escatologico. Questa differenza comporta una diversa attribuzione della funzione della disconferma: più precisamente, se la distrazione del soggetto gozzaniano è funzionale alla messa in risalto della povertà semantica di una classe sociale che si serve del dialogo come *pettegolezza* e *vano discorso*, la distrazione con cui il soggetto luziano «rivendica una superiorità morale [...] che può sfociare in [...] reazioni di sdegnosa freddezza»¹¹⁸² appare piuttosto come un riflesso dissociativo dalle accuse che gli sono rivolte, che gli evita di comprometersi in uno scambio massimamente cruciale dal punto di vista del contenuto.

¹¹⁷⁸ Da *Il giudice*, in M. Luzi, *L’opera poetica*, op. cit., p. 325, v. 21.

¹¹⁷⁹ Da *L’uno e l’altro*, *Ivi*, p. 328, vv. 4-5.

¹¹⁸⁰ Da *La signorina Felicità ovvero la Felicità*, in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 170, vv. 59-60.

¹¹⁸¹ M. Luzi, R. Cassigoli, *Frammenti di Novecento*, op. cit., cit. p. 64.

¹¹⁸² R. Luperini, *Luzi e la crisi del genere lirico*, op. cit., p. 117.

– *L’escalation dell’accusa*. Un tratto che accomuna molteplici scambi verbali di *Nel magma* è il progressivo aumento dell’energia asseverativa con cui l’interlocutore critica e condanna il soggetto oppure difende e mantiene la sua posizione: liriche come *Il giudice*, *L’uno e l’altro* o *Bureau* (ma si potrebbe continuare) mostrano bene questo procedimento, per cui il personaggio che prende l’iniziativa verbale si esprime con maggiore forza perentoria nella seconda ripresa discorsiva. Questo tratto è in stretta relazione con la mossa della pseudo-conferma appena descritta: tanto più aumenta la veemenza e la perentorietà del giudizio quanto più diminuisce l’attenzione e la disponibilità ad accoglierlo. Una controprova è in *Nel caffè*, dove la valutazione di *empietà* inoltrata dall’interlocutore tramite una serie di cautele retoriche e sintattiche viene confermata, sia pure indirettamente, dal personaggio che dice «io» («“anche se ne siamo usciti un tantino empì.” / “C’è stato poco tempo per pregare...”»). Come scrive Anna Panicali, «quando l’altro, in nome delle sue certezze, si erge a giudice, non si dà né confronto né discorso, ma solo *distrazione*»¹¹⁸³.

– *L’opacità enunciativa*. Un tratto di opacità enunciativa proprio del sistema dialogico di *Nel magma* è l’uso dello stesso segno interpuntivo che marca le battute dialogiche (i caporali bassi) per indicare anche le battute non-dialogiche, come quelle rimaste inesprese, i pensieri del soggetto, o ancora il contenuto di uno sguardo. A questo proposito, sembra opportuno rilevare come i *verba dicendi*, in molti casi metaforici («“Non in questa vita, in un’altra” *folgora* il suo sguardo»¹¹⁸⁴, «*grandina* sul mio volto / la sua voce piagnucolosa e assente»¹¹⁸⁵, «“Lei almeno rimanga ancora un po’” / mi *fredda* sul passaggio il suo sorriso»¹¹⁸⁶, corsivi miei), non abbiano come soggetto l’interlocutore ‘in persona’, se si può dire così, ma una parte del suo corpo – di solito la bocca, gli occhi e le mani – o addirittura il suo silenzio, che si stacca e si dissocia dalla figura intera, come assumendosi la responsabilità dell’enunciato («imprecano le labbra tormentate»¹¹⁸⁷, «gemono quelle labbra tormentose», «mi rispondono [...] quelle mani ossute»¹¹⁸⁸, «commenta / il suo silenzio rigido»¹¹⁸⁹). Questo tratto rimanda al grande motivo del corpo in frammenti di ascendenza petrarchesca, lo stesso corpo parcellizzato, ridotto a brani, che nella prima stagione ermetica accompagnava il «ritornante

¹¹⁸³ A. Panicali, *Saggio su Mario Luzi*, op. cit., p. 178; continua poco oltre la studiosa: «Si tratta davvero di dialogo? Sì, ma nella forma del diverbio. [...] È un dialogo come contesa, dove la domanda contiene già un rimprovero o un’accusa, e la risposta non può che essere ironica e senza comprensione [...]. Il discorso legato alla *ratio* produce – sembra dire Luzi – estraneità o alterco» (*Ivi*, pp. 180-181).

¹¹⁸⁴ Da *Ménage*, in M. Luzi, *L’opera poetica*, op. cit., p. 329, v. 6.

¹¹⁸⁵ Da *Bureau*, *Ivi*, p. 334, vv. 31-32.

¹¹⁸⁶ Da *Dopo la festa*, *Ivi*, p. 348, vv. 12-13.

¹¹⁸⁷ Da *Presso il Bisenzio*, *Ivi*, p. 317, v. 17.

¹¹⁸⁸ Da *In due*, *Ivi*, pp. 331-332, v. 18 e v. 34.

¹¹⁸⁹ Da *Prima di sera*, *Ivi*, p. 342, v. 31-32.

femminile [...]: il “viso”, le “chiome”, le “mani”, la “nuca”, flottano come nel vuoto, si mostrano fuggacemente e a pezzetti per poi essere reinghiottiti dalla notte che li evoca»¹¹⁹⁰.

5. Funzioni dell'interazione

– *La discomunicazione fàtica*. Nell'ultimo scambio di battute di *Nel magma*, il soggetto formula una riflessione particolarmente saliente ai fini del nostro studio, in quando restituisce la sua visione della funzione dello scambio (e, retroattivamente di tutti gli scambi del libro, che quivi confluiscono): «Male, male, ma non c'è altro verso / di sapersi avvinti / a uno stesso dolore che questo diverbio, / mi dico»¹¹⁹¹. In altre parole, il protagonista sostiene che il contatto verbale (percepito in senso ostile, come «diverbio») sia l'unico modo possibile («non c'è altro verso») per stabilire una comunione empatica fondata sul «dolore» («di sapersi avvinti / a uno stesso dolore»). Una delle funzioni fondamentali del dialogo, individuata dall'antropologo Bronisław Malinowski, è quella di comunione fàtica, a cui si è fatto riferimento in altre occasioni nel corso del lavoro; per riprendere il concetto con le parole di Sorin Stati,

gli interlocutori parlano non già per trasmettere delle informazioni all'altro, bensì per creare e poi mantenere quella solidarietà, quel senso di unione chiamato appunto «comunione fàtica» [...] un tipo di discorso in cui si crea un legame col puro scambio di parole. [...] È stato notato il piacere, la gioia che produce negli interlocutori la partecipazione a una conversazione; essa soddisfa e gratifica¹¹⁹².

Tornando quindi alla riflessione in *Tra quattro mura*, risulta di estrema rilevanza il fatto che sia lo stesso soggetto ad attribuire agli scambi verbali una funzione equivalente alla comunione fàtica malinowskiana, ma rovesciata nella polarità opposta: non si comunica per *soddisfarsi* e *gratificarsi*, ma per mortificarsi a vicenda, e *quel senso di unione* si fonda sul «dolore». Questa particolare funzione anti-dialogica, si potrebbe quindi definire *discomunicazione fàtica*: una comunione fàtica di segno negativo, nata dall'obliquità e dall'afflizione, che si realizza tramite l'empatia disfunzionale e produce *insociabilità*. Emerge continuamente il senso di fastidio e di inappagamento dialogico che il soggetto avverte: invece di colmare una lacuna o costituire un momento d'intesa, il *faccia-a-faccia* è una tavola da cui ci si alza con la fame, che anzi alimenta con il boccone amaro dell'incomprensione o di un cruccio ridestati. Non si contano

¹¹⁹⁰ T. Tarani, *Ermetismo e surrealismo*, op. cit., p. 115.

¹¹⁹¹ Da *Tra quattro mura*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 351, vv. 35-38.

¹¹⁹² S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 15.

i dettagli da cui traspare il senso di disagio morale che il ritrovarsi a parlare insieme produce («Io non so dire altro, penso a questo incontro / se si può cavarne un senso che non sia di rimorso e basta [...]»¹¹⁹³).

– *L'accusa e la disconferma dell'accusa*. Sollecitato da Mario Specchio sulla questione dell'«esame di coscienza» in *Nel magma*, Luzi colloca il libro nella temperie di un'«epoca in cui tutto era in ebollizione, l'accusa era proprio il veicolo primo, era un mondo pieno di accuse, *j'accuse* oppure *je suis accusé*, è una cosa di questo genere»¹¹⁹⁴. Di fatto, gli scambi di battute di *Nel magma* sembrerebbero mostrare l'intenzione di innescare un processo d'accusa che ha come imputato il personaggio che dice «io», giudicato e chiamato a rispondere della sua condotta passata e esortato a riconsiderare il sistema di credenze sotto la cui spinta ha agito e agisce. Emblematicamente tuttavia, anche questa funzione manifesta (basti pensare a un titolo come *Il giudice*, che spicca proprio per il fatto di riferirsi al ruolo dell'interlocutore e non alle coordinate spaziotemporali della scena), cioè la resa dei conti, la riemersione del rimorso (che pertiene fatti storici e posizionamenti ideologici), fallisce sempre: il soggetto-imputato disconferma l'accusa (molto spesso attraverso la strategia anti-dialogica della pseudo-conferma) elude a vari livelli il *reddere rationem*, evita o si dice incapace di fornire le spiegazioni richieste («“Chi può dirlo” ardisco non trovando altra parola / che ci accomuni nell'oscuro senso / del bene e del male ricevuti e fatti»¹¹⁹⁵, «Io non so che rispondere e osservo / le api di questo viridario antico»¹¹⁹⁶).

Fermo restando che i tratti sopra elencati sono da considerarsi secondo un'ottica scalare, il loro complesso restituisce la sistematicità e la complessa ricchezza di forme di cui la funzione anti-dialogica dispone, come un frattale che si ripete su scala diversa di lirica in lirica, riproducendo un modello prototipico originale in cui gli interlocutori si parlano senza instaurare una vera e propria comunicazione, dall'altezza di posizionamenti incompatibili e quindi vicendevolmente mortificanti e mortificati.

§§ 6.2.2 *Nel magma*

¹¹⁹³ Da *Nel caffè*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 323, vv. 34-35.

¹¹⁹⁴ Mario Luzi, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Milano, Garzanti, 1999, cit. p. 123.

¹¹⁹⁵ Da *Bureau*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 334, vv. 48-50.

¹¹⁹⁶ Da *Ma dove*, *Ivi*, p. 338, v. 13.

La prima lirica del libro, *Presso il Bisenzio*, costituisce il campione per eccellenza del modello prototipico che si è appena delineato (il che giustifica il livello di dettaglio e lo spazio più ampio che si è scelto di dedicare al componimento):

La nebbia ghiacciata affumica la gora della concia
e il viottolo che segue la proda. Ne escono quattro
non so se visti o non mai visti prima,
pigri nell'andatura, pigri anche nel fermarsi fronte a fronte.
5 Uno, il più lavorato da smanie e il più indolente,
mi si fa incontro, mi dice: «Tu? Non sei dei nostri.
Non ti sei bruciato come noi al fuoco della lotta
quando divampava e ardevano nel rogo bene e male».
Lo fisso senza dar risposta nei suoi occhi vizzi, deboli,
10 e colgo mentre guizza lungo il labbro un'inquietudine.
«Ci fu solo un tempo per redimersi» qui il tremito
si torce in tic convulso «o perdersi, e fu quello.»
Gli altri costretti a una sosta impreveduta
danno segni di fastidio, ma non fiatano,
15 muovono i piedi in cadenza contro il freddo
e masticano gomma guardando me o nessuno.
«Dunque sei muto?» imprecano le labbra tormentate
mentre lui si fa sotto e retrocede
frenetico, più volte, finché è là
20 fermo, addossato a un palo, che mi guarda
tra ironico e furente. E aspetta. Il luogo,
quel poco ch'è visibile, è deserto;
la nebbia stringe dappresso le persone
e non lascia apparire che la terra fradicia dell'argine
25 e il cigaro, la pianta grassa dei fossati che stilla muco.
E io: «È difficile spiegarti. Ma sappi che il cammino
per me era più lungo che per voi
e passava da altre parti». «Quali parti?»
Come io non vado avanti,
30 mi fissa a lungo ed aspetta. «Quali parti?»
I compagni, uno si dondola, uno molleggia il corpo sui garetti
e tutti masticano gomma e mi guardano, me oppure il vuoto.
«È difficile, difficile spiegarti.»
C'è silenzio a lungo,
35 mentre tutto è fermo,
mentre l'acqua della gora fruscia.
Poi mi lasciano lì e io li seguo a distanza.

Ma uno d'essi, il più giovane, mi pare, e il più malcerto,
si fa da un lato, s'attarda sul ciglio erboso ad aspettarmi
40 mentre seguo lento loro inghiottiti dalla nebbia. A un passo
ormai, ma senza ch'io mi fermi, ci guardiamo,

poi abbassando gli occhi lui ha un sorriso da infermo.
 «O Mario» dice e mi si mette a fianco
 per quella strada che non è una strada
 45 ma una traccia tortuosa che si perde nel fango
 «guardati, guardati d'attorno. Mentre pensi
 e accordi le sfere d'orologio della mente
 sul moto dei pianeti per un presente eterno
 che non è il nostro, che non è qui né ora,
 50 volgiti e guarda il mondo come è divenuto,
 poni mente a che cosa questo tempo ti richiede,
 non la profondità, né l'ardimento,
 ma la ripetizione di parole,
 la mimesi senza perché né come
 55 dei gesti in cui si sfrena la nostra moltitudine
 morsa dalla tarantola della vita, e basta.
 Tu dici di puntare alto, di là dalle apparenze,
 e non senti che è troppo. Troppo, intendo,
 per noi che siamo dopo tutto i tuoi compagni,
 60 giovani ma logorati dalla lotta e più che dalla lotta, dalla sua mancanza umiliante.»
 Ascolto insieme i passi nella nebbia dei compagni che si eclissano
 e questa voce venire a strappi rotta da un ansito.
 Rispondo: «Lavoro anche per voi, per amor vostro».
 Lui tace per un po' quasi a ricever questa pietra in cambio
 65 del sacco doloroso vuotato ai miei piedi e spanto.
 E come io non dico altro, lui di nuovo: «O Mario,
 com'è triste essere ostili, dirti che rifiutiamo la salvezza,
 né mangiamo del cibo che ci porgi, dirti che ci offende».
 Lascio placarsi a poco a poco il suo respiro mozzato dall'affanno
 70 mentre i passi dei compagni si spengono
 e solo l'acqua della gora fruscia di quando in quando.
 «È triste, ma è il nostro destino: convivere in uno stesso tempo e luogo
 e farci guerra per amore. Intendo la tua angoscia,
 ma sono io che pago tutto il debito. E ho accettato questa sorte.»
 75 E lui, ora smarrito ed indignato: «Tu? tu solamente?».
 Ma poi desiste dallo sfogo, mi stringe la mano con le sue convulse
 e agita il capo: «O Mario, ma è terribile, è terribile tu non sia dei nostri».
 E piange, e anche io piangerei
 se non fosse che devo mostrarmi uomo a lui che pochi ne ha veduti.
 80 Poi corre via succhiato dalla nebbia del viottolo.

Rimango a misurare il poco detto,
 il molto udito, mentre l'acqua della gora fruscia,
 mentre ronzano fili alti nella nebbia sopra pali e antenne.
 «Non potrai giudicare di questi anni vissuti a cuore duro,
 85 mi dico, potranno altri in un tempo diverso.
 Prega che la loro anima sia spoglia

e la loro pietà sia più perfetta»¹¹⁹⁷.

L'unità frasale contenuta nel verso incipitario immette nel paesaggio quel sistema di forze nebulose e antitetiche su cui si costruisce l'intero libro, descrivendo l'effetto paradossale («affumica la gora», cioè riempie di fumo il canale d'acqua) di un agente atmosferico quasi ossimorico, la «nebbia ghiacciata»; da questa nebbia escono gli attori, che rientreranno nella massa brumosa e spettrale una volta esaurito il dire (dove l'esaurimento è determinato da tutt'altri motivi che il raggiungimento del successo conversazionale). Un primo dato interessante è la complementarità tra l'opacità del paesaggio e degli interlocutori da un lato (opacità che si riflette nell'imperscrutabile indolenza del loro incedere e interagire, come nell'indeterminatezza epistemica con cui vengono presentati: «non so se visti o non mai visti prima», v. 3), e l'estremo nitore della configurazione para-dialogica dall'altro¹¹⁹⁸: la turnazione e la scansione analitica sono marcate dall'uso sistematico dei caporali bassi e dei *verba dicendi*, aboliti soltanto per lasciare spazio a didascalie descrittive dei gesti o dello stato d'animo con cui viene pronunciata la battuta (per esempio: «E lui, ora smarrito ed indignato: “Tu? tu solamente?”», v. 75); perfino lo statuto enunciativamente più anomalo della post-combustione finale (vv. 84-87) viene immediatamente esplicitato, nel terz'ultimo verso, dal sintagma del *verbum dicendi* inserito in un inciso tra virgole all'interno della battuta.

A prendere l'iniziativa verbale è «il più lavorato da smanie e il più indolente» (v. 5), che «apostrofa con inaudita violenza verbale e ideologica il protagonista»¹¹⁹⁹ pronunciando una battuta organizzata su due macro-unità sintattiche distribuite secondo una *climax* inversamente proporzionale fra la crescente complessità dell'articolazione interna (da un'olofrase si passa a una frase semplice e infine a una frase complessa) e la conseguente diluizione della forza espressiva, chiamata a sostenere una prospettiva funzionale dell'enunciato su più lunga gittata. La prima macro-unità («“Tu? Non sei dei nostri”», v. 6) è una sentenza perentoria sintatticamente scissa, dove l'elemento isolato in prima posizione dal punto interrogativo corrisponde all'argomento principale del libro (il personaggio che dice «io», inquadrato dal centro deittico del locutore) e la finalità con cui questo argomento viene trattato, cioè l'accusa (per cui la scelta di una formula d'apertura si può tradurre nel gesto di puntare il dito contro qualcuno).

¹¹⁹⁷ *Presso il Bisenzio, Ivi*, pp. 317-321.

¹¹⁹⁸ Rideclinando, in un certo senso, quella «tensione fra la precisione del segno espressivo e la sua opacità semantica» della prima stagione (Giorgio Villani, *Ordine e immagine: fra la figuratività ermetica e surrealista*, in A. Dolfi, *L'Ermetismo e Firenze*, vol. 1, op. cit., pp. 125-132, cit. p. 129).

¹¹⁹⁹ G. Raboni, *Luzi, conoscenza per ardore*, op. cit., p. 112.

La seconda macro-unità argomenta la sentenza spiegando la motivazione che la fonda e aggiungendo in via subordinata un'informazione cruciale che aggrava ulteriormente la gravità della colpa di cui l'*io* è imputato: «“Non ti sei bruciato come noi al fuoco della lotta / quando divampava e ardevano nel rogo bene e male”» (vv. 7-8), «un rimprovero che nel dopoguerra fu mosso spesso ai poeti ermetici, alle loro biografie e insieme alla loro idea di letteratura»¹²⁰⁰. La sapienza compositiva di questo enunciato, costruito su una strategia di topicalizzazione lontana dalle improvvisazioni tipiche della conversazione *faccia-a-faccia*, frutto semmai della mente pianificatrice di un fine oratore, è un primo campione notevole di quella progettualità discorsiva che contraddistingue gli scambi di battute dell'opera, costruiti secondo i dettami di una legislazione rigidissima, che niente concede alla (finzione della) spontaneità propria del parlato, come indica l'ampio ricorso al modulo dell'«anteponizione del *focus* tematico del discorso rispetto a una sua più lineare impaginazione grammaticale»¹²⁰¹.

Se la funzione principale della battuta-stimolo è la disconferma dell'*io*-ricevente, escluso dalla cerchia «“dei nostri”» a causa del suo (non) operato, è rilevante notare come anche la reazione del soggetto sia improntata su un atteggiamento disconfirmatorio: «Lo fisso senza dar risposta nei suoi occhi vizzi, deboli, / e colgo mentre guizza lungo il labbro un'inquietudine» (vv. 9-10). L'inosservanza della più importante regola conversazionale è accompagnata da un segnale cinesico, lo sguardo fisso, indicatore della postura di superiorità del soggetto, che non commenta le dure parole appena rivoltegli, ma annota, con occhio impietoso, le debolezze e le insicurezze di chi gli sta parlando, rappresentato tramite una serie di tratti deturpanti («Lo fisso [...] nei suoi occhi vizzi, deboli», «colgo mentre guizza lungo il labbro un'inquietudine») con un procedimento di messa in evidenza tale per cui le tensioni, le anomalie e i movimenti ticcosi sostituiscono addirittura il sintagma del *verbum dicendi*, in modo tale che l'enunciato è incorniciato da dettagli grottesco-strani («il tremito / si torce in tic convulso», vv. 11-12). Il salto di turnazione del soggetto offre all'interlocutore l'occasione per rinforzare la sua argomentazione («“Ci fu solo un tempo per redimersi [...] o perdersi, e fu quello”», vv. 11-12), sottolineando la crucialità irripetibile dell'appuntamento che l'*io* avrebbe mancato. Di nuovo, il dialogato cade senza attivare una replica diretta e il contenuto di senso veicolato dalla battuta viene completamente ignorato: nei versi che seguono, l'attenzione della voce principale si concentra infatti sul comportamento insofferente

¹²⁰⁰ D. Frasca, *Posture dell'io*, op. cit., p. 50.

¹²⁰¹ Enrico Testa, *Lingua e poesia negli anni Sessanta*, in Stefano Giovannuzzi (a cura di), *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, pp. 21-44, cit. p. 25.

dei muti spettatori, che assistono alla scena dando emblematicamente «segni di fastidio» (v. 14).

Il secondo salto della turnazione obbliga l'interlocutore a una terza ripresa consecutiva: «“Dunque sei muto?” imprecano le labbra tormentate [...]» (v. 17). Intanto, è da notare come nel sistema dislogico di *Nel magma* anche il motivo tradizionale dell'invito a parlare venga pragmaticamente confezionato come una domanda retorica sulla falsariga dell'accusa-scherno; inoltre, in un'economia frasale di appena tre unità, il «“Dunque”» situazionale si aggiunge alla nutrita serie di costrutti retorici che drammatizzano l'ornato dell'interlocutore, appesantendone la struttura sintattica, e mettendo *pressione* al soggetto; come osserva Spitzer, infatti, usato come formula d'apertura, «un *Dunque?* [...] esprime in primo luogo il fatto che, secondo il parlante, in “siffatte circostanze” ci si deve aspettare un'azione [...] mentre l'ascoltatore interpreta in senso più pressante la domanda»¹²⁰². Di rilievo è anche la scelta del *verbum dicendi*, *imprecare*, in linea con la tendenza dominante a presentare gli scambi di battute entro una cornice negativamente connotata: segno che l'enunciato (che non costituisce, di fatto, un'imprecazione) viene recepito come un'espressione volgare, di odio o di blasfema aggressività, secondo le varie gradazioni semantiche del termine, riprese nella loro gamma pochi versi più avanti, nello sguardo «tra ironico e furente» (v. 21) dell'altro. Il modo in cui viene descritto il sistema cinesico che accompagna l'emissione verbale, inoltre, ricalca i movimenti agonici di un pugile sul quadrato di combattimento, addirittura nella mossa strategica di fermarsi all'angolo: «mentre lui si fa sotto e retrocede / frenetico, più volte finché è là / fermo, addossato a un palo, che mi guarda» (vv. 19-20). Ancora una volta, la sollecitazione viene ignorata («E aspetta», v. 21), e quello che avrebbe dovuto essere un turno conversazionale viene occupato da notazioni paesaggistiche che tratteggiano i contorni malcerti di un «luogo» inospitale e paludoso, dove «la nebbia stringe dappresso le persone» e la «terra» ha le stesse vischiosità repulsive trasferite agli interlocutori e alle loro battute.

È solo a questo punto che il soggetto prende finalmente la parola, in un passaggio particolarmente efficace dal punto di vista stilistico, dove la tensione dialogica accumulata per via di sottrazione, attraverso silenzi protratti e non-risposte, si scioglie improvvisamente e nell'arco di tre versi si realizza una coppia di battute adiacenti: «E io: “È difficile spiegarti. Ma sappi che il cammino / per me era più lungo che per voi / e passava da altre parti”. “Quali parti?”» (vv. 26-28). All'effetto di accelerazione dialogica concorrono molteplici elementi, primo fra tutti il trattamento dei *verba dicendi*: il sintagma dichiarativo della seconda battuta

¹²⁰² L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., pp. 85-86.

viene direttamente abolito, mentre quello in anteposizione alla prima è scorciato in modo tale che l'elemento principale cade (procedimento che rimanda a «quelle insistite serie di “E io a lui...”, “Ed elli a me...”, “Io li rispuosi...”»¹²⁰³ che Contini individua nella *Commedia*); in secondo luogo, l'*elocutio* del soggetto rinuncia agli artifici retorici propri dell'interlocutore in favore di un periodare più breve e meno lontano dalla spontaneità del parlato; infine, la repentinità della contro-risposta, con cui l'interlocutore rilancia subito il turno e riapre la questione: come scrive Giancarlo Quiriconi, «due certezze perentorie e contrapposte si trovano davanti impedendo al dibattito di trovare i canali di una comunicazione reale che sappia tradursi in disponibilità reciproca»¹²⁰⁴. Se il primissimo enunciato («“Tu? Non sei dei nostri”») ha lo scopo di disconfermare il soggetto, risulta significativo d'altra parte che le prime parole pronunciate dall'*io* disconfermino l'atto comunicativo in sé attraverso la constatazione di un ostacolo meta-pragmatico («“È difficile spiegarti”»); l'enunciato successivo tenta poi la spiegazione, che si rivela infatti pragmaticamente insufficiente in quanto il partner torna a incalzare richiedendo ulteriori specifiche. Trattando i casi in cui un parlante si dimostra contrario a dare un'informazione, Spitzer osserva acutamente la divergenza tra l'aspetto formale e il contenuto semantico cagionato dall'«impotenza del discorso umano»: «esprimere a parole fatti ed eventi ne lascia immutata l'essenza – la parlante percepisce l'impotenza del discorso umano – e in questo modo si crea un contrasto tra un contenuto che suscita turbamento e una forma indifferente»¹²⁰⁵.

Le spiegazioni tardano a arrivare: «Come io non vado avanti, / mi fissa a lungo ed aspetta. “Quali parti?”» (vv. 29-30). Un nuovo silenzio produce una nuova attesa e una nuova ripresa di parola; ma anche questa rimane inascoltata, e la scena si ripete ancora; lo sguardo si posa ancora sui «compagni», che continuano la ruminazione di una gomma, poi giunge la replica ma senza che giunga la risposta: «“È difficile, difficile spiegarti”» (v. 33). In questa battuta, anche il soggetto si serve della dislocazione conduplicata, dove l'elemento isolato e ripreso mette in evidenza appunto la difficoltà comunicativa; qui si dilunga il silenzio, e il gruppo abbandona la scena conversazionale senza che nulla sia stato risolto o concluso («Poi mi lasciano lì e io li seguo a distanza», v. 37).

Si tratta di versi centrali nel panorama novecentesco, dove la funzione anti-dialogica trova uno tra i suoi campioni più significativi: tutte le convenzioni che regolamentano, nel

¹²⁰³ Gianfranco Contini, *Un'interpretazione di Dante*, in Id., *Varianti e altra linguistica: Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 369-406, cit. p. 371.

¹²⁰⁴ G. Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi*, op. cit., p. 235.

¹²⁰⁵ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 192.

senso comune, lo scambio conversazionale vengono adesso violate, e quel sistema di valori positivi tradizionalmente ascrivito allo scambio verbale (per esempio, l'idea di co-costruzione di un senso comune o di livellamento della disparità epistemica) è negato oppure rovesciato di segno¹²⁰⁶. Se fin dagli albori degli studi sulla struttura della conversazione è stata individuata una fase di apertura votata all'instaurazione del contatto e al riconoscimento reciproco degli interlocutori¹²⁰⁷, in *Presso il Bisenzio* questa funzione primaria agisce in senso disconfirmatorio, per cui il riconoscimento iniziale si trasforma in un immediato disconoscimento («“Tu? Non sei dei nostri”»).

Un concetto imprescindibile all'interno di questo campo d'indagine è quello del passaggio di turno: come si è visto, la regola della turnazione viene ripetutamente violata dal soggetto, i cui salti di turno costringono l'interlocutore a una serie di interventi addizionali («“Dunque sei muto?”», «“Quali parti?”»). Tra tutte le forme anti-dialogiche, la non-risposta, che in questi versi si reitera, è tra i principali indicatori di disallineamento¹²⁰⁸ e disfluenza comunicativa¹²⁰⁹. I *punti di rilevanza transizionale*¹²¹⁰ vengono ignorati e il soggetto prende parola a sua discrezione dopo lunghi silenzi, durante i quali il suo occhio disempatico coglie e annota le anomalie e le repulsività delle figure e del paesaggio circostante, filtrati e restituiti inoltre alla luce di una connotazione negativa. La violazione del *turn taking* da parte del soggetto non è dovuta tanto al fatto di essere stato imputato di una mancanza cruciale quanto a un atteggiamento di superiorità coerente rispetto alla valutazione di sé come trascelto; quando parla, soprassedie dal discolarsi ma fa appello a una spiegazione di ordine maggiore, quindi difficile da esprimere sul piano verbale; con la metafora «“il cammino / per me era più

¹²⁰⁶ Un discorso simile si trova in Panicali: «Secondo la logica corrente, il dialogo postula un'uguaglianza o una familiarità tra i locutori; tende all'unità o almeno alla conciliazione; a una parola mediatrice. È pensato insomma come confronto pacifico. Ebbene, il dialogo verbale presente *Nel magma* non porta ad alcuno vero scambio comunicativo. Rivela, invece, l'impossibilità di un'intesa o di una comunione con l'altro. Fra le parti che dialogano non c'è familiarità ma piuttosto dissimmetria. Una dissimmetria che spesso nasce dalla volontà di giudicare» (A. Panicali, *Dialogo, visione, «l'antico salmodiare»*, op. cit., p. 35).

¹²⁰⁷ Cfr. almeno H. Sacks, *L'analisi della conversazione*, op. cit.

¹²⁰⁸ «possiamo dire che sia allineato l'intervento di un interlocutore quando coincide con le aspettative del primo parlante, parzialmente allineato o disallineato se coincide solo parzialmente o non coincide con le aspettative del primo parlante. [...] l'assenza di risposta, come pure la dichiarazione di non sapere [...], si configura, al contrario, come risposta disallineata; una risposta possibilistica [...] si configura, infine, come una risposta parzialmente allineata» (R. Bongelli, I. Riccioni, *Cosa facciamo con le parole*, op. cit., p. 160).

¹²⁰⁹ «I meccanismi del *turn-taking* [...] permettono il passaggio fluido di parola da un interlocutore all'altro, limitando i silenzi e le sovrapposizioni, ossia i fenomeni di disfluenza comunicativa [...], in particolare le anomalie nel passaggio di turno dall'uno all'altro degli interlocutori, in base alle quali si generano sovrapposizioni, interruzioni, silenzi, partenze simultanee, indugi ecc.» (*Ivi*, p. 142).

¹²¹⁰ «Il punto conclusivo di ciascuna unità minima di significato, in corrispondenza del quale può avvenire [...] il passaggio di parola da un interlocutore all'altro» (*Ivi*, p. 139).

lungo che per voi”», si auto-posiziona anzi come determinato da un percorso esperienziale o vitale («“il cammino”») più tortuoso e complesso di quello degli allocutori.

In ultima analisi, la dimensione relazionale non favorisce l’idea un progetto comunicativo comune, ma produce disgiunzioni: da un lato, l’accusa per cui l’interlocutore ha disconfermato il soggetto viene da questi a sua volta disconfermata, cioè lasciata cadere nel silenzio; dall’altro lato, l’*io* dialogico non ha le competenze pragmatiche sufficienti per far valere ragioni poco raccontabili, che non riesce a spiegare: «“È difficile, difficile spiegarti”».

Nella seconda strofa, un altro dei quattro si stacca, «il più giovane, mi pare, e il più malcerto»; non appena il soggetto lo raggiunge, ricomincia il gioco di sguardi e di annotazioni: «A un passo / ormai, ma senza ch’io mi fermi, ci guardiamo, / poi abbassando gli occhi lui ha un sorriso da infermo» (vv. 40-42). Il verso che segue è una delle vette stilistiche-espressive della lirica: tutta l’impalcatura anti-dialogica sapientemente costruita nella prima parte sembra improvvisamente cedere davanti a una mossa comunicativa che ha lo scopo di stabilire una connessione empatica: «“O Mario” dice e mi si mette a fianco» (v. 43). Il soggetto si sente chiamato per nome, segno di un atteggiamento confirmatorio dell’identità (il contrario della disconferma), e l’allineamento che l’interlocutore vorrebbe raggiungere tramite il dialogo trova una diretta correlazione nel gesto di affiancamento fisico; la stretta analogia, nelle intenzioni del parlante, tra *dire* e *mettersi a fianco* è grammaticalizzata dalla dittologia verbale ad alto peso ideologico, icasticamente consumata nello spazio di un solo emistichio.

Una siffatta formula d’apertura, che si stacca sensibilmente dai modi intimidatori e disempatici della scena precedente, parrebbe indicare una virata in direzione dialogica (qui nel senso di comunicativamente funzionale, non anti-dialogica) del testo. Anche questo tentativo, tuttavia, è destinato all’insuccesso e si risolverà, come vedremo, nella ratifica della disconferma iniziale («“O Mario, ma è terribile, è terribile tu non sia dei nostri”», v. 77); ragione per cui perfino il dispositivo dell’empatia, quando viene attivato, produce l’effetto di acuire il dramma dell’incomunicabilità fra i parlanti e dell’inconciliabilità delle loro finalità posizionali.

Venendo al contenuto della lunga battuta, il *verbum dicendi* in posizione mediana fra l’allocuzione iniziale e il corpo centrale, che occupa in tutto ben quindici versi, mette in evidenza da un lato lo ‘scarto empatico’ dell’apostrofe «“O Mario”», e dall’altro l’intento predicativo perseguito dall’interlocutore. La serie dei quattro ‘imperativi epistemici’ concentrati nella prima parte dell’intervento incalza il soggetto ad aprire gli occhi sul mondo circostante, per cominciare a discernere le implicazioni del *qui e ora*: «“guardati, guardati

d'attorno"», «“*volgiti e guarda il mondo come è divenuto, / poni mente a che cosa questo tempo ti richiede*”» (v. 46 e vv. 50-51, corsivi miei). L'empatia che detta queste parole, con cui l'interlocutore sta cercando di persuadere il personaggio che dice «io» a dismettere un'inveterata cecità sul *presente-nostro* (in contrapposizione al «“presente eterno”» a cui sarebbe, secondo il parlante, interamente rivolta la sua postura epistemica) emerge anche da altri fattori. Per cominciare, mostra di conoscere intimamente non soltanto i pensieri e i moti interiori dell'*io* («“*pensi / e accordi le sfere d'orologio della mente / sul moto dei pianeti [...]*”», vv. 46-48, corsivi miei) ma perfino ciò che lui stesso non riesce a cogliere («“*Tu dici di puntare alto, di là dalle apparenze, / e non senti che è troppo*”», vv. 57-58, corsivi miei). Poi, il fatto che ricorra al plurale («“un presente eterno / che non è il *nostro*”», vv. 48-49, corsivo mio) e definisca se stesso e il gruppo di cui si fa portavoce come «“i tuoi compagni”», per quanto in via concessiva («“noi che siamo dopo tutto i tuoi compagni”», v. 59). Altra spia di una premura comunicativa è l'inciso fra il v. 58 e il v. 59 («“Troppo, *intendo*, / per noi che siamo dopo tutto i tuoi compagni”», corsivo mio); con questa sottolineatura, scrive Spitzer, «il parlante intende sottolineare la singolarità della sua asserzione: se egli ritiene, infatti, che sia difficile capire, questo significa che il messaggio è effettivamente difficile da capire, ovvero del tutto singolare»¹²¹¹. Infine e soprattutto, la generosità informativa con cui l'interlocutore intende accrescere il gradiente epistemico del soggetto, non soltanto indicandogli a *cosa* nello specifico prestare attenzione, ma decrittando, verbalizzando, la richiesta per lui («“poni mente a che cosa questo tempo ti richiede, / non la profondità, né l'ardimento, / ma la ripetizione di parole, / la mimesi senza perché né come / dei gesti [...]”», vv. 51-55). A proposito di quest'ultimo punto, è emblematico osservare come la *richiesta* di «“questo tempo”» venga fatta formulare all'interlocutore in aperta opposizione al sistema di credenze del personaggio che dice «io», che sposa – all'interno della scena dialogica – altri interessi e valori; eppure, proprio questa richiesta viene in un certo senso adempiuta dall'opera stessa, il libro, che come si è visto si fonda su una nuova *rappresentazione mimetica dell'esperienza*, laddove l'esperienza è quella dell'informale magmatico, della «“ripetizione di parole, / la mimesi senza perché né come / dei gesti”».

Se l'atteggiamento adottato dal soggetto nei confronti del primo attore era improntato sulla disconferma («Lo fisso senza dar risposta», v. 9), adesso la reazione è diametralmente opposta e la replica non si lascia attendere («Ascolto [...] Rispondo»): «“Lavoro anche per voi, per amor vostro”» (v. 63). Quell'effetto di avvicinamento empatico accumulato nei versi

¹²¹¹ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 147.

precedenti tramite gli elementi sopraindicati deflagra con questa replica lapidaria, addirittura metaforizzata nell'immagine di una «pietra in cambio»: «Lui tace per un po' quasi a ricever questa pietra in cambio / del sacco doloroso vuotato ai miei piedi e spanto» (vv. 64-65).

Ancora una volta, gli indicatori di empatia disfunzionale sono molteplici. Il principale, evidente anche dal punto di vista grafico, è l'uso (o, per meglio dire, il non-uso) che viene fatto delle parole dell'interlocutore: di tutto il sistema di esortazioni e informazioni in cui questi si è profuso (organizzando un discorso di ben centoventiquattro parole), di tutto questo sforzo comunicativo nulla resta nella replica del soggetto (che ne conta appena sette), che dimostra di non aver trattenuto niente per sé. La resa figurata dello scambio di battute come una sorta di baratto iniquo, per cui da un «sacco doloroso vuotato ai miei piedi e spanto» non si riceve che una «pietra in cambio», è forse la più drammaticamente loquace, tra quelle campionate nel nostro corpus, del concetto di empatia disfunzionale: la rappresentazione del primo enunciato come un «sacco doloroso» funziona sia quantitativamente (il sacco rimanda alla grande quantità del detto) sia qualitativamente (il sacco/detto è connotato come un fardello), mentre l'aggettivo «doloroso» si estende per contagio anche al participio che lo segue, secondo la modalità enunciativa del *parlare con dolore* (il sacco/detto viene *dolorosamente* svuotato).

Questa sofferta prodigalità («spanto») viene contraccambiata dalla «pietra» della disconferma: chi dice «io» non tiene alcun conto delle esortazioni impalcate con sapienza retorica dall'interlocutore, delle sue ammonizioni a conformarsi alle contingenze del *qui e ora*. Non solo il ricevente non prende in considerazione il giudizio critico sul proprio operato, che non arriva a essere messo in questione dalla voce protagonista; ma questo operato (a cui è sintatticamente accordata la posizione d'apertura, con un'ulteriore messa in rilievo: «“Lavoro [...]”») viene addirittura esibito come un atto d'amore nei riguardi degli stessi interlocutori, che pure lo disconoscono («“per amor vostro”»). In ultima analisi, il fatto che proprio in questa battuta (dove si realizza, come si è visto, una disconferma) venga chiamato in causa, e per giunta come motore dell'azione del soggetto, l'*amore*, segna il culmine dell'empatia disfunzionale: l'interlocutore infatti, come dirà più avanti a nome di tutti, si sente *offeso*¹²¹².

¹²¹² Come scrive Silvia Bonacchi, l'*offensività* è la «capacità (anche indiretta) di turbare lo stato d'animo e l'equilibrio psico-emozionale di uno o più referenti, è una azione coercitiva, in quanto costringe il referente in uno spazio interazionale determinato dal parlante, che giudica il referente negandogli diritti interazionali e riducendolo spesso a oggetto-vittima» (Silvia Bonacchi, *Perché le parole fanno male? Considerazioni pragmatolinguistiche sull'uso offensivo del linguaggio*, in Rossana Barcellona, Teresa Sardella (a cura di), *Violenza delle parole / Parole della violenza. Percorsi storico-linguistici*, Milano-Udine, Mimesis, 2019, pp. 49-72, cit. p. 54); in questo senso, l'*offensività* risulta una delle cifre distintive dell'anti-dialogismo di *Nel magma*, dove gli attori del discorso tendono a essere presentati proprio come *oggetti-vittime*.

Di nuovo, scende il silenzio: «E come io non dico altro, lui di nuovo: “O Mario, / com’è triste essere ostili, dirti che rifiutiamo la salvezza, / né mangiamo del cibo che ci porgi, dirti che ci offende”» (vv. 66-68). Se la prima scena dialogica di *Presso il Bisenzio* si costruisce sulla totale abolizione dei marchi empatici, questa seconda scena si fonda sul loro rovesciamento, con il risultato che quell’ostilità adesso si arricchisce della *tristezza* per il fatto di «“essere ostili”». Emblematicamente, è proprio questa tristezza l’unico contenuto che il soggetto conferma (riconosce all’interlocutore), e comunque subito seguito da un’avversativa che ha la funzione di ribadire l’ineluttabilità dello scontro ideologico-esistenziale: «“È triste, ma è il nostro destino: convivere in uno stesso tempo e luogo / e farci guerra per amore. Intendo la tua angoscia, / ma sono io che pago tutto il debito. E ho accettato questa sorte”» (vv. 72-74).

La struttura sintattica di questa battuta è progettata in modo tale da far risaltare la disfunzionalità dell’empatia; anche il riconoscimento emotivo lanciato in chiusura del v. 73 («“Intendo la tua angoscia”») ha il valore di una concessione, subito raccolta da un’avversativa («“ma sono io che pago tutto il debito”»). La proposizione pseudorelativa, inoltre, instaura tra i due centri focali *io* e *debito* un rapporto di tipo completivo: in altri termini, il soggetto si posiziona con forza perentoria come unico espiatore e martire volontario del decorso storico¹²¹³ («“E ho accettato questa sorte”»). Un ulteriore elemento d’interesse è l’insistenza sul campo semantico del «“destino”» e della «“sorte”» in chiusura della prima e dell’ultima unità frastica: chi dice «io» iscrive il suo operato nell’ordine di una volontà superiore, opponendo le ragioni di «“questa sorte”» a quelle di «“questo tempo”» a cui richiama l’interlocutore, che reagisce «ora smarrito ed indignato: “Tu? tu solamente?”» (v. 75).

Questa domanda è il principio di uno «sfogo» a cui non si lascia libero campo, decretando il fallimento dell’intero scambio: nessuna comunione può realizzarsi sul piano della comunicazione verbale, inutile spendere altre energie; di qui il congedo, che riprende alla lettera le parole della battuta iniziale, ratificandola dolorosamente e chiudendo la sequenza dialogica con una *Ringskomposition*: «mi stringe la mano con le sue convulse / e agita il capo: “O Mario, ma è terribile, è terribile tu non sia dei nostri”» (vv. 76-77). L’ultimo fenomeno para-dialogico che viene descritto prima che l’interlocutore sparisca «succhiato dalla nebbia del viottolo» (v. 80) mostra un ennesimo disallineamento fra i due personaggi: il primo

¹²¹³ Secondo Toppan, consiste in questo il «dantismo sostanziale o ideologico di Luzi: la consapevolezza di essere portatori non semplicemente della propria solitudine, ma di tutti quei valori che ad essa sono collegati e che quasi da essa discendono» (Laura Toppan, *Da “Primizie del deserto” a “Su fondamenti invisibili”: il dantismo «ideologico» di Luzi*, «Studi Novecenteschi», 24/53, 1997, pp. 147-174, cit. p. 164).

manifesta esplicitamente uno stato emotivo («piange», v. 78), mentre il secondo reprime la commozione allo scopo di costruire una determinata immagine di sé («anche io piangerei / se non fosse [...]», vv. 78-79).

In chiusura si trova una scena di post-combustione: rimasto solo, il soggetto «misura il poco detto, / il molto udito» (vv. 81-82), e rivolge a se stesso una battuta diretta su cui termina anche la lirica: «“Non potrai giudicare di questi anni vissuti a cuore duro, / mi dico, potranno altri in un tempo diverso. / Prega che la loro anima sia spoglia / e la loro pietà sia più perfetta”» (vv. 84-87). Quest’ultima mossa enunciativa permette di rilevare alcuni tratti fondamentali del sistema dialogico del libro. Intanto, nonostante lo scambio diretto si sia chiuso sul congedo dell’interlocutore, tramite la post-combustione il soggetto si rappropria dell’ultima parola, la cui autorevolezza epistemica è accentuata dall’uso del futuro semplice. L’auto-allocazione risponde inoltre a un intento esortativo-didascalico, come mostrano bene le formule d’apertura delle due macro-unità frasali («“Non potrai [...]”», «“Prega [...]”»); anche il discorso del secondo interlocutore, come si è visto, mirava allo stesso proposito, ma in quel caso era destinato a fallire, in quanto il protagonista del libro presta fede unicamente a sé. Alla fine, viene ribadita l’ostinata perseveranza a riaccogliere le concrezioni materiche del vissuto in un ordine superiore e trascendente, per cui gli «anni vissuti a cuore duro» si risolvono con una preghiera per l’anima, per una «pietà [...] più perfetta».

Presso il Bisenzio è seguita da *Tra le cliniche*, dov’è presente una coppia di battute adiacenti, ripartita nelle prime due delle quattro strofe totali:

- «Dove stavi di casa?
- 5 dove? T’ho cercato lontano non da meno
della rondine quando vola alta
che esplora le regioni bianche della pioggia
e le invadono intanto il nido le zecche»
mormora qualcuno tra sé e sé
[...].
- «Ero poco lontana,
ero dentro di te
quando tu ne uscivi alla cerca»
risponde qualche larva
- 20 dai cunicoli della notte non si sa se piangendo o irridendo¹²¹⁴.

¹²¹⁴ Da *Tra le cliniche*, in M. Luzi, *L’opera poetica*, op. cit., p. 320.

Tra le cliniche è uno dei componenti di *Nel magma* in cui lo scambio verbale non coinvolge direttamente il soggetto, il che determina alcune notevoli differenze nel trattamento del dialogato. Intanto, cambia la funzione dello scambio: l'enunciato-stimolo ha lo scopo principale di ottenere delle informazioni e l'enunciato-replica le fornisce, in modo congruente e senza lasciarsi attendere; questo determina, dal punto di vista pragmatico, il successo dello scambio verbale e il raggiungimento dell'intenzione comunicativa esplicitata. Ma nel sistema di *Nel magma* anche le sequenze complementari funzionali, come questa, incubano le marche distintive dell'anti-dialogismo.

La prima è un fenomeno di opacità: se il secondo *verbum dicendi* è quello tipico del *botta e risposta* («risponde», v. 19), lo statuto enunciativo dell'intero scambio è opacizzato dalla didascalia della prima battuta («mormora qualcuno tra sé e sé», v. 9), che rimanda a un atto verbale non-dialogico in senso stretto; come in *Presso il Bisenzio*, i parlanti sono individuati soltanto a partire da indicatori di indeterminatezza (rispettivamente il pronome indefinito «qualcuno» e il sintagma nominale «qualche larva», formato da un aggettivo indefinito attribuito a un sostantivo il cui etimo significa, appunto, *spettro*).

Una seconda, importante marca anti-dialogica è la disconferma dello scopo comunicativo implicito: dopo aver posto la domanda iniziale, il primo enunciatore tiene infatti a rimarcare la temeraria audacia dei suoi tentativi relazionali *tu*-orientati, istituendo un classicheggiante paragone ornitologico («T'ho cercato lontano non da meno / della rondine quando vola alta / che esplora le regioni bianche della pioggia / e le invadono intanto il nido le zecche», vv. 5-9). Ma la seconda voce, dopo aver risposto puntualmente alla domanda, aggiunge in clausola un'informazione che mortifica l'azione eroica, mostrando come l'ardimentoso abbandono di ogni atteggiamento cautelativo non sia stato altro che un dissennato e fallimentare esporsi («ero dentro di te / quando tu ne uscivi alla cerca», vv. 17-18); la stessa didascalia («risponde [...] non si sa se piangendo o irridendo», vv. 19-20) rimanda a una forma di empatia disfunzionale, dolore o scherno che sia. L'interazione verbale si distingue inoltre per il ricorso a artifici retorici che ne intensificano la drammaticità: per esempio, la domanda rafforzata tramite la ripetizione dell'avverbio interrogativo, la risposta che sfrutta il procedere anaforico, l'uso raffinato del *ne*, la patina di espressioni come «“alla cerca”» e via dicendo.

Nella seconda parte della lirica, il personaggio che dice «io» si «unisce a tutta questa forza instabile / di cruccio e d'inappagamento, tocca / l'elemento insociabile che tiene sospeso il mondo» (vv. 30-32). Il procedimento della triangolazione è un espediente tramite il quale il

soggetto osserva e giudica dall'alto un'interazione cui ha assistito o preso parte, risolvendola in sé e riappropriandosi dell'ultima parola: «Salute e malattia, s'affretta a distinguere la mente, / salute e malattia, ripete / fin quando non combacino le parti / di questa conoscenza avuta a sprazzi nel buio» (vv. 33-36)¹²¹⁵. La «conoscenza», in ultima analisi, non gli è accessibile che «a sprazzi»: «una cosa è valutare in sé singolarmente “salute e malattia”, una cosa individuarne le reazioni reciproche e il loro senso all'interno di una dimensione più complessiva. Ciò che inibisce questo salto qualitativo è proprio la pretesa di giudizio su cui si fonda [...] la presunzione umana di centralità nei confronti dell'universo»¹²¹⁶. Il terzo componimento, procedendo nell'ordine, è *Nel caffè*:

5 Mentre la valle s'infittisce e pettina
 con tutti i suoi cipressi il filo d'aria
 tra pioggia e avvisi d'altra pioggia, qui
 nel caffè fuori mano di vetri e di fronde,
 nido ai convegni di straforo, accorre
 e si stipa una moltitudine sorda che esala fumo.

10 «Perché non parlare un po' tra noi»
 mi dice uno forato nella gola
 premendosi una garza sull'incavo
 o poco sopra, e si siede al mio tavolo
 nel posto dirimpetto rimasto vuoto.

15 Lo guardo e vedo che i suoi occhi grigi
 vogliono dire assai più che non dica
 quella bocca vizza e mi fissano ridendo.
 «Sarà un modo di stare ancora l'uno
 vicino all'altro, come un tempo, nello stesso banco»
 aggiunge, e più con gli occhi che con quella voce rauca raspando.

20 A un tratto, prima di ravvisarlo, so chi è
 da quella tenerezza d'uomo stretto al ricordo
 che fu anche del ragazzo, il ragazzo un po' femmina che turba un niente.
 «Mai non avrei pensato a te, mio caro;
 scusami» e allunghiamo le mani sopra il tavolo
 a stringerci le nuche lanose e opache.

¹²¹⁵ Secondo Panicali, «di fronte a ogni dicotomia, la voce del poeta sembra rispondere: la conoscenza non è solo quella razionale; è anche quella “avuta a sprazzi nel buio”; quella che, al di sotto del contrasto o dell'accordo, individua il futuro in un'intesa, in una vera comunione; quella che si scopre oltre l'evidenza, oltre l'aspetto comunicabile del linguaggio, oltre la ragione che giudica e separa» (A. Panicali, *Saggio su Mario Luzi*, op. cit., pp. 182-183).

¹²¹⁶ G. Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi*, op. cit., p. 241.

25 E così ci facciamo un po' di festa
guardandoci negli occhi ancora vivi
e cercando d'indovinare il resto.
Di nuovo si comprime la garza sull'incavo
e riprende con quella voce afona,
30 dura: «Forse dovrei darti un ragguaglio
di tanti anni fino a questa croce.
Non ne vale la pena. Preferisco che tu immagini.
Certo, so bene quello che mi aspetta».
Lo guardo che abbassa le palpebre e mi appare calmo.

35 Io non so dire altro, penso a questo incontro
se si può cavarne un senso che non sia di rimorso e basta
e sto senza parole qui davanti
a lui ch'è troppo mio compagno
perché possa consolarlo
o mentire. Né lui chiede conforto
40 ma un attimo di comunione piena
per sé quanto per me, ed offre questa pace in cambio.

«Ho seguito i tuoi successi» riprende quella voce quasi gorgogliando.
«Oh, non sono senza contrasti, ma ciò non ha importanza»
mi schermisco io ed avvampo sotto la sua occhiata bianca.
45 «Abbiamo avuto in sorte tempi duri
ma non fummo da meno anche se ne siamo usciti un tantino empi.»
«C'è stato poco tempo per pregare...»
«Poco tempo infatti. Ma ho fiducia che l'azione
sia preghiera anch'essa pel futuro
50 ed espiazione del passato» dice e arrossisce a sua volta
e in quel pudore lo rivedo meglio quale fu nell'infanzia.

A mano a mano che il colloquio avanza
e i silenzi si fanno più frequenti
e lunghi vediamo, lui
55 l'amenità d'oasi del luogo di là dai vetri
sparire dietro una coltre di pioggia, ed io
la sala invasa da una nube di fumo diventare ingombra.

Dicono a una radio di Eichmann.
Dove avrebbe qualcuno or non è molto
60 o versato o represso qualche lacrima,
danzano al fruscio basso di un disco
non però così basso da non soverchiare il transistor.

«So quel che pensi, eppure hai torto» dice
con un sorriso divenuto blando
65 mentre guarda fuori, mentre l'ora si fa tarda,

«non posso non sentire in questo scalpaccio un che di santo.»
 E frattanto penso con un brivido
 a noi quando saremo sull'uscita
 sul punto di dirci addio sotto la pioggia
 70 e sotto il pigolio degli uccelli tramato fitto¹²¹⁷.

La prima strofa descrive la cornice in cui si colloca lo scambio di battute: al di là del meteo incerto ma sistematicamente avverso, fra precipitazioni e previsioni di altri rovesci, il «caffè fuori mano» presenta tutte le caratteristiche tipiche dei ‘non-luoghi dialogici’ del libro, fra cui l’anfrattuosità e la torbidezza degli avventori che lo frequentano («si stipa una moltitudine sorda che esala fumo», v. 6), rendendolo un congeniale «nido ai convegni di straforo» (v. 5), furtivi. A prendere l’iniziativa verbale è una fra le più inquietanti apparizioni del libro, il cui semblante stesso reca visibili i segni di un intervento di tracheotomia; in questo modo, la dimensione patologica del linguaggio verbale viene figurativamente trasposta in una patologia che compromette l’apparato fonatorio, e di conseguenza l’attività locutoria: «“Perché non parlare un po’ tra noi” / mi dice uno forato nella gola [...]» (vv. 7-8). L’invito a comunicare non giunge, stavolta, in rapporto a un’accusa o sotto forma d’intimidazione, ma viene inoltrato per mezzo di una battuta ibridata a livello prosodico dall’assenza del punto di domanda finale, a metà strada fra un’interrogativa retorica e una richiesta assertiva, che sfrutta operatori negativi e mitiganti (*non, un po’*); lo scopo dichiarato, precisa l’interlocutore più avanti, è quello della comunione fatica (in senso malinowskiano): «“Sarà un modo di stare ancora l’uno / vicino all’altro, come un tempo, nello stesso banco”» (vv. 15-16).

Come in *Presso il Bisenzio*, acquistano una primaria importanza le componenti cinesiche: il parlante compie una serie di movimenti meccanicamente sinistri; tra lui e l’io dialogico si attiva un gioco di sguardi che aggiunge al detto la metacomunicazione di un non-detto che lo circonda e sovrasta («Lo guardo e vedo che i suoi occhi grigi / vogliono dire assai più che non dica / quella bocca vizza e mi fissano ridendo», vv. 12-14); risulta emblematico inoltre che in tutti e tre i testi finora considerati ricorra il motivo dello sguardo irridente, tipica marca di empatia disfunzionale; anche la precisazione dello scopo comunicativo viene fornita «più con gli occhi che con quella voce rauca raspando» (v. 17).

Dopo aver identificato il suo interlocutore sulla base di un comportamento emotivo («A un tratto, prima di ravvisarlo, so chi è / da quella tenerezza d’uomo stretto al ricordo [...]», vv. 18-19), secondo un modulo ricorrente nella *Commedia*, il soggetto esordisce con una

¹²¹⁷ *Nel caffè*, in M. Luzi, *L’opera poetica*, op. cit., pp. 322-324.

battuta che, nonostante abbia la funzione di certificare l'avvenuto riconoscimento, inferisce un messaggio di tipo disconfermante (tanto che il soggetto se ne scusa): «“Mai non avrei pensato a te, mio caro; / scusami”» (vv. 21-22); come scrive Frasca, «analogamente ad altri incontri-dialoghi di *Nel magma*, anche qui l'io fatica a riconoscere il vecchio conoscente che ha di fronte. È questo uno dei diversi espedienti di cui Luzi si serve per restituire l'immagine di una realtà magmatica, confusa, che il soggetto riesce a decifrare solo con difficoltà»¹²¹⁸. È quindi alla comunicazione para-verbale che si lascia il compito di stabilire effettivamente il contatto, accompagnato dai soliti rilievi di dettagli sgradevoli: «e allunghiamo le mani sopra il tavolo / a stringerci le nuche lanose e opache» (vv. 22-23).

La strofa successiva si apre con un accenno descrittivo della prima fase della conversazione, lo scambio di convenevoli: «E così ci facciamo un po' di festa / guardandoci negli occhi ancora vivi / e cercando d'indovinare il resto» (vv. 24-26); si tratta di un elemento dialogico (quando presente nel testo) tutt'altro che secondario, in quanto tende a prefigurare, a mettere in abisso, le componenti fondamentali dell'interazione: in questo caso, la dimostrazione reciproca di contentezza viene smorzata dalla locuzione «un po'», ma soprattutto si torna a insistere sul motivo del non-detto («cercando d'indovinare *il resto*», corsivo mio), ripreso esplicitamente nella battuta diretta: «e riprende con quella voce afona, / dura: “Forse dovrei darti un ragguaglio / di tanti anni fino a questa croce. / Non ne vale la pena. Preferisco che tu immagini. / Certo, so bene quello che mi aspetta”» (vv. 28-32).

Questa battuta, preceduta dalla solita gestualità macabra e meccanica («Di nuovo si comprime la garza sull'incavo / e riprende», vv. 27-28), è interamente costruita su un complesso gioco di soppressioni. Nella prima unità frasale, l'interlocutore si pone come scrupolo l'eventualità di informare il soggetto sul suo vissuto personale («“Forse dovrei darti un ragguaglio / di tanti anni fino a questa croce”»); in seguito tuttavia, l'argomento prospettato viene lapidariamente revocato («“Non ne vale la pena”») e il progetto discorsivo si annulla. Nell'ultima unità, l'enunciatore cambia argomento e riferisce di un destino ben conosciuto ma presentato tramite una perifrasi generica, che non ne lascia trasparire il concreto determinarsi («“Certo, so bene quello che mi aspetta”»). Se nella prima parte della battuta la soppressione prende la forma di un discorso interrotto (accennato e poi lasciato cadere nel corso dell'enunciazione) e riguarda il passato del parlante («“un ragguaglio / di tanti anni [...]”»), l'ultima parte sposta l'attenzione su una nuova incognita, che stavolta concerne il futuro («“quello che mi aspetta”»). In entrambi i casi, il parlante fa sfoggio di un elevato gradiente

¹²¹⁸ D. Frasca, *Posture dell'io*, op. cit., p. 38.

epistemico (sia per esperienza diretta del passato sia per una conoscenza del futuro *certa* ma misteriosa, che non è detto da dove proviene: «“Certo, so bene [...]”»); informazioni che però non condivide con il soggetto, lasciato a immaginarselo.

Qual è la funzione testuale di una battuta di questo genere? Non l'accusa o la disconferma dell'altro, come in *Presso il Bisenzio*, né la richiesta d'informazioni o l'affermazione di sé, come in *Tra le cliniche*; ma l'accumulo del non-detto, che si inserisce così nello strumentario anti-dialogico di *Nel magma*. Al punto tale che il non-detto non si limita più a circondare il detto, ma lo sostituisce nella turnazione, come accade nella strofa successiva, dove, rispetto al gioco di soppressioni dell'interlocutore su cui ci si è appena soffermati, il soggetto (dimostrando di aver *immaginato* quanto soppresso verbalmente) non è capace di aggiungere niente («Io non so dire altro [...]», v. 34): in altre parole, l'afasia diventa la «componente essenziale di un contatto più profondo di cui la parola è solo accidente se non addirittura sintomo di scarto»¹²¹⁹ e la condivisione si realizza non nel comunicato (sul piano verbale) ma nel non-comunicato («e sto senza parole qui davanti / a lui ch'è troppo mio compagno / perché possa consolarlo / o mentire. Né lui chiede conforto», vv. 36-39). Se in *Presso il Bisenzio* l'anti-dialogismo è modellizzato sulla disconferma e sull'empatia disfunzionale, per cui dall'interazione non si ottiene che una «pietra in cambio», è proprio la comunione empatica lo scopo occulto dello scambio di *Nel caffè*: «Né lui chiede conforto / ma un attimo di comunione piena / per sé quanto per me, ed offre questa pace in cambio» (vv. 39-41). Rifacendoci a un concetto di Eric Berne, fondatore dell'approccio teorico-metodologico dell'Analisi Transazionale¹²²⁰ (per cui la transazione è l'unità minima del rapporto sociale), una tra le principali finalità della comunicazione sarebbe quella di soddisfare la «fame di riconoscimento»¹²²¹ dell'altro mediante la *carezza* (*stroke*); in questo senso, la carezza può essere considerata come il rovescio della disconferma («“Tu? Non sei dei nostri”»).

La strofa successiva si caratterizza per una marcata accelerazione dialogica, per cui nell'arco di soli nove versi avvengono ben cinque passaggi di parola. Ancora una volta, parla per primo l'interlocutore: «“Ho seguito i tuoi successi” riprende quella voce quasi gorgogliando» (v. 42). Si noti come, nonostante l'avvenuta identificazione del parlante, le battute dirette continuino a essere associate a una voce lontana e straniata, solo genericamente determinata («riprende con *quella voce* afona», «riprende *quella voce* quasi gorgogliando», corsivi miei). L'interlocutore, che nulla ha detto di sé (lasciando però inferire un percorso

¹²¹⁹ G. Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi*, op. cit., p. 244.

¹²²⁰ Cfr. almeno Eric Berne, *Transactional Analysis in Psychotherapy*, New York, Grove Press, 1961.

¹²²¹ Eric Berne, *A che gioco giochiamo*, traduzione di Vittorio di Giuro, Firenze, Giunti, 2018, cit. p. 18.

sofferto e accidentato: «“tanti anni fino a questa croce”»), orienta adesso il suo discorso sui «“successi”» del soggetto, che reagisce con una prontezza dialogica emblematicamente funzionale all’auto-difesa: «“Oh, non sono senza contrasti, ma ciò non ha importanza” / mi schermisco io ed avvampo sotto la sua occhiata bianca» (vv. 43-44).

Sembra significativo, infatti, che il personaggio che dice «io», che in *Presso il Bisenzio* non aveva mostrato interesse a schermirsi dalle accuse, corra subito ai ripari quando si tratta invece dei suoi «“successi”»: è da questi, in definitiva, che sente il bisogno di difendersi. Attraverso questa battuta, il soggetto si posiziona indirettamente su un piano analogo a quello del partner, nella misura in cui accenna a un percorso conflittuale e allo stesso tempo evita di approfondire il discorso, proprio come l’interlocutore aveva fatto poco prima. Nel turno che segue, non a caso, il vecchio compagno di banco ratifica il riposizionamento dell’*io* confermando l’avversità del destino comune (è a questo punto, osserva Frasca, che avviene «il passaggio grammaticale dall’*io* al *noi*»¹²²²): «“Abbiamo avuto in sorte tempi duri / ma non fummo da meno anche se ne siamo usciti un tantino empì”» (vv. 45-46).

Come emerge da quest’ultima battuta, l’intera sequenza dialogica è costruita su un’anomala cooperazione fra i parlanti, che inferiscono congruamente il non-detto e usano il detto per supportarsi a vicenda. Prima di tutto, è da notare la strategia attenuativa con cui l’interlocutore inoltra un’accusa grave come quella di *empietà*, «“anche se ne siamo usciti un tantino empì”»: non solo il giudizio critico negativo *noi*-orientato si trova inserito in una subordinata concessiva, ma viene ulteriormente temperato dalla locuzione avverbiale «“un tantino”» e soprattutto dall’uso del plurale sociativo («“ne siamo usciti”»). Con l’enunciato successivo, il personaggio che dice «io» conferma in modo implicito l’accusa indicandone esplicitamente la giustificazione: «“C’è stato poco tempo per pregare...”» (v. 47); oltre ai puntini di sospensione, ulteriore dispositivo di soppressione del discorso, si rimarca l’abolizione dei *verba dicendi* (come delle didascalie sostitutive), che produce l’effetto di velocizzare la turnificazione. L’ultima battuta della micro-sequenza è dunque prodotta dall’interlocutore, che convalida quanto appena asserito dal soggetto: «“Poco tempo *infatti*. Ma ho fiducia che l’azione / sia preghiera anch’essa pel futuro / ed espiazione del passato” dice e arrossisce a sua volta» (vv. 48-50, corsivo mio). Il rispecchiamento fra i due interlocutori emerge anche sul piano para-verbale, attraverso la ripresa delle stesse manifestazioni emotive («arrossisce a sua volta») e soprattutto sul piano ideologico: l’idea

¹²²² D. Frasca, *Posture dell’io*, op. cit., p. 39: «Lo slittamento grammaticale, il noi collettivo della settima strofa, è la spia della sottile equiparazione e della complementarità delle due vite, quella segnata dalla malattia e quella del poeta» (*Ivi*, p. 43).

«che l'azione / sia preghiera anch'essa pel futuro / ed espiazione del passato»», come si ricorderà, risulta esattamente conforme alla reazione del soggetto nella post-combustione di *Presso il Bisenzio*.

A questo punto, il ritmo dialogico cambia nuovamente e all'estrema concitazione dei vv. 42-50 succedono due strofe interamente diegetiche, che iniziano rendendo conto del prosieguo dello scambio: «A mano a mano che il colloquio avanza / e i silenzi si fanno più frequenti / e lunghi» (vv. 52-54). Com'è tipico di *Nel magma*, la descrizione dell'ambiente circostante non solo produce un effetto di allentamento dialogico, accrescendo la *suspence* in attesa della ripresa verbale, ma rappresenta una sorta di correlativo dell'intera situazione conversazionale: un'armonia si sfalda («vediamo, lui / l'amenità d'oasi del luogo di là dai vetri / sparire dietro una coltre di pioggia», vv. 54-56) e dall'ambiente giungono notizie di un «represso» storico («Dicono a una radio di Eichmann», v. 58) che riemerge a dispetto proprio della musica, nell'indifferenza generale degli avventori che «danzano al fruscio basso di un disco / non però così basso da non soverchiare il transistor» (vv. 61-62)¹²²³. I mutamenti del paesaggio appena descritti si verificano all'interno della stessa conversazione, che riprende *ex abrupto* in principio dell'ultima strofa: «“So quel che pensi, eppure hai torto” dice / con un sorriso divenuto blando / mentre guarda fuori, mentre l'ora si fa tarda, “non posso non sentire in questo scalpiccio un che di santo”» (vv. 63-66). Come «l'amenità d'oasi» che *sparisce* «di là dai vetri», l'allineamento posizionale creatosi nella sequenza dialogica della settima strofa si rompe su una dichiarazione di torto diretta: «“So quel che pensi, eppure hai torto”».

Anche in questo caso, la battuta fa perno su una mossa di soppressione: l'interlocutore introduce, dall'alto di una posizione epistemicamente forte, un argomento che rimane generico («“So quel che pensi”»), che l'assunzione di infondatezza non aiuta a identificare o circoscrivere. Una direzione interpretativa l'offre l'ultima ripresa verbale in cui, inferendo che il soggetto reputi empia la danza degli avventori, il compagno sostiene che per lui «“questo scalpiccio”» abbia «“un che di santo”»; sembrerebbe cioè che «di fronte alla banalità degli

¹²²³ Su quest'ultimo aspetto si è opportunamente soffermato Frasca: «La radio [...] non attira l'attenzione degli altri avventori, che anzi continuano a ballare sulla musica diffusa da un altro apparecchio [...]. Agli uomini che, solo pochi anni prima, avevano provato dolore di fronte all'orrore del nazismo, che avevano “versato o represso qualche lacrima”, si è ora sostituita una “moltitudine sorda” in preda all'indifferenza. [...] Gli avventori costituiscono una “moltitudine sorda che esala fumo”, occupata a ballare, disinteressata persino alla brutalità di Eichmann e pertanto, metonimicamente, a uno dei momenti in assoluto più dolorosi della storia dell'uomo. La polisemia dell'aggettivo “sorda” è chiaramente sollecitata: gli uomini *stipati* nel bar parlano con voce *sorda*, ma sono anche affetti da una sordità che è incapacità di percepire l'orrore» (*Ivi*, pp. 39-40).

indifferenti non ci si *possa* limitare a una reazione di disprezzo [...], l'amico pensa a un futuro come miglioramento e superamento progressivo delle imperfezioni del passato»¹²²⁴.

L'ultima mossa di soppressione si trova nei quattro versi finali e riguarda proprio il momento del congedo, prefigurato senza rendere conto della reazione del soggetto all'ultima battuta dell'interlocutore; lo scambio si costruisce insomma attorno a un non-detto centrale, cui viene costantemente fatto riferimento, ma in modo indiretto e sempre generico. Attraverso il non-detto, il non-comunicato tramite il piano verbale, può realizzarsi quindi quell'«attimo di comunione piena» che rappresenta un *unicum* dialogico del libro, come mostra anche la lirica successiva, *Il giudice*, dove il tema cruciale è verbalizzato fin dal verso incipitario:

«Credi che il tuo sia vero amore? Esamina
a fondo il tuo passato» insiste lui
saettando ben addentro
la sua occhiata di presbite tra beffarda e strana.
5 E aspetta. Mentre io guardo lontano
ed altro non mi viene in mente
che il mare fermo sotto il volo dei gabbiani
sfrangiato appena tra gli scogli dell'isola,
dove una terra nuda si fa ombra
10 con le sue gobbe o un'altra preparata a semina
si fa ombra con le sue zolle e con pochi fili.
«Certo, posso aver molto peccato»
rispondo infine aggrappandomi a qualcosa,
sia pure alle mie colpe, in quella luce di brughiera.
15 «Piangere, piangere dovresti sul tuo amore male inteso»
riprende la sua voce con un fischio
di raffica sopra quella landa passando alta.
L'ascolto e neppure mi domando
perché sia lui e non io di là da questo banco
20 occupato a giudicare i mali del mondo.
«Può darsi» replico io mentre già penso ad altro,
mentre la via s'accende scaglia a scaglia
e qui nel bar il giorno ancora pieno
sfolgora in due pupille di giovinetta che si sfilava il grembo
25 per le ore di libertà e l'uomo che le ha dato il cambio
indossa la gabbana bianca e viene
verso di noi con due bicchieri colmi,
freschi, da porre uno di qua uno di là sopra il nostro tavolo¹²²⁵.

¹²²⁴ *Ivi*, p. 41.

¹²²⁵ *Il giudice*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 325.

Lo scambio verbale de *Il giudice* è già iniziato quando comincia il testo, come indica il *verbum dicendi* al v. 2 («insiste lui»). Questo tipo di taglio dialogico risponde a una funzione almeno duplice: da un lato, restituisce indirettamente una misura di non-detto, illuminando soltanto una parte della scena conversazionale e lasciando scorgere l'esistenza di un precedente tagliato fuori¹²²⁶; dall'altro lato, il ricorso alla strategia chiaroscurale ottiene l'effetto di intensificare per contrasto la forza drammatica di quanto effettivamente è detto, che non a caso ripropone il motivo principale del libro, cioè l'imputazione al soggetto di un comportamento critico e il conseguente invito all'auto-analisi: «“Credi che il tuo sia vero amore? Esamina / a fondo il tuo passato”» (vv. 1-2). La battuta è accompagnata da uno sguardo disempatico («saettando ben addentro / la sua occhiata di presbite tra beffarda e strana», vv. 3-4) e seguita da un silenzio distratto di *Presso il Bisenzio*: invece di adempiere subito al suo turno, il soggetto-imputato lascia passare un lasso di tempo relativamente protratto, durante il quale lo sguardo si distoglie dalla scena conversazionale («E aspetta. Mentre io guardo lontano / ed altro non mi viene in mente / che il mare fermo [...]», vv. 5-7). La replica giunge «infine» sotto forma di una generica concessione: «“Certo, posso aver molto peccato” / rispondo infine aggrappandomi a qualcosa, / sia pure alle mie colpe» (vv. 12-14). Emblematicamente, l'ammissione di un errore da parte del protagonista viene prodotta in modo non abbastanza convincente e l'interlocutore torna a sentenziare con maggiore forza e severità giudicante: «“Piangere, piangere dovresti sul tuo amore male inteso” / riprende la sua voce con un fischio / di raffica» (vv. 15-17).

All'energia impositiva del parlante, che si riflette stilisticamente nella ripetizione dell'ingiunzione colpevolizzante in posizione d'apertura («“Piangere, piangere dovresti”»), fa da contraltare l'atteggiamento disconfirmatorio del soggetto, la cui insensibilità verso la situazione conversazionale si manifesta tanto nella tendenza abituale alla distrazione quanto nella risposta del tutto priva di credibilità: «“Può darsi” replico io mentre già penso ad altro, / mentre la via s'accende scaglia a scaglia [...]» (vv. 21-22). L'interscambiabilità dei posizionamenti cui si è accennato fra i tratti prototipici viene verbalizzata dal protagonista («L'ascolto e neppure mi domando / perché sia lui e non io di là da questo banco / occupato a giudicare i mali del mondo», vv. 18-20) e restituita nei versi finali nell'immagine dei «due bicchieri colmi, / [...] uno di qua uno di là sopra il nostro tavolo» (vv. 27-28): «le barriere fra giudicante e giudicato si assottigliano e la possibile inversione dei rispettivi statuti indica non

¹²²⁶ In linea con un'emergenza del senso dell'oscurità che nascerebbe, secondo Luzi, in concomitanza con «le prime crisi di identità, che sono poi la malattia, la condizione dell'uomo moderno, dell'uomo di massa [...]: certe cose non si dicono neanche più, basta alludere via via che il discorso prosegue. Allora rinasce il senso dell'oscurità, perché effettivamente il discorso non viene enunciato, ma si dà già per avviato» (Mario Luzi, *Conversazione. Interviste 1953-1998*, a cura di Annamaria Murdocca, Fiesole, Cadmo, 1999, cit. pp. 61-62).

tanto la necessità di sostituire le parti, quanto l'eventualità che esse siano definitivamente abolite. [...] La presunzione di giudizio è dunque ciò che fa la conoscenza difettiva»¹²²⁷.

La lirica successiva, *Tra notte e giorno*, trasferisce l'interazione su di un piano esclusivamente non-verbale. Le uniche due battute dirette pronunciate nel testo, esaurite nell'arco dei primi quattro versi («“Che luogo è questo?” mormora tra il sonno il mio compagno / [...] “È un luogo verso Pisa” rispondo»¹²²⁸), costituiscono una coppia adiacente pragmaticamente funzionale e inoffensiva (non-compromettente) dal punto di vista del contenuto, in quanto si tratta (caso raro nel libro) di un'ordinaria richiesta d'informazioni, almeno in apparenza priva di intenti moralistici e tentativi d'accusa. La seconda strofa si apre con un'allocuzione diretta non pronunciata (di fatto, un *pensiero* del protagonista) funzionale a coinvolgere il compagno di viaggio, che giace innocuo in uno stato di dormiveglia, entro un concorso di azioni che fanno capo a un atto illecito: «“Anche tu sei nel gioco, / anche tu porti pietre / rubate alle rovine / verso i muri dell'edificio” penso» (vv. 22-25). In altre parole, il soggetto approfitterebbe di una situazione favorevolmente non-dialogica per formulare un giudizio sulla condizione esistenziale dell'altro, metaforicamente iscritta nel *gioco-giogo* del destino umano.

Dopo un inserto paesaggistico-descrittivo tuttavia, la quarta e ultima strofa si apre con la replica enunciativamente opaca di «quel viso / disfatto»: «“Devi crescere: crescere in amore / e in saggezza” m'intima quel viso / disfatto che trasuda in questa luce di giorno incerto» (vv. 35-37). Il *verbum dicendi* che segue la battuta indica lo scopo dell'enunciato, l'*intimazione* a «“crescere in amore / e in saggezza”»: la criticità che il *giudice* aveva evidenziato nel componimento precedente viene adesso ripresa nei termini non di una condanna, ma un'ingiunzione al cambiamento; anche in questo caso, per quanto l'interlocutore-antagonista giaccia assopito, 'depotenziato' dal sonno, non viene comunque meno l'(auto)valutazione negativa nei confronti del protagonista, di cui sono esplicitate le manchevolezze. Su questi versi si chiude *Tra notte e giorno*, che si sottrae alla più cospicua serie di testi in cui l'ultima parola è quella della voce principale; sull'argomento dell'*amore* s'incentra anche il testo seguente, *L'uno e l'altro*:

«Rimanere fedeli, legare agli altri il suo destino,
questo conta pur qualcosa» insiste lui
torcendo in una smorfia dubbia il viso, il suo viso di uomo nel torto.

¹²²⁷ G. Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi*, op. cit., p. 241.

¹²²⁸ Da *Tra notte e giorno*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 326, vv. 1-4.

- 5 «Questo conta pur qualcosa» risponde lei
sopra pensiero e guarda fuori l'opera del vento
da un capo all'altro della valle lasciata a pascolo.
«Se la pensi così è una fortuna.
La virtù, di questi tempi, tenuta per uno straccio e irrisa...»
riprende e sposta con solennità la mano tra il volante e il cambio.
- 10 «Oh certo» trasale lei che guarda
venire incontro da lontano i monti
e serrarsi sul rettilo di asfalto.
«Certo» e le sfugge dalle labbra un suono
tra il gemito e lo schiocco di dentiera smossa.
- 15 Segue un attimo di silenzio, lungo
per me più che per loro, mentre penso
quale degli elementi manca, il fuoco
o l'aria, in questa cellula morta.
E frattanto li osservo quali sono,
- 20 dissimili, ma uguali in questo, che si muovono inutilmente cauti
e si tengono al largo del vero scopo e del vero cruccio.
«È l'amore, l'amore che manca
se ne aveste notizia
o se aveste coraggio a nominarlo»
- 25 mi volgo loro tra me e me, e il tempo, il luogo perde ogni contorno
e mi striscia davanti un'ombra o una coda di opossum¹²²⁹.

L'uno e l'altro propone una scena dialogica complementare a quella de *Il giudice*, fra «'uno' che cerca di appigliarsi ai fari della virtù e della fedeltà, mentre l' 'altra' distrattamente accondiscendente si abbandona al fascino rapinoso dell' "opera del vento"»¹²³⁰. La scena si apre *ex abrupto* su uno scambio già in corso; il *verbum dicendi* è identico e compare inserito nella medesima posizione, cioè alla fine del secondo verso: «"Rimanere fedeli, legare agli altri il suo destino, / questo conta pur qualcosa" insiste lui / torcendo in una smorfia dubbia il viso, il suo viso di uomo nel torto» (vv. 1-3, corsivo mio). La modularità di questo incipit sembra trasferire retroattivamente anche al *giudice*, per contagio, l'espressione di «torto» iscritta nel volto del locutore. Il taglio enunciativo porta subito *in medias res*: sfruttando una tipica strategia argomentativa, il punto saliente del discorso si trova dislocato in prima posizione; l'uomo difende un sistema di valori basato su un ideale di attaccamento, una visione della relazionalità finalizzata alla condivisione di un «"destino"» che smette così di essere soltanto

¹²²⁹ *L'uno e l'altro*, Ivi, p. 328.

¹²³⁰ M. Menicacci, *Luzi. Il demone filosofico*, op. cit., p. 103.

individuale; fino ad arrivare, in ultima battuta, alla «‘frase nominale’ alla quale è affidata la deprecazione del presente»¹²³¹.

La replica dell’interlocutrice adotta la stessa modalità disconfirmatoria di chi dice «io» ne *Il giudice*, la pseudo-conferma: «“Questo conta pur qualcosa” risponde lei / sopra pensiero e guarda fuori l’opera del vento / da un capo all’altro della valle lasciata a pascolo» (vv. 4-6). La ripetizione delle parole dell’uomo suona come una concessione distratta, una ratifica data «sopra pensiero» e senza convinzione, «che scandisce con precisione fenomenologica le tappe successive di un’evasione mentale (dall’abitacolo-prigione, dalle pastoie di una relazione consumata dal tempo) e di uno svuotamento interiore»¹²³², mentre lo sguardo è rivolto altrove, nel paesaggio. La disconferma giunge maldestramente travestita da conferma ecolalica: la produttrice non si prende la briga di esprimere un disaccordo, quello che in realtà manifesta è la sua assenza dallo scambio, un «ordinario disamore»¹²³³.

L’uomo si riappropria quindi della *speakership* con la stessa «solennità» con cui dirige lo sterzo, mostrando di aver ricevuto la battuta della donna come un intervento di appoggio funzionale a una ripresa argomentativa caratterizzata da un’assertività più distesa e retoricamente marcata: «“Se la pensi così è una fortuna. / La virtù, di questi tempi, tenuta per uno straccio e irrisa...” / riprende e sposta con solennità la mano tra il volante e il cambio» (vv. 7-9). A chiudere la micro-interazione è la voce femminile, attraverso un nuovo accordo-disempatico: «“Oh certo” trasale lei che guarda / venire incontro da lontano i monti / e serrarsi sul rettilineo di asfalto. / “Certo” e le sfugge dalle labbra un suono / tra il gemito e lo schiocco di dentiera smossa» (vv. 10-14). Una spia della disfunzionalità di questo accordo è la reduplicazione dell’avverbio affermativo che, invece di produrre l’effetto rafforzativo come di norma, viene sfruttata per smascherare la meccanicità dell’enunciato, che la parlante produce come uno scatto ticcoso, uno «schiocco di dentiera», mentre «guarda [...] i monti»; la stessa forma è impiegata con identica funzione ne *Il giudice*, per riprendere il raffronto da cui siamo partiti («Certo, posso aver molto peccato»).

Secondo la procedura inaugurata in *Tra le cliniche*, nella seconda strofa la scena si amplia e il faro illumina chi dice «io», testimone casuale ma pateticamente coinvolto nella

¹²³¹ G. Fontana, *Disconoscimenti*, op. cit., p. 262.

¹²³² *Ibidem*.

¹²³³ «Il primo segmento mette in scena una situazione di ‘ordinario disamore’, attraverso il dialogo fra due personaggi – un uomo e una donna – chiusi nelle proprie solitudini. Se le parole che i due si scambiano sembrano mimare una corrispondenza di affetti e di ideali, sia pure espressa in forme algide, astratte, sentenziose, [...] l’impaginazione della scena e, soprattutto, le didascalie che incorniciano le battute denunciano, infatti, lucidamente la corrosione in atto» (*Ivi*, pp. 260-261).

dinamica dello scambio, tanto che il «silenzio» che scende è «lungo / per me più che per loro» (vv. 15-16). Come osserva Fontana,

anche in questo caso l'architettura del discorso, oltre il velo di un *understatement* più apparente che reale, risulta sorvegliatissima. Tre stazioni, in crescendo: l'osservazione e la riflessione (15-21), la decifrazione del significato dell'evento, il doloroso referto della malattia morale che aggredisce la coppia (22-25), la dissolvenza che dilata l'occasione oltre la stretta contingenza spazio-temporale, suggerendo implicitamente parallelismi e collegamenti¹²³⁴.

La triangolazione della situazione conversazionale, come anticipato, è una strategia tramite la quale il soggetto si riposiziona nel ruolo di giudice che osserva e sentenzia dall'alto: «E frattanto li osservo quali sono [...] “È l'amore, l'amore che manca / se ne aveste notizia / o se aveste coraggio a nominarlo” / mi volgo loro tra me e me» (vv. 19-25). Il sintagma del *verbum dicendi* restituisce perfettamente la triangolarità dell'indirizzo enunciativo: è dentro di sé («tra me e me») che il soggetto risolve la questione che pende sulla coppia («mi volgo loro»). Tale questione, topicalizzata secondo lo schema abituale dislocazione-conduplicazione, concerne emblematicamente l'amore: «“È l'amore, l'amore che manca”». Se nei due componimenti precedenti, *Il giudice* e *Tra notte e giorno*, l'argomento dell'amore era pragmaticamente modellizzato nei termini rispettivamente di condanna e di intimazione per bocca dell'interlocutore, in *L'uno e l'altro* il soggetto prende «“coraggio a nominarlo”» e se ne serve proprio in funzione sentenziante, con un atto che lo colloca al di sopra del sistema delle parti.

Un'ulteriore considerazione riguarda la cornice dialogica. Con estrema perizia tecnica e efficacia rappresentativa, questa non viene delineata che indirettamente e nell'arco di un solo verso, il nono, «riprende e sposta con solennità la mano tra il volante e il cambio»: tanto basta per ricreare, nella mente del lettore, l'immagine di un semaforo rosso e una vettura ferma¹²³⁵; ma niente di tutto ciò trova spazio nel testo, dove gli unici riferimenti paesaggistici passano attraverso lo sguardo assorto della donna («guarda fuori l'opera del vento / da un capo all'altro della valle lasciata a pascolo») e dipingono un paesaggio naturale che sovrasta quello urbanizzato («guarda / venire incontro da lontano i monti / e serrarsi sul rettilo di asfalto»). Negli ultimi due versi, infine, secondo un altro procedimento tipico del libro, le coordinate spaziotemporali si sfaldano: «e il tempo, il luogo perde ogni contorno / e mi striscia davanti un'ombra o una coda di opossum» (vv. 25-26).

¹²³⁴ *Ivi*, p. 263.

¹²³⁵ Si è parlato di «un viaggio a tre in automobile, sullo sfondo di un paesaggio montano» (*Ivi*, p. 260).

Anche la lirica successiva, *Ménage*, rappresenta una scena dialogica triangolare:

La rivedo ora non più sola, diversa,
nella stanza più interna della casa,
nella luce unita, senza colore né tempo, filtrata dalle tende,
con le gambe tirate sul divano, accoccolata
5 accanto al giradischi tenuto basso.
«Non in questa vita, in un'altra» folgora il suo sguardo gioioso
eppure più evasivo e come offeso
dalla presenza dell'uomo che la limita e la schiaccia.
«Non in questa vita, in un'altra» le leggo bene in fondo alle pupille.
10 È donna non solo da pensarlo, da esserne fieramente certa.
E non è questa l'ultima sua grazia.
in un tempo come il nostro che pure non le è estraneo né avverso.

«Conosci mio marito, mi sembra» e lui sciorina un sorriso importunato,
pronto quanto fuggevole, quasi voglia scrollarsela di dosso
15 e ricacciarla indietro, di là da una parete di nebbia e d'anni;
e mentre mi s'accosta ha l'aria di chi viene
da solo a solo, tra uomini, al dunque.
«C'è qualcosa da cavare dai sogni?» mi chiede fissando su di me i suoi occhi vuoti
e bianchi, non so se di seviziatore, in qualche *villa triste*, o di guru.
20 «Qualcosa di che genere?» e guardo lei che raggia tenerezza
verso di me dal biondo del suo sguardo fluido e arguto
e un poco mi compiangi, credo, d'essere sotto quelle grinfie.
«I sogni di un'anima matura ad accogliere il divino
sono sogni che fanno luce; ma a un livello più basso
25 sono indegni, espressione dell'animale e basta» aggiunge
e punta i suoi occhi impenetrabili che non so se guardano e dove.
Ancora non intendo se m'interroga
o continua per conto suo un discorso senza origine né fine
e neppure se parla con orgoglio
30 o qualcosa buio e inconsolabile gli piange dentro.
«Ma perché parlare di sogni» penso
e cerco per la mia mente un nido
in lei che è qui, presente in questo attimo del mondo.
«E lei non sta facendo un sogno?» riprende mentre sale dalla strada
35 un grido di bambini, vitreo, che agghiaccia il sangue.
«Forse, il confine tra il reale e il sogno...» mormoro
e ascolto la punta di zaffiro
negli ultimi solchi senza note e lo scatto.
«Non in questa vita, in un'altra» esulta più che mai
40 sgorgando una luce insostenibile
lo sguardo di lei fiera che ostenta altri pensieri
dall'uomo di cui porta, e forse li desidera, le carezze e il giogo¹²³⁶.

¹²³⁶ *Ménage*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., pp. 329-330.

Se il triangolo di *L'uno e l'altro* rimanda a una forma isoscele, nella misura in cui l'uomo e la donna che interagiscono (con diverso coinvolgimento) sono equidistanti rispetto al personaggio che dice «io», che osserva e giudica la scena da una posizione esterna, il triangolo dialogico di *Ménage* sembra più simile a uno scaleno, in quanto due degli attori coinvolti (la donna e l'*io* dialogico) sono legati da un vincolo di corrispondenza empatica ai danni del marito, non a caso l'interlocutore più loquace, che finisce per occupare una posizione antagonistica.

La macro-struttura enunciativa è quella di una *Ringskomposition* non-dialogica: le prime due e l'ultima battuta ripetono identico lo stesso messaggio, emblematicamente non-verbale ma trasmesso attraverso «lo sguardo di lei» («“Non in questa vita, in un'altra” folgora il suo sguardo», v. 6; «“Non in questa vita, in un'altra” le leggo bene in fondo alle pupille», v. 9; «“Non in questa vita, in un'altra” esulta più che mai / [...] lo sguardo di lei», vv. 39-41). Uno sguardo, non occorre soffermarsi ulteriormente, «evasivo» (v. 7) e «che ostenta altri pensieri» (v. 41), secondo con il *modus* disconfirmatorio tipicamente adottato dal soggetto altrove; lo stesso contenuto di senso che viene comunicato iscrive la scena dialogica in una cornice ideologico-valoriale perfettamente conforme al sistema di credenze sposato dal soggetto fin da *Presso il Bisenzio* e basata, come si è visto, sulla disconferma dell'*hic et nunc* in difesa di «un tempo diverso», che trascenda tali coordinate («“Non in questa vita, in un'altra”», corsivo mio).

La seconda parte si apre con una battuta diretta che ha la funzione di triangolare la scena: «“Conosci mio marito, mi sembra” e lui sciorina un sorriso importunato» (v. 13). Un elemento dialogicamente significativo è lo statuto epistemico che questo enunciato suggerisce, l'incertezza: mentre gli occhi trasmettono energia asseverativa («folgora il suo sguardo gioioso», «le leggo bene», «esulta più che mai / sgorgando una luce insostenibile / lo sguardo di lei fiera»), nel momento in cui prende parola, la donna mitiga la certezza («“mi sembra”»). Il risultato finale, come accade anche in *Presso il Bisenzio* («non so se visti o non mai visti prima»), è che rimane incerto se l'*io* dialogico conosca o meno chi adesso gli rivolge la parola: «e mentre mi s'accosta ha l'aria di chi viene / da solo a solo, tra uomini, al dunque. / “C'è qualcosa da cavare dai sogni?” mi chiede fissando su di me i suoi occhi vuoti / e bianchi» (vv. 16-19).

Colpisce subito la contrapposizione tra il preludio e il contenuto del turno: da un lato, i movimenti e le espressioni dell'uomo sembrano preparare il terreno a una sentenza perentoria

e cruciale («ha l'aria di chi viene / da solo a solo, tra uomini, al dunque»); dall'altro lato, fa seguito una battuta spiazzante per il contenuto atipico, espresso con una disinvoltura che rasenta la brutalità e evita inutili giri di parole («“C'è qualcosa da cavare dai sogni?”»). Rilevante è anche il riposizionamento epistemico presupposto: l'interlocutore reputa il personaggio che dice «io» in grado di rispondere a una domanda tanto complessa e allo stesso tempo sincera (non sembra cioè una delle frequenti accuse o intimazioni del libro); questi, tuttavia, non detiene la risposta e replica con una domanda di rimando volta a ottenere ulteriori indicazioni, prendendo tempo per processare la situazione: «“Qualcosa di che genere?” e guardo lei» (v. 20).

La battuta del soggetto ha un indirizzo enunciativo di tipo triangolare, giocato su «un'afasia densa di sottintesi»¹²³⁷: pur rivolgendosi direttamente al marito, infatti, cerca lo sguardo della donna, quasi le richiedesse implicitamente un intervento supportivo; che giunge, nei versi successivi, ancora tramite il linguaggio cinesico: «guardo lei che raggia tenerezza / verso di me dal biondo del suo sguardo fluido e arguto / e un poco mi compiangi, credo, d'essere sotto quelle grinfie» (vv. 20-22). Questo passaggio mette in evidenza l'allineamento empatico fra la donna e l'*io*: sfruttando il linguaggio para-verbale, attraverso un espressivo gioco di sguardi, i due personaggi si confermano reciprocamente, e lo fanno proprio riconoscendosi nella posizione di vittima del terzo personaggio, il marito. Con la differenza che, se il protagonista è «sotto quelle grinfie» soltanto episodicamente, e sarà libero una volta finito lo scambio verbale, la donna, come recita l'ultimo verso della lirica, «porta, e forse li desidera, le carezze e il giogo» del marito per un tempo indeterminato e continuativo.

Tornando allo scambio verbale, a questo punto l'uomo si riappropria della *speakership*: «“I sogni di un'anima matura ad accogliere il divino / sono sogni che fanno luce; ma a un livello più basso / sono indegni, espressione dell'animale e basta” aggiunge / e punta i suoi occhi impenetrabili che non so se guardano e dove» (vv. 23-26). Dal punto di vista pragmatico, è da notare che questa battuta non forma una coppia adiacente con l'enunciato-stimolo; in altre parole, l'interlocutore non risponde alla domanda del soggetto («“Qualcosa di che genere?”»), ma produce un discorso a sé stante, aumentando l'effetto di straniamento. Chi dice «io» non manca di cogliere quest'opacità dialogica, che riguarda non soltanto il valore pragmatico dell'enunciato (è una domanda a lui indirizzata o una perorazione senza soluzione di continuità?), ma anche lo statuto emotivo che lo presiede e lo detta («Ancora non intendo se m'interroga / o continua per conto suo un discorso senza origine né fine / e neppure se parla

¹²³⁷ M. Menicacci, *Luzi. Il demone filosofico*, op. cit., p. 104.

con orgoglio / o qualcosa buio e inconsolabile gli piange dentro», vv. 27-30). È significativo inoltre il fatto che la stessa voce che nella battuta precedente si era rivolta all'io da uno statuto epistemicamente inferiore mostri adesso una conoscenza sicura e profonda dell'argomento in questione, che viene esplicitamente a intercettare il trascendente («“I sogni di un'anima matura ad accogliere il divino [...]”»); in questo senso, anche gli «occhi impenetrabili che non so se guardano» rievocano l'antico nesso per cui la condizione della cecità è la manifestazione fisica di un contatto privilegiato con l'ultraterreno in chi ne viene colpito.

In linea con un procedimento già messo in risalto, l'aumentare dell'energia asseverativa dell'interlocutore provoca la reazione disconfirmatoria nel soggetto, che scredita dentro di sé, restando in silenzio, l'argomento e divaga in altri pensieri: «“Ma perché parlare di sogni” penso / e cerco per la mia mente un nido / in lei che è qui, presente in questo attimo del mondo» (vv. 31-33); a questo punto, il marito si intromette nel gioco di sguardi tra il soggetto e la donna, rimasta in silenzio per tutta la durata della scena, tornando a incalzarlo con una domanda che sembra coglierlo in fallo, come ne avesse letto il pensiero: «“E lei non sta facendo un sogno?” riprende» (v. 34). L'ultima battuta, appena *mormorata*, spetta dunque a chi dice «io», che disconferma la questione tramite una finta concessione, data con l'orecchio già teso a intercettare l'altrove: «“Forse, il confine tra il reale e il sogno...” mormoro / e ascolto la punta di zaffiro / negli ultimi solchi senza note e lo scatto» (vv. 36-38).

La lirica successiva, *In due*, ha uno statuto enunciativo più opaco rispetto ai componimenti finora trattati, che viene ottenuto dalla «drastica riduzione della 'componente verbale' del dialogo, orientando lo sguardo del lettore, fin dai primi versi, sul corpo sofferente del personaggio»¹²³⁸:

«Aiutami» e si copre con le mani il viso
tirato, roso da una gelosia senile,
che non muove a pietà come vorrebbe ma a sgomento e a orrore.
«Solo tu puoi farlo» insistono di là da quello schermo
5 le sue labbra dure
e secche, compresse dalle palme, farfugliando.
Non trovo risposta, la guardo
offeso dalla mia freddezza vibrare a tratti
dai gomiti puntati sui ginocchi alla nuca scialba.
10 «L'amore snaturato, l'amore infedele al suo principio»
rifletto, e aduno le potenze della mente
in un punto solo tra desiderio e ricordo
e penso non a lei

¹²³⁸ G. Fontana, *Disconoscimenti*, op. cit., p. 268.

ma al viaggio con lei tra cielo e terra
 15 per una strada d'altipiano che taglia
 la coltre d'erba brucata da pochi armenti.
 «Vedi, non trovi in fondo a te una parola»
 gemono quelle labbra tormentose
 schiacciate contro i denti, mentre taccio
 20 e cerco sopra la sua testa la centina di fuoco dei monti.
 Lei aspetta e intanto non sfugge alle sue antenne
 quanto le sia lontano in questo momento
 che m'apre le sue piaghe e io la desidero e la penso
 com'era in altri tempi, in altri versanti.
 25 «Perché difendere un amore distorto dal suo fine,
 quando non è più crescita
 né moltiplicazione gioiosa d'ogni bene,
 ma limite possessivo e basta» vorrei chiedere
 ma non a lei che ora dietro le sue mani piange scossa da un brivido,
 30 a me che forse indulgo alla menzogna per viltà o per comodo.
 «Anche questo è amore, quando avrai imparato a ravvisarlo
 in questa specie dimessa,
 in questo aspetto avvilito» mi rispondono, e un poco ne ho paura
 e un po' vergogna, quelle mani ossute
 35 e tese da cui scende qualche lacrima tra dito e dito spicciando¹²³⁹.

L'opacità risulta evidente se si isolano le didascalie che seguono le singole riprese enunciative:

- I (*lei*): «e si copre con le mani il viso» (v. 1);
- II (*lei*): «insistono di là da quello schermo / le sue labbra dure» (vv. 4-5);
- III (*io*): «rifletto» (v. 11);
- IV (*lei*): «gemono quelle labbra tormentose» (v. 18);
- V (*io*): «vorrei chiedere / ma non a lei» (vv. 28-29);
- VI (*lei*): «mi rispondono [...] quelle mani ossute» (vv. 33-34).

In primo luogo, lo statuto dialogico è compromesso dall'assenza di indicatori di verbalità diretta in accompagnamento alle battute del soggetto. Più precisamente, se la seconda battuta (corrispondente alla quinta ripresa) è sicuramente non-dialogica, il verbo della prima (terza ripresa) è ambiguo, in quanto viene impiegato (in un linguaggio medio-sostenuto) con la funzione di *verbum dicendi* come sinonimo di *considerare*, ma può riferirsi (più comunemente) alla sola attività mentale. In questo secondo caso, *In due* non sarebbe un testo dialogico in senso stretto, in quanto viene meno la condizione necessaria della responsività diretta. A ben guardare, inoltre, anche le battute ascritte alla controparte vengono attribuite

¹²³⁹ *In due*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., pp. 331-332.

non direttamente a lei ma a delle parti del suo corpo («insistono [...] le sue labbra», «gemono quelle labbra», «rispondono [...] quelle mani»), connotate tramite una nutrita serie aggettivale che fa capo alla spiacevolezza («labbra dure / e secche, compresse», «labbra tormentose / schiacciate contro i denti», «mani ossute / e tese da cui scende qualche lacrima tra dito e dito spicciando»), con effetto dissociativo e straniante¹²⁴⁰.

La lirica comincia *ex abrupto* con una richiesta d'aiuto: «“Aiutami” e si copre con le mani il viso / tirato, roso da una gelosia senile, / che non muove a pietà come vorrebbe ma a sgomento e a orrore» (vv. 1-3). L'abolizione del *verbum dicendi* non solo opacizza lo statuto enunciativo della battuta, ma mette in evidenza la didascalia diegetica accostata in via paratattica proprio all'elemento soppresso, con effetto di straniamento anche sul piano della sintassi. Fin da subito la verbalità del linguaggio viene surrogata alla para-verbalità che la circonda; l'esito stesso di questo tentativo allocutivo si gioca sul piano del linguaggio non-verbale: la richiesta d'aiuto, quindi la ricerca di una comunicazione empatica con il soggetto, viene inficiata da tratti cinesici che producono disempatia («il viso [...] che non muove a pietà come vorrebbe ma a sgomento e a orrore»).

La seconda allocuzione ha la funzione di incitare il soccorso del soggetto, responsabilizzato come l'unico detentore di un potere trasformativo rispetto alla situazione critica (nessuna informazione viene data in proposito) in cui l'attrice si trova: «“Solo tu puoi farlo”» (v. 4). Come accade di frequente, il personaggio che dice «io» rimane in silenzio e l'elaborazione del messaggio slitta nella registrazione di altri dati: «Non trovo risposta, la guardo / offeso dalla mia freddezza vibrare a tratti / dai gomiti puntati sui ginocchi alla nuca scialba» (vv. 7-9).

La battuta che segue, fra caporali bassi, è dunque una *riflessione* del soggetto: «“L'amore snaturato, l'amore infedele al suo principio” / rifletto, e aduno le potenze della mente / in un punto solo [...]» (vv. 10-12). L'assenza del predicativo conferisce all'enunciato una perentorietà opaca, in uno spettro variabile dalla constatazione rassegnata al giudizio più energico. Lo statuto non-dialogico di questa battuta, per cui il verbo «rifletto» non va inteso come *verbum dicendi* (*considero a voce alta*) ma nel suo significato primario (*penso dentro di me*), è confermato nei versi che seguono: l'attrice usa la battuta successiva per rimarcare e rompere il silenzio del soggetto («“Vedi, non trovi in fondo a te una parola” / gemono quelle labbra», vv. 17-18), che viene confermato anche sul piano diegetico («mentre taccio», v. 19;

¹²⁴⁰ Come scrive Fontana, «alla ripresa del dialogo, la comunicazione sembra proprio provenire di lì, non dalla persona, nella sua identità di essere pensante e parlante, ma dalla sua carne straziata dal dolore e deformata dallo sguardo impietoso dell'osservatore» (G. Fontana, *Disconoscimenti*, op. cit., p. 269).

«Lei aspetta», v. 21), dove si ripete la rappresentazione della comunicazione empaticamente disfunzionale («Lei aspetta e intanto non sfugge alle sue antenne / quanto le sia lontano in questo momento», vv. 21-22).

Come anticipato, la battuta che segue è inequivocabilmente non-dialogica: «“Perché difendere un amore distorto dal suo fine, / quando non è più crescita / né moltiplicazione gioiosa d’ogni bene, / ma limite possessivo e basta” vorrei chiedere / ma non a lei [...] / a me che forse indulgo alla menzogna per viltà o per comodo» (vv. 25-30). Attraverso questa battuta, la riflessione sull’amore precedentemente cominciata prende la forma di una vera e propria arringa; la preposizione del *verbum dicendi* restituisce l’idea della saturazione che caratterizza l’*io* dialogico di *Nel magma*: tramite la strategia dell’auto-allocazione, chi dice «io» disconferma la situazione conversazionale, sottraendosi all’interazione verbale per indirizzarsi a se stesso.

L’ultima ripresa spetta quindi all’attrice – o meglio, alle sue «mani ossute»: «“Anche questo è amore, quando avrai imparato a ravvisarlo / in questa specie dimessa, / in questo aspetto avvilito” mi rispondono, e un poco ne ho paura / e un po’ vergogna, quelle mani ossute / e tese da cui scende qualche lacrima tra dito e dito spicciando» (vv. 31-35). Sembra opportuno notare la marcata responsività di questa battuta, che entra in rapporto con la precedente alla stregua di una replica congrua; se non fosse che tale frase non era stata pronunciata direttamente, per cui la responsività che qui si attiva oltrepassa il fatto dialogico in senso stretto (come era già accaduto per esempio in *Tra notte e giorno*, dove il «viso / disfatto» del compagno di viaggio addormentato *intima* al protagonista di «“crescere in amore / e in saggezza”»). Un ulteriore punto d’interesse riguarda la riconfigurazione del rapporto tra la donna e il soggetto: rispetto alla situazione iniziale, in cui la richiesta d’aiuto attribuiva automaticamente alla mittente una posizione *one-down* e al destinatario una posizione *one-up*, nel corso del componimento le parti si rovesciano e l’interlocutrice riconquista una posizione di superiorità («“[...] quando avrai imparato a ravvisarlo”», «e un poco ne ho paura / e un po’ vergogna»). Nel componimento successivo, *Bureau*, si trova invece uno scambio verbale diretto:

Lo vedo, appena oltre la soglia, in piedi al suo posto,
piegato sul suo banco, indifferente
alla febbre smorzata che agita
quella luce d’acquario e di falso tempio
5 e ne sono oscuramente respinto e attratto.

Intanto rialza sulla sua fatica il viso
 e col viso uno sguardo di malato o d'ebete svuotato e bianco.
 Ravvisarlo no, ma a una fitta improvvisa so che non è estraneo
 al mio passato e mentre lui mi fissa
 10 lo vo cercando non tra le amicizie,
 tra i rancori sordi e inesplicabili dell'età più candida.

«Come mai qui?» mi chiede lui
 calcando le parole più del giusto,
 a meno non sia io già troppo amaro e ispido.
 15 Forse non è che un vuoto intercalare d'uomo spremuto d'ogni linfa e affranto
 e mi basta a ravvivare
 la ruggine impalpabile che fu tra noi in altro tempo poco dopo l'infanzia.

Lo guardo senza rispondere in quel giro di scansie e di carte
 e mi chiedo se quello è il suo reame
 20 o il carcere che l'ha avvilito e spento.
 «Come leggere un destino in un volto a tal punto inespressivo»
 mi dico, mentre cade di colpo il mio malanimo
 e anzi desidero mi parli ancora, magari a lungo.
 Così taccio davanti a lui che aspetta
 25 aspettando a mia volta e intanto penso
 se non ci sia in questo viso a viso
 qualcosa non dovuto al caso soltanto
 per un debito da estinguere con una età non morta
 sia pur essa lontana o perché un oscuro fine s'adempia.

30 «La ragazza cadde in tuo potere, ma non ebbe a gloriarsene
 a quanto ne so io» grandina sul mio volto
 la sua voce piagnucolosa e assente
 non senza forza di nuocere, animando
 d'un ghigno o d'un sorriso quella maschera assai peggio del pianto.

35 «Oh non andò come tu credi» rispondo
 e frattanto rivedo il dove e il quando
 e in un preciso angolo il suo aspetto già allora di tarma.
 Non penso a difendermi, penso al nodo
 di quella sofferenza rimasto fermo
 40 e serrato in un punto della sua vita, senza riscatto.

«Conosco i tipi come te. Sacrificano
 se stessi e il loro prossimo, accecati da una presunzione di arte.
 Nemmeno ti passa per la mente quel che si perde, alle volte.»
 E dopo un po' riprende: «Era la mia salvezza e anche la sua»
 45 e acuisce lo sguardo di quel tanto
 che affiorano infine due pupille
 fissate su di me da quel bianco.
 «Chi può dirlo» ardisco non trovando altra parola

50 che ci accomuni nell'oscuro senso
del bene e del male ricevuti e fatti.

Ma non è uomo da venirmi incontro
su questo punto che dovrebbe unirci
come compagni esperti del dolore del mondo.
Lo vedo chiuso nella propria offesa serrare i denti
55 e non so se recrimina o se cova
così la forza di sfidare il suo inferno.

Il silenzio che segue nella stanza
dove non siamo soli, eppure deserta,
è un silenzio enorme, senza confini né tempo,
60 mentre l'elica del ventilatore ronza
e ruota con un fremito di carte smosse
e io penso alla lotta per la vita nei fondali marini e al plancton.

«Non sono ancora finito» esplose poi
con occhi stralunati
65 fiatandomi nel viso il suo respiro forte di tabacco e d'alcool.
«Non più di me, non più di chiunque altro»
mormoro risucchiato dalla sua vampa
e guardo di là dai vetri la calca
in cui tra poco sarò scomparso¹²⁴¹.

Come accade di frequente, siamo in presenza di un attore non-individuato e allo stesso tempo «non [...] estraneo», che un'affannata *correctio* riconduce entro la cerchia di inimicizie di un lontano passato: «Ravvisarlo no, ma a una fitta improvvisa so che non è estraneo / al mio passato e mentre lui mi fissa / lo vo cercando non tra le amicizie, / tra i rancori sordi e inesplicabili dell'età più candida» (vv. 8-11). La domanda apparentemente piana che dà il via all'interazione, per iniziativa dell'interlocutore («“Come mai qui?”», v. 12) veicola, attraverso il tono della voce, una conflittualità latente; o meglio, viene decodificata tramite l'abituale filtro percettivo dell'ostilità («mi chiede lui / calcando le parole più del giusto, / a meno non sia io già troppo amaro e ispido», vv. 12-14). Nel verso successivo, il soggetto svaluta pragmaticamente la domanda come «un vuoto intercalare d'uomo spremuto d'ogni linfa e affranto» (v. 15), descrizione che restituisce con forza espressiva quell'«opacità [...] anche fisica»¹²⁴² che caratterizza le costruzioni fisiognomiche delle figure parlanti del libro.

¹²⁴¹ Bureau, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., pp. 333-335.

¹²⁴² D. Frasca, *Posture dell'io*, op. cit., p. 55.

La quarta strofa reitera il motivo della non-risposta; invece di astrarsi nella contemplazione del paesaggio, la mente del personaggio principale non si distacca mai dall'interlocutore («Lo guardo senza rispondere in quel giro di scansie e di carte / e mi chiedo se quello è il suo reame», vv. 19-20) e dalla situazione di «viso a viso», in cui si ricerca anzi una progettualità, «qualcosa», che superi la contingenza dell'incontro, «perché un oscuro fine s'adempia» («e intanto penso / se non ci sia in questo viso a viso / qualcosa non dovuto al caso soltanto / per un debito da estinguere con una età non morta / sia pur essa lontana o perché un oscuro fine s'adempia», vv. 25-29).

Al v. 21, i soliti caporali bassi segnalano la riflessione interiore e auto-indirizzata del soggetto, che si distingue per un elemento in apparente controtendenza rispetto al *modus* dialogico del libro, cioè il *desiderio* della prosecuzione della situazione discorsiva (abborrita nella maggioranza degli altri casi): «“Come leggere un destino in un volto a tal punto inespessivo” / mi dico, mentre cade di colpo il mio malanimo / e anzi desidero mi parli ancora, magari a lungo» (vv. 21-23); emblematicamente, questo particolare desiderio non determina una presa di turno da parte del soggetto, ma si risolve in una postura di non-attività («Così taccio davanti a lui che aspetta / aspettando a mia volta», vv. 24-25). In altre parole, il contenuto di senso che l'*io* attende non nasce all'interno di una situazione conversazionale, di una co-costruzione di significato a cui entrambi i personaggi partecipano in egual misura, ma esclusivamente nell'evento verbale prodotto dall'altro («desidero mi parli», non *desidero parlare*): anche questa particolare strategia anti-dialogica, come molte altre messe in opera in *Nel magma*, si basa sulla dismissione dello scambio verbale diretto.

La quinta strofa inizia con la battuta del partner, cui spetta di norma di rompere il protratto silenzio dell'*io*: «“La ragazza cadde in tuo potere, ma non ebbe a gloriarsene / a quanto ne so io” grandina sul mio volto / la sua voce piagnucolosa e assente / non senza forza di nuocere, animando / d'un ghigno o d'un sorriso quella maschera assai peggio del pianto» (vv. 30-34). L'accusa giunge per via implicita tramite un'asserzione-richiamo la cui perentorietà, come mostrano anche l'indicatore prosodico («grandina [...] la sua voce») e l'effetto perlocutorio («non senza forza di nuocere»), risulta tutt'altro che mitigata dal riferimento alla propria prospettiva concettuale («“a quanto ne so io”»). È proprio questa prospettiva che viene contestata come falsa credenza nella replica che segue (è la prima volta nel testo che l'*io* si appropria della *speakership*): «“Oh non andò come tu credi” rispondo» (v. 35).

Significativamente, quando lo scambio si attiva, l'*io* dialogico risponde a denti stretti, con minimo dispendio verbale: «l'altro si configura come chi, con la sua cattiveria, può anche "nuocere" (v. 33) all'*io* lirico ma, di fatto, non riesce a metterne in crisi il punto di vista o a far vacillare minimamente la sua versione della vicenda d'amore»¹²⁴³. Pochi versi più avanti, inoltre, viene rimarcata la postura tipica di rinuncia all'auto-difesa in favore di un ripiegamento meditativo che riflette sull'incontro e sulle sue implicazioni («Non penso a difendermi, penso al nodo / di quella sofferenza rimasto fermo [...]», vv. 38-39); vale la pena osservare come, nelle situazioni conversazionali della realtà quotidiana, le smentite siano preferenzialmente seguite da una «conferma dell'efficacia della lamentela o della scusa fornita»¹²⁴⁴, cosa che qui non accade.

La strofa che segue ripropone una sequenza sostanzialmente analoga. Attacca l'interlocutore, stavolta con un giudizio diretto («"Conosco i tipi come te. Sacrificano / se stessi e il loro prossimo, accecati da una presunzione di arte. / Nemmeno ti passa per la mente quel che si perde, alle volte"», vv. 41-43), seguito a breve distanza da una sconfitta constatata («"Era la mia salvezza e anche la sua"», v. 44). La replica del soggetto giunge ancora come una generica (non argomentata, ragionativamente debole) opposizione, lanciata in mancanza di meglio, dove il meglio è una vera «parola / che ci accomuni»: «"Chi può dirlo" ardisco non trovando altra parola / che ci accomuni nell'oscuro senso / del bene e del male ricevuti e fatti» (vv. 48-50). Sono versi che restituiscono con particolare attinenza la funzione anti-dialogica del dialogato: il protagonista riconosce, sì, l'esistenza di un «punto che dovrebbe unirli» (v. 52), ossia l'umana compartecipazione al «dolore del mondo» (v. 53), ma allo stesso tempo non riesce a trovare una formula verbale che apra alla possibilità di una comunione; questa insufficienza pragmatica risulta tanto più grave (marcata e significativa) se si pensa che, come attesta una nutrita serie di testi, il soggetto è un intellettuale che ha costruito proprio sulle parole e sulla personale capacità di usarle il suo mestiere e la sua identità sociale.

A questo punto, lo scambio si sospende in un «silenzio enorme» (v. 59), dove gli indicatori di tensione sono disposti in una *climax* ascendente che culmina nell'immagine della «lotta per la vita nei fondali marini» (v. 62); l'interlocutore viene raffigurato «chiuso nella propria offesa serrare i denti» (v. 54), in atteggiamento di chi si prepara di nuovo a colpire («e non so se recrimina o se cova / così la forza di sfidare il suo inferno», vv. 55-56). L'ultima strofa, sul modulo delle altre strofe dialogiche, inizia con una battuta diretta il cui *verbum*

¹²⁴³ Ibidem.

¹²⁴⁴ H. Sacks, *Tutti devono mentire*, in Id., *Fare sociologia*, op. cit., p. 141.

dicendi riprende e scarica la tensione accumulata nei versi precedenti: «“Non sono ancora finito” esplode poi» (v. 63).

Sembra particolarmente indicativa la ‘parabola posizionale’ dell’interlocutore nel corso del testo: l’ostilità latente nell’allocuzione incipitaria («“Come mai qui?”») diventa sempre più esplicita, fino al duro giudizio dei vv. 41-43; ma proprio a questo punto subentra (in via indiretta) il motivo della sconfitta personale («“Era la mia salvezza e anche la sua”»), che lavora in silenzio per oltre due strofe, fino a *esplodere* nell’ultimo turno. In altri termini, questo personaggio passa da una postura *tu-giudicante* iniziale a una posizione *io-difensiva* finale («“Non sono ancora finito”»). La sequenza termina quindi con la replica del soggetto, che disconferma le parole dell’antagonista smorzandone la salienza del contenuto («“Non più di me, non più di chiunque altro”», v. 66); poi viene «risucchiato dalla sua vampa» «di tabacco e d’alcool», prima di raffigurarsi la sua stessa sparizione (e anche questo è un elemento peculiare di *Bureau*, nella misura in cui a scomparire e sgretolarsi sono solitamente gli interlocutori e le coordinate spazio-temporali) nella «calca» fuori dalla stanza.

Il componimento successivo, *D’intesa*, riporta uno scambio non-dialogico: il soggetto immagina soltanto di rivolgersi all’allocutrice («“Ti basti che io sia qui” immagino di dirle / per vincere il silenzio»¹²⁴⁵), mentre questa «continua senza parole» una «disputa antica» («“Ah perché non mi credi fino in fondo” / continua senza parole / ritmata dallo sciacquio del fiume / quella disputa antica quanto la mente / e non tra me e lei, / in ciascuno di noi, tra l’una e l’altra sua parte», vv. 26-31).

Con la lirica seguente, *Ma dove*, si chiude la sezione eponima di *Nel magma*; anche in questo caso, nessuno scambio verbale si realizza. Nell’incipit del componimento ritorna l’antico motivo della voce caduta, che porta un’insinuazione e scompare («“Non è più qui” insinua una voce di sorpresa / “il cuore della tua città” e si perde / nel dedalo già buio»¹²⁴⁶). Il soggetto resta in silenzio e si distrae nella contemplazione del paesaggio («Io non so che rispondere e osservo / le api [...]», vv. 7-8); quando infine prende la parola, è per indirizzarsi a non altri che a sé, mentre si volge con il pensiero agli scambi che l’hanno, a vari livelli, coinvolto in precedenza, considerandoli nei termini di un «rotto / conversare con quelle anime» (che di *conversazione*, tuttavia, ha ben poco): («“Non è più qui, ma dove?” mi domando / [...] e penso a me e a miei compagni, al rotto / conversare con quelle anime in pena» (vv. 13-17)). Si coglie infine l’occasione per rimarcare la presenza costante della domanda che dà

¹²⁴⁵ Da *D’intesa*, in M. Luzi, *L’opera poetica*, op. cit., p. 336, vv. 12-13.

¹²⁴⁶ Da *Ma dove?*, *Ivi*, p. 338, vv. 1-3.

il titolo al testo: a partire da *La barca* («Verso dove?»¹²⁴⁷, «Ma dove [...]?»¹²⁴⁸) e fino al libro del 1994 su cui si chiude il Meridiano, l'intera opera luziana è percorsa, nelle sue varie stazioni, dall'«interrogativo angosciato»¹²⁴⁹ sul *dove*.

§§ 6.2.3 *Postille*

La seconda sezione di *Nel magma, Postille*, conta sette liriche a fronte delle undici della prima sezione. Il componimento che l'inaugura, *Prima di sera*, è stato definito da Quiriconi un «capolavoro di dizione del silenzio [...] dove il dialogo si svolge per brevi e sommessi balbettamenti e le parole sono i segnali minimi di una drammaticità tutta sottaciuta dovuta al recidersi del vincolo d'amore»¹²⁵⁰; l'iniziativa verbale è a carico di un'interlocutrice non individuata, che accusa l'*io* di eccessiva e mal riposta fiducia nei confronti del proprio sistema di credenze («“Credi, credi di conoscermi” recita lei quasi parlando al vento / [...] “Appartieni troppo a te stesso” insiste ad accusarmi»¹²⁵¹).

Rispetto alla tendenza generale dell'opera, che rappresenta gli interlocutori ancorati ognuno a un discorso di fronte al quale non indietreggiano, ma che anzi argomentano con crescente forza assertiva, accade adesso qualcosa di anomalo: l'interlocutrice viene colta da un dubbio che sgonfia l'accusa a cui aveva appena dato voce («Ma le suona falso l'argomento / e ne scorgo sul cristallo la larva / che spenge d'un sorriso / dimesso le parole appena dette», vv. 8-11), che viene quindi ritirata nella ripresa successiva («“Oh di questo hai anche troppo sofferto” aggiunge poi quasi portando fiori / sul luogo, un'orticaia, dove mi ha crocifisso», vv. 12-13). Soltanto a questo punto il soggetto parla, e per *mormorare* un unico avverbio, che viene subito reduplicato per effetto di quella macchinosità ecolalica già riscontrata più volte («“Vanamente” mormoro più che dal rimorso / toccato da quel tono / di persistente, doloroso affetto [...] “Vanamente”», vv. 14-20); confermando l'ultima asserzione dell'interlocutrice, ne decreta allo stesso tempo la sconfitta sul piano verbale.

La vicinanza empatica che si instaura in questi versi fra i due parlanti, per cui la donna desiste da un'accusa che il protagonista sarebbe pronto a subire pur di alleviarle un dolore («e

¹²⁴⁷ Da *Cuma (Avvento notturno)*, *Ivi*, p. 47, v. 19.

¹²⁴⁸ Da *Avorio (Avvento notturno)*, *Ivi*, p. 49, v. 12.

¹²⁴⁹ G. Zagarrò, *Luzi*, op. cit., p. 44.

¹²⁵⁰ G. Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi*, op. cit., p. 244; come prosegue il critico, «in questa situazione le poche parole pronunziate sembrano perdere ogni funzione comunicativa, diventano commento ad alta voce di ciascun personaggio con se stesso, a sottolineare quanto poco continuo quando è perduta la comunione diretta delle anime» (*Ibidem*).

¹²⁵¹ Da *Prima di sera*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 341, vv. 1-4.

ora vorrei non le sembrasse indegno / cercare in altri la causa / del suo male, fosse pure il mio torto», vv. 17-19), significativamente non ha il potere di risolversi in una comunicazione pragmaticamente funzionale, come mostra bene l'invito a desistere che l'interlocutrice stessa pronuncia nel turno successivo: «“Lascia perdere” dice lei con la voce di chi torna / dopo un'assenza di anni sul luogo stesso / e raduna le spoglie lasciate in altri tempi, dopo lo scacco» (vv. 25-27).

In altre parole, anche quando le parti in causa rinunciano al macro-copione accusatore-colpevolizzato (nelle sue molteplici declinazioni), e si realizza un allineamento a livello empatico (si pensi, per fare un altro esempio, anche a *Nel caffè*), il piano del linguaggio verbale continua comunque a essere impiegato in senso mortificato o mortificante della relazione interlocutiva. Gli ultimi due enunciati diretti, rispettivamente ascritti al soggetto e all'interlocutrice, non trovano quindi espressione diretta, e il congedo fra i due personaggi si compie in un «silenzio rigido senza più lotta»: «“Perché non è in nostro potere richiamarci” / *mi chiedo io* sorpreso che sia lì, ferma, sul sedile accanto. / “Che intesa può darsi senza luce di speranza? / Perché la speranza è irreversibile” *commenta* / *il suo silenzio* rigido senza più lotta / mentre abbassa risoluta la maniglia / e getta un'occhiata di squincio al casamento, alto, che tra poco la inghiotte»¹²⁵² (corsivi miei).

La lirica successiva, *Terrazza*, ripropone una scena interazionale triangolare dove «il dialogo fra due figure maschili avviene in presenza di una donna che vi partecipa con l'espressione eloquente degli occhi»¹²⁵³. Focalizzandoci sul contenuto delle battute, isolate nello schema sottostante per facilitarne la visualizzazione, si può riscontrare facilmente il modulo tipico per cui *lui* e *lei* danno voce a istanze in contrapposizione (sempre le stesse: la fedeltà al radicamento e la difesa del mutamento), mentre chi dice «io» si eleva al di sopra delle parti con la solita mossa finale (corrispondente alla V ripresa enunciativa):

- I (*lui*): «“Perché sono nato nell'umano”» (v. 1);
- II (*io*): «“Credi che il mio animo sia in pace / per quel poco d'anni che ho in più e di arte”» (vv. 16-17);
- III (*lui*): «“Sì, perché sono nato nell'umano”» (v. 22);
- IV (*lei*): «“Oh non mi fulminare in questo aspetto né in altro. / Non negarmi il mutamento e la vita”» (vv. 27-28);
- V (*io*): «“Spiriti di natura ancora spesso, chiusi alla rivelazione del segreto”» (v. 32).

¹²⁵² *Ivi*, pp. 341-342, vv. 28-34.

¹²⁵³ R. Luperini, *Luzi e la crisi del genere lirico*, op. cit., pp. 114-115.

Dei tre personaggi coinvolti, soltanto il primo sembra pronunciarsi verbalmente (I: «mormora lui»; III: «ripete lui»), mentre le battute dell'attrice e dell'*io* sono contrassegnate da uno statuto enunciativo opaco (II: «mi rivolgo a lui nel mio silenzio»; IV: «lampeggiano rapiti / e tristi gli occhi di lei»; V: «rifiorisce improvviso questo pensiero / appreso da lei e passato di mente»). Questo rilievo permette di ribadire quel disvalore intrinseco alla comunicazione verbale su cui si fonda il sistema anti-dialogico di *Nel magma*: una volta in più, il personaggio che ne fa uso è la contro-parte maschile, quella cioè cui viene riservata la posizione marcatamente antagonista di chi persevera ostinatamente a volersi radicare nelle istanze 'terrene', *umane*, dell'*hic et nunc*.

Il testo seguente, *Nella hall*, riporta uno scambio diretto fra il soggetto e un «amico d'altri tempi»¹²⁵⁴, divenuti ormai reciprocamente *estranei*. La cifra caratteristica di questo dialogo è la totale assenza di tratti deformanti o marchi disempatici nell'interlocutore, le cui tre riprese enunciative mostrano anzi di perseguire un intento esortativo-didascalico scevro di «ironia apparente» così come di latente conflittualità («“Questo vuole il tuo tempo, perché non gli vai incontro?” / rimugina senza ironia apparente costui», vv. 1-2; «“Neppure la natura è eterna” ricomincia ascoltando la sua voce», v. 15; «“Colpisci, colpisci a bruciapelo l'istante” / ammonisce affondato nel suo peso / quell'uomo che mi parla», vv. 22-24). Con una sorta di rovesciamento delle parti, è proprio il soggetto a essere scrutato dall'interlocutore tramite la serie di filtri percettivi stranianti che nei testi precedenti caratterizzavano invece suo sguardo («forse io, / forse lo stesso onnipresente automa», vv. 7-8; «Né lui vede un amico d'altri tempi / in me che lo giudico e lo guardo / ugualmente estraneo, in questo vestibolo d'albergo, / ma un'incognita appena appena umana, / un volto forse, ma contaminato da un morbo», vv. 10-14).

Le due battute che il protagonista pronuncia (inserite in seconda e in quarta posizione nella scansione dei turni) hanno una funzione detrattiva rispetto alle ragioni dell'interlocutore, nella misura in cui lasciano intendere una contrapposizione *in nuce*, che non vuole cioè aprirsi dialogicamente e suscitare un confronto diretto, ma rimane allo stadio di una sentenziosità moralistico-proverbiale sostanzialmente chiusa in se stessa («“Devoti sempre, devoti a qualcosa; e quando / non si crede più a niente devoti al nostro tempo”», vv. 5-6; «“Ma eterno è il suo mutamento” / gli dico io poco smanioso invero / d'afferrare quel filo troppo logoro / passato per la cruna della sua mente», vv. 18-21). In chiusura, pertanto, la posizione del soggetto può essere facilmente sovrastata dall'energia asseverativa dell'altro parlante,

¹²⁵⁴ Da *Nella hall*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 345, v. 10.

insignito non a caso anche dell'ultima parola, con un rovesciamento dei ruoli caratteristici («“Colpisci, colpisci a bruciapelo l'istante” / ammonisce affondato nel suo peso / quell'uomo che mi parla / quasi fossimo a due diverse altezze, / lui dove soffia lo spirito e io nel fango», vv. 22-26).

Anche il componimento successivo, *L'India*, è costruito su una scena dialogica diadica. Tra silenzi e pensieri che raggiungono solo faticosamente la verbalizzazione («“Avere o non avere la sua parte in questa vita” / riemerge in parole il suo pensiero – ma solo un lembo»¹²⁵⁵), a fronteggiarsi sono stavolta chi dice «io» e un'anonima interlocutrice, ricondotta alla figura femminile di *Ménage* tramite la ripresa del motivo del *giogo* all'interno di un'impronunciata battuta del soggetto: «“Perché porti quel giogo, perché non insorgi” / mi trattengo appena dal gridarle» (vv. 24-25). Sulle caratteristiche strutturali e pragmatiche di questa battuta sembra opportuno soffermarsi più a lungo. L'aspetto formale dell'enunciato, infatti, risulta modellizzato su un'ibridazione per cui la struttura sintattica è quella di una domanda retorica, ma la mancanza dell'indicatore prosodico dell'interrogazione conferisce una funzione assertiva che asseconda un auto-riposizionamento di superiorità epistemica. Questo tipo peculiare di mossa discorsiva, che il lettore di *Nel magma* è abituato a incontrare sulla bocca di interlocutori percepiti come ostili dal soggetto, viene adesso impiegato proprio da questi per spronare benevolmente l'allocutrice a liberarsi da una condizione di sottomissione («“Perché porti quel giogo, perché non insorgi”»), automaticamente assegnandosi una posizione *one-up*. Particolarmente saliente risulta il punto di rilevanza transizionale tra la terza e la quarta ripresa discorsiva (o tra la seconda e la terza, se si esclude dal conteggio la battuta non-dialogica su cui ci si è appena soffermati):

- 30 «Ascoltami» comincio a mormorarle
 e già penso al chiarore della sala dopo il technicolor
 e a lei che sul punto di partire
 mi guarda da dietro la lampada
 della sua solitudine tenuta alzata di fronte.
- 35 «Mario» mi previene lei che indovina il resto. «Ancora
 levi come una spada, buona a che?,
 lo sdegno per le cose che ti resistono.
 Uomo chiuso all'intelligenza del diverso,
 negato all'amore: del mondo, intendo, di Dio dunque»
 e indulge a una smorfia fine di scherno
- 40 per se stessa salita sul pulpito, e quasi si annulla.

¹²⁵⁵ Da *L'India*, *Ivi*, p. 346, vv. 12-13.

«Davvero vorrei tu avessi vinto»
le dico con affetto incontenibile, più tardi,
mentre scorre in un brusio d'api, nel film senza commento, l'India¹²⁵⁶.

Al v. 29, il soggetto esordisce verbalmente con una richiesta di attenzione non supportata da una progettualità discorsiva, come denuncia il silenzio carico di apprensione che si protrae fino alla fine della strofa; la donna approfitta di questo vuoto ragionativo per appropriarsi della *speakership*, non solo prevenendo un discorso che resta di fatto completamente inferito, ma anche paragonandolo a un'arma inutilmente offensiva: «“Mario” mi previene lei che indovina il resto. “Ancora / levi come una spada, buona a che? [...]”» (vv. 34-35); si noti la ripresa dell'espressione già comparsa in *Nel caffè* («cercando d'indovinare il resto»), con la differenza che quel «resto», cioè il non-detto, qui viene direttamente *indovinato* dall'interlocutrice.

Ormai «salita sul pulpito», questa dà fondo alla sua funzione giudicante lanciandosi in un'energica accusa («“Uomo chiuso all'intelligenza del diverso, / negato all'amore [...]”», vv. 37-38) che si sgonfia immediatamente dopo essere stata pronunciata, in virtù di quell'insita componente magmatica per cui «la stessa figura dell'altro altercante si presenta non scevra di contraddizioni interne, di incertezze che smentiscono la sua apparente perentorietà»¹²⁵⁷. Come abbiamo già riscontrato in più occasioni, maggiore è il vigore oratorio con cui viene confezionata la critica, maggiore è la disinvoltura con cui il soggetto la disconferma, non lasciandosene intaccare; in questo caso, la smentita delle ragioni dell'interlocutrice viene pronunciata (ma «più tardi») addirittura «con affetto incontenibile» («“Davvero vorrei tu avessi vinto” / le dico con affetto incontenibile, più tardi», vv. 41-42).

Dopo la festa, il componimento che segue, costituisce uno dei vertici del libro per quanto riguarda la sapienza e la complessità della struttura enunciativa; eppure, nessuno scambio di battute vi si realizza. Il titolo fornisce la cornice situazionale principale entro cui prendono vita due scene conversazionali parallele e distinte. Nella prima, presentati attraverso un giro lessicale che rievoca l'incipit di *Presso il Bisenzio* («vengono alla ribalta per caso / i due ultimi sbucati non so da quale profondità del party»¹²⁵⁸), un «maestro e discepolo» parlano tra loro su un divano; la voce principale descrive la relazionalità complementare che lega i due personaggi («due insomma fermi al sottinteso patto / che l'uno è uomo di poteri ampi, lungimirante, saggio, / l'altro il pivello fervoroso, tributario in tutto del vecchio», vv. 3-5) e

¹²⁵⁶ Da *L'India, Ivi*, p. 347.

¹²⁵⁷ G. Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi*, op. cit., p. 236.

¹²⁵⁸ Da *Dopo la festa*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 348, vv. 1-2.

informa il copione dei loro gesti («Questi gli fa posto sul divano, accanto a sé, / si mostra un po' stanco, sì, ma non meno pronto a dargli udienza», vv. 6-7). Nel frattempo, «la padrona di casa» commenta la scena mentre congeda i suoi ospiti, ostentando implicita deferenza nei confronti del maestro («“Che uomo” dice, ma senza nominarlo», v. 8); quindi si rivolge direttamente al protagonista, chiedendogli di trattenersi («“Lei almeno rimanga ancora un po'” / mi fredda sul passaggio il suo sorriso», v. 12), in ragione secondo Frasca di quello spessore intellettuale che definisce la «figura autobiografica» come «una presenza a cui molti conoscenti non vorrebbero rinunciare»¹²⁵⁹.

A questo punto prende forma il quadro principale, costituito da due coppie («Lei ed io e quei due che ancora parlano», v. 21) diversamente consapevoli di quanto avviene «nella stanza»: i secondi («quei due») non interagiscono con i primi («Lei ed io»), né mostrano di avere coscienza del fatto di essere osservati. Come si è accennato, le due scene conversazionali procedono in parallelo senza attivare uno scambio di battute. All'interno della prima coppia parla soltanto la donna, che si rivolge all'*io* da una posizione epistemicamente superiore, monitorando e riconfermando il sistema di credenze e conoscenze dell'allocutore («“Non creda [...]”», «“Lei sa, [...]”», vv. 23 e 26). Non solo la parlante informa il soggetto di essere al corrente delle sue valutazioni, ma se ne dichiara *per di più* allineata: «“Non creda non conosca i suoi pensieri. Per di più li condivido” / dice tirando in un guizzo altero il filo / delle labbra rugose e le corde del collo, dure e aride» (vv. 23-25); l'esatto contrario, a ben guardare, di quanto avviene in *Nel caffè*: «“So quel che pensi, eppure hai torto” dice / con un sorriso divenuto blando».

Della seconda coppia presente nella stanza, invece, pervengono soltanto le esortazioni (date a singhiozzi, nell'arco di tre distinte riprese enunciative, secondo una *climax* crescente di energia locutoria) del maestro, la cui postura equivale esattamente a quella «“fiera ed avvilita”» della donna: «“Coraggio” alza la voce il maestro / quanto l'altro aveva la sua smorzata e spenta. “Coraggio / occorre” insiste poi sincero suo malgrado / [...] “Vada dritto allo scopo, osi” riprende e tace a lungo» (vv. 35-41). La scalarità dei punti focali riserva al soggetto lo sguardo più esterno e dunque superiore; chiuso nel suo solito silenzio giudicante,

¹²⁵⁹ «Gli incontri tra l'*io* e i vecchi amici, non visti per molti anni, restituiscono l'immagine di una figura autobiografica con un passato stratificato, con un *arco vitale* ipotizzabile, quantomeno in alcuni suoi episodi. Si può dire, pertanto, che, Luzi mette al centro di *Nel magma* un personaggio ben individuato con una storia personale riconoscibile, un poeta affermato e conosciuto pubblicamente, un intellettuale cattolico che ostenta la sua fede religiosa e che discute con gli altri sul cristianesimo (*Tra quattro mura*); è una presenza a cui molti conoscenti non vorrebbero rinunciare (“Lei almeno rimanga ancora un po'”, *Dopo la festa*), da cui si attendono risposte a domande filosofiche (come in *Ménage*) o parole di conforto (*Terrazza*)» (D. Frasca, *Posture dell'io*, op. cit., p. 48).

chi dice «io» registra lo sguardo della padrona di casa mentre questa «adocchia di continuo come l'ultima speranza di riscatto» dalla parte del divano («È là che batte il suo cuore inverosimile; / ne è fiera ed avvilita» penso [...]), vv. 31-32; «“Che uomo” saettano gli occhi di lei tornati vitrei / ma non senza dolcezza mentre / cerca un consenso alla sua estasi / in me che la immagino e la penso / devota a un dio che non le dà negli anni risposta o cenno», vv. 46-49).

L'ultimo scambio di battute effettivo di *Nel magma* è nel componimento successivo, *Tra quattro mura*. Già dall'incipit, in cui è il soggetto a prendere l'iniziativa verbale screditando il sistema di credenze dell'interlocutore, si mostra la particolare conflittualità che caratterizza quest'interazione finale, dove sembrano in un certo senso venire al pettine i nodi degli incontri precedenti:

«Oh il vostro cristianesimo» gli dico.
«O crepato trabocca in tutto l'altro, sia pure il deserto,
oppure è un fiumicello da nulla
che stagna fra gli orti sotto casa e li ammorba.»
5 Subito in un risucchio della mente
riascolto come da un disco
crucele quelle parole nette,
ancora mie eppure già lontane dall'intento,
là nella parte amorfa del pensiero che aspetta un'esca.
10 Non so se il mio disagio gli è visibile,
deglutisce un sorriso inespresso e si fa piccino
cercando fermezza di risposta
proprio lì nel suo aspetto di pretonzolo e di oscura formica.
Cedere, cedere all'infinito il campo,
15 non opporre niente – decifro bene il suo contegno,
sia l'antica tattica o il fardello
d'una pazienza senza luce, ma non senza calore per questo.

E penso al pane della salvezza tenuto in serbo,
gustato in quell'odore di canonica
20 e altro non desidero che il mare e il vento.
«Credi?» rompe infine quella pausa che solo a me è sembrata lunga
volgendomi di sotto
in su la cornata di uno sguardo
non tanto offensivo quanto aguzzo.
25 L'animale violato nella sua tana, penso,
e ne sento la forza insospettata
crescere, crescere fino a un'obbrobriosa sicurezza.
Ed ora è lì uomo diverso e fermo
come se aspetti il mio ritorno al passo

30 alla stalla dolorosa da cui ero partito in fuga springando.
 «Gente che come voi si crogiola
 nella certezza della buona norma ignorando il resto mi offende»
 e ormai non è più l'amore storto
 e riottoso che parla in me ma l'alterco.

35 Male, male, ma non c'è altro verso
 di sapersi avvinti
 a uno stesso dolore che questo diverbio,
 mi dico mentre il viso gli si allenta
 e così rilasciato sotto il colpo

40 si corona di un'imbronciata infanzia;
 e solo allora osservo la stanza
 e in essa, con un limìo dentro, una vita
 penosa che mi parla di sé da qualche suo lacerto.
 «Tu che forse sei uscito dalla casa

45 e solo per ciò la trovi angusta
 t'inebri alla ventata
 non perché avviva ma solo perché distrugge.
 Puoi riconoscerti in molti ma non averne conforto»
 mi dice poi mentre schivo la sua occhiata

50 guardando fuori la montagna che avvalla
 e l'ultima ragazza in giù sfrecciante
 e dietro a lei uno spolverio di neve
 controsole nella discesa deserta¹²⁶⁰.

Prima di tutto, è rilevante il fatto che il soggetto (che negli scambi precedenti subisce passivamente il confronto verbale, ricorrendo ad altre strategie per riposizionarsi al di sopra della situazione discorsiva, e tende a mantenersi sempre sul vago e sul generico) non solo prenda adesso l'iniziativa verbale con un'accusa diretta e progettualmente impegnata dal punto di vista retorico, ma che in quest'accusa additi un costrutto sociale specifico e determinato: «“Oh il vostro cristianesimo” gli dico. / “O crepato trabocca in tutto l'altro, sia pure il deserto, / oppure è un fiumicello da nulla / che stagna fra gli orti sotto casa e li ammorba”» (vv. 1-4). Dopo aver pronunciato «*quelle* parole nette» (corsivo mio), tuttavia, il produttore ne percepisce un immediato distacco, come se il pensiero verbalizzato non potesse che *allontanarsi* «dall'intento» originale e trasformarsi in qualcosa di necessariamente «crudele» e subdolo, come «un'esca» (v. 9).

La psicologizzazione della relazione interlocutiva tocca in *Tra quattro mura* uno dei vertici del libro, e gli intervalli di silenzio che separano i quattro turni discorsivi sono densi di annotazioni e interpretazioni dei moti intimi relativi ai fatti verbali e para-verbali: il soggetto

¹²⁶⁰ *Tra quattro mura*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., pp. 350-351.

tituba se l'interlocutore abbia colto o meno il suo imbarazzo («Non so se il mio disagio gli è visibile», v. 10), ma presta attenzione agli atti fisiologici e alle reazioni che insorgono spontaneamente nel partner («deglutisce un sorriso inespresso e si fa piccino / cercando fermezza di risposta», vv. 11-12), fino a decrittare e prevenirne la strategia («Cedere, cedere all'infinito il campo, / non opporre niente – decifro bene il suo contegno, / sia l'antica tattica o il fardello [...]», vv. 14-16). Tuttavia, quando la replica finalmente giunge, le decifrazioni del soggetto si rivelano fallaci: lungi dall'assumere l'atteggiamento remissivo che l'*io* si era prefigurato, l'interlocutore dimostra una «forza insospettata» che l'altro «sente [...] crescere, crescere fino a un'obbrobriosa sicurezza» (vv. 26-27). Questa forza passa verbalmente attraverso un enunciato monorematico: «“Credi?” rompe infine quella pausa che solo a me è sembrata lunga / volgendomi di sotto / in su la cornata di uno sguardo / non tanto offensivo quanto aguzzo» (vv. 21-24). Le circostanze specifiche dello scambio di *Tra quattro mura* (che ha appunto come oggetto un giudizio sul cristianesimo e vede come controparte del protagonista un «pretonzolo») conferiscono alla domanda un'ambiguità anfibologica: «“Credi?”» può essere infatti interpretato sia come *Hai fede, credi in qualcosa?* sia come *La pensi così, credi davvero quello che hai detto?*; intesa in questo secondo significato, la battuta rimanda alla maniera prototipica del protagonista di *Nel magma*, esibisce cioè una superiorità non scalfita che si traduce verbalmente in una sufficienza pragmaticamente disconfirmatoria.

Nella terza ripresa enunciativa, l'*io* porta avanti la recriminatoria iniziata, nonostante la riconosca ormai come un prodotto falsificato della sua coscienza; anzi, secondo l'escalation consueta, ne aumenta il carico estendendo l'accusa (che prima toccava un dato concettuale) alla comunità che l'interlocutore incarna: «“Gente che come voi si crogiola / nella certezza della buona norma ignorando il resto mi offende” / e ormai non è più l'amore storto / e riottoso che parla in me ma l'alterco» (vv. 31-34). Nei versi che seguono, e che separano appunto la terza dalla quarta e ultima battuta, si trova la riflessione già trattata nella sezione introduttiva, dove il protagonista attribuisce all'interazione verbale la funzione anti-dialogica di discomunicazione fatica: «Male, male, ma non c'è altro verso / di sapersi avvinti / a uno stesso dolore che questo diverbio, / mi dico», vv. 35-38.

Una delle cifre distintive del sistema enunciativo di *Nel magma* è la mossa strategica del soggetto che si riappropria dell'ultima parola, con cui liquida, giudica, si sottrae allo scambio. Anche in questo caso (insieme all'iniziativa giudiziaria intrapresa dal soggetto e all'atteggiamento di sufficienza dell'interlocutore), *Tra quattro mura* presenta un'inversione dei ruoli rispetto alla corrente principale, per cui a produrre l'ultimo verdetto è l'altro parlante:

«“Tu che forse sei uscito dalla casa / e solo per ciò la trovi angusta / t’inebri alla ventata / non perché avviva ma solo perché distrugge. / Puoi riconoscerti in molti ma non averne conforto” / mi dice poi mentre schivo la sua occhiata» (vv. 44-49). Sorprende, in questa battuta, la calma, la piana fermezza (sintatticamente restituita dalla sinuosità binaria della logica argomentativa: «“Tu che forse [...] e solo per ciò [...] non perché [...] ma solo perché [...] Puoi [...] ma non [...]»») con cui viene pronunciata la sentenza più dura dell’intero libro dal punto di vista del contenuto, pari soltanto al primo enunciato della lirica incipitaria («“Tu? Non sei dei nostri”»). Il senso ultimo di queste due battute, in effetti, si equivale: l’interlocutore sta negando all’*io* la possibilità di trarre «“conforto”», cioè stabilire una comunione fatica, attraverso la situazione relazionale. L’ultima lirica di *Nel magma* è l’unica in cui non compaiono enunciati diretti fra caporali bassi: e infatti, s’intitola *Accordo*.

§ 6.3 «di là dal dialogo, di là dal diverbio...»¹²⁶¹

Dopo *Nel magma*, la densità dialogica dei libri luziani si riduce progressivamente a un «immaginario dell’interiorità»¹²⁶², fino ad azzerarsi del tutto nelle opere che rientrano nella terza stagione, *Fraasi nella luce nascente*. Queste liriche, dove gli scambi di battute si attivano sempre più a stento e l’immaginario antropocentrico si sfa, appaiono fondate sul motivo di un’«antica parleria»¹²⁶³ che «ricade su se medesima»¹²⁶⁴, sviluppando nuovi cortocircuiti di significazione intorno al fatto dialogico tramite una «frontalità conoscitiva che realizza a pieno quella poesia-pensiero da sempre nelle corde di Luzi»¹²⁶⁵. Elementi come l’insistenza sul tema della comunicazione mancata, gli spifferi di voci caduche e assidue che si infiltrano nei testi non accompagnati da *verba dicendi*, o ancora il venir meno dei dettagli repulsivo-stranianti tipici di *Nel magma* recuperano un’atmosfera enunciativa che si richiama fortemente a quelle «origini ermetiche», scrive D’Alessandro, che Luzi «non contraddice mai del tutto»¹²⁶⁶, e a

¹²⁶¹ Da *Il pensiero fluttuante della felicità (Su fondamenti invisibili)*, *Ivi*, p. 374, v. 272.

¹²⁶² S. Verdino, *Introduzione*, *Ivi*, p. XXXIV. In altra sede, lo studioso rimarca la derivazione da *Nel magma* degli stili successivi e tardi: «*Nel magma* è testo matrice, che configura in sé due modalità centrali della successiva scrittura luziana: la poematicità e il teatro in versi, due modi che da quarant’anni si vanno intrecciando nella sua attività e sono tuttora in corso» (S. Verdino, *La poesia di Mario Luzi*, op. cit., p. 18).

¹²⁶³ Da *Padri dei padri (Per il battesimo dei nostri frammenti)*, in M. Luzi, *L’opera poetica*, op. cit., p. 701, v. 89.

¹²⁶⁴ Da «*Rimani dove sei, ti prego*» (*Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*), *Ivi*, p. 1089, v. 18.

¹²⁶⁵ S. Verdino, *Introduzione*, *Ivi*, p. XXXIII.

¹²⁶⁶ F. D’Alessandro, *Introduzione*, op. cit., p. L. Come osserva anche Raboni, «l’articolarsi del discorso in voci, il grondare delle domande, il sapiente e spasmodico serrarsi e dilatarsi del verso segnano anche l’ultimo segmento conosciuto della sua ricerca in continua, inarrestabile evoluzione, dove l’assiduità del rovello, in certi tratti che si oscurano, sembra tuttavia nel contempo recuperare ardori e slanci più lontani» (Giovanni Raboni, *Il respiro*

cui la memoria dei più recenti scambi conferisce adesso una nuova «natura intimamente drammatica, folta di domande, di dubbi e di tensioni interne»¹²⁶⁷, uno «statuto di intra-parlato in stile alto, ovvero di linguaggio fortemente mentale e cogitante»¹²⁶⁸.

Il libro del 1971, *Su fondamenti invisibili*, è quello più vicino ai moduli propri di *Nel magma* e più compromesso dal punto di vista dialogico, là dove le interazioni assumono una veste più marcatamente drammaturgica¹²⁶⁹ e coinvolgono «voci nella stessa soggettività primaria», scrive Alfredo Luzi, legate all'emergenza del «sussulto del diviso sull'unità»¹²⁷⁰. Se la prima delle due sezioni, intitolata *Tre temi*, contiene allocuzioni e enunciati diretti che non attivano nessuna replica, i poemetti della seconda e più estesa sezione, *Tre poemi*, «crescono su una serie di frammenti diversi che prospettano le più diverse osservazioni»¹²⁷¹, riportando sporadici scambi di battute fra chi dice «io» e la sua *anima-controparte*, che gli parla (talvolta ottenendo risposta) sostanzialmente con intento esortativo-didascalico sul piano morale-esistenziale.

del pensiero, in *Pensiero e poesia nell'opera di Mario Luzi*, a cura di Stefano Mecatti, Firenze, Vallecchi, 1989, cit. p. 17).

¹²⁶⁷ E. Testa, *Per interposta persona*, op. cit., p. 155.

¹²⁶⁸ S. Verdino, *La poesia di Mario Luzi*, op. cit., p. 19.

¹²⁶⁹ Verdino parla della «vocazione teatrale di Luzi negli anni Settanta» (S. Verdino, *Introduzione*, op. cit., p. XXXI); Quiriconi ha ricostruito, a partire da un testo del '47, «una sorta di preistoria, più antica e sotterranea» della fascinazione di Luzi per il teatro (Giancarlo Quiriconi, *Dare corpo al contraddittorio, voce al movimento. Sul teatro di Mario Luzi*, in R. Cardini, Mariangela Regoliosi, *Gli intellettuali italiani e la poesia di Mario Luzi*, op. cit., pp. 53-64, cit. p. 56). Per quanto ci interessa più strettamente, cfr. almeno Raboni e Panicali: «La struttura dialogica diviene anzi da questo momento – e con l'ulteriore esplicitazione e verifica, a un certo punto, dell'incarnazione scenica, da *Ipazia* (1972) a *Rosales* (1983) e *Hystrio* (1987) – uno dei caratteri salienti del discorso poetico luziano, un modo più stringente e dinamico di far aderire riflessione e linguaggio al vissuto e alla storia còlta nei loro trasalimenti, disvelamenti e voragini» (G. Raboni, *Luzi, conoscenza per ardore*, op. cit., p. 113); «Luzi cala l'esperienza drammaturgica che caratterizzava *Nel magma* all'interno di un io frastornato non da due, ma da più voci; lascia che ciascuna parli e le fa muovere insieme o ad una ad una, come in uno spazio scenico» (A. Panicali, *Saggio su Mario Luzi*, op. cit., p. 191).

¹²⁷⁰ «Torna l'insistenza ossessiva delle domande [...]. Ma questa volta non sono gli altri a porle. È lo stesso io del poeta a sollecitarle, come condizione preliminare del momento autoriflessivo. La testualità poetica quindi ha il suo punto di partenza in una serie di "mi dico" che fanno da cerniera al cumulo di immagini depositate nella scrittura, pretesto, diretto o indiretto, della conseguente progressione meditativa [...]. Dialogo dunque a più voci nella stessa soggettività primaria, nel tentativo di penetrare la realtà e di districare i nodi del senso che nel suo divenire si determinano. Talvolta è il molteplice che si afferma [...], ma spesso è l'emergere di una pulsione a lungo occultata o segregata [...], il sussulto del diviso sull'unità» (Alfredo Luzi, «*L'enigma*» e «*lo scriba*» nella poesia dell'ultimo Luzi. *Il nodo ermeneutico di «Su fondamenti invisibili»*, «Studi Novecenteschi», 15/36, 1988, pp. 349-366, cit. pp. 356-357). Anche Quiriconi sottolinea come «Luzi non debba più crearsi personaggi cui demandare la complessa contraddittorietà dell'esistenza; il contraddittorio può scaturire dall'interno dell'io [...]. Che poi si traduce, sul piano della poesia, nell'attuazione della struttura poematica, finalmente liberata nella sua potenzialità di canto» (G. Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi*, op. cit., p. 265). Come avverte lo stesso poeta, «nel *Magma* c'è una visione a distanza ravvicinata, mentre nei *Fondamenti* questa molteplicità del mondo viene richiamata in causa a tutti i livelli, non solo orizzontali [...]. Può darsi che l'accento interrogativo, metafisico, sia ultimamente più rilevato: direi però che è la stessa operazione di prima con più elementi» (M. Luzi, *Conversazione*, op. cit., pp. 50-51).

¹²⁷¹ S. Verdino, *Introduzione*, op. cit., p. XXXIV.

Un dato interessante è il principio di trasformazione dell'elemento della conflittualità, che rispetto all'opera precedente recupera toni più *bonari*, anche nella contestazione¹²⁷²; il soggetto non prova lo stesso disagio relazionale «ma anzi un'estrema confidenza»¹²⁷³, e l'interazione – con una voce «in tutto simile alla mia»¹²⁷⁴, un «alter ego solare della vicenda, mia gioiosa antiparte»¹²⁷⁵ – non punta a posizionare qualcuno dietro il banco degli imputati quanto a guidare le parti in un «“cammino della crescita”»¹²⁷⁶, come tutti i cammini di crescita *non uniforme e combattuto*: «e cantano l'unisono, il concorde / di là dal dialogo, di là dal diverbio...»¹²⁷⁷, «spezzando e intessendo con ironia e dolcezza il filo d'oro della concordanza»¹²⁷⁸. Un campione testuale rappresentativo è nel primo movimento del secondo poema, *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, «dove l'alluvione che investe nel 1966 Firenze fiore della civiltà rinascimentale tramontata solleva la questione della morte nei seguenti versi in dialogo»¹²⁷⁹:

- 20 «Prega», dice, «per la città sommersa»
venendomi incontro dal passato
o dal futuro un'anima nascosta
dietro un lume di pila che mi cerca
nel liquame della strada deserta.
- 25 «Taci» imploro, dubbioso sia la mia
di ritorno al suo corpo perduto nel fango.
- «Tu che hai visto fino al tramonto
la morte di una città, i suoi ultimi
furiosi annaspamenti d'annegata,
- 30 ascoltane il silenzio ora. E risvegliati»
continua quell'anima randagia
che non sono ben certo sia un'altra dalla mia
alla cerca di me nella palude sinistra.
«Risvegliati, non è questo silenzio
- 35 il silenzio mentale di una profonda metafora
come tu pensi la storia. Ma brutta
cessazione del suono. Morte. Morte e basta.»

¹²⁷² «“Maschere di maschere” contesta / ma bonaria» (da *Il pensiero fluttuante della felicità*, in *Su fondamenti invisibili*, Ivi, p. 368, vv. 82-83).

¹²⁷³ Ibidem, v. 184.

¹²⁷⁴ Da *Il pensiero fluttuante della felicità*, Ivi, p. 366, v. 2.

¹²⁷⁵ Da *Nel corpo oscuro della metamorfosi* (*Su fondamenti invisibili*), Ivi, p. 383, v. 151.

¹²⁷⁶ «“Non è così uniforme / il cammino della crescita” / le dico invece» (da *Il gorgo di salute e malattia*, in *Su fondamenti invisibili*, Ivi, p. 404, vv. 337-339).

¹²⁷⁷ Da *Il pensiero fluttuante della felicità*, Ivi, p. 374, vv. 271-272.

¹²⁷⁸ Da *Il gorgo di salute e malattia*, Ivi, p. 399, v. 223.

¹²⁷⁹ Keala Jewell, *Trapassi della storia, trapassi della poesia: l'elegia in Mario Luzi*, «Studi Novecenteschi», 18/41, 1991, pp. 153-184, cit. p. 172.

- «Non c'è morte che non sia anche nascita.
Soltanto per questo pregherò»
- 40 le dico sciaguattando ferito nella melma
mentre il suo lume lampeggia e si eclissa in un vicolo.
E la continuità manda un riflesso
duro, ambiguo, visibile alla talpa e alla lince¹²⁸⁰.

In questo breve estratto si possono riscontrare elementi in continuità rispetto al sistema dialogico di *Nel magma*: nella prima coppia di battute, il soggetto oppone resistenza («“Taci” imploro», v. 25) all’iniziativa verbale di una voce ambiguamente individuata come interna e allo stesso tempo estranea (quella di «un’anima nascosta [...] dubbioso sia la mia / di ritorno al suo corpo», vv. 22-26), che gli si rivolge per dirgli cosa fare («“Prega”, dice [...]», v. 20). I due turni successivi, tuttavia, segnano un approdo dialogico inedito: lungi dal tacere, l’anima/controparte continua a motivare il soggetto affinché si *risvegli*, e lo fa non attraverso un duro giudizio o una disconferma, ma riconoscendolo nel suo ruolo di testimone («“Tu che hai visto [...]”», v. 27 e ss.). Nella quarta e ultima ripresa discorsiva, l’*io* riprende la parola per opporsi alla verità fatta passare dall’interlocutrice («“Non c’è morte che non sia anche nascita”», v. 38), ma allo stesso tempo risolve di compiere l’azione cui era stato inizialmente esortato («“Soltanto per questo pregherò”», v. 39). La replica del soggetto, che ricorre al modulo della doppia negazione per ribadire un contenuto di segno positivo, di trasformazione e rinascita, è un campione rappresentativo di quel particolare «epos negativo»¹²⁸¹ di cui parla Stefano Agosti, per cui «quel segno negativo ha solo un valore di differenziazione e non di contenuto nichilista, ché anzi la non definizione del discorso apre la “potenzialità semantica”»¹²⁸².

¹²⁸⁰ Da *Nel corpo oscuro della metamorfosi*, 1, *Ivi*, p. 379.

¹²⁸¹ «Nell’operazione presente di Luzi [...] i significati risultano “sospesi”, non iscrivibili. Né l’*io* né la realtà sono in grado di fondarli. Si dirà che l’atto verbale che la contraddistingue, e che è rappresentato dalla sovrapposizione delle due funzioni, referenziale ed espressiva, è altresì tipico dell’“epos”. E epos è infatti questa poesia: ma epos col segno meno, e cioè, in definitiva, il perfetto rovescio dell’epos, ove la coincidenza mittente-oggetto si effettua tra poli previamente contrassegnati dal massimo della certezza. L’*io* epico è canto collettivo, è, letteralmente, produzione di fatti. [...] Epos negativo, dunque» (Stefano Agosti, *Il testo poetico. Teoria e pratiche d’analisi*, Milano, Rizzoli, 1972, cit. p. 189).

¹²⁸² S. Verdino, *Introduzione*, op. cit., pp. XXXV-XXXVI. Cfr. anche Agosti che, trattando della «funzione di negazione del dire» in *Su fondamenti invisibili*, sembra individuare un momento di transizione fra la «degradazione» di *Nel magma* e la «sublimazione a canto o musica» dei libri successivi: «un elemento negativo che comprende – in contesti di dialogo o di monologo – tutti gli elementi di “negazione” della verbalità – se affermare *per verba* si può considerare, indipendentemente dal senso (che può essere infatti negativo), manifestazione di certezza. Ma più che di elemento, sarà più corretto parlare di “funzione”, la negazione del dire verbale, o dell’affermare, [...] frequentemente coperta da un dire o da un comunicare non effato, che si articola in veri e propri enunciati, a volte anche di notevoli proporzioni e complessità. [...] Ma l’applicazione più interessante della funzione di negazione del dire è quella che ne coinvolge lo strumento, e cioè la “voce”. Ebbene,

Una riprova di questo discorso viene dalla chiusa del libro, nei versi finali dell'ultimo movimento del terzo poema, *Il gorgo di salute e malattia*, che ospitano un *botta e risposta* (in corsivo, delimitato da trattini medi, senza *verba dicendi*) fra il soggetto e interlocutori non meglio circoscritti; emblematicamente, le parti si accorderebbero proprio sul fatto di continuare il «*combattimento*»:

Ancora combattimento? –
mi scrutavano in viso
350 *sui passi di frontiera.*
*– Ancora combattimento, ancora combattimento*¹²⁸³.

Con il *combattimento* su cui si chiude *Su fondamenti invisibili* si apre, sette anni più tardi, il «sanguinoso appuntamento»¹²⁸⁴ di *Al fuoco della controversia* (1978), «dove le poesie abbandonano la struttura del poema e si disarticolano e spezzano in brani, in segmenti brevi, in frammenti»¹²⁸⁵. La prima sezione s'intitola *Brani di un mortale duetto* e il lungo testo che la forma (di centotré versi totali, seguito da un breve *Poscritto* di appena dieci) ripropone il sistema triangolare messo a punto in *Nel magma*, con alcune varianti. Lo statuto dialogico è fortemente opacizzato dall'utilizzo dei trattini medi che, fatta eccezione per la battuta incipitaria, scandiscono l'intero testo: a differenza dei caporali bassi, che contrassegnano una battuta in modo più netto, i trattini medi conferiscono all'enunciato la forma di un inciso o di un discorso che, in mancanza di *verba dicendi* chiarificatori, potrebbe essere pronunciato verbalmente ma, più spesso, è soltanto pensato. La comunicazione disfunzionale viene verbalizzata dalla voce principale nei termini di uno scontro funzionale al ricongiungimento («*i due, / [...] legati al loro combattimento, / uniti da esso*»¹²⁸⁶), riprendendo così il motivo della discomunicazione fàtica. Inoltre, continua il processo di interiorizzazione delle parti centrale nel libro del '71, per cui il soggetto, esaminando le due voci contendenti (al solito, maschile e femminile), giunge nei versi finali a situarli nelle profondità di sé («*e non posso*

una scorsa anche sommaria ai luoghi in cui il dire si incapsula nella sua costituente sonora, permette di accertare che la "voce" è quasi sempre distorta dalla sua naturale dimensione articolatoria. La distorsione può segnalare sia degradazione a rumore sia sublimazione a canto o musica» (S. Agosti, *Il testo poetico*, op. cit., pp. 186-187).

¹²⁸³ Da *Il gorgo di salute e malattia*, 7, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 404.

¹²⁸⁴ «escono il poeta e l'assassino / l'uno e l'altro dalla metafora / e s'avviano al sanguinoso appuntamento / ciascuno certo di sé, ciascuno nella sua parte» (da *Poscritto*, in *Al fuoco della controversia*, *Ivi*, p. 413, vv. 7-10).

¹²⁸⁵ A. Panicali, *Mario Luzi*, op. cit., p. 423.

¹²⁸⁶ Da «*Non più lunghi poemi, suppongo*» (*Al fuoco della controversia*), in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 412, vv. 90-91.

*non pensarli / l'uno e l'altra risucchiati nel fondo / di me più di me stesso tra luce e tempo»*¹²⁸⁷).

Uno stilema tipico luziano che diventa preponderante nella stagione di *Frasi nella luce nascente* è la presenza di costrutti icastici, spesso interrogativi, mediante i quali la voce principale formula il dramma della comunicazione mancata e disfunzionale; gli esempi si traggono ad apertura di libro: «Detto? taciuto?»¹²⁸⁸, «Interroga, risponde? Non interroga, / non risponde»¹²⁸⁹, «Chiusa la profezia, impossibile l'annuncio?»¹²⁹⁰, «è interrotta la torva loquela, / non dicono più niente – è un rictus»¹²⁹¹. Queste formulazioni sono caratterizzate da una concisione aforistica e da un procedere sintattico-razionativo che si fonda sul modulo dell'argomentazione dicotomica, per cui vengono conduplicate coppie di concetti antitetici, amplificando l'effetto di tensione intellettuale da parte di una voce raziocinante ai limiti del vaticinio. Una voce che accoglie e allo stesso tempo supera in sé la contraddizione, non diversamente da quanto avveniva nella primissima stagione tramite il modulo della «giustapposizione unitiva» di cui parla Augieri, già chiamato in causa a proposito di *Nel magma*. Come continua lo studioso, infatti,

l'analogia della linearità figurativa si riverbera nella grammatica poetica di Luzi come analogia grammaticale, a proposito, ad esempio, dello spitzeriano «animismo» delle preposizioni o congiunzioni, in particolare della congiunzione coordinativa di tipo disgiuntivo «o...o», che viene a significare in modo diverso, in senso cioè congiunto e fusivo, con cui esprimere un'identità unitiva comune, pur all'interno di una differenza comunque messa in stretta corrispondenza ed in relazione di affinità¹²⁹².

Con *Frasi nella luce nascente* si entra dunque in una stagione di «vertiginosa corallità filosofica»¹²⁹³, per dirla con Raboni, di soliloqui e di interazione negata (sono assai frequenti, per esempio, gli avverbi di negazione in corrispondenza dei verbi della comunicazione), dove

¹²⁸⁷ Ibidem, vv. 100-102.

¹²⁸⁸ Da «Detto? non taciuto appena. Duro» (*Al fuoco della controversia*), *Ivi*, p. 452, v. 13.

¹²⁸⁹ Da «Interroga, risponde? Non interroga, / non risponde» (*Al fuoco della controversia*), *Ivi*, p. 479, vv. 1-2.

¹²⁹⁰ Da «Ed eccolo avvenuto – ma quando?» (*Per il battesimo dei nostri frammenti*), *Ivi*, p. 510, v. 20.

¹²⁹¹ Da «A che nere riserve» (*Per il battesimo dei nostri frammenti*), *Ivi*, p. 510, v. 20.

¹²⁹² C. A. Augieri, *Somiglianza non metaforica*, op. cit., pp. 64-65. Ma cfr. anche Testa, che a proposito di alcuni testi di *Onore del vero* e *Dal fondo delle campagne* parla del rapporto tra l'io-locutore e le *umbrae* nei termini di un *colloquio* che procede «verso una “parola all'unisono” che li comprende entrambi, superandoli in un'ulteriorità che unisce il vicino al remoto e il transeunte all'eterno» (E. Testa, *Per interposta persona*, op. cit., p. 44). Come scrive anche Gattamorta, insomma, «nel complesso [...] l'opera di Luzi si colloca all'interno di una “metafisica della terzietà” tesa a combattere ogni schematico dualismo per raggiungere quella “esperienza del reale” e “raggiante unità” tra fisico e metafisico che da giovane il poeta aveva ammirato nel platonismo di Raffaello e che più tardi avrebbe ritrovato nella “luce intellettuale, piena d'amore” del *Paradiso* dantesco» (L. Gattamorta, *La memoria delle parole*, op. cit., p. 93).

¹²⁹³ G. Raboni, *Luzi, conoscenza per ardore*, op. cit., p. 106.

non tanto si *tace* ma il vuoto dell'assenza della parola ha un valore ambiguamente sospeso fra i due poli opposti della mancanza rilevata e dell'attesa dell'evento:

Tace nel silenzio
delle sue lontane rocce
l'antica parleria –
90 o il silenzio
è nostro, e non più lacuna,
ora, di parola
ma annullamento
e cenere da cui tutto risorgerà?¹²⁹⁴

I versi che inaugurano *Per il battesimo dei nostri frammenti* (1985), la cui prima sezione s'intitola *Dizione*, si interrogano appunto su «come ritrovarlo [...] quel fuoco»: «C'era, sì, c'era – ma come ritrovarlo / quello spirito nella lingua / quel fuoco nella materia»¹²⁹⁵; come lo stesso autore commenta, infatti, il libro è *imposto* dalla

frattura che si va operando fra il linguaggio e l'oggetto, la sostanza, la cosa. La storia moderna può essere proprio la crisi linguistica e io, per misurare la portata di questa crisi, faccio risalire la parola alla sua fonte, alla sua legittimazione primaria. E seguendo la vicissitudine di queste non corrispondenze, di queste mancate corrispondenze, di questa violenza fatta al rapporto tra cosa e parola, tra sostanza e nome, imposto il libro. [...] E quindi è chiaro che c'è veramente una sconfitta in atto, in atto fino alla rinuncia, al mutismo, non più al silenzio, ma al mutismo dell'uomo moderno: e il terrorismo è un altro linguaggio aberrante che cerca di sostituirsi alla parola mancante¹²⁹⁶.

Il modo di ritrovare «quel fuoco», dunque, non può passare attraverso l'espedito del dialogato, ma attraverso un'enunciazione in cui riecheggia un sovrappiù di effusivo, di cantabile, in direzione di quel *canto* recuperato fin dal titolo del libro successivo, *Fraasi e incisi di un canto salutare* (1990): «e sia pure un canto sui generis fatto di balbettamenti e impostato su di una sostanziale afasia quale solo poteva rendere possibile senza prevaricazioni il dissonante, e talora indecifrabile andamento della vita»¹²⁹⁷. L'antico interrogativo *Ma dove?* torna a comparire nella lirica incipitaria di *Fraasi e incisi*, intitolata *Auctor*, che termina appunto domandandosi «dove fosse il disaccordo / che ti ha tritato la vita, / tormentato il canto»¹²⁹⁸;

¹²⁹⁴ Da *Padri dei padri* (*Per il battesimo dei nostri frammenti*), in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 701.

¹²⁹⁵ Da «C'era, sì, c'era – ma come ritrovarlo» (*Per il battesimo dei nostri frammenti*), *Ivi*, p. 509, vv. 1-3.

¹²⁹⁶ M. Luzi, *Colloquio*, op. cit., pp. 234-235.

¹²⁹⁷ G. Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi*, op. cit., pp. 265-266.

¹²⁹⁸ Da *Auctor* (*Fraasi e incisi di un canto salutare*), in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 711, vv. 21-23.

una risposta, programmaticamente allineata all'*epos al negativo* che connota la terza stagione, sembra giungere infine con il *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*: «Verso dove? “Dove” / non ce n’era»¹²⁹⁹. In queste ultime liriche, il problema stringente, recuperando l’espressione fortiniana, dell’«immoralità della comunicazione» trova spazio nella dimensione anti-dialogica della preghiera, usata per scongiurare la «colpa» di un discorso che non sappia liberarsi di se stesso: «Non fare che la mia opera / ricada su se medesima, □ diventi vaniloquio, colpa»¹³⁰⁰.

¹²⁹⁹ Da «*Calava a picco su di lui il verdetto*» (*Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*), *Ivi*, p. 971, v. 5.

¹³⁰⁰ Da «*Rimani dove sei, ti prego*» (*Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*), *Ivi*, p. 1089, vv. 17-18.

Capitolo 7. Strumenti malati

L'antidialogismo attraversa la poesia di Vittorio Sereni¹³⁰¹ come un traforo che proietta forme patologiche: la voce caduta, nel cui segno sono iscritti i primi due libri, *Frontiera* e *Diario d'Algeria*, bloccati in un'enunciazione «di tipo ellittico, o di grado zero»¹³⁰²; l'agone dialettico, o *tu per tu*, caratteristico degli *Strumenti umani*¹³⁰³; il *loop* e il parlare al negativo (nelle due declinazioni, *non dire* e *dire che non*) di *Stella variabile. Le utopiche*¹³⁰⁴ forme del dialogo si sovrappongono e ibridano sia a livello locale, nella prestazione della singola lirica (§ 7.1), sia a livello diacronico, in una progressiva commistione di forme (§ 7.2); anche il sostrato delle varianti testimonia un'inesorabile complicazione dissociante (§ 7.3).

§ 7.1 Quattro scatti dall'alto

§§ 7.1.1 «Ecco le voci cadono e gli amici»

Ecco le voci cadono e gli amici
sono così distanti
che un grido è meno
che un murmure a chiamarli.
5 Ma sugli anni ritorna
il tuo sorriso limpido e funesto
simile al lago
che rapisce uomini e barche
ma colora le nostre mattine¹³⁰⁵.

«Sul piano aspettuale, non c'è niente di più ambiguo di un indicativo presente»¹³⁰⁶, scrive Paolo Giovannetti riferendosi (anche) all'incipit dell'ultimo testo di *Frontiera*. Una cifra di questa ambiguità è la funzione ambivalente del «lago», che come scrive Francesca

¹³⁰¹ Tutti i versi sono citati da Vittorio Sereni, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995.

¹³⁰² Renato Nisticò, *Nostalgia di presenze. La poesia di Sereni verso la prosa*, Lecce, Manni, 1998, cit. p. 101.

¹³⁰³ Altre cornici enunciative individuate da Scaffai sono «la vociferazione del discorso corale [...]»; il discorso riportato, in Sereni spesso presente nella specie tematico-funzionale del discorso ricordato, quindi lontano, filtrato nel tempo e pragmaticamente debole [...]; la dizione interiore e rimuginante e quella spersonalizzata nello stereotipo» (N. Scaffai, *Il lavoro del poeta*, op. cit., p. 160).

¹³⁰⁴ «utopia del dialogo e della condivisione» (*Ivi*, p. 168).

¹³⁰⁵ «Ecco le voci cadono e gli amici», in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 53.

¹³⁰⁶ Paolo Giovannetti, *Se, e come racconta la poesia di Vittorio Sereni*, in E. Esposito (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, op. cit., pp. 43-58, cit. p. 48. Cfr. anche Enzo Paci: «il presente è una temporalizzazione relazionale, per il doppio movimento della ritenzione del passato e della proiezione del futuro. In tal senso il presente – tempo della presenza – è tale perché non è ciò che è, ma un centro sempre in divenire, fluente, orientato verso il passato e il futuro» (Enzo Paci, *Tempo e relazione intenzionale in Husserl*, «Archivio di filosofia», 1, 1960, pp. 23-48, cit. p. 27).

D'Alessandro a proposito dell'altrettanto enigmatico «lago» di *Terrazza* («Più non sai / dove il lago finisca; / un murmure soltanto / sfiora la nostra vita»¹³⁰⁷) entra in combinazione con il motivo della voce caduta:

La labilità del confine visibile del lago, presto scomparso nelle tenebre, il brusio sommesso, evocato con voce pascoliana e montaliana («murmure»), coincidono con la sospensione dell'attesa, con l'ineffabile presentimento di solitudine [...] il definitivo cadere dell'ultima risposta possibile e la difficoltà del dire, che si arresta di fronte all'ignoto¹³⁰⁸.

L'enigma da cui si enuclea l'opera sereniana (una delle cui formulazioni culminanti sarà la coppia «*el verano* e il Verano»¹³⁰⁹ in *Stella variabile*), enigma che determinerebbe il «carattere misto, talvolta ambivalente e sempre aporetico»¹³¹⁰ delle figure e dei *loci*, sembra dunque costituirsi fin dall'inizio nel vuoto di una voce caduta, ovvero in una vacuità enunciativa dispensatrice di un «sentimento di caducità *che* ritornerà spesso nelle liriche di Sereni»¹³¹¹. Emblematica di questo sentimento è appunto l'ultima lirica di *Frontiera*, dove la fonazione articolata non ha il potere di attivare la comunicazione e agganciare un interlocutore («un grido» non basta a raggiungere gli «amici»), ma viene riassorbita in una regione di silenzio attonito, percorsa da echi e mormorii indistinti. Il valore paradigmatico del testo è messo in evidenza dall'isolamento nella sezione finale, che intitola; come scrive Alberto Comparini,

La pluralità umana che l'io incontra dal suo ritorno dall'Inferno [la sezione *Versi a Proserpina*, che precede questo testo nell'ordine della raccolta] è ontologicamente e liricamente svuotata, priva di voce [...], figura della morte e di un dialogo tra vivi e defunti che può sussistere grazie a una improvvisa epifania del tu¹³¹².

¹³⁰⁷ Da *Terrazza*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 32, vv. 1-4.

¹³⁰⁸ Francesca D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2010, cit. p. 11. Ma cfr. anche Nisticò: «Il *topos* [del lago] si dà però in un momento di crisi, finendo per piegarsi a una sua patente duplicità simbolica: idillica e già subito antidillica [...] teatro di una premonizione del negativo. Questa *contradictio in re* riverberà, come vedremo, dall'interno del singolo componimento poetico ai rapporti fra i componimenti e fra i singoli componimenti alle raccolte, costituendosi appunto come una costante di lungo periodo» (R. Nisticò, *Nostalgia di presenze*, op. cit., p. 41).

¹³⁰⁹ Da *Verano e solstizio*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 249, v. 15.

¹³¹⁰ Enrico Testa, *Di alcuni motivi antropologici nella poesia di Sereni*, in E. Esposito (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, op. cit., pp. 29-42, cit. p. 40.

¹³¹¹ Alberto Comparini, *La poesia di Vittorio Sereni tra fenomenologia, esistenzialismo, relazionismo e nichilismo*, in Id., *Geocritica e poesia dell'esistenza*, Milano – Udine, Mimesis, 2018, cit. p. 182.

¹³¹² *Ivi*, p. 214.

Il motivo della voce caduta, che come ricorda il precedente capitolo è un'accensione caratteristica della poesia di matrice orfico-simbolista¹³¹³, entra dunque in cortocircuito con la volontà di «restaurazione della presenza»¹³¹⁴ di una comunità perduta, predisposta a «tramutarsi nell'immagine [...] di un grande convito dei morti dalla densa filigrana antropologica»¹³¹⁵: non a caso, la lirica si intitolava originariamente *Convito*.

§§ 7.1.2 «Non sa più nulla, è alto sulle ali»

Proprio con un *interlocutore caduto* si apre «una delle più celebri poesie di Sereni»¹³¹⁶, dove l'espedito dialogico (sfruttato in chiave di un dialogismo intra-onirico) favorisce un movimento di auto-consapevolezza del soggetto¹³¹⁷:

Non sa più nulla, è alto sulle ali
il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna.
Per questo qualcuno stanotte
mi toccava la spalla mormorando
5 di pregar per l'Europa
mentre la Nuova Armada
si presentava alla costa di Francia.

Ho risposto nel sonno: – È il vento,
il vento che fa musiche bizzarre.
10 Ma se tu fossi davvero
il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna
prega tu se lo puoi, io sono morto
alla guerra e alla pace.
Questa è la musica ora:
15 delle tende che sbattono sui pali.
Non è musica d'angeli, è la mia
sola musica e mi basta –¹³¹⁸.

Alla richiesta di uno spettrale «qualcuno [...] di pregar per l'Europa», chi dice «io» risponde «nel sonno»; il fatto che gli episodi dialogici sereniani, come vedremo, trovino spazio entro

¹³¹³ Cfr. § 6.1.

¹³¹⁴ R. Nisticò, *Nostalgia di presenze*, op. cit., pp. 91-124.

¹³¹⁵ *Ivi*, p. 32.

¹³¹⁶ Stefano Agosti, *Incontro con la poesia di Sereni*, in E. Esposito (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, op. cit., pp. 17-28, cit. p. 23.

¹³¹⁷ Per quanto in una cornice radicalmente diversa, ritroveremo questo procedere in *A Mosca, all'Hôtel Metropol* di Franco Fortini (cfr. § 9.1).

¹³¹⁸ «Non sa più nulla, è alto sulle ali», in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 76.

una cornice onirica sembra emblematico di una sorta di rivendicazione, da parte del soggetto lirico, delle istanze estroflesse mediante il nostro espediente: in altre parole, l'alterità non cade fuori dall'*io*, ma se ne situa all'interno. La prima reazione è il rifiuto: la «risposta nel sonno» del soggetto disconferma il dialogo stesso mediante la negazione dell'enunciatore, la cui *voce caduta* viene attribuita a un agente atmosferico, ancora in linea con la poesia di ascendenza orfico-simbolista («Ho risposto nel sonno: – È il vento»); nei versi successivi tuttavia, l'*io* riapre la possibilità dialogica promuovendo l'istanza a uno statuto ipotetico («Ma se tu fossi davvero [...]»»). È a questo punto che avviene lo scatto, con cui si accoglie, ma per rimetterla al mittente stesso, la richiesta del «“primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna”»: «“prega tu se lo puoi”» (v. 12); il fatto che il soggetto avesse carpito fin da subito l'istanza onirica sembra indicato inoltre dalla modalità indiretta del riporto, che presuppone (contrariamente alla modalità diretta, che si dà enunciativamente 'in purezza') la processazione di quanto udito. Il rifiuto viene poi giustificato, in un movimento di autocoscienza quasi paradossale, tramite il riposizionamento di sé come «“morto”» di una morte più invalidante di quella del morto effettivo («“io sono morto / alla guerra e alla pace”», vv. 12-13). Negli ultimi quattro versi, chi dice «io» torna a negare l'alterità della voce-musica (cortocircuitati il vento e il soffio divino) riferendola stavolta a se stesso: «“Non è musica d'angeli, è la mia / sola musica e mi basta”»; come scrive D'Alessandro, «il rinnegamento del proprio esistere [...] coincide con una ripetitività che riduce a “scherno” lo scorrere del tempo e cancella l'attendibilità di ogni riferimento e il senso stesso dell'attesa di un possibile prodigio»¹³¹⁹.

Questa rivendicazione finale costituisce l'ulteriore re-introflessione delle istanze enunciativamente cadute fuori, cioè imputate alla realtà esterna del soggetto, 'fatte produrre da altri' (il mormorio di «qualcuno», le «musiche bizzarre» del vento). In questo senso, la lirica sereniana sembra un campione particolarmente eloquente del fenomeno accennato nel primo capitolo¹³²⁰ per cui il *posto vuoto* degli enti del discorso si ricostituisce come *ascolto attivo* di una pluralità dei *self*, che entra in (e conta come) relazione – ossia come evento dell'incontro tra discorsi che non hanno *origines*-io altre da quella dell'*io* lirico che le coglie e riporta, cogliendosi e riportandosi. Un indicatore emblematico di quanto appena osservato è la modalità di riporto: il discorso diretto, graficamente istituito dai trattini medi, è quello del soggetto.

¹³¹⁹ F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 57.

¹³²⁰ Cfr. §§ 1.3.1.

In conclusione, in *Non sa più nulla* si trovano già enucleate alcune componenti fondamentali del dialogismo sereniano: la messa in primo piano della dimensione del dialogismo intra-locutorio e la rivendicazione delle istanze presentate come altre, anche attraverso la cornice onirica; la dialettica negativa (non solo si tratta di un dialogo negato, ma l'intero componimento è incorniciato e fondato da avverbi di negazione: «Non sa più nulla», «“Non è musica d'angeli”»); il motivo dell'accoglimento-respinta, per cui chi dice «io» rifiuta di posizionarsi conformemente all'istanza che prende voce, reindirizzandola al mittente (un esempio analogo è ne *Il male d'Africa*: «Portami tu notizie d'Algeria»¹³²¹).

§§ 7.1.3 *Un sogno*

Una cuspide del relazionismo dialetticamente bloccato nel polo negativo è la «poderosa figurazione di *Un sogno*, dove l'io lirico, l'individualità psicologica, il grumo emotivo personale lasciano il posto a un soggetto visto con gli occhi degli altri [...], spesso estranei fino all'ostilità, entro uno spazio scenico che mette in atto la drammaturgia dell'accusa, della sfida, del processo e della condanna del poeta»¹³²²:

Ero a passare il ponte
 su un fiume che poteva essere il Magra
 dove vado d'estate o anche il Tresa,
 quello delle mie parti tra Germignaga e Luino.
 5 Me lo impediva uno senza volto, una figura plumbea.
 «Le carte» ingiunse. «Quali carte» risposi.
 «Fuori le carte» ribadì lui ferreo
 vedendomi interdetto. Feci per rabbonirlo:
 «Ho speranze, un paese che mi aspetta,
 10 certi ricordi, amici ancora vivi,
 qualche morto sepolto con onore».
 «Sono favole – disse – non si passa
 senza un programma.» E soppesò ghignando
 i pochi fogli che erano i miei beni.
 15 Volli tentare ancora. «Pagherò
 al mio ritorno se mi lasci

¹³²¹ Da *Il male d'Africa*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 94, v. 88.

¹³²² Francesca D'Alessandro, *La genesi tematica e stilistica degli Strumenti umani*, in Georgia Fioroni (a cura di), «*Gli strumenti umani*» di Vittorio Sereni, Lecce, Pensa MultiMedia, 2016, pp. 13-44, cit. p. 37; nelle pagine seguenti, la studiosa apre un confronto con *Presso il Bisenzio*, riconoscendovi «i tratti sereniani noti del fiume, indicato con il suo nome preciso, eppure calato in una dimensione quasi onirica, di straniamento percettivo, tra nebbia e oscurità, sulla cui sponda avviene un incontro con figuranti misteriosi [...] e ostili, che affrontano il poeta e gli rinfacciano le sue colpe di inattitudine politica e ideologica» (*Ivi*, p. 42).

- passare, se mi lasci lavorare.» Non ci fu modo d'intendersi: «Hai tu fatto – ringhiava – la tua scelta ideologica?».
- 20 Avvinghiati lottammo alla spalletta del ponte in piena solitudine. La rissa dura ancora, a mio disdoro. Non lo so chi finirà nel fiume¹³²³.

Il titolo inserisce lo scambio nella cornice onirica distintiva di molti episodi dialogici¹³²⁴ (o pre-dialogici), da *Non sa più nulla* a *La malattia dell'olmo*; come scrive Mengaldo, il sogno è la «forma privilegiata» dei movimenti di sdoppiamento del soggetto sereniano:

la forma privilegiata nella quale il tema [della specularità] si coagula è certamente quella [...] del 'sogno' [...]. Liberato di facili onirismi e richiami all'evasione, il motivo acquista in Sereni un asciutto sapore di parabola, di allegoria, con movenze a volte di mimo come in *Un sogno*. È sintomatico che il poeta affidi le sue più nude verità, fino alla rappresentazione della propria stessa morte [...] alla dimensione paradossale e irreali della visione, con onesta dissimulazione¹³²⁵.

Sul piano della relazione interlocutiva, a detenere il potere dialogico è sempre il partner; chi dice «io» subisce la *self-confidence* di figurazioni agoniche che lo richiamano a un non-pacificato *tu per tu*, «sdoppiamenti del locutore»¹³²⁶ che non hanno rimosso quanto resta irrisolto:

i più importanti personaggi sereniani interpretano sempre, anche quando appartengono al teatro interiore dell'io, i ruoli dell'antagonista [...] o, comunque, dell'agente di un *contraddire* che s'opponi, ora mite ora tenace, alla figura e alla parola del soggetto: la loro *forma elocutionis* è il “rimbroto”, l'aperto “dileggio”, il rimprovero o una

¹³²³ *Un sogno*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 159.

¹³²⁴ Come scrive Mazzoni: «È chiaro che quelli di Sereni sono quasi sempre dialoghi fra fantasmi psichici, talvolta tra l'io e un *alter ego*, che avvengono nello spazio mentale della visione o del «sogno». Parlare di pronuncia pubblica dei discorsi non è, da questo punto di vista, corretto. Ma siccome il testo non oppone quasi mai la realtà ai fantasmi, lo spazio che le visioni aprono è l'unico piano del discorso: si può dunque parlare di una pronuncia pubblica interna alla dimensione mentale» (Guido Mazzoni, *Sereni*, in Id., *Forma e solitudine*, op. cit., p. 165, n).

¹³²⁵ Pier Vincenzo Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, «Strumenti critici», VI, 17, 1972, pp. 19-48, ora in Vittorio Sereni, *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 89-116, cit. p. 110. Cfr. anche Renato Nisticò, *Sogno reale e sogno prospettico. Appunti per una retorica del sogno in Vittorio Sereni*, in *Il sogno raccontato. Atti del Convegno internazionale, Arcavata di Rende, 12-14 novembre 1994*, a cura di Nicola Merola e Caterina Verbaro, Vibo Valentia, Monteleone, 1996, pp. 247-268.

¹³²⁶ «[...] Casi più complessi riguardano lo sdoppiamento del locutore, che alterca con un destinatario fittizio in una sorta di dialogo interiore; il fenomeno è quasi il correlativo retorico di una figura tematica cara a Sereni, quella dell'“io” che si guarda, che sogna di parlare attraverso altre voci» (N. Scaffai, *Il lavoro del poeta*, op. cit., p. 160).

domanda che sottrae l'io allo spazio consuetudinario della sua chiusa autonomia per esporlo e tramutarlo in un sé di continuo solcato dalle figure dell'alterità¹³²⁷.

L'argomento nevralgico viene introdotto a martellamento nei primi tre dei sette turni totali, attraverso la ripetizione, da parte di entrambi i parlanti, del correlativo simbolico in cui si condensa: «“Le carte” ingiunse. “Quali carte” risposi. / “Fuori le carte” ribadì lui ferreo/ vedendomi interdetto» (vv. 6-8). La prima battuta pronunciata del soggetto è tecnicamente una risposta con domanda di rimando – strategia difensiva destinata a rivelarsi fallimentare, come mostra l'inamovibilità con cui l'avversario, un dantesco «guardiano infernale»¹³²⁸, torna a ripetere la sua *ingiunzione* («“Fuori le carte” ribadì lui ferreo / vedendomi interdetto», vv. 7-8):

L'insistenza sulle proprie posizioni [...] si manifesta come ripetizione di quanto già detto, senza considerare le obiezioni dell'interlocutore. Questa forma in sé spavalda e, non di rado, solenne nel suo effetto, sembra voler mettere in secondo piano gli argomenti dell'interlocutore, come se non fossero in grado di scalfire il parere appena espresso. [...] La calma di uno dei due parlanti, contro cui si scontra impotente l'opinione dell'altro, fa sorgere un drammatico contrasto all'interno della situazione¹³²⁹.

La quarta battuta è una forma di preghiera all'interlocutore con cui l'*io*, sprovvisto dell'oggetto lasciapassare, gioca la mossa della *captatio benevolentiae* tramite il riposizionamento di sé come soggetto inserito in un consorzio sociale («“Ho speranze, un paese che mi aspetta, / certi ricordi, amici ancora vivi, / qualche morto sepolto con onore”», vv. 9-11); gli scambi dialettici sereniani sono infatti accumulati dai tentativi di resistenza che il soggetto oppone alle ragioni dell'interlocutore, resistenza che fa detonare il movimento con cui finisce per abbandonarsi alla loro balia.

Nemmeno questa *captatio benevolentiae* riesce a fare breccia nel muro dialogico incarnato dall'avversario, che liquida: «“Sono favole – disse – non si passa / senza un

¹³²⁷ E. Testa, *Per interposta persona*, op. cit., p. 22. Cfr. anche Mazzoni: «Gli esempi da cui i testi hanno origine sono sempre istantanei o involontari: anche quando l'apparizione ha la forma di un dialogo fra due parti dell'io, mimando dunque un pensiero duraturo e non un'intuizione istantanea, il discorso ha comunque la forma di un episodio improvviso in cui l'io rievoca una verità, un'immagine, un ricordo che, in modo traumatico o istantaneo, riemergono e si rivelano [...] sono la versione sereniana delle epifanie e delle intermittenze del cuore [...]. Le intermittenze interrogano, sorprendono e provocano il soggetto degli *Strumenti umani*, gli impongono di giustificarsi, gli insegnano qualcosa» (G. Mazzoni, *Sereni*, op. cit., pp. 167-176).

¹³²⁸ F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 107.

¹³²⁹ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., pp. 116-117.

programma.” E soppesò ghignando / i pochi fogli che erano i miei beni» (vv. 12-14)¹³³⁰. L’azione con cui accompagna il suo enunciato (di *soppesare* gli averi dell’*io*) sembra doversi ricondurre, più che a una realistica presa in considerazione dei requisiti dell’altro antistante, alla prestazione di ‘specchio deridente’ cui queste figure assolvono, e che contribuisce all’auto-valutazione negativa del soggetto («a mio disdoro», v. 22). Un altro caso emblematico è *Appuntamento a ora insolita*, dove l’interlocutrice rimanda all’*io* l’immagine perturbante del suo volto autentico («Caro – mi dileggia apertamente – caro, / con quella faccia di vacanza»).

Si colloca a questo punto il terzo e ultimo tentativo che l’*io* intraprende al fine di persuadere «uno senza volto» a lasciargli oltrepassare il ponte: «Volli tentare ancora. “Pagherò / al mio ritorno se mi lasci / passare, se mi lasci lavorare”» (vv. 15-17). Quest’ultima battuta denota tuttavia un’acquisizione di consapevolezza da parte del soggetto che, rispetto ai primi due tentativi, adesso non si autoposiziona più come colui che ignora («“Quali carte”») o che svia («“Ho speranze, un paese che mi aspetta [...]”»), ma affronta la questione direttamente – come in *Non sa più nulla* e in numerosi altri episodi:

Il relazionismo degli *Strumenti umani* si configura come una presa di coscienza della responsabilità soggettiva dell’*io* di fronte all’evento storico. Non si tratta solo di una piega positiva dell’esistenzialismo heideggeriano, ma di un tentativo di salvaguardare la conoscenza soggettiva dell’*io*-superstite e di coloro i quali hanno partecipato alla Storia, così come di riabilitare la questione della personalità e con essa quella dell’individualità¹³³¹.

La supplica «“se mi lasci”», ripetuta due volte in due versi consecutivi, è un’ammissione aperta della superiorità del partner; dal punto di vista pragmatico, questa battuta segna una sorta di resa – di fatto, il soggetto non parlerà più, lasciando cadere nel vuoto l’ultima domanda dell’interlocutore, («“Hai tu fatto – / ringhiava – la tua scelta ideologica?”», vv. 18-19). La domanda cruciale, che, proprio per il fatto di restare senza risposta, assurge alla dimensione di interrogazione assoluta, di assillo morale, di incubo. Il «Non ci fu / modo d’intendersi» dei vv. 16-17, sulla scia di *Comunicazione interrotta*, formula in modo icastico e definitivo quello statuto perennemente anti-dialogico nella cui ombra, che disegna molteplici forme di impossibilità o malfunzionamento, nascono tutti gli scambi di battute presenti nell’opera

¹³³⁰ «La tensione conoscitiva è così franta e relegata nei territori della memoria e di un’esistenza ottativa, potenziale, che l’interlocutore del poeta nega programmaticamente, a meno che il soggetto rinunci alle “favole” in nome di una “scelta ideologica”, il cui valore, seppur politico, è animato altresì dalla sfumatura etica che emerge dall’incontro e dalla scoperta dell’altro» (A. Comparini, *La poesia di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 289).

¹³³¹ *Ivi*, p. 281.

sereniana. Il fallimento della comunicazione, infine, marca il passaggio dall'agone verbale alla lotta fisica (vv. 20-24), che chiude il testo in un memorabile fermoimmagine.

È noto che quando un poeta parla di un altro poeta parla sempre, in qualche modo, di se stesso: per questo sembra significativo che, nel ciclo di letture radiofoniche *Poesie come persone* «trasmesso da Radio Monteceneri dal 27 marzo al 29 maggio 1976»¹³³², in un intervento su Caproni intitolato *Giorgio Caproni: l'esistere del non esistere*, Sereni si soffermi sull'unico testo dell'opera caproniana che presenta uno scambio di battute, la poesia *I campi* ne *Il muro della terra* (cfr. §§ 2.2.2). In questa lirica, analogamente a quanto accade in *Un sogno*, il soggetto manifesta la propria volontà di proseguire in un attraversamento del mondo, ma si trova costretto a fare i conti con il muro dialogico eretto dall'interlocutore, che oppone al suo desiderio il fatto che «“avanti”»¹³³³ non ci sia più niente. Le parole che Sereni sceglie per commentare lo statuto di «verità» della lirica— e, più in generale, del libro che la contiene — declinano il concetto di *frontiera* nell'orizzonte caproniano del *muro*, e allo stesso tempo introducono quell'«ordine negativo», quell'«accertamento dell'inesistenza» al cuore di *Stella variabile*:

Questo muro, a voler concedere al gusto interpretativo, può essere visto da due parti: verso il di qua della nostra esistenza, del significato e della consistenza di essa; ma anche verso l'aldilà, verso ciò che sta oltre, il mistero dell'oltre, di quanto ci aspetta o non ci aspetta. La verità da scoprire, la sola, e lo vedremo, è di ordine negativo, è la verità dell'inesistenza; e si rivela, cercheremo di vedere anche questo, con una faccia ambigua o piuttosto con una doppia faccia. Si fonda così su un'asserzione disperata, ma vive e prende corpo nel concreto della poesia mediante un aspetto bifronte. Vediamo anzitutto il negativo, l'accertamento dell'inesistenza¹³³⁴.

§§ 7.1.4 Sarà la noia

Sarà la noia

dei giorni lunghi e torridi
ma oggi la piccola
Laura è fastidiosa proprio.
Smettila – dico – se no...
5 con repressa ferocia
torcendole piano il braccino.

¹³³² Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, Milano, Mondadori, 2013, cit. p. 975, n.

¹³³³ «“Avanti! Ancora avanti!” / urlai. □ Il vetturale / si voltò. □ “Signore,” / mi fece. “Più avanti / non ci sono che i campi.”».

¹³³⁴ Vittorio Sereni, *Giorgio Caproni: l'esistere del non esistere*, in Id., *Poesie e prose*, op. cit., pp. 1066-1067.

Non mi fai male non mi fai
male, mi sfida in cantilena
guardandomi da sotto in su
10 petulante ma già
in punta di lagrime,
non piango nemmeno vedi.

Vedo. Ma è l'angelo
nero dello sterminio
15 quello che adesso vedo
lucente nelle sue bardature
di morte
e a lui rivolto in estasi
il bambinetto ebreo
20 invitandolo al gioco
del massacro¹³³⁵.

Sarà la noia è il primo testo di *Stella variabile* in cui compare un dialogo effettivo, un *botta e risposta* che coinvolge chi dice «io» in un posizionamento genitoriale e la «piccola / Laura»¹³³⁶ come interlocutrice. La modalità del parlare al negativo, ovvero favorire strutture enunciative corrispondenti a stati o atti epistemicamente negativi, risulta evidente fin dalla prima battuta del soggetto, incorniciata dal comando a non-fare e dall'avverbio di negazione: «Smettila – dico – se no...» (v. 4); anche la replica dell'interlocutrice fa perno sugli avverbi di negazione, che ricorrono ben 4 volte in un'economia di 12 parole pronunciate – la quarta, nella forma rafforzata «nemmeno»: «Non mi fai male non mi fai / male, [...] non piango nemmeno vedi» (vv. 7-12).

Nella prospettiva dell'analisi posizionale, la relazione interlocutiva produce come esito il fallimento dei tentativi di posizionamento reciproci: da un lato, l'*io* vorrebbe imporre la sua autorità, ma questa viene letteralmente *sfidata* («mi sfida in cantilena», v. 8); dall'altro lato, la bambina vorrebbe opporglisi, ma non ha la forza emotiva sufficiente per risultare credibile («petulante ma già / in punta di lagrime», vv. 10-11). In altre parole, l'episodio presenta un'insubordinazione rispetto alla complementarietà relazionale, alla gerarchia precostituita dei rapporti (più precisamente, dei vincoli familiari); un'insubordinazione che non ha successo. Vale la pena, inoltre, osservare come l'opacità dialogica (evidente nell'assenza delle marche di confine del riporto diretto) ricorra sistematicamente, nelle liriche di Sereni, a indicare

¹³³⁵ *Sarà la noia*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 212.

¹³³⁶ «nipotina del poeta» (Edoardo Esposito, *Lettura della poesia di Vittorio Sereni*, Milano-Udine, Mimesis, 2015, cit. p. 178).

l'opacità morale delle relazioni stesse e l'assenza di confini, che è un altro modo per 'appropriarsi dell'altruità'¹³³⁷.

Di fatto, l'ultima battuta di Laura («non piango nemmeno vedi», v. 12) estromette entrambi i parlanti dal dialogo; lo slittamento della strofa finale, dove la catastrofica dimensione storica rompe il quadro di un'annoiata scenetta familiare («Vedo. Ma è l'angelo / nero dello sterminio / quello che adesso vedo», vv. 13-15)¹³³⁸, porta a evidenza la brevità del passo fra l'esercizio di un qualsiasi potere e la violenza più feroce¹³³⁹. Uno slittamento analogo è presente in un altro episodio dialogico padre-figlia, *A Lucia poco oltre i tre anni* di Giorgio Orelli, che si interrompe bruscamente quando, tramite la piccola interlocutrice, il soggetto si trova *faccia a faccia* con la figura intrattabile della morte¹³⁴⁰. A questa si lega, in Sereni, il senso di colpa storico su cui chi parla ha costruito la propria identità¹³⁴¹. Infatti, mentre in Orelli le «figure connesse all'io [...], che insinuano discorsi, educano il soggetto poetante a prendere le distanze dalla propria centralità»¹³⁴², osserva Georgia Fioroni riprendendo Maria Antonietta Grignani, «in Sereni la loro presenza, esigua, tende invece a correlarsi amaramente a un futuro dipendente da un passato e un presente catastrofici: le figure dei bambini sembrano acuire il senso di colpa dell'io poetante; o addirittura generare il recupero, entro ogni gesto –

¹³³⁷ «nei casi in cui il discorso altrui (anche se si riduce a una sola parola, che qui acquista il valore di un'intera enunciazione) è inserito apertamente e nettamente evidenziato (tra virgolette), gli echi dell'alternarsi dei soggetti del discorso e dei loro rapporti dialogici si avvertono distintamente. Ma ogni enunciazione, se la si esamina in modo più approfondito tenendo conto delle condizioni concrete della comunicazione verbale, contiene tutta una serie di parole altrui seminasconde e nascoste, dotate di un vario grado di altruità. Perciò un'enunciazione è tutta solcata, per così dire, dagli echi lontani e appena avvertibili dell'alternarsi dei soggetti del discorso e dalle armoniche dialogiche, dai confini estremamente attenuati delle enunciazioni» (M. Bachtin, *L'autore e l'eroe*, op. cit., pp. 282-283).

¹³³⁸ Come nel poemetto *Un posto di vacanza*, si tratta anche qui di «una sorta di *interior monologue* che muove dall'inquietudine latente delle memorie di guerra» (F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 142).

¹³³⁹ Sembra emblematico quanto osserva Raffaella Scarpa sull'interconnessione fra disobbedienza e violenza domestica: «Il protocollo che permetterebbe, se osservato, di evitare la violenza è semplice e chiaro, se non lo si rispetta la responsabilità delle conseguenze è della ribelle. [...] Sappiamo invece perfettamente [...] che non c'è obbedienza o soccombenza che possa scongiurare la violenza, neppure se la sottomissione fosse portata all'estremo dell'osservanza e dell'autoannullamento. Infatti, nelle dinamiche che stiamo analizzando, la violenza non è né un fine né una esondazione aggressiva fuori controllo ma uno strumento» (R. Scarpa, *Lo stile dell'abuso*, op. cit., p. 144).

¹³⁴⁰ Cfr. §§ 2.2.2.

¹³⁴¹ Cfr. Testa: «in un interno di vita domestica [...], l'angoscia dell'esistenza, che si riverbera in conflitto familiare [...], apre la scena ad una ferocia, che, per quanto infinitamente più grande, non è sentita estranea a quella che si sta compiendo, implicando così la partecipazione ad un'unica, immensa colpa» (E. Testa, *Per interposta persona*, op. cit., p. 54).

¹³⁴² Maria Antonietta Grignani, *Posizione del soggetto nella poesia del secondo Novecento*, in Ead., *La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, Novara, Interlinea, 2002, cit. p. 127.

anche il più privato e innocente –, di un passato atroce»¹³⁴³. È proprio il passato atroce, in ultima analisi, la «sovrastruttura dialettica di *Stella variabile* in quanto cornice (a)storica attorno alla quale ruota la vicenda dell'io»¹³⁴⁴, come nota Alberto Comparini parlando del quarto libro sereniano, (le cui «due parole più forti [...] sono ombra e vuoto»¹³⁴⁵), nei termini di «nichilismo metodico»¹³⁴⁶. La funzione anti-dialogica viene dunque incorporata da questo «solido nulla»¹³⁴⁷, in rapporto con quella crisi della presenza che costituisce il «vivo germe tematico [...] dell'alienazione»¹³⁴⁸.

§7.2 In piano sequenza

§§ 7.2.1 *Frontiera* e *Diario d'Algeria*

Tutte o gran parte delle forme anti-dialogiche presenti nell'opera di Sereni si trovano già enucleate in *Frontiera* e in *Diario d'Algeria*¹³⁴⁹: dalla voce caduta, che si interseca a sua volta tra i due poli del mutismo e della non-risposta, alla forma della «ciarla»¹³⁵⁰ e del parlare vanamente reiterato; passando per il linguaggio malfunzionante e *guastato*¹³⁵¹ e per (più sporadiche) forme di parlare al negativo. La lirica incipitaria del canzoniere sereniano, *Inverno*, si apre facendo riferimento a una «realtà-dialogo preesistente alla poesia»¹³⁵², che

¹³⁴³ Georgia Fioroni, *Orelli e Sereni: un possibile dialogo*, in Giorgio Orelli e il "lavoro" sulla parola. Atti del convegno internazionale di studi Bellinzona 13-15 novembre 2014, a cura di Massimo Danzi e Liliana Orlando, Novara, Interlinea, 2015 cit. p. 199.

¹³⁴⁴ A. Comparini, *La poesia di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 321.

¹³⁴⁵ Fabio Magro, *Lettura di A. Parma con A. B.*, in E. Esposito (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, op. cit., pp. 205-224, cit. p. 223.

¹³⁴⁶ «Dopo aver esperito la fenomenologia del mondo e la postura dell'essere e dell'esserci in *Frontiera*, l'essere-in-situazione-limite del *Diario d'Algeria* e il relazionismo con i morti degli *Strumenti umani*, il "quarto uomo" di Sereni partecipa alla fenomenologia del mondo secondo un 'nichilismo metodico', nella misura in cui la riflessione estetica parte in principio dal nulla (e non dall'essere) senza alcuna pretesa di risoluzione dialettica e di superamento del vuoto», A. Comparini, *La poesia di Vittorio Sereni*, op. cit., pp. 328-329.

¹³⁴⁷ Pier Vincenzo Mengaldo, *Il solido nulla*, in Id., *La tradizione del Novecento*, op. cit., p. 377 e ss.

¹³⁴⁸ «L'assenza non risponde più, in Sereni, alla constatazione o al preallarme del "tu non sei" (o meglio del "tu non ci sei") ma afferma piuttosto l'"io non sono" (più che l'"io non ci sono")»: al punto che, con un minimo di libertà estensiva, potremmo arrivare a cogliere in questa poesia un vivo germe tematico, quello dell'alienazione» (Silvio Ramat, *Il «Diario d'Algeria» e la parte dell'altro*, in Id., *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976, pp. 559-566, cit. p. 560).

¹³⁴⁹ Cfr. anche D'Alessandro: «la prima raccolta sereniana nacque nell'ambito del tutto potenziale di alcune premesse che si sarebbero compiute ben più tardi» (F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 93).

¹³⁵⁰ Da *Il male d'Africa*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 94, v. 64.

¹³⁵¹ «il puro / segno delle tue sillabe si guasta» (da *La ragazza d'Atene*, Ivi, p. 65, v. 12).

¹³⁵² «La poesia si apre con dei puntini di sospensione frapposti fra il verso iniziale del componimento e il bianco tipografico, per convenzione indicanti le origini, sempre indeterminate, caotiche, di ogni testo. Essi significano ad un tempo sospensione del giudizio [...] e, contemporaneamente, presenza di una realtà-dialogo preesistente

non arriva tuttavia a superare la frontiera del testo, il cui primo verso è interamente occupato da puntini di sospensione che disegnano una «figura dell'aposiopesi»¹³⁵³:

Opaca un'onda mormorò
chiamandoti: ma ferma – ora
nel ghiaccio s'increspò¹³⁵⁴.

Renato Nisticò si sofferma sul carattere «negativo» della lirica, che, vista la sua posizione incipitaria, sembra predisporre a una lettura in chiave retrospettiva, come progetto originario o principio enucleante di quel parlare al negativo su cui si fonderà lo statuto enunciativo del quarto libro sereniano:

con *Inverno* si mette in luce il carattere intimamente contrastivo dell'idillio sereniano, già pronto a misurarsi col suo negativo; appunto perché il negativo, in buona misura identificabile, in questa fase, colla nozione di “realtà”, è presente sin dagli esordi di questa espressione poetica. [...] Il male, [...] sostanziandosi di ragioni storiche nelle successive raccolte (la guerra per il *Diario*, il neocapitalismo immemore per gli *Strumenti*, il postmoderno invasivo per *Stella variabile*), si ingrosserà come un fiume sotterraneo fino ad esplodere [...], manifestando la sua potenziale carica distruttiva venata di quotidiana apocalissi¹³⁵⁵.

Il *verbum dicendi* di *Inverno*, la cui forma aoristica attiva la dimensione storico-memoriale¹³⁵⁶, introduce in una regione di silenzio, spettralmente attraversata da voci o spifferi di voce «provenienti da una sorgente enunciativa ancora nascosta»¹³⁵⁷, flebili richiami percepiti come *echi e mormori*¹³⁵⁸, che *cadono* senza produrre una reazione o ricevere una risposta. Questa refrattarietà dialogica, che verrà portata avanti, soprattutto nel terzo libro, da «enunciatori *che* restano spesso anonimi [...], indistintamente collettivi, di incerta o metafisica consistenza»¹³⁵⁹, ricorre in numerosi testi di *Frontiera*:

alla poesia. [...] Diremmo allora che all'origine della poesia sereniana si pone una figura di reticenza, un significante libero, sfuggito a un significato censurato» (R. Nisticò, *Nostalgia di presenze*, op. cit., pp. 21-22).

¹³⁵³ A. Comparini, *La poesia di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 179.

¹³⁵⁴ Da *Inverno*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 7, vv. 5-7.

¹³⁵⁵ R. Nisticò, *Nostalgia di presenze*, op. cit., pp. 20-28.

¹³⁵⁶ Cfr. P. Giovannetti, *Se, e come racconta la poesia di Vittorio Sereni*, op. cit., pp. 45-47.

¹³⁵⁷ E. Testa, *Per interposta persona*, op. cit., p. 63.

¹³⁵⁸ Alcuni esempi: «echeggia in suono d'acque» (da *Concerto in giardino*, p. 8); «sei silenzio d'echi» (da *Domenica sportiva*, p. 9); «mormorando mi va primavera» (da *Capo d'anno*, p. 13); «è sospeso il tuo fiato» (da *Compleanno*, p. 17); «se qualcuno lo mormora» (da *Diana*, p. 23); «bisbiglia un portico in ombra» (da *Soldati a Urbino*, p. 24); «echi delle cacce che ti sfiorano» (da *3 dicembre*, p. 25); «voce dolente di sonno» (da *Poesia militare*, p. 26); «sospiriosi declivi» (da *In me il tuo ricordo*, p. 39).

¹³⁵⁹ N. Scaffai, *Il lavoro del poeta*, op. cit., p. 165.

«Chiedo al cuore una voce, mi sovrasta / un assiduo rumore»¹³⁶⁰;
«Dici: / – purtroppo – e taci»¹³⁶¹;
«alla voce perduta / vedrò volgersi gente»¹³⁶²;
«un murmure soltanto / sfiora la nostra vita»¹³⁶³.

Nell'ultima strofa di *Strada di Zenna*, questi bisbigli e gemiti sono esplicitamente ricondotti al regno dei morti, che prendono «forma testuale attraverso le parole del soggetto plurale, assumendo (quasi) forma di figuranti dialoganti»¹³⁶⁴: «Voi morti non ci date mai quiete / e forse è vostro / il gemito che va tra le foglie»¹³⁶⁵. Anche in questo caso, chi dice «io» «non è ancora dotato di funzioni dialettiche tali da permettergli di interagire né con le ramificazioni biologiche della propria esistenza, né con le figurazioni della vita e della morte *nel* testo, ma non può che “sorridere”, “in ascolto”»¹³⁶⁶. Come mette in evidenza Testa a proposito del rapporto «tra animismo vegetale ed emersione della phonè»¹³⁶⁷, si articolano in *Strada di Zenna* due motivi fondamentali del dialogismo sereniano: quello, come lo definisce Gilberto Lonardi, del «discorso arboreo»¹³⁶⁸ e il dialogo con i morti¹³⁶⁹:

Questo animismo delle piante è alternativamente figura d'eloquio [...] o figura mutacica che tiene in sé possibilità di parola o, meglio, di voce, nello stesso tempo però negandola a chi si mette in ascolto. Già in *Frontiera* la natura, invasa dai morti, si fa, in *Strada di Zenna*, superficie concava in cui risuona un «gemito che va tra le foglie» (v. 33), mentre in *Diario d'Algeria* [...] si coglie una dialettica per certi versi fondamentale nell'articolarsi del motivo [...]. I due libri successivi – *Gli strumenti umani* e *Stella variabile* – sono ricchissimi di presenze animistiche del mondo vegetale. [...] Del primo ricordiamo [...] il procedimento rappresentativo in azione ne *Il muro*; dove l'«animazione delle foglie» (e 'anima', da cui deriva, è etimologicamente 'soffio' che prepara alla parola successiva) è passaggio necessario alla comparsa del morto e al dialogo con lui. [...] La processione dei morti continua in *Stella variabile* con *revenants* ora loquaci (l'Elio di *Un posto di vacanza*) ora mute istanze allocutarie dell'ascolto (*Niccolò*) sino a svanire, azzerata ogni possibilità d'incontro e ridotto l'io a semplice spazio d'eco di prosopopee o rinsecchite sibille,

¹³⁶⁰ Da *Nebbia*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 18, vv. 7-8.

¹³⁶¹ Da *Soldati a Urbino*, *Ivi*, p. 24, vv. 6-7.

¹³⁶² Da *Ritorno*, *Ivi*, p. 19, vv. 11-12.

¹³⁶³ Da *Terrazza*, *Ivi*, p. 32, vv. 3-4.

¹³⁶⁴ A. Comparini, *La poesia di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 190.

¹³⁶⁵ Da *Strada di Zenna*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 33, vv. 31-33.

¹³⁶⁶ *Ivi*.

¹³⁶⁷ E. Testa, *Di alcuni motivi antropologici nella poesia di Sereni*, op. cit., p. 35.

¹³⁶⁸ Gilberto Lonardi, *Introduzione a Vittorio Sereni, Il grande amico. Poesie 1935-1981*, Milano, Rizzoli, 1990, cit. p. 20.

¹³⁶⁹ «presentati con una varietà di toni che attesta e moltiplica la loro istanza sul soggetto [...], i morti [...] non hanno un ruolo stabile» (E. Testa, *Di alcuni motivi antropologici nella poesia di Sereni*, op. cit., pp. 32-36).

nel “vuoto” assoluto di *Autostrada della Cisa* [...] Schematicamente: l’animismo vegetale ha il suo privilegiato destino sia nel «discorso arboreo» che in più sfuggenti tipologie vocali (turbamenti sonori, fremiti, stridi, particelle di congedo), i *revenants*, almeno sino a una certa data, si presentano *per vocem*, l’io è messo in crisi da voci in assedio o sottilmente pervicaci o messaggere di precarie verità¹³⁷⁰.

Le due istanze del «discorso arboreo» e del dialogo con i morti sono combinate, procedendo nell’ordine di *Frontiera*, nella terza lirica della sezione *Versi a Proserpina*, in forma di battuta diretta; questa parte del libro infatti, scrive Fioroni, «apre alla parola: i cinque testi anepigrafi che costituiscono la sezione, leggibili come una sola lunga poesia, non si limitano a un dialogo interiore rivolto a un “tu”, ma propongono anche l’immissione di una voce introdotta dal verbo *dire*, pronunciata dapprima da un locutore vago, quindi dalle “ortensie”»¹³⁷¹:

Dicono le ortensie:
– è partita stanotte
[...]
dicono anche: – è finita
l’estate, è morta in lei,
e niente ne sapranno i freddi
verdi astri d’autunno –¹³⁷².

In linea con uno statuto enunciativo misto come quello sereniano, in cui le forme si sovrappongono e ibridano in una molteplicità di esiti (soprattutto in *Stella variabile*, la cui «cifra caratteristica [...] impressa nel titolo stesso», scrive Scaffai, è la «mutevolezza»¹³⁷³), anche nei versi appena riportati è possibile intravedere, in filigrana, due componenti anti-dialogiche ampiamente presenti soprattutto nel quarto libro: il *loop* o linguaggio reiterato

¹³⁷⁰ Ivi, pp. 31-37. Sul «nesso ancestrale, e rilikiano, fra le piante e i morti» (Laura Barile, *Gli alberi e la metamorfosi nella poesia di Vittorio Sereni*, «Lettere Italiane», 45/3, 1993, pp. 376-397, cit. p. 384) e, più in generale, sul dialogo con le ombre si vedano anche: Franco Fortini, *Il libro di Sereni*, «Quaderni piacentini», V, n. 26, 1966, pp. 63-74, poi, col titolo *Gli strumenti umani*, in V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella, op. cit., pp. XXIX-XXXIX, con tagli; Stefano Agosti, *Interpretazione della poesia di Sereni*, in *La poesia di Vittorio Sereni*, Atti del Convegno, Milano 28-29 settembre 1984, Milano, Librex, 1985, pp. 33-46; Giorgio Barberi Squarotti, *Gli incontri con le ombre*, Ivi, pp. 68-90; Luca Lenzi, *Il paesaggio e oltre*, «Rivista pascoliana», 2, 1990, pp. 105-127; Enrico Testa, *La colpa di chi resta. Poesia e strutture antropologiche*, in Id., *Per interposta persona*, op. cit., pp. 33-48; Gilda Policastro, *Modalità poetiche del contatto-colloquio oltremondano: primi sondaggi da Montale a Sereni*, «Allegoria», XV, 45, 2003, pp. 75-83.

¹³⁷¹ G. Fioroni, *Orelli e Sereni: un possibile dialogo*, in *Giorgio Orelli e il “lavoro” sulla parola*, op. cit., p. 197. Ma cfr. anche Comparini: «Se la frontiera della morte era stata precedentemente affrontata secondo modalità liriche plurali e allocutive, il cui referente rimaneva indefinito, nascosto dietro l’identità grammaticale della seconda persona singolare, ora, nei *Versi*, l’io riprende la propria voce individuale dialogando con l’incipiente figura di Proserpina, foriera di vita e di morte» (A. Comparini, *La poesia di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 208).

¹³⁷² Da «*Dicono le ortensie*», in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 47, vv. 1-9.

¹³⁷³ N. Scaffai, *Il lavoro del poeta*, op. cit., p. 195.

(«rafforzato dall'iterazione verbale, *dicono – dicono*»¹³⁷⁴) e l'epifania del niente, connessa all'argomento intrattabile¹³⁷⁵ (in particolare nella seconda battuta: «è finita [...] è morta [...] e niente ne sapranno»). Da qui si sviluppa il *dire che non* caratteristico di *Stella variabile*, che affiora in questa prima fase tramite appunto il messaggio mortifero (come nel caso di «*Dicono le ortensie*»), o tramite *verba dicendi* negativamente connotati («rimproverarti»¹³⁷⁶; «ti neghi»¹³⁷⁷), «i cui tratti e toni negativi», osserva Comparini, «impediscono al soggetto di oltrepassare questo territorio lirico dove le ombre, da agenti dialoganti, diventano enti assenti, figuranti; [...] esse sono mere istanze allocutive, cui l'io proferisce parola, senza ricevere alcuna risposta»¹³⁷⁸. Dall'ultima sezione-lirica di *Frontiera* prende il nome la macro-tipologia della *voce caduta*, portata avanti nella fenomenologia enunciativa di *Diario d'Algeria*, dove «il dramma della presenza ha [...] occasione di perfezionarsi in un orizzonte storico, destinale»¹³⁷⁹ che regola l'evanescenza dell'interlocutore in un sistema di voci «rade»¹³⁸⁰, «assurde»¹³⁸¹, «faticose»¹³⁸², «superflue»¹³⁸³, ridotte ora «brusio»¹³⁸⁴ ora a «solfa ingiuriosa»¹³⁸⁵:

«non per finestra musica s'inoltra / che amara non ricada sull'estate»¹³⁸⁶;
 «E non so che profondità remota / di lavoro e di voci»¹³⁸⁷;
 «E la voce più chiara non è più / che un trepestio di pioggia sulle tende»¹³⁸⁸;
 «Venivano ombre leggere – che porti / tu, che offri?... –. Sorridevo / agli amici, svanivano»¹³⁸⁹;
 «e un'eco a noi appena ne ritorna, / col borbottio della pentola familiare»¹³⁹⁰.

¹³⁷⁴ Giovanni Pacchiano, *Le ortensie di Sereni*, in E. Esposito (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, op. cit., pp. 95-100, cit. p. 99.

¹³⁷⁵ «le piante annunciano la fine di un amore terreno, e portano il messaggio mortuario come se fossero in contatto con il mondo dei morti» (Georgia Fioroni, *Vittorio Sereni, Versi a Proserpina*, in *Le forme del narrare poetico*, a cura di Raffaella Castagnola e Georgia Fioroni, Firenze, Franco Cesati Editore, 2007, cit. p. 92).

¹³⁷⁶ Da *Diana*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 23, v. 26.

¹³⁷⁷ Da *Paese*, *Ivi*, p. 37, v. 5.

¹³⁷⁸ A. Comparini, *La poesia di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 204.

¹³⁷⁹ R. Nisticò, *Nostalgia di presenze*, op. cit., p. 109.

¹³⁸⁰ «rade voci d'allarme» (*Pin-up girl*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 69, v. 4).

¹³⁸¹ «assurde si fanno le voci» (*Risalendo l'Arno da Pisa*, *Ivi*, p. 67, v. 4).

¹³⁸² «un gorgo di voci faticose» («*Un improvviso vuoto del cuore*», *Ivi*, p. 74, v. 4).

¹³⁸³ «sono un barlume stento / una voce superflua nel coro» («*Troppo il tempo ha tardato*», *Ivi*, p. 82, vv. 25-26).

¹³⁸⁴ «straziato ed esule ogni suono / si spicca dal brusio» (*Periferia 1940*, *Ivi*, p. 59, vv. 3-4); «Tra il brusio di una folla» (da *Frammenti di una sconfitta*, *Ivi*, p. 90, v. 1).

¹³⁸⁵ Da *L'otto settembre*, *Ivi*, p. 98, v. 2. Altri esempi da *Diario d'Algeria*: «sospiro degli alberi» (*Città di notte*, *Ivi*, p. 60, v. 4); «disperato murmure» (*Diario bolognese*, *Ivi*, p. 61, v. 2); «ogni fronda è muta» («*Solo vera è l'estate e questa sua*», *Ivi*, p. 79, v. 13); «siamo tutti sommessi» («*Spesso per viottoli tortuosi*», *Ivi*, p. 81, v. 11); «la eco tra i viadotti» (*Il male d'Africa*, *Ivi*, p. 92, v. 22).

¹³⁸⁶ Da *Diario bolognese*, *Ivi*, p. 61, vv. 8-9.

¹³⁸⁷ Da *Belgrado*, *Ivi*, p. 62, v. 5.

¹³⁸⁸ Da «*Un improvviso vuoto del cuore*», *Ivi*, p. 74, vv. 5-6.

¹³⁸⁹ Da «*Troppo il tempo ha tardato*», *Ivi*, p. 82, vv. 15-17.

¹³⁹⁰ Da *Il male d'Africa*, *Ivi*, p. 92, vv. 6-7.

Il primo scambio di battute effettivo è l'incipit di *Belgrado*: «... Donau? – / Nein Donau, Sava – come in sogno / dice la sentinella»¹³⁹¹: alla domanda di una voce fuori campo, che concentra tutta l'interrogazione in un unico nome, «Donau?», la «sentinella» risponde con un *no*: «Nein Donau, Sava». La cornice, ancora una volta, è quella di un «sogno improvviso di memorie» (v. 11); infatti, come nota Laura Neri, *Diario d'Algeria* detiene una sorta di 'memoria dialogica':

una memoria ellittica, che apre insistentemente il dialogo con un interlocutore, rivolgendosi ora al ricordo di una città, ora a un tu femminile, ora a un personaggio che interviene sulla scena. Tali corrispondenze sembrano verbalizzare più che mai la necessità di un destinatario del discorso, poiché il ricordo non si riduce a una evanescente riflessione intima, ma al contrario approda al dialogismo dei versi [...] L'atto mnemonico si rivolge transitivamente a una seconda persona, tanto che rammentare un volto, un gesto, un segno significa immediatamente rappresentarlo, ma anche attivare un rapporto particolare tra i piani temporali e i tempi verbali¹³⁹².

Nonostante il relazionismo dialettico de *Gli strumenti umani* sia, a quest'altezza compositiva, ancora di là da venire, il *botta e risposta* evocato in apertura a *Belgrado* «culmina nella presa di coscienza»¹³⁹³ del verso finale, «un intravisto romanzo d'amore»¹³⁹⁴, «da ricostruire e prolungare oltre i fuggevoli indizi percepiti [...] per protrarsi lungo l'intera sua parabola compositiva ed esistenziale»¹³⁹⁵. Proseguendo nell'ordine del libro, anche in *La ragazza d'Atene* si condensa una serie di tratti anti-dialogici frequenti: si tratta, infatti, dell'affioramento memoriale di una voce che, oltre a essere *caduta*, parla *nei* morti («Tu coi morti ti levi e in loro parli»¹³⁹⁶), e allo stesso tempo si rivela *malfunzionante* rispetto al modello jakobsoniano, per cui il canale tra mittente e destinatario viene attraversato invano oppure il codice è corrotto, «il puro / segno delle tue sillabe si guasta / in contorto cirillico si muta»; un altro esempio è in *Algeria* («indicibili segni dalle navi»¹³⁹⁷). Questa modalità, poi sviluppata ne *Gli strumenti umani* («quali messaggi / accennavano, lievi? / Non tanto banali quei segni. / [...] duro si faceva il caro enigma»¹³⁹⁸), culminerà in *Stella variabile*, e in particolare nel

¹³⁹¹ Da *Belgrado*, *Ivi*, p. 62, vv. 1-3.

¹³⁹² Laura Neri, *Le forme del tempo nel Diario d'Algeria*, in E. Esposito (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, op. cit., pp. 115-126, cit. p. 119.

¹³⁹³ F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 48.

¹³⁹⁴ Da *Belgrado*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 62, v. 16.

¹³⁹⁵ F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 48.

¹³⁹⁶ Da *La ragazza d'Atene*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 65, v. 35.

¹³⁹⁷ Da *Algeria*, *Ivi*, p. 85, v. 9.

¹³⁹⁸ Da *Nella neve*, *Ivi*, p. 109, vv. 2-9.

poemetto *Un posto di vacanza*, dove un *traghettatore introvabile* attraversa ripetutamente un fiume «A mani vuote / senza messaggio di risposta»¹³⁹⁹ e la *controparola* del soggetto è ormai «un codice disperso»¹⁴⁰⁰.

Il primo testo della sezione eponima porta al centro la forma caratteristica del *loop*; invece di *cadere*, la voce adesso rimbalza «di torre / in torre», portando un messaggio «vano»:

Lassù dove di torre
in torre balza e si rimanda
ormai vano, un consenso,
il chivalà dell'ora,
5 – come quaggiù di torretta in torretta
dai vertici del campo nei richiami¹⁴⁰¹.

Questa voce ritornante a vuoto, priva di potere illocutorio e foriera di un «consenso» inservibile, sembra nascere come variante complessa della voce caduta: messaggi irrisolti che si ripetono e rincorrono in una valle di echi, senza soluzione di continuità: «Ahimè come ritorna / [...] la voce / [...] ma rauca un poco e tenera soltanto»¹⁴⁰²; «Ostinati ripetono la vita / si dicono parole di bontà»¹⁴⁰³; «discorsi / di cattività»¹⁴⁰⁴; «borbotta borbotta la pentola familiare»¹⁴⁰⁵. Il *loop* del linguaggio reiterato, come mostra Mengaldo in riferimento agli *Strumenti umani*, è un effetto di quel «processo di crisi» esistenziale e storico di cui l'apocalisse dialogica in poesia sembra un sintomo, accanto alla caducità delle voci, alla *comunicazione interrotta* e al parlare al negativo:

Come è ormai costituzionale di molta poesia recente, anche questa di Sereni nasce da un processo di crisi del linguaggio, in margine o meglio nonostante una congenita difficoltà di dirsi, di parlare, una sfiducia nella labilità e consunzione delle parole, e relativa sfiducia nella loro possibilità di ricezione. Si direbbe che le continue ripetizioni, la continua sollecitazione della funzione 'fatica' del linguaggio, siano come un tentativo di prender meglio possesso delle parole, di farle più proprie, quasi che solo iterandone la pronuncia il poeta riuscisse a trattenerne la dispersione e la fuga¹⁴⁰⁶.

¹³⁹⁹ Da *Un posto di vacanza*, I, *Ivi*, p. 223, vv. 15-16.

¹⁴⁰⁰ *Ivi*, II, v. 32.

¹⁴⁰¹ Da «*Lassù dove di torre*», *Ivi*, p. 73, vv. 1-6.

¹⁴⁰² Da «*Ahimè come ritorna*», *Ivi*, p. 77, vv. 1-9.

¹⁴⁰³ Da «*Non sanno d'essere morti*», *Ivi*, p. 78, vv. 4-5.

¹⁴⁰⁴ Da *Il male d'Africa*, *Ivi*, p. 92, vv. 37-38.

¹⁴⁰⁵ *Ivi*, v. 104.

¹⁴⁰⁶ P. V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, op. cit., p. 105.

Più avanti, a cadere è la voce del personaggio che dice «io», come nella chiusa di «*E ancora in sogno d'una tenda s'agita*»¹⁴⁰⁷, che termina con una battuta diretta che nessun interlocutore raccoglie, una domanda smorzata prima di raggiungere il punto interrogativo. Nella parte finale del libro, il poemetto *Il male d'Africa*, non a caso incluso poi negli *Strumenti umani*, riprende le forme dialogiche occorse fino a questa altezza entro i paradigmi propri della produzione successiva. Se, nell'ultima lirica di *Frontiera* da cui siamo partiti, «un grido» non basta a raggiungere gli amici, adesso lo scambio avviene proprio *gridando*¹⁴⁰⁸: «quasi mi gridi in faccia» (v. 86), «quasi grido a mia volta» (v. 89). La relazione interlocutiva tra chi dice «io» e la sua controparte è ormai avviata verso la modalità del relazionismo dialettico propria del terzo libro, che qui traspare sia nella forza di richiamo su cui è intonato lo scambio¹⁴⁰⁹, per esempio in intercalari come «vuoi capirlo» (v. 85), che indicano che uno dei due parlanti persiste, secondo l'altro, in una posizione o credenza sbagliata (come verrà ammesso ne *Gli strumenti umani*: «E tu, quanti anni per capirlo»¹⁴¹⁰), sia in frammenti di enunciato ancora incentrati sul *dire che non* (««sono astri / perenni», “no, sono fiori caduchi”», vv. 36-37; «nessuna notizia d'Algeria. / No, nessuna – rispondo», vv. 67-68). Il dialogo stesso è definito, nell'ultima strofa del componimento, come un «rospo» finalmente *sputato* (in emblematica analogia con l'immagine del «sacco doloroso vuotato» di *Presso il Bisenzio*):

Questo avevo da dire
 questo groppo da sciogliere
 nell'ultimo sussulto di gioventù
 questo rospo da sputare,
 ma a te fortuna e buon viaggio
 borbotta borbotta la pentola familiare¹⁴¹¹.

Il verso conclusivo, inoltre, sviluppa il «borbottio della pentola familiare» del v. 7 in una forma di *loop* del linguaggio. La battuta finale, che l'*io* riserva per sé («Portami tu notizie d'Algeria – / quasi grido a mia volta», vv. 88-89; come in *Non sa più nulla*: «prega tu se lo puoi») è incentrata su un'esortazione all'interlocutore («dimmi che non furono soltanto / fantasmi espressi dall'afa», vv. 91-92) che riapre il trauma della voce caduta.

¹⁴⁰⁷ «Io dico: / – Dov'è il lume / che il giovane Walter vigilava / fiammante nell'ora tarda / all'insonne compagnia... →» («*E ancora in sogno d'una tenda s'agita*», in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 80, vv. 17-21).

¹⁴⁰⁸ «Anche quando effettivamente si realizza, il dialogo risente di una condizione abnorme, come quella che costringe il mittente e il destinatario di *Il male d'Africa* a gridare l'uno contro l'altro nel tentativo di capirsi» (N. Scaffai, *Il lavoro del poeta*, op. cit., p. 165).

¹⁴⁰⁹ Ma anche «latrato» (v. 56), «scherniva» (v. 60).

¹⁴¹⁰ Da *Il tempo provvisorio*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 105, v. 10.

¹⁴¹¹ Da *Il male d'Africa*, *Ivi*, p. 92, vv. 99-104.

§§ 7.2.2 *Gli strumenti umani*

Gli strumenti umani è l'opera di Sereni a maggiore densità dialogica¹⁴¹²: non a caso, le posizioni più forti del libro, vale a dire i primi due versi di *Via Scarlatti* e gli ultimi tre di *La spiaggia*, le liriche che l'incorniciano, sono riservate rispettivamente al motivo del colloquio («Con non altri che te / è il colloquio»¹⁴¹³) e dell'annuncio del colloquio («Non / dubitare, - m'investe della sua forza il mare - / parleranno»¹⁴¹⁴). Fra i critici che hanno rimarcato lo stretto rapporto tra la poesia iniziale e la poesia finale de *Gli strumenti umani*, Scaffai propone una lettura di *Via Scarlatti* in chiave anticipatrice dello «stile enunciativo» del libro: «*Via Scarlatti*, che pure è evidentemente richiamata dalla poesia finale, entra infatti in relazione con questa non tanto per una ripresa nel contenuto, quanto per l'anticipazione quasi metapoetica dello stile enunciativo a cui tendono progressivamente gli *Strumenti* e che culmina appunto con *La spiaggia*»¹⁴¹⁵.

Osservando i primi due versi di *Via Scarlatti* e gli ultimi tre di *La spiaggia*, la prima dimensione che emerge è quella del parlare al negativo: nel primo caso, l'aspetto del «colloquio» che viene considerato è per l'appunto la restrizione («Con non altri che te»; ma cfr. anche, al v. 11, «non so dire»); nel secondo, che inizia con un «Non» messo in evidenza tramite l'isolamento in uno scalino¹⁴¹⁶, chi parla è un elemento naturale personificato e la voce che viene annunciata o predetta è quella dei «morti». Inoltre, la coppia minima su cui si apre la raccolta, «Con non», indicativa della presenza e della negazione, sembra cogliere la natura

¹⁴¹² Questi momenti, *apparizioni o incontri*, che determinano la densità dialogica della raccolta sembrano corrispondere ai «detriti di una crisi» di cui parla Mazzoni: «Ciò che collassa e si riduce ad un bagliore momentaneo è l'esperienza ricca e significativa, di cui l'intermittenza rappresenta il residuo o il simulacro in un'epoca che distrugge ogni forma di integrità personale. Se non considerassimo il conflitto implicito fra gli attimi significativi e il tempo morto che le circonda, non capiremmo la poesia matura di Sereni. [...] la terza [raccolta] si fonda sulla discontinuità qualitativa dell'esistere, sull'alternanza fra gli istanti delle intermittenze, delle visioni, delle intuizioni, dei ricordi e l'altro tempo: il tempo dell'inconsapevolezza o, più radicalmente, del vuoto, della vita inutile» (G. Mazzoni, *Sereni*, op. cit., pp. 172-173).

¹⁴¹³ Da *Via Scarlatti*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 103, vv. 1-2.

¹⁴¹⁴ Da *La spiaggia*, *Ivi*, p. 184, vv. 13-15.

¹⁴¹⁵ N. Scaffai, *Il lavoro del poeta*, op. cit., p. 154. Ma cfr. anche D'Alessandro: «Il "colloquio" presuppone l'ipotesi dell'alterità, il "tu falso-vero" dei poeti che Sereni stesso riconobbe nei versi di Montale, ma anche la frattura dell'identità in cui egli trovò l'unica certezza del proprio esistere, e la possibilità di un dialogo attraverso il quale portare alla luce un vissuto esperienziale fatto di stratificazioni del presente sul passato. Sullo sfondo livido della luce sottratta, l'iterazione accorata ("i volti i volti") [...] inaugura l'inventario delle presenze umane» (F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 93.).

¹⁴¹⁶ «Lo stilema [della spezzatura arbitraria del dettato], di origine teatrale, viene impiegato in Sereni tanto drammaticamente, per scandire appunto il passaggio da una voce ad un'altra [...], tanto iconicamente, frustata tonale che spesso viene a sfogare il sovraccarico di senso generato dalle sequenze iterative» (Mattia Coppo, *Alcuni appunti sul verso di Stella variabile*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, a cura di E. Esposito, op. cit., pp. 239-253, cit. p. 245).

profonda del relazionismo dialetticamente bloccato nel polo negativo proprio degli *Gli strumenti umani*: il «tu per tu»¹⁴¹⁷ si realizza sempre all'interno di un dialogo negato, fallito o caduto. La seconda lirica si intitola appunto *Comunicazione interrotta*:

Il telefono

tace da giorni e giorni.
Ma l'altro nel quartiere più lontano
ha chiamato a perdifiato, a vuoto
5 per intere settimane.
Lascialo dunque per sempre tacere
ridicola conchiglia appesa al muro
e altrove scafi sussultino fuggiaschi,
sovrani rompano esuli il flutto amaro:
10 che via si tolgano almeno loro¹⁴¹⁸.

Come rileva Nisticò, «Non più solo la comunicazione è qui interrotta, sibbene i presupposti di ogni comunicazione: le funzioni contesto, contatto, codice, etc., fino alla referenza stessa e agli emittenti e destinatari»¹⁴¹⁹. In continuità con *Via Scarlatti* e *La spiaggia*, *Comunicazione interrotta* innesta ne *Gli strumenti umani* quel complesso e multiforme anti-dialogismo che scandisce, come una sorta di basso continuo, l'intera produzione sereniana, attraverso la ricorrenza ibridata di forme e macro-tipologie anti-discorsive: in questo caso, al mutismo di un telefono che «tace da giorni e giorni» fa da contraltare il *loop* di un telefono che suona «a vuoto» senza trovare un interlocutore («ha chiamato a perdifiato, a vuoto / per intere settimane»). Gli apparecchi diventano quindi emblemi di due forme disfunzionali speculari (ovvero non chiamare e non rispondere), reiterate nel circuito chiuso del non-evento, un cambiamento che non giunge a 'interrompere l'interruzione', in linea con l'esortazione al v. 6 a mantenere il silenzio («Lascialo dunque per sempre tacere»). L'«impossibile linearità che la raccolta esprime»¹⁴²⁰, come scrive Scaffai a proposito delle ricorrenze tematiche e lessicali, si avvera dunque anche rispetto alle forme enunciative, opacizzate dalla «sottrazione dei segnali

¹⁴¹⁷ Da *Paura*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 110, v. 3.

¹⁴¹⁸ *Comunicazione interrotta*, *Ivi*, p. 104.

¹⁴¹⁹ Renato Nisticò, *Ellissi e metamorfosi: una diversa lettura de «La spiaggia» di Vittorio Sereni*, «Studi Novecenteschi», 24/54, 1997, pp. 379- 393, cit. p. 388.

¹⁴²⁰ «Perciò anche la strategia che presiede all'adozione e all'iterazione di certo lessico tematico va nella direzione del controtempo, dell'impossibile linearità che la raccolta esprime» (N. Scaffai, *Il lavoro del poeta*, op. cit., p. 142).

grafici»¹⁴²¹ e, più in generale, rispetto alle forme anti-dialogiche fondate sulla «collisione»¹⁴²²: poco più avanti infatti, *Viaggio all'alba* si chiude con una contraria esortazione a parlare («Ma dimmi una sola parola»¹⁴²³), tipologicamente più frequente nel complesso del macrotesto¹⁴²⁴.

«Per una traccia certa e confortevole / sbandavo, tradivo ancora una volta»¹⁴²⁵: si chiude su questi versi *Nella neve*, procedendo nell'ordine del libro, ancora all'insegna di una *linearità impossibile* – come impossibile è la decifrazione dei «messaggi» (v. 2) e dei «segni» (v. 4) del mondo: «duro si rifaceva il caro enigma» (v. 9). Prendendo le mosse da questa lirica, Giovannetti mette in evidenza l'attitudine intrinsecamente dissociante della dizione sereniana, visibile con «particolare esemplarità negli enunciati che referenzialmente sembrano alludere a una sola entità, cioè al soggetto lirico»¹⁴²⁶. Proprio da questa spinta dissociante, continua lo studioso, dipenderebbe il dialogismo «da tutti riconosciuto»:

Due altre – oltre a quella appena vista – sono le maniere per ottenere questo risultato, una più ovvia l'altra meno. La prima è presentare l'*io* o anche il *tu* come 'citati', incassati dalle parentetiche in un discorso di primo grado [...]. La seconda consiste nella possibilità di cogliere entro i discorsi in prima persona al presente, che costituiscono lo *sfondo narrativo* fondamentale, veri e propri *enunciati mentali*, registrazioni autonome dei pensieri dell'*io*. [...] Il dialogismo, da tutti riconosciuto, è dunque il passo ulteriore. [...] il dialogato soprattutto degli *Strumenti umani* [è] disposto su piani spazio-temporali tutt'altro che trasparenti e omogenei (a differenza – per intenderci – da quanto accade nel Luzi coevo, poeta assai più drammatico e scenico)¹⁴²⁷.

Questo dialogismo tuttavia, anche nel libro più densamente dialogico, deve fare i conti con tutta una serie di *voci cadute* e colpi a vuoto prima di convertirsi in uno scambio di battute

¹⁴²¹ «l'avvicinamento al discorso diretto libero attraverso la sottrazione dei segnali grafici si unisce alla tenuità ontologica del referente-enunciatore, provocando la ricaduta nella dizione interiore più tipicamente lirica (*Ivi*, p. 163).

¹⁴²² «La molteplicità dei centri deittici e la varia casistica degli atti illocutivi contribuiscono a rendere la poesia sereniana polifonica sul piano della struttura linguistico-sintattica; non sempre, però, la polifonia è apprezzabile sul piano metareferenziale o metalinguistico. La strategia retorica, che più incide sul senso complessivo degli *Strumenti umani*, si fonda appunto su questa collisione» (*Ivi*, pp. 162-163).

¹⁴²³ Da *Viaggio all'alba*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 107, v. 8.

¹⁴²⁴ «Dillo tu allora se ancora lo sai» (*Finestra*, *Ivi*, p. 115); «Dimmi subito che mi pensi e mi ami» (*Una visita in fabbrica*, V, *Ivi*, p. 128, v. 8).

¹⁴²⁵ Da *Nella neve*, *Ivi*, p. 109, vv. 10-11.

¹⁴²⁶ «Oltre che un'attività mentale, cioè un *monologo narrato* (vv. 1-3), nel complesso della poesia è restituita un'implicazione sensoriale: l'*io* passato coglie la presenza di *segni* che lo invischiano e su cui si interroga *mentre li esperisce*. [...] Sereni è in grado di *figuralizzare*, alienare la prima persona facendola vivere *fuori di sé*. [...] A me cioè sembra che l'*Erzählung* sereniana più autentica, oserei dire più radicale, consista nella capacità dissociare l'*io* da se stesso, con particolare esemplarità negli enunciati che referenzialmente sembrano alludere a una sola entità, cioè al soggetto lirico» (P. Giovannetti, *Se, e come racconta la poesia di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 52).

¹⁴²⁷ *Ivi*, pp. 52-53.

effettivo, assecondando quel «grado crescente di complessità che la modulazione della voce conosce tra la prima e le successive sezioni, come in uno sciame di provvisori “assestamenti”»¹⁴²⁸:

«C'era tra noi [...], appena sensibile, una voce: / [...] divagando, la voce asseriva / e si smarriva»¹⁴²⁹;
«le turbate piante / [...] che presto da me arretreranno via via / salutando salutando»¹⁴³⁰;
«la voce che amò e cantò – / che in gara ora, l'ascolti?»¹⁴³¹;
«Odi nel mezzo sonno [...] / certe voci di festa»¹⁴³²;
«Voci di dopo la corsa, voci amare: / si portano su un'onda di rimorso»¹⁴³³.

Sullo stesso campo semantico del silenzio e della «voce abolita» («O voce ora abolita, già divisa, o anima bilingue»¹⁴³⁴) insiste il primo movimento di *Una visita in fabbrica* («sibilo», «tutto muto», «quiete», «silenzio», «calma», «sordo», «quietato», «spenta musica», «una larva del suono», «non una voce più»), che costituisce una sorta di «*itinerarium* utile alla presa di coscienza contemporaneamente dell'io narrante (poeta) e dell'oggetto poetico (la classe proletaria impegnata nell'industria)»¹⁴³⁵. Questo itinerario viene incorniciato dalle apparizioni acustiche di una sirena, «vero *refrain* del poemetto»¹⁴³⁶ secondo Oscar Schiavone, scandendone lo «schema propagginato»¹⁴³⁷. L'avvicinamento dialogico è progressivo: come osserva Scaffai, «dall'allocuzione di marca lirica [...] si passa, nel secondo movimento del poemetto, allo sdoppiamento dell'*io* in un *tu* ancora generico e indistinto [...] favorito dalla sollecitazione delle precedenti interrogative»¹⁴³⁸; ma solo nel quarto movimento la «voce degli altri, operaia»¹⁴³⁹ emerge direttamente:

«Non ce l'ho – dice – coi padroni. Loro almeno

¹⁴²⁸ N. Scaffai, *Il lavoro del poeta*, op. cit., p. 160.

¹⁴²⁹ Da *L'equivoco*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 112, vv. 5-9.

¹⁴³⁰ Da *Ancora sulla strada di Zenna*, *Ivi*, p. 113, vv. 28-31.

¹⁴³¹ Da *Finestra*, *Ivi*, p. 115, vv. 25-26.

¹⁴³² Da *Gli squali*, *Ivi*, p. 116, vv. 11-13.

¹⁴³³ Da *Mille miglia*, *Ivi*, p. 117, vv. 10-11.

¹⁴³⁴ Da *Una visita in fabbrica*, I, *Ivi*, p. 125, v. 19.

¹⁴³⁵ Oscar Schiavone, *Lettura di Una visita in fabbrica di Vittorio Sereni*, «Rivista di letteratura italiana», XXXV/3, pp. 99-119, 2006, cit. p. 110.

¹⁴³⁶ *Ivi*, p. 117.

¹⁴³⁷ «Si noti lo schema frazionato che abbiamo cercato di tracciare finora: procede sempre per successive biforcazioni e bivi che talvolta prendono un ruolo oppositivo, talaltra di giustapposizione. Questo schema propagginato è applicabile ad ogni livello di studio del testo, dalla struttura generale, allo studio linguistico, a quello retorico e così via. È poi lo schema della conversazione, del dialogo, se ci si pensa» (*Ivi*, p. 119).

¹⁴³⁸ N. Scaffai, *Il lavoro del poeta*, op. cit., p. 161.

¹⁴³⁹ Da *Una visita in fabbrica*, I, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 125, v. 15.

sanno quello che vogliono. Non è questo,
non è più questo il punto.»

E raffrontando e

rammemorando:

5 «... la sacca era chiusa per sempre
e nessun moto di staffette, solo un coro
di rondini a distesa sulla scelta tra cattura
e morte...»

10 Ma qui, non è peggio? Accerchiati da gran tempo
e ancora per anni e poi anni ben sapendo che non
più duramente (non occorre) si stringerà la morsa.
C'è vita, sembra, e animazione dentro
quest'altra sacca, uomini in grembiuli neri
che si passano plichi
uniformati al passo delle teleferiche
di trasporto giù in fabbrica.

Salta su

15 il più buono e inerme, cita:
E di me splendea la miglior parte
tra spasso e proteste degli altri – *ma va là* – scatenati¹⁴⁴⁰.

Sembra significativo il fatto che la sola battuta propriamente dialogica di questo passaggio, ovvero il solo enunciato diretto responsivo (che nasce in replica a un enunciato diretto precedente), sia proprio una disconferma corale nei confronti del singolo che «cita» Leopardi (vv. 14-17); lo stesso *verbum dicendi* (*citare*, un *unicum* nel nostro corpus) costituisce una sorta di investitura poetica subito smantellata dallo «spasso e proteste degli altri – *ma va là* – scatenati». In sostanza, l'espedito dialogico funziona in quanto *sottrazione* (dell'aura, della profondità di senso, della memoria) e non come acquisizione di informazioni cruciali (anche se intrattabili, come la morte) o come esercizio di rapporti (anche se manieristicamente falsati, come quello fra l'Avvocato e Felicità); la situazione di *Presso il Bisenzio* e, più in generale, di *Nel magma* è a un passo: dopo anni attraversati da una dizione intonata sul polo antitetico dell'allocuzione, nella prima metà degli anni Sessanta il dialogismo conosce un 'ritorno di fiamma', laddove la 'fiamma' è quella inceneritrice del Dopoguerra, che disconferma le ideologie e le istituzioni letterarie.

Tornando quindi a *Una visita in fabbrica*, si può notare come la diversità delle istanze enunciative venga marcata anche dal trattamento del riporto: il corsivo stabilisce l'immediata connessione fra la citazione leopardiana e la sua derisoria destituzione; le due battute fra caporali bassi, opacamente adespote e stilisticamente lontane fra loro, seguono il paradigma

¹⁴⁴⁰ *Ivi*, p. 127.

del parlare al negativo. La prima (vv. 1-3) fa perno sul *verbum dicendi*, incorporato all'interno della battuta: «“Non ce l'ho – dice – coi padroni. Loro almeno / sanno quello che vogliono. Non è questo, / non è più questo il punto.”»; la frattura che il *verbum dicendi* opera tra i due enunciati contribuisce a mettere in risalto la negatività dell'affermazione; l'avverbio di negazione, inoltre, ricorre tre volte nel giro di tre versi, una per verso occupato, la terza seguito dal rafforzativo «“più”». Nel complesso, il discorso abita l'edificio dell'ellissi: viene introdotto un elemento *per viam negationis* («“Non è questo, / non è più questo il punto”») e la sottrazione resta l'unica sostanza del «“punto”» non altrimenti ricostruito; le prime due delle tre unità sintattiche fanno da preludio all'ultima, in cui si tocca, senza toccarlo, il nodo cruciale. L'unica affermazione non-negativa è la seconda, dove il *sapere* è positivamente cortocircuitato al *volere* – ma esclusivamente in rapporto a chi detiene il *potere*, ossia ai «“padroni”»: «“Loro almeno / sanno quello che vogliono”»; di fatto, il senso dell'enunciato resta implicitamente negativo (*Noi, invece, non sappiamo quello che vogliamo*).

La seconda battuta fra caporali (vv. 4-7) si aggancia invece a una didascalia quasi librettistica, che svolge la funzione del *verbum dicendi* di presentare un discorso diretto – ma diretto a nessuno in particolare, mobilitato al solo scopo di aumentare il vuoto enunciativo (non c'è mittente, non c'è ricevente) con il vuoto di una vicenda abolita: «E raffrontando e / rammemorando: □ “... la sacca era chiusa per sempre / e nessun moto di staffette, solo un coro / di rondini a distesa sulla scelta tra cattura / e morte...”». I punti di sospensione che incorniciano la stringa (a contatto con le immagini-forti della «“sacca”» e della «“morte”», così connesse) sono indicativi dell'anti-narratività demandata all'espedito dialogico¹⁴⁴¹; analogamente al «“punto”» della battuta precedente, il contenuto della «“sacca”» resta *chiuso* alla dicibilità, affidato al contrasto «della frase incompleta»¹⁴⁴², in un'atmosfera da *Frontiera* sospesa tra l'assenza e la corallità panica («“nessun moto di staffette, solo un coro / di rondini”»). Fortini, addirittura, conta le figure di esitazione e di soppressione degli *Strumenti*

¹⁴⁴¹ Proprio l'anti-narratività costitutiva dei dialoghi lirici, a questo proposito, rimanderebbe al fatto che «l'essenza della parola non consiste, dunque, originariamente, nel suo significato e nel suo potere narrativo, ma nella risposta che suscita. La parola non è vera perché il pensiero ch'essa enuncia corrisponde alla cosa o rivela l'essere. È vera quando la parola procede dalla relazione Io-Tu, che è il processo ontologico per eccellenza. [...] Buber descrive un essere che nessuna narrazione sarebbe in grado di afferrare, perché l'essere è dialogo vivente tra esseri che non si rapportano l'uno all'altro come contenuti: *un essere che non ha nulla da dire all'altro*. L'intensità della Relazione Io-Tu risiede nel *formalismo* totale di questa relazione. Avvertire un contenuto nell'altro significherebbe già rapportarsi a lui come ad un oggetto, entrare nell'ambito dell'Io-Ciò. [...] Ogni incontro è perciò un evento unico, che non può essere narrato, che non può esser posto in serie con altri presenti per formare una *storia*» (E. Levinas, *Nomi propri*, op. cit., pp. 31-33).

¹⁴⁴² «L'aposiopesi esprime l'inesprimibile – là dove vogliamo rappresentare delle immagini forti “il discorso fallisce”, mentre il silenzio, già per il contrasto ch'esso crea, rappresenta il momento più intenso del discorso, soprattutto quando [...] è associato a una “sospensione”, al mantenimento del tono alla stessa altezza della frase incompleta, come se dovesse seguire ancora qualcosa» (L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 207).

(incisi, puntini, ecc.), che «sono oltre *centodieci* [...] con una frequenza sempre maggiore quanto più ci si avvicina alla fine del libro»:

Le figure del discorso di questo libro sono la *ripetizione* e la *reticenza*. [...] La *reticenza* ha un suo primo grado nell'uso della pausa e della frattura. *Quaranta* volte [...] vengono usati i puntini di sospensione, e *venti* volte le lineette in funzione sospensiva. Se si aggiungono una *quindicina* di parentesi, e *trentasette* coppie di lineette doppie, ossia di incisi, si vede che, oltre agli altri segni di interpunzione e alle pause forti delle cesure, sono oltre *centodieci* volte – e con una frequenza sempre maggiore quanto più ci si avvicina alla fine del libro. [...] Bisogna poi dire che esitazione ed incompiutezza sono, di per sé, significanti: dicono una ineffabilità, protestano una inadeguatezza fra segni e significato [...] e alludono in perpetuo ad un comune ma incomunicabile tesoro¹⁴⁴³.

Il passaggio diegetico che segue (vv. 7-14) separa le due battute fra caporali dalle due battute in corsivo; il motivo del non-sapere si rovescia nel «“ben sapere che non”» (nei vv. 7-9, l'avverbio di negazione si triplica di nuovo), come la «“sacca [...] chiusa”» raccolta in «“quest'altra sacca”» *animata* di «“vita, sembra”». È a questo punto che si inserisce la *citazione* da *A Silvia* (con la variante *spendere* > *splendere*: «E di me si spendea la miglior parte»¹⁴⁴⁴ diventa «*E di me splendea la miglior parte*»): in questo caso, la modalità negativa non figura nel testo, ma nell'ipotesto, nei cui *verba dicendi* rintoccano le forme proprie sereniane della voce caduta («Porgea gli orecchi al suon della tua voce»¹⁴⁴⁵) e del non-dire («Lingua mortal non dice»¹⁴⁴⁶).

Il corsivo, come accennato all'inizio, evidenzia il contrasto fra l'istanza sublime del «più buono e inerme» (come spesso in Sereni, il corsivo è associato a una voce poetica, citata o tradotta¹⁴⁴⁷) e l'istanza triviale e disconfermante degli «altri [...] scatenati»; come osserva Mazzoni, il «verso bersaglio» della «battuta di scherno contro Leopardi [...] non è tanto il lavoratore “più buono e [...] più inerme” che cita *A Silvia*, quanto l’“educazione umanistica

¹⁴⁴³ F. Fortini, *Gli strumenti umani*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., pp. XXXII-XXXIII.

¹⁴⁴⁴ Da *A Silvia*, in Giacomo Leopardi, *Canti*, a cura di Giorgio Ficara, Milano, Mondadori, 2015, cit. p. 153, v. 18.

¹⁴⁴⁵ *Ivi*, p. 153, v. 20.

¹⁴⁴⁶ *Ibidem*, v. 26.

¹⁴⁴⁷ Altri esempi: «“*D'amore non esistono peccati*, / s'infuriava un poeta ai tardi anni, / *esistono soltanto peccati contro l'amore*”» (*Quei bambini che giocano*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 135, vv. 13-15); «canzonandomi con parole d'autore: *¿le gusta / este jardin que es suyo? Evite...* / dal basso gli completo la frase: *que sus hijos lo destruyan* / rifacendogli il verso» (*Pantomima terrestre*, *Ivi*, p. 181, vv. 21-24); «*e vuoti i letti umidi i divani le poltrone deserte*» (*Lavori in corso*, *Ivi*, p. 193, v. 5); «muovendo le labbra appena. / *Sono fiero di essere un poeta*» (*Poeta in nero*, *Ivi*, p. 209, vv. 7-8); «si sveglia in me quel negro che ho tradotto: / «*Hai cantato, non parlato, né interrogato il cuore delle / cose: come puoi conoscerle?*» dicono ridendo / *gli scribi e gli oratori quando tu...*» (*Un posto di vacanza*, I, *Ivi*, p. 224, vv. 36-39).

di vecchio stampo” che appare del tutto inadeguata alla nuova realtà. Le poesie degli *Strumenti umani* costruite su un dialogo nascono da questa apertura pluristilistica e pluridiscorsiva¹⁴⁴⁸. In conclusione, il dialogo (o per meglio dire, l’anti-dialogo, visto che l’unico enunciato responsivo è proprio il «– *ma va là* –») sorge come emergenza della «nuova realtà», che scredita il posizionamento dell’intellettuale – emblematicamente non-dialogico (si tratta infatti di un’asserzione *io*-orientata). Il movimento finale continua:

La parte migliore? Non esiste. O è un senso
 di sé sempre in regresso sul lavoro
 o spento in esso, lieto dell’altrui pane
 che solo a mente sveglia e sa d’amaro.

5 Ecco. E si fa strada sul filo
 cui si affida il tuo cuore, ti rigetta
 alla città selvosa:

– Chiamo da fuori porta.
 Dimmi subito che mi pensi e mi ami.
 Ti richiamo sul tardi –.

10 Ma beffarda e febbrile tuttavia
 ad altro esorta la sirena artigiana¹⁴⁴⁹.

La battuta diretta ai vv. 7-9 è incastonata in un tessuto enunciativo trapunto di scatti intradialogici. Il discorso è carburato da un’interrogativa in apertura, la cui tempestiva e lapidaria risposta (informata dalla negazione ontologica: «La parte migliore? Non esiste») viene espansa, nei versi successivi, da una serie di aggiustamenti e aperture sintattiche indicative di una progettualità *in fieri* (tipica del dialogo), che procede per riassetamenti del punto di vista (di cui sono marca le disgiuntive) e stacchi improvvisi (come quello disposto dall’avverbio presentativo al v. 5). A lato, se la leopardiana «*miglior parte*» è riportata al registro neutro («parte migliore»), poco oltre l’inversione aulicizzante viene ripristinata in rapporto a una memoria dantesca («“Tu proverai sì come sa di sale / lo pane altrui”»¹⁴⁵⁰), ottenendo l’effetto contrario di un innalzamento dello stile («lieto dell’altrui pane», v. 3): anche questi cambiamenti di rotta fanno da sponda alla natura vistosamente patica della dizione lirica sereniana, intonata a una molteplicità di registri, anche in divergenza fra loro, in cui istanze eterogenee rimbalzano senza essere subordinate a una posizione dominante; in altre parole, si

¹⁴⁴⁸ G. Mazzoni, *Sereni*, op. cit., pp. 161-162.

¹⁴⁴⁹ Da *Una visita in fabbrica*, V, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., pp. 127-128.

¹⁴⁵⁰ *Pd*, XVII, vv. 58-59.

apre un orizzonte enunciativo caratterizzato dal dissolvimento del punto centrifugo in una costellazione di punti di fuga.

Di cui fa parte la ‘telefonata anti-dialogica’: «“Chiamo da fuori porta. / Dimmi subito che mi pensi e mi ami. / Ti richiamo sul tardi”». Il *punctum* di questa battuta sembra la ripetizione, in posizione anaforica, di verbi che designano azioni comunicative («“Chiamo [...] / Dimmi [...] / Ti richiamo [...]”»), in tre enunciati i cui brevi archi sintattici coincidono con altrettante unità versali; intercalandosi alle quali nessuna voce raccoglie l’appello, e il messaggio si reitera patologicamente in un eterno presente assoluto («“Ti richiamo sul tardi”», non *ti richiamerò*). In un certo senso, questa battuta è una celebrazione vuota della funzione fatica: la telefonata non ha altro scopo che rinsaldare il vincolo affettivo, come indica la sollecitazione a confermare prontamente, con una dichiarazione esplicita, l’investimento emotivo e del sentimento («“Dimmi subito che mi pensi e mi ami”»). Per concludere, quello che la battuta comunica è la stessa «necessità della comunicazione»¹⁴⁵¹; «ma, come in *Comunicazione interrotta*, il messaggio non viene adempiuto da alcuna risposta e alla voce del locutore [...] replica solo la “beffarda e febbrile” sirena. Va da sé che alla conversazione mancata corrisponde anche una mancata relazione esistenziale tra *io* e *tu*: in altre parole, l’irrealizzabilità del discorso amoroso»¹⁴⁵².

Anche la sezione successiva, *Appuntamento a ora insolita*, registra un *vociferare*¹⁴⁵³ che non riesce a ricostituirsi dialogicamente se non in chiusura, nell’ultima lirica eponima, dopo un lungo sostare pre-dialogico: «A ben guardare, infatti, è raro che la successione degli atti illocutivi generi, sul piano delle circostanze dell’enunciazione, un dialogo: le voci che parlano raramente ottengono una risposta, a meno che le battute non siano quelle di un dramma interiore al soggetto o non vengano pronunciate in sogno»¹⁴⁵⁴. Un «dramma interiore», per esempio, si trova già nella lirica che apre la sezione, *La Sonnambula*, interamente occupata dall’allocuzione diretta della figura onirica: la modalità del parlare al negativo, che si presenta fin dall’incipit («Niente come l’inverno / di mezza montagna / dice che l’inverno finirà»¹⁴⁵⁵),

¹⁴⁵¹ «ciò che Sereni ha posto, nei suoi autoritratti e negli interventi critici, alla base del fare poetico è la necessità della comunicazione. [...] Prospettare, nella scrittura, uno scambio comunicativo (con i suoi fallimenti e le sue riuscite) implica, per rifrazione, una costante interrogazione sulla dimensione e sulla verità (e persino sulla realtà) del proprio messaggio; e, quindi, anche sui rapporti che esso intrattiene con il proprio codice e, più in generale, con i “discorsi” dell’esistenza. C’è, insomma, al fondo dell’ultima poesia di Sereni un’attiva funzione autonimica del testo» (E. Testa, *Per interposta persona*, op. cit., pp. 55-56).

¹⁴⁵² N. Scaffai, *Il lavoro del poeta*, op. cit., pp. 161-162.

¹⁴⁵³ «“Porca – vociferando – porca”» (da *Saba*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 136, v. 14); «Che tempi – mormori – sempre più confusi / [...] – stai / per gridare – ritornate...» (da *Gli amici*, *Ivi*, p. 139, vv. 15-19).

¹⁴⁵⁴ N. Scaffai, *Il lavoro del poeta*, op. cit., p. 165.

¹⁴⁵⁵ Da *La Sonnambula*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 131, vv. 1-3.

ritorna ad anello nei versi finali, in un'allusione marcata dai puntini sospensivi («Non sai che città, / che primavera ti preparo...»).

«Il compiersi dell'atteso colloquio»¹⁴⁵⁶ giunge dunque in *Appuntamento a ora insolita*, dove «chi risponde all'*io* è l'*io* stesso, per l'interposta persona di una sua materializzazione psichica»¹⁴⁵⁷:

La città – mi dico – dove l'ombra
quasi più deliziosa è della luce
come sfavilla tutta nuova al mattino...
«...asciuga il temporale di stanotte» – ride
5 la mia gioia tornata accanto a me
dopo un breve distacco.
«Asciuga al sole le sue contraddizioni»
– torvo, già sul punto di cedere, ribatto.
Ma la forma l'immagine il semblante
10 – d'angelo avrei detto in altri tempi –
risorto accanto a me nella vetrina:
«Caro – mi dileggia apertamente – caro,
con quella faccia di vacanza. E pensi
alla città socialista?».
15 Ha vinto. E già mi sciolgo: «Non
arriverò a vederla» le rispondo.
(Non saremo
più insieme, dovrei dire). «Ma è giusto,
fai bene a non badarmi se dico queste cose,
se le dico per odio di qualcuno
20 o rabbia per qualcosa. Ma credi all'altra
cosa che si fa strada in me di tanto in tanto
che in sé le altre include e le fa splendide,
rara come questa mattina di settembre...
giusto di te tra me e me parlavo:
25 della gioia».
Mi prende sottobraccio.
«Non è vero che è rara, – mi correggo – c'è,
la si porta come una ferita
per le strade abbaglianti. È
quest'ora di settembre in me repressa
30 per tutto un anno, è la volpe rubata che il ragazzo
celava sotto i panni e il fianco gli straziava,
un'arma che si reca con abuso, fuori
dal breve sogno di una vacanza.
Potrei

¹⁴⁵⁶ F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 93.

¹⁴⁵⁷ N. Scaffai, *Il lavoro del poeta*, op. cit., p. 162.

con questa uccidere, con la sola gioia...»

35 Ma dove sei, dove ti sei mai persa?

«È a questo che penso se qualcuno
mi parla di rivoluzione»
dico alla vetrina ritornata deserta¹⁴⁵⁸.

L'episodio di *Appuntamento a ora insolita* sembra indicativo della funzione dialettica che gli attori dialogici assumono rispetto a chi dice «io», di cui favoriscono uno spostamento posizionale all'insegna di una presa di autocoscienza; in questo senso, il dialogismo di Sereni appare del tutto speculare a quello del poeta cui dedica la tesi di laurea¹⁴⁵⁹: per Gozzano, infatti, nessun *colloquio* ha il potere effettivo di spostare l'*io* dal suo posizionamento metallico (emblematica è *L'ultima rinuncia*, più volte citata), di cui anzi costituisce la cornice antifrastica¹⁴⁶⁰.

Sotto questo profilo, l'originale modalità dell'incontro risulta eloquente: l'interlocutrice non è la figura di un lontano passato in cui ci si imbatte per caso in un luogo pubblico, o che si fa avanti sbucando da uno pseudo-paesaggio; né qualcuno di cui si è già al cospetto, ossia già presente sulla scena del testo – ma un riflesso che appare, letteralmente¹⁴⁶¹: «la forma l'immagine il semblante / – d'angelo avrei detto in altri tempi – / risorto accanto a me nella vetrina» (vv. 9-11). Non solo: i primi tre versi della lirica corrispondono all'attacco di un discorso intra-diretto (come segnala il sintagma del *verbum dicendi* nel verso incipitario) non virgolettato, che viene completato, secondo la tecnica della *joint production* (significativo è il trattamento dei puntini di sospensione, che fanno da *trait d'union* fra i due enunciati), da una parlante identificata come «la mia gioia tornata accanto a me / dopo un breve distacco»

¹⁴⁵⁸ *Appuntamento a ora insolita*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., pp. 140-141.

¹⁴⁵⁹ Cfr. a questo proposito Paolo Baldan, *Gozzano petit maître di Sereni. (Lo "scalpore" di una tesi)*, in *I giorni le opere. Atti del Convegno di studi su Guido Gozzano*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 43-60.

¹⁴⁶⁰ Cfr. § 5.1.

¹⁴⁶¹ A lato, ripercorrendo il pensiero di Martin Buber, Levinas si sofferma sulla differenza tra *incontro* e *relazione*, la quale «non può essere ricondotta ad un evento "soggettivo", dal momento che l'io non si rappresenta il Tu, ma lo incontra. L'incontro è diverso dalla relazione che, secondo Platone, l'anima può intrattenere con se stessa, nel suo dialogo silenzioso. L'incontro Io-Tu non si compie all'interno del soggetto, si compie all'interno dell'essere. Questo non significa che si produca di fronte all'io. La sfera ontologica non è un blocco d'essere, ma un evento. Il tra i due, l'intervallo tra l'io e il Tu, lo *Zwischen*, è il luogo in cui si esercita l'opera stessa dell'essere. Ma il tra-i-due non è neppure una specie di spazio intersiderale, che esista indipendentemente dall'io e dal Tu ch'esso separa. La dimensione dell'intervallo è accessibile esclusivamente all'io e al Tu di ogni incontro particolare. [...] Il tra-i-due non si può più separare dall'avventura personale [...]. Lo *Zwischen* si costituisce nuovamente in ogni incontro ed è sempre nuovo» (E. Levinas, *Nomi propri*, op. cit., pp. 27-28). In *Appuntamento a ora insolita*, la dimensione dello *Zwischen* («il tra-i-due») di cui parla Buber sembra dunque in particolare consonanza con l'immagine concettuale della «vetrina».

(vv. 5-6, corsivo mio); in sintesi, è lo stesso discorso auto-indirizzato del soggetto a evocare (far apparire) la controparte – anzi, la *parte di sé*.

I fenomeni appena indicati (la modalità dell'incontro, che non si dà come incontro ma come risuscitamento; la *joint production technique*; la rivendicazione dell'attrice come un'istanza del *self* autonoma e distaccata, che dopo una «breve» fase di latenza *risorge* per entrare in comunicazione con l'*io*) fanno di questa lirica (ma il discorso vale, più in generale, per tutta l'opera sereniana) il paradigma ideale della concezione¹⁴⁶² di un «self extended» che si coglie in un processo di divenire auto-relazionante, reso possibile dall'esercizio di un dialogismo intra-locutorio. Le forme di «modalizzazione autonimica»¹⁴⁶³, ossia le formule del tipo *per così dire*, segnalano tanto la dissociazione quanto l'aspetto patico dell'auto-ascolto, laddove l'auto-ricezione diventa lo «strumento di coesione fondamentale del discorso»¹⁴⁶⁴. In parole povere, l'*io* lirico sereniano sa che l'alterità non cade fuori dal soggetto, che «Je est un autre»¹⁴⁶⁵.

Risulta di estrema pregnanza, a tal proposito, il fatto che la battuta centrale (quella in cui si realizza la presa di coscienza che favorisce lo spostamento posizionale) sia marcata, al v. 26, dal sintagma «mi correggo» con la funzione di *verbum dicendi* (un *hapax* nel nostro corpus, fatta eccezione per il sanguinetiano «ma tu ti correggi, finalmente, un po', / con due punti, meno parentesi aperta (:-(:):»¹⁴⁶⁶, che si riferisce appunto al messaggio senza testo di una telecomunicazione). In sostanza, il dialogato favorisce una dinamica di auto-rettifiche, come mostra anche la serie di post-combustioni prodotte dall'*io* nella seconda metà del testo; di fatto, l'interlocutrice produce soltanto due brevi battute, mentre il soggetto dà voce a quattro riprese dirette consecutive (vv. 15-16, 17-25, 26-34, 36-37) intervallate da due intra-ripresе non pronunciate (vv. 16-17 e v. 35).

La parabola posizionale che si esaurisce tramite questa serie di auto-ripresе trova la sua spinta propulsiva proprio nella conflittualità apertamente innescata dall'interlocutrice, cui

¹⁴⁶² Cfr. §§ 1.3.1.

¹⁴⁶³ «Si tratta di locuzioni che commentano il discorso nel momento stesso in cui questo si dispiega, ad esempio *se così posso dire, se mi passate il termine, come avete detto, in senso lato, cioè, è il caso di dire, una specie di ecc.* La loro presenza, più frequente nel parlato che nello scritto, segnala vari tipi di non coincidenza tra le parole e ciò che si intende dire, sia per la vaghezza o l'ambiguità del linguaggio, sia per la volontà di segnalare una dissociazione» (D. Antelmi, *Comunicazione e analisi del discorso*, op. cit., p. 167). L'etichetta risale a Jacqueline Authier-Revuz, contestualmente ripresa da La Mantia (da cui si ricava la citazione), che parla di «forme che manifestano l'auto-ascolto (*auto-écoute*) all'opera nel processo di elaborazione della parola» (J. Authier-Revuz, *Ces mots qui ne viennent pas de soi*, op. cit., p. 158).

¹⁴⁶⁴ F. La Mantia, *Seconda persona*, op. cit., p. 32.

¹⁴⁶⁵ «Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et Nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait!» (Arthur Rimbaud, *Lettere del veggente*, trad. it. di Gian Piero Bona, Torino, Einaudi, 2011, cit. p. 6).

¹⁴⁶⁶ Cfr. §§ 2.2.4.

è sufficiente la prima battuta (significativamente, proprio quella che raccoglie e completa il discorso iniziale) per indisporre l'*io*, che si trova a dover *ribattere* «torvo, già sul punto di cedere» (secondo la modalità poi ricalcata in *Sarà la noia*, dove tuttavia è la controparte a essere «petulante ma già / in punta di lagrime»). La ribattuta, che si allaccia alla precedente duplicandone il predicato in posizione anaforica, ha dunque la funzione di correggere il completamento della parlante con il disegno discorsivo originale: «La città» che «sfavilla tutta nuova al mattino...» non «“...asciuga il temporale di stanotte”» (v.4), come vorrebbe la versione della «gioia», ma «“Asciuga al sole le sue contraddizioni”» (v. 7), almeno secondo il punto di vista dell'*io*.

A lato, vale la pena notare come i puntini di sospensione svolgano due funzioni diverse: mentre, posti in chiusura (della battuta dell'*io*), rimandano all'abituale figura di soppressione, in apertura (della battuta dell'interlocutrice) segnalano un punto di rilevanza transizionale, ovvero il momento scelto per intromettersi nel (e completare il) discorso altrui, appropriandosi della *speakership*. Il fatto che la produzione congiunta venga eseguita in senso disfunzionale, come indica la riparazione in terza battuta, sintomatica di una percepita disfluenza nella co-comprensione (*joint understanding*), rende la presa di parola dell'interlocutrice una sorta di insubordinazione rispetto a un discorso che il soggetto avrebbe lasciato incompiuto, ma che viene completato proprio per spinta dissociativa.

Rispetto a quanto osservato in precedenza, si può quindi chiosare che il riposizionamento dell'*io* registra il passaggio dalla posizione di chi parla per rettificare l'enunciato del partner alla posizione di chi parla per rettificare il proprio stesso enunciato; un'ulteriore riprova è la progressione dei *verba dicendi* relativi alle battute del soggetto, che marca gli stadi dell'evoluzione dialettica: dall'iperonimo e auto-riflessivo *dire* del primo verso («mi dico»); all'ostile e «torvo» *ribattere* alla controparte («ribatto»); fino all'abbassamento delle difese, laddove la resa viene eccezionalmente siglata dal verbo *sciogliere* messo a presidio del discorso diretto («Ha vinto. E già mi sciolgo: “[...]” le rispondo»); e al «mi correggo», uno dei modalizzatori autonimici più marcati.

Sul piano del contenuto, l'argomento centrale viene dichiarato fin da subito: «La città», luogo di addensamento concettuale messo in evidenza dall'incipit (un discorso *ex abrupto*) e dall'adiacenza sintattica al *verbum dicendi* in posizione mediana. Questo attacco rimanda immediatamente a quello di *Dialogo* (1957) di Franco Fortini, lirica già incontrata nel primo capitolo come esempio di dialogicità quasi-totale: «“Io, questa città” dissi “non importa, /

l'attraverso; e che farci? Ha qualche angolo / bello, si sa [...]»¹⁴⁶⁷. Accanto all'endiadi *io-città*, un ulteriore punto di contatto fra i due episodi dialogici è il grande tema del socialismo, che nel testo fortiniano resta sotterraneo al motivo del «“che farci?”», in cui il leniniano *Che fare?*¹⁴⁶⁸ si rassegna in una domanda retorica denotativa del senso di sconfitta, di *agency* bloccata, sofferto dal soggetto; passando a *Appuntamento a ora insolita*, sembra sintomatico il fatto che la questione socialista emerga in rapporto alla forma anti-dialogica del *dileggio*, in aperta sfida all'autorevolezza e alla credibilità dell'*io* (ancora, come in *Sarà la noia*): «“Caro – mi dileggia apertamente – caro, / con quella faccia di vacanza. E pensi / alla città socialista?”» (vv. 12-14). Proprio l'allocutivo in apertura, reduplicato in ultima posizione, è un indicatore di empatia (secondo un modulo ricorrente: «Caro – gli dice all'orecchio – amore mio...»¹⁴⁶⁹) che stride con il *verbum dicendi* e, più in generale, con lo scopo dell'enunciato, inteso allo scherno.

Di nuovo, si attiva un cortocircuito dialogico con una lirica fortiniana, *A Mosca, all'Hôtel Metropòl* (*Una volta per sempre*, 1963), nella quale il motivo dell'endiadi «“Io, questa città”» torna sollecitato da una figura onirica, che «voleva umiliarmi / col suo riso di spettro»¹⁴⁷⁰; se in *Appuntamento a ora insolita* a essere a rischio è la gioia (nella prima intrapresa non pronunciata, fra parentesi e graficamente marcata dal verso a scalino, chi dice «io» assume: «Non saremo / più insieme, dovrei dire»), in *A Mosca, all'Hôtel Metropòl* viene profetizzata la perdita della speranza («“Tu presto / non avrai più speranza”»); inoltre, il riso che accomuna le due fantasmatiche istanze acuisce l'empatia disfunzionale della loro intenzione perlocutoria, ma con esiti speculari: mentre il soggetto fortiniano non si lascia scalfire, e a sua volta «sorride in se stesso» (la lirica, come vedremo, termina con l'immagine di un risveglio collettivo: «“dietro le tende [...] milioni d'uomini si levano / con me, per me, ad esistere...”»), il soggetto sereniano si *scioglie* e si riposiziona (e l'immagine finale, la «vetrina ritornata deserta», è un programma di solitudine).

Tornando al contenuto, la polarità posizionale fra l'*io* e la *sua* «gioia» viene semantizzata nella coppia antitetica *temporale-sole*¹⁴⁷¹; ma la «“contraddizione”» di cui parla

¹⁴⁶⁷ Cfr. § 9.1.

¹⁴⁶⁸ Vladimir Il'ič Lenin, *Che fare? Problemi scottanti del nostro movimento*, a cura di Vittorio Strada, trad. it. di Clara e Vittorio Strada, Torino, Einaudi, 1971. Edizione originale: *Что делать? (Čto delat'?)*, Stoccarda, Dietz, 1902.

¹⁴⁶⁹ Da *Corso Lodi*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 150, v. 46.

¹⁴⁷⁰ Da *A Mosca, all'Hôtel Metropòl*, in F. Fortini, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 267, vv. 2-3; Cfr. § 9.1.

¹⁴⁷¹ Altro punto di contatto col dialogismo fortiniano; cfr. § 9.1.

l'*io*, ancor prima che nel consorzio sociale¹⁴⁷², sarebbe iscritta nella sua stessa «“faccia di vacanza”», che tradisce lo scollamento fra l'adesione del pensiero ai e la mancata pratica dei valori del socialismo. In questo senso, risulta di estremo interesse il fatto che la controparte restituisca il volto dell'*io*, come una «vetrina» che ne rifletta i connotati; una tale prestazione da parte dell'interlocutrice sembra non soltanto programmatica della funzione del nostro espediente all'interno degli *Strumenti umani*, ma anche eccezionalmente loquace di un modo del tutto originale, nella lirica del Novecento, di concepire e mettere in gioco l'alterità.

Intanto, il volto che emerge è proprio quello di chi dice «io». Il precedente capitolo ha elencato, fra i tratti distintivi del dialogismo di *Nel magma*, l'*impressione di repellente fantasma* per cui le varie controfigure del protagonista sono identificate a partire da una serie di dettagli repulsivi e grotteschi, filtrate da un sistema percettivo che ne coglie i contorcimenti ticcosi: non solo l'altro è qualcuno che 'sbuca da fuori', in cui ci si imbatte o cui si è dato un appuntamento, ma espone un sembiante invalidato dalla malattia e dalla miseria; nessuna di queste figure restituisce il volto dell'*io*, ma chi dice «io» giudica fra sé il volto degli altri (come si legge in *Bureau*: «“Come leggere un destino in un volto a tal punto inespressivo” / mi dico»). Con Fortini siamo già un passo avanti: «“Ti riconosco / anche se sei molto invecchiato. E anch'io”», dice il soggetto di *Ricordo di Borsieri*, che nel volto dell'altro riconosce il proprio volto (in parole povere, tramite l'alterità perviene al sé). In Gozzano, addirittura, un'interlocutrice risorta dal passato evita di restituire il volto del soggetto (azione cui questi l'aveva implicitamente indirizzata) sostenendo che l'*io* è *sempre* identico a sé stesso (che è un modo per non vederlo): «“Trovate il buon compagno / molto mutato, molto / rozzo, barbuto, incolto [...]!...” // “Oh! Guido! Tra di noi! / [...] Voi siete sempre Voi...”». In *Appuntamento a ora insolita*, invece, è proprio la «gioia» (una parte dell'*io*) a smascherarlo della sua «“faccia di vacanza”»: non solo l'alterità è una faccenda privata, ma diventa lo *strumento* privilegiato per accedere alla propria faccia, e rendersi conto che c'è una discrepanza fra la pratica della villeggiatura e il pensiero della «“città socialista”»; il fatto, poi, che questo volto sia restituito per «dileggiare apertamente» il suo proprietario è indicativo della conflittualità costitutiva dell'evento dialogico.

Un indicatore di incongruenza pragmatica è la replica dell'*io* alla domanda retorica («“E pensi / alla città socialista?”»): «“Non / arriverò a vederla”» (vv. 15-15); è da rilevare, a questo proposito, che se la presupposizione implicita della battuta ha un valore positivo (Sì,

¹⁴⁷² D'Alessandro parla di «dolore per l'irrealizzabilità degli ideali di *urbanitas*» (F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 104).

penso alla città socialista), l'esecuzione verbale che le dà voce è informata da una profezia negativa (ancora sul rovescio del modello fortiniano), come se l'enunciatore fosse formattato sulla modalità del negare. Inizia da qui la serie di ritrattazioni con cui il soggetto si approssima all'accensione di senso finale, lessicalmente marcata dal cortocircuito fra «“gioia”» e «“rivoluzione”»: che, significativamente, è l'ultima parola pronunciata, in cui l'intero discorso si raccoglie per conflagrare con l'epifania del niente della «vetrina ritornata deserta» nel verso diegetico conclusivo. Il nesso fra «“gioia”» e «“rivoluzione”», inoltre, è rappresentativo di quello fra la retorica propria della comunicazione interpersonale («“qualcuno / mi parla di rivoluzione”») e la retorica propria del dialogismo intra-locutorio («“tra me e me parlavo: / della gioia”», vv. 24-25), che converte il vitalismo storico-ideologico insito nel concetto di *rivoluzione* in un vitalismo emotivo altrettanto violento («“Potrei / con questa uccidere, con la sola gioia...”», vv. 33-34).

Le istanze strutturanti dell'alterità («“Ma è giusto, / fai bene [...]”», «“Ma credi all'altra / cosa che si fa strada in me di tanto in tanto”», «“Non è vero che è rara”»), che attraversano e rettificano l'intra-discorso dell'*io*, portandolo lontano dai conflitti ingessati o elusi di tanti episodi anteriori e coevi alla produzione sereniana, «registrano passo passo al loro emergere le contraddizioni costantemente affioranti nel tessuto ragionativo ed emozionale, fino a una sorta di temporaneo superamento, di pacificazione fuggevole di quello sdegno risentito dal quale erano nati molti dei versi precedenti»¹⁴⁷³.

Per giunta, riprendendo l'osservazione in merito all'escalation dialettica dei *verba dicendi* che identificano le battute del soggetto, si può chiosare come l'ultimo di questi, in prima posizione nel verso explicitario, si ricongiunga ad anello col primo *dire* iperonimo, sottolineando attraverso la distinzione dei proferimenti («mi dico», «dico alla vetrina») la dissociazione dell'*io* dal *sé* come acquisizione finale di un dato di realtà: la vetrina è «ritornata deserta», non ci sono «forme [...] immagini [...] sembianti», ma non c'è nemmeno l'ombra di un enunciatore, il riflesso di chi parla.

Seguendo questa traiettoria, si profilerebbe la silhouette di una dialettica nichilista connessa all'esercizio del dialogismo intra-locutorio: l'interazione verbale con la propria alterità 'autonoma e incapsulata'¹⁴⁷⁴ («la mia gioia tornata accanto a me / dopo un breve distacco»), per quanto si manifesti nel segno di una conflittualità che poi si *scioglie* («Mi prende sottobraccio», v. 25), produce una coscienza di *sé* (di fatto, restituisce una *faccia*) che

¹⁴⁷³ Cfr. anche F. D'Alessandro, *La genesi tematica e stilistica degli Strumenti umani*, op. cit., p. 35.

¹⁴⁷⁴ Sono le immagini concettuali di Hermans; cfr. §§ 1.3.1.

porta, come acquisizione finale, proprio alla *sottrazione del sé* – per cui il «mi dico» del primo verso diventa, nell'ultimo, un «dico alla vetrina ritornata deserta»¹⁴⁷⁵: una vetrina che non espleta più la prestazione di lastra di vetro riflettente il volto di chi le sta di fronte, ma funziona come parete divisoria, che sottrae al *dire* del soggetto il pronome riflessivo di prima persona per gettarlo sullo sfondo dell'epifania del niente, in cui il discorso diretto viene calamitato e riassorbito.

È questa, in sostanza, la ragione per cui *Appuntamento a ora insolita* ha richiesto una gestione diversa dell'economia dell'analisi: riprendendo i termini di Hermans, il *self* dialogicamente *esteso* viene qui spinto fino a toccare il suo limite intrinseco: il rapporto con il vuoto. Non a caso, «vuoto» è una parola al cuore di questa poesia dove, oltre a rimbalzare con frequenza crescente richiamata dall'appuntamento finale del quarto libro, sembra definirsi allo stesso tempo sia come principio strutturante (basti pensare alle fenomenologie della voce caduta, del parlare al negativo o del *loop*, l'iterazione del messaggio abolito) sia come approdo concettuale di un pensiero che trascende gli schemi organizzativi del reale razionalizzato per rifondarsi nel «dramma della presenza», come osserva Nisticò, che significativamente parla della «ricongiunzione dei due Io poetici» in una «coscienza allargata»:

Il dialogo fra le parti del dramma della presenza (e soprattutto fra le due maschere dell'io) si intreccia a un dialogo con l'esterno, con quell'Altro che ha la sua radice nelle contraddizioni del corpo sociale. Assistiamo così, in più casi, a una evidente ricongiunzione dei due Io poetici (Io soggettivo, Io intenzionato); poiché l'Io, in quanto coscienza allargata alle contraddizioni "reali", può assumere su di sé, in una sua ritrovata, anche se problematica, unità, il rimorso e il rimosso politico-ideologici. [...] All'interno dei componenti le "voci" altre rispetto all'idioletto narcissico sostituiscono dunque talvolta l'importanza che hanno gli agenti esterni – spesso atmosferici – nel "dramma della presenza". Ad esse è devoluto il compito di arrecare nel soggetto quella nuova visione delle cose che funge da istanza di rifondazione dei connotati simbolici della realtà¹⁴⁷⁶.

¹⁴⁷⁵ A lato, nel cortocircuito fra appropriazione e sottrazione del sé si può leggere una certa affinità con il principio dialogico bachtiniano: «Il principio è dunque questo: è impossibile concepire l'essere al di fuori dei rapporti che lo legano all'altro [...]. In che cosa consiste, più concretamente, la funzione svolta dall'altro nel compimento della coscienza individuale? Bachtin parte dal dato più semplice: noi non possiamo mai vedere interamente noi stessi; l'*altro* è necessario per completare – non fosse che provvisoriamente – la percezione di sé, che l'individuo stesso realizza solo in maniera parziale. Le obiezioni possibili a questo postulato sono esaminate a lungo: lo specchio non consente forse di vedere completamente se stessi? [...] La risposta è negativa [...]. L'immagine che vedo nello specchio è necessariamente incompleta; ebbene, essa offre l'archetipo della percezione di sé, in certo qual modo; solo lo sguardo altrui mi può dare la sensazione di costruire una totalità. [...] Chi si vuole conservare, si perde; l'interiorità non è costituita che di confini, di frontiere, e nella parola "essere" si dovrebbe leggere "altro". Si capisce ora perché Bachtin attribuisca tanta importanza al dialogo» (Tzvetan Todorov, *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, trad. it. di Anna Maria Marietti, Torino, Einaudi, 1990, cit. pp. 129-132).

¹⁴⁷⁶ R. Nisticò, *Nostalgia di presenze*, op. cit., p. 114.

In estrema sintesi, si può concludere che *Appuntamento a ora insolita* porti a evidenza, per una forza intuitiva che si traduce in un'illustrazione di eccezionale nitidezza, la connessione sistemica (scalarmente occultata in altri episodi dialogici, sereniani e non) fra *io* patico e *io* lirico, vale a dire l'intermittenza discorsiva di un auto-ascolto poietico, in cui si manifesta un'alterità in dotazione' (intrinseca: la *mia gioia distaccata*) entrando in rapporto con la quale il soggetto *riceve* un 'volto temporaneo', (ac)cade in un'identità locale, laddove il tempo e il luogo di questo volto e di questa identità sono quelli *insoliti* del discorso che si articola nel *faccia-a-faccia* con la «vetrina [...] deserta». Detto altrimenti, *Appuntamento a ora insolita* illustra l'insorgere conflittuale (che prende la forma di quello che, riformulando Sacks, potremmo definire '*joint mis-understanding*') dell'alterità come istanza autonoma e costitutiva di un *self* dialogicamente *esteso*.

Sembra estremamente curioso, inoltre, che i tre modelli costitutivi del *self* individuati da Hermans (come accennato nel capitolo introduttivo¹⁴⁷⁷), ossia il *self tradizionale, moderno e post-moderno* (*traditional, modern, post-modern self*), siano distinti sulla base di altrettante 'emozioni caratteristiche': rispettivamente, la *gratitudine* (*gratitude*), l'*autostima* (*self-esteem*) e la *gioia-godimento* (*enjoyment*); queste componenti, sincronicamente presenti nel *self*, vengono riattualizzate in ogni interazione, e la loro frizione determina la scelta di posizionamento locale, la 'faccia temporanea' dell'*io*. L'*enjoyment*, tipico appunto del modello post-moderno, è relato al fenomeno del consumismo e alle sue implicazioni nella società contemporanea; in particolare, Hermans identifica due diversi tipi di godimento: uno più profondo, connesso all'esercizio delle facoltà della mente e delle relazioni interpersonali (soprattutto quelle intime) e uno superficiale, che deriva dalla pratica delle varie forme di consumismo, fra cui rientra l'andare in vacanza¹⁴⁷⁸. Un tale inquadramento sembra prestarsi eccezionalmente alla lettura di *Appuntamento a ora insolita*, dove non a caso l'acquisizione di senso che determina lo spostamento posizionale del soggetto coincide proprio con la presa

¹⁴⁷⁷ Cfr. nota 166.

¹⁴⁷⁸ «This discussion leads to the distinction between short-term enjoyment as typical of consumerism, and enjoyment with long-term implications as typical of experiences that reach the deeper regions of the self. [...] The deeper level of enjoyment, as experienced in satisfying work and in intimate relationships, is felt as more enriching and leaves more enduring traces of satisfaction in the mind than the more superficial level of enjoyment that results from consumerism. [...] In summary, in the course of history the position of "enjoyer of life" has become increasingly prominent in the lives of many people. It has become a typically coalition-prone position, allying itself with a great variety of other positions. The phenomenon of consumerism, as a product of a consumption-oriented liberal capitalism, entails the risk of flattening the quality of the enjoyment. Given the strong differences between types of enjoyment, it makes sense to distinguish between deeper and more superficial forms of enjoyment» (H. Hermans, A. Hermans-Konopka, *Dialogical Self Theory*, op. cit., pp. 15-16 e 156).

di coscienza della gioia nella sua manifestazione più piena, al punto da diventare «“un’arma che si reca con abuso, fuori / dal breve sogno di una vacanza”» (vv. 32-33); in questo modo, lo stesso termine *vacanza* viene riattualizzato alla luce del suo significato etimologico di *vacuità* (*vacans*).

Non solo: la fenomenologia della «vetrina», il fatto cioè che sia «*ritornata deserta*» dopo essere stata transitoriamente ‘riempita’ non da qualcosa di concreto ma da un diverso *niente*, ovvero dalle *forme* della funzione dialogica, dalle *immagini* degli enti del discorso, dai *sembianti* degli interlocutori («accanto [...] nella vetrina»), rinvia direttamente all’«immagine logica del “posto vuoto”»¹⁴⁷⁹, di derivazione lacaniana, al cuore della teoria patica dell’enunciazione. Sviluppando il lavoro di Jacques Coursil, secondo cui «locutori, allocutori ed eventuali soggetti terzi sono “luoghi sincroni” di una particolare attività semiosica: l’“intesa silenziosa” delle forme»¹⁴⁸⁰, Francesco La Mantia concepisce il «dispositivo patico dell’interlocuzione [...] come un posto vuoto nella misura in cui occupare un ruolo equivale a saturarne uno»¹⁴⁸¹.

In questa concezione dell’intra-dialogismo sembrano riecheggiare tanto la nozione di *obsolescenza dialogica* (qui proposta a partire dal congedo di Virgilio nel XXVII canto del *Purgatorio* e, parallelamente, dalla fenomenologia delle anime che, nella durata dell’interlocuzione, per usare il verbo di *Appuntamento*, *risorgono* – dove *risorgere* non significa tornare in vita, ma esercitare la massima istanza che quella vita animò, come ‘sé al quadrato’¹⁴⁸²), per cui, semplificando, gli interlocutori restano in carica finché c’è una carica, un ruolo da occupare, saturato il quale scompaiono; quanto la *metafora del quindici*¹⁴⁸³, che rielabora un’idea di dialogo come combinazione di ‘tessere piene’ che si spostano sopra uno spazio vuoto, producendo figure (o sequenze numeriche) diverse a seconda del modo in cui entrano in relazione. La «vetrina» di *Appuntamento a ora insolita*, in questo senso, sembra la trasposizione lirica di questo spazio vuoto, la cui funzione è quella di *ricevere la relazione*, come un ricevente strutturante che permette alle istanze semantiche di entrare in comunicazione; per poi «ritornare deserto», esauritosi l’evento dialogico.

¹⁴⁷⁹ F. La Mantia, *Seconda persona*, op. cit., p. 151.

¹⁴⁸⁰ «Di qui la prima tappa del lavoro coursiliano: l’individuazione di un dispositivo patico che non alloggia in nessuna figura specifica dell’interlocuzione, ma che circola attraverso i poli interlocutori identificando un ruolo dello scambio di parola che è occupato da tutti e da nessuno in particolare» (*Ivi*, p. 150).

¹⁴⁸¹ *Ivi*, p. 151.

¹⁴⁸² Cfr. § 3.2.

¹⁴⁸³ Cfr. § 2.2.

Conviene, a questo punto, considerare l'inciso al v. 10, al cuore della terzina che porta a compimento l'epifania della «gioia», terzina preparatoria della battuta principale che restituisce la faccia dell'*io* (la prima battuta, infatti, può essere stimata come una mossa di inserimento, come mostra anche il trattamento dei puntini, di cui si è già detto): «Ma la forma l'immagine il sembiante / – d'angelo avrei detto in altri tempi – / risorto accanto a me nella vetrina». In particolare, risulta interessante il fatto che il dispositivo della modalizzazione autonimica («avrei detto in altri tempi») si attivi proprio per presentificare la figura dell'«angelo», che tanto nell'orizzonte culturale in cui rintocca la tradizione biblica quanto nell'etimologia (*ἄγγελος*) è il messaggero, l'annunciatore, l'intermediario – per eccellenza chi porta un messaggio, ma anche per eccellenza chi non si trattiene; torna in mente, sotto questo profilo, il messo celeste del IX canto infernale, che scompare dopo aver aperto con una bacchetta la porta di Dite, e che non ha cenni di saluto per i due pellegrini ma fa «*sembiante / d'uomo*» assorto in altre preoccupazioni («Poi si rivolse per la strada lorda, / e non fé motto a noi, ma fé *sembiante / d'uomo* cui altra cura stringa e morda»¹⁴⁸⁴).

In chiusura, preme sottolineare come l'associazione con la figura dell'angelo, in virtù del suo simbolico ruolo funzionale, di dare voce a un messaggio per conto di terzi, innescando con la sua enunciazione il prodursi di un evento (che si tradurrà in un nuovo messaggio), sia una *mise en abyme* della lirica stessa: il cui *punctum* sembra consistere proprio nello *scioglimento* dell'*io* al v. 15, che come si è cercato di mostrare mobilita una presa di coscienza auto-riposizionante. È lo scioglimento, in ultima analisi, il dispositivo che non si accende nella gran parte degli episodi dialogici raccolti in queste pagine, dove le istanze semantiche sono meno solubili: hanno una consistenza più metallica, che le fa rimanere ancorate al conflitto – al posto della *vetrina*, c'è un *muro contro muro*.

Anche *Il centro abitato* è una sezione dialogicamente «pre-temporalesca»¹⁴⁸⁵, in cui (con l'eccezione di *Il male d'Africa*¹⁴⁸⁶) la fitta presenza di allocuzioni e *verba dicendi* non arriva a convertirsi in scambi di battute; figuranti di questo tipo, che compaiono sulla scena del testo e scompaiono subito dopo aver dato voce alla loro istanza, fanno la ronda anche nell'ultima sezione, *Apparizioni o incontri*, dove le «visioni»¹⁴⁸⁷ enunciative dell'*io* si infittiscono. Qualche esempio:

¹⁴⁸⁴ *Inf.* IX, vv. 100-102.

¹⁴⁸⁵ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 214.

¹⁴⁸⁶ Cfr. §§ 7.2.1.

¹⁴⁸⁷ Da *A un compagno d'infanzia*, II, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 171, v. 11.

«– Ecco i soli sconfitti, i veri vinti... – / anonima ammonisce una voce»¹⁴⁸⁸;
 «viene un tale, canaglia in panni lindi, / [...] – La sporca politica / e noi sempre pronti
 a rifondere il danno, / Pantalone che paga –»¹⁴⁸⁹;
 «Hai sempre il sole dalla tua» galante / continua a motteggiarla»¹⁴⁹⁰;
 «E – disse G. sciogliendosi in uno sbadiglio – / e piantale queste cose [...]»¹⁴⁹¹;
 «*anche agosto* / – lei dice d’un tratto ricordandosi – / *anche agosto andato è per
 sempre...*»¹⁴⁹²;
 «Forse in luogo di noi vide una nube / e lei a quella parlava: / “Ti conosco, – diceva –
 mascherina [...]”»¹⁴⁹³;
 «Ma dove c’è rifiuti, / dice uno allarmandosi, c’è vita – [...] una voce di vento / e ci
 buttano fuori»¹⁴⁹⁴;
 «Non ci siamo mai visti, ma / ci conosciamo, – disse – sono Isella»¹⁴⁹⁵;
 «Qui acqua cent’anni fa / – ripeteva la guida Federico»¹⁴⁹⁶;
 «Meno male lui disse, il più festante: che meno male c’erano tutti»¹⁴⁹⁷;
 «Papà – faccio per difendermi / puerilmente – papà...»¹⁴⁹⁸;
 «(si vede che non ce l’ha fatta che non aveva abbastanza ala / per uscirne – avremmo
 detto laggiù [...])»¹⁴⁹⁹;
 «Sono andati via tutti – / blaterava la voce dentro il ricevitore. / E poi, saputa: – Non
 torneranno più –»¹⁵⁰⁰.

In questa sezione le epifanie si addensano; l’opera stessa, d’altro canto, trova un principio strutturante nell’interazione con figure *apparse* (e subito scomparse) o *incontrate*: «l’evento attorno al quale molte poesie sono costruite è la comparsa improvvisa di un oggetto o di un fatto significativo che si impone all’io [...], oppure l’incontro e il dibattito, sospeso in una dimensione onirica o visionaria, con un interlocutore reale o immaginario»¹⁵⁰¹. Dopo *Un sogno*¹⁵⁰², procedendo nell’ordine del libro, si trova *Intervista a un suicida* (se ne trascrive di seguito la prima parte):

¹⁴⁸⁸ Da *Nel sonno*, II, *Ivi*, p. 146, vv. 9-10.

¹⁴⁸⁹ *Ibidem*, vv. 10-14.

¹⁴⁹⁰ *Ivi*, p. 147, vv. 10-11.

¹⁴⁹¹ Da *Corso Lodi*, *Ivi*, p. 150, vv. 1-2.

¹⁴⁹² *Ivi*, vv. 55-57.

¹⁴⁹³ Da *Ancora sulla strada di Creva*, *Ivi*, p. 161, vv. 20-22.

¹⁴⁹⁴ Da *Il piatto piange*, *Ivi*, p. 166, vv. 30-31.

¹⁴⁹⁵ Da *Al distributore*, *Ivi*, p. 169, vv. 6-7.

¹⁴⁹⁶ Da *Dall’Olanda*, *Ivi*, p. 173, vv. 1-2.

¹⁴⁹⁷ Da *Nel vero anno zero*, *Ivi*, p. 176, v. 1.

¹⁴⁹⁸ Da *Il muro*, *Ivi*, p. 179, vv. 16-17.

¹⁴⁹⁹ Da *I ricongiunti*, *Ivi*, p. 183, vv. 2-3.

¹⁵⁰⁰ Da *La spiaggia*, *Ivi*, p. 184, vv. 1-3.

¹⁵⁰¹ G. Mazzoni, *Sereni*, op. cit., pp. 161-162; alla stessa pagina, il critico continua individuando i modelli di questo procedimento stilistico: «I modelli recenti della tecnica sereniana [...] sono Williams e Seferis; il modello illustre, apertamente evocato in alcuni testi, è Dante. Fra queste due influenze (Sereni forse non ne era consapevole) è intervenuta la mediazione di Montale (*Voce giunta con le folaghe*) e dei poeti che per primi stabilirono un nesso, nella riflessione critica e nella pratica poetica, fra l’immaginario moderno e l’immaginario della *Commedia*, cioè Pound ed Eliot».

¹⁵⁰² Cfr. §§ 7.1.3.

L'anima, quello che diciamo l'anima e non è
che una fitta di rimorso,
lenta deplorazione sull'ombra dell'addio
mi rimbrottò dall'argine.

[...]

In che rapporto con l'eterno?
15 Mi volsi per chiederlo alla detta anima, cosiddetta.
Immobile, uniforme
rispose per lei (per me) una siepe di fuoco
crepitante lieve, come di vetro liquido
indolore con dolore.
20 Gettai nel riverbero il mio *perché l'hai fatto?*
Ma non svettarono voci lingueggianti in fiamma,
non la storia di un uomo:
simulacri,
e nemmeno, figure della vita.

La porta
carraia, e là di colpo nasce la cosa atroce,
25 *la carretta degli arsi da lancia fiamme...*
rinvenni, pare, anni dopo nel grigiore di qui
tra cassette di gerani, polvere o fango
dove tutto sbiadiva, anche
– potrei giurarlo, sorrideva nel fuoco –
30 *anche... e parlando onorato:*
«mia donna venne a me di Val di Pado»
sicché (non quaglia con me – ripetendomi –
non quogliamo acque lacustri e commoventi pioppi
non papaveri e fiori di brughiera)
35 *ebbi un cane, anche troppo mi ci ero affezionato,*
tanto da distinguere tra i colpi del qui vicino mattatoio
il colpo che me lo aveva finito.
In quanto all'ammanco di cui facevano discorsi
sul sasso o altrove puoi scriverlo, come vuoi:

40 NON NELLE CASSE DEL COMUNE
L'AMMANCO
ERA NEL SUO CUORE

Decresceva alla vista, spariva per l'eterno.
Era l'eterno stesso
puerile, dei territori
45 rosso su rosso, famelico sbadiglio
della noia

col suono della pioggia sui sagrati...¹⁵⁰³.

Le titolazioni rematiche che rinviano direttamente al dialogo, come accennato¹⁵⁰⁴, sembrano sintomatiche della funzione anti-dialogica che attraversa il Novecento lirico. In questo caso, viene venduta come *Intervista* una forma pseudo-dialogica che si discosta nettamente dal modello prototipico delle interviste. Intanto, la domanda cruciale dell'*io*, isolata in un verso a scalino senza virgolette o trattini, non viene presentata come trasmessa verbalmente, ma come l'intenzione che ne determina il movimento fisico, su un modello che riecheggia Dante: «In che rapporto con l'eterno? / Mi volsi per chiederlo alla detta anima, cosiddetta» (vv. 14-15; «volsimi a la sinistra col respitto / [...] per dicere a Virgilio: "Men che dramma [...]"»¹⁵⁰⁵); si può dire, anzi, che a motivare il rimando al genere dell'intervista sia unicamente la forma peculiare di questa domanda («In che rapporto con l'eterno?»), connotata da uno stile nominale a grado zero, privo di indicatori del punto di vista; questa resa (in)espressiva, che tende a una massima spersonalizzazione (evacuazione dell'attore) dell'enunciato, stride con il contenuto saliente, di respiro metafisico-esistenziale.

A lato, un simile trattamento antifrastico del discorso diretto sarà al centro del dialogismo di *Xenia*¹⁵⁰⁶; basti pensare al modo in cui «il prete», nello *xenion* ricordato più volte, liquida la questione della salvezza dell'anima (questione emblematicamente non posta, tagliata fuori, 'nel non-testo del testo') con un linguaggio da burocrate o moderatore («"È sufficiente"»); tuttavia, in Sereni l'effetto di appiattimento quasi-giornalistico non risponde a una spinta ironica o de-sublimante (attiva invece in *Satura*), quanto a un intoppo del linguaggio verbale, incapace di articolare i predicati di un argomento intrattabile, che lo eccede radicalmente¹⁵⁰⁷. Ne sono una riprova sia lo stesso «parlare ornato» del suicida, attraversato da echi danteschi¹⁵⁰⁸ (che come osserva Scaffai «riducono [...] l'efficacia mimetica del

¹⁵⁰³ Da *Intervista a un suicida*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., pp. 163-164.

¹⁵⁰⁴ Cfr. § 2.5.

¹⁵⁰⁵ *Purg.* XXX, vv. 43-46.

¹⁵⁰⁶ Cfr. § 8.1.

¹⁵⁰⁷ Al contrario, Zublena vi riconosce un «decadimento parodico dalle non esigue tinte ironiche»: «La situazione relazionale non pare insomma configurare un incontro o un dialogo, sia pure mancato, ma – come da titolo – un'intervista, e quindi una sorta di decadimento parodico dalle non esigue tinte ironiche (sia pure intrecciate con un contesto tragico) del modello pienamente ascrivibile alla tradizione dell'incontro con l'anima del morto» (Paolo Zublena, *La memoria, la ripetizione, il nulla. Lettura di Intervista a un suicida*, in Vittorio Sereni, *un altro compleanno*, a cura di E. Esposito, op. cit., pp. 139-152, cit. p. 143).

¹⁵⁰⁸ «si leggerà, in filigrana, supplementariamente, il rinvio alla grande figura di Arnaut del *Purgatorio* dantesco» (S. Agosti, *Incontro con la poesia di Sereni*, op. cit., p. 21); «Le posture dell'*io* o del suicida possono anche ricalcare quelle di Dante, Pier delle Vigne, Ulisse o addirittura Cacciaguada, ma l'uso che Sereni fa del materiale dantesco e veterotestamentario produce un effetto di straniamento nell'*io*, la cui parola si perde nel racconto del suicida» (A. Comparini, *La poesia di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 305); «La memoria del lettore va innanzi tutto al canto dei suicidi, poi a una serie di altri luoghi danteschi: *Inf.* XXVI-XXVII con le fiamme che fanno uscire la

discorso»¹⁵⁰⁹), sia la seconda domanda del soggetto, biblicamente «gettata nel riverbero» di una «siepe di fuoco»: «Gettai nel riverbero il mio *perché l'hai fatto?*» (v. 20); come la prima, anche la seconda domanda viene enunciativamente opacizzata da una didascalia che non descrive in modo diretto l'esecuzione di un atto verbale, per quanto il margine enunciativo venga marcato tramite l'aggettivo possessivo «mio», che rivendica un soggetto dietro l'istanza interrogativa.

Nemmeno la risposta risulta fedele al genere delle interviste. In primo luogo, l'intervistata è assente: «Mi volsi per chiederlo alla detta anima, cosiddetta. / [...] rispose per lei (per me) una siepe di fuoco» (vv. 15-17). La strategia dell'interposto interlocutore tornerà nel quarto libro, in *Verano e solstizio* («Risponde stasera per lui l'invisibile / cicala solista dell'ultima ora di luce»), ancora connessa al motivo del dialogo con i morti (che, di fatto, non si realizza): queste strutture triangolari, dove gli enti del discorso entrano in rapporto grazie alla mediazione di un terzo elemento, come un nodo Borromeo (dove tre anelli sono uniti a due a due grazie al raccordo del terzo), sembrano eloquenti della distanza radicale che separa i poli della comunicazione (in *Appuntamento a ora insolita*, come si è visto, il motivo della barriera scatta in prossimità della funzione dell'«angelo [...] risorto accanto a me nella vetrina»).

In secondo luogo, nessuna delle due domande viene esaudita: chi parla, *sorridendo*, da dentro il «fuoco», produce non una narrazione («non la storia di un uomo»), «e nemmeno» il *simulacro* di una narrazione, ma un «non-racconto», come scrive Zublena: «ciò che non quaglia è soprattutto la possibilità di trarre da una vita un racconto ben formato»¹⁵¹⁰. Che se ne trae, allora? Quelle che vengono chiamate «figure della vita», e sono sostanzialmente

parola delle anime fraudolente [...]; *Purg.* XXVII, 49-50, quando Dante saggia il muro di fiamma e osserva: “Sì com' fui dentro, in un bogliente vetro / *gittato* mi sarei per rinfrescarmi”. Più in là il suicida prende la parola nel fuoco, “parlando ornato” (cfr. *Inf.* II, 67 [...]) e cita esplicitamente in corsivo il famoso verso di Cacciaguida” (Maria Antonietta Grignani, «*Voci pausate e ritmiche: tra prosa e poesia?*», in Vittorio Sereni, *un altro compleanno*, a cura di E. Esposito, op. cit., pp. 83-92, cit. p. 86).

¹⁵⁰⁹ «La citazione dantesca, delimitata come tale dalle virgolette, riduce peraltro l'efficacia mimetica del discorso, riconducendolo a una tipicità letteraria interna alla memoria culturale dell'*io* e dello stesso Sereni empirico» (N. Scaffai, *Il lavoro del poeta*, op. cit., p. 164).

¹⁵¹⁰ «Si capisce che il personaggio fa riferimento a vicende tragiche consumate nella quotidianità, ma non si riesce, appunto, a inferire una storia compiuta [...] ciò che non quaglia è soprattutto la possibilità di trarre da una vita un racconto ben formato, con un inizio e una fine e una serie di momenti fondamentali (rimangono solo “simulacri”, “figure della vita”: flash, sparsi lacerti che non si compongono in una *ratio* narrativa). Alla succinta, ma precisa, solenne, dettagliata e icastica messa in forma del racconto autobiografico dantesco di un'esistenza esemplare, il suicida di Sereni oppone una sequenza di immagini di ardua ricomposizione. Non si dimentichi poi che il racconto di Cacciaguida sceneggia un ritratto idealizzante della Firenze antica della prima cerchia, mentre il non-racconto del suicida, come poi la glossa della voce autoriale, ritrae lo squallore della vita di paese, le forme del vuoto [...] solo un confuso gioco tra reticenza e disordine» (P. Zublena, *La memoria, la ripetizione, il nulla*, op. cit., pp. 148-150).

epifanie del male o del niente («*e là di colpo nasce la cosa atroce*», «*rinvenni, pare, anni dopo nel grigiore di qui*», «*il colpo che me lo aveva finito*»), fra brandelli e toppe («*anche... e parlando onorato: / “mia donna venne a me di Val di Pado” / sicché [...]*») di un discorso che, in qualsiasi modo venga detto o scritto, ha sempre come referente il vuoto (che non si può riferire: «*In quanto all’ammanto di cui facevano discorsi / sul sasso o altrove puoi scriverlo, come vuoi*»):

È forse proprio l’incombenza [...] di un nulla che non lascia speranze né consolazioni a implicare l’impossibilità di un vero dialogo. L’isolamento dell’io e della sua riflessione si rispecchia – ma appunto non dialoga – nell’isolamento del personaggio all’interno del suo caotico monologo. La scomparsa di entrambi lascia spazio all’indifferenza della natura e della storia. Questa poesia rimane quindi non tanto esemplare degli *Strumenti umani*, ma sì di un polo estremo, nichilista, della poesia di Sereni, che diventerà dominante in *Stella variabile*, in cui non a caso il modulo dell’incontro-dialogo con il personaggio vacilla e si spegne con gli ultimi grandi fuochi di *Un posto di vacanza* (lo scambio di battute con il fantasma di Vittorini) e di *Autostrada della Cisa* (il compagno di viaggio assente, la voce della sibilla). Esito estremo e per certi versi isolato all’altezza degli *Strumenti umani* – rappresentazione del circolo malinconico tra memoria e ripetizione, destinato a dissolversi in un nulla senza luogo e senza tempo –, *Intervista a un suicida* anticipa e già radicalizza una corda che troverà la sua realizzazione più piena e diffusa nell’ultimo libro di Sereni, senza però mai oltrepassare il cupo nichilismo di quel duro e cinereo «nulla nessuno in nessun luogo mai»¹⁵¹¹.

In estrema sintesi, al cuore dell’anti-dialogismo sereniano si trova l’accadere di un vuoto radicale, approssimandosi al quale il linguaggio viene catturato nelle panie della sua natura aporetica e apofatica, che lo vuole intrinsecamente compromesso con e mortificato da quanto lo nega: si producono così le forme patologiche del *loop*, laddove la reiterazione non investe significanti pieni ma le figure della soppressione e del parlare al negativo, in una ‘fenomenologia della voce caduta’ che, per quanto culmini nel quarto libro, era già nella radice del primo. Tutto questo emerge chiaramente nell’incipit di *A un compagno d’infanzia*, altra grande stazione dialogica del vuoto:

Non resta più molto da dire
e sempre lo stesso paesaggio si ripete.
Non rimane che aggirarlo
noi due nel vento urlandoci confidenze futili
5 e crederle riepiloghi, drammatiche
verità sulla vita.

¹⁵¹¹ *Ivi*, p. 152.

«Ma tu hai la bellezza...»

«Chiacchiere

nel vento tenebroso, religione
della morte: gli anni che passano
tali e quali, la collina che riavvampa in autunno,
10 i campanili
assolati imperterriti,
pietificate ossa di morti, le nostre
radici troppo simili, da troppo
per non dolersi insieme, che quel vento
15 fa gemere...»

[...]

II

Addio addio ripetono le piante.
Addio anche a me tocca ora di dirti
con la stessa tenerezza
e intensità, con la stessa
5 umiltà delle piante
che a stormire però continueranno
fuori dallo sguardo immediato.
Non c'è nessuno, sembra, al ponte
che ripasserò tra poco: non figuro mascherato
10 d'inesistenza non querulo viandante.
Dunque via libera, e basta con le visioni!
Nella domenica confusa
di un fiume alla sua foce si colluttano
salutarmente in me...¹⁵¹²

«Non resta più molto da dire / e sempre lo stesso paesaggio si ripete» (vv. 1-2): se non fosse Sereni, verrebbero in mente l'*Io non ho nulla da dire* di Marino Moretti («Perché continuare a mentire, / cercare d'illudersi? Adesso / ch'io parlo a me mi confesso: / io non ho niente da dire»¹⁵¹³) e, più in generale, del frustrato codice crepuscolare; ma qui il sentimento del *niente da dire* non interviene più come esibita istanza identitaria che discrimina il soggetto dal consorzio sociale («Ed io son l'unico al mondo / Che non ha niente da dire»), ma, drammaticamente, proprio come apocalisse (nel senso etimologico di rivelazione, manifestazione) della comunicazione umana, che in questi episodi dialogici si muove sul bordo del precipizio dell'epifania del niente: «Non rimane che aggirarlo / noi due nel vento

¹⁵¹² Da *A un compagno d'infanzia*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., pp. 170-171.

¹⁵¹³ Cfr. §§ 5.4.2.

urlandoci confidenze futili / e crederle riepiloghi, drammatiche / verità sulla vita» (vv. 3-6). Queste «confidenze futili», suscettibili di una pur minima credibilità come «riepiloghi» (non ancora inghiottite nel *solido nulla* di *Stella variabile*), vengono trasmesse gridando «nel vento», secondo il modulo della comunicazione tra amici già incontrato in «*Ecco le voci cadono e gli amici*» e in *Il male d’Africa*: «l’istanza della ‘visione’ fantasmatica insiste da un capo all’altro del testo: a partire dalla bellissima immagine decontestualizzata dell’inizio, inclusiva dell’enigmatico interlocutore, compagno d’infanzia cosiddetto [...], sino alle immagini del finale, ove fantasmi e visioni vengono drasticamente congedati»¹⁵¹⁴. In conclusione, non si tratta del *niente da dire*, ma di *dire il niente* – o meglio, «aggirarlo», compiere cioè un’operazione che non solo non corrode l’universalità della parola lirica, ma la porta alla massima espressione di sé: la residualità del dicibile diventa lo *strumento umano* per *dire un non-contenuto*, che è il non-contenuto di tutti.

La micro-interazione si compone di due battute contigue informate dal modulo dello scarto dell’interlocutore, che viene graficamente messo in risalto dalla giustificazione a scalino che accomuna la prima battuta (di appena cinque parole) all’incipit della seconda. L’enunciato-stimolo si presenta come un’istanza che affiora dal non-detto di un precedente discorso (lo indica la congiunzione avversativa usata come formula d’apertura, comprovante il fatto che il dialogo nasce da una spinta dissociativa) per dissolversi, tramite i consueti puntini di sospensione, nel suo stesso non-detto: «“Ma tu hai la bellezza...”» (v. 6). La replica dell’*io* (che non dice, emblematicamente, «io», ma viene designato come *tu* a partire dal centro deittico del partner) si prolunga invece per dieci versi¹⁵¹⁵, il primo dei quali squalifica come «“Chiacchiere”» le parole dell’interlocutore.

Questo tipo di liquidazione, di disconferma meta-pragmatica, rimanda nuovamente alle *ciarle gozzaniane* – ma con una differenza significativa: ne *L’ultima rinuncia*, infatti, il portavoce del valore della bellezza è il Poeta, sordo all’amore filiale (manca il capezzale della madre, di cui qualcuno gli annuncia la morte) e, per estensione, indifferente alla sorte umana *tout court*, interessato solo al divino colloquio con le sfere celesti («“Che mi dici, che mi dici, / che mi parli tu di lutto?” / “Non intendo ciò che dici / quando parlo con il Tutto”»¹⁵¹⁶). In *A un compagno d’infanzia*, invece, avviene l’esatto contrario: qualcuno richiama l’*io* all’istanza

¹⁵¹⁴ S. Agosti, *Incontro con la poesia di Sereni*, op. cit., p. 21

¹⁵¹⁵ Si tratta di un’altra differenza in rapporto a *Nel magma*, dove chi dice «io» mantiene un atteggiamento improntato al minimo dispendio verbale (*poco detto, molto udito*); per contro (si è visto anche in *Appuntamento a ora insolita*), negli *Strumenti umani* le istanze-altre tendono a parlare corto, mentre il soggetto produce lunghe battute, anche consecutive.

¹⁵¹⁶ Cfr. § 5.2.

della bellezza, che gli sarebbe propria («Ma tu hai la bellezza...»); ma questi se ne dissocia, liquidandola come un richiamo «“nel vento tenebroso”», lo stesso che porta il lamento della sorte umana («“pietrificate ossa di morti, le nostre / radici troppo simili, da troppo / per non dolersi insieme”»), vv. 12-14).

Non solo: alla pari della «gioia» di *Appuntamento a ora insolita*, anche l'esperienza della «bellezza» rientra nella posizione dell'«enjoyer of life» caratteristica del *self* post-moderno, secondo il modello di Hermans: in particolare, tanto la gioia quanto la bellezza fanno parte di quel godimento di secondo livello, che viene classificato come 'a lungo termine' (nella misura in cui il suo impatto è più profondo e duraturo) ma può derivare anche da accensioni e epifanie improvvise, connesse all'esperienza intellettuale e artistica. Vale la pena notare, a questo proposito, che in *Pantomima terrestre*, di poco successiva, i due tipi di «enjoyment» entrano di nuovo in cortocircuito emblematico: «come se il poker continuasse all'aperto: / dimmi se non è stupenda la vita»¹⁵¹⁷.

Il secondo movimento si apre con il congedo replicato delle piante («Addio addio ripetono le piante», v. 1; in eco, ancora il Fortini di *Dialogo*: «“[...] e così via... Addio, addio»¹⁵¹⁸), alla cui voce si aggiunge quella del soggetto («Addio anche a me tocca ora di dirti», v. 2). I versi che seguono si rifanno direttamente all'episodio di *Un sogno* («Non c'è nessuno, sembra, al ponte / che ripasserò tra poco [...]»), laddove la ripresa sembra funzionale tanto a un'aggiunta d'inconsistenza (più precisamente, «d'inesistenza») al «senza volto» della lirica precedente («non figuro mascherato / d'inesistenza non querulo viandante. / Dunque via libera, e basta con le visioni!», vv. 9-11), quanto a un'assunzione *salutare* (a una presa di coscienza) del conflitto che si consuma nelle regioni del sé: «Nella domenica confusa / di un fiume alla sua foce si colluttano / salutarmente in me...», vv. 12-14). Come scrive Alberto Comparini,

negli *Strumenti umani* il dialogo diventa una *condicio sine qua non*, il cui sopravvalore trova predicato di esistenza nella voce dei morti e nella relazione che l'io riesce a

¹⁵¹⁷ «Long-term enjoyment can be intense but is certainly deep. It can be the result of effort and persistence, as in creative work, but it can also come in a flash, like in an unexpected experience of beauty or sudden insight. It is long-term in the sense that it has a more enduring impact on the self. It is typically described as “interesting,” “fulfilling,” “transforming,” or “liberating.” Because “the enjoyer” is prone to create coalitions with a diversity of other positions, consumerism, favoring short-term enjoyment, tends to lead to a “funnification” of the position repertoire» (H. Hermans, A. Hermans-Konopka, *Dialogical Self Theory*, op. cit., p. 291).

¹⁵¹⁸ Lo stesso dialogismo vegetale, di fatto, è un motivo della poesia fortiniana; è indicativa, per esempio, la lirica *Le piccole piante* (da *Composita solvantur*, 1994), che ibrida discorso diretto (la richiesta delle piante) e indiretto (l'accoglimento dell'io): «Le piccole piante mi vengono incontro e mi dicono: / “Tu, lo sappiamo, nulla puoi fare per noi. / Ma se vorrai entreremo nella tua stanza, / rami e radici fra le carte avranno scampo”. // Ho detto di sì a quella loro domanda» (da *Le piccole piante*, in F. Fortini, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 504, vv. 1-5).

instaurare con loro sul piano poetico e filosofico. Ogni evento, incontro o percezione porta nuove forme di conoscenza alla rete di relazioni che è ogni io; in questo senso, riconoscere le relazioni è già scoperta di sé, tracciato di una formatività colta nel suo farsi e riconoscibile più radicalmente nel suo disporsi in scrittura, ossia lo spazio lirico dell'io¹⁵¹⁹.

Un campione del carattere proteiforme proprio dell'antidialogismo sereniano è il seguente estratto da *Nel vero anno zero*, già ricordato nel secondo capitolo fra gli esempi di irregolarità interpuntiva che determinano l'opacità dialogica; l'abolizione delle marche interpuntive, nel caso specifico di Sereni, sembra profondamente connessa alla sincronicità del dialogo intralocutorio, che come si è cercato di mostrare trova in questa poesia un paradigma ideale:

Mai stato in Sachsenhausen? Mai stato.
A mangiare ginocchio di porco? Mai stato.
5 Ma certo, alle case dei Sassoni.
Alle case dei Sassoni, in Sachsenhausen, cosa c'è di strano?
Ma quante Sachsenhausen in Germania, quante case.
Dei Sassoni, dice rassicurante
caso mai svicolasse tra le nebbie
10 un'ombra di recluso nel suo gabbano.
No non c'ero mai stato in Sachsenhausen¹⁵²⁰.

La caduta dell'interpunzione dialogica iscrive il *tu per tu* in un *tra sé e sé* ossessivamente contrappuntato da negazioni e spinte avversative; la natura intrinsecamente offensiva delle domande¹⁵²¹ detona in un assedio verbale che trova il suo fulcro nel trattamento analogico del toponimo Sachsenhausen – trattamento che rimanda alle *forme di fluttuazione*¹⁵²² tipiche di *Stella variabile* (una su tutte, «*el verano* e il Verano»). Il «cosa c'è di strano?» in punta al v. 6 giunge come l'«ingegnosa scappatoia» di un parlante che si sente messo alle strette: «questo tipo di risposta deriva dall'astuto calcolo che non vi sia mezzo migliore per difendersi dall'invadenza dell'“avversario” se non quello di importunare lui stesso con un assalto,

¹⁵¹⁹ A. Comparini, *La poesia di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 316.

¹⁵²⁰ Da *Nel vero anno zero*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 176, vv. 3-11.

¹⁵²¹ «Ogni domanda rappresenta un po' un'offensiva e contiene in sé una punta di aggressività. Chi chiede si aggiudica l'“iniziativa” e con essa il raggiungimento dello scopo che si prefigge ogni azione bellicosa» (L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 190). Sul rapporto fra le forme interrogative e il relazionismo agonico della raccolta, cfr. anche Mengaldo: «gli *Strumenti umani* sono un libro fortemente interrogativo, dove la domanda, e prevalentemente del tipo che si classificherebbe come ‘retorico’, è spesso in relazione a una delle forme tipiche dell'opera, il monologo interiore o il dialogo con un *alter ego* o un interlocutore provocatorio» (P. V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, op. cit., p. 100).

¹⁵²² Niccolò Scaffai, *Appunti per un commento a Stella variabile*, in E. Esposito (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, op. cit., pp. 191-204, cit. p. 198.

facendo sì che l'offensiva si trasformi per un momento in difensiva»¹⁵²³. Come osserva Mengaldo, inoltre, il verso finale «è un classico esempio di negazione che afferma»:

Attraverso una tecnica di disseminazione di membri simili Sereni martella il suo tema della sovrapposizione del passato al presente, proiettando anche qui sul piano spaziale l'ossessione della ripetizione temporale; donde anche l'ambiguità di quell'ultimo verso, duplice ambiguità, perché la vecchia e tragica Sachsenhausen stinge sull'innocente quartiere della Germania opulenta, e «No non c'ero mai stato in Sachsenhausen» è un classico esempio di negazione che afferma, in realtà è come se suonasse 'Sì, ci sono stato in Sachsenhausen, è come se ci fossi stato, ogni punto della Germania è Sachsenhausen'¹⁵²⁴.

L'ultimo accesso dialogico degli *Strumenti umani* è in *Pantomima terrestre*¹⁵²⁵, modellizzata sull'«andamento sinusoidale di un discorso folto di reticenze e cadute»¹⁵²⁶; come accennato in calce alla lirica *A un compagno d'infanzia*, l'incipit sembra riproporre la contraddizione al cuore dell'*io* post-moderno (secondo la *Dialogical Self Theory*) dell'«enjoyer of life»:

Ma senti – dice – che meraviglia quel *cip* sulle piante
di ramo in ramo come se il poker continuasse all'aperto:
dimmi se non è stupenda la vita.

- Chiaro che cerca di prendermi per il mio verso.
5 Vorrei rispondergli con un'inezia della mente
un'altra delle mie tra le tante
(gente screziata di luna per porticati
e uno attorno tra loro, dall'uno all'altro:
assaggiate questa fresca delizia).
- 10 Certo, – rispondo invece – è stupenda. Vuoi testimoni?
Prove per assurdo? Controprove?
Eccoti di giorno in giorno la mia acredine
la mia insofferenza di gente in gente
(ma queste brezze tra le secche e le rapide
15 tra i diluvi e le requie dell'essere questi balsami...).

Pare bastargli: ma dunque (benedicente, bonario)
ma allora, coraggio!

Per giravolte di scale
va su col suo coraggio.

¹⁵²³ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 190.

¹⁵²⁴ P. V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, op. cit., p. 104.

¹⁵²⁵ «debitrice del racconto di Piero Chiara del 1962 *Il piatto piange*» (L. Barile, *Gli scrittori di un poeta*, op. cit., p. 278).

¹⁵²⁶ E. Testa, *Per interposta persona*, op. cit., p. 22.

Parli – gli grido dietro –
 come un credente di non importa che fede.

20 E lui per rami di scale, mezza faccia già disfatta
 mezza in ombra, canzonandomi con parole d'autore: *¿le gusta
 este jardin que es suyo? Evite...*
 dal basso gli completo la frase: *que sus hijos lo destruyan*
 rifacendogli il verso.
 [...] ¹⁵²⁷

Rispetto all'opacità radicale di *Nel vero anno zero*, *Pantomima terrestre* ripristina alcuni indicatori del discorso diretto riportato: per tre volte (al v. 1, 10 e 18) il sintagma del *verbum dicendi* è in un inciso marcato da trattini medi; se *A un compagno d'infanzia* si apre con l'immagine di «due» che si aggirano *urlandosi* «riepiloghi, drammatiche / verità sulla vita», per chiudersi su quella di un «addio» detto con «tenerezza / e intensità», i *verba dicendi* di *Pantomima* registrano una contraria escalation, per cui dagli iperonimi *dire* e *rispondere* dei primi due incisi si passa al *gridare* del terzo.

Il cortocircuito *udire-dire* al cuore dell'enunciazione patica, di cui questa lirica sembra un paradigma, emerge con forza particolare nella battuta incipitaria, che prende l'abbrivio da una congiunzione avversativa in prima posizione, con il consueto sbalzo dal nulla che determina l'avvio di molti episodi dialogici. L'incipit della battuta giunge significativamente come un invito all'ascolto, ovvero a tendere l'orecchio alla captazione di un'armonica di fondo, che modula nel *continuum* di un'unica intonazione il tappeto acustico di un gioco d'azzardo al paesaggio sonoro naturale: «Ma senti – dice – che meraviglia quel *cip* sulle piante / di ramo in ramo come se il poker continuasse all'aperto» (vv. 1-2).

Sembra di estrema importanza, quindi, il fatto che l'invito a udire si sviluppi in un invito a *dire*: «dimmi se non è stupenda la vita» (v. 3). Questo invito, che risponde a un'istanza di euforica contemplazione del creato (si tratta, dal punto di vista pragmatico, di un'esortazione ad ammettere che *sì*, «è stupenda la vita») viene sintatticamente organizzato in una struttura che evidenzia l'avverbio di negazione («dimmi se non»), di modo tale che, trovandosi a immediato contatto con la subordinata oggettiva, finisce per attivare il dispositivo della denegazione freudiana («*non* è stupenda la vita», corsivo mio), oltre a confermare la modalità del *parlare al negativo* caricandola di densità spirituale.

La seconda strofa coincide con l'immediata reazione dell'*io*. Il v. 4 soprattutto, «Chiaro che cerca di prendermi per il mio verso», messo in risalto dal contatto con lo spazio bianco,

¹⁵²⁷ Da *Pantomima terrestre*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., pp. 181-182.

sembra aprirsi a due interpretazioni: la prima in rapporto al contenuto, per cui il «mio verso» è il gesto lirico stesso, secondo il motivo del coglimento delle corrispondenze fra realtà apparentemente dissociate ma di fatto connesse in un'unica trama sonora; la seconda relata alla forma, per cui il «mio verso» è proprio «il *mio*», inteso come lo stile specifico del *parlare al negativo*, anche (soprattutto) per negare, affermandolo, che «è stupenda la vita». I versi seguenti, che rivelano quanto il soggetto *vorrebbe* replicare («Vorrei rispondergli con un'inezia della mente [...]», v. 5), preparano il terreno alla terza strofa, in cui è riportata la risposta effettiva: «Certo, – rispondo invece – è stupenda. Vuoi testimoni? / Prove per assurdo? Controprove?» (vv. 10-11).

Il fatto stesso che la risposta effettiva non corrisponda all'intenzione reale indicherebbe inoltre un ulteriore stadio conflittuale: invece di mantenere il *suo* stile («un'inezia della mente / un'altra *delle mie* tra le tante», corsivo mio) come fa, paradossalmente, la sua controparte, chi dice «io» si altera (nel senso che si tradisce rispetto al suo stile) producendo un fuoco di domande dalla non celata offensività, che scarica l'accumulo spirituale su una retorica simil giudiziaria fatta di «Prove» e «Controprove»; in questo senso, emerge un'ulteriore distanza dal modello di *Nel magma*, in cui la mossa della pseudo-conferma («Certo, [...] è stupenda») è dettata, più che da un'istanza conflittuale (un rifiuto alimentato dall'«acredine»), da una finta tolleranza disconfermante.

Sia la seconda sia la terza strofa terminano con due parentetiche che allontanano dalla situazione dialogica, proiettandola in uno scenario turbolento e fortemente simbolico che segue e sviluppa (come sembra indicare anche il trattamento dei dimostrativi) le suggestioni della prima voce («quel *cip* sulle piante / di ramo in ramo»): «(gente screziata di luna per porticati / e uno attorno tra loro, dall'uno all'altro: / assaggiate *questa fresca delizia*» (vv. 7-9, corsivo mio); «(ma *queste brezze* tra le secche e le rapide / tra i diluvi e le requie dell'essere *questi balsami...*)» (vv. 14-15, corsivo mio). In altre parole, per quanto l'invito a *sentire* su cui si apre la lirica venga accusato come una provocazione, sembra che il soggetto non possa dispensarsi dal farlo.

Ricongiungendosi alla prima, la quarta strofa riporta al centro la figura dell'interlocutore, che significativamente non promuove l'escalation conflittuale («Pare bastargli», v. 16). Ciò nonostante, la nuova istanza di vitalismo di cui si fa benevolo vettore («ma dunque (benedicente, bonario) / ma allora, coraggio!») viene respinta dall'*io*, che se ne dissocia per partito preso («Per giravolte di scale / va su col *suo* coraggio», corsivo mio), o per un meccanismo di difesa che lo spinge a continuare l'offensiva: «Parli – gli grido dietro – /

come un credente di non importa che fede»; la similitudine con un generico professante religioso, inoltre, è tortuosamente costruita su un avverbio di negazione. La *Ringskomposition* è marcata anche dalla didascalia che anticipa l'ultima battuta del partner (semovente «per rami di scale», come il «*cip* sulle piante»), e dal fatto che questi torni sul motivo iniziale della gioia per la contemplazione del *locus amoenus* (che l'espedito della citazione¹⁵²⁸ in lingua straniera distanzia ma la struttura della sintassi riavvicina: «*este jardin que es suyo*»).

Lo scambio si conclude paradigmaticamente con una coppia adiacente risolta tramite la *joint production technique*, stavolta eseguita con successo «in un solo nodo di reciproca canzonatura»¹⁵²⁹ (in *Appuntamento a ora insolita*, come si è visto, il completamento della battuta viene ostilmente riparato): «E lui [...] canzonandomi con parole d'autore: *¿le gusta / este jardin que es suyo? Evite... / dal basso gli completo la frase: que sus hijos lo destruyan / rifacendogli il verso*» (vv. 20-24). In questo passaggio, il motivo del doppio-poetico (incontrato in *Una visita in fabbrica*, *Intervista a un suicida* o, da venire, in *Poeta in nero*) raggiunge un apogeo: l'io «rifà il verso» all'interlocutore che gli fa il verso «canzonandolo con parole d'autore», con la faccia, non a caso, dimidiata («mezza faccia già disfatta / mezza in ombra»). I «quattro diversi tipi di voce»¹⁵³⁰ registrati in *Pantomima terrestre* (cui volendo si potrebbe aggiungere l'infiltrazione del v. 9, «assaggiate questa fresca delizia», portatrice dell'istanza dell'«insensatezza estiva», su cui si conclude la lirica) non sono scanditi da una punteggiatura analitica che ne mostri chiaramente i confini, ma entrano in rapporto sistemico all'interno di un discorso iper-stratificato, che ha le sue radici profonde nel trauma della violenza storica e nel sentimento di colpa che «insostenibile» che vi si connette: «un pozzo di lavoro con attorno / un girotondo di prigionieri [...] a catena».

Sembra opportuno notare, infine, la ripartizione delle battute, per cui la controparte lancia in apertura l'istanza dell'*enjoyer* («*le gusta*»), mentre il soggetto chiude sul verbo della distruzione («*lo destruyan*»). L'immagine «del giardino della casa del console invaso dalla sterpaglia»¹⁵³¹ che fa da ipotesto alla battuta completata dischiude il *topos* dell'Eden perduto,

¹⁵²⁸ Dal romanzo *Under the Volcano* (1947) di Malcolm Lowry.

¹⁵²⁹ «All'apertura, in forma di discorso diretto dell'interlocutore [...] succedono il grumo, psicologico e verbale, di non detto e intenzione del dire dell'io poetante [...] e, con progressivo effetto di crescita vocale, una serie di battute che alternano alla prima risposta dell'io [...] la replica del contraddittore [...] e, ancora, la controreplica dell'io [...] per giungere infine al duetto che unisce le due voci in un solo nodo di reciproca canzonatura» (E. Testa, *Per interposta persona*, op. cit., p. 22).

¹⁵³⁰ «In *Pantomima terrestre* si mischiano quattro diversi tipi di voce: il discorso dell'antagonista, diretto e pronunciato pubblicamente [...]; la battuta di risposta, anch'essa pubblica e diretta [...]; il discorso mentale dell'io che organizza la regia del dialogo, esposto come soliloquio e quindi organizzato in vista di una comunicazione [...], il monologo interiore» (G. Mazzoni, *Sereni*, op. cit., pp. 164-165).

¹⁵³¹ L. Barile, *Gli scrittori di un poeta*, op. cit., p. 276.

divenendo «metafora di una esperienza ricca e significativa ormai collassata, di una apocalisse culturale e soggettiva»¹⁵³²; su quest'apocalisse culturale e soggettiva si fonda dunque l'apocalisse dialogica del quarto libro:

Questa escalation autoanalitica (e autopunitiva) e di definitiva presa d'atto della impossibilità di un accordo con la vita e la piena trasparenza della parola e della coscienza a se stessa domina le poesie di *Stella variabile* [...]. Lo stesso titolo del resto segnala lo spostamento di prospettiva rispetto alla silloge precedente: dagli «strumenti umani», come mezzi attraverso cui gli uomini entrano in rapporto con la vita, alla straniante prospettiva stellare, proiettata in un altrove che sempre più si identifica con il regno della memoria, del sogno e del trapasso¹⁵³³.

§§ 7.2.3 *Stella variabile*

Nell'antidialogismo di *Stella variabile*, dove «le poesie dialogiche sono meno frequenti che negli *Strumenti umani*»¹⁵³⁴, culminano le modalità della voce caduta, del *loop* del linguaggio e del parlare al negativo. A partire dal testo incipitario, *Quei tuoi pensieri di calamità*, le figurazioni del quarto libro sereniano entrano in una regione di silenzio, dove raramente trovano la forza per esprimersi attraverso la presa di parola diretta:

Rispetto agli *Strumenti umani*, dove la presenza della morte era accompagnata dal dialogo tra l'io e i defunti, in *Stella variabile* gli «amici / [...] sorridono» e non proferiscono parola; [...] non partecipano alla scoperta della morte da parte del soggetto, suggerendo così una nuova postura etica tra i personaggi della raccolta, per la quale l'alterità non è più foriera di alcuna sintesi dialettica tra io e non-io¹⁵³⁵.

Il mutismo coinvolge tanto i possibili interlocutori («postille sempre più fioche»¹⁵³⁶) quanto, più in generale, il creato («le rive / [...] sono mute non inventano niente per me»¹⁵³⁷), e lo stesso soggetto («il mio mutismo è il loro»¹⁵³⁸; «avrei voluto dire»¹⁵³⁹; «mi sentite?»¹⁵⁴⁰), il

¹⁵³² *Ivi*, p. 277.

¹⁵³³ Giulia Raboni, *Nota introduttiva* a V. Sereni, *Poesie e prose*, op. cit., pp. 39-40.

¹⁵³⁴ P. Giovannetti, *Se, e come racconta la poesia di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 54.

¹⁵³⁵ A. Comparini, *La poesia di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 322. Ma cfr. anche Giulia Raboni: «*Incipit ed explicit* si accordano comunque nella forma del dialogo con se stesso, in linea con il carattere dominante della raccolta, dove si nota ancora l'affievolirsi degli interlocutori, veri o immaginari, che tanto spazio avevano invece conquistato nella raccolta precedente, a favore della messa in scena sempre più esplicita dello sdoppiamento dell'io in lotta con se stesso (*Paura prima e Paura seconda*)» (G. Raboni, *Nota introduttiva*, op. cit., p. 42).

¹⁵³⁶ Da *Altro posto di lavoro*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 253, v. 9.

¹⁵³⁷ Da *Un posto di vacanza*, II, *Ivi*, vv. 13-15, p. 225.

¹⁵³⁸ *Ibidem*, v. 16.

¹⁵³⁹ Da *Un posto di vacanza*, VI, *Ivi*, p. 232, v. 14.

¹⁵⁴⁰ Da *Il poggio*, *Ivi*, p. 257, v. 2.

paesaggio in cui transita («Nel mutismo domestico»¹⁵⁴¹; «tempo pietrificato in spazio / di mutismo»¹⁵⁴²; «su un fiume di impercepiti nonnulla»¹⁵⁴³; «per campagne allucinate aafone»¹⁵⁴⁴). Fanno da contraltare a queste lande di silenzio le volute di un discorso internamente iper-stratificato, che nasce per spinte intra-locutorie: (per fare un esempio, secondo Giovannetti l'incipit desiderativo della seconda lirica, *In una casa vuota*, «“Si ravvivassero mai” è un enunciato che forse dobbiamo leggere: “*Sto pensando: ‘Si ravvivassero mai’”»¹⁵⁴⁵); un caso eloquente di iper-stratificazione si trova nel primo movimento di *Un posto di vacanza*¹⁵⁴⁶:

Al buio tra canneti e foglie dell'altra riva
facevano discorsi: sulla – è appena un esempio –
30 retroattività dell'errore. Ma uno di sinistra
di autentica sinistra (mi sorprendevo a domandarmi)
come ci sta come ci vive al mare?
Sebbene fossero (non tutti) più forti rematori nuotatori di me.
Anno: il '51. Tempo del mondo: la Corea.
35 Certe volte – dissi col favore del buio – a sentire voi parlare
si sveglia in me quel negro che ho tradotto:
*«Hai cantato, non parlato, né interrogato il cuore delle
cose: come puoi conoscerle?» dicono ridendo
gli scribi e gli oratori quando tu...*¹⁵⁴⁷

I «discorsi» degli altri attivano nell'*io* una serie di contro-discorsi terminante con una messa in discussione del rapporto tra la conoscenza della realtà («*il cuore / delle cose*») e le risorse del linguaggio; questa messa in discussione giunge a sua volta come l'istanza veicolata dalla battuta diretta che «*scribi e [...] oratori*» (emblematicamente «*ridendo*») pronunciano in un altro testo, «tradotto» dallo stesso soggetto, il cui ricordo «si sveglia» appunto «a sentire voi parlare». L'effetto che ne deriva, apparentemente paradossale, è quello delle *scatole cinesi* di cui si è parlato in rapporto a *Purgatorio de l'Inferno*, 2 di Sanguineti («poi Calvino mi disse / (al Norman) che Pavese diceva; allora dissi (a me stesso): spiegherò; / proprio le medesime

¹⁵⁴¹ Da *Giovanna e i Beatles*, *Ivi*, p. 218, v. 1.

¹⁵⁴² Da *Domenica dopo la guerra*, *Ivi*, p. 213, vv. 20-21.

¹⁵⁴³ Da *Un posto di vacanza*, VI, *Ivi*, p. 232, v. 24.

¹⁵⁴⁴ Da *Nell'estate padana*, *Ivi*, p. 258, v. 10.

¹⁵⁴⁵ P. Giovannetti, *Se, e come racconta la poesia di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 54.

¹⁵⁴⁶ Lo stesso incipit del poemetto, «Un giorno a più livelli», avverte «della molteplicità di stratificazioni di esperienza di cui si avvale, secondo Sereni, la trascrizione poetica del dato» (F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 134).

¹⁵⁴⁷ Da *Un posto di vacanza*, I, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 224, vv. 28-39.

cose (di Paz); anche questo (spiegherò)¹⁵⁴⁸), ossia di livelli enunciativi che scaturiscono l'uno dall'altro. Con la differenza che le 'scatole' sereniane sono 'piene' di una *nulla solido*: mentre in Sanguineti il potenziale dialogico deflagra, presentandosi in frantumi di battute incapaci di organizzarsi logicamente, il discorso iper-stratificato di Sereni implode in modo ordinato, collassando verso l'interno fino all'origine del vuoto che lo produce, come su quella *superficie di Riemann* dove, secondo Valery, avviene ogni dialogo¹⁵⁴⁹. A lato, il quarto movimento del poemetto si apre con la battuta diretta sé-orientata di uno «scriba» che prende la parola per parlare al negativo, in una forma che combina le dimensioni del linguaggio *inceppato* e del *dire che non*: «Mai così – si disse rintanandosi / tra le ripe lo scriba – mai stato / così tautologico il lavoro, ma neppure mai / ostico tanto» (IV, vv. 1-4)¹⁵⁵⁰.

Accanto al *si* riflessivo del *dirsi* dello scriba, *Stella variabile* registra frequenti occorrenze del *si* impersonale, ancora a partire da *In una casa vuota*, («Purché *si* avesse», «Oggi *si* è»¹⁵⁵¹, corsivo del testo). Il *si* impersonale, sullo sfondo dell'heideggeriano *Dasein*¹⁵⁵², confluisce nelle forme del *loop* e del parlare generalizzato («dicono»¹⁵⁵³; «si dice»¹⁵⁵⁴; «Sentire / cosa ne dicono»¹⁵⁵⁵; «tornava a dirsi»¹⁵⁵⁶), rappresentate dai verbi dichiarativi che rimandano alla riproduzione reiterata del processo comunicativo, ovvero al «fittamente deliberante» e nientificante «conciliabolo»¹⁵⁵⁷ («Ripetendolo in echi mi incoraggia / o mi burla»¹⁵⁵⁸, «torna a tentarmi in tanti anni quella voce / (era un disco) di là»¹⁵⁵⁹, «lo ripeto / [...] con la monotonia di una guida»¹⁵⁶⁰, «discorrono voci sotto casa»¹⁵⁶¹) e dalle rappresentazioni dei possibili *falso-veri* figuranti, ai quali ci si riferisce non di rado

¹⁵⁴⁸ Cfr. §§ 2.2.4.

¹⁵⁴⁹ Si ricava l'indicazione da Blanchot, che a sua volta riferisce un aneddoto del matematico Paul Montel: «I matematici usano uno strumento chiamato superficie di Riemann: è un taccuino ideale composto da tanti fogli quanti ne occorrono; essi hanno uno spessore totale sempre nullo e sono uniti insieme secondo certe regole. Su questa superficie a fogli essi scrivono dei numeri, parecchi dei quali allo stesso posto su fogli diversi. Nel corso di una conversazione, Valery mi disse: "Non vi sembra che il dialogo avvenga su una superficie di Riemann? Il discorso che vi faccio è scritto sul primo foglio, ma nello stesso tempo preparo sul secondo quello che vi dirò in seguito e arrivo a scrivere, su un terzo foglio, quello che verrà dopo. Voi, da parte vostra, mi rispondete sul primo foglio, ma intanto predisponete su altri fogli ciò che contate di dirmi in seguito"» (M. Blanchot, *La conversazione infinita*, op. cit., p. 93, n.).

¹⁵⁵⁰ «Quasi un singulto, un balbettio (*mai così, mai stato così, ma neppure mai*) inceppa il discorso» (F. D'Alessandro, *Il disegno profondo del posto di vacanza*, op. cit., p. 148).

¹⁵⁵¹ Da *In una casa vuota*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 190, v. 6 e v. 12.

¹⁵⁵² Cfr. soprattutto A. Comparini, *La poesia di Vittorio Sereni*, op. cit.

¹⁵⁵³ Da *Lavori in corso*, I, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 193, v. 18.

¹⁵⁵⁴ Da *A Venezia con Bionson*, *Ivi*, p. 207, v. 22.

¹⁵⁵⁵ Da *Un posto di vacanza*, II, *Ivi*, p. 225, vv. 13-14.

¹⁵⁵⁶ Da *Un posto di vacanza*, IV, *Ivi*, p. 229, v. 14.

¹⁵⁵⁷ Da *Un posto di vacanza*, VII, *Ivi*, p. 233, v. 6.

¹⁵⁵⁸ Da *Revival*, *Ivi*, p. 210, vv. 5-6.

¹⁵⁵⁹ Da *Un posto di vacanza*, I, *Ivi*, p. 224, vv. 24-25.

¹⁵⁶⁰ *Ibidem*, vv. 46-47.

¹⁵⁶¹ Da *Un posto di vacanza*, V, *Ivi*, p. 230, v. 1.

tramite un participio sostantivato: un brulichio di voci conformate nell'inautenticità della chiacchiera, «percepite [...] più come suono che come senso»¹⁵⁶², il cui *topic* viene omesso («cosa mai si diranno?»¹⁵⁶³) o indicato in modo ambiguo («facevano discorsi: sulla – è appena un esempio – / retroattività dell'errore»¹⁵⁶⁴):

«bocche minime vocianti sotto vetro»¹⁵⁶⁵;
«la parola / è alle giovani frasche avventantisi ai vetri / [...] una sola deriva»¹⁵⁶⁶;
«pascolo di echi»¹⁵⁶⁷;
«quei parlanti parlanti / e ancora parlanti»¹⁵⁶⁸;
«un natante col suo eloquio / congetturante: / confabula [...] monologa dialoga»¹⁵⁶⁹;
«discorsi di siepi / vaneggianti [...] rimpalli / d'echi»¹⁵⁷⁰.

A lato, si può osservare una particolare affinità con le *bocche acide, ammiccanti, incerte e senza parole* di Fortini (gli esempi si traggono ad apertura di libro):

«Non mi parlate di primavera avvenire / le vostre bocche acide le disseccano»¹⁵⁷¹;
«Si fa tardi. Vi vedo, veramente / eguali a me [...] con le parole e gli ammicchi, eccitati // e depressi, sciupati e infanti, rauchi / per la conversazione ininterrotta [...] / Le voci odo lontane come i fili / del tramonto tra le pietre e i cavi... / Ogni parola che mi giunge è addio»¹⁵⁷²;
«Non so, non capisco, non parlo, lasciatemi andare»¹⁵⁷³;
«Molto lontane voci, strazi... Le tue figure / sempre, falsa coscienza, così le ripeti?»¹⁵⁷⁴;
«Gente viene, ti pare di conoscere le voci, / senti che ragionano salendo»¹⁵⁷⁵;
«Mi dispongo a parlare, a ripetermi, / a ridere, a finirmi»¹⁵⁷⁶;
«Chiamo al telefono qualcuno che non c'è»¹⁵⁷⁷.

¹⁵⁶² F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 141.

¹⁵⁶³ Da *Un posto di vacanza*, I, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 227, v. 2.

¹⁵⁶⁴ *Ibidem*, vv. 29-30.

¹⁵⁶⁵ Da *Lavori in corso*, II, *Ivi*, p. 195, v. 9.

¹⁵⁶⁶ Da *Interno*, *Ivi*, p. 200, v. 5-9.

¹⁵⁶⁷ Da *Esterno rivisto in sogno*, *Ivi*, p. 216, v. 5.

¹⁵⁶⁸ Da *Un posto di vacanza*, I, *Ivi*, p. 225, vv. 55-56.

¹⁵⁶⁹ Da *Un posto di vacanza*, II, *Ivi*, pp. 226-227, vv. 49-53; lo stesso *verbum dicendi* ricorre in *Notturmo*, «Confabula di te laggiù qualcuno» (*Ivi*, p. 244, v. 1).

¹⁵⁷⁰ Da *Villaggio verticale*, *Ivi*, p. 242, v. 4-8.

¹⁵⁷¹ Da *Ai critici progressisti (Poesia e errore)*, in F. Fortini, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 97, vv. 1-2.

¹⁵⁷² Da *Agli amici (Poesia e errore)*, *Ivi*, p. 214, vv. 1-13.

¹⁵⁷³ Da *Aprile 1961 (Una volta per sempre)*, *Ivi*, p. 242, v. 10.

¹⁵⁷⁴ Da *La poesia delle rose*, 5 (*Una volta per sempre*), *Ivi*, p. 287, vv. 1-2.

¹⁵⁷⁵ Da *Dalla collina*, 1 (*Questo muro*), *Ivi*, p. 315, vv. 18-19.

¹⁵⁷⁶ Da *Alla Buca Mario (Questo muro)*, *Ivi*, p. 368, vv. 17-18.

¹⁵⁷⁷ Da *Il registratore (Questo muro)*, *Ivi*, p. 372, v. 1.

Queste e altre forme di *loop*, come il *farfuglio*¹⁵⁷⁸ o lo strascico soprasedimentale di *Revival* («Bella l'Opzione – mi saluta / [...] Bellissima...»¹⁵⁷⁹), che captano «l'inesausto sciabordare delle onde e le voci di festa *che* non trovano compimento, né significato»¹⁵⁸⁰, sono le declinazioni di una crisi esperita come «indecifrabile produzione infinita di senso»¹⁵⁸¹. Crisi che emerge anche in rapporto al *parlare al negativo*: da un lato, nella forma del *non dire* («non chiederti [...] non dire»¹⁵⁸²), cioè della «comunicazione non realizzata»¹⁵⁸³, di cui il mutismo è esito e variante («A tali domande non rispondono più / [...] Col male di una domanda non fatta / di una risposta non giunta si va»¹⁵⁸⁴); dall'altro lato, in quella del *dire che non*, ossia della comunicazione realizzata per negare («rinnega [...] rifiuta»¹⁵⁸⁵, «stanno dandoci torto»¹⁵⁸⁶, «Mi spiegano che non»¹⁵⁸⁷, «dicono no dicono no gli oleandri»¹⁵⁸⁸, «Non ama – si dice»¹⁵⁸⁹). L'ultimo degli esempi riportati, in cui la forma del *dire che non* si sovrappone al *si dice* del parlare generalizzato, mostra l'intersecarsi dei modi anti-dialogici¹⁵⁹⁰.

Il primo scambio di battute si trova nella lirica *Poeta in nero*:

Nera cintura stivaletti neri
 nero il cappelluccio a cencio
 tutto bardato di nero se ne sta
 ritto sullo sgabello inalbera
 5 un cartello con la scritta: *Ich bin*
stolz ein Dichter zu sein

¹⁵⁷⁸ «farfugliando il nome di mia madre» (da *Ogni volta che quasi*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 219, v. 5); «farfugliante animula» (da *Un posto di vacanza*, IV, *Ivi*, p. 229, v. 14).

¹⁵⁷⁹ Da *Revival*, *Ivi*, p. 210, vv. 1-4.

¹⁵⁸⁰ F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 131.

¹⁵⁸¹ A. Comparini, *La poesia di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 331.

¹⁵⁸² Da *Lavori in corso*, I, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 193, vv. 8-9. Altri esempi: «non lo dissi» (*Verano e solstizio*, *Ivi*, p. 249, v. 4); «Non vorrai dirmi» (*Altro posto di lavoro*, *Ivi*, p. 253, v. 1); «non mi appello» (*Addio Lugano bella*, *Ivi*, p. 197, v. 12); «più di quanto non dica» (*Di taglio e cucito*, *Ivi*, p. 205, v. 4); «non chiamano me / né altri quelle luci» (*Un posto di vacanza*, II, *Ivi*, p. 226, vv. 38-39); «non lusingarmi più» (*Un posto di vacanza*, VII, *Ivi*, p. 233, v. 33). Una variazione sul tema si trova nel primo movimento di *Un posto di vacanza*: «Non scriverò questa storia» (I, *Ivi*, p. 224 v. 27); è la prima volta nel libro che compare il verbo *scrivere*, nella forma del non-scrivere, seguito da un dimostrativo che smentisce l'enunciato, in una sorta di doppia negazione; lo stesso enunciato viene ripreso e ampliato nel secondo movimento, stavolta in dipendenza da un predicato che rimanda al *loop* del linguaggio («Non scriverò questa storia – mi ripeto», v. 11).

¹⁵⁸³ E. Testa, *Per interposta persona*, op. cit., p. 55.

¹⁵⁸⁴ Da *A Venezia con Bion*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 207, vv. 9-14.

¹⁵⁸⁵ Da *Addio Lugano bella*, *Ivi*, p. 197, v. 3. Altri esempi: «riferiscono / che [...] non» (*Un posto di vacanza*, V, *Ivi*, p. 230, vv. 4-6); «Un sasso, ci spiegano, / non è» (VII, *Ivi*, p. 233, vv. 10-11). Altra faccenda, quando il *verbum dicendi* viene usato positivamente, ma per congedarsi: «tutto diceva addio» (*Un posto di vacanza*, IV, *Ivi*, p. 229, v. 39).

¹⁵⁸⁶ Da *Festival*, *Ivi*, p. 215, v. 2.

¹⁵⁸⁷ Da *Un posto di vacanza*, VI, *Ivi*, v. 7, p. 231.

¹⁵⁸⁸ Da *Niccolò*, v. 23, p. 234.

¹⁵⁸⁹ Da *A Venezia con Bion*, *Ivi*, p. 207, v. 23.

¹⁵⁹⁰ Altro esempio è *Madrigale a Nefertiti* (*Ivi*, p. 245), dove chi dice «io» si trova implicato, nel giro di pochi versi, nel dire ipotetico («se tento di dirgli», v. 5) e nella risposta elusa («e di tutt'altro se gli parlo parla», v. 12).

muovendo le labbra appena.
Sono fiero di essere un poeta.
 Ma perché tanto nero?
 10 gli domando con gli occhi.
 Vesto il lutto per voi
 da dietro vetri neri
 con gli occhi mi risponde¹⁵⁹¹.

Di fronte allo scambio telepatico di *Poeta in nero*, vale la pena ricordare come sia una caratteristica dei dialoghi lirici il fatto di costituirsi sulla base di un'udibilità assoluta, o di quello che Vivienne Mylne chiama *oreille intérieure*¹⁵⁹²; detto altrimenti, che l'interazione si svolga all'interno di una cornice onirica, memoriale, ipotetica, telepatica o semplicemente si dia senza cornice (statuto di molte liriche a dialogicità totale) non ha incidenza, di per sé, né sulla struttura formale né sulla relazione interlocutiva né sull'argomento in oggetto: in pratica, il fatto che questi scambi trovino una cassa di risonanza negli stessi strumenti critici che si applicano all'analisi dell'interazione verbale sembra una riprova della loro sostanziale equivalenza sul piano logico.

In questo caso specifico, dunque, il dialogo avviene per telepatia o forza (espressività) cinesica: «gli domando con gli occhi» (v. 10), «con gli occhi mi risponde» (v. 13); come sempre, l'abolizione delle marche interpuntive del riporto contrassegna opacamente lo scambio, suggerendo (è questa, al fondo, la funzione dell'opacità nel dialogismo di Sereni) l'interscambiabilità degli attanti – o per ricorrere a un altro lessico, la caduta delle frontiere identitarie dell'*io*, gestito come il luogo sincrono dove istanze divergenti *risorgono* entrando in conflitto. L'equipollenza fra le due istanze è marcata dalla simmetria delle battute, il cui arco enunciativo si esaurisce in uno spazio testuale identico, corrispondente all'unità versale (la *speakership* è equamente distribuita).

Al solito, l'iniziativa scocca nel segno della congiunzione avversativa come formula d'apertura, seguita da una richiesta di spiegazione: «Ma perché tanto nero?» (v. 9); l'implicito di una domanda così articolata sembra la parzialità dell'accordo, per cui il soggetto condividerebbe almeno in parte l'istanza incarnata dalla controfigura, ovvero la fiera coscienza «*di essere un poeta*» (che rientra paradigmaticamente nella serie dei valori positivi veicolati dalle controparti dell'*io*: la «gioia», la «bellezza», il «coraggio»), e tuttavia ne mette in questione la modalità esecutiva, il fatto cioè che all'autoinvestitura poetica corrisponda la

¹⁵⁹¹ *Poeta in nero*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 209.

¹⁵⁹² Cfr. nota 151.

vestizione di «tanto nero». Lo scarto dell'interlocutore che organizza la risposta si gioca nello spazio delle ultime due parole: «Vesto il lutto per voi» (v. 11); dicendo «per voi», infatti, il partner si posiziona come redentore, specchio e-spiante, togliendo la parola al soggetto, che di fatto si trova riposizionato come debitore, addossato di una colpa.

Altro «Ma» indicativo è quello di *Domenica dopo la guerra*, che non fa da preludio a uno scambio dialogico ma converte l'istanza di amore spirituale che detta la battuta iniziale in un connubio mercificante, «oggi che nemmeno è domenica»:

5 ... amami – lui dice – di ritorno
 amami a tutta forza con forza
 di rivalsa per tutti questi anni...
 Ma
 [...]

 Ma no che si annusano e studiano
 gentili e teneri quasi

25 – britannico lui lei fiamminga –
 e poi si buttano a trattare l'affare
 oggi che nemmeno è domenica¹⁵⁹³.

L'esortazione all'amore o all'attaccamento emotivo¹⁵⁹⁴ entra dunque in relazione diretta con la questione della vacuità enunciativa, come indica anche la prosa del 1978 *Autoritratto*, in cui si parla di «un originario, vuoi deluso vuoi disatteso vuoi incorrisposto, amore della vita»¹⁵⁹⁵. Negli episodi lirici, questa mancata risposta determina una serie di forme patologiche: come la voce caduta di *Domenica dopo la guerra*, il *loop* di *Una visita in fabbrica*, il parlare al negativo di *A Venezia con Bion* e addirittura, per un cortocircuito già intravisto in *Appuntamento a ora insolita*, l'esortazione alla guerra di *Esterno rivisto in sogno*: «Animo – ammicca quel signore della guerra – / tu coi tuoi fucilieri non lo vorresti / un rinforzo di fuoco?»¹⁵⁹⁶. Nel terzo movimento di *Un posto di vacanza*¹⁵⁹⁷, il cui esergo «posto nel solco

¹⁵⁹³ Da *Domenica dopo la guerra*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 213, vv. 5-27.

¹⁵⁹⁴ Cfr. anche *A Parma con A. B.*, IV («Abbiatela cara – dice – quest'ombra», *Ivi*, p. 60, v. 4), altra «poesia sul desiderio» (F. Magro, *Lettura di A Parma con A. B.*, op. cit., p. 214).

¹⁵⁹⁵ «[La ricerca dell'identità], almeno nel mio caso, non può fruttare se non riconoscimenti episodici, cioè identificazioni – e autoidentificazioni – parziali e transitorie, è una caccia che non presuppone una preda finale e onnicomprensiva. Vive, se vive, di una contraddizione da cui trapela, a strappi, un originario, vuoi deluso vuoi disatteso vuoi incorrisposto, amore della vita» (da *Autoritratto*, in V. Sereni, *Poesie e prose*, op. cit., p. 674).

¹⁵⁹⁶ Da *Esterno rivisto in sogno*, *Ivi*, p. 217, vv. 28-30.

¹⁵⁹⁷ Dove «l'illusione dialogica suggerita, inizialmente, dalla presenza di un uomo e di una donna, è subito franta dal ritorno subitaneo della figura femminile alla propria condizione iniziale [...] fino alla dipartita» (A. Comparini, *La poesia di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 336).

del “Mixing / memory and desire” di eliotiana memoria»¹⁵⁹⁸ sfrutta il *dire che non* («“memoria che ancora hai desideri” / dici che non l’intendi – o, se l’intendi, non ami»), il motivo dell’esortazione all’amore viene «proiettato, fuori dal soggetto lirico, sul piano delle ‘cose’, tra superficie riflettente e figura riflessa»¹⁵⁹⁹, ancora per spinta di un «Ma» iniziale:

Ma guarda

– tornano voci dalla foce – guarda da un’ora all’altra
come cambiano i colori: di grigio in verde, di verde
in freschissimo azzurro.

25 Amalo dunque – da cosa a cosa
è la risposta, da specchiato a specchiante –
amalo dunque il mio rammemorare
per quanto qui attorno s’impenna sfavilla si sfa¹⁶⁰⁰.

Praticare la memoria nel disfacimento del circostante: per dirla con Mengaldo, in *Un posto di vacanza* opera «il massimo sforzo di auto-comprensione e auto-dichiarazione che il poeta abbia compiuto»¹⁶⁰¹: nello «spazio ermeneutico multiforme» del poemetto, scrive Comparini, Sereni «rappresenta una vera e propria semiosi dell’eccedenza, della moltiplicazione fenomenologica della cosa conosciuta che si dirama e frammenta lungo l’orizzonte del soggetto conoscente»¹⁶⁰². La sola accensione dialogica del componimento ha luogo nella quinta ripresa, preceduta da «conati allocutivi che non vanno oltre le forme comuni della *sermocinatio* lirica»¹⁶⁰³. Questi «spifferi» di voci eluse non arrivano a permutarsi in dialogo principalmente per due motivi: l’enigmaticità del codice, *disperso* in un limbo di difficile decodificazione («da un codice disperso è la mia controparola»); e la refrattarietà degli enti, «A mani vuote / senza messaggio di risposta»:

Il principio dell’ascolto a cui questa poesia s’intona, risillabando su di esso l’interiore pluralità della sua voce, ha ancora altri due esiti, per certi versi, discordanti e ancipiti, realizzandosi, l’uno, nella resa di scambi dialogici da cui il soggetto testuale è

¹⁵⁹⁸ F. D’Alessandro, *L’opera poetica di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 146; ma cfr. anche *Gli squali*: «Le nostre estati, lo vedi, / memoria che ancora hai desideri: / in te l’arco si tende dalla marina / ma non vola la punta più al mio cuore» (p. 116, vv. 7-10).

¹⁵⁹⁹ F. D’Alessandro, *L’opera poetica di Vittorio Sereni*, op. cit., pp. 147-148.

¹⁶⁰⁰ Da *Un posto di vacanza*, III, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 228.

¹⁶⁰¹ Pier Vincenzo Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni*, «Quaderni piacentini», IX, 1983, pp. 3-18, cit. p. 12. Cfr. anche Raboni: «il poemetto si presenta come riflessione sulla propria poesia, narrata nel momento stesso del suo farsi [...], in una sorta di monologo-dialogo tra il poeta e le sue figure “antagoniste”» (G. Raboni, *Nota introduttiva*, op. cit., p. 44).

¹⁶⁰² A. Comparini, *La poesia di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 332.

¹⁶⁰³ N. Scaffai, *Il lavoro del poeta*, op. cit., p. 160.

irrimediabilmente e volutamente separato e muovendo, l'altro, all'attribuzione di parola e discorso a ciò che risiede al di fuori della dimensione umana¹⁶⁰⁴.

L'immagine del «traghettatore» che «torna dall'altra parte» «senza messaggio di risposta» sembra una riattualizzazione patologica del rituale jakobsoniano: non c'è un segnale che attraversa un canale («Aveva ragione l'interlocutore, quello / della riva di là, che da un po' non dà più segni», VI, vv. 26-27), e qualora ci fosse, non sarebbe decodificabile, o si scontrerebbe con una figura intrattabile («qualunque cosa andasse sul filo della corrente / passava per una testa mozza di trucidato», I, vv. 52-53; «Non passerà il richiamo [...] / a un introvabile / traghettatore», II, vv. 33-35). L'edificio della comunicazione, in altri termini, non è in grado di ospitare l'«emergenza dell'umano»:

Questa emergenza dell'umano viene a toccare anche la sfera comunicativa: la «controparola» dell'io presenta una grammatica poetica inabile a superare «la barriera di tenebra e di vento» e il «richiamo già increspato d'inverno / a un introvabile / traghettatore». L'enunciazione e la narrazione dell'io sono rigorosamente negative («non so più quando o con chi», «Non passerà la barriera», «Non passerà il richiamo», «non provano nulla non chiamano me»), così come lo sono i periodi sintattici, la cui struttura paratattica impedisce all'io di dialogare, se non attraverso domande [...] o espressioni ottative [...]. Tuttavia, anche quando il soggetto riesce a superare il piano visivo e a cogliere una presenza [...], la com-partecipazione non si trasforma né in dialogo né in esistenza¹⁶⁰⁵.

Nel quinto movimento della lirica dunque, la com-partecipazione *si* trasforma in dialogo – ma senza trasformarsi «in esistenza», per cui la relazione viene assunta come figura dell'epifania del niente:

- Viene uno, con modi e accenti di truppa da sbarco
mi si fa davanti avvolto nell'improbabile di chi,
stato a lungo in un luogo in un diverso tempo
e ripudiatolo, si riaffaccia per caso, per un'ora:
- 30 «Che ci fai ancora qui in questa bagnarola?»
«Elio!» riavvampo «Elio. Ma l'hai amato
anche tu questo posto se dicevi: una grande cucina,
o una grande sartoria bruegheliana...» Ci pensa un poco su:
«Una cucina, ho detto?» «Una cucina.»
- 35 «Con cuochi e fantesche? bruegheliana?». «Bruegheliana.»
«Ah,» dice «e anche sartoria? con gente che taglia e cuce?».

¹⁶⁰⁴ E. Testa, *Per interposta persona*, op. cit., p. 21.

¹⁶⁰⁵ A. Comparini, *La poesia di Vittorio Sereni*, op. cit., pp. 335-336.

- «Con gente che taglia e cuce». «Ma» dice «dove ce le vedi adesso?».
- «Eh,» dico eludendo «anche oggi ci pescano, al rezzaglio».
- «Ma tu» insiste «tu che ci fai in questa bagnarola?»
- 40 «Ho un lungo conto aperto» gli rispondo.
- «Un conto aperto? di parole?». «Spero non di sole parole.»
- Oracolare ironico gentile sento che sta per sparire¹⁶⁰⁶.

Il fatto che l'interlocutore si manifesti e parli soltanto per domandare (e, di conseguenza, chi dice «io» sia messo nella posizione di chi è chiamato a fornire delle risposte) avvicina l'interazione al genere degli interrogatori: tutte e sette le riprese di cui si fa carico sono richieste di spiegazioni o domande di conferma, che in tre casi (il terzo, il quarto e il settimo turno) vengono addirittura duplicate. Rispetto al modulo prototipico degli interrogatori, tuttavia, il tratto saliente sembra dato dal trattamento centrifugo del *topic*, che dopo essere stato introdotto in prima battuta («“Che ci fai ancora qui in questa bagnarola?”», v. 30) viene accantonato per quasi tutta la durata dello scambio salvo poi essere ripreso nella zona finale, in prossimità della sparizione della controparte. Non solo: se il fulcro della questione (per quanto schiacciato ai due estremi liminari dell'incontro) riguarda prettamente il soggetto (il motivo per cui si trova «“ancora”» nel *posto di vacanza*, declassato a «“bagnarola”», quindi la natura del suo «“lungo conto aperto”»), sembra rilevante come il passaggio centrale del dialogo prenda la deriva di una conversazione *extra moenia*, laddove fuori dalle mura si trovano pullulanti interni fiamminghi, una «“cucina [...] bruegheliana”», con «“cuochi e fantesche”», e una «“sartoria [...] con gente che taglia e cuce”».

Un tratto che spicca è l'assenza di opacità: come si visto, gli episodi dialogici sereniani si caratterizzano per la rastremazione della punteggiatura, che suggerisce l'idea di un sé diffuso, terreno di una *war of voices*; per contro, in questo caso le battute sono delimitate dai caporali bassi, che distinguono nettamente i confini enunciativi. La ragione di questa marcatezza strutturale sembra principalmente dovuta, oltre che all'eccezionale (rispetto alle altre liriche) concitazione delle battute, che crescono a ridosso l'una dell'altra, al fatto che l'opacità si sviluppi intrinsecamente alla strategia del dissolvimento del *topic*: da un lato, per una mossa elusiva del soggetto, che si sottrae alla domanda («“Che ci fai ancora qui in questa bagnarola?”», v. 30) riposizionando l'interlocutore come affiliato («“Elio. Ma l'hai amato / anche tu questo posto”», vv. 31-32); dall'altro, per una certa 'flessibilità' del partner, che presta il fianco al deragliamento con una serie di domande di conferma, facendo conflagrare lo scambio in uno dei *loop* più memorabili del nostro corpus.

¹⁶⁰⁶ Da *Un posto di vacanza*, V, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., pp. 230-231. Cfr. anche §§ 2.2.3.

Altro fenomeno loquace della funzione di rispecchiamento costitutiva di questi episodi è il fatto che il soggetto restituisca all'interlocutore le sue stesse parole («“dicevi: una grande cucina [...]” / “Una cucina, ho detto?” “Una cucina”»), che equivale sostanzialmente a una restituzione della faccia: le domande di conferma, infatti, indicano lo spaesamento di chi cerca di recuperare una memoria andata persa, ma che viene custodita, con fedeltà alla lettera, proprio dalla controparte.

Anche in questo caso, il trattamento dei *verba dicendi* si rivela una cartina tornasole della dinamica interazionale. Risalta, in particolare, la specularità dei primi predicati che espletano tale funzione (pur non essendo verbi dichiarativi), i quali denotano due reazioni antitetiche: l'infiammarsi dell'*io* («riavvampo», v. 31) e il ripiegamento meditativo di «Elio» («Ci pensa un poco su», v. 33); perfino l'iperonimo *dire*, che entra in cortocircuito nei versi centrali, diventa, nel suo minimalismo, una marca differenziale: se in riferimento ai turni dell'interlocutore «avvolto nell'improbabile» mantiene infatti la sua neutralità («dice», v. 36; «dice», v. 37), nel momento in cui viene prestato alle parole dell'*io* si aggancia emblematicamente a una figura di soppressione («dico eludendo», v. 38). Soltanto alla fine, quando l'apparso rinnova l'istanza iniziale («insiste», v. 39), il parlare del soggetto, soddisfacendo la richiesta di spiegazione, si ristabilizza in un neutro *rispondere* («“Ho un lungo conto aperto” gli rispondo», v. 40).

I quattro turni centrali, in ultima analisi, corrispondono al movimento riposizionale tramite cui l'interlocutore considera e respinge l'istanza affiliativa proposta dall'*io* per riprendere con più forza («“Ma tu” insiste “tu”») il motivo conflittuale originario; se, in un primo momento, questi sembra cadere in contropiede («“Una cucina, ho detto?”», v. 34), trova poco oltre l'argomento di contrattacco: «“Ma” dice “dove ce le vedi adesso?”» (v. 37). *Anche fosse stato come dici, ora è diverso*. È in questo passaggio che il dispositivo del *loop*, attivato dalla ripetizione per cui ogni parlante ripropone il materiale enunciativo dell'altro («“Una cucina [...]?” “Una cucina.” / [...] “bruegheliana?”. “Bruegheliana.” / [...] “con gente che taglia e cuce?”. / “Con gente che taglia e cuce”», vv. 34-37), allude a una «condizione di torpore spirituale»¹⁶⁰⁷. Come scrive Spitzer a proposito dell'intreccio tra discorso e replica,

la ripetizione di segmenti del discorso dell'interlocutore può avere scopi assai diversi: può nascere dal disappunto per quello che è stato detto, e allora con la ripetizione si cerca di rimediare, anzi di migliorare quanto ha detto il parlante. Con la ripresa di un segmento del discorso del parlante, per il fatto stesso che avviene uno scambio tra gli

¹⁶⁰⁷ F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 153.

interlocutori, si verifica un mutamento di registro: le parole dell'altro sulla nostra bocca hanno sempre un suono estraneo, e persino sprezzante, caricaturale, grottesco¹⁶⁰⁸.

Questa dimensione grottesca, come in falsetto, del dialogo, tanto più *spiazzante* se si considera che l'incontro è finalizzato al motivo saliente del *redde rationem* (che comporta l'assunzione di un'identità locale: *sono qui perché* «“ho un lungo conto aperto”»), era già emersa in *Pantomima terrestre*, che condivide con *Un posto di vacanza* anche la rinnegazione, da parte di chi dice «io», dell'istanza meta-poetica veicolata dal partner: «“Un conto aperto? di parole?”. “Spero non di sole parole”» (v. 41). La negazione, di nuovo, implica un'affermazione: un conto *anche* di parole.

Un'altra lirica dialogica, procedendo nell'ordine del libro, è *Verano e solstizio*, la prima dell'ultima sezione:

Perché, tu che sai tutto di Roma,
lo chiamate così quel vostro cimitero
con quel nome spagnolo che significa estate?
(così – non lo dissi – per durare
5 porta la sua radice nell'estate
la primavera, morendovi).

L'estate di Roma ci stava davanti
con la più svaporante
la sua più mortale calcinazione.

10 Ne prendo nota – sorrise – te lo dico la prossima volta.

Risponde stasera per lui l'invisibile
cicala solista dell'ultima ora di luce
l'abitatrice delle foglie incendiate
di un troppo e lungo giorno:
15 questo è *el Verano* e il Verano,
s'infervora l'infaticabile,
questa l'estate di Roma di Spagna di dovunque
questa la primavera nell'estate,
rincarà l'univoca la vermiglia voce abbuinandosi
20 in tutte le Rome di ritorno
di alcune estati prima¹⁶⁰⁹.

¹⁶⁰⁸ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 239.

¹⁶⁰⁹ Da *Verano e solstizio*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 249.

La particolare struttura di *Verano e solstizio* la rende uno dei luoghi più interessanti di questa ricerca: in breve, tra domanda e risposta vengono erette due barriere, una temporale e una relazionale. La domanda del soggetto scocca nel verso incipitario, insieme a un'allocuzione che individua il destinatario come la fonte più autorevole per fornire l'informazione richiesta: «Perché, tu che sai tutto di Roma, / lo chiamate così quel vostro cimitero / [...]?» (vv. 1-3); ciò nonostante, la spiegazione non giunge, ma viene rimandata (il *verbum dicendi*, puntualmente, è *sorridere*) a una «prossima volta» (v. 10) che cade nel vuoto. Per essere raccolta, «stasera» (v. 11; in questo senso, lo spazio bianco fra i due versi è carico di anni), da un interposto interlocutore, nemmeno umano: «Risponde stasera per lui l'invisibile / cicala solista dell'ultima ora di luce [...]».

Inoltre, se la comunicazione umana è marcata, da ambo le parti, dall'esercizio della soppressione («non lo dissi», v. 4; «te lo dico la prossima volta», v. 10), l'intervento della «cicala» si caratterizza invece per l'energia esecutiva («s'infervora l'infaticabile», v. 16) e l'esautività informativa, siglata dal predicato *rincarare* come *verbum dicendi* («rincara l'univoca la vermiglia voce abbuinandosi», v. 19). L'epifania della morte si configura dunque come epifania dell'estate (a margine, lo stesso motivo della rivelazione mortifera *falsifica* l'estate nell'episodio dialogico di Orelli più volte richiamato: «“Del sambuco, / d'una pianta diversa dal pino sotto cui siamo passati / tante volte in *questa falsa estate*”»¹⁶¹⁰, corsivo mio).

In definitiva, risulta estremamente sintomatico il fatto che, per avere una risposta soddisfacente a una domanda saliente in un dialogo lirico, occorra che tempi e attori non combacino. Ma soddisfacente per dire: di fatto, l'origine del toponimo (che deriverebbe dalla famiglia dei Verani, *gens* di rango senatoriale della Roma repubblicana) non è spiegata, ma vengono fatti cortocircuitare, in un'accensione tipicamente sereniana, i significanti dell'estate e della morte («questo è *el Verano* e il Verano», v. 15)¹⁶¹¹. Per questa via, *Verano e solstizio* sembra una sorta di apologo del pensiero blanchotiano per cui, quando il «rapporto di parola» è chiamato ad «articolare l'ignoto», come in questo caso, si realizza un «indice di “curvatura”» che fa sì che «le relazioni fra A e B non possano essere né dirette [...] e non si collochino nel medesimo tempo; insomma non siano né contemporanee né commensurabili»:

L'ignoto che è in gioco nella ricerca non è né oggetto né soggetto. Il rapporto di parola in cui si articola l'ignoto è un rapporto di infinità; ne consegue che la forma in cui

¹⁶¹⁰ Cfr. §§ 2.2.2.

¹⁶¹¹ «il dominio della morte si rivela nel rapporto che intercorre tra l'interrogazione su un nome [...] e la risposta di una “voce”, che [...] sillaba con forza la coincidenza tra l'estate e la morte» (E. Testa, *Il quarto libro di Sereni*, op. cit., pp. 67-68).

questo rapporto si realizzerà deve, in un modo o nell'altro, avere un indice di «curvatura» tale che le relazioni fra A e B non possano essere né dirette, né simmetriche, né reversibili, non formino un insieme e non si collochino nel medesimo tempo; insomma non siano né contemporanee né commensurabili. È facile vedere le soluzioni che rischiano di essere incompatibili col problema: ad esempio un linguaggio di affermazione e di risposta, oppure un linguaggio lineare dallo sviluppo semplice, insomma *un linguaggio in cui non sia messo in gioco il linguaggio stesso*¹⁶¹².

La lirica seguente, *Requiem*, che restituisce al soggetto la sua «faccia di sotto a quella maschera»¹⁶¹³, fa da anello di congiuntura tra la morte dell'interlocutore di *Verano e solstizio* e i due componimenti successivi, *Paura prima* e *Paura seconda*¹⁶¹⁴, dove «si perviene a una “uccisione simbolica”»¹⁶¹⁵ dell'*io*-controparte-di-sé; è questa, in sintesi, l'endiadi mortifera cui prelude «*el verano* e il Verano»: la sovrapposizione tra «me stesso [e] me»¹⁶¹⁶. Si potrà immaginare facilmente, a questo punto, l'esito della comunicazione: «Sparami sparami – gli dico / [...] Ma / non serve, non serve»¹⁶¹⁷. Lo svilupparsi degli snodi tematici in forme enunciative ricorrenti è ben ravvisabile nella poesia *La malattia dell'olmo*, dove l'esortazione empatica-amorosa (per esempio, di *Domenica dopo la guerra*) e il grande tema della memoria confluiscono in un'interazione residuale («nell'ultimo chiaro»), con un'«ombra» in allontanamento:

Vienmi vicino, parlami, tenerezza,
20 – dico voltandomi a una
vita fino a ieri a me prossima
oggi così lontana – scaccia
da me questo spino molesto,
la memoria:
25 non si sfama mai.

È fatto – mormora in risposta
nell'ultimo chiaro
quell'ombra – adesso dormi, riposa.

¹⁶¹² M. Blanchot, *La conversazione infinita*, op. cit., p. 9.

¹⁶¹³ Da *Requiem*, p. 250, v. 9.

¹⁶¹⁴ Su questo gruppo di testi, cfr. anche Scaffai: «La quinta e ultima parte include alcune delle poesie – *La malattia dell'olmo*, *Autostrada della Cisa* – in cui i motivi psicologico-emotivi che attraversano il libro sono assunti nel bilancio esistenziale che l'*io* discute con sé stesso o con le prosopopee psichico-allegoriche via via evocate sulla scena: l'“invisibile cicala solista” di *Verano e solstizio*; il killer e la voce rispettivamente in *Paura prima* e *seconda*; la “tenerezza” personificata nella *Malattia dell'olmo*; le erinni e la sibilla di *Autostrada della Cisa*; infine, più di ogni altra, quella figura di autoproiezione che è il “tu falsovero dei poeti”» (N. Scaffai, *Il lavoro del poeta*, op. cit., pp. 195-196).

¹⁶¹⁵ R. Nisticò, *Nostalgia di presenze*, op. cit., p. 119.

¹⁶¹⁶ Da *Paura seconda*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 252, v. 12.

¹⁶¹⁷ Da *Paura prima*, *Ivi*, p. 251, vv. 4-10.

Mi hai

30 tolto l'aculeo, non
il suo fuoco – sospiro abbandonandomi a lei
in sogno con lei precipitando già¹⁶¹⁸.

Se, in *Un posto di vacanza*, le ragioni dell'attaccamento mnemonico («amalo dunque il mio rammemorare») si dissolvono in un linguaggio che non si presta a favorire la relazione, mentre chi dice «io» reclama, nel verso finale, di essere dimenticato, rivolgendosi a quello stesso «mare che, alla fine degli *Strumenti umani*, aveva prospettato una nuova condizione di dialogo (e dunque di esistenza) con i morti»¹⁶¹⁹ («Ma tu specchio ora uniforme e immemore / [...] tu davvero dimenticami, non lusingarmi più»), ora il soggetto invoca l'oblio per sé, giustificando la richiesta con la voracità della memoria, connotata proprio dalla sua natura anti-riempitiva: «scaccia / da me questo spino molesto, / la memoria: / non si sfama mai» (vv. 22-25). Il paradosso per cui il vuoto della memoria alimenta il vuoto della dimenticanza sembra soltanto apparente: lungi dal consumarsi a vicenda, le due istanze tendono infatti a comparire in relazione l'una all'altra; come si nota alla voce *nostalgia* del *Dizionario dei temi* di Ceserani in merito al motivo del colloquio nella poetica delle ricordanze di Leopardi,

al piacere del rammemorare si sovrappone, spesso oscurando lo stesso piacere, il senso di un'esperienza impossibile: quanto più forte è la fascinazione delle voci, dei volti, delle luci che un tempo ci erano prossimi e che tornano alla memoria con impetuosa finzione di vita, tanto più l'amarezza della separazione e il senso dell'impossibile riappropriazione si fanno profondi¹⁶²⁰.

In questo senso, la richiesta di oblio risponderebbe a un desiderio di autenticità e liberazione da quello stesso *loop* del linguaggio che la «fascinazione delle voci» produce e reitera: «ma, per accedere al nulla, bisogna prima liberarsi della stretta della memoria, di ciò che, più di ogni altra cosa, è legato alla ripetizione e all'interminabile. A tale scopo ci si rivolge ad un'ombra che consegna, con la risposta, un invito al riposo; che guida, nell'abbandono, ad un sogno che è già dentro la morte»¹⁶²¹. Ma guida come fanno le guide del Novecento, ossia senza guidare veramente: per quanto, infatti, l'interlocutrice dia per esaudita la preghiera («È fatto – mormora in risposta»), prima di invitare l'*io* a un sonno ristoratore ma anche

¹⁶¹⁸ Da *La malattia dell'olmo*, *Ivi*, pp. 254-255.

¹⁶¹⁹ A. Comparini, *La poesia di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 333.

¹⁶²⁰ Dalla voce «Nostalgia», in Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Pino Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, vol. 2, Milano, Garzanti, 2007, p. 1670.

¹⁶²¹ E. Testa, *Per interposta persona*, op. cit., p. 69.

desoggettivizzante (come un'uscita di scena o la prefigurazione di un sonno più duraturo: «adesso dormi, riposa»), questi deplora che l'intervento non è stato risolutivo («Mi hai / tolto l'aculeo, non / il suo fuoco»); il motivo anti-dialogico della richiesta inappagata, connesso a quell'*incorrisposto amore della vita* di cui sopra, si riconfigura pertanto come «una parola che sempre rischia di essere respinta, l'asimmetria della relazione in una comunità sempre già persa, sempre smarrita»¹⁶²².

Un'ultima considerazione che preme fare riguarda l'*abbandonarsi* del soggetto nei versi conclusivi, che richiama lo *scioglimento* di *Appuntamento a ora insolita*: «sospiro abbandonandomi a lei / in sogno con lei precipitando già» (vv. 30-31); non sembra improprio, anzi, concludere che la particolarità principale che distingue il dialogismo sereniano dagli altri sistemi qui osservati sia proprio questa propensione a cedere, laddove cedere non significa subire un nuovo assoggettamento (al partito dell'interlocutore), ma abbandonare il costrutto retorico di un *io* metallico per aprirsi all'accadere dell'alterità. Il che equivale a dire aprirsi all'accadere del vuoto.

Anche la lirica seguente, *In salita*, registra una forma di discorso iper-stratificato; il «buffo dialogo» di due «ragazzi», infatti, attiva nell'*io* che lo intercetta e triangola una serie di contro-discorsi che terminano con un'agnizione del *sé*, sulla scia di *Paura prima* e *Paura seconda*:

«Insomma l'esistenza non esiste»
 (l'altro: «leggi certi poeti,
 ti diranno
 che inesistendo esiste»).

5 Scollinava quel buffo dialogo più giù
 di un viottolo o due
 alla volta del mare.
 Fanno di questi discorsi
 nell'ora che canicola di brutto

10 i ragazzi Cioè? – mi dicevo
 scarpinando per quelle pietraie –.
 Proprio non ha senso
 se non per certi trapassanti amari
 quando si stampano per sempre in loro

15 interi pezzi di natura
 gelandosi nelle pupille.

Ma ero
 io il trapassante, ero io,

¹⁶²² *Ivi*, pp. 77-78.

perplesso non propriamente amaro¹⁶²³.

Il «buffo dialogo» che l'*io* intercetta «alla volta del mare [...] nell'ora che canicola» rimanda ai 'battibecchi metafisici' montaliani costruiti sul bisticcio etimologico e desinenziale (emblematica la coppia adiacente di una delle *Poesie disperse*, «*Il semiologo è il mago*»: «“Dunque anche l'effetto / dei sali inglesi?”. □ “Sì, quando l'effabile / passi all'effato”»¹⁶²⁴); questo procedimento contraddistingue l'ultima sezione di *Stella variabile*, dove «il soggetto esperisce diverse modalità di annichilimento secondo un procedimento ontologico-nominale [...] fino al potenziale annichilimento, suggerito da un uso iterativo di forme verbali condizionali e periodi ipotetici»¹⁶²⁵.

Le ultime due allocuzioni dirette di *Stella variabile* si trovano in *Autostrada della Cisa*, dove si attua un tentativo di «recuperare il potere veritativo e conoscitivo dei morti»¹⁶²⁶. A rivolgersi al soggetto è prima un inizialmente generico «qualcuno» (poi individuato come «la recidiva speranza», in linea con la serie di personificazioni di un vitalismo virtuoso cominciata con la «gioia»), cui subentra in seconda battuta l'istanza nientificante di una mitica «sibilla»¹⁶²⁷:

10 Sappi – disse ieri lasciandomi qualcuno –
sappilo che non finisce qui,
di momento in momento credici a quell'altra vita,
di costa in costa aspettala e verrà
come di là dal valico un ritorno d'estate.

15 Parla così la recidiva speranza, morde
in un'anguria la polpa dell'estate,
vede laggiù quegli alberi perpetuare
ognuno in sé la sua ninfa
e dietro la raggera degli echi e dei miraggi
nella piana assetata il palpito di un lago
20 fare di Mantova una Tenochtitlàn.

Di tunnel in tunnel di abbagliamento in cecità
tendo una mano. Mi ritorna vuota.

¹⁶²³ Da *In salita*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 256.

¹⁶²⁴ Da «*Il semiologo è il mago*» (*Poesie disperse*), in E. Montale, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 841, vv. 5-7)

¹⁶²⁵ A. Comparini, *La poesia di Vittorio Sereni*, op. cit., pp. 341-342.

¹⁶²⁶ *Ivi*.

¹⁶²⁷ La stessa sovrapposizione fra ordinario e mitico è anticipata nella seconda strofa del componimento, dove «una delle tante venditrici di funghi, che per farsi notare agita uno straccio dal bordo della strada [...], si tramuta in personaggio mitologico, in guardiana degli inferi, in una 'erinni'» (F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 159).

Allungo un braccio. Stringo una spalla d'aria.

Ancora non lo sai
25 – sibila nel frastuono delle volte
la sibilla, quella
che sempre più ha voglia di morire –
non lo sospetti ancora
che di tutti i colori il più forte
30 il più indelebile
è il colore del vuoto?¹⁶²⁸

La triangolazione di *Autostrada della Cisa*, per cui due istanze perfettamente antitetiche premono sul soggetto, cui si rivolgono senza entrare in comunicazione fra di loro, fa di questo episodio il punto culminante della parabola anti-dialogica della lirica sereniana: ma nella pentola in cui finisce l'arcobaleno «di tutti i colori» non si trova un tesoro semantico, bensì «il colore del vuoto», l'apocalisse (sempre nel senso di rivelazione finale) del niente.

Al cuore di entrambe le istanze si articola un ordine di discorso fondato sul *sapere* (d'altro canto, scrive Comparini, «l'esistenza è una possibilità conoscitiva»¹⁶²⁹): prima nella forma di monito, di esortazione positiva («Sappi [...] / sappilo che non finisce qui», vv. 9-10), poi nella forma di domanda retorica negativamente orientata («Ancora *non lo sai* / [...] *non lo sospetti* ancora / che di tutti i colori il più forte / il più indelebile / è il colore del vuoto?», vv. 24-28; corsivi miei); vengono lanciati in questo modo «due messaggi contraddittori. Il primo, espresso in forma imperativa, tenta di imporre una fede e di tramutare l'attesa nella certezza di un ritorno [...]. Il secondo [...] rovescia, in discordia col primo, l'“altra vita” in “vuoto” e la trascendenza in nulla»¹⁶³⁰. Nessuna replica le raccoglie: le due polarità posizionali si proiettano verso il posto dell'*io*, ma l'*io* non è «un punto di sutura o contatto»¹⁶³¹; «tenendo viva la traccia dantesca», rileva Gilda Policastro, in *Autostrada della Cisa* torna, «il tratto drammatico individuato nella poesia di Montale, la negazione della possibilità del colloquio coi morti racchiusa in un gesto di impossibile realizzazione»¹⁶³².

Si può notare, in chiusura, come anche gli atteggiamenti verbali che organizzano le due battute si attengano fedelmente ai protocolli anti-dialogici consueti: la voce in allontanamento, la cui apparizione diventa subito un parlare nel congedo («disse ieri lasciandomi qualcuno», v. 9); e il *loop*, la voce che rimbalza nel vuoto («sibila nel frastuono delle volte», v. 25).

¹⁶²⁸ Da *Autostrada della Cisa*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., pp. 261-262.

¹⁶²⁹ A. Comparini, *La poesia di Vittorio Sereni*, op. cit., p. 334.

¹⁶³⁰ E. Testa, *Il quarto libro di Sereni*, op. cit., p. 70.

¹⁶³¹ F. Magro, *Lettura di A Parma con A. B.*, op. cit., p. 219.

¹⁶³² G. Policastro, *Modalità poetiche del contatto-colloquio oltremondano*, op. cit., p. 81. Ma cfr. anche Testa:

§ 7.3 Dall'imo delle varianti

La progressiva complicazione del sistema dialogico da *Frontiera* a *Stella variabile* è riscontrabile anche nel percorso evolutivo delle varianti: nel singolo individuo, in sintesi, si verifica quanto si verifica in diacronia, per una successione di strati che asseconda non la ricomposizione ma la dissociazione. L'acquisto definitivo di *Poeta in nero* e di *Verano e solstizio*, per fare due esempi, rende conto di quella «ricerca della complessità» che, come osserva Magro, si alimenta di soppressioni: «le correzioni che riguardano l'interpunzione non solo rispondono ad una ricerca di alleggerimento che va in direzione di una maggiore “naturalzza” della scrittura poetica [...] ma vale anche il moto contrario, ossia una ricerca di complessità, di apertura del senso che sfrutta con sapienza i meccanismi dell'implicito»¹⁶³³.

§§ 7.3.1 *Poeta in nero*

Nera cintura stivaletti neri
nero il cappelluccio a cencio
tutto bardato di nero
se ne sta ritto sullo sgabello inalbera
5 un cartello con la scritta: *Ich bin
stolz ein Dichter zu sein*
muovendo le labbra appena.
Sono fiero di essere un poeta.
Ma perché tanto nero?
10 gli domando con gli occhi.
Piango il lutto per voi –
da dietro vetri neri
con gli occhi mi risponde.

II

– Sono un poeta anch'io –
gli dico ripassandogli davanti.
– Poeta un accidente –
poeta di belle maniere
5 poeta in Occidente.

¹⁶³³ Fabio Magro, *Il lavoro del poeta. Sulle varianti de* *Gli strumenti umani di Vittorio Sereni*, in G. Fioroni (a cura di), *«Gli strumenti umani» di Vittorio Sereni*, op. cit., pp. 135-165, cit. p. 149.

Il rispecchiamento fra il soggetto e l'interlocutore di *Poeta in nero* diventa evidente a pagina 29 del Quaderno X¹⁶³⁴, dove la lirica porta il titolo *Da poeta a poeta II*¹⁶³⁵. La seconda strofa, in cui lo scambio si arricchisce di un'altra ripresa discorsiva, costituisce un'aggiunta che Sereni cassa nella versione definitiva del testo. Qui, chi dice «io» riprende la *speakership*, stavolta con una battuta diretta: «– Sono un poeta anch'io – / gli dico ripassandogli davanti» (vv. 1-2); l'enunciato è costruito in modo da mettere in evidenza l'«anch'io» finale, vero fulcro di un discorso con cui si tenta di riposizionarsi sullo stesso piano del partner. Dicendo così, inoltre, il soggetto sembra replicare non tanto alla battuta irripetibile del v. 11, nella variante patetica «Piango» al posto di «Vesto» («Piango il lutto per voi →»), quanto alle parole scritte sul «cartello» del v. 5, «*Ich bin / stolz ein Dichter zu sein / [...] Sono fiero di essere un poeta*». La ribattuta del *poeta in nero* al v. 3 della seconda strofa («– Poeta un accidente →») istituisce un nuovo scarto dell'interlocutore, di cui viene disconfermata, come in *Un sogno*, la dignità sociale.

Anche nella variante del Quaderno X, infine, le battute dei parlanti osservano la stessa misura, nessuna sfiorando l'arco versale: i vv. 4-5 della seconda strofa infatti, che rimangono tagliati fuori dall'enunciato del v. 3, delimitato graficamente da trattini medi, sono da iscriversi all'*io*, che continua l'istanza della controparte in una sorta di *joint production*. Sotto questo profilo, la seconda strofa di *Da poeta a poeta* rimanderebbe a un tipo di relazionismo dialettico prossimo agli *Strumenti umani*, laddove il micro-conflitto con il contro-alter-ego media una presa di coscienza dell'*io* rispetto al nodo mai sciolto di una contraddizione storicamente determinabile («poeta in Occidente», v. 5).

§§ 7.3.2 *Verano e solstizio*

Perché, tu che sai tutto di Roma,
 lo chiamate così quel vostro cimitero
 con quel nome spagnolo che significa estate?
 (così – non lo dissi – per durare
 5 porta la sua radice nell'estate
 la primavera, morendovi).

L'estate di Roma ci stava davanti
 con la più svaporante
 la sua più mortale calcinazione.

¹⁶³⁴ Cfr. Dante Isella (a cura di), *Apparato critico e documenti*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 711.

¹⁶³⁵ A p. 26 dello stesso Quaderno X, lo stesso componimento è copiato con il titolo *Da poeta a poeta I*, poi corretto in *Poeta in nero*.

- 10 Questo – fu la volta dopo la risposta –
 questo è il verano e il Verano,
 questa l'estate di Roma di Spagna e di dovunque
 questa la primavera nell'estate.
 Sorrideva attraverso la cascata dei fiori
- 15 che fingevano odori accattivanti
 e non era che l'aroma di ritorno
 (la Roma) di alcune estati prima.

Rispetto all'ultima di un autografo «steso sulla facciata superstite di una grande busta bianca, datato in calce “4/14 luglio '74 | Roma/Parma”»¹⁶³⁶, la lezione definitiva di *Verano e Solstizio* introduce una variante significativa: quella di un interlocutore interposto, che si fa carico della risposta procrastinata e lasciata cadere dall'amico reticente («Ne prendo nota – sorrise – te lo dico la prossima volta», v. 10). L'attore aggiuntosi, che ha la stoffa dei discorsi vegetali («Risponde stasera per lui l'invisibile / cicala [...] / l'abitatrice delle foglie incendiate», vv. 11-13), si frappone tra gli attori originali, distanziandoli ulteriormente ma anche assolvendo alla risposta elusa; il complemento di sostituzione «per lui» sigla una distanza non più colmabile, che il deittico temporale «stasera» acuisce. Anche nella versione sopra riportata è presente, in una forma più attenuata, la modalità del colloquio posposto («fu la volta dopo la risposta», v. 10); la lezione definitiva, tuttavia, viene ulteriormente complicata dalla promessa caduta (il «te lo dico la prossima volta» rimane inadempito) e dal ricorso all'interlocutore interposto, meno rassicurante (al «Sorrideva» dell'autografo si sostituisce un parlare *infervorato*). Significativamente, la figura investita per fare da tramite fra il soggetto e un interlocutore del passato, ora non più disponibile al colloquio, è proprio l'insetto simbolo del canto: la «cicala», tradizionale ipostasi del poeta.

¹⁶³⁶ D. Isella, *Apparato critico e documenti*, op. cit., p. 816.

Capitolo 8. Intendersi – per celia...

Se la funzione principale del dialogismo pascoliano è «favorire le delusioni», la funzione principale del dialogismo montaliano¹⁶³⁷ è *non* «fare della delusione una tragedia»¹⁶³⁸: le interazioni verbali, in sintesi, non servono a creare o accrescere il dramma, ma a trattenere delle situazioni orientate e nate da una catastrofe su un piano paradossalmente sdrammatizzante, con risvolti problematici.

L'approdo dialogico di *Satura* (1971) può apparire conforme a quello esperito da Luzi e Sereni nei libri stampati nel decennio precedente: una dizione fondamentalmente monologica nei primi libri, attraversati da folate di voci e allocuzioni 'spaiate' (non accoppiate a una replica diretta) – poi l'*exploit* mimetico, atto a restituire «in primo luogo il documento di una crisi»¹⁶³⁹, la stessa «crisi del concetto di realtà che si colloca all'origine di tutta la poesia contemporanea»¹⁶⁴⁰. Può apparirlo, in particolare, considerando che la densità dialogica del quarto libro montaliano si concentra negli *Xenia*: iniziati nel '64, l'anno che separa la prima uscita di *Nel magma* a quella degli *Strumenti umani*, e pubblicati per la prima volta nel '66, in corrispondenza della riedizione garzantiana di *Nel magma* nella sua veste definitiva. Si producono, in breve, nel manipolo di pochi mesi degli anni Sessanta, una rosa di opere alla cui spiccata componente di innovatività concorre in larga misura l'attivazione improvvisa dell'espedito del dialogato, programmaticamente patologico e disfunzionale, connesso alla rappresentazione degli «aspetti più gravi della crisi del mondo contemporaneo: lo sradicamento dell'uomo, la sua drammatica estraneità al mondo, la disumana condizione di incomunicabilità e di solitudine esistenziale, la costrizione alienante della propria civiltà tecnologica, l'inutilità della parola, l'eclissi del trascendente»¹⁶⁴¹.

Eppure, trascendendo la cronologia calendariale (oggettiva) a favore della temporalità diaristica (personale) che presiede alla stesura di tali opere, cominciano a presentarsi alcune differenze sostanziali, che qui interessano laddove si riverberano nel modo in cui ogni autore si serve dell'anti-dialogismo. In altre parole, gli scambi di battute di *Xenia* hanno ragioni e forme radicalmente diverse da quelli descritti nei due libri sopracitati, cui li accomuna, in

¹⁶³⁷ Tutti i versi sono tratti da Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1984.

¹⁶³⁸ Pier Paolo Pasolini, *Satura*, «Nuovi Argomenti», 21, 1971, pp. 17-20, cit. p. 19.

¹⁶³⁹ Guido Mazzoni, *L'ultimo Montale e la poesia del Novecento*, in Id., *Forma e solitudine*, op. cit., p. 65.

¹⁶⁴⁰ Angelo Jacomuzzi, *La poesia di Montale. Dagli Ossi ai Diari*, Torino, Einaudi, 1978, cit. p. 148.

¹⁶⁴¹ Armando Pavone, *Il nuovo Montale. Satura*, Napoli, IEM, 1972, cit. p. 16.

ultima analisi, la cosiddetta *funzione anti-dialogica* al centro di questo studio; da tale prospettiva, come il prossimo paragrafo tenterà di mostrare, i *botta e risposta* montaliani (verbali, non gli scambi epistolari eponimi del trittico) sembrano recuperare piuttosto un aspetto prevalente del modello pascoliano, ossia la strategia di disillusione¹⁶⁴². A cenno d'anticipo, si tratta essenzialmente del fatto che le figure interlocutorie non intendono mettere in questione l'operato dell'*io*, posizionandolo al centro di un'istruttoria a carattere storico-ideologico, ma operano semmai nella direzione opposta della *deminutio*, del ridimensionamento, cui si giunge per diverse vie, senza «fare della delusione una tragedia»¹⁶⁴³.

Si domanda Fausto Curi: «Ma un tragico di cui sia venuta meno la “forma”, un tragico *informe*, un tragico-non tragico, pur se “problematico”, non sarà ormai prossimo a convertirsi nel suo contrario e ad assumere una forma “comica”?»¹⁶⁴⁴. Per quanto riguarda l'impiego dell'espedito del dialogato, in effetti, si possono riscontrare varie strategie antifrastiche, specie laddove l'elemento tragico è palesemente (e tortuosamente, dal punto di vista enunciativo) interdetto. È il caso, per anticipare solo un esempio, del noto verso «Celia, cerchi d'intendere...»¹⁶⁴⁵ di *Xenia II*, 11: il nome dell'interlocutrice traina inevitabilmente l'omonimo lessico-grammaticale *celia*, per cui nel momento di massima tensione dialogica (rimettersi alle competenze dell'interlocutore è un atto radicale di *sottomissione* cui il parlante ricorre quando sente di subire, a vari livelli, l'ineffabilità di una situazione o di un evento) si attiva obliquamente il campo semantico della beffa. In conclusione, dietro la «sfumatura [...] di supplica» propria degli allocutivi impiegati «come elemento ritardante»¹⁶⁴⁶, si può parlare di una funzione drammaticamente ironica del vocativo, che accentua e contemporaneamente rovescia l'angoscia in questa battuta. In un articolo del '57 su *La bufera e altro*, Pasolini notava preventivamente come fosse proprio l'«angoscia» a determinare «una riduzione delle reazioni», mascherata dietro quell'«elegantissima elusività» che sembra raggiungere in questo *xenion* (vedremo meglio più avanti) uno dei suoi vertici:

¹⁶⁴² Cfr. in particolare § 4.2.

¹⁶⁴³ P. P. Pasolini, *Satura*, op. cit., p. 19.

¹⁶⁴⁴ Fausto Curi, *Satura, ri-nascita dello «stile comico»*, in *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, a cura di Adriano Sansa e della Fondazione Mario Novaro, Bologna, il Mulino, 1998, pp. 563-573, cit. p. 564. In chiusura all'intervento, lo studioso giunge alla seguente conclusione: «il quotidiano è [...] trattato al tempo stesso comicamente e problematicamente [...] Si tratta soprattutto del fatto, storicamente accertabile, che il “comico” torna a manifestarsi ogni volta che, cessando di essere, quasi per disgusto di sé, invenzione mitica e scrittura oracolare, la poesia, tra profanazione e sarcasmo, si fa conoscenza della microstoria dell'uomo e della condizione quotidiana della parola» (*Ivi*, pp. 570-571).

¹⁶⁴⁵ Da *Xenia II*, 11, in E. Montale, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 315, v. 9.

¹⁶⁴⁶ «l'allocutivo serve come elemento ritardante; Teresa indugia a comunicare la triste notizia ad Anna che, a suo avviso, non è ancora sufficientemente preparata e sceglie per questo la forma allocutiva, che però lascia spazio alle più svariate interpretazioni: vi si può leggere una sfumatura per così dire di difesa, di supplica da parte della parlante» (L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 75).

L'angoscia, proprio nei meri termini clinici, produce una riduzione delle reazioni, una fossilizzazione della vita in atti maniacamente propiziatori, in una certa mostruosità della percezione: insomma produce il bisogno di negarsi per sopravvivere. Questa aridità si maschera in forme di estrema intelligenza [...] di elegantissima elusività [...] di pathos calcolato [...]. Ma tutte queste componenti anti-angoscia confluiscono in quello che si potrebbe chiamare lo *stoicismo* montaliano: e *pour cause*, se isolato dalla società e quasi dal mondo, persona umana di fronte ad altre persone umane, emergenti e riaffondanti nel «buio»¹⁶⁴⁷.

A conclusioni analoghe giungerà Mengaldo nello specifico di *Satura*. Partendo dal presupposto che «l'«inappartenenza» è il necessario rovescio della coscienza che qualcosa esiste, sepolto da qualche parte e forse incomprensibile a noi stessi, e che questo è il solo punto che veramente importi. Così la verità è *ciò che non si dice*, letteralmente», il critico identifica la cifra di modernità del quarto libro montaliano proprio nella sistematica obliquità del dire, nella «concezione patologica del linguaggio»:

La poesia moderna, in verità, parla sempre più spesso d'*altro*, elude il proprio oggetto nascosto, perché solo parlando d'*altro* può alludere all'*Altro*. [...] E un'altra analogia va sottolineata: quella che assimila il processo conoscitivo e verbale di una poesia che continuamente allude al proprio oggetto ineffabile per via indiretta e negativa, parlando d'altro, ai processi di manifestazione segnica e di verbalizzazione traslate e indirette (e spesso in negativo) dei contenuti psichici determinanti, ma incomunicabili in quanto tali, che sono l'oggetto privilegiato dell'anamnesi psicoanalitica. [...] Dall'assenza dell'unico vero che importi, *Deus absconditus*, discende per Montale la sua totale ineffabilità e dunque, secondo quanto è testimoniato in *Incespicare*, in *Le parole* e anche altrove, una concezione patologica del linguaggio come afasica «balbuzie», «mezzo parlare» – e relativa confusione delle lingue individuali [...], conseguenza dell'impossibilità di parlare interamente [...]. Quanto vi è di apparente dispendio e incontinenza verbale in *Satura*, [...] l'abbondanza e l'accumulazione sono semplicemente l'altra faccia dell'inopia, la loquacità del silenzio¹⁶⁴⁸.

¹⁶⁴⁷ Pier Paolo Pasolini, *Montale* (1957), in Id., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1994, pp. 322-326, cit. pp. 324-325. È esattamente quanto osserverà Curi a proposito di *Satura*, a quaranta anni di distanza: «Quanto al comportamento psichico che è alla radice del linguaggio di *Satura* preso ora nel suo insieme, si tratta di uno straniamento dello stato emozionale, e quindi della condizione lirica, che trasforma il pathos in sarcasmo o in apatico accoramento e rovescia la confessione in una sentenziosità incredula e ostentatamente dissacrante. Anche se la cultura di Montale non gli consente poi una dissacrazione piena, radicale, ma lo costringe a bilanciare la dominante sfiducia storica con perentorie enunciazioni quasi al limite della paronesi» (F. Curi, *Satura, ri-nascita dello «stile comico»*, op. cit., p. 569). Nell'*Introduzione* all'edizione commentata di *Satura*, anche Riccardo Castellana evidenzia come questa poesia abbia «bisogno di un costante rovesciamento antifrastrico per liberare il suo vero contenuto ideologico. Solo che questo contenuto ideologico è sempre negativo e mai positivo» (Riccardo Castellana, *Introduzione* a Eugenio Montale, *Satura*, a cura di Riccardo Castellana, Milano, Mondadori, 2018, pp. LXI-LXIX, cit. p. LXII).

¹⁶⁴⁸ Pier Vincenzo Mengaldo, *Primi appunti su «Satura»*, in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 357-381, cit. pp. 363-364.

§ 8.1 Gli scambi dialogici di *Satura*

Sono cinque, tre dei quali in *Xenia II*, a breve distanza l'uno dall'altro. Un primo tratto che li accomuna, come mostra fin da subito *Xenia I*, 10, chiamato in causa nel capitolo introduttivo come caso-limite del rapporto quantitativo fra dialogato e non-dialogato, è la tensione verso la dialogicità totale della lirica in cui si trovano:

- «Pregava?». «Sì, pregava Sant'Antonio
perché fa ritrovare
gli ombrelli smarriti e altri oggetti
del guardaroba di Sant'Ermete».
- 5 «Per questo solo?». «Anche per i suoi morti
e per me».
«È sufficiente» disse il prete¹⁶⁴⁹.

Lo scambio rompe da una situazione in corso con una domanda polare (sì/no orientata) prodotta da un attore che soltanto l'ultima parola del testo rivela svolgere una funzione di sacra rappresentanza. La risposta si caratterizza, da un punto di vista pragmatico, per una marcata iper-informatività: laddove sarebbe bastato il semplice avverbio d'affermazione per completare funzionalmente la coppia di battute adiacenti, fluisce un torrente di specifiche non richieste, che prende forza per via di aggiunzioni sintattiche: chi «pregava», per quale motivo, la qualità e l'origine degli «oggetti» che, insieme agli «ombrelli smarriti», il santo farebbe «ritrovare». Ma il profluvio d'informazioni si dimostra inadeguato, contenutisticamente insoddisfacente per esaudire l'orizzonte d'attesa del primo attore, che avanza una seconda domanda («“Per questo solo?”»); il che dimostra come la congruenza delle repliche non sia, di per sé, un fattore sufficiente a garantire la riuscita, o la fluidità, di uno scambio¹⁶⁵⁰. Quanto la prima risposta si distingue per il particolare investimento di energie enunciative in informazioni accessorie, tanto la seconda esaurisce un contenuto saliente in un pugno di asciutte parole; ma stavolta «“È sufficiente”» per il «prete», che taglia corto con fare

¹⁶⁴⁹ *Xenia I*, 10, in E. Montale, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 298.

¹⁶⁵⁰ Come osserva Sorin Stati, «La congruenza e la sufficienza di una replica si distinguono dalla loro completezza, e “sufficiente” non vuol dire “non ridondante”. L'interrogante non rimane sempre soddisfatto da una risposta sufficiente e chiede ulteriori informazioni, quindi la risposta, pur essendo sufficiente, non è stata completa [...]. La completezza delle risposte è una proprietà di eccezionale importanza nella prassi dell'interscambio verbale, ma siccome è legata alle circostanze hic et nunc dell'enunciazione, non si rivela un criterio efficace e utile nell'analisi pragmalinguistica. La completezza è qualcosa di estremamente relativo» (S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 197).

aproblematico senza che il taglio dialogico riferisca esplicitamente la posta in gioco («“È sufficiente”» *per cosa*).

Questo taglio, che esclude il momento dell'incontro e riduce la struttura diegetica al solo sintagma del *verbum dicendi* (l'iperonimo *dire*) produce un effetto di massima oggettività nel riporto, che si riflette anche nel modo di affrontare l'argomento metafisico: in altri termini, la micro-interazione esegue il tema della trascendenza tramite una sdrammatizzazione della dimensione escatologica, correlata a «oggetti / del guardaroba» e liquidata con una valutazione quantitativa; contrariamente a quanto accade di solito nei dialoghi lirici (cfr. § 2.4), lo scambio sembra dunque rientrare fra quei casi «straordinariamente drammatici» della vita ordinaria, come osserva Harvey Sacks, che mostrano «come fra le possibilità di un evento c'è anche il fatto che possa essere visto nel suo aspetto ordinario»¹⁶⁵¹.

È significativo rimarcare, inoltre, come l'oggetto dell'inquisizione non sia (come avviene in *Nel magma* o negli *Strumenti umani*) l'operato del soggetto (garante della condotta di una terza figura che resta dietro un alone di reticenza): anzi, il soggetto dovrebbe uscire dallo scambio, almeno dal punto di vista strettamente pragmatico, riconfortato. Che questo poi non avvenga, che le parole dell'interlocutore suonino cioè come un verdetto vuoto, privo di uno spessore spirituale da cui si possa trarre una vera consolazione, è una componente dell'antidialogismo di *Satura*, dove sembra semmai esibita l'«eliminazione della possibilità medesima di sperare una salvezza»¹⁶⁵². È la *pseudoreligione* di cui parla Fortini: «Dio non c'è, naturalmente; però c'è. Comunque non ne discende nulla di chiaramente visibile»¹⁶⁵³.

Alle stesse dinamiche fa capo il secondo scambio di battute, *Xenia II*, 7:

«Non sono mai stato certo di essere al mondo».
«Bella scoperta, m'hai risposto, e io?».
«Oh il mondo tu l'hai mordicchiato, se anche
in dosi omeopatiche. Ma io...»¹⁶⁵⁴.

Anche in questo caso, si tratta di un testo a dialogicità quasi-totale, per quanto l'inciso con il *verbum dicendi* al v. 2 venga graficamente riassorbito dai caporali bassi. A prendere l'iniziativa verbale è il soggetto, produttore di un'asserzione *io*-orientata, una confessione, dove la posizione epistemica dell'incertezza viene assunta, per tramite di una perentorietà

¹⁶⁵¹ H. Sacks, *L'analisi della conversazione*, op. cit., p. 45.

¹⁶⁵² Umberto Carpi, *Montale dopo il fascismo. Dalla "Bufera" a "Satura"*, Padova, Liviana, 1971, cit. p. 174.

¹⁶⁵³ Franco Fortini, «*Satura*» nel 1971, ora in E. Montale, *Satura*, op. cit., pp. 309-332, cit. p. 323.

¹⁶⁵⁴ *Xenia II*, 7, in E. Montale, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 311.

negativa, come condizione esistenziale inveterata («“Non sono mai stato certo di essere al mondo”», v. 1). Scopo di questa mossa discorsiva è quello di trarre un parziale conforto o da un riconoscimento empatico o, all’inverso, da una contestazione dell’enunciato (le «repliche di consolazione»¹⁶⁵⁵, infatti, avrebbero una particolare congruenza proprio laddove si oppongono all’interlocutore). La battuta successiva, tuttavia, percorre una terza via meta-pragmaticamente dislogica in quanto disconferma le intenzioni comunicative del soggetto; può valere come controprova (in cui le parti dialogiche sono invertite) l’esempio riportato di seguito di Sorin Stati, che prosegue il discorso identificando il tipo di incongruità veicolato da battute come «“Bella scoperta”», riconducibili alla matrice disconfirmatoria «“Non occorre che me lo dicessi”», che reclama l’ovvietà di quanto viene proposto come nuovo:

A: *Mi dispiace. Creda.* / B: *Ma non bastano le parole di compatimento.* [...] (con la sua replica, B respinge un’Asserzione-confessione per mezzo della quale A voleva consolare B). / Il replicante dichiara di essere già a conoscenza dell’informazione, quindi la presupposizione fondamentale delle Asserzioni viene contestata: [...] «Non occorre che me lo dicessi»¹⁶⁵⁶.

La seconda parte della replica, divisa in due riprese dal *verbum dicendi* in posizione mediana, è una domanda retorica che rafforza la squalificazione della battuta-stimolo, privando indirettamente il soggetto dell’unicità del suo sentire: «“e io?”». Se dunque nel primo scambio verbale la sdrammatizzazione della domanda teologale si attua nel (e mediante il) *modus loquendi* burocraticamente asciutto del «prete», in questo secondo scambio la disconferma sdrammatizzante è perpetrata dalla componente ironica, forte di una schiettezza nominale prestata ora a un’esclamativa tipica del gergo comune ora a un’interrogativa retorica: in entrambi i casi, la funzione dialogica dell’interlocutore risulta quella di ridimensionare la tragedia dell’esistenza dell’*io*, e non nella direzione eulogica/empatica di un’alternativa almeno parzialmente consolatoria, ma in quella di un ancora più desolante appiattimento, innanzitutto dello stesso linguaggio usato per comunicare.

La seconda metà del testo è interamente occupata dal rilancio del soggetto, analogamente ripartito in due unità frastiche. La prima risponde alla domanda retorica, atto di per sé pragmaticamente incongruo con cui il parlante ‘contesta la contestazione’ del partner

¹⁶⁵⁵ «Una classe a parte è rappresentata dalle repliche di consolazione – eulogiche per eccellenza – il cui statuto pragmatico è tuttavia dubbio allorché il loro produttore contraddice l’asserente; le dovremmo considerare congrue (perché, in fin dei conti, l’asserente voleva o sperava di essere contraddetto) oppure sono incongrue, poiché non danno ragione all’asserente?» (S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., pp. 206-207).

¹⁶⁵⁶ *Ivi*, p. 214.

ricorrendo alla sua stessa mossa discorsiva (ossia screditando la presupposizione fondamentale della domanda retorica, intesa come evidenza di una risposta univoca): «“Oh il mondo tu l’hai mordicchiato, se anche / in dosi omeopatiche”». La seconda unità è costruita sull’esatto rovescio dell’interrogativa, di cui occupa la stessa posizione versale: «“Ma io...”». L’apertura coordinante diventa avversativa e il punto interrogativo (dal valore esclamativo, come l’asserzione che precede il *verbum dicendi*) viene sostituito dai puntini di sospensione (che parimenti non sospendono niente, poiché l’implicito non ha alcun bisogno di essere sciolto: *io no*). È proprio «grazie all’uguaglianza della forma», per riprendere le parole di Spitzer, che «il disaccordo di fondo [...] sembra ancor più netto»:

Il modo in cui le parole dell’interlocutore continuano a risuonare nel parlante, e il modo in cui questi le gira e le rigira per riuscire a tendere all’altro un tranello [...]. Finché la forma della replica coincide con quella del primo discorso si può pensare a una coincidenza d’opinione, quando però si percepisce il disaccordo di fondo tra le due opinioni, esso, proprio grazie all’uguaglianza della forma, sembrerà ancor più netto. Il parlante è tentato di andare alla ricerca di nuovi pensieri percorrendo la vecchia carreggiata¹⁶⁵⁷.

Vale la pena notare, inoltre, come questa coppia di battute speculari si contraddistingua per la sintassi nominale, che contribuisce a mettere in risalto la marcatezza del verbo *mordicchiare* («espansione fonemica»¹⁶⁵⁸ di *mondo*); lo stesso avviene sul piano lessicale, dove alla generalità delle entrate semantiche fa da contrappeso una polirematica come «“dosi omeopatiche”», indicativa di quella tendenza, propria di *Satura*, per cui saperi diversi «si presentano alla mente in una indistinta simultaneità»¹⁶⁵⁹. Nel complesso, con questo rilancio dialogico il soggetto rivendica, sfruttando le stesse strategie pragmatiche e sintattiche dell’interlocutore, la specialità della sua condizione, che consiste nel fatto di non averlo

¹⁶⁵⁷ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., pp. 251-252.

¹⁶⁵⁸ Stefano Agosti, *Forme trans-comunicative in Xenia*, in Id., *Il testo poetico*, op. cit., pp. pp. 193-207, cit. p. 206. Secondo lo studioso, questo *xenion* in particolare è costituito da «un unico e abnorme fatto anagrammatico-allitterativo», di cui il «“Ma io...”» finale «rappresenta la conclusione d’una sillabazione equivoca e incompleta, che si configura come il tentativo ripetuto di formulare quell’esclusione-divergenza in cui è implicato il *je* nei confronti del mondo: tale sillabazione si coagula in *mai* → *m’hai*, per sfociare finalmente in *ma io*, che, una volta effato, recide ogni ulteriore possibilità, o necessità, di discorso. Il componimento resta così sintatticamente interrotto, ma concluso sul piano d’una significazione elementare (di esclusione-divergenza), attuata subliminalmente tramite i balbettii-variazioni d’un gruppo limitatissimo di suoni e tramite altresì l’espansione fonemica di alcuni lessemi-chiave, come “mondo” e “mordicchiare”, espansione che comporta il formarsi della catena significativa» (Ibidem).

¹⁶⁵⁹ Filippo Grazzini, *Taccuino per Satura. Elaborazione e tematiche del quarto libro di Montale*, Viterbo, Sette Città, 2012, cit. p. 16.

nemmeno *mordicchiato*, il «“mondo”» – ossia in un «primato di inettitudine»¹⁶⁶⁰: *io, al contrario di te...*

Il referto comunicativo che segue è una terzina a dialogicità totale:

«E il Paradiso? Esiste un paradiso?».
«Credo di sì, signora, ma i vini dolci
non li vuol più nessuno»¹⁶⁶¹.

Per prima cosa, si può notare come la funzione situazionale venga in qualche modo assolta dall'allocutivo sociale «“signora”» al v. 2, che occupa la stessa posizione mediana del *verbum dicendi* nel testo precedente («“Bella scoperta, *m'hai risposto*, e io?”», corsivo mio). La battuta-stimolo, divisa in due riprese interrogative, si gioca su una finta ripetizione; per quanto i due enunciati possano sembrare somiglianti, infatti, lo slittamento referenziale è spiato da tutte le marche sintattiche presenti nelle singole frasi. Nell'ordine:

- nella prima domanda, la congiunzione «“E”» come formula di apertura rimanda a un precedente discorso che la parlante vorrebbe adesso riprendere¹⁶⁶², mentre l'apertura predicativa della seconda domanda ha la funzione di deviare il discorso;
- lo scarto di livello diviene evidente, in posizione centrale, in rapporto al trattamento degli articoli, laddove il determinativo è motivato dal riferimento a un elemento ratificato dal set comunicativo (facilmente ricostruibile: un ristorante, un cameriere, una lista dei vini aperta, infine una bottiglia di vino specifica¹⁶⁶³) e l'indeterminativo è motivato dal riferimento a un elemento nuovo ma anche epistemicamente ignoto¹⁶⁶⁴;

¹⁶⁶⁰ «è una sorta di patetica contesa fra due figure di inettitudine [...] ma con il poeta che, ad ogni modo, non può non rivendicare un suo primato di inettitudine» (Edoardo Sanguineti, *Montale e la mitologia dell'«inetto»*, in *Il secolo di Montale*, op. cit., pp. 269-285, cit. p. 278).

¹⁶⁶¹ *Xenia II*, 8, in E. Montale, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 312.

¹⁶⁶² Quello di *Xenia II*, 6, «nato, nello stesso giorno, sul medesimo foglio di quaderno» (Dante Isella, *Ancora sulla struttura di «Satura»*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990, cit. p. 16), collocato a una posizione di distanza a fare da preludio intertestuale a questo scambio dialogico: «Il vinattiere ti versava un poco / d'Inferno. E tu, atterrita: “Devo berlo? Non basta / esserci stati dentro a lento fuoco?”» (*Xenia II*, 6, in E. Montale, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 310).

¹⁶⁶³ Un antecedente della lirica, dove il set comunicativo (ora massimamente rarefatto) viene invece delineato con più generosità di particolari è nella prosa del 1950 *Il bello viene dopo*, che riporta il seguente scambio di battute fra un sommelier e una coppia di avventori in un ristorante: «Il signore continuò a scorrere la carta, molto incerto. A soccorrerlo venne un cameriere più anziano e meglio sbarbato, che portava la lista dei vini. “Chiarretto, Bardolino, Chianti? Tokai del Friuli? Clastidio? Paradiso di Valtellina? O Inferno?” “Vada per il Paradiso. Ma per il momento non prendo altro. Ho bisogno di pensarci. Servite la signora”» (Eugenio Montale, *Il bello viene dopo*, ora in Id., *Farfalla di Dinard*, a cura di Niccolò Scaffai, Milano, Mondadori, 2021, cit. p. 41).

¹⁶⁶⁴ Si tratta, in sostanza, della *funzione indeterminativa dei determinativi* che «nel XX secolo assume proporzioni vastissime e diventa una delle caratteristiche stilistiche fondamentali della lirica attuale. [...] 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» (Hugo Friedrich,

- in terza e ultima posizione, l'uso delle maiuscole; a questo proposito, si osserva come la maiuscola sia un privilegio riservato al vino, mentre l'altro referente, trascendentalmente più in alto, porti invece la minuscola del comune.

La replica, divisa in due dall'allocuzione, sembra dunque instaurare un rapporto perfettamente chiasmico rispetto alla battuta di partenza: nello specifico, la reggente in apertura «“Credo di sì”» risponderebbe alla seconda domanda («“Esiste un paradiso?”»), mentre la coordinata avversativa finale («“ma i vini dolci / non li vuol più nessuno”») riprende l'associazione vinicola presupposta nella prima. Le impalcature semantiche e sintattiche in apertura alle quattro riprese enunciative fanno da interfaccia alla struttura chiasmica in cui sarebbero disposte le due battute: cominciando dai membri interni, l'accostamento è dato dall'asse semantico del predicato verbale («“Esiste un paradiso?”. / “Credo di sì”», corsivi miei), che in entrambi i casi viene usato dagli interlocutori nell'accezione comune (*Esiste* come *C'è* e *Credo* come *Penso*) ma trascina significati ontologicamente più forti (Essere, avere fede). Anche attraverso questo impiego (non compromissivo della faccia) di termini semanticamente densi sembra manifestarsi quella che Piero Bigongiari ha chiamato «inidentità» montaliana: attraverso, cioè, «quanto scrivendo *non* ha scritto, nell'area della propria ironica neutralità»¹⁶⁶⁵ (gli stessi concetti di «inidentità» e di «maestosa “neutralità”»¹⁶⁶⁶ verranno significativamente ripresi, a un decennio di distanza, anche da Carlo Sini).

La struttura della lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo, Milano, Garzanti, 2002, cit. pp. 168-170).

¹⁶⁶⁵ «Il fatto è che la poesia di Montale è vissuta, nel significante – anzi nella fase emozionale del significante, pur essendo una poesia così gnoseologicamente indirizzata [...]. Il quarto Montale è appunto un poeta che rilegge la propria “inidentità”, quanto scrivendo *non* ha scritto, nell'area della propria ironica neutralità: che è il solo luogo che conservi religiosamente il non scritto, nel canto cioè che gira attorno e va avanti e indietro rispetto al protagonista inidentificabile, apportando notizie e informazioni che aumentano la sua “inidentità”, e quindi la sua inidentificabilità» (Piero Bigongiari, *Montale fra senso e non senso verso il «correlativo soggettivo»*, in *La poesia di Eugenio Montale. Atti del Convegno Internazionale tenuto a Genova dal 25 al 28 novembre 1982*, a cura di Sergio Campailla e Cesare Federico Goffis, Firenze, Le Monnier, 1984, pp. 473-485, cit. p. 480).

¹⁶⁶⁶ «L'esercizio [poetico] abbandona l'identità proterva quanto posticcia dell'uomo per poter intendere l'inidentità della vita, la sua maestosa “neutralità”, che indifferentemente si manifesta nella asciugata presenza della pigna, nel cri cri del tarlo, nel breve arrancare della tartaruga zoppa: essi stanno nell'eternità del loro mondo che richiama alla lontana qualche movenza pascoliana, ma ne evita il pessimismo e si colloca piuttosto al di là del bene e del male» (Carlo Sini, *La destrutturazione del soggetto poetico*, in *Il secolo di Montale*, op. cit., pp. 83-93, cit. p. 92). Cfr. anche Alberto Frattini: «l'esigenza di neutralità si trasmuta in sentimento di inappartenenza, sino a rovesciarsi nel dubbio sulla realtà stessa del vivere e dei viventi» (Alberto Frattini, *Montale e la poesia del Novecento*, in *Eugenio Montale e la problematica del nostro tempo. Atti del Seminario di studio. Assisi, 26-29 novembre 1981*, a cura di Rosa Brambilla, Assisi, Biblioteca della Pro Civitate Christiana, 1982, pp. 15-38, cit. p. 27); e Angelo Marchese: «In uno sguardo globale, si direbbe che Montale per certi versi ritorni alle origini, alla crisi gnoseologica di *Non chiederci la parola* degli *Ossi*: ma ora quella riserva demistificante e antidogmatica si è tradotta in un convincimento di metafisica inesistenza e insussistenza, in una penosa e nient'affatto crepuscolare perdita d'identità: “Non sono mai stato certo di essere al mondo”» (Angelo Marchese, *Amico dell'invisibile. La personalità e la poesia di Eugenio Montale*, a cura di Stefano Verdino, Novara, Interlinea, 2006, cit. p. 52).

Passando dunque ai membri esterni, l'incrocio parallelo si determina nella contrapposizione fra le due congiunzioni «“E”» e «“ma”» («“E il Paradiso? [...]” / “[...] ma i vini dolci [...]”», corsivi miei) che, come si è visto, è il punto nodale anche dello scambio precedente («“[...] e io?” / “[...] Ma io...”», corsivi miei). L'interconnessione tra le due congiunzioni è stata opportunamente rimarcata anche da Vittorio Coletti, che la considera «spitzerianamente come il segno caratteristico del poeta»:

L'e è, dunque, [...] oltre che congiunzione, accorciamento di distanze spaziali e temporali, fisiche e metafisiche e perfino scambio, deviativo [...]. E acquisisce, così, funzione testuale, che è molto spesso di collegamento avversativo, di unione e negazione nel discorso che riprende di quello che lo precede (e, magari, è solo sottinteso); assume cioè il valore di «ma» iniziale [...] o quello di «mentre» [...], con una specie di riproposizione dell'antico regime paraipotattico [...]. Questa procedura, che congiunge e stacca, spezza e unisce ordini diversi e colloca sullo stesso piano livelli differenti, così prossima al parlato ma anche così letterariamente esibita [...], potrebbe essere assunta spitzerianamente come il segno caratteristico del poeta, che dalla sequenza assurda e pesante delle cose fa nascere, o aspetta che nasca uno scarto, uno scatto, un passaggio impreveduto dal reale ad un'altra, nascosta ma parallela dimensione¹⁶⁶⁷.

Tornando allo *xenion*, il cortocircuito semantico vino-aldilà attivato dal significante espanso¹⁶⁶⁸ /'paradiso/ riporta inevitabilmente al primo 'scambio' dei *Canti di Castelvechio* (l'uso degli apici è dovuto, come si ricorderà, alla compromissione dello statuto dialogico legata alla componente dell'irrelatività), ossia all'equivalente cortocircuito mercanzia-restare/morire prodotto dall'ambiguità grammaticale di *stacci*. Come si è accennato nelle righe introduttive, inoltre, il dialogismo montaliano sfrutta una funzione fondamentale di quello pascoliano, vale a dire la disillusione, di cui la micro-interazione in oggetto è un campione particolarmente rappresentativo: «“i vini dolci / non li vuol più nessuno”». Il *punctum* dello scambio sembra risiedere proprio qui, nell'unico enunciato che si sottrae all'ambiguità trascendentale e nomina direttamente il vino; anche da un punto di vista della gerarchia posizionale, in accordo con Spitzer, il quarto membro del chiasmo sarebbe infatti il primo in ordine di importanza, «il vero obiettivo del discorso»:

¹⁶⁶⁷ Vittorio Coletti, *L'italiano di Montale*, in *Il secolo di Montale*, op. cit., pp. 137-160, cit. pp. 154-156.

¹⁶⁶⁸ Secondo Agosti, «l'aspetto più abnorme ed estremo dell'operazione condotta da Montale in *Xenia*» è l'«attività supplementare», «trans-contestuale del significante» (S. Agosti, *Forme trans-comunicative in Xenia*, op. cit., p. 197 e 201).

Così si spiega anche il chiasmo nella posizione degli elementi di una frase ripetuta: il primo elemento nell'enunciazione di una frase contiene l'informazione principale e il secondo quella più specifica. Una volta che l'interlocutore ha capito qual è l'informazione principale, viene anticipata quella più specifica che è il vero obiettivo del discorso¹⁶⁶⁹.

La dimensione trascendentale, in ultima analisi, finisce anche qui per appiattirsi nella più demistificata immanenza, un commento sulle preferenze dei consumatori: anche *esistesse*, questo tipo di salvezza adesso non va «“più”» di moda.

L'ultimo *xenion* dialogico spicca per una serie fattori che lo sottraggono alla prototipicità degli altri scambi:

Riemersa da un'infinità di tempo
Celia la filippina ha telefonato
per aver tue notizie. Credo stia bene, dico,
forse meglio di prima. «Come, crede?
5 Non c'è più?». Forse più di prima, ma...
Celia, cerchi d'intendere...
Di là dal filo,
da Manila o da altra
parola dell'atlante una balbuzie
impediva anche lei. E riagganciò di scatto¹⁶⁷⁰.

In primo luogo, l'opacità: l'anomala abolizione delle marche interpuntive del riporto diretto limitatamente alle battute del soggetto, oltre a rendere graficamente permeabili i confini enunciativi, compromettendo la definizione della punteggiatura analitica dello scambio (nulla vieta, almeno in teoria, che il secondo emistichio del v. 5 sia una riflessione dell'*io* inespressa verbalmente), confligge con i simulacri para-dialogici (lo *shifting* temporale, l'uso del *verbum* dicendi al v. 3) e dialogici (la responsività *ad litteram*, l'allocuzione diretta seguita dal conativo al v. 6) che segnalano il cambiamento di piano. Circa le ragioni della sottrazione dei caporali che particolarizza questo scambio, una prima ipotesi riguarda la volontà di dare un risalto anche grafico all'unica battuta diretta dell'interlocutrice, scissa in due brevissime domande separate da un *enjambement* – espediente che ne incrementa la forza drammatica («“Come, crede? / Non c'è più?”», vv. 4-5).

Più in generale, inoltre, la destituzione di un enunciato dal virgolettato sembra fondamentalmente rispondere a due spinte opposte, l'identificazione e la svalutazione,

¹⁶⁶⁹ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 108, n.

¹⁶⁷⁰ *Xenia II*, 11, in E. Montale, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 315.

idealmente convergenti in direzione di un ridimensionamento del *sé*: da un lato, cade l'unica paratia tra il soggetto dell'enunciazione e l'autore originale dell'enunciato, suggerendo appunto una completa identificazione del primo nelle parole del secondo (anche quando si tratti dello stesso produttore, nella misura in cui il fattore temporale, ossia l'intervallo tra il presente del *faccia-a-faccia* e la sua restituzione all'interno di un'altra cornice discorsiva, può produrre nuove conoscenze e prese di distanza rispetto all'*io* che aveva interagito); dall'altro lato, l'operazione di togliere i caporali rientra fra le «strategie di deformazione della *fonte*»¹⁶⁷¹, che possono derivare anche da un intento squalificante.

L'atipicità dialogica di questo *xenion* è data, in secondo luogo, dal rapporto fra dialogato e non-dialogato. In particolare, se gli altri quattro testi dialogici di *Satura* sono caratterizzati dal fatto di lasciarsi occupare interamente dalla mimesi, la diegesi sottraendo a fatica il minimo sintagma del *verbum dicendi*, questa lirica risulta invece perfettamente tripartita nella campitura versale tra una cornice iniziale informativo-preparatoria (vv. 1-3) e una cornice finale commentativa di 'congedo' (vv. 6-9), in mezzo alle quali cresce lo scambio diretto (vv. 3-6).

In terzo luogo, il rovesciamento dei ruoli. I due *xenia* precedenti che coinvolgevano direttamente l'*io* riservavano a questi il compito di aprire la questione (per quanto il taglio dialogico del primo testo censurasse il momento della presa d'iniziativa) e all'interlocutore la funzione di ridimensionarla. Per contro, l'apice drammatico della quarta micro-interazione corrisponde proprio alla battuta dell'interlocutrice, laddove il soggetto tenta faticosamente (come mostrano le sospensioni ai vv. 5-6, vere e proprie invocazioni di soccorso alle competenze inferenziali dell'altro) di non compromettere il piano del discorso con la menzione esplicita dell'evento tragico, la più classica delle strategie per portarlo a evidenza. La battuta dell'interlocutrice si divide in due domande, dalle funzioni diverse e consequenziali: al di là degli espedienti grafici già considerati, la drammaticità della prima («“Come, crede?”») risiede sostanzialmente in un «dispendio contraddittorio»¹⁶⁷² tra il valore di obiezione meta-pragmatica dell'enunciato, su cui si finisce per spostare antifrasticamente l'accento, e l'effettivo contenuto inferibile, immediatamente verbalizzato nella seconda domanda, di autoaccertamento («“Non c'è più?”»: *ho capito bene?*). Come osserva Spitzer in un passaggio paradigmatico,

¹⁶⁷¹ M. Mizzau, *E tu allora?*, op. cit., p. 102.

¹⁶⁷² Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975, cit. p. 156.

Ognuno di noi, prima di rassegnarsi ad accettare un fatto, cerca di metterlo in dubbio – e spesso continua a metterlo in dubbio a parole anche quando con il pensiero lo ha suo malgrado accettato. [...] Il chiarimento prima di proferire la domanda viene richiesto anche quando si è più o meno capito l'andamento del discorso dell'interlocutore; si costringe l'interlocutore a una formulazione più esplicita, per sapere a che proposito si deve prendere posizione. [...] *O* la definizione di un concetto non coincide per entrambi gl'interlocutori, oppure uno dei due interlocutori maschera le proprie obiezioni nei confronti delle affermazioni dell'altro sotto forma di contestazione della definizione di un concetto (un trucco dialettico, che si trova molto spesso nella commedia)¹⁶⁷³.

Quarto luogo, il canale. La radicale economia para-dialogica di *Satura* comporta che gli scambi verbali, facilmente ancorabili a una situazione di *faccia-a-faccia* per il loro carattere di spontanea immediatezza (su cui sembra in effetti operare quella paradossale «istanza realistica»¹⁶⁷⁴, o «istanza di realtà»¹⁶⁷⁵, individuata dai critici), non siano corredati dal set di elementi disponibili per attivare la funzione del canale – per esempio, le indicazioni sul tono di voce o l'accento ad eventuali espressioni cinesiche. È opportuno quindi soffermarsi sulle ragioni dell'anomalia che questo *xenion* presenta: nello specifico, l'azionamento della *funzione-chiamata*, in pieno secolo anti-dialogico, non può che produrre la *chiusura-in-faccia*, qui relata ad altri importanti fenomeni.

Se tramite il linguaggio verbale l'interlocutrice drammatizza la telefonata, il gesto iperdislogico del riaggancio (secondo Agosti, quello di *Xenia* è «un tipo di comunicazione, per così dire, gesticolatoria, una sorta di pantomima linguistica»¹⁶⁷⁶), mossa che viola il codice di cortesia alla base dell'interazione sociale, *toglie la faccia* al ricevente, e per conseguenza squalifica la comunicazione. La comunicazione, poi, si interrompe nel momento in cui «Celia la filippina» decifra le ellissi del soggetto: in altre parole, il *tu* che compare al v. 3 come destinatario dell'enunciazione («ha telefonato / per aver tue notizie», corsivo mio) sembra funzionare allo stesso tempo da *vettore dialogico* (di possibilità interrelazionali) tra l'*io* e il mondo sociale. Nel momento in cui questo vettore ha smesso di funzionare (interponendosi comodamente fra l'*io* e il consorzio sociale), non solo le telefonate si interrompono senza

¹⁶⁷³ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 125.

¹⁶⁷⁴ «negli *Xenia*, e più latamente nell'intera *Satura*, accanto e contro l'istanza derealizzante sia all'opera un'istanza realistica, producendo effetti che risultano tanto più significativi quanto più nel loro mescolarsi sono segretamente divaricati e dissonanti» (F. Curi, *Satura, ri-nascita dello «stile comico»*, op. cit., p. 566).

¹⁶⁷⁵ «[In *Xenia*] l'intervallo fra testi "vissuti" e testi "scritti" pare, di regola, annullarsi, dando luogo non più all'effrazione, o all'eccedenza, del testo poetico rispetto al testo reale, quanto all'adeguazione senza residui del primo al secondo. L'istanza di realtà sembra porsi come esclusiva, confermando sia il valore prioritario da assegnare all'esperienza, sia la priorità da assegnare, o da conservare, alla lingua che articola quell'esperienza» (S. Agosti, *Forme trans-comunicative in Xenia*, op. cit., p. 194).

¹⁶⁷⁶ *Ivi*, p. 197.

riguardi per la faccia, ma gli scambi comunicativi del sopravvissuto, presenti o ancora da venire¹⁶⁷⁷, diventano fonte di scomodità e disagio – e in definitiva vengono meno loro stessi, come attesta il fatto che «il conto del telefono s'è ridotto a ben poco»¹⁶⁷⁸.

La sequenza di *Xenia*, del resto, inizia con la comparsa di un fantasma non-comunicante¹⁶⁷⁹ che, succedendosi le liriche, si rivela essere (stato) l'*interlocutore privilegiato* con cui il soggetto aveva in precedenza instaurato un sistema convenzionale esclusivo¹⁶⁸⁰ eccezionalmente *appagante* le sue esigenze gnoseologiche e comunicative anche *in absentia*¹⁶⁸¹. Quell'assenza che è poi, al fondo, il vero oggetto d'enunciazione dei testi, dove la dimensione programmaticamente degradata dell'«incomunicazione di massa»¹⁶⁸² (il «blabla

¹⁶⁷⁷ «Al Saint James di Parigi dovrò chiedere / una camera 'singola'. (Non amano / i clienti spaiati). E così pure / nella falsa Bisanzio del tuo albergo / veneziano» (da *Xenia I*, 3, in E. Montale, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 291, vv. 1-5); «Ai funerali dovrò andare io, / nascosto in un tassì restandone lontano / per evitare lacrime e fastidi» (da *Xenia II*, 1, *Ivi*, p. 305, vv. 9-11); «E infine è venuto, gli dico tutto, resta imbambolato, / pare che sia una catastrofe anche per lui. Tace a lungo, / farfuglia, s'alza rigido e s'inchina. Conferma / che manderà gli auguri» (da *Xenia II*, 2, *Ivi*, p. 306, vv. 5-8).

¹⁶⁷⁸ Da *Xenia I*, 9, *Ivi*, p. 297, v. 2.

¹⁶⁷⁹ «Caro piccolo insetto / [...] stasera quasi al buio / [...] sei ricomparsa accanto a me, / ma non avevi occhiali, / non potevi vedermi, / né potevo io [...] / riconoscere te» (da *Xenia I*, 1, *Ivi*, p. 290, vv. 1-9).

¹⁶⁸⁰ «Avevamo studiato per l'aldilà / un fischio, un segno di riconoscimento» (da *Xenia I*, 4, *Ivi*, p. 292, vv. 1-2).

¹⁶⁸¹ «La tua parola così stenta e imprudente / resta la sola di cui mi appago» (da *Xenia I*, 8, *Ivi*, p. 296, vv. 1-2).

Alberto Comparini parla di un «tu trascendentale» come polo impretebibile e muto di quello che chiama «monologismo dialogico»: «La poetica montaliana, nonostante sia basata sulla centralità ontologica (ora ipertrofica, ora ipotrofica) e conoscitiva (seppur parziale) dell'io lirico-empirico, presenta una struttura linguistica improntata sulla presenza di un essere superiore dotato di funzione enunciativa, piegata alla comunicazione etica e gnoseologica – sebbene partecipi passivamente al dialogo con l'io. [...] Nell'ambito della esplorazione fenomenologica della realtà, chiameremo questa metodologia comunicativa 'monologismo dialogico', dacché, da una parte, esso preserva la natura monologica dell'io lirico-empirico, e, dall'altra, implica la presenza dialogica di un elemento altro che partecipi al dialogo dell'io [...]. La dialogicità enunciativa così invocata chiarifica la necessità comunicativa del linguaggio poetico di Montale, i cui intenti metapoetici sono piegati alla riflessione dell'io nel mondo fenomenologico» (Alberto Comparini, *Montale, la poesia moderna e l'autobiografia in versi*, «Studi Novecenteschi», 40/85, 2013, pp. 105-128, cit. pp. 113-114).

¹⁶⁸² Eugenio Montale, *Variazioni*, «Corriere della Sera», 19 ottobre 1969, si cita da U. Carpi, *Montale dopo il fascismo*, op. cit., p. 165. È uno degli aspetti di *Satura* più istituzionalizzato da parte della critica, «colpita dalla bassa dignità formale di certi stilemi (filastrocche, freddure, giochi di parole), ma soprattutto dalla riduzione della poesia lirica a borbottio moraleggiante, pagina di diario, intervento giornalistico, invettiva momentanea – insomma, a forma di comunicazione ordinaria e quotidiana da parte dell'autore che, più di ogni altro, ha difeso un'idea di grande stile nella lirica moderna» (G. Mazzoni, *L'ultimo Montale e la poesia del Novecento*, op. cit., pp. 63-64). «La situazione critica del linguaggio – la sua inadeguatezza, l'opacità e l'inerzia delle forme tramandate e pronte per l'uso – è un oggetto del discorso, in maniera ora esplicita ora implicita, sin dalla prima stagione montaliana. [...] Ma la *balbuzie*, nelle due significazioni, la positiva del "balbo parlare", della "storta sillaba e secca come un ramo" da un lato, la negativa del parlare unanime e a voce spiegata dei dannati dall'altro, è ancora un termine nascosto tra le pieghe del discorso e, al più, nei comportamenti ideologici e linguistici che esso designa al limite, un tema della poesia montaliana. Essa diviene metafora del tema dominante e criterio della configurazione formale dei testi in *Satura*» (A. Jacomuzzi, *La poesia di Montale*, op. cit., pp. 146-151). «Cambia del resto il rapporto tra il poeta e la lingua, che si fa più staccato e ironico, quasi di inappartenenza. Si direbbe che Montale abbia accolto la lingua di tutti per rinunciare a una propria. Di qui i segni del distacco, dell'estraneità di cui esibiamo due testimoni importanti: le parole citate tra virgolette e i forestierismi. Tra virgolette (oltre ai frequenti discorsi diretti) Montale [...] isola parole e sintagmi di tipo pseudotecnico, del gergo semispecialistico [...]. Estraneità doppia rivelano i forestierismi, di lingua preconfezionata e straniera; non a caso, sono tutti (o quasi) riferibili al blabla della società moderna, alla lingua posticcia di chi vuol essere alla moda [...]. Anche i

/ dell'alta società»¹⁶⁸³, il «gracidante / limo dei neòteroi»¹⁶⁸⁴ e via dicendo) acquista notabilità e paradossale dignità di rappresentazione proprio in quanto negativamente contrapposta al linguaggio segreto stabilito dalla coppia.

Al di là delle anomalie trattate nei punti soprelencati, lo scambio verbale di questo *xenion* condivide con gli altri quattro del libro la caratteristica specifica del dialogismo montaliano, vale a dire l'estrema raffinatezza della costruzione. Così come nel *botta e risposta* analizzato in precedenza le quattro riprese enunciative erano disposte chiasticamente, adesso la struttura tripartita della turnazione risulta modellizzata su quello che si potrebbe definire un 'chiasmo rafforzato', dove le prime due battute procedono secondo un andamento parallelistico che viene a invertirsi nella terza e ultima battuta. I due poli discorsivi che si ripetono incrociandosi nelle sei riprese discorsive totali (ogni battuta risulta infatti suddivisa in due emistichi successivi) sono, da un lato, il trattamento dei verbi epistemici e, dall'altro, la contrapposizione sottesa fra un generico «prima» e il momento in cui avviene la telefonata («prima»: *e ora?*). Per chiarire la peculiare configurazione del chiasmo rafforzato, sembra opportuno soffermarci più a lungo sulla dinamica che viene a instaurarsi tra i membri costitutivi della complessa costruzione dialogica – riorganizzata di seguito in modo tale da visualizzare più chiaramente la commutazione dei *topic*, indicati rispettivamente con **A** corsivo e **B** sottolineato:

Turno I: *I.A: Credo stia bene* / **2.B: forse meglio di prima**

Turno II: *I.A Come, crede?* / **2.B: Non c'è più?**

Turno III: **1.B: Forse più di prima, ma...** / *2.A: Celia, cerchi d'intendere...*

I verbi epistemici occupano rispettivamente la prima ripresa enunciativa delle prime due battute, in posizione speculare di apertura e chiusura, e la seconda ripresa della terza (I.1.A: «*Credo stia bene*»; II.1.A: ««*Come, crede?*»»; III.2.A: «*Celia, cerchi d'intendere...*»). L'uso del verbo *credere* nell'accezione di *supporre*, che afferisce allo statuto epistemico dell'incertezza, risulta problematico per l'interlocutrice, la cui unica battuta diretta può essere di fatto considerata un sintomo della patologia dell'interazione in corso, in quanto consiste in una *mossa riparatrice* (tra le mosse fondamentali dell'interazione umana, su cui Harvey Sacks richiama l'attenzione fin dai primordi della *Conversation Analysis*).

latinismi soccorrono per scorciatoie semiserie e demistificanti» (V. Coletti, *L'italiano di Montale*, op. cit., p. 150).

¹⁶⁸³ Da *Xenia I*, 5, in E. Montale, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 293, vv. 5-6.

¹⁶⁸⁴ Da *Xenia I*, 6, *Ivi*, p. 294, vv. 5-6.

La seconda occorrenza di *credere* ha dunque il valore di una contestazione meta-pragmatica, sul filo dell'*impertinenza*¹⁶⁸⁵: «Celia la filippina» insubordina contro il modo del regista (che la detiene) di gestire l'informazione richiesta con una citazione dissentiva, da porsi fra immaginarie virgolette (*Come "credo"? Non è al corrente?*), sul calco della battuta di Cavalcante nell'episodio del X canto dell'*Inferno*: «“Come / dicesti? elli ebbe? non viv'elli ancora?”»¹⁶⁸⁶. La stretta analogia fra il luogo dantesco e quello montaliano è rimarcata, da un lato, dall'inadeguatezza di chi dice «io», preso in contropiede, nel codificare una retorica non ambigua rispetto a una morte di cui è chiamato a rendere conto; dall'altro lato, dalla non *cancellabilità* dell'implicatura¹⁶⁸⁷, per cui il ricevente della non-informazione esce di scena con un gesto plateale (ricade nella tomba, riattacca il telefono), senza dare (né darsi) la possibilità di riscattare quanto inferito (corretto o sbagliato che sia).

In altre parole, l'*io* dialogico si trova di fronte al *problema generale dell'implicito*, come lo chiama Ducrot: «Le problème général de l'implicite [...] est de savoir comment on peut dire quelque chose sans accepter pour autant la responsabilité de l'avoir dit, ce qui revient à bénéficier à la fois de l'efficacité de la parole et de l'innocence du silence. [...] Le locuteur réduit sa responsabilité à la signification littérale, qui [...] peut toujours se présenter comme indépendante»¹⁶⁸⁸; per dirla con Levinas, «l'inesprimibile, l'ineffabile, il non-detto [sono] cercati nel mal-detto»¹⁶⁸⁹. È importante osservare, inoltre, come il verbo *credere* fosse investito della stessa problematicità pragmatica anche nello *xenion* precedente: se destituiamo la micro-interazione della struttura semanticamente chiasmica proposta nell'analisi, infatti, la

¹⁶⁸⁵ Marina Mizzau parla di «*impertinenze comunicative* [...] come di strategie conflittuali consistenti nel prescindere dalla grammatica, ossia dagli usi linguistici: si prendono alla lettera – o piuttosto si finge di prendere alla lettera – frasi e discorsi [...]. Attraverso questi meccanismi si mette in atto quello che definisco lo sciopero bianco delle parole; queste vengono usate, o intese, a livello zero, messe all'opera come se avessero un unico significato ovunque e sempre [...] Si mette in discussione il sapere condiviso [...] disconferma della parola dell'altro. [...] Quasi tutti questi scambi si basano sullo spostamento d'accento, che è una forma tipica di boicottaggio delle regole dello scambio conversazionale: si carica di senso un elemento marginale della frase mettendolo al primo piano e facendo quindi slittare il significato contestuale» (M. Mizzau, *E tu allora?*, op. cit., pp. 56-58).

¹⁶⁸⁶ *Inf.* X, vv. 67-68. Cfr. § 3.1.

¹⁶⁸⁷ I concetti di *cancellabilità* e di *implicatura* sono al cuore della teoria griceana (cfr. P. Grice, *Logica e conversazione*, op. cit.). «Grice chiama *implicature* le proposizioni che, in determinati contesti, possono essere comunicate (significato del parlante) usando un enunciato, senza essere esplicitamente dette, senza cioè essere parte convenzionale dell'enunciato. [...] Inoltre, in quanto parte non di ciò che è detto, ma di ciò che è comunicato, le implicature sono cancellabili, o revocabili» (Claudia Bianchi, *Pragmatica del linguaggio*, Roma-Bari, Laterza, 2003, cit. pp. 73-83); in sostanza, le implicature dimostrano «come sia possibile intendere (in senso più generale) più di quanto si dice effettivamente» (S. C. Levinson, *La pragmatica*, op. cit., p. 109). Emblematico il fatto che Grice consideri coerente una conversazione in cui «l'interprete può facilmente ricostruire il progetto del parlante con una *ragionevole certezza*» (G. M. Green, *Pragmatica*, op. cit., p. 133, corsivo mio).

¹⁶⁸⁸ O. Ducrot, *Dire et ne pas dire*, op. cit., p. 12.

¹⁶⁸⁹ E. Levinas, *Nomi propri*, op. cit., p. 4.

replica del cameriere risulterebbe patologica, in quanto il Paradiso è un vino comunemente noto e quindi nessun operante del settore risponderebbe «“Credo di sì”», ma *Certo che sì*.

Nella terza battuta, che inverte l'andamento parallelistico delle prime due, il verbo epistemico si trova invece nel secondo emistichio: il rafforzamento semantico da *credere* come *supporre* a *intendere* come *capire* (emblematicamente, l'asse di significati possibili su cui si muovono entrambi i verbi prevede gli statuti epistemici fra loro discrepanti del dubbio e della certezza) viene mitigato dalla subordinazione al conativo: «Celia, cerchi d'intendere...». Con questo enunciato, sospeso tra la dimensione della supplica e quella della richiesta spazientita, il soggetto trasferisce sulla sola allocutrice l'intera responsabilità della comunicazione, sottraendosi al 'dovere posizionale' di annunciare la perdita. Anche in questo caso, inoltre, si tratta di una forma di dispendio contraddittorio: l'inferenza che l'interlocutrice verbalizza nella domanda di autoaccertamento, infatti, è di per sé eufemisticamente corretta, quindi la risposta preferenziale¹⁶⁹⁰ sarebbe stata una semplice negazione di conferma (*No, non c'è più*). Il «“cerchi d'intendere”», allora, sembra doversi riferire non a quanto è stato già, in qualche modo, *inteso*, ma al codice stesso della conversazione: *capisca che non posso dirle altro*; «la rivelazione sta proprio nell'occultamento, o forse più esattamente che l'occultamento è la rivelazione, poiché ciò che non viene affermato in modo esplicito ed aperto ma per via di tutta una rete di circonlocuzioni e manovre mimetizzanti è in realtà precisamente ciò che il poeta vuole “dire”»¹⁶⁹¹. Il dispendio consiste dunque nella faticosa distorsione comunicativa per cui un enunciato conativo meta-pragmatico ha lo stesso valore di un'aposiopesi

grazie alla quale si evita di esprimere a parole un'immagine orribile per rendere possibile la raffigurazione di tutta una serie di azioni, o forse di un'unica azione sterminata che s'impone sulle altre; se si vuol cogliere “il tutto” per mezzo della lingua, è necessario rinunciare a esprimerlo a parole. [...] Spesso l'aposiopesi è intenzionale: [...] il parlante non osa dire apertamente una determinata cosa, ma allo stesso tempo vorrebbe che l'interlocutore lo

¹⁶⁹⁰ «la *preferenza* è una nozione strutturale, che corrisponde in senso stretto al concetto linguistico di *marcatezza*» (S. C. Levinson, *La pragmatica*, op. cit., p. 310). «Il concetto di *preferenza* si riferisce alla struttura del turno complementare della coppia adiacente: specificamente, il complemento *preferito* è generalmente prodotto senza esitazioni laddove una replica *dispreferita* è spesso preceduta da pause e / o altri dispositivi linguistici “di rimedio” (come le scuse, le particelle mitiganti). Si tratta dunque della caratterizzazione linguistica e strutturale del turno e non del fatto che la mossa discorsiva esprima o meno i desideri del parlante» (S. Pirchio, C. Pontecorvo, L. Sterponi, *Dialogare nelle conversazioni in famiglia*, op. cit., pp. 49-50, n); in altre parole, «le risposte non preferenziali sono “marcate” ossia presentano complessità strutturali di vario genere, come esitazioni, offerte di spiegazione, cosa che non avviene nelle risposte preferenziali. [...] Queste marcature stanno a indicare una tendenza psicosociologica: ci aspettiamo – e in genere desideriamo – l'accordo. Se ce ne distanziamo dobbiamo segnalarlo in qualche modo, dimostrando che ne siamo consapevoli, che ce ne dispiace» (M. Mizzau, *E tu allora?*, op. cit., pp. 115-116).

¹⁶⁹¹ Luciano Rebay, *Ripensando Montale: del dire e del non dire*, in *Il secolo di Montale*, op. cit., pp. 33-67, cit. pp. 34-35.

capisse. Gli viene allora in aiuto la situazione, o meglio, la logica umana che dalle premesse date trae le più probabili conclusioni; è un po' come per una barca a vela che, senza ricorrere agli sforzi delle braccia umane, sfrutta le condizioni del vento lasciando a questo il compito di tracciare la rotta¹⁶⁹².

Ora, Celia *intende* «la rotta»: e proprio perché capisce bene gli riattacca il telefono in faccia. In questo senso, non solo non si tratta di un «dialogo fra sordi»¹⁶⁹³ ma la battuta dell'*io* finisce per assumere una veste drammaticamente ironica, di cui sarebbe una *mise en abyme* linguistica proprio l'appellativo in apertura, come osservato nelle righe finali dell'introduzione al capitolo.

Il secondo polo discorsivo del chiasmo rafforzato pertiene la tragica dialettica temporale fra un generico «prima» e il presente della chiamata (I.2.B: «forse meglio di prima»; II.2.B: «“Non c'è più?”»; III.1.B: «Forse più di prima, ma...»). Nella successione incrociata dei due avverbi «prima» e «più», inoltre, si riverbera su scala ridotta la configurazione chiasmatica che informa la disposizione enunciativa della macrostruttura dialogica.

Il piano del presente trova espressione nella prima delle due occorrenze dell'avverbio «più», usato dall'interlocutrice col valore di limite temporale («“Non c'è più?”»); emblematicamente, la seconda occorrenza, prodotta dall'*io* dialogico, sempre «fuordeltempo»¹⁶⁹⁴, rifunzionalizza l'avverbio «più» come comparativo di maggioranza («più di prima»). In altri termini, se l'interlocutrice richiama prontamente sul piano temporale dell'ora, il soggetto evita di indugiarsi, impostando il discorso nei termini di un confronto con un «prima» non ulteriormente infranto sul piano verbale: proprio per questo motivo, dal punto di vista pragmatico, chi dice «io» viola abusivamente il dialogo, in quanto parla in funzione di un centro deittico sconosciuto all'interlocutore, ossia dice «prima» ma non dice *prima di quando*, ed è per questo che Celia, sulle prime, non *intende* (altrimenti, la telefonata sarebbe finita prima). La particolarità di questo micro-svolgimento discorsivo, in ultima analisi, consiste in questo: da un lato, l'evento-motore della dialettica temporale non viene mai

¹⁶⁹² L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 202.

¹⁶⁹³ Secondo Marco Forti, lo *xenion* in analisi sarebbe «un tutto montaliano dialogo fra sordi. Qui la consueta ispiratrice degli “Xenia” non è neppur la diretta interlocutrice del poeta, ma l'oggetto assente di un parlato tutto anfratti, farfugliamenti e equivoci del poeta» (Marco Forti, *Eugenio Montale. La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, Milano, Mursia, 1973, cit. p. 374).

¹⁶⁹⁴ «La persistenza, la durata delle cose e delle persone è così avvicinata a un sogno, a un'allucinazione che immagina un medium, il tempo, di cui non esistono né prove né esperienze reali. La neutralizzazione del soggetto coincide con l'adesione vivente e inconsapevole alla dimensione del fuordeltempo, dell'intermezzo, dell'istante, della cifra di una eternità svuotata di ogni senso “categoriale”, di ogni scopo e di ogni frutto o finalità immaginarie. [...] Non si tratta di scegliere tra la pienezza del senso, la totalità compiuta di un assoluto in realtà inconcepibile, e la cieca negazione nichilistica. [...] Si tratta di vedere nell'istante la lacerazione del velo del tempo e dei suoi inganni di parola» (C. Sini, *La destrutturazione del soggetto poetico*, op. cit., pp. 85-89).

preferito; dall'altro lato, la dialettica stessa (che ruota attorno a un vuoto centrale) è frutto di una co-costruzione dei parlanti, che si alternano nello spostare il discorso fra i due limiti temporali di un «prima» abusivamente vacuo e un presente che «si configura dunque come il tempo successivo a una catastrofe, a un'alluvione, segno meteorologico di un ben più vasto sfacelo. [...] Sull'oggi si procede [...] contrapponendo, spesso schematicamente, l'ora all'allora»¹⁶⁹⁵.

Un'ultima considerazione, ancora sulla sapienza architettonica dell'edificio dialogico, chiama in causa la distribuzione delle funzioni enunciative, ordinate a due a due in una *climax* di progressiva perdita della certezza: due asserzioni nel primo turno, due domande nel secondo, due sospensioni nel terzo. Come si è tentato di dimostrare, gli enunciati di questo *xenion* (ma il discorso vale anche per i tre precedenti) sono accumulati dal fatto di giocare sull'equilibrio di una fenomenologia dell'obliquo: l'intenzione comunicativa dei parlanti non corrisponde alla funzione pragmatica dell'enunciato che la agisce (ossia le dà forma e la veicola), torsione che costa non poco dispendio di forze, che deragliano con esiti catastrofici. In parole povere, gli enunciati sono accumulati dal fatto di non essere quello che sembrano.

Nello specifico: le due asserzioni, edificate sui marcatori dell'incertezza in apertura («“Credo”» e «“forse”»), *asseriscono* ben poco, ma *comunicano* quanto basta per far sì che anche le due domande successive non abbiano il valore di domande ma di una contestazione meta-pragmatica («“Come, crede?”») e di un'inferenza che risuona piuttosto come un'esclamativa (*Non c'è più!*). Anche per quanto riguarda le due sospensioni, sospendono solo apparentemente un discorso che il soggetto non aveva intenzione di (o competenza per) portare a termine: un discorso, cioè, non ancora formato nella mente – e che quindi, di fatto, non esiste – ma viene insinuato secondo quello che Coletti chiama «un principio di disgregazione, un'inconclusività logica che spezza le regole grammaticali, lasciando in sospeso la frase, nell'attesa di una reggente che può anche non arrivare mai»¹⁶⁹⁶. Lo stesso Spitzer si sofferma sui casi in cui il parlante

può non sapere con certezza come completare un frammento di frase appena pronunciato. Non mi riferisco a quei casi in cui il parlante inizia la frase credendo in buona fede di poterla portare tranquillamente a termine, e invece subentra un evento esterno che rende impossibile la continuazione del discorso [...]. Mi riferisco piuttosto

¹⁶⁹⁵ Enrico Testa, *Montale*, Torino, Einaudi, 2000, cit. pp. 94-95.

¹⁶⁹⁶ V. Coletti, *L'italiano di Montale*, op. cit., p. 153.

a quei casi in cui il parlante inizia una frase essendo consapevole della piega che prenderà il discorso, ma non della forma precisa che avrà¹⁶⁹⁷.

Questi, gli *xenia* dialogici. Soltanto uno scambio, ironicamente intitolato *Dialogo* (considerato nel capitolo introduttivo come esempio di dialogicità totale) esorbita dal canzoniere *post-mortem*:

- «Se l'uomo è nella storia non è niente.
La storia è un *marché aux puces*, non un sistema».
«Provvidenza e sistema sono tutt'uno
e il Provvidente è l'uomo».
- 5 «Dunque è provvidenziale
anche la pestilenza».
«La peste è il negativo del positivo,
è l'uomo che trasuda il suo contrario».
«Sempre avvolto però nel suo sudario».
- 10 «Il sistema ternario
secerne il male e lo espelle,
mentre il binario se lo porta dietro».
«Ma il ternario lo mette sottovetro
e se vince lo adora».
- 15 «Vade retro,
Satana!»¹⁶⁹⁸.

La distanza tra questa modalità dialogica e quella dei testi precedenti si può stimare a occhio. Per prima cosa, la spersonalizzazione degli interlocutori tocca il vertice; questa componente si intravede già negli scambi di *Xenia*, in una scalarità che va dall'ultimo analizzato, dove i parlanti vengono inquadrati fin dai versi incipitari, fino al penultimo (come questo a dialogicità totale) dove la funzione relazionale è aggrappata unicamente all'appellativo allocutivo «signora» al secondo verso.

A ben guardare, in realtà, anche in *Dialogo* compare un allocutivo, isolato nel verso finale: «“Satana”», in curioso rapporto paronomastico col titolo del libro. Per quanto il suo valore identificativo risulti attenuato dal contesto fraseologico in cui si trova inserito, sempre di allocutivo si tratta: in questo senso, diventa emblematico il fatto che la prima interazione di *Satura* coinvolga un «prete» e l'ultima il demonio, o un suo temporaneo rappresentante; tra l'altro, i due marcatori identitari, pur avendo funzioni grammaticali diverse (cioè soggetto del

¹⁶⁹⁷ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 204

¹⁶⁹⁸ *Dialogo*, in E. Montale, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 335.

verbum dicendi e appellativo allocutivo) condividono la posizione-forte della chiusura (sono l'ultima parola dell'ultimo verso).

Un secondo tratto discriminante, macroscopicamente evidente, è la ricorsività. Questa è direttamente connessa alla forma dialogica rappresentata, modellizzata sulla controversia scolastica: forma che, a sua volta, si presta forse più di ogni altra a essere agita da interlocutori spersonalizzati, come le esercitazioni di retorica (i *δισσοὶ λόγοι*, o, in latino, l'*oratio in utramque partem*). Ma se *Dialogo* è un'esercitazione, è un'esercitazione svolta male: l'apparente concatenazione di coppie adiacenti, meglio osservata, sembra piuttosto un groviglio pseudo-argomentativo, in cui ogni parlante aggira il discorso dell'altro e tira dritto per la sua.

Soprattutto, cambia la funzione dialogica. Gli scambi di prima comportavano tutti una trasmissione di conoscenza da parte di uno dei due interlocutori, per quanto l'informazione acquisita suonasse *in-sufficiente* (primo caso), ovvia (secondo caso), a buon mercato (terzo caso) oppure non suonasse proprio, ostinatamente non-detta ma lasciata *intendere* (quarto caso): volendo, si può sintetizzare in questi termini l'antidialogismo di *Xenia*. Nei primi tre casi, l'informazione è deludente, nel quarto è una delusione: in ogni caso, la trasmissione è patologica (ma avviene); per contro, in *Dialogo* le conoscenze lasciano il posto ai punti di vista: e questi non si integrano, ma rimbalzano l'uno contro l'altro fino al suggello finale del «“Vade retro”».

I turni di cui si compone lo scambio sono pari, perciò il primo parlante è quello identificato come «“Satana”» nell'ultima battuta: questi sostiene le tesi dell'irrazionalismo antistoricistico, cui l'avversario contrappone il disegno, ordinato e ordinatore, del provvidenzialismo religioso. Per quanto, sul piano generale, i principi costituenti di entrambi le dottrine passino come una serie di indottrinamenti, le cui tessere significanti sono prelevate da moduli fraseologici (colloquiali, come *essere tutt'uno*, *mettere sottovetro*, *portarsi dietro*; e di pretesa altezza, come «“un *marché aux puces*”», «“Vade retro, / Satana!”»), si può comunque notare una differenza sostanziale negli stili dei due emittenti (termine che qui si preferisce a *interlocutori* nella misura in cui, come vedremo più avanti, lo statuto dialogico di *Dialogo* risulta ironicamente incerto).

La marca di tale differenza è l'uso dei connettivi. In particolare, se le battute del primo parlante spiccano per l'impiego dei connettivi in posizione anaforica (all'ipotetico «“Se”»), che apre significativamente il primo e l'ultimo enunciato, si accompagnano, nell'ordine: «“Dunque”», «“anche”», «“Sempre”», «“però”» – questi ultimi rafforzativi l'uno dell'altro –

e «“Ma”»), il *modus loquendi* del secondo parlante (che si avvale solo del connettivo avversativo «“mentre”» al v. 12) sfoggia un impoverimento ragionato che si riflette in un’oltranza asseverativa-apoftegmatica, spogliata di qualsiasi profondità relazionante, critica («“Provvidenza e sistema sono tutt’uno”»), («“La peste è il negativo del positivo”»). Questo diverso trattamento dei connettivi, di fatto, sembra connotare qualitativamente le tesi del primo parlante, che autorevoli critici non hanno esitato a identificare con l’autore stesso; per quanto questo tipo di identificazioni sembrino riduttive¹⁶⁹⁹, è pur sempre vero che l’interlocutore del «prete», che condivide lo stesso *modus loquendi* del secondo parlante («“È sufficiente”»), dice *io*, e lo dice in un’unità versale ben isolata, in forma tipicamente obliqua («“e per *me*”»).

Al di là di ciò, questo scambio permette di riprendere il discorso iniziale sull’estraneità del dialogismo montaliano rispetto a quello degli autori operanti con lo stesso espediente negli anni coevi, in particolare Sereni e Luzi. Per quanto riguarda il primo, se una funzione costitutiva degli interlocutori de *Gli strumenti umani* è il relazionismo dialettico¹⁷⁰⁰, *Dialogo* è la mimesi, «giocata su un “parlare all’orlo”»¹⁷⁰¹, di una non-dialettica al quadrato, in quanto si manifesta sul piano argomentativo e si verifica su quello dialogico-interrelazionale¹⁷⁰². Elemento ricollegabile, almeno in parte, agli scambi di *Nel magma*, se non fosse che questi, come si è tentato di mostrare nel capitolo luziano, negano la dialettica verbale in vista di un

¹⁶⁹⁹ «Certo non c’è altra filosofia, per lui. Non quella che mette capo, come lui dice, al “sistema ternario”, e neppure quella che invece predilige il “binario”. In un caso e nell’altro il problema che resta eluso è il solo, vero problema [...]: il problema del male. [...] Dunque, non lo storicismo dialettico [...], ma neppure [...] il nichilismo. L’uno pretende di liberare dal male. O almeno di esorcizzarlo. E intanto lo conserva [...]. Pronto ad adorarlo, se vince. L’altro invece se ne fa complice. Forse già per il solo fatto di sottoporre la negatività a trattamento filosofico, che sembra implicare una sorta di sua imbalsamazione nel concetto. O forse per il fatto (tipicamente nichilista) di considerare il negativo nient’altro che un a priori dell’esperienza, un trascendentale [...]. Donde il completo oscuramento della terribile ambiguità in cui versiamo. Ma è soprattutto la filosofia della storia ad apparire a Montale come la più grande mistificazione. Che nella storia agisca una forza provvidenziale lo può pensare solo chi fa del tempo il suo idolo e lo modella a sua immagine e somiglianza» (Sergio Givone, *Lettura filosofica di Montale. Il tempo e il male*, in *Il secolo di Montale*, op. cit., pp. 71-82, cit. pp. 75-76).

¹⁷⁰⁰ Cfr. §§ 7.2.2.

¹⁷⁰¹ I componimenti di *Satura*, scrive Zanzotto, sono «giocati su un “parlare all’orlo” che nega sia l’ormai banalizzata e pubblicizzata distruzione della lingua, sia la lingua piena, sia il “mezzo parlare” al quale il poeta dice di rassegnarsi, mentre di fatto lo elude, imitandolo e attraversandolo» (Andrea Zanzotto, *Da Botta e risposta I a Satura*, in Id., *Fantasie di avvicinamento. Le letture di un poeta*, Milano, Mondadori, 1991, cit. p. 36).

¹⁷⁰² Si verifica anche sul piano del dialogato quanto osserva Mazzoni circa lo stile delle due opere: «Se *Gli strumenti umani* [...] sono descrizioni della battaglia fra la poesia e la violenza del reale, *Satura* è l’annuncio della sconfitta e della resa, la rovina che resta dopo lo scontro» (G. Mazzoni, *L’ultimo Montale e la poesia del Novecento*, op. cit., p. 115). In *Satura* insomma, osserva Mengaldo, «non si tratta affatto di celebrazione della paradossale *coincidentia oppositorum* della realtà in nome di una superiore, magari dialettica saggezza, ma di un atteggiamento, al contrario, totalmente antidialettico (gli opposti, semplicemente, convivono, o meglio sono la formulazione imperfetta di un nostro buio intellettuale), e di una proclamazione letterale di *ignoranza*» (P. V. Mengaldo, *Primi appunti su «Satura»*, op. cit., p. 362).

suo stesso superamento – che verrà poi ad attuarsi anche nel (e tramite il) linguaggio poetico¹⁷⁰³, cosa che non accade invece in *Satura*.

In altre parole, la stessa forma anti-dialogica (lo scambio non-dialettico), rappresentata in modi radicalmente differenti, è riconducibile a posizionamenti ideologici diversi. Da una parte «l'ostilità della dinamica storica viene infatti ad intaccare, in Luzi come in Montale, il codice della comunicazione [...]. Per entrambi i poeti gli anni Sessanta e Settanta si manifestano quali 'tempi muti', nei quali la ricerca della "piena lingua" si perde nell'"olla podrida" dei 'dialetti' di massa»¹⁷⁰⁴; dall'altra, «all'analisi, nella sostanza convergente con quella luziana, in Montale si unisce però l'idea che la moderna "barbarie" non sia che una diversa attualizzazione storica di un Male metafisico che sempre, per ragioni oscure ma necessarie, si scopre coesistere con il proprio opposto; non si ammette, insomma, l'ipotesi di una dialettica storica, ipotesi d'altro canto fondante nella gnoseologia luziana»¹⁷⁰⁵:

nel mercatino delle pulci, si sa, passato e presente convivono in una bizzarra sincronia e il vecchio e il nuovo, mescolandosi, delineano uno spazio-tempo plurale e politeistico, dove non si danno valori assoluti. Ora, questo modo di rapportarsi al proprio tempo, questo nichilismo non ontologico ma aperto e problematico, ha ben poco a che fare con lo *Zeitgeist* degli anni Sessanta (perché è lo spirito del tempo l'obiettivo polemico di Montale, non questa o quella parte politica), e ha invece forti elementi di attualità: [...] il tono con cui il vecchio tema della miseria dello storicismo viene riproposto qui è sostanzialmente nuovo, e porta, in questo quarto libro montaliano, a conseguenze impreviste, già solo per la scelta del registro comico e satirico in luogo di quello tragico, cui il pensiero della crisi era sostanzialmente legato¹⁷⁰⁶.

In conclusione, entrambi i locutori adottano un modo di parlare marcatamente anti-dialogico, che non ammette repliche: «l'Altro», scrive Sergio Givone, è diventato «il paradigma della nostra nullità e l'orizzonte di un naufragio senza relitto [...], la pura e semplice linea di fuga verso l'assurdo e l'insensatezza metafisica»¹⁷⁰⁷. Gioca proprio su questo l'ironia antifrastica

¹⁷⁰³ Per esempio, tramite le disgiuntive usate in funzione unitiva (cfr. *Ivi*).

¹⁷⁰⁴ Francesca Ricci, *Il prisma di Arsenio. Montale tra Sereni e Luzi*, Bologna, Gedit, 2002, cit. p. 114.

¹⁷⁰⁵ *Ivi*, p. 112. Umberto Carpi parla, a tal proposito, di «laicismo metafisico [...]: laicismo come estraneità alle religioni storiche ed esigenza di vivere senza evasioni mistiche l'esperienza reale del mondo; metafisico, perché è sempre presente il senso di inappagamento che riserva questo quaggiù» (U. Carpi, *Montale dopo il fascismo*, op. cit., pp. 175-176); Sini definisce invece l'atteggiamento di «rifiuto montaliano all'esser di parte» come una «coraggiosa e certo scomoda "antimilizia" e opposizione alle turbolenze ideologiche di questo secolo (e in particolare degli anni Settanta in Italia)» (C. Sini, *La destrutturazione del soggetto poetico*, op. cit., p. 89); ancora, Curi parla di «antagonismo ideologico-linguistico» (F. Curi, *Satura, ri-nascita dello «stile comico»*, op. cit., p. 573).

¹⁷⁰⁶ R. Castellana, *Introduzione*, op. cit., pp. LXIII-LXIV.

¹⁷⁰⁷ S. Givone, *Lettura filosofica di Montale*, op. cit., p. 81.

del titolo, che vede o propone un *Dialogo* laddove dialogo non c'è, ma alternanza di asserzioni che non contemplano, di per sé, l'orizzonte della responsività – lo stesso tipo di ironia di Gozzano quando intitola *Colloqui* le chiacchiere e gli scambi da etichetta. Quelli di *Dialogo* appaiono, di fatto, enunciati relati sul piano tematico, per forza contrastiva, ma irrelati sul piano dialogico, per assenza relazionale.

Capitolo 9. Fortini, le voci amiche

Molteplici fattori distinguono le rare interazioni fortiniane¹⁷⁰⁸ dagli altri sistemi qui considerati. I due che maggiormente colpiscono sono, da un lato, la congiuntura che vuole che i passaggi di parola non si diano tra voci antagoniste; dall'altro, la tensione esistenziale con cui l'*io* dialogico esercita la relazione interlocutiva, che diventa un luogo ricostituente del sé.

Franco Fortini non è un poeta dialogico: i radi scambi di battute che si incontrano nella sua opera non sono messi a sistema in un libro o accentrati in una sezione, come accade per esempio con gli *Xenia* montaliani. Il rilascio graduale delle interazioni verbali risulta pertanto disseminato in un arco cronologico più ampio: la prima riporta in calce la data 1948 (con largo anticipo rispetto al '*boom dialogico*' degli anni Sessanta), mentre l'ultima si trova nella sezione di *Composita solvantur* scritta fra il 1984 e il 1993; contando soltanto i testi in cui compaiono coppie di battute adiacenti, si tratta di appena sette casi pubblicati in circa quarant'anni.

Eppure, al di là dei meri dati quantitativi, colpisce che tutti questi scambi di battute condividano un tratto sorprendente se si considerano, da un lato, il fatto che l'espedito dialogico sia chiamato a sviluppare, nella lirica del Novecento, l'elemento dell'antagonismo; dall'altro lato, il carattere dell'autore – un «polemista incline a bacchettare compagni e avversari, sempre pronto a fare la predica»¹⁷⁰⁹, un «“bastian contrario”»¹⁷¹⁰, «sempre impegnato anzitutto a “torcere il collo” a ogni semplicità e piacevolezza»¹⁷¹¹. Il tratto in questione è che a parlarsi sono sempre *voci amiche*. Indicativa è la micro-interazione

¹⁷⁰⁸ Tutti i versi sono tratti da Franco Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2014.

¹⁷⁰⁹ Fabio Magro, *Fortini e gli articoli per il «Manifesto»*. *Appunti di lingua e stile*, in *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, a cura di Gianni Turchetta e Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 67-80, cit. p. 78.

¹⁷¹⁰ Francesco Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017, cit. p. 31. «Ha osservato Giovanni Raboni che Fortini, “nel suo assoluto isolamento, nel suo ‘altrove’”, è entrato in collisione ideologica diretta, frontale “con tutti o quasi tutti i suoi contemporanei maggiori, con tutte o quasi tutte le ‘figure prime’ della poesia italiana”. Pur scontando amaramente la spigolosità del proprio carattere e l'incomprensione dei motivi [...] che potevano suscitare in lui un'aggressività non edulcorata dal *bon ton*, egli ha però così finito, paradossalmente, [...] per essere “onnipresente” nel suo stesso isolamento [...]. L'esule, l'ospite ingrato è passato facilmente, nella vulgata pubblica [...], nella figura del “bastian contrario” o dell'“eretico”» (Luca Lenzini, *Introduzione* a F. Fortini, *Tutte le poesie*, op. cit., p. XXIX).

¹⁷¹¹ Alfonso Berardinelli, *La poesia italiana alla fine del Novecento*, in Id., *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, cit. p. 317.

‘essenziale’ di *Borgo Pinti*, datata 1952 e contenuta in *Poesia ed errore* (1959, 1969 in seconda edizione e senza la -d eufonica nel titolo)¹⁷¹²:

10 là dove Borgo Pinti è anditi e vento
 e fili di stridulo ferro e alle voci che chiedono
 «chi è?» nel nero del freddo rispondono: «amici»¹⁷¹³.

Il dialogato di *Borgo Pinti* sottrae al non-dialogato il minimo indispensabile: la coppia di battute adiacenti occupa una sola unità versale – e nemmeno interamente, ma si comprime ai suoi due estremi: in prima posizione, la domanda-stimolo «“chi è?”» (matrice di tutte le interrogazioni, volendo) e con l’ultima parola la risposta «“amici”», portata insieme al «vento» dal sintagma del *verbum dicendi*, che si espande in posizione mediana. Ciò non significa, come vedremo trattando i singoli campioni, che gli scambi di battute fortiniani si risolvano in una dimensione pacificata: tutt’altro; ma sembra particolarmente emblematico il fatto che soltanto a voci amiche venga permesso di interagire verbalmente in questa poesia.

Quanto appena osservato appare ancora più significativo alla luce di una controprova: i numerosi (invece) testi dove la dialogicità viene risolutamente negata. La ragione di questa negazione è attestata a livello corale già in uno dei primi incipit di *Foglio di via* (1946), che rimanda a un tempo futuro, sospeso nel *Quando* del titolo, la possibilità dello scambio: «queste nostre parole» si sono sporcate e vanno «lavate»¹⁷¹⁴ prima di poter essere scambiate di nuovo. Così, anche le «vostre» non sono più fededegne: «Noi non crediamo più alle vostre parole / Né a quelle che ci furono care una volta»¹⁷¹⁵, «Quando hanno chiesto un pane / gli hanno messo nel palmo una pietra, / una Madonna di stagno: e l’inganno»¹⁷¹⁶.

La pratica del linguaggio verbale è stata inquinata, si è prodotto un distacco emotivo per cui quello che un prima «ci» era *caro* finirà per suscitare il «mio odio e ribrezzo»¹⁷¹⁷; le parole hanno perso la capacità di *fare cose* (meglio, fare le cose ritenute giuste), e nondimeno resta aperta la finestra sul futuro: «E dopo verranno da te ancora una

¹⁷¹² «in tutta la raccolta, infatti, l’autore specifica sempre l’anno di composizione, come segno palese di un’apertura della pagina verso la storia» (F. Diaco, *Dialettica e speranza*, op. cit., p. 129). *Poesia e errore*, del resto, termina con la lirica *Agli amici*, dove «Fortini si congeda dai lettori nella forma di congedo dagli amici, rilevando ancora una volta il senso di “conversazione interrotta” del libro con gli amici» (Pasquale Sabbatino, *Gli inverni di Fortini: il rischio dell’errore nella cultura e nella poesia*, Foggia, Bastogi, 1982, cit. p. 181).

¹⁷¹³ Da *Borgo Pinti* (*Poesia e errore*), in F. Fortini, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 126.

¹⁷¹⁴ «Quando dalla vergogna e dall’orgoglio / Avremo lavate queste nostre parole» (da *Quando*, in *Foglio di via*, *Ivi*, p. 10, vv. 1-2).

¹⁷¹⁵ Da *Varsavia 1939* (*Foglio di via*), *Ivi*, p. 16, vv. 1-2.

¹⁷¹⁶ Da *Ai nostri caduti di Russia* (*Poesia e errore*), *Ivi*, p. 166, vv. 1-3.

¹⁷¹⁷ Da *Arte poetica* (*Poesia e errore*), *Ivi*, p. 96, v. 17.

volta / A contarti a insegnarti a mentirti / [...] Le mie parole che non ti danno pane / Le mie parole per le pupille dei figli»¹⁷¹⁸. Tornando alla micro-interazione di *Borgo Pinti*, risulta eloquente che la stessa domanda-matrice, se prodotta da voci *nemiche* che la indirizzano al soggetto, rimanga senza risposta:

10 E “Tu chi sei?”, mi dicono, “Tutto è inutile sempre”,
Tutte le pietre della città nemica,
Le pietre e il popolo della città nemica¹⁷¹⁹.

In ultima analisi, non si danno scambi verbali laddove «gli amici non riconoscono», come recita la lirica eponima del libro d’esordio: «Dunque fra poco senza parole la bocca. / E questa sera saremo in fondo alla valle / [...] // Dove una folla tace e gli amici non riconoscono»¹⁷²⁰. Del resto, lo stesso Fortini chiarisce questo punto in un’intervista del ’73: «Ecco perché da tanto insisto per una verifica del linguaggio comunicativo: perché la lingua ha continuato a battere dove il dente non ha smesso di dolere»¹⁷²¹.

¹⁷¹⁸ Da *Varsavia 1944 (Foglio di via)*, *Ivi*, p. 17, vv. 1-12.

¹⁷¹⁹ Da *La città nemica (Foglio di via)*, *Ivi*, p. 9, vv. 10-12.

¹⁷²⁰ Da *Foglio di via (Foglio di via)*, *Ivi*, p. 41, vv. 7-10. Cfr. a questo proposito Fabrizio Podda: «L’anaforizzazione dei “Dunque” ad ogni inizio di terzina introduce un discorso che non nasce dall’ispirazione del momento, ma da un ragionamento precedente. I “Dunque” segnano così lo spazio-tempo presente rispetto ad un discorso assente e precedente, nonché rispetto ad altre *mancanze* cui addita il ricorrere delle negazioni: “nulla”, “senza”, “se non”, “nessun”, “non”. Quello del presente è un discorso segnato in maniera negativa anche rispetto al futuro: è difatti inficiata la possibilità della comunicazione» (Fabrizio Podda, *Il senso della scena. Lirica e iconicità nella poesia di Franco Fortini (con un inedito)*, Pisa, Pacini, 2008, cit. p. 84).

¹⁷²¹ Alfonso Berardinelli, *Franco Fortini*, ora con il titolo *Dell’oscurità* in Franco Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di Velio Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 141-145, cit. p. 142. O ancora, in un intervento del ’78: «È un caso di demolizione delle possibilità comunicative. [...] Nei confronti della comunicazione e del discorso di massa occorre aumentare il grado di consapevolezza che ogni comunicazione (e tanto più quanto più è di massa) non è né immediata né spontanea né naturale, ma sempre non naturale, non spontanea, mediata, storicamente determinata. [...] continuo a pensare che una politica della comunicazione debba prevedere un “risparmio” della comunicazione stessa: l’errore di sempre è stato quello di voler abbaiare coi lupi» (*Il mito dell’immediatezza*, *Ivi*, pp. 206-215, cit. pp. 209-211). Recentemente, Raffaella Scarpa ha ricordato la concezione fortiniana del linguaggio nelle prime pagine del saggio *Lo stile dell’abuso*: «Proprio per mettere il linguaggio al centro delle questioni relative ai sistemi di potere, Franco Fortini asseverava che un uomo libero si riconosce da come chiede un bicchier d’acqua a un cameriere, ponendo in piena luce almeno tre assunti imprescindibili: la funzione-detector dell’analisi linguistica o, in termini più generali, la rilevanza della sensibilità al linguaggio come strumento veritativo [...]; l’importanza capitale della lingua nell’esercizio del dominio, dalle sue forme assolute e rivelate sino a quella latente e connaturata nelle più comuni pratiche quotidiane (è con la lingua, innanzitutto, che sottometto, coarto, saboto, influenzo, plagio ed è sempre con la lingua che notifico ed evidenzio la mia posizione – sovrastante, soccombente, allineata – rispetto a quella del mio interlocutore); il linguaggio come spazio oggettivo di militanza per l’esercizio della libertà e per il sabotaggio della convenzione linguistica generata dalla propensione all’assoggettamento come forma di relazione (reversibilmente rispetto al punto precedente: se ho una possibilità di attivismo, di emancipazione e libertà, come diceva Fortini, questo avviene in primo luogo nella lingua e attraverso essa poiché è il luogo dove le istanze più profonde del soggetto emergono ma, anche, quello nel quale possono essere convertite)» (R. Scarpa, *Lo stile dell’abuso*, op. cit., pp. 25-26).

Un altro indizio della connessione fra il dialogismo e le voci amiche sono le battute dirette prodotte da (o rivolte a) attori dialogici inseriti nell'*entourage* affettivo dell'*io*, situazioni comunicative spesso soltanto immaginate o profetate; verrà un tempo futuro in cui sarà possibile *rispondere* «al sorriso», senza «l'ira / o il silenzio impotente» di «una volta», e addirittura *confidarsi*:

«Mi direbbe con una voce saggia: / “Stai un po’ buono” – e anche vorrei / Che parlasse senese o perugino»¹⁷²²;
«Ti amava, diceva, / e che “gli avresti fatto del bene” che avrebbe / studiato»¹⁷²³;
«Alla voce che allora chiamerà / [...] non come una volta / risponderemo con l'ira / o col silenzio impotente / ma in una lingua limpida / “ora veniamo!” diremo. // [...] “Dunque era vero, era questo” dirà ognuno, / “è questo” all'altro, con parole incerte / beate e riso»¹⁷²⁴;
«[...] e a quelle noi confideremo / le voci vagabonde, le vesti esili / (senza pena né fede / rispondendo al sorriso)»¹⁷²⁵.

Dagli estratti riportati emerge la frequenza di un altro tratto proprio del dialogismo fortiniano, ossia la coralità. Questa componente si manifesta nella duplice forma di *dialogo corale* da un lato, in cui sia la battuta-stimolo sia la battuta-replica vengono prodotte da una voce corale (come la coppia adiacente di *Borgo Pinti* già trascritta); e di *interlocutore corale* dall'altro, in cui una singolarità-enunciante (generalmente il soggetto) fronteggia un'alterità pluralmente sostenuta (è quanto accade nel primo scambio di battute dell'opera fortiniana, *Une tache de sang intellectuel*).

Accanto a questi, è possibile isolare una serie di tratti formali che consolidano l'emergenza del dialogismo fortiniano come uno stilema marcato che, a fronte dell'unicità delle singole realizzazioni concrete, mantiene lo sfondo compatto di un «classicismo [...] sentimentale e manieristico»¹⁷²⁶, col suo «robusto impianto retorico»¹⁷²⁷: fra cui spiccano la marcatezza posizionale, ovvero la messa in evidenza di concetti o termini-chiave mediante lo sfruttamento sistematico delle caselle-forti della stringa dialogica (l'apertura e la chiusura) e la sapiente distribuzione delle inarcature e dei *verba dicendi*; l'avversativa come formula d'apertura, che ricorda come anche le interazioni fra voci amiche siano carburate dal conflitto; il procedimento della lista cumulativa, le cui unità (lo vedremo) seguono una precisa

¹⁷²² Da *La buona voglia (Foglio di via)*, in F. Fortini, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 48, vv. 12-14.

¹⁷²³ Da *Borgo Pinti (Poesia e errore)*, *Ivi*, p. 126, vv. 4-6.

¹⁷²⁴ Da *E quando ci sarà restituita (Poesia e errore)*, *Ivi*, pp. 76-77, vv. 15-32.

¹⁷²⁵ Da *Quando ai dossi dei monti (Poesia e errore)*, *Ivi*, p. 78, vv. 29-32.

¹⁷²⁶ G. Mazzoni, *Fortini*, op. cit., p. 200.

¹⁷²⁷ L. Lenzini, *Introduzione*, op. cit., p. XI.

consequenzialità semantica; e, non ultima per importanza, l'intertestualità¹⁷²⁸, che connette fra loro scambi anche lontani nel tempo, rincorrendosi gli stessi temi cruciali in direzioni di profezie che si avverano e memorie che riaffiorano.

§ 9.1 Nove incontri

Una macchia di sangue intellettuale
che il sole non asciuga mai. «Oh, che cosa vuoi fare!»
mi gridano i compagni coraggiosi
alti tra le bandiere e le sostanze reali
5 della festa di corpi naturali
di lotta e di amor vero.

«Voglio esistere e voi perdonatelo»
rispondo io, di quaggiù, dalla segreta.
«Anche come il viscere della bestia stracciata
10 anche come il sangue rappreso nella polvere.

Anche il cieco nato può in sé vedere il lampo
e parlarne con gesti imperfetti
e il suo discorso in catene
può atterrire e può dissuggellare.
15 E chi sempre ha negata l'avventura
può non lontano dalle nostre case
disvelare una terra di miracolo».

«Oh, cosa aspetti» mi gridano i viventi
impetuosi ancora tra le vendemmie.
20 «Passa il tuo giorno» gridano, bocche al sole.

«Nessun orgoglio» rispondo «amici miei cari!
E mi sarebbe dolce essere anch'io
dove voi siete. Ma a ognuno le sue armi.
A voi il fuoco felice e il vino fraterno
25 a me la speranza acuta dentro la notte»¹⁷²⁹.

¹⁷²⁸ Per quanto vada ricordato «che non esiste, nella realtà dell'espressione poetica, una ri-produzione puramente intertestuale, così come non ne esiste una puramente dialogica; il "ponte" gettato fra un testo e un altro testo dalla ripresa di un *topos* strutturato, di un'espressione-chiave, di un sistema di rime, consente il passaggio anche di un minimo, o, meglio, di una quantità più o meno ampia di suggestioni [...] che magari possono essere poi rovesciate, nel secondo testo, allo scopo di costruire un discorso polemico o semplicemente diverso rispetto al primo» (M. L. Meneghetti, *Dialogo, intertestualità e semantica poetica*, op. cit., p. 90).

¹⁷²⁹ *Une tache de sang intellectuel (Poesia e errore)*, in F. Fortini, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 100-101.

Une tache de sang intellectuel, contenuta nella sezione *Al poco lume* (1946-50) di *Poesia e errore*, reca in calce la data 1948. La datazione attira nella misura in cui si situa in quel periodo mediano tra i modelli primo-novecenteschi individuati (principalmente i *Canti* e i *Colloqui*) e quello che si può definire appunto il *boom dialogico* degli anni Sessanta: un lungo arco temporale che può apparire, nel suo complesso, di silenzio dialogico, per quanto a sguardi più ravvicinati appaiano configurazioni progressivamente tendenti allo scambio diretto, spitzerianamente *pre-temporalesche*; squadrandolo con l'acchetta questi decenni, e correndo il rischio dell'arbitrio interpretativo, si potrebbe parlare di un periodo di alta refrattarietà dialogica in merito agli anni '20-'30 e di più bassa resistenza – o maggiore permeabilità, possibilità di accesso – alle sollecitazioni dialogiche per gli anni '40-'50.

L'asincronia dialogica della lirica si rivela tanto più emblematica nella misura in cui presenta alcuni aspetti costitutivi del dialogismo che di lì a un quarto di secolo sarebbe affiorato nei libri di Luzi e di Sereni, ragione che porta a definire questa asincronia nei termini di precocità. In particolare, lo scambio di battute viene investito ideologicamente, diviene cioè funzionale alla rappresentazione di un evento comunicativo incentrato su una presa di posizionamento ideologico-esistenziale del personaggio che dice «io», che gli interlocutori vorrebbero reclutare nella loro comunità¹⁷³⁰; analogamente a quanto accadrà in *Presso il Bisenzio*, con la grande differenza che qui gli «“amici miei cari”» si limitano a sollecitare il soggetto (che pure sceglie di non unirsi a loro) senza adottare un atteggiamento disconfirmatorio; né il soggetto si sottrae all'interazione verbale, anzi vi investe maggiore progettualità discorsiva dei suoi interlocutori.

L'incipit non-dialogico, un antecedente nominale espanso da una relativizzazione, a complemento del titolo («Una macchia di sangue intellettuale / che il sole non asciuga mai»), fa da preludio e chiosa allo scambio, che inizia nel secondo emistichio del secondo verso e si protrae fino al verso finale; in altre parole, la didascalia incipitaria coincide con lo spazio che il soggetto dell'enunciazione si riserva per entrare in rapporto commentativo con il dialogato, che occupa il resto del testo.

La questione posta in essere fin da subito risulta centrale anche nelle altre interazioni verbali (che la riprendono pressoché orizzontalmente, declinata in vario modo) e riguarda l'azione, o per meglio dire la capacità trasformativa del soggetto: «“Oh, che cosa vuoi fare!”».

¹⁷³⁰ «Siamo di fronte a una delle prime insorgenze di una situazione che accompagnerà a lungo l'autore: la separazione, dolorosa ma necessaria, tra sé e gli amici di sinistra. [...] si tratta della distanza che corre tra un marxista critico, roso dall'avvenire, e un militante organicamente inserito nel Partito e nel presente [...] la costruzione dialogica teatralizza lo scarto tra la riappacificazione degli altri e l'acuminata insonnia del poeta» (F. Diaco, *Dialettica e speranza*, op. cit., p. 136).

La battuta ha un aspetto pragmaticamente ambiguo. Poiché è la funzione a dettare la natura di un enunciato, si può parlare di un'interrogativa rafforzata, laddove il rafforzamento è prodotto da una serie di dispositivi del *pathos*: alla funzione interrogativa (ratificata dal fatto che il soggetto «risponda» pochi versi dopo) si sovrappongono l'intonazione vocativa (l'allocutivo «“Oh”» in apertura suggerisce la dimensione empatica dello scambio) e volitiva, indicata dall'interpunzione esclamativa e dall'intensità del tono («mi gridano»); nel saggio «[...] *Fermatevi*»: *l'imperativo nella poesia di Franco Fortini*, Pietro Cardelli mostra come la componente volitiva, espressa per esempio nei frequenti imperativi, costituisca infatti «uno degli elementi più ricorrenti e distintivi»¹⁷³¹ della poesia fortiniana. Come anticipato, inoltre, si tratta di un'istanza corale, prodotta da «compagni coraggiosi / alti tra le bandiere e le sostanze reali», positivamente connotati da un ardimento vitalistico che diventa sempre più marcato via via che lo scambio procede (lo stesso *verbum dicendi* è usato per riferire anche la seconda battuta del coro di parlanti, ora «viventi / impetuosi ancora tra le vendemmie»).

L'energia luminosa che promana dalla «festa di corpi naturali / di lotta e di amor vero» dove il coro dei parlanti è inserito si contrappone alla cellula buia, isolata e sotterranea, in cui si trova invece il soggetto: «rispondo io, di quaggiù, dalla segreta»; il deittico «quaggiù», inoltre, segnala la corrispondenza tra la situazione dialogica e quella enunciativa del testo. Analogamente il *gridare* dei «viventi» viene accolto dal neutro *rispondere* dell'*io*, che tuttavia pratica un *modus loquendi* molto più marcato, dal punto di vista retorico, di quello dell'interlocutore corale, che si esprime invece per brevi slanci frastici («“Oh, che cosa vuoi fare!”», «“Oh, cosa aspetti” [...] “Passa il tuo giorno”»). Se in *Une tache de sang intellectuel* il soggetto soddisfa prontamente le stringate petizioni del coro, nella lirica incipitaria di *Nel magma* avviene l'esatto il contrario: il protagonista tarda a replicare e le risposte, brevi e insoddisfacenti, fanno da contraltare al parlare progettualmente più organizzato dei suoi detrattori.

La risposta del soggetto fortiniano, per contro, copre un arco di undici versi totali; il sintagma del *verbum dicendi* in posizione mediana divide la battuta in due riprese quantitativamente sbilanciate (un verso contro nove), mettendone in risalto le due differenti funzioni. Il primo enunciato («“Voglio esistere e voi perdonatelo”») ha un'incisività spiazzante: il poliptoto dialogico in apertura («“vuoi”», «“Voglio”») da un lato garantisce la

¹⁷³¹ Pietro Cardelli, «[...] *Fermatevi*»: *l'imperativo nella poesia di Franco Fortini*, «Annali di studi umanistici», VI, 2018, pp. 419-458, poi in «formavera», 25 gennaio 2021. URL: <<https://formavera.com/2021/01/25/pietro-cardelli-fermatevi-limperativo-nella-poesia-di-franco-fortini/>>. Ultimo accesso: febbraio 2023.

congruenza pragmatica della risposta e dall'altro rafforza il cortocircuito attivato dall'*io* tra la dimensione del «“fare”» e quella dell'«“esistere”».

Non solo. Sembra valere anche per questa prima coppia adiacente quanto rileva Mazzoni a proposito di una delle *Poesie inedite* (1995), *Reversibilità*: «È legittimo ritenere che, in un passo decisivo per il significato della poesia, Fortini usi le parole con precisione filosofica»¹⁷³². A ben guardare infatti, le entrate verbali *volere*, *fare* e *esistere* – all'infinito le ultime due, reduplicata e declinata al presente, rispetto al centro deittico del soggetto, la prima – risultano fortemente predicative dei principali riferimenti ideologici e filosofici dell'autore: in particolare, se il concetto di volontà rimanda al celebre motto gramsciano *Pessimismo dell'intelligenza, ottimismo della volontà*, il secondo è il verbo leniniano dell'azione (*Che fare?*, 1902), così come il terzo porta la connotazione esistenzialista di uno dei filosofi più amati da Fortini nel primo Dopoguerra.

Subito dopo, il soggetto chiede (o meglio, reclama) di perdonare la sua volontà: un atto che, venendo questa a coincidere con un diritto naturale, contribuisce all'effetto straniante derivato dal presupposto che, esprimendola, il parlante non esista o percepisca di non esistere ancora. Il motivo archetipico del colloquio con i morti verrebbe così a rovesciarsi: «viventi» sono gli interlocutori «impetuosi», i «compagni coraggiosi» che formano il coro, mentre il protagonista è nella «segreta», dalla parte di chi non *esiste*.

La seconda, più lunga, ripresa segue a sua volta due diversi filoni discorsivi, graficamente separati da uno spazio bianco. Le prime due locuzioni in posizione anaforica («“Anche come il viscere della bestia stracciata / anche come il sangue rappreso nella polvere”», corsivi miei) hanno un valore concessivo che, portando come termini di paragone immagini di 'residui cruenti', finisce per rafforzare lo strenuo attaccamento del soggetto alla volontà di «“esistere”». Il terzo «“Anche”», invece, introduce un nuovo ragionamento e ha il valore di *persino*: nemmeno al «“cieco nato”» è negata la possibilità di divenire in un evento luminoso, alla cui comunicazione (necessariamente limitata e deficitaria) viene riconosciuta una capacità trasformativa e disvelatrice; l'ultima appendice discorsiva, infine, ripropone lo stesso concetto da una diversa angolazione.

È importante notare, inoltre, come il segmento corrispondente alla seconda ripresa enunciativa sia strutturato su una sequenza anaforica che si protrae per ben otto versi grazie a continui rilanci e 'aperture di possibilità' («“Anche [...] / anche [...] // Anche [...] può [...] / e [...] / e [...] / può [...] e può [...] / E [...] / può [...]”») per infrangersi significativamente su

¹⁷³² G. Mazzoni, *Fortini*, op. cit., p. 210.

un verbo marcato come «“disvelare”». Questo elemento riprova la progettualità discorsiva, l’investimento retorico che contraddistingue il parlare dell’*io* da quello del coro, che nella strofa successiva replica appunto per brevi slanci frastici.

L’enunciato «“Oh, cosa aspetti”» al v. 18 ricalca quello incipitario («“Oh, che cosa vuoi fare!”»); l’interiezione in apertura e la soppressione del punto interrogativo alla fine di una frase che ha l’aspetto di una domanda conferiscono al parlare del coro un sovrappiù di enfatico e stilizzato¹⁷³³, in contrasto con il *verbum dicendi*, sempre lo stesso, che accompagna le loro battute: «“Passa il tuo giorno” gridano, bocche al sole». Questa componente del coro sembra risentire, come osserva Alberto Rollo in un intervento dedicato alle canzoni fortiniane, tanto della «prossimità brechtiana» quanto dell’«eredità epico-tragica [...] del Manzoni drammaturgo e autore di inni»:

Il coro è ben presente nelle opere musicali di Bertolt Brecht [...]. Nel coro, nella sua dimensione plurale, Fortini avverte il ruolo decisivo che, stilisticamente, svolge l’allocuzione [...], la confidenza con la lingua alta del canto religioso, e, al contempo, con la tentazione popolaresca della taverna e del canto goliardico. Inno e coro sono peraltro una solida eredità epico-tragica che Fortini raccoglie, per via romantica, soprattutto dalla sua frequentazione del Manzoni drammaturgo e autore di inni [...]. L’allocuzione, soprattutto quando è in gioco la seconda persona plurale, si situa, con un margine stimolante di incertezza, fra coloro che sono «i nostri eguali» e quelli che non lo sono, fra immaginari discenti o veri e propri interlocutori di partito [...]. Attraverso la forma del coro, della corale, Fortini sa arrivare – non senza la complicità della prossimità brechtiana, mai così ‘ossessiva’ come negli anni a cavallo tra la fine dei cinquanta e l’inizio dei sessanta – al nodo veramente complesso di parenesi, oratoria, argomentazione e illuminazioni allegoriche che costituisce l’apporto più fecondo del Fortini sapienziale e politico, e dunque anche dell’autore di testi per canzoni¹⁷³⁴.

Inoltre, il fatto che i parlanti tornino a rilanciare la stessa istanza ignorando la spiegazione ricevuta indica la sostanziale gregarietà delle loro figure, istituite più per cedere la parola al soggetto (lasciando emergere, per contrasto, la radicalità del suo posizionamento) che per opporgli realmente.

L’ultima strofa è interamente occupata dalla replica dell’*io*, ancora una volta scissa in un brevissimo segmento enunciativo e una seconda ripresa molto più ampia: «“Nessun

¹⁷³³ Cfr. anche Lenzini: «sull’*io* stingono controfigure stilizzate o di scoperta matrice letteraria, silhouette di stampa orientale. Come se, con la separazione del “noi”, una cortina cerimoniale avvolgesse l’*io* lasciato solo a combattere le sue battaglie, e queste dovessero moltiplicarsi e comporsi in quadri che allegorizzano il rapporto con la storia, in una specie di ardua e colta didassi» (L. Lenzini, *Introduzione*, op. cit., p. XXIII).

¹⁷³⁴ Alberto Rollo, *En ce temps-là. Quando Fortini scriveva canzoni*, in *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, op. cit., pp. 81-91, cit. pp. 85-86.

orgoglio” rispondo “amici miei cari! / E mi sarebbe dolce essere anch’io / dove voi siete. Ma a ognuno le sue armi. / A voi il fuoco felice e il vino fraterno / a me la speranza acuta dentro la notte». La cortesia stilizzata di questo rifiuto, confezionato al punto tale da non essere direttamente formulato, è marcata da una serie di tratti: il primo enunciato nominale è una mossa cautelativa con cui il parlante previene un’eventuale critica che non gli è stata mossa, quindi invoca gli interlocutori con una locuzione i cui elementi sono ordinati in una *climax* crescente di benevolenza («“amici miei cari!”»); l’enunciato successivo ha una funzione empatica: il soggetto fa aperto riconoscimento delle attrattive cui rinuncia e allo stesso tempo pone la scomodità del suo rinunciare come una necessità superiore alle gioie del «“fuoco felice”» e del «“vino fraterno”» in cui indugiano i «compagni», riservando per sé «“la speranza acuta dentro la notte”»:

Oggi il punto di vista dell’integrità è del tutto innaturale, e quando diventa una predisposizione interiore, come nella poesia di Fortini, prende l’aspetto di un artificio imposto, come se fosse il risultato di uno sforzo, lo sforzo di non abbandonarsi alla normale alienazione e di tener fede al compito dei santi e dei rivoluzionari: “vivere coerentemente”. Portando il segno della scissione fra la vita quotidiana e la vita vera, il manierismo fortiniano è rituale e ostentato. Spesso Fortini ne accentua la teatralità e assume consapevolmente una maschera¹⁷³⁵.

In conclusione, si tratta di una *cortesia contrastiva*, ossia funzionale non tanto ad ammansire interlocutori già mansueti (i cui impeti allocutivi, come si è visto, hanno poca forza retorico-persuasiva) quanto a lasciar emergere la matrice di un contrasto in cui il soggetto determina sé attraverso la scelta di posizionarsi nel polo più scomodo, isolato, notturno: «il punto da cui nasce la voce fortiniana è anzitutto un’esperienza negativa di scissione e di isolamento»¹⁷³⁶.

Le polarità posizionali occupate dagli interlocutori (ascrivibili ai macro-poli *vita-esistenza*: «“Voglio esistere”», «i viventi / impetuosi») vengono quindi verbalizzate, nel corso dell’interazione, sia nella coppia antitetica *alto-basso* («i compagni [...] alti tra le bandiere», «io, di quaggiù, dalla segreta») sia nella coppia *giorno-notte* («“Passa il tuo giorno”», «“a me [...] la notte”»), che rientrano tra le «coppie metaforiche fondamentali, basiche, del mondo poetico di Fortini», come osserva Luca Lenzini parlando del tipo di *trasformazione* cui tende la particolare «forma di profetismo» di questa poesia, laddove aspira a un «cambiamento che può avvenire *in interiori homine* ma di lì farsi plurale, persino istituire una nuova comunità»:

¹⁷³⁵ G. Mazzoni, *Fortini*, op. cit., p. 201.

¹⁷³⁶ F. Diaco, *Dialettica e speranza*, op. cit., p. 122.

l'aria di veglia o "vigilia" che sempre aleggia nei versi, dischiude una dimensione del tempo aperta e discontinua [...] è in quest'ambito che l'articolazione dialettica delle coppie metaforiche fondamentali, basiche, del mondo poetico di Fortini – sonno/risveglio, inverno/primavera, interno/esterno, ordine/disordine e quanto riporta a Fine e Inizio (*Genesi* e *Apocalisse* sono i cardini di quest'universo) – trova la propria giustificazione e il proprio ambiente, innescando una dinamica in cui non si dà quiete se non apparente, e ogni affermazione implica una negazione¹⁷³⁷.

A proposito dei «cardini di quest'universo» indicati da Lenzini, «*Genesi e Apocalisse*», nel primo capitolo de *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, la coppia oppositiva *alto-basso*¹⁷³⁸ ritorna tra gli effetti del vissuto della fine del mondo esperiti dal soggetto socio-culturale; ma in questo sprofondamento verso il basso, scrive Ernesto De Martino, si ricostituisce «una nuova forma dell'esistenza» («"Voglio esistere"»):

Uomini e cose sprofondano verso il basso per effetto del crollo del mondo, sono andati nel mondo sotterraneo. [...] Questo abissale sprofondarsi del suolo rappresenta effettivamente una nuova forma dell'esistenza: il suolo sotto il quale c'è il vuoto, su cui lo stare è diventato insicuro e le radici non possono trovare né presa né nutrimento, e quindi nulla può crescere, la inversione totale della direzione del vivente, dal «verso l'alto» al «verso il basso» [...] tutto ciò forma organica e unità esistenziale¹⁷³⁹.

Poche pagine oltre, De Martino continua: «Come rischio antropologico permanente il *finire* è semplicemente il rischio di non poterci essere in nessun mondo culturale possibile, il perdere la possibilità di farsi presente operativamente al mondo, il restringersi – sino all'annientarsi – di qualsiasi orizzonte di operabilità mondana, la catastrofe di qualsiasi progettazione comunitaria secondo valori»¹⁷⁴⁰. La percezione della fine dell'esistenza come perdita dell'operatività, il problema del *fare*, o meglio, del *non poter fare* (*altro*) è un motivo centrale

¹⁷³⁷ L. Lenzini, *Introduzione*, op. cit., pp. X-XI. D'altro canto, «Fortini si dirà poeta che porta la spada, come San Paolo; per lui dividere è conoscere e viceversa» (Biancamaria Frabotta, *L'estrema volontà. (Studi su Caproni, Fortini, Scialoja)*, Roma, Giulio Perrone, 2010, cit. p. 131).

¹⁷³⁸ Centrale fin dalla lirica eponima del primo libro; ancora Podda rileva la «componente topologica alto-basso innestata a sua volta su quella orizzontalità-comunicazione vs. verticalità-desiderio. Il fallimento delle dinamiche comunicative nella orizzontalità del rapporto io-tu, io-essi, la proiezione della volontà di ricomposizione sull'asse della verticalità, connotato disforicamente dalle varie procedure della referenza interna al testo, arricchiscono progressivamente la rappresentazione [...]. Il contratto di veridicità stipulato in questi termini, con l'io che dice "noi", non è un vero contratto fiduciario tra enunciatore ed enunciatario: è piuttosto la professione della mancanza dei termini storici per la stipula di un impegno tale. Più avanti, nella storia della poesia fortiniana questo non avverrà, l'io parlerà a interlocutori precisi, diventerà un "noi" reale, con aumento progressivo dei riferimenti a compagni determinati, amici ma anche nemici» (F. Podda, *Il senso della scena*, op. cit., pp. 84-85).

¹⁷³⁹ Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, nuova edizione a cura di Giordana Charuty, Daniel Fabre e Marcello Massenzio, Torino, Einaudi, 2019, cit. p. 110.

¹⁷⁴⁰ *Ivi*, p. 128.

negli scambi dialogici fortiniani; la stessa predominanza, messa in luce da Cardelli nel saggio *sopracitato*¹⁷⁴¹, dei costrutti volitivi, «in cui il parlante mira a modificare la situazione esistente, attraverso un ordine, un consiglio, un'esortazione o un'invocazione»¹⁷⁴², rimarca costantemente il desiderio del soggetto di trasformare il mondo.

Senza tornare sulla coppia adiacente di *Borgo Pinti* già considerata, il motivo del *non poter fare (altro)* ritorna nello scambio successivo, in *Dialogo*, una lirica a dialogicità quasi-totale datata 1957, dove gli unici elementi sottratti alla rappresentazione mimetica sono i *verba dicendi* nelle forme iperonime *dire* e *rispondere*:

«Io, questa città» dissi «non importa,
l'attraverso; e che farci? Ha qualche angolo
bello, si sa, la darsena di Porta
Genova, i ponti di Greco, le astronavi
5 di San Siro brillanti nella notte,
l'alte piste del neon, i fumi rotti
di lampade e di tubi obliqui e gravi,
in cielo, verso San Donato o Rho...
Io» dissi «non so più che sia, non so
10 se conta più, pensarci». Mi hai risposto:
«Ma perché parli? Non ricordi dove
tu sei stato, una volta?»
«Ma chi ha memoria più, chi sa più dove
sono vissuto finora» ho risposto:
15 «Sono a Milano, Strobel tre, a un quinto
piano, in periferia, nell'atrio un finto
disegno al muro, un lume, un ascensore
dove è vietato a tutti i fornitori
entrare, e così via... Addio, addio»¹⁷⁴³.

Lo scambio si struttura in tre turni: l'iniziativa è del soggetto, produttore di un lungo discorso *io*-orientato (vv. 1-10); l'interlocutrice prende parola per incalzarlo con due brevi domande (vv. 11-12) la cui risposta si protrae fino al verso finale (vv. 13-19). Come in *Une tache de*

¹⁷⁴¹ «Nell'imperativo fortiniano risiede una tensione all'extraletterarietà. La parola poetica non ha la forza né lo statuto per modificare l'esistente, ha un limite chiaro, eppure può sia mimare una compiutezza formale che si ponga come termine ultimo da conseguire anche nella storia, sia oggettivarsi in una voce pubblica e autoritaria che, pedagogicamente, mira a una chiamata in causa del lettore. Nell'imperativo fortiniano, nello slancio allocutivo che lo pervade, in controluce, si può cogliere l'agonismo del conflitto fra le classi, la tragica consapevolezza che a contare unicamente è l'azione nel campo del reale» (P. Cardelli, «[...] *Fermatevi*», op. cit.).

¹⁷⁴² Luca Serianni, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Suoni forme costrutti*, Torino, UTET, 1988, cit. p. 435.

¹⁷⁴³ *Dialogo (Poesia e errore)*, in F. Fortini, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 202.

sang intellectuel, l'altra parlante ha una funzione dialogica gregaria, ridotta a un'istanza interrogativa *tu*-orientata che serve a rilanciare il discorso dell'*io*, ceduta la *speakership* quel tanto che basta a riorganizzare un nuovo affermarsi. Proprio l'affermarsi del soggetto, in altre parole, risulta ancora una volta il fine principale cui è asservito l'espedito dialogico, in linea con una poesia dove «permane, ineliminabile, la centralità dell'*io* poetante; l'alterità – sebbene sia presente, a monte, come presupposto necessario e, a valle, come auspicabile uditorio – non appare quasi mai, all'interno dei testi, come autonoma istanza enunciativa»¹⁷⁴⁴. A lato, sembra significativa la continuità con quanto osserva Velio Abati in apertura al volume che raccoglie le interviste fortiniane:

Trapela dalle interviste una doppia dimensione del soggetto individuale: una più interna, chiusa su se stessa, intransitiva; l'altra maggiormente attraversata dalle funzioni e dai ruoli sociali, nella quale, anche se non c'è coincidenza con i tempi collettivi, essi risuonano. Non ci sono dubbi che l'*io* che Fortini mette in scena sia il secondo e non il primo. [...] In realtà, i due livelli del soggetto hanno soltanto gradi diversi di intransitività¹⁷⁴⁵.

L'intransitività di cui parla Abati emerge anche sul piano stilistico in rapporto alla tortuosità sintattica che connota l'attacco di *Dialogo*, dove un brevissimo slancio enunciativo topicalizza fin da subito il contenuto saliente nell'«endiadi deittica» «“Io, questa città”». Per quanto il discorso venga aperto e successivamente sviluppato dando maggiore risalto al secondo elemento (ossia alla città; ne è prova l'elencazione ipertrofica di «“qualche angolo / bello”», che occupa i sei versi centrali della battuta e sfuma dopo «“Rho”» nei puntini di sospensione, che ne lasciano intendere la potenziale continuazione *ad infinitum*), tuttavia, è il primo elemento (l'*io*) il vero cuore dell'intero evento discorsivo, come denotano alcune marche fonologico-posizionali.

In primo luogo, il ritorno circolare del pronome personale incipitario nella formula raddoppiata di congedo finale «“Io [...] Addio, addio”», che ha una funzione strutturante; questa viene ulteriormente rimarcata dai pronomi personali collocati in una posizione-forte (al v. 9 dopo i puntini di sospensione e prima del *verbum dicendi* e al v. 12 in *enjambement*); nell'ultima ripresa discorsiva, infine, la nutrita serie di lessemi (all'inizio: «“piano”»,

¹⁷⁴⁴ F. Diaco, *Dialettica e speranza*, op. cit., p. 63. Ma cfr. anche Lenzini: «L'*io* prigioniero della solitudine è superato attraverso l'incontro con l'altro da sé, ma anche quell'avventura, nel paesaggio di macerie e distruzione del passato prossimo, non è sufficiente, resta la scommessa di un esule» (L. Lenzini, *Introduzione*, op. cit., p. XIII).

¹⁷⁴⁵ Velio Abati, «*Dopo lungo giro ed erranza*», in F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto*, op. cit., pp. XIII-LI, cit. p. XXXII.

«“disegno”»); nel corpo: «“vissuto”», «“Milano”», «“atrio”», «“vietato”»); e in punta dei versi: «“risposto”», «“quinto”», «“finto”», «“fornitori”») che ridisseminano al loro interno i fonemi [i] e [o].

L'incipit spicca dunque per una macroscopica tortuosità sintattico-pragmatica che finisce per produrre l'effetto di una falsa partenza o di una progettualità inquieta («di un'inquietudine che potrà placarsi solo quando certe richieste astratte di dignità e di integrità si incerneranno nella storia»¹⁷⁴⁶), continuamente attraversata da istanze discorsive: «“Io, questa città” dissi “non importa, / l'attraverso; e che farci?”» (vv. 1-2). L'articolazione dell'enunciato è una catena di brevi scatti incidentali tardivamente raccolti da un predicato chiarificatore dei rapporti logici e della gerarchia sintattica: i singoli elementi vengono in questo modo messi sullo stesso piano, preferendo i bagliori lampeggianti di una sintassi spezzata all'illuminamento prospettico di una sintassi lineare. Risulta particolarmente emblematico, sulla scorta delle osservazioni di Fabio Magro, come lo stesso tipo di progettualità caratterizzi l'attacco di molti articoli giornalistici, come per un «senso di continuità del discorso [...] quotidiano» che ne «restituisce bene l'umore»:

In molti degli articoli di *Disobbedienze* si può invece notare l'uso di una sintassi breve, scorciata, spesso monoperiodale o anche del tutto nominale. La zona prediletta per questi modi bruschi e informali è soprattutto l'attacco dell'articolo: come per far capire subito che la scrittura deve andar via svelta e come di scatto il testo si sviluppa tutto in orizzontale, per giustapposizione di singoli brevi frammenti [...]. In linea generale questa sintassi scorciata e staccata può svolgere due funzioni diverse: spesso serve a Fortini per entrare direttamente in argomento, senza dover ricostruire il contesto che si dà per noto; in altri casi è funzionale a impostare un tono perentorio che restituisce bene l'umore di Fortini. Questo tipo di attacchi rivela in ogni caso come sia molto forte in Fortini il senso di continuità del discorso che un articolo di quotidiano consente¹⁷⁴⁷.

A questo proposito, sembra rilevante notare come lo stesso *verbum dicendi* non risponda tanto a una funzione diegetica, prevaricata del resto dalla dialogicità quasi-totale della lirica, che in questo caso rende superflua la loro presenza. Questo non significa che ogni struttura a

¹⁷⁴⁶ G. Mazzoni, *Fortini*, op. cit., p. 200.

¹⁷⁴⁷ F. Magro, *Fortini e gli articoli per il «Manifesto»*, op. cit., pp. 72-74. Ma cfr. anche Testa: «le interrogative, insieme a *correctiones*, fenomeni di non detto e giunture avversative che come un cuneo incidono la sintassi, propongono un andamento dialettico del pensiero, gravido di conseguenze a più livelli: un'organizzazione del significato fondata sull'equilibrio tra continuità argomentativa e discontinuità testuale; una messa in scena grammaticale della consapevolezza dei limiti della scrittura [...]; un singolare effetto di dialogismo interiore per cui dietro alla voce primaria della dizione pare sempre di udire un'altra che, risillabando la contraddizione in *contraddire*, divide quanto sembra unito, esautora ogni pretesa d'integrità e, mentre insiste nel separare parole e senso, individuo e mondo, anche il soggetto scinde in ruoli, posizioni e immagini diverse» (E. Testa, *Franco Fortini*, in Id., *Dopo la lirica*, op. cit., p. 79).

dialogicità quasi-totale abbia la funzione di destituire la diegesi, anzi: si è visto nel capitolo montaliano, per fare un esempio, come il sintagma del *verbum dicendi* nell'ultimo verso di *Xenia I*, 10 («disse il prete»¹⁷⁴⁸) svolga il compito fondamentale di definire l'ufficio di rappresentanza divina svolto da uno dei parlanti; per contro, i *verba dicendi* di *Dialogo* («dissi», v. 1; «dissi», v. 9; «Mi hai risposto», v. 10; «ho risposto», v. 14; a proposito degli ultimi due casi, si nota la presenza ridondante del pronome dativo di prima persona e l'asimmetrica assenza di quello di seconda, a rimarcare la preminenza del centro deittico dell'*io*) non portano nessuna nuova informazione, ma si limitano a rimarcare l'avvicendamento nella turnazione, spettanza per cui è sufficiente, di per sé, il sistema interpuntivo. Non solo: a ben guardare, i *verba dicendi* della prima battuta sono due, identici (i «dissi» al v. 1 e al v. 9); la reduplicazione del *verbum dicendi* all'interno della stessa battuta, fenomeno di per sé molto raro, proprio per l'obsolescenza predicativa dello stesso verbo iperonimo, sembra obbedire soprattutto alla funzione espressiva di frammentare ulteriormente la stringa.

Passando al contenuto semantico dell'incipit, si torna qui a riproporre la questione (principe anche in *Une tache de sang intellectuel*) del *fare* del soggetto, della sua capacità trasformativa, declinata stavolta nella modalità di entrare in rapporto con un luogo in particolare. La modalità praticata è quella odeporica dell'attraversamento, azione che viene sottolineata tanto posizionalmente quanto pragmaticamente, venendosi a trovare incorniciata fra due enunciati incidentali, un'asserzione negativa e una domanda retorica («“non importa, / l'attraverso; e che farci?»»), che presuppongono un implicito facilmente inferibile: ossia, proprio la scarsa capacità trasformativa del soggetto, la cui coscienza dell'infruttuosità del suo *fare* si solidifica retoricamente in slanci frastici che suggeriscono un atteggiamento di arresa ostinazione. In altre parole, un *fare, nonostante*.

Nel complesso, la prima battuta si struttura in tre blocchi: le due parti liminari svolgono il tema dell'endiadi incipitaria, il rapporto tra l'*io* e «“questa città”»; in mezzo, cresce un discorso che riguarda esclusivamente quest'ultima. È curioso osservare, nel prosieguo della battuta, come lo slittamento di *focus* determini anche un ritorno all'ordine sul piano sintattico, per cui la progettualità prima nervosa, estremamente elaborata, diviene trasognante, elementarmente organizzata nella forma di una lista nominale che termina con i puntini di sospensione. A controprova del doppio binario così instauratosi è il terzo e ultimo blocco discorsivo, che riporta il *focus* sul soggetto (il pronome di prima persona raccoglie, in

¹⁷⁴⁸ Da *Xenia I*, 10, in E. Montale, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 298, v. 7.

posizione anaforica, la sospensione su cui terminava il verso precedente, e il *verbum dicendi* che segue gli conferisce ulteriore marcatezza); il *modus loquendi* torna a incresparsi in una sintassi elaborata che richiede un estremo dispendio di energia discorsiva, di fatica progettuale: «“Io” dissi “non so più che sia, non so / se conta più, pensarci”» (vv. 9-10).

A questo punto, chi dice «io» s’interrompe e prende la parola un interlocutore non-individuato la cui funzione testuale è appunto quella di cedergli nuovamente la *speakership* tramite due domande *tu*-orientate: «“Ma perché parli? Non ricordi dove / tu sei stato, una volta?”» (vv. 11-12). È importante notare, tuttavia, che per quanto l’interlocutore (su cui la lirica non lascia trapelare una sola informazione, neppure se si tratti di una voce maschile o femminile) si limiti a rilanciare il turno, il valore delle interrogative che produce non è neutro ma schiude una dimensione contrastiva, come suggerisce la congiunzione avversativa usata come formula d’apertura. Nello specifico, il partner sembra contestare il fatto stesso che il soggetto parli («“Ma perché parli?”»), alludendo nella seconda domanda a un altro luogo connesso al vissuto del protagonista («“Non ricordi dove / tu sei stato, una volta?”») la cui memoria dovrebbe, interpretando gli impliciti, disinnescare quel moto interiore che l’ha spinto a manifestarsi discorsivamente.

In altre parole, l’interlocutore dà voce a un’istanza autobiografico-memoriale che conduce il soggetto a una nuova affermazione di sé nella replica che segue, scissa dal *verbum dicendi* in due distinte riprese. In principio, risponde alla seconda domanda (tralasciando la prima, evidentemente percepita come retorica): «“Ma chi ha memoria più, chi sa più dove // sono vissuto finora”». L’esibito disconoscimento della memoria sembra l’elemento determinante della trasformazione psicologico-discorsiva che ha luogo nella seconda ripresa, prima del frettoloso congedo finale; le asserzioni al negativo riferite al proprio statuto epistemico reiterate nella prima battuta («“non importa”», «“non so più che sia, non so / se conta più”»; corsivi miei) si rovesciano ora in asserzioni positive riferite al proprio statuto esistenziale, statuto che viene a definirsi nella geografia del presente (appena sconfessata quella del passato) e proprio a partire dal nucleo domiciliare («“Sono a Milano, Strobel tre, a un quinto / piano [...]”», corsivo mio), che si irradia sull’intero fabbricato della palazzina per terminare in modo emblematico sul suo regolamento d’accesso, secondo la stessa procedura dell’“elencazione sospesa” già innescata nella battuta iniziale dalla menzione di «“qualche angolo / bello”» della città («“[...] dove è vietato a tutti i fornitori / entrare, e così via...”»). Il dialogismo fortiniano, in conclusione, viene mobilitato in rapporto ai contenuti fondamentali dell’identità e dell’azione; non solo: se nella prima battuta il soggetto si richiama al suo *fare*

in rapporto a un moto per luogo¹⁷⁴⁹ («Io, questa città [...] / l'attraverso; e che farci?»), nell'ultima ancora il suo *essere* a uno stato in luogo («Sono a Milano, Strobel tre, [...]»).

Fatte queste considerazioni, sembra opportuno affrontare più direttamente la questione di fondo che i due scambi analizzati, *Une tache de sang intellectuel* e *Dialogo*, portano in primo piano, vale a dire il ricorso all'espedito dialogico in funzione di un'auto-affermazione, di un riposizionamento autenticante del soggetto. Scorrendo i campioni del nostro corpus, infatti, risulta di estremo rilievo il fatto che tale impiego del dialogismo rimanga pressoché inesperto. Arrivata al bivio fra un uso delle interazioni fra gli attori dialogici *disintegrante* del rapporto io-mondo – un uso cioè che 'produca crisi' nel sistema identitario, valoriale, di credenze e conoscenze dei parlanti – e un uso *ricostituente* delle stesse, la lirica del Novecento ha percorso senza indugi la prima strada.

Al fine di mostrare la singolarità della direzione imboccata da Fortini nei componimenti fin qui considerati, si ricapitolano per sommi capi le principali funzioni cui gli scambi di battute sono asserviti nei precedenti capitoli: produrre una delusione (Pascoli); squalificare le interazioni sociali (Gozzano); deformare il *non-sense* (Palazzeschi); l'inappagamento, la disconferma (Luzi); l'antagonismo, il *loop* (Sereni); di nuovo produrre una delusione, di nuovo squalificare le interazioni sociali (Montale). Per contro, sia in *Une tache de sang intellectuel* sia in *Dialogo* chi dice «io» sembra uscire dallo scambio con un senso del sé fortificato, laddove la ricostituzione identitaria non è il prodotto di un antagonismo quanto di uno slancio posizionale reso possibile dalla presenza di una figura parlante assolutamente gregaria. Questo non significa, va da sé, che si tratti di interazioni pacificate, come indicano anche le due congiunzioni avversative in posizione anaforica da cui prendono avvio il secondo e il terzo turno, segno che lo scambio è carburato da contropunte, impulsi contestativi; e tuttavia, nonostante l'immancabile dimensione conflittuale, chi dice «io» si trova (o almeno, che è poi quel che conta, percepisce di trovarsi) in presenza di una voce amica – altrimenti non si sarebbe esposto, *sua sponte*, nella professione iniziale.

I due componimenti inoltre, si è già accennato, sono datati rispettivamente 1948 e 1957, ovvero nella parte 'bassa' di quel periodo cui, sfruttando una convenzione, ci siamo riferiti come a un '*medioevo dialogico*': grossomodo il quarantennio '20-'60 (tra i modelli primo-novecenteschi e la grande rifioritura di metà secolo), quando la lirica è attraversata dall'esperienza cosiddetta ermetica, che si esaurisce nel cuore di questi anni, con la

¹⁷⁴⁹ Sul rapporto «paralizzante» con la *città nemica* Firenze, cfr. almeno F. Diaco, *Dialettica e speranza*, op. cit., p. 84.

refrattarietà dialogica della sua dizione. Nel pieno di questo periodo, Fortini scrive una poesia, *Une tache de sang intellectuel*, dove il contrasto dialogico tra l'io e una comunità che lo vorrebbe assoldato nelle sue schiere (come si è visto, la situazione-matrice di *Presso il Bisenzio*) non solo non viene declinato in una forma agonica ma risulta strumentale a una seria ricostituzione del sé mediante la difesa di una scelta posizionale.

Il motivo dell'endiadi «“Io, questa città”» di *Dialogo* è al centro anche dello pseudo-scambio successivo, contenuto nel libro del 1963 *Una volta per sempre* (compiutasi «la svolta decisiva [...] quando la rivoluzione comincia a diventare, da obiettivo politico concreto, utopia»¹⁷⁵⁰): *A Mosca, all'Hôtel Metropol*,

una mattina d'estate ho avuto un sogno.
Ancora altera, voleva umiliarmi
col suo riso di spettro
e «presto sarai vecchio», mi diceva
5 dalle pupille nemiche. «Tu presto
non avrai più speranza».
Ma sorridevo in me stesso: «Non sa
dove sono», pensavo, «la città
dietro le tende ora è la mia città
10 dove la vita morta non mi tocca,
dove milioni d'uomini si levano
con me, per me, ad esistere...»
Ed ero sveglio. Cominciava un giorno
vero, dietro le tende.
Ed era come
15 quando ragazzo tremavo al mattino
sottile e santo e non sapevo ancora
quanto male si può patire e vincere¹⁷⁵¹.

Il testo parrebbe derogare dai precedenti per la dimensione dell'antagonismo onirico, che modella una parte significativa del dialogismo lirico degli anni Sessanta: nei primi versi compare infatti la spettrale addetta di una *praemeditatio futurorum malorum*, che comunica con il soggetto ai fini di umiliarlo e annunciargli la prossima perdita della grazia della speranza («“presto sarai vecchio”», «“Tu presto / non avrai più speranza”»), uno dei fortiniani «fantasmi irriducibili alle regioni diurne del discorso, non escluse le istanze che riverberano sulla poesia (e insieme sul soggetto) l'esperienza di deprivazione e conflitto che ha luogo nel

¹⁷⁵⁰ G. Mazzoni, *Fortini*, op. cit.,

¹⁷⁵¹ *A Mosca, all'Hôtel Metropol*, (*Una volta per sempre*), in F. Fortini, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 267.

contesto sociale»¹⁷⁵². Eppure non è un testo dialogico: da un lato, infatti, il passaggio d'informazioni non avviene tramite il canale verbale, come del resto è tipico dei sogni, bensì tramite quello cinesico («dalle pupille nemiche»); dall'altro lato, la componente della responsività non scatta in direzione esterna (per esempio, tramite la restituzione di uno sguardo parimenti loquace) ma in quella interna di un'*intra-combustione*, ossia un discorso che nasce in replica di una battuta-stimolo ma si rivolge e sviluppa intra-dialogicamente come un *fra sé e sé*. In conclusione, il soggetto fortiniano resta fedele all'antico veto di non parlare con i nemici.

Ma soprattutto, continua a sorprendere come anche in questo caso una modalità pseudo-dialogica venga attivata e praticata ai fini di una riaffermazione del soggetto (significativamente, la funzione del *verbum dicendi* viene assolta dal verbo *sorridere*, laddove l'azione di gioiosa fiducia è tenuta nel riserbo più intimo: «Ma sorridevo in me stesso»), auto-ricostituendosi in un senso del sé che passa attraverso l'implicito di un'asserzione negativa: «“Non sa / dove sono”, pensavo, “la città [...]”». Il presupposto implicito che ne consegue è che il soggetto *sa dove* si trova. Anche in *Dialogo* d'altronde, la pietra d'angolo della rifondazione identitaria è l'assunzione di uno stato in luogo («“dove sono”») che, pur minimo, costituisce un primo importante 'saputo di sé' («“Sono a Milano, Strobel tre, a un quinto / piano [...]”»); ma stavolta lo stato in luogo è quello *dinamico* «dell'inserimento [...] nella collettività. [...] L'uso dell'aggettivo possessivo (“la mia città”) e la ripetizione del pronome personale (“con me, per me”) rivelano l'identificazione del locutore con la patria ideale a cui sente di appartenere»¹⁷⁵³.

In *Questo muro* (che, scrive Mengaldo, «come di regola in Fortini [...] trabocca di amici, specie politici»¹⁷⁵⁴) si trovano due episodi dialogici contigui. Il primo è *Ricordo di Borsieri*, riportata nel capitolo introduttivo come esempio di interazione in cui nessuno dei partecipanti replica in modo pragmaticamente congruo rispetto all'enunciato del partner:

«Non voltare quell'angolo», mi diceva. «È meglio
che tu non veda. Fa ancora impressione.
È così sfigurato, irriconoscibile».

¹⁷⁵² L. Lenzini, *Introduzione*, op. cit., p. XX.

¹⁷⁵³ «Fortini cerca di sussumere la disperazione personale nei tempi lunghi dei cicli storici, nel rinvio ai posteri che riscatteranno l'attuale dispersione biografica. Al contrario, quando il presente rivela tratti positivi e dinamici, Fortini predilige l'inserimento dell'io nella collettività, il lavoro umile e prosastico, la collaborazione con gli altri. Di conseguenza, in questo caso si privilegia l'impegno comunitario e si registra una minore discrasia tra etica e politica» (F. Diaco, *Dialettica e speranza*, op. cit., pp. 30-200).

¹⁷⁵⁴ Pier Vincenzo Mengaldo, *I chiusi inchiostri. Scritti su Franco Fortini*, a cura di Donatello Santarone, Macerata, Quodlibet, 2020, cit. p. 161.

- 5 «Ma tu non sei Borsieri?», rispondevo. «Ti riconosco
 anche se sei molto invecchiato. E anch'io.
 Nel Quarantanove o poco più tardi e già c'era
 la guerra di Corea
 – imprecisi andavano allora
 nei cieli i segni del secolo – non eri
 10 venuto, pazzo, a domandarmi
 qualche lavoro? Non eri stato in Spagna
 con Angeloni? E s'era parlato di Ascaso,
 di Gallo, di quelle cose».
- «Rimani qui»
- 15 ora mi sussurrava, con ansia e fiato corrotto:
 «È orribile, è meglio non guardare.
 Le nostre energie sono preziose, non giovano
 emozioni inutili. Bisogna parlare insieme.
 Mantieni i contatti? C'è bisogno
 di gente come te».
- 20 Perché aver pietà più di lui che di me?
 Mi chiedevo. Salutarlo di secco e andare avanti.
- Dietro l'angolo, entravo nel vento, la terra gelata,
 nulla, neppure muco rappreso. Vedevo le moli
 d'un nuovo quartiere, auto, pochi passanti.
- 25 «Dunque non era vero», mi sono detto.
 «Nulla è stato, tutto avevamo sognato.
 Laggiù è la mia casa, la stanza mia,
 i libri mansueti, i visi cari,
 il letto, il sonno»¹⁷⁵⁵.

Lo scambio comincia *ex abrupto* con un infinito prescrittivo negativo che l'enunciatore, identificato nel titolo, rivolge al soggetto: «“Non voltare quell'angolo”, mi diceva». Vale la pena notare come il divieto posto coincida sostanzialmente con un moto per luogo: venga cioè a impedire quella pratica odeporica, quell'*attraversamento* dello spazio urbano («“Io, questa città” dissi “non importa, / l'attraverso”») in cui l'*io* dialogico aveva presentato la sua *agency*. Il *verbum dicendi* posto immediatamente dopo divide in due parti la battuta, che continua con un'ellittica e frammentaria spiegazione-justificazione dell'iniziale enunciato direttivo; l'imposizione si rovescia così nel pronto riflesso di premura che un interlocutore comparso all'improvviso riserva al soggetto, che ha cura di salvaguardare da un'orripilante visione: «“È meglio / che tu non veda. Fa ancora impressione. / È così sfigurato, iriconoscibile”» (vv. 1-

¹⁷⁵⁵ Ricordo di Borsieri (*Questo muro*), in F. Fortini, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 336-337.

3). Ancora una volta colpisce come a parlare sia, prima che una vecchia conoscenza (sono proprio le vecchie conoscenze, infatti, a ritornare come antagonisti in molti campioni già osservati), una voce che mostra sollecitudine nei riguardi dell'*io*.

Questa sollecitudine è motivata da un evento osceno, che rimane soltanto alluso nelle prime due battute dell'interlocutore senza che il soggetto lo riprenda, per esempio chiedendo cos'è successo. Una tale disfluenza tematica, oltre a proiettare lo scambio in una dimensione surrealistica, viene non a caso a toccare l'argomento intrattabile della morte¹⁷⁵⁶; tra le varie strategie anti-dialogiche che la comparsa del *topic*, spesso indiretta, attiva nei dialoghi lirici del Novecento, risulta particolarmente emblematico il fatto che in questo scambio fortiniano il soggetto scarti l'argomento saliente in favore del motivo del riconoscimento empatico: «“Ma tu non sei Borsieri?”, rispondevo. “Ti riconosco / anche se sei molto invecchiato. E anch'io”» (vv. 4-5).

Dal punto di vista sintattico, il solo, minimo appiglio alla battuta precedente è la congiunzione avversativa impiegata come formula d'apertura, che svolge appunto la funzione di introdurre un nuovo discorso; l'identificazione dell'interlocutore prende la veste di un'interrogativa retorica, inficiata e rafforzata (la natura ambivalente delle interrogative retoriche comporta infatti una sovrapposizione di funzioni diverse, con risvolti più complessi rispetto agli altri ordini di enunciato) dall'asserzione che segue il *verbum dicendi*: un verbo di linearità dialogica («rispondevo») incongruo rispetto alla mancata continuità (persistenza, tenuta) del *topic* della battuta-stimolo. Al riconoscimento è subordinata poi una valutazione concessiva che potrebbe suonare dislogica, se non fosse per l'appendice frastica tramite la quale l'*io* si associa al destino di invecchiamento.

Sfruttando il motivo del tempo trascorso innestato dall'osservazione dei suoi segni nel sembiante dell'interlocutore, il soggetto continua la battuta facendola slittare in un lungo *flashback* (vv. 6-13), suddiviso in tre macro-unità frasali che fanno capo alla funzione pragmatica di richiamo. L'incipit spicca per la progettualità nervosa, franta («“Nel Quarantanove o poco più tardi e già c'era / la guerra di Corea / – imprecisi andavano allora / nei cieli i segni del secolo –”»), sintatticamente raccolta dall'uniformità martellante delle due interrogative retoriche («“non eri / venuto, pazzo, a domandarmi / qualche lavoro? Non eri stato in Spagna / con Angeloni?”»); l'enunciato-richiamo finale rievoca un precedente dialogo facendo cenno all'argomento di conversazione, secondo una modalità di riporto estremamente

¹⁷⁵⁶ Cfr. § 2.4.

ellittica e per questo prossima al *faccia a faccia*: «“E s’era parlato di Ascaso, / di Gallo, di quelle cose”».

Cognomi e «“quelle cose”»: le due dimensioni antitetice del puntualissimo e del vago caratterizzano lo stile del dialogo, che si sviluppa in un continuo gioco manieristico¹⁷⁵⁷ di chiaroscuri; come «“quell’angolo”» da non voltare, «“quelle cose”» rimandano a uno sfondo drammatico non definito verbalmente se non per ‘satelliti informativi’ (quando: «“Nel Quarantanove o poco più tardi”»); dove: «“in Spagna”»); con chi: «“con Angeloni”»); relativo a chi: «“Ascaso, [...] Gallo”») immediatamente riorganizzabili in un sistema semantico chiaro e coerente soltanto da un ricevente che abbia partecipato alla Guerra civile spagnola o comunque perfettamente informato sui fatti – lo indicano la nota posta in calce dall’autore, non altrimenti necessaria, ma soprattutto il fatto che nella battuta successiva non si producano riparazioni, segno che l’interlocutore, per usare un’espressione che trova origine nel gergo industriale relata alla processualità della catena di montaggio, è *sul pezzo*.

A ben guardare inoltre, lo scambio sembra modellizzato sul rovescio di quello precedente, *Dialogo*, con cui forma una sorta di dittico. Se chi dice «io» nella lirica di *Poesia e errore* sostiene di non serbare più memoria e costruisce la sua identità locale a partire dal centro del presente («“Ma chi ha memoria più, chi sa più dove [...]”»), adesso (e la componente emerge fin dal titolo: *Ricordo di Borsieri*) il soggetto esibisce invece una memoria ferrea. Non solo. È proprio in virtù di questa memoria che parla, non rispondendo la sua battuta, nel complesso, ad altra funzione che al richiamo: un richiamo talmente sopraffacente da fargli completamente ignorare l’anomala e sinistra avvertenza appena udita per lasciarsi andare in un *flashback*. Questo atteggiamento contraddittorio sembra trovare un riscontro nelle osservazioni di Francesco Diaco: «l’estensione temporale della prospettiva fortiniana è inversamente proporzionale alla presenza di possibilità rivoluzionarie. Lo sguardo si allunga e si distacca dall’oggi quando il presente appare chiuso e congelato; lo sguardo si accorcia e si accosta all’oggi quando il presente lascia scorgere spiragli per l’azione»¹⁷⁵⁸.

Se nella lirica datata 1957 l’iniziativa verbale è presa dall’*io*, che determina il suo fare e il suo essere in relazione a un moto per luogo e a uno stato in luogo immanenti a un presente

¹⁷⁵⁷ A differenza degli altri manierismi dialogici, quello fortiniano si caratterizza per la drammatica tensione che lo attraversa: «Il manierismo – come sempre nell’opera di Fortini – indica che l’ideale classico cui ci si richiama è attraversato da una contraddizione: testimonia un’idea di integrità che appartiene al passato e nasce dal privilegio, ed è figura di una conciliazione che la storia umana dovrà raggiungere, per tutti, in futuro, ma non può calarsi in nessun modo nel presente, se non in una forma straniata che ne riveli l’incompiutezza. Il mondo e la coscienza sono, nel presente, lacerati, allegorici. Nessuna appartenenza interiore lega il singolo ai destini generali» (G. Mazzoni, *Fortini*, op. cit., p. 215).

¹⁷⁵⁸ F. Diaco, *Dialettica e speranza*, op. cit., p. 29.

immemore, mentre l'interlocutore non-identificato tenta invano di riportarlo al passato («“Ma perché parli? Non ricordi dove / tu sei stato, una volta?”»), in *Ricordo di Borsieri* succede l'esatto contrario. L'interlocutore, cui spetta l'iniziativa, parla esclusivamente per mettere il soggetto in rapporto al presente – alle sue insidie («“Fa ancora impressione”»), alle sue necessità («“Bisogna parlare insieme. / [...] C'è bisogno / di gente come te”»), alle sue modalità d'uso («“Non voltare quell'angolo”», «“È meglio / che tu non veda”»), ingiungendogli un'emblematica stazionarietà; e stavolta è l'*io* a tentare invano di riportarlo al passato, con una lunga battuta di richiamo che cade parimenti nel vuoto.

Nel terzo e ultimo turno infatti, che si scinde in due centri discorsivi diversi, l'interlocutore torna a esortare il soggetto a non muoversi, a non abbandonare il posto: «“Rimani qui” / ora mi sussurrava, con ansia e fiato corrotto: / “È orribile, è meglio non guardare”». Le parole reiterano, con alcune varianti, l'incipit della prima battuta: l'imposizione di un'*agency* bloccata è seguita da un'asserzione impostata nei termini di un'oggettività assoluta («“È meglio”»), usata per inibire la percezione visiva dell'*io* («“che tu non veda”», «“non guardare”»), per scoraggiarlo alla presa di visione di qualcosa che inquieta, turba. È importante notare, sulla scorta di quanto osserva Cardelli circa la «sovrapposizione di funzione fatica e conativa» all'interno di *Poesia e errore*, forte dell'«insistenza dei verbi “guardare” e “vedere”»¹⁷⁵⁹, come la prescrizione negativa dell'interlocutore voglia adesso interferire proprio con l'esercizio di tale attività.

Il secondo centro discorsivo instaura un tipo di *agency* basata sull'idea di comunione fatica: «“Le nostre energie sono preziose, non giovano / emozioni inutili. Bisogna parlare insieme. / Mantieni i contatti? C'è bisogno / di gente come te”». Sembrano, queste, le parole apicali di tutto lo scambio verbale, che termina non a caso proprio su di esse: la partecipazione diretta allo spettacolo turbante della realtà viene destituita di importanza come un'«emozione

¹⁷⁵⁹ «Colui che parla, infatti, da un lato, impartisce un ordine, mirando a una risposta concreta e immediata da parte del destinatario; dall'altro, si assicura che il canale comunicativo sia aperto, funzioni, e che l'interlocutore sia attento rispetto a ciò che si vuole mostrare. L'insistenza dei verbi “guardare” e “vedere” rafforza il tutto, dimostrando un'altra costante della postura di questo soggetto. Nel momento di rivolgersi all'altro, di ammaestrarlo, nel cuore del momento didattico, l'io non si limita a imporre un gesto da compiere, ma spinge l'interlocutore verso una condivisione basata su un'evidenza comune, qualcosa che si può vedere, che è davanti agli occhi. Io e tu si incontrano nell'osservazione di un'immagine o di un evento e, acquisita la medesima prospettiva sulle cose, lo stesso punto di vista, ecco che scatta l'insegnamento e, di conseguenza, la comprensione. Il momento didattico, nel tempo storico dei “dieci inverni”, non può fondarsi su un ordine assoluto e categorico, di mera imposizione di un soggetto sull'altro; l'interlocutore ne sarebbe respinto e, colpito nell'orgoglio, non si disporrebbe all'ascolto in maniera corretta. L'invito a guardare, inoltre, è anche una sollecitazione alla riflessione e alla rielaborazione individuale. Fortini crede nel lettore e nella sua intelligenza. Nei casi come quelli appena evidenziati non definisce la verità, non costringe a un'azione specifica, bensì suggerisce dove guardare, invitando ad oltrepassare la mera presenzialità delle cose» (P. Cardelli, «[...] Fermatevi», op. cit.).

inutile”», in favore di un fare che si rivolga esclusivamente al «“*mantenere i contatti*”» con quelle voci amiche, le sole con cui sia dato interagire nella poesia di Fortini.

Come le precedenti, anche questa battuta viene pragmaticamente ignorata; al posto di una replica diretta, troviamo una domanda retorica non virgolettata che il soggetto dell’enunciazione rivolge a se stesso: «Perché aver pietà più di lui che di me? / Mi chiedevo. Salutarlo di secco e andare avanti». La rappresentazione del congedo prende la forma anomala di un costrutto imperativo *self-oriented*, isolato insieme alla domanda in una micro-unità strofica; nella ripresa, il congedo è già avvenuto e il soggetto ha voltato l’angolo. Senza trovarvi la visione perturbante da cui era stato messo in guardia: «“Dietro l’angolo, entravo nel vento, la terra gelata, / nulla, neppure muco rappreso. Vedevo le moli / d’un nuovo quartiere, auto, pochi passanti. / “Dunque non era vero”, mi sono detto» (parole che risuonano come il rovesciamento di una profezia da *Poesia e errore*: «“Dunque era vero, era questo” dirà ognuno, / “è questo” all’altro, con parole incerte / beate e riso»¹⁷⁶⁰).

Appare di estremo interesse, inoltre, il fatto che lo stesso cortocircuito della mancata visione ricorresse già nella lirica pascoliana *Un sogno* come emergenza del rapporto fra dialogato e non-dialogato: «“Mamma?” “È là che ti scalda un po’ di cena” / Povera mamma! e lei, non l’ho veduta»¹⁷⁶¹; non a caso, la post-combustione del soggetto continua decretando la dimensione onirica dell’evento: «“Nulla è stato, tutto avevamo sognato. / Laggiù è la mia casa, la stanza mia, / i libri mansueti, i visi cari, / il letto, il sonno”». Con le ultime parole, isolate nel verso conclusivo, il soggetto si proietta in un’ulteriore dimensione onirica, antitetivamente connotata all’insegna di un isolamento non comunicante («“i libri [...], i visi”») e di una domesticità serena («“mansueti, [...] cari”»). La duplicazione chiastica dell’aggettivo possessivo «“mia”» in riferimento, ancora una volta, ai luoghi privati, domiciliari, dell’*io* («“Laggiù è la *mia* casa, la stanza *mia*”») riconferma quella concezione di ‘dimora identitaria’ già espressa in *Dialogo*: vale a dire, il nucleo abitativo come ultimo fortino della ricostituzione del senso di sé, che le peregrinazioni cittadine rischiano di far perdere.

Un’ultima considerazione su *Ricordo di Borsieri*. Come mostra bene il rapporto di specularità posizionale che lega la lirica di *Questo muro* a quella di *Poesia e errore* con cui forma un dittico, la componente intertestuale che agisce nei testi permette una lettura eccezionalmente rara di questi scambi dialogici: nello specifico, sembra possibile tracciare una *storyline* del soggetto tramite le scelte posizionali in cui si determina durante le interazioni

¹⁷⁶⁰ Da *E quando ci sarà restituita (Poesia e errore)*, in F. Fortini, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 76-77, vv. 15-32.

¹⁷⁶¹ *Sogno*, in G. Pascoli, *Myrica*, op. cit., p. 183, vv. 7-8.

verbali, disseminate con grande parsimonia di libro in libro. Se la costante invariata rimane il fatto che chi dice «io» persiste nella scelta di una posizione scomoda, isolata (in questo caso, abbandona lo scambio e volta l'angolo), si può notare come, in un certo senso, in *Ricordo di Borsieri* si avveri la profezia dello spettro di *A Mosca, all'Hôtel Metropol* («“presto sarai vecchio” [...] “Tu presto / non avrai più speranza”»).

L'io che allora non aveva prestato fede alle «pupille nemiche» riconosce adesso di essere invecchiato reagendo alla comparsa di un interlocutore-specchio il cui invecchiamento è funzionale a un'ammissione del proprio («“sei molto invecchiato. E anch'io”»). Quanto alla speranza, si può notare come la sequenza di immagini che chiude la post-combustione si disponga in una *climax* di progressivo restringimento della visione, che termina con gli occhi chiusi nel sonno (*casa, stanza, libri, visi, letto, sonno*); per contro, nell'intralocuzione di *A Mosca*, la sequenza di aspettative fiduciose del soggetto segue una *climax* di progressivo allargamento della visione (le *tende*, la *città*, l'intero pianeta) che termina con un doppio risveglio: quello del protagonista dal sogno e quello di «“milioni d'uomini”» che *con* lui e *per* lui «“si levano [...] ad esistere”». Vale, in ogni caso, quanto osserva Mazzoni: «Alla fine, il legame tra universale e particolare si ricompone soltanto nel pensiero; nella realtà l'uomo rimane scisso dalla storia universale e chiuso nel suo nulla privato, che egli conosce come inquietudine e paura»¹⁷⁶².

Sorprendentemente, nella rarefazione dialogica dell'opera fortiniana si trovano due scambi contigui. A *Ricordo di Borsieri* succede infatti *Le sette di sera*, che ne costituisce una sorta di rovescio:

Elio, come va? gli dissi. Mi guardò spaventato.
Aveva in mano le chiavi della «Giulia».
Forse non mi riconosceva per la bruma delle sette.

5 O forse ero davvero mutato come un morto.
M'abbracciò affettuoso, come pungevano i suoi baffi.
Ma strinse l'aria. «Perché non ti fai mai vedere?»,

disse, tremando e fingendo di nulla¹⁷⁶³.

Prima di tutto, è opportuno rilevare la preminenza strutturale del dialogato: i due membri della coppia di battute adiacenti si trovano infatti ai due margini del testo, in mezzo ai quali cresce

¹⁷⁶² G. Mazzoni, *Fortini*, op. cit., p. 211.

¹⁷⁶³ *Le sette di sera (Questo muro)*, in F. Fortini, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 338.

il non-dialogato. Lo scenario dialogico è lo stesso della lirica precedente, ovvero l'incontro-agguato per strada, ma con un'inversione degli attori: a bloccare il tragitto dell'interlocutore sul punto di partire («Aveva in mano le chiavi della “Giulia”») è stavolta chi dice «io», che lo aggancia con una domanda opacamente non virgolettata: «Elio, come va? gli dissi. Mi guardò spaventato».

E ancora, se in *Ricordo di Borsieri* il soggetto riconosce la figura che gli sbuca («“Ma tu non sei Borsieri?”, rispondevo. “Ti riconosco”»), ora il riconoscimento non scatta («Forse non mi riconosceva per la bruma delle sette»). L'imperativo e il *modus loquendi* parenetico di Borsieri si rovesciano nella più semplice delle domande («come va?») – e tuttavia, la risposta non viene data (sembra rilevante, a questo proposito, l'osservazione di Sacks: «possiamo annoverare le risposte alla domanda “Come va?” fra le cose che si fanno sul proprio conto»¹⁷⁶⁴). Incontro-agguato, dunque: come mostra lo *spavento* del verso incipitario, che «testimonia l'isolamento provocato dalla società capitalista, la riduzione dell'umanità a monadi alienate, ma anche ripete che gli esseri sono biologicamente caduchi e che il singolo potrà risemantizzare ma non obliterare la propria finitudine»¹⁷⁶⁵, i due termini convergono.

A lato, si può osservare come ai quattro cognomi della lirica antecedente faccia ora da contraltare un unico nome proprio, che acquista per privilegio posizionale la forza drammatica di un grido che fende la nebbia del crepuscolo; questo diverso trattamento dei nomi sembra indicare, pur restando nell'ordine generale di un rapporto di amicizia, un diverso grado di intimità. A ben guardare, infatti, l'effetto di straniamento che si produce nello scambio precedente non è dato soltanto da un problema di incongruenza pragmatica fra gli enunciati, ma anche dall'assenza evidente di una qualsiasi procedura che svolga la funzione di saluto iniziale, che «è un genere di oggetto sociale particolarmente importante», al punto da poter essere considerato un evento conversazionale autonomo:

Uno degli aspetti più interessanti degli scambi di saluti è che, benché in certe occasioni non si verificano nelle conversazioni naturali, quando non si verificano la loro assenza viene notata. Per esempio, di qualcuno con cui si è parlato si può dire “Non mi ha neanche salutato”. Il fatto che in certe occasioni l'assenza dei saluti è qualcosa che viene notato suggerisce che essi possiedono una rilevanza che va oltre il loro uso effettivo. Come dire: i saluti sono usati in un insieme di conversazioni, ma oltre quell'insieme, essi hanno rilevanza anche per quelle altre conversazioni in cui la loro assenza risulta evidente¹⁷⁶⁶.

¹⁷⁶⁴ H. Sacks, *Tutti devono mentire*, in Id., *Fare sociologia*, op. cit., p. 155.

¹⁷⁶⁵ F. Diaco, *Dialettica e speranza*, op. cit., p. 47.

¹⁷⁶⁶ H. Sacks, *L'analisi della conversazione*, op. cit., p. 68.

Tornando quindi a *Le sette di sera*, a tale procedura si cerca invece di adempiere non soltanto verbalmente, per parte del soggetto, ma anche fisicamente, tramite il linguaggio del corpo, per parte dell'interlocutore: «M'abbracciò affettuoso, come pungevano i suoi baffi» (v. 5); e nessuna di queste va in porto: «Ma strinse l'aria» (v. 6). Il motivo archetipico dell'abbraccio mancato, o meglio dell'abbraccio con l'aria, porta inoltre alle conseguenze estreme il motivo dell'invecchiamento già emerso nella precedente interazione: «O forse ero davvero mutato come un morto» (v. 4), si osserva ora.

La lirica termina con la domanda di rimando dell'interlocutore, che evita in questo modo di rispondere a quella su di sé, spostando la questione sulla latitanza del soggetto: «“Perché non ti fai mai vedere?”» (v. 6); si tratta di una forma di 'accusa empatica' con cui si intende dimostrare un sincero attaccamento, qui presupposto nel desiderio implicito di una frequentazione più regolare. Più che un diverso grado di intimità, si può concludere allora che l'interlocutore-Elio risponda, rispetto all'interlocutore-Borsieri, a una diversa funzione di amico: questi lo vorrebbe impedire e ammaestrare (sia pure a fin di bene); quello, invece, lo vorrebbe accogliere (tenta di abbracciarlo, lascia capire che desidera vederlo più spesso); entrambi con insuccesso.

Il sintagma del *verbum dicendi* su cui si chiude il testo, che occupa un'unità versale stroficamente isolata, restituisce il senso di intimidazione provato dal locutore: «disse, tremando e fingendo di nulla» (v. 7). *Fingendo di nulla*: sembra utile sfruttare quest'occasione testuale per ribadire come anche negli scambi tra voci amiche (e lo sono quelli contenuti nelle liriche fortiniane) agisca costantemente la nostra funzione anti-dialogica; in altre parole, il riconoscimento empatico non esonera dal dialogo disfunzionale.

Due scambi contigui, poi un lungo silenzio dialogico: nessuno scambio si trova in *Paesaggio con serpente*, dove anzi le *notizie* che giungono dal mondo esterno hanno l'effetto di far chiudere le imposte, bloccando la comunicazione (*La notizia*: «[...] // non è arrivata a noi / ma ai due vecchi della casa di fronte / che hanno chiuso le finestre»¹⁷⁶⁷); o ancora, dove la situazione conversazionale viene fatta passare per una grazia che forse verrà *concessa* in futuro, purché non si oltrepassino certi vincoli topicali ritenuti 'non rischiosi' (*Monologo del Tasso a Sant'Anna*: «Mi hanno detto che il Duca vuole concedermi / di vedere persone amiche e di discutere / con loro di letteratura e di cose religiose. / È chiaro che ho paura di parlare e

¹⁷⁶⁷ Da *La notizia (Paesaggio con serpente)*, in F. Fortini, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 436, vv. 10-12.

di sapere»¹⁷⁶⁸; a proposito di quest'ultimo esempio, è opportuno rilevare come anche al Tasso venga riservata l'interazione con «persone amiche»). Quando poi, in *Composita solvantur* (1994), le coppie adiacenti riappaiono, lo fanno ancora una volta in una dimensione onirica:

Quella che.
È tornata questa notte in sogno.

Uno dei miei compivo ultimi anni.
«Sono, – le chiesi, – vicino a morire?»
5 Sorrise come allora.
«Di te so, – mi rispose, – tutto. Lascia
quel brutto impermeabile scuro.

Ritornerai com'eri»¹⁷⁶⁹.

Lo scambio di *Quella che...* sembra riprendere a distanza di decenni, per rovesciarlo, il modello di *A Mosca, all'Hotel Metropol*: come lo spettro nemico di allora, anche questa figura risulta dotata di una conoscenza del futuro, se il soggetto le si rivolge per domandarle, come a un oracolo: «“Sono [...] vicino a morire?”» (v. 4); e stavolta non è l'*io*, ma l'interlocutrice a *sorridere*. La risposta, che occupa i tre versi finali, si divide in tre enunciati con tre funzioni pragmatiche diverse. Il primo è un'asserzione emblematicamente orientata, «“Di te so [...] tutto”»: l'orientamento principale di quest'asserzione è infatti direzionato verso l'attrice stessa, che afferma qualcosa su di sé; e tuttavia, il contenuto informativo di quanto afferma riguarda la totalità dell'*io*, che entra in campo come interamente *saputa*. In conclusione, l'informazione che la parlante dà di sé è la sua onniscienza del soggetto, in linea con la gregarietà tipica degli interlocutori fortiniani.

Il secondo enunciato ha invece una funzione esortativa: «“Lascia / quel brutto impermeabile scuro”» (vv. 6-7). Appare di estrema rilevanza il fatto che l'oggetto che si invita a dismettere, a non usare più, sia proprio un «impermeabile», ossia un 'indumento odeporico', che serve per uscire di casa, stare fuori a passeggio, e via dicendo: si tratta, in altri termini, di un diverso modo per bloccare quel tipo di *agency* reclamata dal soggetto di *Dialogo* e praticata dal soggetto di *Ricordo di Borsieri* – l'attraversamento cittadino, il moto per luogo. Un modo, cioè, più radicale: quello che si ingiunge non è più lo svoltare un angolo, ma la stessa

¹⁷⁶⁸ Da *Monologo del Tasso a Sant'Anna (Paesaggio con serpente)*, *Ivi*, p. 460, vv. 7-10.

¹⁷⁶⁹ *Quella che...* (*Composita solvantur*), *Ivi*, p. 518.

fuoriuscita dalle mura domestiche, abbandonando l'oggetto simbolico che a questa predispone.

D'altro canto, l'invito che l'interlocutrice rivolge al soggetto, di riposizionarsi all'insegna di una nuova sedentarietà, viene a coincidere proprio con quella disposizione innata alla ricostituzione identitaria a partire dal riconoscimento, più che di uno stato in luogo, di un *essere in luogo* («“Sono a Milano, Strobel tre, a un quinto / piano [...]”», «“Non sa / dove sono”, pensavo, “la città [...]”»). E di fatto, il terzo e ultimo enunciato, isolato da uno spazio bianco, svolge una funzione complessa di rassicurazione profetica: «“Ritornerai com'eri”». La futura coincidenza con un *sé* del passato viene annunciata come una previsione riconfortante o una promessa benevola, sorridendo; eppure, la lapidaria perentorietà dell'onirica visitatrice, al servizio di un rapporto con i referenti che si mantiene sul piano di un'assoluta genericità (dice «“so [...] tutto”» ma non dice *cosa* sa; dice «“Ritornerai com'eri”» ma non dice *com'eri*) produce un effetto di straniamento inquieto, di vaga minaccia.

A differenza di *A Mosca, all'Hôtel Metropol*, tuttavia, in *Quella che...* avviene uno scambio di battute: la dialogicità è consentita, appunto, dalla natura amica della voce, anche questa appartenente alla cerchia di vecchie conoscenze che risbucano dal passato («È tornata questa notte in sogno», v. 2). Volendo riformulare la questione, si può constatare una volta di più come la compartecipazione empatica sia la condizione necessaria per l'attivarsi dell'espedito del dialogismo nella lirica di Fortini – condizione necessaria ma non sufficiente, come mostra il seguente estratto da *Italia 1977-1993 (Composita solvantur)*, un «testo duro e tragico, esplicitamente incentrato sull'angosciosa mutazione antropologica avvenuta alla fine degli anni Settanta»¹⁷⁷⁰:

Compagni.

Non andate via così.

15 Ma voi senza parlare
mi rispondete: «Non ricordi
quel ragazzo sfregiato
la sera dell'undici marzo 1971
che correva gridando
“Cercate di capire
20 questa sera ci ammazzano
cercate di
capire!”

¹⁷⁷⁰ F. Diaco, *Dialettica e speranza*, op. cit., p. 341.

25 La gente alle finestre
 applaudiva alla polizia
 e urlava: “Ammazzateli tutti!”

Non ti ricordi?»

Sì, mi ricordo¹⁷⁷¹.

Sulla vistosa anomalia che si manifesta in questo campione conviene soffermarsi più a lungo. Come si è detto fin dalla prima frase di questo capitolo, Fortini non è un autore dialogico; eppure, gli scambi che si sono incontrati finora, oltre a presentarsi in stretta connessione intertestuale e a costituirsi su una serie di tratti comuni e motivi ricorrenti, condividono la sostanziale estraneità a un fenomeno che, da Pascoli a De Angelis, si impone invece come una delle più vistose forme anti-dialogiche novecentesche: l'opacità. Riassumendo, Fortini non è un autore dialogico ma il dialogismo fortiniano non è un dialogismo opaco.

In *Italia 1977-1993*, per contro, la componente dell'opacità opera in modo tale da compromettere lo statuto di un testo potenzialmente dialogico, data appunto la presenza dei «Compagni», voci alleate, a garantire la possibilità di un contatto. Sembra dunque opportuno domandarsi quali ragioni testuali facciano slittare la lirica in direzione anti-dialogica: nessuno scambio verbale, di fatto, avviene («Ma voi senza parlare / mi rispondete», vv. 14-15). Tali ragioni paiono emergere subito se si guarda al contenuto della battuta non-detta ma virgolettata dai canonici caporali bassi; ne basta l'incipit: «“Non ricordi / quel ragazzo sfregiato [...]”» (vv. 15.16).

Curiosamente, se a un primo livello non si realizza nessuno scambio verbale, questa non-battuta è una rarissima attestazione di una forma paradossale che potrebbe definirsi nei termini di *polifonia anti-dialogica*; in pratica, quella responsività negata nel primo livello (anche la battuta-replica nel verso finale, non contrassegnata dai caporali e quindi iscritta nel piano discorsivo diegetico, preclude la verbalità diretta) si attiva invece nel secondo livello, all'interno della non-battuta dei «Compagni», che riporta, nella forma di discorso diretto, il cortocircuito posizionale fra il «“ragazzo sfregiato”» e la «“gente alle finestre”» a cui questi si rivolge con un appello disperato: «“quel ragazzo sfregiato / [...] che correva gridando / “Cercate di capire / questa sera ci ammazzano / cercate di / capire!” / La gente alle finestre / applaudiva alla polizia / e urlava: “Ammazzateli tutti!”» (vv. 16-25). Un fenomeno simile, per fare un altro esempio, si trova nel I movimento di *Un posto di vacanza*:

¹⁷⁷¹ Da *Italia 1977-1993 (Composita solvantur)*, in F. Fortini, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 539.

- 35 Certe volte – dissi col favore del buio – a sentire voi parlare
 si sveglia in me quel negro che ho tradotto:
*«Hai cantato, non parlato, né interrogato il cuore delle
 cose: come puoi conoscerle?» dicono ridendo
 gli scribi e gli oratori quando tu...¹⁷⁷².*

Il cortocircuito posizionale creatosi rimanda, a sua volta, a un tragico disallineamento comunicativo: il singolo individuo, il cui semblante martirizzato è il simbolo vivente di un disastro etico, si rivolge all'intera comunità nell'estremo tentativo di risvegliare la coscienza critica rispetto all'orrore cui assiste dalle finestre, come uno spettacolo, con la cieca partecipazione di chi, invece di temerlo, lo fomenta, credendosi incolume dietro l'illusoria parete (l'infisso) che lo dividerebbe dall'evento.

Sembra più chiara, a questo punto, la spinta da cui si genera l'opacità che fa saltare lo statuto dialogico del testo (in altri termini, la domanda *perché queste parole non vengono direttamente pronunciate e scambiate?*): evitando lo scambio verbale, il soggetto evita infatti di dover rispondere con un'ammissione: «Sì, mi ricordo»¹⁷⁷³. In sostanza, il non-detto coincide con la conferma che quanto non-verbalizzato è vero e che se ne serba la memoria; una strategia, in fin dei conti, poco distante da quella attuata negli *Xenia* montaliani, per esempio nella telefonata con «Celia la filippina»¹⁷⁷⁴. È opportuno notare, prima di passare allo scambio successivo, che la funzione agita dal non-interlocutore corale riguarda, ancora una volta, la questione della memoria: «“Non ti ricordi?”» (v. 26). Come in *Dialogo* («“Ma perché parli? Non ricordi dove / tu sei stato, una volta?”»), una figura del discorso interviene a richiamare il soggetto a un ricordo del passato; con la differenza che, laddove lo scambio verbale si realizza, la dimensione memoriale viene negata e il passato forcluso.

A una lirica di distanza, il secondo movimento de *Il custode* (dedicata a Sereni¹⁷⁷⁵) mette a testo un altro scambio mancato:

«E tutto, eccolo, l'esito, il residuo

¹⁷⁷² Da *Un posto di vacanza*, I, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 224, vv. 28-39.

¹⁷⁷³ Come osserva Beatrice Benà, «il “mi ricordo” finale, partendo dalla singolarità di quel ragazzo, si riverbera sulla Storia dell'intero lasso temporale riportato dal titolo. La storia particolare, il singolo tassello, il dettaglio semiconosciuto rivela tutto il proprio valore radiante; indispensabile per l'esercizio della memoria, ma anche per la reale e profonda comprensione della Storia collettiva e ufficiale» (Beatrice Benà, *Ecco scrivo, cari piccoli*. *La storiografia poetica di Franco Fortini*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Padova, 2018, cit. p. 139).

¹⁷⁷⁴ Cfr. § 8.1.

¹⁷⁷⁵ «Pubblicando *Il custode* su “Il manifesto” (19/11/1989), come anticipo dei *Versi scelti*, Fortini in una breve nota rivela che la poesia era da intendersi dedicata a Sereni» (B. Frabotta, *L'estrema volontà*, op. cit., p. 157, n.).

e sul palmo della mano destra ora vedilo, guardia
 notturna, guardia giurata. È il concetto
 20 di tutta la mia, odimi, esistenza.
 Frugo in fondo alle tasche, tra le briciole
 di paglia e di galletta, tra le bucce
 di castagne, lanuggini, crini di fodere».

So che potrei parlarti di dolci errori
 25 di presagi o spaventanti o cantilene
 o d'altro che sia orrido o ridicolo,
 perché c'è anche qualcosa di ridicolo in tutto questo,
 ma non ritroverò chi eri, figlio
 di alcolizzato, Rolando,
 30 numero d'oro della Vigilanza,
 che fra i battenti dei cancelli
 infilavi biglietti stampigliati
 [...].
 Appoggiata la bicicletta al muro,
 40 presso a una siepe degli anni Trenta mi ascolti.

«È questo», cerco in fretta di spiegare
 «il punto, l'ergo» alle pupille ironiche
 sotto il tettuccio del berretto militare.
 «Ho saputo soltanto una parte
 45 ho inteso soltanto la vita che mi era nemica
 e non l'amore, che esiste». Scuoti il capo
 schiacci i pedali, fruscia la dinamo. Via
 fila nel nero la lucciola di rubino¹⁷⁷⁶.

La peculiare modalità della lista cumulativa che caratterizza lo stile dialogico del soggetto fortiniano sembra qui toccare un vertice espressivo: su questa modalità procede tutto l'apparato discorsivo messo in moto dall'*io*¹⁷⁷⁷ – apparato che, come svelano i versi centrali, è finalizzato a una *spiegazione*: esporre «“il punto, l'ergo” alle pupille ironiche» di una figura dal passato ricomparsa, al solito, per strada. Nonostante il dispendio non indifferente di energia e progettualità, di cui sono prova le tre riprese enunciative di cui si compone il tentativo di spiegazione, il *punto* raggiunto non ha presa sull'allocutore – non lo convince, non lo *blocca*. Senza far motto, *scuotendo* la testa in segno di dissenso, abbandona la scena allontanandosi in bicicletta (rievocando di lontano la conclusione de *Le due strade*: «Vola vola la bicicletta: “Amica! E non m'ha detta una parola sola!”»):

¹⁷⁷⁶ Da *Il custode (Composita solvantur)*, in F. Fortini, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 543-545.

¹⁷⁷⁷ «l'io lirico di *Composita* – oltre a contraddirsi e smentirsi all'interno della silloge – ama ritrarsi come un anziano prudente e ironico, desideroso di piccoli riconoscimenti e minuscole gratificazioni» (F. Diaco, *Dialettica e speranza*, op. cit., p. 356).

l'«io» non ha bisogno solo di comunicare, ma di confidarsi [...] il v. 41 registra parole di abbandono amicale in una sorta di fulminea confessione del proprio nucleo esistenziale, identitario [...]. La confessione non ha però alcun effetto sull'interlocutore, il monologo non diventa dialogo [...] Ma forse proprio questo è quanto l'«io», il «vecchio che piangeva» cercava: la liberazione dal peso delle parole sul «sé», parole che non richiedevano una risposta ma solo di istituire una figura di custodia¹⁷⁷⁸.

Il *punto* raggiunto, in sostanza, non fa da vettore dialogico. Considerando il valore etico che il soggetto riconosce alla presa di parola, per cui non accade che intrattenga scambi con attori ostili, malevoli o non fededegni, si può supporre che l'allocutore abbandoni la scena potenzialmente comunicativa proprio per disconfermare il preteso *dunque* (cioè, che chi dica «io» abbia «“inteso soltanto la vita [...] nemica”»). Se, come osserva Harvey Sacks, «il compito della persona che riceve una spiegazione è, in un certo senso, quello di controbatterla»¹⁷⁷⁹, è proprio nell'evitare di controbatterla l'opposizione più radicale.

Anche in questo caso, dunque, nessuno scambio verbale si realizza; tuttavia, l'estratto apre la strada a un'osservazione che sembra importante porre a conclusione. La rilevanza simbolica del moto per luogo, della pratica odeporica, come struttura azionale del soggetto, unitamente al fatto che gli attori dialogici tendono a comparire sulla via di tali attraversamenti, oltre che iscriversi nella nota equazione tra *fare* e *parlare*, sembra superarla nella dialettica tra *esistenza* e *relazione*: l'*io* dialogico si serve degli interlocutori per rinnovare un gesto identitario nella scelta di un riposizionamento rischioso, o nella proiezione in un nucleo isolato, o entrambi. A ulteriore riprova di queste osservazioni, si trascrive dal saggio di Diaco un inedito dialogico del 1991, dove proprio «Camminando *per* il parco» (corsivo mio) si attiva un altro tipo di *agency* – il gesto poetico, le «rime senza sale» di cui chiedono spiegazione gli anonimi passanti (ancora una volta, un'istituzione corale):

Camminando per il parco, come faccio, lentamente,
mi sono, certe idee, venute in mente:

«Questa nostra vita», dico, «è di giorni oscuri e brevi.
Però è più fitta di quanto credevi.

- 5 Nostra vita è di giorni scarsi e pochi.
 Meglio passarla in allegrezza e giochi.

¹⁷⁷⁸ F. Podda, *Il senso della scena*, op. cit., pp. 173-174.

¹⁷⁷⁹ H. Sacks, *L'analisi della conversazione*, op. cit., p. 49.

Nostra vita è di giorni incerti e corti.
Meglio viverla da vivi che da morti.»

- 10 «Perché mai», chiedono, «rimi queste rime senza sale?»
«Perché il resto», rispondo, «fa male»¹⁷⁸⁰.

In ultima analisi, ripensando alle altre pratiche dell'espedito del dialogismo prese in analisi in questo corpus, Fortini sembra l'autore che più seriamente lascia emergere il cortocircuito al cuore del dialogo: fare-relazionarsi-essere, divenirsi nell'evento dello scambio verbale. Quello che lo lascia emergere più seriamente e quello che se ne serve di meno:

La poesia è per definizione discorso indiretto, discorso intransitivo e non transitivo, e quindi per la poesia è vero che la strada più rapida fra due punti è la curva: che va, cioè, attraverso una serie di mediazioni¹⁷⁸¹.

¹⁷⁸⁰ F. Diaco, *Dialettica e speranza*, op. cit., p. 335.

¹⁷⁸¹ Ferdinando Camon, *Il mestiere di poeta*, ora in F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto*, op. cit., pp. 75-86, cit. p. 76.

QUARTA PARTE

Capitolo 10. La parabola dell'opacità

Il trattamento dell'opacità e la *dialettica amorosa* di *Somiglianze* (§ 10.1) segnano una nuova acquisizione nel modo di concepire e praticare il dialogo nella lirica del Novecento, distante dagli scontri ideologici e dai *faccia-a-faccia* derisori degli episodi degli anni Sessanta, in particolare da quel modello luziano spesso (anche dall'autore) evocato come modello di riferimento (§ 10.4). Dopo il libro d'esordio, gli scambi di battute di Milo De Angelis¹⁷⁸² conoscono una stagione di rarefazione (§ 10.2), in una parabola che dismette progressivamente le forme opache per ripristinare un cortocircuito (già dantesco) fra parola condivisa e movimento (§ 10.3).

Somiglianze è uno dei libri più opachi di questo corpus. Al di là dello stile ellittico e frammentario¹⁷⁸³, che «fonda un tipo di discorso poco o nulla intenzionato a delineare un quadro referenziale unitario, e volto piuttosto all'evocazione suggestiva»¹⁷⁸⁴, agiscono in compresenza elementi che contribuiscono alla mimetizzazione tra mimesi e diegesi: come l'adespoticità¹⁷⁸⁵, l'irrelatività degli enunciati, l'abolizione del sintagma del *verbum dicendi* e delle marche interpuntive¹⁷⁸⁶, l'occultamento della scansione analitica dello scambio¹⁷⁸⁷ e la non-individuazione degli attori, figure di cui poco o niente è dato sapere, e che sono il risultato, come scrive Marco Villa, di un «processo di essenzializzazione dell'umano»:

Di questi personaggi è detto pochissimo, è lecito anche dubitare che si tratti sempre della stessa coppia in tutte le poesie, ed è lecito perché è in fondo poco rilevante se l'identità delle figure umane muti o meno; la loro esistenza si concentra e si risolve interamente nelle poche battute di discorso diretto che vengono portate sulla pagina e

¹⁷⁸² Tutti i versi sono tratti da Milo De Angelis, *Tutte le poesie 1969-2015*, Milano, Mondadori, 2017 e Id., *Linea intera, linea spezzata*, Milano, Mondadori, 2021.

¹⁷⁸³ Come scrive Marco Villa, siamo in presenza di «una materia animata da spinte centrifughe, visibili nei continui vuoti del discorso, nei meccanismi associativi analogici, negli effetti di straniamento e nei diversi fenomeni di frammentazione sintattica» (Marco Villa, *La sintassi di Somiglianze. Sulla poesia di Milo De Angelis*, Pisa, Pacini, 2019, cit. p. 105).

¹⁷⁸⁴ *Ivi*, p. 27. L'ellissi, continua lo studioso, è «un fenomeno tra i più vasti e importanti di *Somiglianze* [...]. L'intrusione di “vuoti” nel tessuto lirico del libro, che siano vuoti del ragionamento, oppure della rappresentazione [...], oppure ancora vuoti del dialogo, è fra i maggiori responsabili delle difficoltà interpretative che hanno accompagnato la prima raccolta di De Angelis» (*Ivi*, p. 30).

¹⁷⁸⁵ Per riprendere le parole di Eraldo Affinati, siamo davanti a «frasi paradossali, pronunciate nel vuoto dei personaggi e delle situazioni tematiche, senza che ci sia consentita qualsivoglia attribuzione» (Eraldo Affinati, *Patto giurato. La poesia di Milo De Angelis*, Pescara, Tracce, 1996, cit. p. 31).

¹⁷⁸⁶ Per cui i «frammenti di discorso diretto [...] si inseriscono nel flusso discorsivo non annunciati né da *verba dicendi* né da segni di punteggiatura che non siano le virgolette» (M. Villa, *La sintassi di Somiglianze*, op. cit., p. 129), e spesso anche senza le virgolette.

¹⁷⁸⁷ «Si ha insomma una sparizione, un'indecisione costitutiva che rende impossibile identificare chiaramente il centro enunciativo» (*Ivi*, p. 167).

che focalizzano, più che gli attanti in sé, i rapporti che li legano sullo sfondo dell'universo etico-esistenziale del libro. Agisce insomma un processo di essenzializzazione dell'umano in continuità con la tendenza [...] a sostituire tramite metonimia un individuo complesso con un singolo aspetto saliente del suo carattere: che si tratti di una singola battuta dialogica, o di un particolare psicologico, le figure umane del libro sono sintetizzate in quello che è il loro nucleo (tragico) esistenziale, e a nome di quel nucleo entrano nel cerchio della scrittura poetica deangelisiana¹⁷⁸⁸.

Sulla distanza dal sistema di *Somiglianze* saranno misurate e inquadrare le forme dialogiche presenti nelle opere successive che, pur continuando a muoversi entro territori opachi, sul piano generale sembrano seguire un percorso di progressiva propensione alla chiarezza, manifesto nella crescente predisposizione a riammettere i tratti sopra elencati e a formare coppie di battute visibilmente adiacenti. Per quanto infatti siano numerose le liriche che ospitano, più o meno clandestinamente, allocuzioni e battute dirette (soprattutto nelle chiuse), le interazioni verbali vere e proprie non cadono con altrettanta frequenza, dal momento in cui lo statuto dialogico dei testi viene a essere compromesso dalla frammentarietà del dettato¹⁷⁸⁹ e dall'assenza disorientante dell'indicatore fondamentale della responsività. Il libro del 2021, *Linea intera, linea spezzata*, registra un notevole addensamento: a quasi mezzo secolo di distanza da *Somiglianze*, l'ultima opera recupera l'espedito in modo sistematico, tanto che la terza sezione porta come titolo *Dialoghi con le ore contate*.

Da un lato, quindi, le accensioni dialogiche deangelisiane corrispondono ai due poli estremi della produzione, trovandosi nel primo e nell'ultimo (a oggi) libro pubblicato, in particolare nelle sezioni rispettive *L'ascolto* e *Dialoghi con le ore contate*. Dall'altro lato, gli episodi di *Somiglianze* e di *Linea intera* appaiono estremamente diversi: nella parabola che va da *Millimetri* (1983) a *Incontri e agguati* (2015), in quel percorso fatto di «cambi di marcia evidenti»¹⁷⁹⁰ che sembrava indicare una destituzione della centralità del dialogato, ad attuarsi

¹⁷⁸⁸ *Ivi*, p. 166.

¹⁷⁸⁹ «l'estrema frammentazione [...] può caratterizzare la sintassi del libro, per cui sono di frequente i puntini di sospensione a isolare nuclei frastici minimi riproducendo una difficoltà comunicativa e/o segnalando l'esistenza di vuoti che separano un enunciato dall'altro. In realizzazioni di questo tipo la sintassi è di solito a dominante verbale [...] e struttura allocuzioni ricche di imperativi [...] oppure affannosi tentativi di contatto», «abituale frammentazione degli scambi di battute tra i personaggi/voci: di questi scambi affiorano sempre solo brevi segmenti, il poco che passa il processo di selezione compositiva e che guadagna in drammaticità sia per la propria pregnanza intrinseca, sia per il rapporto con un non-detto censurato/scartato e che tuttavia circonda il frammento verbalizzato» (*Ivi*, p. 70 e p. 170).

¹⁷⁹⁰ Andrea AFRIBO parla dell'«identità del "sistema-De Angelis" [...] nonostante discontinuità e cambi di marcia evidenti – cioè l'esordio di *Somiglianze* diverso dall'*obscuritas* del trittico anni Ottanta, a sua volta molto diverso da *Biografia sommaria* meno chiusa a pugno ecc.» (Andrea AFRIBO, *Deangelisiana*, in Id., *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2017, cit. p. 107).

è invece una lenta riforma, per cui il modello del libro d'esordio subirà un processo di radicale trasformazione tanto sul piano formale quanto su quello funzionale.

Rispetto alla moda di rimarcare i costrutti posizionali dei parlanti in modo da costruire una relazionalità orientata verso il conflitto e la disconferma, gli scambi deangelisiani sembrano indicare una rottura, nella misura in cui il rapporto fra gli interlocutori (quando di dialogo si tratta) illustra un confronto più piano e pacato, meno esasperato nella direzione contrasto, e che anzi può recuperare una dimensione empatica e cooperativa. Lo stesso Villa, rifacendosi a sua volta a Eraldo Affinati, parla della relazionalità di *Somiglianze* nei termini di «una fortissima tensione affettiva», di un'«urgenza comunicativa [...] sostenuta da un'istanza amorosa»:

nel quadro di un'indecisione costitutiva in merito all'identità del centro di enunciazione [...], un elemento è però pienamente chiaro: chiunque essa rappresenti, la voce poetante appare animata da una volontà di comunicazione all'insegna di una fortissima tensione affettiva nei confronti del "tu". Se risulta naturale individuare il "lui" e la "lei" del libro come una coppia di amanti, ciò avviene anche perché l'urgenza comunicativa è sostenuta da un'istanza amorosa [...] per cui chi parla sa che l'apprendimento da parte dell'interlocutore della verità di cui lui – o, più spesso e più verosimilmente, la lei – parlante è in possesso sarà fondamentale per la sua salvezza [...]. È così che la situazione tipica di *Somiglianze* – o almeno una fra le più tipiche – è proprio quella in cui fra due «interlocutori fittizi [...] avvengono dialoghi di rassicurazione esistenziale intrepidi e accorati» [...]. L'amore, oltre a essere un tema centrale del libro, ne è insomma anche la spinta direzionale: un amore che segna la fuoriuscita dell'io dal monologismo per coinvolgere l'altro-da-sé nel proprio dramma e nella propria verità¹⁷⁹¹.

Per esempio, nella prima sequenza dialogica di *Somiglianze*, in chiusura alla lirica *Dovunque ma non*, chi prende l'iniziativa accorda una concessione a un interlocutore che replica per sincerarsi dell'affidabilità della licenza (ratificata in terza battuta da un'asserzione perentoria), mostrando un atteggiamento cautelante nei confronti del partner: «“restami pure dentro” / “sei sicura?” / “sì, ti voglio dentro, ti voglio bene”»¹⁷⁹². specularmente, i misteriosi parlanti *con le ore contate* di *Linea intera, linea spezzata* hanno sostanzialmente la funzione di accogliere (o ricevere) l'io dialogico, sia rispondendo con eulogicità e pertinenza alle domande che questi pone, sia rivelandogli di averlo a lungo aspettato in quei luoghi dove ora giunge.

¹⁷⁹¹ M. Villa, *La sintassi di Somiglianze*, op. cit., p. 210.

¹⁷⁹² Da *Dovunque ma non*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 30, vv. 16-18.

Un altro aspetto al cuore del dialogismo deangelisiano è il suo carattere precettivo, orientato alla ricostituzione di un mondo morale e di una norma di comportamento: «quando la voce poetante si rivolge a un interlocutore, ciò avviene soprattutto perseguendo il duplice obiettivo di insegnare ed esortare, di far comprendere al “tu” una verità di cui chi parla è/ si sente in possesso e allo stesso tempo spronarlo all’azione che dall’apprendimento di quella verità deriva»¹⁷⁹³. Accanto agli «ammonimenti oracolari»¹⁷⁹⁴, per riprendere la formula di Fabio Jermini, il principio strutturante del dialogato informa anche gli scambi-interrogatori finalizzati a ricostruire, se non un evento, la volontà della sua ricostruzione da parte di un attore che ha l’unica funzione di domandare, sollecitando l’altro a restituire una testimonianza o a fornire una spiegazione, a parlare di sé.

Questo modo funzionale di concepire e servirsi del dialogato sembra riconnettersi al sistema della *Commedia* in virtù del nesso che viene a instaurarsi tra l’interazione verbale e l’«universo morale del libro»¹⁷⁹⁵: detto altrimenti, la relazione interlocutiva trasmette una spinta all’apprendimento e all’azione. Per anticipare un caso paradigmatico, nella lirica *Donatella (Biografia sommaria)* uno spettrale custode esorta l’io dialogico a esortare a sua volta una generica comunità a mobilitarsi (e il moto a luogo è emblematicamente un *avvicinamento*) per intraprendere un percorso di comprensione della luce («“Lo dica già stasera, in cielo, in terra, dappertutto / lo dica alle persone di avvicinarsi [...] e capiranno che la luce / [...] viene da lei, la Donatella”»¹⁷⁹⁶). Tale meccanismo culmina nell’ultimo libro, dove il soggetto compie una sorta di attraversamento allegorico dei regni oltremondani (dalla catabasi nei meandri di un «garage» chiamato *A.D.E.* alle lodi intonate dalle «creature soavi» di «un *ashram* qualunque») allo scopo, più volte dichiarato, di conoscere e capire.

¹⁷⁹³ M. Villa, *La sintassi di Somiglianze*, op. cit., pp. 96-97.

¹⁷⁹⁴ Fabio Jermini, «Intervallo e fine». *Commento a una sezione di Somiglianze (1976)*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2015, cit. p. 56.

¹⁷⁹⁵ Come scrive Villa, *Somiglianze è costellato* da una serie di «ritratti di “perdenti” [...], *exempla* che incarnano di volta in volta caratteristiche negative in rapporto all’universo morale del libro. Fondamentalmente, le figure umane di queste liriche [...] sono colpevoli di un rifiuto della dimensione tragica dell’esistenza, con tutto ciò che tale rifiuto comporta: indecisione cronica, inettitudine all’azione, desiderio di economizzare, autoinganni che ne giustificano il *modus vivendi*, debolezza mascherata da pietà, sofferenza autocompiaciuta, terrore di una vera caduta, dimensione privata ed erotica vissuta come illusorio mezzo di difesa dall’esterno minaccioso, ipertrofia della componente razionale e culturale fino alla cavillosità, ricerca di una precisione tautologica e dunque sterile. Questi che sono i principali disvalori del libro contribuiscono naturalmente a definire, per contrasto, i comportamenti invece sentiti come virtuosi» (M. Villa, *La sintassi di Somiglianze*, op. cit., p. 66), disvalori che passano appunto attraverso le allocuzioni e le battute dirette formulate con intento esortativo-didascalico.

¹⁷⁹⁶ Da *Donatella*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 268, vv. 34-37.

§ 10.1 Somiglianze

La densità dialogica di *Somiglianze* si concentra all'interno della sezione incipitaria, l'ultima a essere composta¹⁷⁹⁷, intitolata *L'ascolto*. A lato, tale coincidenza sembra rimarcare la sovrapposizione fra *io* lirico e *io* patico proposta nel primo capitolo¹⁷⁹⁸, per cui un contenuto (l'espedito mimetico) e un contenitore (il testo lirico) apparentemente difformi si fonderebbero invece su uno stesso principio, per l'appunto quello dell'ascolto; in breve, la polarità funzionale della responsività dialogica, da un lato, e della ricezione del *dictatum*, dall'altro, sarebbe quella del ricevente-produttore (della replica, della trascrizione). Nella poesia deangelisiana, d'altro canto, questo principio trova una cassa di risonanza naturale:

De Angelis ha spesso sostenuto di concepire la prassi poetica come un'attività di "ascolto totale della parola", di una voce che può giungere sia dalla sfera interiore sia dalla realtà esterna, comunque da un luogo prossimo al poeta [...], imponendo "una specie di dettatura", cui segue una fase di trascrizione e composizione – tornano subito alla mente i versi danteschi: "i' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'è ditta dentro vo significando". Una sorta di "rito traduttivo", in sintesi, che implica una continua alternanza di introflessione ed estroflessione, di processo recettivo e processo poetico (o demiurgico) [...]: in questo senso, De Angelis è senza dubbio uno dei poeti più lirici del panorama italiano di fine secolo¹⁷⁹⁹.

I primi palinsesti di alternanza enunciativa compaiono all'altezza della sesta lirica, *Le cause dell'inizio*, di cui si riportano le prime quattro strofe:

C'è stato un intermezzo solare
e poi un giallo caldo sopra le foglie
e poi nasceva
il sorriso bizantino

5 *ma non puoi "cercare"*
 la metamorfosi
 compì un gesto impreparato
 nessuno può dire
 che cosa ha amato per la prima volta

¹⁷⁹⁷ «è soprattutto all'altezza dell'ultima fase compositiva di *Somiglianze* (la sezione "L'ascolto" è datata 1974-1975) che la tecnica in questione conosce un livello di elaborazione definitivo» (M. Villa, *La sintassi di Somiglianze*, op. cit., p. 171, n.).

¹⁷⁹⁸ Cfr. §§ 1.3.1.

¹⁷⁹⁹ Riccardo Socci, *Modi di deindividuatione. Il soggetto nella lirica italiana di fine Novecento*, Milano-Udine, Mimesis, 2022, cit. p. 50.

10 il corpo tenue, mosso dal vento,
 percorre una strada
 gli sono concessi i fiori, l'erba che ondeggia
 e il sogno della principessa
 nella stanza, la dolce certezza

15 di non essere
 visibili

*è incredibile, credevi ancora al centro
 della materia
 e piangevi perché è solo tuo*

20 *e volevi dire, dire
 ma non c'è più tempo per fare l'attimo*¹⁸⁰⁰.

L'alternanza tra due modalità è evidenziata da marche tipografiche: gli spazi bianchi, che separano i singoli blocchi (o frammenti) enunciativi, e l'uso di un rientro maggiore e di un font corsivo in corrispondenza delle strofe pari. La prima è una voce più marcatamente diegetica, che parla in terza persona per ricostruire un evento («C'è stato un intermezzo solare [...]», v. 1) senza orientarsi verso nessuno in particolare (ovvero, senza intercalare nel racconto-descrizione spie allocutive di sorta). Per contro, la voce in corsivo si indirizza a un *tu* non-individuato che mostra di conoscere intimamente (per esempio, sa ciò in cui *credeva* e per quale motivo *piangeva*; come nota Villa, gli imperfetti assolvono spesso alla funzione di «far emergere comportamenti erronei che il presente demistifica e cancella oppure – ed è quanto accade nelle allocuzioni – che il mittente rinfaccia al destinatario affinché li abbandoni»¹⁸⁰¹), dicendogli cosa *può* o *non può* fare¹⁸⁰² («*ma non puoi “cercare” / la metamorfosi* [...]», vv. 5-6), educandolo con precetti e moniti a sfondo etico-comportamentale dall'alto di uno statuto epistemicamente superiore; per riprendere Verdino, «si produce quasi un sortilegio perché la sfasatura tra la nitidezza del dettaglio e l'apertura visionaria dà al lettore un trasalimento per tanta sintetica forza e epiditticità nel dire»¹⁸⁰³.

Fatte queste considerazioni, la vera domanda riguarda lo statuto, dialogico o meno, del testo; più *meno*, in questo caso, nella misura in cui il rapporto tra le due modalità evidenziate non è di tipo responsivo, come se si muovessero su rettilinei paralleli che non consentono

¹⁸⁰⁰ Da *Le cause dell'inizio*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 14.

¹⁸⁰¹ M. Villa, *La sintassi di Somiglianze*, op. cit., p. 153.

¹⁸⁰² Come osserva Villa, numerose sono le «serie verbali appartenenti al campo del *si deve* e del *non si può*, esplicitazioni del potere legiferante frequentemente attribuito alla voce poetica e rilevanti soprattutto – com'è naturale – quando essa si rivolge direttamente a un interlocutore» (*Ivi*, p. 103).

¹⁸⁰³ Stefano Verdino, *Postfazione* a M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 429-442, cit. p. 430.

l'ascolto (l'entrata in relazione); come scrive icasticamente Umberto Fiori, «chiamarli *dialoghi*, in effetti, è improprio»:

I dialoghi di De Angelis possono ricordare alla lontana certo Sereni; ma –più che un contrasto di punti di vista – quello tra i suoi personaggi suona spesso come un'ordalia. Uomini e donne carichi di inquietudine e di strazio, terribilmente sapienti e disperati, si gettano in faccia brandelli di senso. [...] Chiamarli *dialoghi*, in effetti, è improprio: non si tratta di confronti dialettici, tesi classicamente ad approdare –in prospettiva – a una verità condivisa. La verità, qui, dilegua e si sottrae penosamente ad ogni passo; è inattingibile, eppure continua a bruciare come una ferita infetta. Ogni personaggio brancola verso il definitivo e l'indicibile, rinfacciando all'altro il suo non-sapere, senza che mai si giunga a uno scioglimento, a una pacificazione. Non ci sono opinioni, argomentazioni contrapposte: solo l'urgenza vuota di qualcosa che è in gioco¹⁸⁰⁴.

Le disfluenze enunciative continuano nella successiva *Controluce*, dove compaiono battute tra virgolette alte, virgolette che resteranno l'indicatore dialogico, pur con alcune significative eccezioni, uniformemente adottato da De Angelis (come lui stesso rimarca, «le virgolette indicano una voce fuori campo, una sorta di coro da tragedia antica, il quale pronuncia la propria sapienza dall'alto di una prospettiva che sfugge all'individuo»¹⁸⁰⁵):

“Alcuni nelle agonie si sporcano”
forse una rapida certezza farà tacere
ma sarà dopo, al sicuro
una sera, quando
5 nasce l'ironia di sorridere sul temporale
“forse muoveva appena le tende”
e non c'è più bisogno che qualcuno sappia
uno spreco qualsiasi

... ti voglio vivo... tutto
10 ti arriva dopo... non pagare...
indignati almeno una volta...
... ma devi uscire da solo... ogni esempio
è un balbettio... non
parlare a metà... immergiti...

15 ... non dare spiegazioni... distruggi qualcosa...
non soffrire... non soffrire... non soffrire...

e il primo, se ci sarà, non sarà questa lunga apparenza

¹⁸⁰⁴ Umberto Fiori, *Milo De Angelis. Qualcosa di urgente*, «Doppiozero», 9 luglio 2017. URL: <<https://www.doppiozero.com/materiali/milo-de-angelis-qualcosa-di-urgente>>. Ultimo accesso: febbraio 2023.

¹⁸⁰⁵ Gabriella Fantato, *Il luogo preciso della voce*, in Milo De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, a cura di Isabella Vicentini, Milano, Book-Time, 2013, pp. 77-87, cit. p. 85.

20 l'inizio non è uno scopo
 non è quello che cerca, è più in là
 dell'arrivo, non è una
 citazione: l'inizio a volte
 è anche diverso
 e allora bisogna ridere, ridere¹⁸⁰⁶.

Nella prima strofa, le virgolette alte vengono usate per isolare due enunciati adespoti («“Alcuni nelle agonie si sporcano”, v. 1; «“forse muoveva appena le tende”», v. 6); l'abolizione del *verbum dicendi* contribuisce a opacizzare le asserzioni, entrambe temperate dall'elemento in prima posizione, rispettivamente il pronome indefinito «“Alcuni”» e l'avverbio dubitativo «“Forse”», in anafora anche al v. 2 (che, pur non essendo tra virgolette alte, ne mantiene la stoffa enunciativa).

L'impiego delle marche interpuntive, paradossalmente, non serve più a definire e circoscrivere una battuta, ma a opacizzare la stessa punteggiatura (nel senso di scomposizione analitica dei turni, delle unità enunciative): «la mancata indicazione dei rapporti può condurre a vere e proprie anfibologie, con relazioni che non si lasciano definire che in via ipotetica»¹⁸⁰⁷. Da un lato, verrebbe da pensare a una dinamica di alternanza tra due voci, la prima delle quali, segnalata dalle virgolette, prenderebbe l'iniziativa nel verso incipitario del componimento; dall'altro lato, ancora una volta, l'assenza di responsività e il *continuum* stilistico non indicano stacchi: in altri termini, non si formano coppie adiacenti. Anzi, come mostra lo scarto temporale tra imperfetto e presente, la congiunzione in apertura al v. 7 non si aggancia alla seconda battuta virgolettata, ma al verso che la precede («nasce l'ironia di sorridere [...] e non c'è più bisogno che qualcuno sappia», vv. 5-7): in sostanza, non siamo davanti a una *joint production technique* ma a una situazione di irrelatività, per cui la 'voce non-tra-virgolette' riprende il suo discorso ignorando l'interruzione della 'voce tra-virgolette'.

Nella seconda strofa subentra una terza voce, *tu*-orientata, che indirizza a un destinatario non-individuato una serie di moniti frammentari¹⁸⁰⁸, nei quali si allude alla natura patologica del linguaggio e si esorta a non usarlo («ogni esempio / è un balbettio... non /

¹⁸⁰⁶ Da *Controluce, Ivi*, cit. pp. 15-16.

¹⁸⁰⁷ M. Villa, *La sintassi di Somiglianze*, op. cit., p. 23.

¹⁸⁰⁸ Come osserva Villa d'altronde, «la presenza [...] di vuoti nel discorso suggerisce un procedere dello stesso continuamente minacciato dalla possibilità di interrompersi [...]. Se si volesse condurre oltre l'accostamento [...] tra ideologia del libro e modalità di costruzione sintattica, si potrebbe anche dire che, in questo sistema, la minaccia dell'interruzione sia *necessaria* per lo svolgersi del discorso poetico o che, rovesciando i termini, una progettualità sintattico-strutturale eccessiva verrebbe percepita come falsificante, troppo sicura di sé», «Il pensiero frammentario [...] obbedisce a un'esigenza di selezione spietata che può salvare solo quanto ritenuto assolutamente necessario» (*Ivi*, pp. 69 e 232).

parlare a metà... immergiti... / ... non dare spiegazioni...», vv. 12-15); gli stessi moniti, inoltre, sono somministrati tramite continue sospensioni, segnalate graficamente dai tre puntini, «ad indicare una difficoltà nel parlare, che si trasforma in una sorta di balbettio»¹⁸⁰⁹.

Questo contenuto permette di introdurre un motivo ricorrente in De Angelis: la continua rappresentazione della comunicazione disfunzionale (il linguaggio è insufficiente, incongruente, incomprensibile e via dicendo), che se in *Controluce* pone al centro il problema del «parlare a metà» e del «balbettio», percorre il libro con plurime declinazioni, fra cui l'indecifrabilità del codice («“dove sei” mi chiede, in una lingua / indimostrabile»¹⁸¹⁰; «mentre una radio parla / lingue sconosciute»¹⁸¹¹), l'incongruenza fra domanda e risposta («una risposta storica / a chi domanda altro»¹⁸¹²), la scelta di un interlocutore non idoneo («e poi il mondo si rivolge a qualcuno / che non c'entra / e chiede / a lui col suo timore di essere cercato / proprio a lui...»¹⁸¹³) e il mutismo («e non parla»¹⁸¹⁴, «e nessuno dice il significato / che forse uscirà, a distanza, controvento»¹⁸¹⁵, «e preme, preme ancora, senza uscita, la domanda»¹⁸¹⁶).

Tornando a *Controluce*, la terza strofa sembra continuare, e dal punto preciso in cui era stato interrotto, il discorso della voce principale (quella 'non-tra-virgolette'), ma con una spinta sul pedale dell'apoditticità, che si riflette anche nel passaggio al futuro semplice e nella chiusa ragionativo-argomentativa¹⁸¹⁷ («e allora bisogna ridere, ridere», v. 23); come osserva Villa a proposito dei vv. 18-23, «le proposizioni asseverative si accumulano in quello che è sì un progressivo chiarimento del concetto definito, ma anche l'imposizione via via più netta di un sapere detenuto da una voce estremamente sicura della propria conoscenza; componente semantica e componente pragmatica si corroborano a vicenda nel quadro di un'intenzionalità dimostrativa»¹⁸¹⁸. Questa «intenzionalità dimostrativa» pare (almeno in parte) disattendere agli scorci normativi della seconda strofa, quando invita a «non dare spiegazioni»; detto

¹⁸⁰⁹ L. Toppan, *De Angelis e Luzi*, op. cit., p. 163.

¹⁸¹⁰ Da *La lentezza*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 21, vv. 28-29.

¹⁸¹¹ Da *La frazione*, *Ivi*, p. 26, vv. 17-18.

¹⁸¹² Da *La ragione*, *Ivi*, p. 39, vv. 11-12.

¹⁸¹³ Da *Esterno*, *Ivi*, p. 54, vv. 1-5.

¹⁸¹⁴ Da *La lentezza*, *Ivi*, p. 31, v. 29.

¹⁸¹⁵ Da *La frazione*, *Ivi*, p. 26, vv. 19-20.

¹⁸¹⁶ Da *Voci sotto il giorno*, *Ivi*, p. 49, v. 8.

¹⁸¹⁷ A proposito dei nessi esplicativi e conclusivi in *Somiglianze*, Villa osserva: «Il valore argomentativo di sintesi, di proposizione che trae l'ultima conseguenza di una catena di pensieri, risalta al massimo grado quando queste congiunzioni chiudono il movimento sintattico dell'intera poesia [...]. Certo, la catena in questione resta in gran parte nascosta, e il “flusso concettuale” di questi versi è per lo più lasciato presumere [...]. Se questi vuoti sono incontestabili, proprio l'affiorare dei nessi argomentativi ribadisce tuttavia la presenza di un filo conduttore ragionativo che, per quanto sotterraneo e riportato alla luce per frammenti, è sicuramente un fattore coesivo della compagine testuale» (M. Villa, *La sintassi di Somiglianze*, op. cit., p. 19).

¹⁸¹⁸ *Ivi*, p. 88.

altrimenti, nonostante il titolo della sezione (*L'ascolto*), in *Controluce*, come altrove, le voci nascono irrelate, non sembrano cioè rendersi conto le une delle altre.

Senza soffermarci sui singoli campioni che accolgono allocuzioni e battute dirette non attivando uno scambio dialogico in senso stretto, occorre riflettere sulla posizione di questi inserti (non dialogici) e «interrogarsi sul perché di questa tecnica, che è solamente un mezzo di articolazione di quella che appare un'esigenza più profonda»¹⁸¹⁹. Un primo esempio è nell'incipit della lirica ancora successiva, *All'incrocio di ed...*: «Si mette nella posizione, nasconde / la ferita, ricomincia (“vieni ancora dentro”))»¹⁸²⁰; in casi come questo, gli enunciati fra virgolette alte sembrano rispondere a una funzione analoga a quella delle didascalie di un film muto, che riportano le parole pronunciate dai personaggi in accompagnamento a una scena¹⁸²¹.

Queste 'parentetiche pseudo-dialogiche' assolvono di frequente a una funzione argomentativa, come nota Villa: «quando la parentetica contiene un frammento di discorso diretto, la sua funzione diventa quella di introdurre nel flusso discorsivo una voce altra, che immette la propria parola a fare da controcanto a chi parla o, più spesso, a fornire una formulazione icastica di un nucleo semantico importante per il ragionamento della voce principale»¹⁸²²; in questo senso, l'impiego di un espediente tipografico che indica propriamente la superfluità in funzione di un contenuto tutt'altro che superfluo risulta un ennesimo dispositivo di straniamento che concorre all'opacità della dizione, ma anche un elemento di novità rispetto all'uso comune. Nel secondo capitolo di *Lingua italiana del dialogo*, dedicato al rapporto fra parlante e ascoltatore, Leo Spitzer considera infatti anche le forme del *parlare parentetico*, ricordando come le parentesi siano comunemente percepite come un «contenitore di glosse [...] che non influenzano l'andamento del discorso»¹⁸²³; pertanto, l'attore che ricorre a uno stile enunciativo parentetico tendenzialmente «si autocondanna a una specie di denigrazione di se stesso»¹⁸²⁴, come se la gregarietà dell'inciso riflettesse una sorta di impotenza verbale: il contrario delle voci epistemicamente forti,

¹⁸¹⁹ *Ivi*, p. 210.

¹⁸²⁰ Da *All'incrocio di ed...*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 16, vv. 1-2.

¹⁸²¹ Un altro esempio: «Appoggiata al vetro / una fronte gelida / (“farò della mia vita una porcheria”) / mentre una radio parla [...]» (da *La frazione*, *Ivi*, p. 26, vv. 14-17). Cfr. a questo proposito anche Villa: «la parentetica con discorso diretto può portare in primo piano le parole di uno dei personaggi, contribuendo all'impressione che la narrazione si stia svolgendo in presa diretta, con risultati di grande efficacia drammatica» (M. Villa, *La sintassi di Somiglianze*, op. cit., p. 131).

¹⁸²² *Ivi*, p. 130.

¹⁸²³ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 141.

¹⁸²⁴ *Ivi*, p. 114.

oracolari, essenziali di *Somiglianze* (le cui parentesi non corrispondono a contenuti parentetici).

Il versante opposto rispetto alla modalità di inserimento parentetica è la dialogicità totale, che abolisce completamente la diegesi; ma questo non accade in *Somiglianze* dove «spesso frammenti di discorso diretto allocutivi affiorano in qualità di incisi all'interno di discorsi di tutt'altro tipo [...] ma l'allocuzione può comparire in sinergia con un ragionamento [...], determinando effetti di rottura straniante del flusso principale mentre concorre al suo sviluppo»¹⁸²⁵. In sintesi, le incursioni che interrompono il discorso della voce principale rispondono alla duplice funzione di «rottura straniante» e di input argomentativo; una riprova è nella chiusa della lirica *Se non esci*, dove l'enunciato diretto è inserito in una parentesi (come se fosse un elemento a cui si può eventualmente rinunciare) che viene tuttavia preceduta da una congiunzione coordinante (per cui di fatto, anche solo sintatticamente, diventa indispensabile): «e allora bisogna credere in ciò che si incontra per primo / nel suo territorio, e anche / per questo e (“ti amerò senza immagini”)»¹⁸²⁶.

Il primo episodio dialogico è nella lirica *Dovunque ma non*, che si apre con la descrizione di un'interazione pragmaticamente disfunzionale («Parla a qualcuno // e risponde, è qualcos'altro ma / risponde», vv. 1-3, corsivo mio) e si chiude con uno scambio di battute fra due amanti:

Lui risponde, risponde

È dentro, deve continuare, in un ritmo
infinito, come una parola
scoperta da altre parole
10 deve parlare, bagnarsi in un fiume
che non è suo ma lo tiene in vita, e non ha rive.

E in questa strada di campagna
la ragazza si toglie il golf, abbassa il sedile
e non sa se sono in due, in tre, oppure è sola
15 ma continua, sente l'umido, muove i muscoli

“restami pure dentro”

“sei sicura?”

“sì, ti voglio dentro, ti voglio bene”¹⁸²⁷.

¹⁸²⁵ M. Villa, *La sintassi di Somiglianze*, op. cit., p. 164.

¹⁸²⁶ Da *Se non esci*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 37, vv. 16-18.

¹⁸²⁷ Da *Dovunque ma non*, *Ivi*, pp. 29-30.

Spicca, come anticipato, la componente cooperativa: alla concessione del v. 16, il partner risponde con una domanda di conferma *sì*-orientata per accertarsi delle parole udite; in terza posizione giunge la conferma della «ragazza», suggellata da una dichiarazione straniante per la duplicazione dello stesso sintagma verbale, prima riferito alla concretezza di un atto erotico, poi all'astrattezza di un sentimento¹⁸²⁸. In conclusione, il breve scambio risulta funzionale a una costruzione conciliata (la ratifica di una concessione), ovvero all'istituzione di un accordo fra le parti raggiunto tramite il rituale verbale; pochi versi prima, inoltre, la prosecuzione dell'atto erotico aveva trovato una determinazione significativa nella necessità dell'atto linguistico, inteso come forza vitale («deve parlare, bagnarsi in un fiume / che non è suo ma lo tiene in vita», vv. 10-11).

Dovunque ma non è seguita da *Il corridoio del treno*, un componimento a dialogicità parziale dove un attore *tu*-orientato si posiziona come guida morale rispetto all'attore che dice «io» (che «lo confuta»):

“Ancora questo plagio
 di somigliarsi, vuoi questo?” nel treno gelido
 che attraversa le risaie e separa tutto
 “vuoi questo, pensi che questo
 5 sia amore?”. È buio ormai
 e il corridoio deserto si allunga
 mentre i gomiti, appoggiati al finestrino
 “tu sei ancora lì,
 ma è il tempo di cambiare attese” e passa
 10 una stazione, nella nebbia, le sue case opache.
 “Ma quale plagio? Se io credo
 a qualcosa, poi sarà vero anche per te
 più vero del tuo mondo, lo confuto sempre”
 un fremere
 15 sotto il paltò, il corpo segue una forza
 che vince, appoggia a sé la parola
 “qualcosa, ascolta,
 qualcosa può ricominciare”¹⁸²⁹.

¹⁸²⁸ Il valore, spesso argomentativo-didascalico, delle ripetizioni nelle allocuzioni e battute dirette è messo in evidenza da Villa: «queste iterazioni con aggiunta assumono quasi sempre un valore latamente argomentativo, non solo per l'incremento dell'informazione, ma anche perché il carattere di questa aggiunta toglie alla ripetizione qualsiasi aspetto di gratuità o di obbedienza a principi esclusivamente musicali o patetici (per quanto almeno i secondi siano quasi sempre attivi), esaltandone invece la funzione dimostrativa quando non espressamente didascalica. L'effetto sul discorso poetico è quindi duplice: da un lato la seconda occorrenza della ripetizione viene evidenziata dall'aggiunta, che sottolinea perciò un segmento testuale di particolare rilevanza, dall'altro l'ampliamento semantico conferisce una certa dinamicità al dettato» (M. Villa, *La sintassi di Somiglianze*, op. cit., p. 86).

¹⁸²⁹ *Il corridoio del treno*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 30.

Un elemento che salta subito all'occhio è il fatto che l'intervallo fra le battute dirette, in cui ci si aspetterebbe di trovare il *verbum dicendi*, viene interamente occupato da notazioni lirico-paesaggistiche («nel treno gelido / che attraversa le risaie e separa tutto», vv. 2-3; altre ai vv. 5-7, 9-10 e 14-16), inutili rispetto all'individuazione degli elementi dialogici. La sostituzione del sintagma dichiarativo con la descrizione di piccoli mutamenti del paesaggio circostante è una caratteristica peculiare dell'opacità deangelisiana¹⁸³⁰, che oscura informazioni indispensabili per l'analisi della conversazione (quali l'identificazione della struttura, del produttore, del tono e via dicendo). In questo caso, la punteggiatura dell'interazione sembra orchestrata dall'orientamento pronominale degli interventi¹⁸³¹: l'enunciatore che prende l'iniziativa pronunciarebbe le prime tre battute («“Ancora questo plagio / di somigliarsi, vuoi questo?”», vv. 1-2; «“vuoi questo, pensi che questo / sia amore?”», vv. 3-4; «“tu sei ancora lì, / ma è il tempo di cambiare attese”», vv. 8-9), con le quali incalza il compagno di viaggio e lo rimprovera del suo immobilismo, richiamandolo a una trasformazione.

Ai vv. 11-13 giunge la ribattuta del partner, che disconferma l'accusa di plagio respingendola al mittente, di cui confuta «“sempre”» (avverbio-chiave, insieme a «mai» e «(non) più»¹⁸³²) il sistema epistemico: «“Ma quale plagio? Se io credo / a qualcosa, poi sarà vero anche per te / più vero del tuo mondo, lo confuto sempre”» (vv. 11-13). Se, da un lato, la morfologia verbale dell'italiano rende superflua (e quindi saliente) l'esplicitazione del soggetto e, dall'altro lato, il sistema di *Somiglianze* è restio alla prima persona, sembra opportuno rimarcare la sua emergenza in questo passaggio, che mostra bene come l'aggancio dell'*io* sia una questione relazionale e come la questione relazionale¹⁸³³ implichi il conflitto, la

¹⁸³⁰ Un altro esempio, da “*Solo compenso...*”: «“Non l’hai inventata tu, la gioia, non sei / abbastanza intelligente... tu che ti disperi / perché ciò che fai diventa...” / E questi alberi, sempre più radi / le grandi strade a nord della città / la nebbia che sta coprendo tutto, i passi... / “ma così non potrai a lungo...”» (da “*Solo compenso a questa perdita non ti sia dato conoscere i limiti precisi di ciò che hai perso*”, *Ivi*, pp. 53-54, vv. 13-19).

¹⁸³¹ Per quanto «il gioco delle ipotesi, comunque, rischi di non essere nemmeno troppo pertinente, soprattutto per queste poesie dai rapporti logici assai approssimativi. [...] L’incertezza rimane ed è senza dubbio programmatica, costitutiva di questo tipo di poesie che tendono a perseguire una logica “altra” rispetto a quella usuale» (M. Villa, *La sintassi di Somiglianze*, op. cit., p. 36).

¹⁸³² «Le forme avverbiali totalizzanti *sempre* e *(non) mai* [sono] spia, in *Somiglianze*, di una perentorietà definitoria, della regola che non ammette eccezioni e che determina il carattere impositivo di gran parte degli enunciati» (*Ivi*, p. 145). Emblematico quanto osserva Scarpa a proposito della funzione assoggettante di questi avverbi: «l’uso dell’avverbio di tempo *sempre* e del suo opposto *mai* [...] per quanto concerne questa direttrice stilistica è sintomo del bisogno di fermare ed eternizzare la relazione [...] in termini di spazio assoluto e acronico» (R. Scarpa, *Lo stile dell’abuso*, op. cit., p. 235).

¹⁸³³ «in *Somiglianze*, la prima persona compare quasi sempre in relazione e subordinata al coinvolgimento di un interlocutore. In effetti, i monologhi di un soggetto che escludono o che ammettono marginalmente tale coinvolgimento sono rari e per di più non costituiscono mai il centro strutturante di un testo» (M. Villa, *La sintassi di Somiglianze*, op. cit., p. 164).

confutazione dell'altro. Vale la pena, inoltre, notare la posizione sintattica del pronome («“Se io credo”»), tra la congiunzione ipotetica (che attenua la forza asseverativa dell'enunciato) e un predicato semanticamente pregnante come *credere* (nel senso di *essere convinto*).

In questo passaggio, in pratica, sembra definirsi quel principio introdotto nei termini di *dialettica amorosa*: la prima persona affiora dopo tre interventi *tu*-orientati che ne restituiscono un ritratto essenziale (il desiderio: «“assomigliarsi, vuoi questo”»; il pensiero: «“pensi che questo / sia amore”»; la situazione attuale, frutto di un'inveterata inerzia: «“tu sei ancora lì”»; il modo per riscattarsi da tutto questo: «“cambiare attese”»). La modalità con cui questo ritratto viene restituito è quella dell'ammonizione severa nella veste di interrogativa retorica, che è il *modus loquendi* tipico del precettore: «domande spesso incalzanti, volte a smascherare gli errori e la falsa coscienza del “tu” (di qui anche il loro carattere prevalentemente retorico) e a spingerlo al cambiamento»¹⁸³⁴.

La seconda istanza, nella dialettica, è l'antitesi: e infatti l'*io* si costituisce pronominalmente per *confutare* il ritratto dell'interlocutore. In altri termini, è la rappresentazione dialogica della controparte (il ritratto che ne fa chi sta parlando) a produrre il moto di contestazione che la fa (in)sorgere, elicitando dialogicamente la prima persona, per un processo che sembra in profonda consonanza con quello che Francesco La Mantia, rifacendosi al concetto lacaniano di *allogenese*, chiama «un lavoro di tipo idolo-poietico»¹⁸³⁵: «l'immagine dell'allocutore che emerge dalle figurazioni enunciative del locutore»¹⁸³⁶.

Il tracciato aperto dal caso deangelisiano permette di riprendere le considerazioni iniziali per cui gli attori dialogici sarebbero equidistanti rispetto all'*io* lirico-patico (il soggetto dell'enunciazione)¹⁸³⁷: gli interlocutori, per ricapitolare i termini con cui si sono assunti empiricamente in questa ricerca, corrispondono a polarità posizionali, a istanze semantiche che non hanno un'*origo*-io, in sintesi, ai posti vuoti degli enunciatori; in quanto tali, le loro voci non contano singolarmente, ma nella relazione che le connette, e che rimanda a sua volta a una relazionalità assoluta (nella misura in cui lo è la singolarità del soggetto lirico). In questo senso, l'*io* dialogico non vanta nessun privilegio sulle sue controparti, nemmeno sull'interlocutore più gregario, laddove anche l'interlocutore più gregario (che domandi *Che pensi?* e scompaia) è funzione della relazione: entra, cioè, in rapporto con l'altro (che gli

¹⁸³⁴ *Ivi*, p. 41.

¹⁸³⁵ F. La Mantia, *Seconda persona*, op. cit., p. 76; «La manipolazione idolo-performativa dell'allocutore – l'allogenese, appunto – offre una base empirica a partire dalla quale sviluppare l'intuizione lacaniana di “a” come “altro oggettivato, [come] altro di cui possiamo fare ciò che vogliamo”» (*Ivi*, p. 78).

¹⁸³⁶ *Ivi*, p. 79.

¹⁸³⁷ Cfr. §§ 1.3.1.

replica o a cui replica), facendolo emergere nel momento in cui emerge. Questo momento è il momento del dialogo (dell'interazione, dello scambio direttamente riportato): ovvero un momento acronico, assoluto, a prescindere dalla cornice temporale che svolge la funzione del contesto, a cui si agganciano i posti vuoti degli enunciatori¹⁸³⁸.

Il fatto che in *Somiglianze* questo contesto non ci sia, che gli interlocutori cioè non siano agganciati a niente (come osservato in apertura, infatti, al posto del sintagma del *verbum dicendi* si trovano didascalie descrittivo-paesaggistiche), in definitiva, l'opacità dialogica di *Somiglianze* sembra la specola ideale per osservare quel processo allogenico (introdotto nei termini di *dialettica amorosa*) che, trattandosi di un testo lirico (ovvero del prodotto di un soggetto d'enunciazione, l'*io* lirico-patico) si configura necessariamente come un processo *ego*-allogenico:

Pur semplificato e ridotto nelle sue articolazioni, il binomio «ego-genesi/allo-genesi» permette così di approfondire i due aspetti congiunti dell'alterità simulacrale. Oltre a un'immagine dell'altro, vi è un'immagine di sé, un «rapporto che il soggetto intrattiene con se stesso», soggetto – si perdoni il bisticcio – all'immagine dell'altro, e viceversa. Ogni allo-genesi è in realtà «ego-allo-genesi»: un lavoro di figurazione duplice e dislocato da un polo all'altro dell'interlocuzione¹⁸³⁹.

A controprova di queste osservazioni più teoriche, è sufficiente riportare i vv. 11-13: «“Ma quale plagio? Se io credo / a qualcosa, poi sarà vero anche per te / più vero del tuo mondo, lo confuto sempre”». Questi versi dicono letteralmente che non si tratta di *plagio*, non si tratta cioè del motivo del doppio, come si dice, 'il doppio-*io*': si tratta, semmai, di una sottrazione ri-attualizzante dell'*io*, ovvero della destituzione di un'identità che non si dia relazionalmente,

¹⁸³⁸ Riprendendo la prima *ricerca logica sul dialogo* di Francis Jacques (intitolata, come ricordato, *Autrui, présence sans concept*), «il n'y a aucun moyen d'identifier cet être unique en dehors de l'échantillon de phrase où “je” est proféré, instance de signe lui-même unique, différence absolue. [...] En restituant la situation interlocutive, on devra définir *tu* comme l'individu auquel s'adresse la présente instance de discours contenant “je”, en tant qu'elle s'adresse à lui. Quelqu'un parle à quelqu'un. Il n'y a de parole que là où un “je” s'empare du système de la langue, mais pour s'adresser à quelqu'un d'autre. Je me pose comme sujet de l'énonciation en implantant en face de moi son destinataire. La subjectivité inhérente à l'acte de parole me revient comme intersubjectivité inhérente à une allocution. Pour achever de caractériser l'énonciation il faut donc accentuer la relation au partenaire. Dire qu'elle pose deux “figures” également nécessaires, l'une comme sa source l'autre comme sa destination. Une structure de dialogue habite l'énonciation. [...] *Tu* s'inverse en *je*, tandis que l'*ego* devient un *tu*. Dès lors, ces caractères de transcendance et d'intériorité, que nous croyons le propre de la subjectivité de l'*ego*, viennent qualifier sans conteste la présence d'autrui. Aucun *ego* ne peut rester en soi. Aucun for intérieur où il aurait la possibilité de se refermer sur lui-même. A chaque moment la conscience s'adresse avec anxiété à l'autre. Sans cette orientation vivante elle n'existe pas non plus pour elle-même. Il n'est d'*ego* que par retour à soi. Mais point de retour à soi qui ne se fasse par détour à l'autre. Par quoi l'*ego* fait échec à ce genre de contraction par lequel il se retire en lui-même, du même mouvement par lequel il se déforme lui-même» (F. Jacques, *Dialogiques*, op. cit., pp. 35-39).

¹⁸³⁹ F. La Mantia, *Seconda persona*, op. cit., p. 80.

in quanto sarebbe un'identità derealizzata. E di fatto, «“Se io credo / a qualcosa, poi sarà *vero* anche per te / *più vero* del tuo mondo”»»; parafrasando, *il tuo mondo, da solo, non è abbastanza vero; è vero quando io penso (sono), e penso (sono) per contestare il tuo mondo*: per semplificare, il cortocircuito appena delineato sembra potersi iscrivere equivalentemente nei termini di *dialettica amorosa* e di ego-allogenesi.

Un'ulteriore valutazione riguarda la battuta finale, a carico di nuovo della voce *tu*-orientata: «“qualcosa, ascolta, / qualcosa può ricominciare”» (vv. 17-18); in particolare, sembra estremamente rilevante il fatto che la percezione della possibilità di un nuovo inizio venga affidata proprio al senso dell'ascolto («“qualcosa, *ascolta*, / qualcosa [...]”», corsivo mio). Che tale indicazione, poi, si trovi in un inciso, non sembra dover indurre a ritenerlo come un ordinario intercalare (sul modello, per esempio, di *Senti*, che ricorrerà spesso in Bordini¹⁸⁴⁰ con funzione preparatoria-di protesta), laddove le parentetiche, come si è visto, veicolano in De Angelis un contenuto tutt'altro che prescindibile; a conferma di ciò, la marcatura stilistico-posizionale: il verbo-chiave cade in punta di verso, incorniciato dalla duplicazione di un sostantivo generico, come un cuscinetto semanticamente vuoto che ne faccia detonare il senso.

Vale la pena osservare, infine, come i due titoli (rispettivamente, del libro e della sezione) ricorrano specularmente nella prima e nell'ultima battuta della voce *tu*-orientata, nello specifico nel secondo e nel penultimo verso: «“Ancora questo plagio / di *somigliarsi* [...]”», «“qualcosa, *ascolta*, / qualcosa [...]”», corsivi miei). In questo cortocircuito lessicale, eponimo del luogo in cui si attiva (ovvero la sezione *L'ascolto* del libro *Somiglianze*), sembrano convergere i due livelli auto-testuale e meta-testuale, come se la regola dello scambio dialogico mettesse in abisso la regola che detta il principio del libro: in altri termini, la *cosa che può ricominciare* (e che, di fatto, ricomincia alla pagina successiva) è la lirica stessa – posto che l'*io* (patico, lirico) *ascolti*. Perché *ascoltare*, in ultima analisi, equivale ad *agire*: e quindi *cambiare, ricominciare*.

A un intervallo di distanza, *L'ordine* registra un enunciato diretto che esprime lo stesso tipo di propensione all'azione, riportata come un'auto-convinzione in cui si continua a persistere: «ogni volta si convince “l'importante / è ricominciare”»¹⁸⁴¹. Il rapporto con l'azione costituisce uno dei *topic* privilegiati delle allocuzioni e degli enunciati diretti del libro, e compare di frequente in esortazioni (prevalentemente, ma non esclusivamente, eterodirette) a sbrigliarsi a *fare, tentare, cambiare* («“facciamolo, ma presto”»¹⁸⁴², «“tenta / ancora, tenta

¹⁸⁴⁰ Cfr. § 11.2.

¹⁸⁴¹ Da *L'ordine*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 33, vv 18-19.

¹⁸⁴² Da *Se non esci*, *Ivi*, p. 37, v. 10.

sempre in un'altra direzione. / Lo troverai, se non prepari / sceglierai, se non hai mai deciso»¹⁸⁴³, «“Cambia, non aspettare più”»¹⁸⁴⁴, «(“io devo / io devo cambiare”)»¹⁸⁴⁵; come scrive Villa, «è facile cogliere anche l'elemento didascalico nelle parole di un parlante che, se esorta, è perché sa di possedere una conoscenza che l'interlocutore per acquisire deve trasformare in azione, o meglio – per usare un termine più coerente col lessico deangelisiano – in gesto»¹⁸⁴⁶. Altrove, l'azione è connotata negativamente dall'enunciatore, che la percepisce come qualcosa di cui chiedere perdono («“perdonami questo amore che / è già un'azione”»¹⁸⁴⁷); o ancora, viene allontanata, rimandata la scelta a un generico fato, ribadita la piena facoltà di demordere («(“vedi, non c'è più bisogno / di scegliere”)»¹⁸⁴⁸, «“lascia che decidano / le stelle”»¹⁸⁴⁹, «“posso abbandonare tutto, anche ora, / in questo istante”»¹⁸⁵⁰, «“ma è pazzesco scegliere / anche per finire”»¹⁸⁵¹).

Un altro aspetto saliente è la «stupefacente memoria interna»¹⁸⁵² della poesia deangelisiana, di cui sono un sintomo le battute identiche («“perdonami questo amore che / è già un'azione”»¹⁸⁵³, *All'incrocio di ed...*; «“Perdonami questo amore che è già un'azione”»¹⁸⁵⁴, *La stazione senza treni*) o somiglianti che si richiamano da regioni diverse dell'opera, sia contigue sia intervallate da un numero cospicuo di testi, producendo un effetto di eco e, in casi più rari, di un *botta e risposta* dilazionato, come se quella responsività che stenta ad attivarsi nel singolo componimento potesse in qualche modo ricomporsi nell'intertesto: «“noi che eravamo per la gioia”»¹⁸⁵⁵, *Litanie*; «“... quale gioia... di cosa / parli... ti basta questo... / ... questo amore pieno di doveri... dove / al massimo si è perdonati... quelli che possono... / ti accontenti di questo...”»¹⁸⁵⁶, *La lentezza*). Anche questo tratto, alla pari degli altri sopra individuati, è destinato alla lunga durata nell'arco della

¹⁸⁴³ Da *Laggiù senza*, *Ivi*, p. 27, vv. 18-21.

¹⁸⁴⁴ Da *Viene la prima*, *Ivi*, p. 40, v. 6.

¹⁸⁴⁵ Da *STP*, *Ivi*, p. 65, vv. 40-41.

¹⁸⁴⁶ M. Villa, *La sintassi di Somiglianze*, op. cit., p. 102.

¹⁸⁴⁷ Da *All'incrocio di ed...*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 17, vv. 10-11.

¹⁸⁴⁸ Da *Una generosità*, *Ivi*, p. 18, vv. 9-10.

¹⁸⁴⁹ Da *All'incrocio di ed...*, *Ivi*, p. 18, vv. 33-34.

¹⁸⁵⁰ Da *La passeggiata*, *Ivi*, p. 23, vv. 11-12.

¹⁸⁵¹ Da *La selezione* *Ivi*, p. 45, vv. 18-19.

¹⁸⁵² Come scrive Afribo, quello deangelisiano è «un sistema dominato da una stupefacente memoria interna, catafratto su nuclei di parole, sintagmi, motivi e gesti formali – ripetitivi e ciclici come i grani di una clessidra di continuo rovesciata. [...] I ritorni di De Angelis in De Angelis sono una cosa quasi normale, anche se stupefacente: perché è stupefacente la marcatezza degli spezzoni ripetuti; ed è stupefacente la quantità di lacerti ripetuti da libro a libro (non conosco nessun poeta che faccia o abbia fatto così)» (A. Afribo, *Deangelisiana*, op. cit., pp. 107-113).

¹⁸⁵³ Da *All'incrocio di ed...*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 17, vv. 10-11.

¹⁸⁵⁴ Da *La stazione senza treni*, *Ivi*, p. 52, v. 5.

¹⁸⁵⁵ Da *Litanie*, *Ivi*, p. 20, v. 33.

¹⁸⁵⁶ Da *La lentezza*, *Ivi*, p. 20, vv. 12-16.

produzione, fino a *Linea intera, linea spezzata*: dove, emblematicamente, le battute più *somiglianti* riguardano invece un destino di immobilità (il contrario dell'azione): «“qui resterò per sempre”»¹⁸⁵⁷, «“Sono sempre stato qui”»¹⁸⁵⁸, «“qui resterò, / non uscirò da questa stanza”»¹⁸⁵⁹.

Un altro campione di opacità è *Viene la prima*:

“Oh se tu capissi:
chi soffre
chi soffre non è profondo.”
Sobborghi di Torino. Estate. Ormai
5 c'è poca acqua nel fiume, l'edicola è chiusa.
“Cambia, non aspettare più.”
Vicino al muro c'è solo qualche macchina.
Non passa nessuno. Restiamo seduti
sopra il parapetto “Forse puoi ancora
10 diventare solo, puoi
ancora sentire senza pagare, puoi entrare
in una profondità che non
commemora: non aspettare nessuno
non aspettarmi, se soffro, non aspettarmi.”
15 E fissiamo l'acqua scura, questo poco vento
che la muove
e le dà piccole venature, come un legno.
Mi tocca il viso.
“Quando uscirai, quando non avrai
20 alternative? Non aggrapparti, accetta
accetta
di perdere qualcosa”¹⁸⁶⁰.

I quattro interventi tra virgolette alte incorniciano il testo (che inizia e finisce con una battuta diretta) e lo scandiscono a distanze regolari in posizione centrale, dove si intervallano ai soliti squarci lirico-descrittivi che prendono il posto dei sintagmi dei *verba dicendi*. Elemento, come si è visto, che rende impossibile identificare il produttore di ogni singolo enunciato e quindi definire con certezza lo statuto (dialogico o non-dialogico) della lirica. Di nuovo, un indizio in direzione anti-dialogica sembra dato dalla sostanziale analogia delle battute, tutte pronunciate da una voce *tu*-orientata che si posiziona come epistemicamente superiore, mostrando di aver capito qualcosa in più dell'allocutore cui si indirizza e educa, a cui dice

¹⁸⁵⁷ Da *A.D.E.*, in M. De Angelis, *Linea intera, linea spezzata*, op. cit., p. 48, v. 22.

¹⁸⁵⁸ Da *Caramelle di menta*, *Ivi*, p. 49, v. 9.

¹⁸⁵⁹ Da *Pensione Iride*, *Ivi*, p. 60, vv. 14-15.

¹⁸⁶⁰ *Viene la prima*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 39-40.

cosa fare e che esorta al cambiamento. Se ci si attiene a questa considerazione (per cui l'enunciatore è sempre lo stesso), in mancanza di una voce che replichi da una posizione *bottom-up*, o comunque in mancanza di un'alterità responsiva, *Viene la prima* non sarebbe un testo dialogico *stricto sensu*: l'effetto del messaggio affidato all'allocuzione sembra esaurirsi entro i confini dell'enunciato fra virgolette, come se le parole fossero rivolte a qualcuno che si ostina o finge di non ascoltare, pretendendosi impegnato nella registrazione di un altro tipo di dati («Sobborghi di Torino. Estate [...]», v. 4).

Eppure, provando a isolare come coppie adiacenti le allocuzioni e i contrappunti lirici, si può notare una latente responsività: per esempio, la prima battuta diretta fa riferimento a una non-profondità («“chi soffre non è profondo”, v. 3) che sembra oggettivarsi subito dopo nella «poca acqua nel fiume» (v. 5); o ancora – e in questo caso si tratterebbe di una responsività antitetica –, se la seconda battuta esorta all'azione («“Cambia, non aspettare più”», v. 6), il paesaggio restituito dai versi immediatamente successivi è invece connotato dalla desolazione e dall'assenza di movimento («Vicino al muro c'è solo qualche macchina. / Non passa nessuno», vv. 7-8). A questo punto si scopre parzialmente la scena, rappresentata da due «seduti» immobili su un «parapetto», vale a dire su una struttura sopraelevata e allo stesso tempo su un elemento di protezione: in altre parole, in contemplazione dall'alto («Restiamo seduti / sopra il parapetto», vv. 8-9).

Nella terza e ultima 'pseudo-coppia' di battute adiacenti, la voce che parla tra virgolette invita l'allocutore a considerare la possibilità di «“una profondità che non / commemora”» (vv. 12-13), e il paesaggio *fissato* al verso seguente, in perfetta correlazione, è quello di un'«acqua scura» (v. 15) increspata da «poco vento / che la muove / e le dà piccole venature, come un legno» (vv. 15-17): in altre parole, l'enunciatore invita l'allocutario a muovere un *profondo* cambiamento, senza restare ancorato alla commemorazione del passato, così come il vento, muovendo l'acqua («scura», quindi più profonda), disegna tracce («piccole venature») che, nonostante sembrano avere la solidità del «legno», sono destinate a una durata effimera.

La battuta explicitaria, la cui natura sostanzialmente empatica è marcata dal gesto, fatto prima o durante la pronuncia, di ricerca di un contatto fisico da parte del parlante («Mi tocca il viso», v. 18), si apre con due domande retoriche che sottendono una nota di biasimo per la condotta eccessivamente cautelante in cui sembra stagnare l'allocutore, e si chiude con quello

che Villa chiama «il tipo di ripetizione [...] esortativo-didascalica»¹⁸⁶¹: «“Quando uscirai, quando non avrai / alternative? Non aggrapparti, accetta / accetta / di perdere qualcosa”» (vv. 19-22). *Uscire, non aggrapparsi, accettare di perdere qualcosa*: in queste ammonizioni sembra emergere, ancora una volta, il principio della soggettività dialogica, per cui *cambiare* («“diventare solo”», cioè *diventare io*) equivarrebbe a *uscire da sé, non aggrapparsi a sé, accettare di perdere il sé*¹⁸⁶².

Le allocuzioni di *Viene la prima* sembrano riprese, a una lirica di distanza, in *Questo poco*, dove una una voce orientata alla terza persona riporta – concedendo il lusso dei *verba dicendi* – l’enunciato diretto di chi «chiede [...] e dice soffrendo»¹⁸⁶³. Di nuovo, ci troviamo davanti a una situazione per cui l’ascolto e la responsività negati nel singolo testo sembrano riattivarsi a livello intertestuale; non a caso, la chiusa di *Questo poco* fa riferimento proprio a una «conversazione rassegnata / con il male, se stessa»¹⁸⁶⁴. Questi ritorni intertestuali sono cospicui, ancora avanti, nella lirica *La stazione senza treni*, che si chiude con uno scambio di battute visibilmente adiacenti:

Non si può far finta di niente, riprendere la macchina
per le gite in provincia
e le chiese decrepite (ma anche
degli strani passi, vicino ai burroni)

5 “Perdonami questo amore che è già un’azione”

Così la vittoria è di chi
dedica e dimentica.
E cade l’idea di qualcun altro, la follia
di essere al banchetto insieme.

10 “C’è un confine impercettibile tra il tuo lamento
e il tuo crimine”

il pomeriggio di domenica
alcuni nell’agonia

¹⁸⁶¹ M. Villa, *La sintassi di Somiglianze*, op. cit., p. 212. Ma cfr. anche Spitzer: «La ripetizione è certamente un mezzo – per quanto brutale – con cui, con un doppio sforzo polmonare, si cerca in un certo senso di convincere l’ascoltatore» (L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 158).

¹⁸⁶² Il principio dialogico in sostanza, come ricordato a più riprese, trova nella «destrutturazione della soggettività» il presupposto della dialettica, «che è anche il segno di una *impasse* fondamentale del pensiero contemporaneo, potremmo dire il “punto di caduta” della contrapposizione al primato del *cogito* cartesiano» (E. Baccarini, *La soggettività dialogica*, op. cit., p. 57).

¹⁸⁶³ «e davvero non si può / aspettare chi chiede, chi torna / vicino al letto / e dice soffrendo “resteremo nelle nostre cose”» (da *Questo poco*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 42, vv. 26-29).

¹⁸⁶⁴ *Ibidem*, vv. 37-38.

- si sporcano
 15 non è facile distruggersi, nel buio di una camera,
 e conta solo chi
 esce per primo
- Cercavo di essere difficile.
 Descrivevo il rosso dei gerani solo se era sbiadito.
 20 Tutto così: erano queste le decisioni.
- Angelo, dimmi se è partita davvero, se non
 mi avevi raccontato una balla per sorridere
- “Tanto non sarà mai con intenzione
 che vi farete del bene”
- 25 “Ma cosa ne sai di noi, della nostra parte segreta?”
 “Non fare della musica. Tutto è definibile o non c’è”¹⁸⁶⁵.

In questo testo vengono riprese, identiche o con varianti minime, allocuzioni e battute dirette che avevano attraversato i precedenti, fra cui: *All’incrocio di ed...*, «“perdonami questo amore che / è già un’azione”» («“Perdonami questo amore che è già un’azione”», v. 5); l’incipit di *Controluce*, «“Alcuni nelle agonie si sporcano”» («alcuni nell’agonia / si sporcano», vv. 12-13); *Se non esci*, «e allora bisogna credere in ciò che si incontra per primo» («e conta solo chi / esce per primo», vv. 15-16).

Nei versi finali si attiva una sequenza dialogica sollecitata dalla richiesta d’informazioni di una voce non-virgolettata, rivolta all’indirizzo di un allocutore specifico, con tanto di nome proprio: «Angelo, dimmi se è partita davvero, se non / mi avevi raccontato una balla per sorridere» (vv. 20-21). A questi sarebbe dunque da ascrivere la battuta immediatamente successiva: «“Tanto non sarà mai con intenzione / che vi farete del bene”» (vv. 22-23); battuta che lascia cadere la questione posta nei versi precedenti, concernente la possibilità che l’allocutore abbia mentito. Sembra rilevante, in merito a ciò, che la rarissima individuazione (nel sistema di *Somiglianze*, si è visto, gli attori hanno poche maniglie cui aggrapparsi) avvenga proprio in corrispondenza del motivo della menzogna, che come accennato si trova al cuore della scissione in cui si costituisce il linguaggio umano: come l’altro compare, in sostanza, (non un altro generico, ma l’Altro-nominato, «Angelo»), compare

¹⁸⁶⁵ *La stazione senza treni*, *Ivi*, pp. 52-53. Per il conteggio dei versi di questo testo, cfr. Villa: «in *La stazione senza treni*, dove allo scalino si associa lo stacco strofico [...] si contano due versi» (M. Villa, *La sintassi di Somiglianze*, op. cit., p. 14, nota).

anche la possibilità che menta¹⁸⁶⁶; il fatto, poi, che l'implicita accusa di mendacità non venga esplicitamente respinta («Tanto non sarà mai [...]»»), come sarebbe stato preferenziale, ne indicherebbe inoltre la fondatezza (*Angelo ha raccontato una balla per sorridere*).

La sentenza dei vv. 23-24 viene disconfermata nel verso seguente, in cui una voce virgolettata contesta al partner il diritto di pronunciarsi su *cose* che ignora; la mossa di svalutazione viene attuata mediante un'interrogativa retorica la cui ovvia risposta (nell'orizzonte dell'enunciatore) è simile a *niente*¹⁸⁶⁷: «Ma cosa ne sai di noi, della nostra parte segreta?» (v. 25). La natura avversativa della domanda emerge chiaramente nella formula d'apertura, che corrisponde a quello che Spitzer chiama «*ma situazionale*» e che può diventare, «nelle domande [...], *ma di insoddisfazione*», trasformandosi in una «critica della domanda stessa o del suo contenuto»:

Se il parlante individua una contraddizione tra la situazione attuale e i suoi precedenti, troviamo un *ma* “situazionale”: lo distinguo dal *ma* sintattico, ovvero da quel *ma* che si spiega per mezzo della frase stessa (*è bella, ma perfida*). Il *ma* situazionale è interpretabile solo ricorrendo alla situazione [...]. Il *ma* dunque esprime l'insoddisfazione, l'ostilità che il parlante prova per la situazione; mostra quanto sia forte l'influenza della situazione sul parlante, come egli non possa fare a meno di ostentare la sua posizione personale, e quanto sia forte il suo io soggettivo che lo costringe costantemente a prender posizione. Il *ma* mostra anche come il parlante prenda posizione nei confronti del corso degli eventi e si opponga a esso. [...] Nelle domande il *ma* di insoddisfazione si trasforma in una critica della domanda stessa o del suo contenuto¹⁸⁶⁸.

Al di là dei frequenti *ma* sintattici e ‘pseudo-sintattici’ (che opacizzano cioè la logica della sintassi: «Un silenzio totale?» / «Sì, *ma* nell'ora del treno»¹⁸⁶⁹, corsivo mio), il *ma* situazionale-di insoddisfazione ricorre frequentemente come formula di apertura, sia di interrogative, tanto retoriche («Ma quale plagio?»¹⁸⁷⁰) quanto sincere («Ma lei?»¹⁸⁷¹,

¹⁸⁶⁶ Cfr. nota 641.

¹⁸⁶⁷ Cfr. a questo proposito Villa: «L'interrogativa si fa portatrice di una visione sfumata e inafferrabile dell'interiorità, utilizzata come via di fuga da una nettezza onesta avvertita come intollerabile: “Tanto non sarà mai con intenzione / che vi farete del bene” aveva appena affermato la seconda voce, che qui rimprovera nuovamente la prima svelandone la malafede. E tuttavia l'ultimo verso della sequenza è interpretabile in chiave metapoetica, come esigenza di una precisione stilistica che non lasci spazio agli “effetti” fascinosi di una scrittura vagamente allusiva, errore di cui la prima voce si era resa colpevole: “Cercavo di essere difficile. / Descrivevo il rosso dei gerani solo se era sbiadito. / Tutto così: erano queste le decisioni”» (M. Villa, *La sintassi di Somiglianze*, op. cit., p. 43).

¹⁸⁶⁸ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., pp. 264-266.

¹⁸⁶⁹ Da *31 agosto 1941*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 146, vv. 2-3.

¹⁸⁷⁰ Da *Il corridoio del treno*, *Ivi*, p. 30, v. 11.

¹⁸⁷¹ Da *31 agosto 1941*, *Ivi*, p. 147, v. 12.

«“Ma qual è il tuo viso?”»¹⁸⁷²), sia di enunciati assertivi, intensificandone la perentorietà critica («*ma non puoi “cercare” / la metamorfosi [...]*»¹⁸⁷³, «“ma così non potrai a lungo...”»¹⁸⁷⁴).

«“Non fare della musica. Tutto è definibile o non c'è”» (v. 25). La battuta su cui si chiude *La stazione senza treni*, che torna a replicare da una posizione cattedratica, si divide in un comando all'infinito, che vieta emblematicamente di «fare della musica» (il partitivo referenziale sembra rispondere a una funzione sminuente, connessa al giudizio negativo del parlante rispetto al sotterfugio in cui indulge l'interlocutore), e un'asserzione bipartita¹⁸⁷⁵ che ha come referente niente meno che l'assoluto («“Tutto”»), che viene così a contrapporsi alla parzialità del referente precedente, con cui è a immediato contatto posizionale). L'enunciato permette inoltre di inquadrare un altro tratto opacizzante distintivo del sistema di *Somiglianze*, vale a dire una forma di essenzializzazione semantico-lessicale per cui verbi più specificamente denotativi vengono sostituiti da quelli che Spitzer chiama *verbi passepartout* e *verba omnibus*¹⁸⁷⁶, adattabili cioè a sostituire qualunque significato; in particolare, Spitzer individua due principali *verbi passepartout*, «fare» e «c'è», che sono esattamente i due verbi presenti nella battuta conclusiva di *La stazione senza treni* («“Non fare della musica. Tutto è definibile o non c'è”», corsivo mio):

Una forma di economia linguistica o meglio, psicologica, è data anche dall'uso esteso del verbo *fare*: non intendo il tipo *il guardare che egli ha fatto [...]*, oppure il tipo *far fare* anziché *fare* [...], ma la sostituzione di un verbo necessario in una determinata situazione con il generico e scialbo *fare* che deriva da una forma di alleggerimento della fatica mentale, concepibile solo nel discorso familiare. A questo proposito vorrei ricordare in primo luogo alcuni esempi napoletani dove prima di una domanda specifica compare un generico “che cosa ha fatto?” [...]. Similmente anche *fare* = ‘scrivere’ [...] *fare* in luogo di *dire* [...] le locuzioni [...] come *fare tardi*, *far prima* [...]. Una forma di pigrizia mentale, analoga a quella postulata per *fare*, si può assumere per *c'è* al posto di verbi più specifici: si dichiara soltanto la presenza di qualcosa, si fornisce all'ascoltatore solo una vaga immagine di cui si sostiene l'esistenza senza specificarne però la funzione¹⁸⁷⁷.

¹⁸⁷² Da *Leggenda del lago di Garda*, Ivi, p. 172, v. 13.

¹⁸⁷³ Da *Le cause dell'inizio*, Ivi, p. 14, vv. 5-6.

¹⁸⁷⁴ Da “*Solo compenso a questa perdita non ti sia dato conoscere i limiti precisi di ciò che hai perso*”, Ivi, p. 54, v. 15.

¹⁸⁷⁵ Altro tratto ricorrente del libro: «La scansione binaria ricorre frequentemente in *Somiglianze*: che si tratti di interi testi strutturalmente bipartiti, di ampi parallelismi o di coppie più circoscritte, di *correctiones* o di raddoppiamenti portati dalle ripetizioni, questo modo di procedere sembra adattarsi bene a una poesia spesso fondata su alternative nette, su scelte drammatiche e altamente polarizzate» (M. Villa, *La sintassi di Somiglianze*, op. cit., p. 75).

¹⁸⁷⁶ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 231 e p. 232.

¹⁸⁷⁷ Ivi, pp. 229-231.

I verbi *fare* e *c'è* ritornano (e talvolta una sola battuta li contiene entrambi) negli enunciati diretti non soltanto di *Somiglianze* ma dell'intera opera deangelisiana, a cominciare dalla stessa *Stazione senza treni* («“vi farete del bene”», v. 24, corsivo mio). Si trae, ad apertura di libro, qualche esempio con *fare*:

«*ma non c'è più tempo per fare l'attimo*»¹⁸⁷⁸;
«“non ce la fanno”»¹⁸⁷⁹;
«(“farò della mia vita una porcheria”)»¹⁸⁸⁰;
«(“facciamolo, ma presto”)»¹⁸⁸¹;
«“Potevo fare da sfondo”»¹⁸⁸²;
«“Perché fai questo?”»¹⁸⁸³;

e, ancora in modo cursorio, con *c'è*:

«*ma non c'è più tempo per fare l'attimo*»¹⁸⁸⁴;
«“C'è un confine impercettibile tra il tuo lamento / e il tuo crimine”»¹⁸⁸⁵;
«C'è un colore di troppo – mi rispondi»¹⁸⁸⁶;
«“C'è Donata De Giovanni?”», «“c'è di tutto dietro le portiere”»¹⁸⁸⁷;
«“Guarda, qui c'è Liedholm, gran signore... [...] E poi c'è Schiaffino”»¹⁸⁸⁸;
«“c'è un'armonia invisibile / e potente”»¹⁸⁸⁹.

A chi si sia fatto un'idea della morfologia dialogica canonica dell'italiano sulla base della campionatura di *Lingua italiana del dialogo* di Spitzer, il modello di *Somiglianze* apparirà vistosamente anomalo. Nel caso dei verbi *passerpartout*, se Spitzer ne ascrive l'impiego a ragioni di «economia linguistica o meglio, psicologica» e quindi di «pigrizia mentale», la concentrazione dei verbi *fare* e *c'è* negli enunciati diretti di De Angelis sembra rispondere a tutt'altre ragioni che la pigrizia degli enunciatori (che anzi, *ci tengono* e *si impegnano*) e il dispendio di energia fàtica (che semmai eccede): queste ragioni, in ultima analisi, sono quelle

¹⁸⁷⁸ Da *Le cause dell'inizio* (in *Somiglianze*), in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 14, v. 21.

¹⁸⁷⁹ Da *La radio* (in *Somiglianze*), *Ivi*, p. 21, v. 4.

¹⁸⁸⁰ Da *La frazione* (in *Somiglianze*), *Ivi*, p. 26, v. 16.

¹⁸⁸¹ Da *Se non esci* (in *Somiglianze*), *Ivi*, p. 37, v. 10.

¹⁸⁸² Da *Parlando a Dario*, (in *Terra del viso*), *Ivi*, p. 155, v. 10.

¹⁸⁸³ Da *Cartina muta* (in *Biografia sommaria*), *Ivi*, p. 265, v. 9.

¹⁸⁸⁴ Da *Le cause dell'inizio* (in *Somiglianze*), *Ivi*, p. 14, v. 21.

¹⁸⁸⁵ Da *La stazione senza treni* (in *Somiglianze*), *Ivi*, p. 52, vv. 10-11.

¹⁸⁸⁶ Da *Un ateismo* (in *Terra del viso*), *Ivi*, p. 140, v. 6.

¹⁸⁸⁷ Da *Donatella* (in *Biografia sommaria*), *Ivi*, pp. 267-268, v. 4 e v. 28.

¹⁸⁸⁸ Da *A.D.E.*, in M. De Angelis, *Linea intera, linea spezzata*, op. cit., p. 48, v. 14 e v. 18.

¹⁸⁸⁹ Da *Libertà dal conosciuto*, *Ivi*, p. 66, vv. 7-8.

del «processo di essenzializzazione dell'umano» di cui parla Marco Villa, per cui anche le azioni (*fare*) e gli stati (*c'è*) tendono a essere ricondotti a una matrice verbale essenziale.

Dopo *La stazione senza treni*, *Somiglianze* non registra altri episodi dialogici effettivi. Nella successiva “*Solo compenso a questa perdita non ti sia dato conoscere i limiti precisi di ciò che hai perso*”, sono addirittura cinque i frammenti consecutivi tramite cui una voce femminile *tu*-orientata, che esordisce richiamando il ricevente al silenzio, lo esorta al cambiamento; il *trait d'union* che li raccoglie, in linea con la modalità tipica degli scorci diretti, è la posizione di superiorità epistemica da cui si pronuncia la parlante:

“Sta zitto. Tu parli solo per dimenticare.”
Ma non c'erano muri
e le frasi scomparivano insieme al vento.
“Lo sai, il mio nome
5 significa: io sono cambiata”
e poi non c'è silenzio, dice, se uno si accorge,
non c'è amore
alla fine di un ricordo.
È scomparsa l'ombra delle case
10 in questo esterno di autocarri e di calce
e lo spazio è troppo
perché le parole siano lì.
“Non l'hai inventata tu, la gioia, non sei
abbastanza intelligente... tu che disperi
15 perché ciò che fai diventa...”
E questi alberi, sempre più radi
le grandi strade a nord della città
la nebbia che sta coprendo tutto, i passi
“ma così non potrai a lungo...”
20 e le mani sono umide, come l'erba, oltre la strada
e ferme, non si toccano, non saranno mai
sentimentali.
“Non hai fatto che perdere tempo. Parti,
una volta tanto,
25 da quello che ti resta”¹⁸⁹⁰.

La lirica si apre all'insegna del motivo della comunicazione disfunzionale (sul piano mimetico, nel verso incipitario; sul piano diegetico, nella cornice descrittiva dei versi immediatamente successivi). Analogamente all'ultima battuta del componimento precedente («“Non fare della musica. Tutto è definibile o non c'è”»), l'iniziativa si bipartisce in un comando seguito da un

¹⁸⁹⁰ “*Solo compenso a questa perdita non ti sia dato conoscere i limiti precisi di ciò che hai perso*”, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 53-54.

giudizio perentorio: «“Sta zitto. Tu parli solo per dimenticare”» (v. 1); mentre il primo enunciato prescrive all’allocutore di astenersi dalla comunicazione, il secondo lo rimprovera per l’uso che è solito farne. Gli stessi moniti, nondimeno, sono portati via dal vento, come emerge dai passaggi descrittivo-paesaggistici («Ma non c’erano muri / e le frasi scomparivano insieme al vento», vv. 2-3; «e lo spazio è troppo / perché le parole siano lì», vv. 11-12); il che ne giustificerebbe, almeno in parte, la logica frammentaria (l’assenza di una progettualità argomentativa e le sospensioni nella terza e nella quarta ripresa, ai vv. 14-15 e 19). Circolarmente, anche la battuta finale si divide in un enunciato assertivo e in un’esortazione, che invita significativamente a staccarsi da sé: «“Non hai fatto che perdere tempo. Parti, / una volta tanto, / da quello che ti resta”» (vv. 23-25).

Riepilogando, la rassegna dei campioni dialogici (o para-dialogici) di *Somiglianze* evidenzia una serie di tratti ricorrenti, che riguardano principalmente:

– la scarsa propensione ad accogliere le marche dialogiche, in una sistematica messa in opera di opacità. Una spia esemplificativa di questa tendenza è la sostituzione delle posizioni versali tradizionalmente riservate ai *verba dicendi* (adiacenti cioè alla battuta diretta) con notazioni lirico-paesaggistiche, che nulla dicono della situazione conversazionale, come se chi le riporta non stesse *ascoltando*;

– la presa di parola da parte di voci-virgolettate che scandiscono la struttura del testo (per quanto apparentemente irrelate), caratterizzate da un posizionamento di superiorità epistemica, che fa sì che «chi parla sappia dire qualcosa che l’altro non possa dirgli»¹⁸⁹¹, per tramite di enunciati fortemente asseverativi con intento precettivo-didascalico: esortazioni e comandi eterodiretti (anche se non mancano i *noi*, ma sempre in asservimento a una funzione pedagogica¹⁸⁹²), ammonimenti e giudizi morali, velati biasimi e via dicendo;

– la ripetizione, identica o con varianti, di allocuzioni e battute diretti in liriche contigue o distanti fra loro, che può attivare a livello intertestuale quell’orizzonte di responsabilità e ascolto tendenzialmente abolito nel singolo luogo;

– il *topic* privilegiato dell’azione (nel cortocircuito *ascoltare-cominciare*).

¹⁸⁹¹ M. Villa, *La sintassi di Somiglianze*, op. cit., p. 48.

¹⁸⁹² Come osserva Villa, infatti, è «interessante [...] l’oscillazione, in contesti allocutivi, fra il “tu” e la prima persona plurale. Il comporsi della distanza io-tu in un “noi” segnala infatti che la prospettiva del locutore, per quanto in possesso di una superiore consapevolezza (che è ciò che lo spinge a parlare), è quella di un piano esistenziale comune al quale sia lui che l’interlocutore devono poter partecipare. Le esortazioni, gli insegnamenti impartiti, sono tutti mezzi attraverso cui chi parla cerca di persuadere l’altro-da-sé, affinché questi possa condividere la sua consapevolezza, magari nella prospettiva pratica di una resistenza contro una terza entità» (*Ivi*, pp. 161-162).

Fatta eccezione per la micro-interazione in chiusura a *Dovunque ma non*, gli altri due componimenti più marcatamente dialogici del libro, *Il corridoio del treno* e *La stazione senza treni*, sono modellizzati su una relazionalità complementare, che produce una dinamica di riposizionamenti analogo: in prima battuta, la voce epistemicamente forte ammonisce e rimprovera indirettamente l'allocutore, che tenta di difendersi in seconda posizione confutando la credibilità stessa della prima voce; in chiusura, è di nuovo questa a riprendere la parola e, senza prestare ascolto alle confutazioni pronunciate, continua la sua opera di «insegnamento partecipato»¹⁸⁹³ attraverso enunciati che «convogliano il massimo di energia conativa e performativa»¹⁸⁹⁴. Ora, questo «massimo di energia conativa e performativa» è dettato da una ragione ben precisa: l'amore, che spinge gli attori di *Somiglianze* a esprimersi con tanta forza assertiva e tanta severità giudicante per far rinascere l'altro (restituirlo a se stesso, al suo libero arbitrio), in una sorta di dialettica amorosa.

In conclusione, sembra che tra le due componenti principali al cuore del sistema dialogico del libro (e che corrispondono paradigmaticamente alla sua forma e alla sua funzione), vale a dire l'*opacità* e l'*amore*, venga a instaurarsi un sotterraneo rapporto di tipo consecutivo (dove il motore, dantescamente, non può che essere quest'ultimo), per cui l'ellitticità e la frammentarietà del dettato sarebbero connesse proprio all'intento esortativo-didascalico che spinge tutta una serie di posti vuoti a fare incursione nel vuoto (nell'ordine discorsivo) centrale: in altre parole, sarebbe proprio l'*amore* la causa dell'*opacità* di *Somiglianze*.

Questa osservazione sembra trovare un supporto in un passo particolarmente significativo in cui Spitzer, trattando i fenomeni dell'aposiopesi, non solo riconduce il *parlare per frammenti* alla volontà – in perfetta sintonia con il «processo di essenzializzazione» di *Somiglianze* – di «manifestare soltanto [...] il concetto essenziale», ma sottolinea quanto questa scelta enunciativa, finalizzata a un preciso intento pedagogico, «rappresenti un dispendio» di energie per il mittente, che tratta l'ascoltatore «come un paziente, al quale “il messaggio” può esser somministrato solo con il contagocce»:

L'affetto spinge il parlante alla manifestazione soltanto di quello che ai suoi occhi è il concetto essenziale, aspetto questo che rientra tra i fenomeni di aposiopesi [...]. Trasmettere un messaggio in modo frammentario qualche volta può essere conveniente tanto per l'interlocutore, quanto per il parlante; a quest'ultimo non viene imposto di

¹⁸⁹³ «Nelle poesie dialogiche questo tentativo di “suture l'assenza” è rappresentato drammaticamente *in fieri*, mimando la ricerca di un punto di contatto tra parlante e ascoltatore funzionale [...] all'insegnamento partecipato, all'accusa che è già stimolo all'azione» (*Ivi*, p. 135).

¹⁸⁹⁴ *Ivi*, p. 247.

tradurre in forma linguistica troppo contenuto tutto in una volta e, all'altro, di dover interpretare segmenti troppo lunghi di contenuto. [...] Si tratta di un modo di esporre didascalico, che procede passo dopo passo da quanto è noto a quanto non si conosce. Naturalmente questo riepilogare quanto è già stato detto, dal punto di vista linguistico, rappresenta un dispendio [...]. L'ascoltatore viene trattato, per così dire, come un paziente, al quale "il messaggio" può esser somministrato solo con il contagocce. Una forma di espressione a singhiozzo si ha anche quando la forma sintattica è di per sé esauriente e un'integrazione giunge del tutto inattesa, simile a un'aggiunta che serve a rettificare¹⁸⁹⁵.

«Scissione o contatto?»¹⁸⁹⁶, si domandava Stefano Verdino sulla scorta di un'antica indecisione del poeta in merito al titolo da dare al libro (*Esterno* o *Somiglianze*). Considerando la domanda prettamente sul piano dialogico, per cui la radicale opacità del dettato non solo non favorisce l'ingigantimento dei posti vuoti degli interlocutori lirici, ma porta singolarmente a emergenza il processo ego-allogenetico in cui si costituiscono, sembra che la risposta più opportuna stia nel binarismo copulativo tanto caro a De Angelis: scissione e contatto, reciprocamente sussistenti.

A partire dal secondo libro, come anticipato, inizia una riforma dei caratteri di pluralità enunciativa che fanno sistema nel libro d'esordio, in accompagnamento a una generale rarefazione del dialogato, che recupererà una centralità (ma con una fisionomia profondamente mutata, 'limpida') in *Linea intera, linea spezzata*. Il prossimo paragrafo si propone di seguire questo tracciato, soffermandosi sugli episodi dialogici delle pubblicazioni successive alla prima.

§ 10.2 Da *Terra del viso* a *Incontri e agguati*

Per quanto gli episodi dialogici effettivi di *Somiglianze* si contino sulle dita di una mano (e ne avanzino), la forte prototipicità delle allocuzioni che attraversano il libro, addensandosi in particolare nella prima sezione, è un indizio della centralità dello stilema nel principio strutturante dell'opera. Tale centralità risulta accentuata dal fatto che *Somiglianze* ricorra a un dialogismo innovativo rispetto alle forme incontrate nei precedenti capitoli: in primo luogo, per il trattamento dell'opacità, come se il modulo tradizionale ("Y", disse X; risposi "Z", del

¹⁸⁹⁵ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., pp. 119-122.

¹⁸⁹⁶ «A lungo De Angelis fu indeciso per il titolo tra *Esterno* e *Somiglianze*, una scelta come sempre frontale tra due punti di vista diversi, quello dell'io "esterno" (ed estraneo) e quello delle connessioni. Scissione o contatto? Alla fine questo ha giustamente prevalso, ma il libro ci parla di entrambi e della loro interminabile partita» (S. Verdino, *Postfazione* a M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 431-432).

tipo «“Le carte” ingiunse. “Quali carte” risposi») non fosse più possibile. Quanto opache appaiono le forme, altrettanto chiare sembrano le funzioni di queste allocuzioni e battute: avvertire, esortare, ammonire, correggere e via dicendo; in altre parole, l’espedito mimetico indica e intende aprire a una possibilità di crescita epistemica e morale.

È questa la regola che detta il sistema dialogico della *Commedia*, basato appunto su un’idea di progressione spirituale e conoscitiva dell’io tramite l’ascolto delle istanze incontrate, con cui entra in rapporto dialettico. Come è questa la regola che pare negata negli episodi lirici del Novecento, dove anzi la mobilità sembra bloccata: basta riprendere l’esempio sereniano appena evocato per accorgersi del fatto che il soggetto non passa attraverso il fiume che avrebbe voluto; o il caso principe de *I campi*, l’unica accensione caproniana che coinvolga chi dice «io» («“Avanti! Ancòra avanti!” / urlai. □ Il vetturale / si voltò. □ “Signore,” / mi fece. “Più avanti / non ci sono che i campi”»); in breve, negli episodi lirici del Novecento sembra incepparsi qualcosa nel nesso fra parola e movimento insito nell’etimologia del nostro termine. Il sistema della *Commedia* si fonda su questa concezione primaria di dialogo, legata appunto a una mobilità che ha successo: le interazioni non bloccano il cammino, ma lo fanno procedere. Tornando a De Angelis, il recupero del nesso tra parola e movimento (che in *Somiglianze* si declina nel motivo ricorrente del rapporto con l’azione e in *Linea intera, linea spezzata* determina le tappe di una peregrinazione allegorica) risulta in controtendenza rispetto al modello-forte novecentesco, per cui le interazioni non fanno procedere il cammino, ma lo bloccano; a controprova, si rimanda al capitolo precedente su Franco Fortini¹⁸⁹⁷, il cui io dialogico, per quanto si rapporti esclusivamente con *voci amiche*, viene ammonito a non voltare l’angolo e a dismettere l’impermeabile.

Posta la centralità del dialogato nel sistema di *Somiglianze*, a sette anni di distanza il secondo libro è un nuovo punto zero o, per riprendere un’immagine di Affinati, un «binario morto»¹⁸⁹⁸ dal punto di vista dialogico; come scrive Villa infatti, «in *Millimetri* il dialogato non esiste»:

il generale abbandono delle rappresentazioni dialogiche [...] testimonia la perdita di un’intera modalità espressiva, quella cioè che mirava al coinvolgimento

¹⁸⁹⁷ Cfr. § 9.1.

¹⁸⁹⁸ «dopo l’euforia fantasmatica di *Somiglianze*, una fase di estrema contrazione comunicativa in *Millimetri* [...], un’emittente che non trasmette più messaggi e tuttavia continua a funzionare con la cupezza e la perentorietà cocciuta, unilaterale, di chi non prevede risposte. *Terra del viso* esce dall’apparente binario morto di *Millimetri* non con il recupero della visione ma, ancora una volta, grazie al dialogato che assume l’importante funzione di “spargere il senso”, facendolo vivere come una bandiera sventolante» (Eraldo Affinati, *Milo de Angelis e la nobile tristezza dell’adolescenza*, introduzione a Milo De Angelis, *Poesie*, Milano, Mondadori, 2008, pp. V-XVIII, cit. p. XII).

dell'interlocutore per assicurarsi del buon apprendimento da parte sua della verità enunciata e per spronarlo ad agire di conseguenza, conformando la propria vita a quella verità. Perduto un tale aspetto concretizzante e operativo, l'enunciazione dei libri successivi a *Somiglianze* si fa più assoluta, sradicata e poggiante su una forza di tipo diverso, che tende a prescindere dalla relazione io-tu. Strettamente legata a quanto appena detto è la parabola del dialogato o, più precisamente, degli schemi narrativo-drammatici, che nel libro d'esordio rivestono un'importanza tale da connotare un gruppo di poesie ben definito [...]. Anche relativamente a questo punto, dalle raccolte successive si ha un'eclissi¹⁸⁹⁹.

Nell'estratto appena citato, Villa parla di «parabola del dialogato» in rapporto alla rarefazione delle aperture enunciative nei libri successivi a *Somiglianze* (a partire appunto da *Millimetri*, dove *il dialogato non esiste*). Se il libro recentemente pubblicato, riaprendo ancora una volta i giochi (e in direzione opposta rispetto a quella di *Millimetri*), registra una marcata densità dialogica e riattualizza l'espedito, l'immagine proposta da Villa di una «parabola del dialogato» continua a tenere, e anzi si arricchisce di senso, se applicata una tendenza specifica, vale a dire l'opacità istituita in *Somiglianze*. I prossimi sottoparagrafi tenteranno di seguire lo sviluppo della parabola dell'opacità nel dialogato deangelisiano, per cui l'efferato occultamento delle marche viene progressivamente acclimatandosi una maggiore limpidezza e disponibilità alle coppie adiacenti; fino al titolo parzialmente rematico *Dialoghi con le ore contate*.

§§ 10.2.1 *Terra del viso*

Dopo il silenzio dialogico di *Millimetri*, *Terra del viso* (1985) torna a intercettare battute dirette, che in almeno tre casi si organizzano in una sequenza responsiva. Secondo Villa, tale riaffioramento sarebbe «troppo timido per giustificare la supervalutazione da parte di alcuni critici»¹⁹⁰⁰: e «timido» lo è, senz'altro sul piano della densità; ma su questa timidezza sembrano crescere germogli di nuova formazione nel dialogismo deangelisiano, come le liriche a dialogicità totale (due su tre: *31 agosto 1941* e *Leggenda del lago di Garda*). La pianta, tuttavia, resta la stessa: la non individuazione dei parlanti, l'adespoticità e l'irrelatività

¹⁸⁹⁹ M. Villa, *La sintassi di Somiglianze*, op. cit., p. 247.

¹⁹⁰⁰ *Ivi*, p. 248. Di seguito, lo studioso continua: «Il fatto è che se ci si limita al confronto con la raccolta precedente il cambiamento è in effetti palpabile, ma uno sguardo che inglobi anche il primo libro non può non constatare la povertà, in proporzione, di questa forma espressiva, più episodica e comunque dispiegata in modo assai differente. Il discorso diretto si dà infatti unicamente in minimi frammenti mai calati in un *hic et nunc* individuato [...], oppure in scene effettivamente dialogiche dove però la componente narrativo-descrittiva è eliminata e l'intero testo si configura come un botta e risposta sospeso nel vuoto».

degli enunciati, l'abolizione del sintagma del *verbum dicendi*, e in certi casi perfino delle virgolette alte continuano a ricorrere come tratti opacizzanti in testi come *Un ateismo*, il primo componimento dialogico del libro (nella prima sezione, *La storia*):

Entriamo, segnati dal tempo che fu nelle corsie
o nelle gabbie d'acqua marina o nella
pura e semplice, in noi, geometria: rovesci
e luce. Questo è
5 soltanto il mio turno, benché eterno.
C'è un colore di troppo – mi rispondi –
la maledizione di una immagine, prima.
Anche per noi, non illuderti, non basterà mai
la nostra poesia: vedo sipari di ferro,
10 respiri, scarpe, cani che nessun secolo
potrà nascondermi, se alle parole
sbatto contro, se ho un udito,
un pericolo qualsiasi... ritmo di essenze
o di trucchi popolari.

15 *La mattina d'zora dij brich a sponta
bianca e dlicà come na fior gentila
ma sl'otra part del cel dnans a chila...*

Le tue filastrocche, Angelo.
Grazie per avere sentito
20 questa adolescenza che non sa capirti
e ricopre i contadini
con migliaia di chilometri, tra Milano
e un'India strana, tra i ciechi. Non so invecchiare,
ma solo correre in pista,
25 senza di te:
due corsie con la tua scienza,
disprezzando le ombre. Lì è stato
comunista il nostro patto:
l'armadio dai pochi vestiti
30 in cui cambiare una civiltà, il tempo
della vendemmia, tempo di farla bene,
i forbicioni con razionale violenza.

“Verrò in collina
prima che tempesti, con
35 certezza e punta di piedi.”

“Ci hanno inseguito, mi ricordo, e noi
ci siamo rifugiati in un cinema.”

“Era inverno; c’era un presepe su cui pisciare
e una donna truccata e grassa.”

40 “Sì, lo so, notizie, soltanto notizie”¹⁹⁰¹.

Per effetto retroattivo dell’inciso fra trattini medi al v. 6, contenente il sintagma del *verbum dicendi* che indica la presenza di battute dirette, mimetizzate nella diegesi dalla mancanza di virgolette alte, «Questo è / soltanto il mio turno, benché eterno» (vv. 4-5) andrebbe quindi considerato come l’enunciato-stimolo (prodotto dall’*io*, che prende l’iniziativa) della replica cui fa riferimento il verbo dichiarativo («C’è un colore di troppo [...] / la maledizione di una immagine, prima», vv. 6-7); la luce chiarificatrice del sintagma «– mi rispondi –» non proietta oltre la coppia di battute adiacenti individuata, che protende verso l’irrelatività. Essendo venuta meno, in questa prima parte della lirica, la punteggiatura dialogica (ripristinata nella parte finale, ma per indicare un diverso tipo di conversazione, come vedremo), che rende possibile distinguere i confini tra gli enunciati e la struttura della turnazione, nulla vieta che a riprendere la *speakership* ai vv. 8-14 sia il soggetto; invece (e risulta significativo che, ancora una volta, la turnazione non si possa inquadrare che retroattivamente), la ripresa al v. 18 («Le tue filastrocche, Angelo») sembra attribuire al secondo parlante tutti i versi che la precedono.

In altre parole, i vv. 15-17 sarebbero l’esecuzione di quel «ritmo di essenze / o di trucchi popolari» che il secondo attore (la cui battuta si estenderebbe quindi dal v. 6 al v. 17) menziona ai vv. 13-14. Sembra curioso, inoltre, che l’*io* dialogico nomini il partner (ovvero, lo agganci a un nome proprio, lo individui) proprio in rapporto alle sue cantilene, laddove lo stesso Angelo¹⁹⁰² (che, in un’economia tanto ristretta, si può ritenere l’interlocutore privilegiato) nella *Stazione senza treni* aveva esortato «“Non fare della musica”», in linea con l’intonazione meta-poetica dei due componimenti («Cercavo di essere difficile. / Descrivevo il rosso dei gerani solo se era sbiadito. / Tutto così: erano queste le decisioni», *La stazione senza treni*; «Anche per noi, non illuderti, non basterà mai / la nostra poesia», *Un ateismo*).

Nel terzo turno quindi (vv. 18-32), l’*io* dialogico compie un atto poco frequente negli scambi lirici, ossia *ringrazia* il suo interlocutore: e non per automatismo imposto da

¹⁹⁰¹ *Un ateismo*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 140-141.

¹⁹⁰² Il poeta Angelo Lumelli, amico della giovinezza che De Angelis ricorda in numerose occasioni: «Ogni poesia di *Somiglianze* nasce, ai tempi del liceo e dell’università, dopo accanite discussioni con i primi compagni del mio viaggio poetico: Angelo Lumelli, Michelangelo Coviello, Franco Buffoni, Mario Mieli. *Millimetri* invece è stato scritto e riscritto centinaia di volte in solitudine, un’ossessione misantropa e senza suggerimenti. *Terra del viso* e *Distante un padre* sono un faticoso viaggio nel regno verbale più allucinato. *Biografia sommaria* è un ritorno alla realtà, con un tentativo di progetto, con indicazioni e svolgimenti stabiliti» (Milo De Angelis, *Tredici domande di Lorenzo Babini*, in Id., *La parola data (interviste 2008-2016)*, introduzione di Luigi Tassoni, Milano-Udine, Mimesis, 2017, cit. p. 63).

un'etichetta, da una convenzione sociale (come accade, per esempio, in una scenetta di Orelli in cui il soggetto ringrazia la controparte per averlo avvisato che gli stava per cadere la borsa: «“Scusi”, mi dice toccandosi / svelto il cappello di falda severa, / “la borsa cade”. □ “Grazie, è la solita storia, lasciamola / andare dove vuole”, sorrido, “tanto cadendo si avvita / al portapacchi, vede?”»¹⁹⁰³), ma esprimendogli una sincera e profonda riconoscenza per l'empatia che gli ha usato («Grazie per avere sentito / questa adolescenza che non sa capirti [...]», vv. 19-20). In ultima analisi, quello che agli occhi di un osservatore esterno si presenta come uno scambio ellittico sarebbe invece un dialogo costruttivo e pragmaticamente riuscito, come sembra ratificare la formula di ringraziamento.

Nella parte finale (a partire dal v. 33) il testo si distacca visibilmente dalla modalità istituita nei versi precedenti. Prima di tutto, ricompaiono le virgolette alte a delimitare i confini enunciativi, doppiamente rimarcati dal fatto che tra una battuta e l'altra intercorre adesso uno spazio bianco. In secondo luogo, in mancanza di un elemento-chiave come il sintagma del *verbum dicendi*, se la parte iper-opaca sembra permettere paradossalmente l'individuazione di una scansione e l'attribuzione delle battute, la turnazione finale è del tutto adespota. Infine, ma è la cosa più importante, quello che cambia è la modalità stessa della conversazione, che da dialogo massimamente impegnato e saliente dal punto di vista metafisico-esistenziale diventa una conversazione dal ritmo più spedito, il cui contenuto viene liquidato, nella battuta finale, nei termini di «“notizie, soltanto notizie”» (v. 40).

Lo scarto dialogico fra la prima parte e quella finale rende *Un ateismo* un campione particolarmente interessante agli occhi di questo studio. L'autore ricorre all'espedito in due forme estremamente diverse nell'arco dello stesso testo, mostrando una forte sperimentazione stilistica incentrata sulla componente anti-dialogica dell'opacità: in sintesi, a due tipi di opacità differenti (il primo basato sostanzialmente sull'abolizione delle marche interpuntive, il secondo su quella del *verbum dicendi*) corrispondono due tipi di conversazioni differenti (cruciale il primo, più ordinario e meno impegnato il secondo). Sotto questo profilo, *Un ateismo* si configura come un testo a dialogicità quasi-totale (i primi quattro versi costituirebbero la cornice diegetica in cui si inserisce lo scambio): la sottrazione delle marche interpuntive nella prima parte e la loro reintroduzione nei versi finali, infatti, confonde l'occhio, facendo passare per dialogata soltanto una porzione del testo (la porzione che 'conta meno').

¹⁹⁰³ Da *Sulla salita di Ravecchia*, in G. Orelli, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 225, vv. 8-12.

Un testo a dialogicità totale, ancora all'interno della sezione incipitaria, è *31 agosto 1941*, «il *tombeau* per Marina Cvetaeva, riconoscibile solo dal titolo, che è la sua data di morte *31 agosto 1941*, mentre il testo è un puro dialogo a due voci in *botta e risposta* su un'atleta in corsa, vincente e morente al contempo»¹⁹⁰⁴:

- “Gli spettatori erano silenziosi”
“Un silenzio totale?”
“Sì, ma nell'ora del treno – che consegna”
“Cosa vuoi dire?”
5 “Si spaccò un vetro, all'ingresso”
“Quando?”
“Mentre controllavano i cronometri”
“E poi?”
“Il rombo delle caldaie di Čistopol cessò”
10 “Come è potuto accadere?”
“Non so”
“Ma lei?”
“Lei entrò nella pista, con gli altri”
“E le sue ginocchia?”
15 “Le ginocchia fremevano, pronte, sulla terra battuta”
“Erano già ferite?”
“Sì, ma scattarono subito”
“E i capelli?”
“I capelli erano scuri; scuri e molto corti”
20 “Morì oltre il traguardo?”
“No, subito prima, qualche metro prima”
“Come lo sai?”
“L'ho sentito. Le gambe si muovevano; però
lei non era più viva”
25 “E spezzò lo stesso il filo di lana?”
“Sì, lo spezzò”
“Aveva giurato di spezzarlo?”
“Sì, l'aveva giurato”¹⁹⁰⁵.

Lo scambio prende le mosse da un'asserzione («“Gli spettatori erano silenziosi”», v. 1) cui il secondo parlante, che si manifesta verbalmente solo per chiedere, si aggancia ponendo una domanda coerente rispetto all'enunciato di partenza («“Un silenzio totale?”», v. 2). La risposta al verso successivo, riprendendo un tratto prototipico della sintassi di *Somiglianze*, fa perno su una concatenazione logica che produce un effetto di straniamento («“Sì, ma nell'ora del

¹⁹⁰⁴ S. Verdino, *Postfazione* a M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 435.

¹⁹⁰⁵ *31 agosto 1941*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 146-147. Cfr. anche § 1.2.

treno – che consegna”», v. 3), tanto da indurre l’interrogante a una richiesta di chiarimento («“Cosa vuoi dire?”», v. 4). Fatta eccezione per la risposta deludente nel quinto turno («“Come è potuto accadere?” / “Non so”», vv. 10-11), l’interrogato fornisce sempre l’informazione sollecitata, mostrando un atteggiamento di cooperazione di cui sono prova le risposte ridondanti ai vv. 26 e 28.

Ancora in continuità con il libro d’esordio, la voce che domanda parla da una posizione di superiorità epistemica: è già in possesso di una versione dei fatti (come indica, per esempio, la domanda al v. 14, che introduce un elemento nuovo: «“E le sue ginocchia?”») e interroga per confermarne i dettagli o per ottenere dall’altro una deposizione («“Erano già ferite?”», «“E spezzò lo stesso il filo di lana?”»), secondo la modalità prototipica della *comunicazione in tribunale*:

Il rappresentante dell’istituzione (che nel caso del tribunale può essere il giudice, il pubblico ministero o l’avvocato) ha il ruolo comunicativo dominante. Questi controlla l’accesso alla parola, l’espletamento e il passaggio tra le varie fasi dell’evento comunicativo, introduce i temi e ne controlla lo sviluppo [...] riesce a mantenere il controllo dell’interazione tramite un particolare formato conversazionale che è quello dell’alternanza continua di domande e di risposte. Durante il dibattito, i rappresentanti dell’istituzione o i professionisti pongono le domande, mentre i profani, testimoni o imputati, sono tenuti a fornire le risposte. La domanda, prima parte della *coppia adiacente* [...] crea attesa per- e rende rilevante la produzione della relativa risposta, anche nel caso di silenzio [...]. Le domande che vengono poste durante un interrogatorio non hanno quindi la funzione propria della domanda di ottenere nuove informazioni. In tribunale chi interroga conosce già le risposte e pone le domande in modo da ottenere i dati di cui ha bisogno per presentare e sostenere la propria versione dei fatti, o per contrastare la versione della parte avversa, di fronte ai giudici¹⁹⁰⁶.

Lo scambio intende dunque ricostruire una vicenda tramite un interrogatorio istituzionalizzato, come sembrano indicare l’assenza di coinvolgimento emotivo e la concisione degli enunciati di entrambe le parti. Più avanti, si troverà un altro testo a dialogicità totale formato da coppie adiacenti del tipo domanda-risposta, *Leggenda del lago di Garda; rispetto a 31 agosto 1941*, tuttavia, lo stesso modulo informa uno scambio di battute radicalmente diverso: emotivamente marcato, dove le domande sono domande con cui il richiedente cerca di colmare una lacuna o un vuoto epistemico, e dove l’esaustività delle repliche è a discrezione di chi risponde (talvolta senza rispondere). In questo senso, l’interazione di *31 agosto 1941*, con la sua produzione quasi seriale di coppie adiacenti coerenti ed esaustive sul piano pragmatico, indica un modello

¹⁹⁰⁶ R. Garatolo, *La comunicazione in tribunale*, op. cit., pp. 138-141.

dialogico meno soggetto ai fenomeni patologici e ai tratti disfunzionali delle comunicazioni non istituzionalizzate, come lo è questa, che non a caso si chiude su una risposta («“Sì, l’aveva giurato”», v. 28), come se non ci fosse rimasto nient’altro da chiedere.

31 agosto 1941 permette inoltre di rimarcare un aspetto ulteriore del fenomeno già incontrato (per esempio, a proposito del parlare parentetico) per cui il dialogismo deangelisiano farebbe una norma della devianza rispetto all’uso comune; si tratta, nello specifico, dell’impiego dei connettivi *E* e *Ma* come formule d’apertura, che ricorrono in cinque delle tredici domande totali («“E poi?”», v. 8; «“Ma lei?”», v. 12; «“E le sue ginocchia?”», v. 14; «“E i capelli?”», v. 18; «“E spezzò lo stesso il filo di lana?”», v. 25), e che, come osserva Spitzer, sono l’espressione di un collegamento diretto tra il parlante e la situazione (la lunghezza dell’estratto che segue sembra motivabile con la rilevanza delle considerazioni):

La tendenza del parlante a non proferire un giudizio in maniera sconnessa e scollegata, bensì ad agganciarlo a quanto precede, ovvero alla situazione, porta all’uso di *e*, riguardo al quale il Petrocchi dice: «Interrogando, Rimproverando, Dando Ammonimento. *E tu dov’eri quando la pàtria ti chiamava? E voi che sperate da un vivere disonèsto? E tu dove vai ora? E lei viène con noi? Anche più brusco. E che volete voi? E che sia questa l’ultima vòlta che ve lo dico! E che ci rimanga qualcòsa*». I toni bruschi nella prima serie di esempi sono determinati dal fatto che una persona, rappresentata da un pronome personale, è messa in relazione con un complesso (non esplicitato) di circostanze [...]. Nella seconda serie di esempi, una domanda o un’esortazione involontaria viene ricollegata a un complesso (non esplicitato) di circostanze, sottintendendo in tal modo lo stretto legame esistente tra queste e quello. L’esistenza di uno stretto legame, tuttavia, implica che una cosa senza l’altra (ovvero quel complesso di circostanze senza la domanda o l’esortazione che l’accompagnano) non possano sussistere. Quando quel complesso di circostanze non viene esplicitato, esso resta sottinteso; conseguentemente l’ascoltatore immagina l’esistenza dello stretto legame con le circostanze esistenti, da cui deriva l’urgenza della domanda e dell’esortazione. [...] Che nella *e* non vi sia soltanto un collegamento con il contenuto immediatamente precedente si evince nella giustapposizione di *ma* ed *e*, per es. [...] *Ma... e... poi?* [...] *Ma... e allora?* [...] Il *ma* esprime l’ostilità del parlante nei confronti della situazione, la *e* il collegamento della frase alla situazione attuale; il significato è più o meno ‘spiacevole, date le circostanze, cosa succederà dopo (allora)?’. A noi tedeschi colpisce il fatto che la *e* si trovi in prima posizione in quasi tutte le domande del dialogo¹⁹⁰⁷.

Se l’impiego di *E* e *Ma* in prima posizione serve ad agganciare l’allocutore a una situazione in modo tendenzialmente *brusco* e *ostile*, la *spiacevolezza* dell’effetto (incalzante, estenuante, opprimente, e via dicendo) di queste formule sul ricevente risulterà maggiore in un

¹⁹⁰⁷ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., pp. 271-275.

procedimento, come questo, improntato sul modulo dell'interrogatorio o della resa di testimonianza, per cui il collegamento con un complesso di circostanze difficilmente potrà dirsi innocente o piacevole. Ancora una volta, una mossa tipica sembra ripresa in modo straniante rispetto al trattamento comune: lungi dall'agganciare gli attori a una situazione precisa, i connettivi deangelisiani spuntano dal nulla oscuro di una vicenda a sfondo tragico, montata tramite squarci e continui slittamenti del punto focale¹⁹⁰⁸. In altre parole, i connettivi non connettono a niente di atteso o deducibile, ma anzi presentano come derivazioni logiche elementi (come «“le sue ginocchia”», «“i capelli”» e «“il filo di lana”») del tutto imprevedibili e spiazzanti.

Come straniante è il fatto che l'ultima coppia adiacente riguardi proprio l'azione del giuramento (che nel caso delle deposizioni ufficiali si trova all'inizio). In particolare, l'interrogante vuole sapere se la figura femminile al centro della vicenda l'abbia compiuta, e l'interrogato conferma con una risposta ridondante («“Aveva giurato di spezzarlo?” / “Sì, l'aveva giurato”», vv. 27-28). L'efficacia del giuramento, come tutto, dipende dal contesto (dalla relazione): un conto è giurare perseguendo una strategia di rafforzamento assertivo, un altro conto è il giuramento disimpegnato usato come intercalare in circostanze confidenziali; ancora diverso è giurare in un tribunale; secondo Spitzer, la «specie di partita doppia» (almeno doppia) su cui si giocano le diffrazioni linguistiche come quella del verbo *giurare* è a sua volta il risultato di «un certo logoramento» del parlare, del peso che gli viene dato:

Tutte queste formule hanno come presupposto un certo logoramento del “parlare sì, sì; no no”, e ci spingerebbero a giudicare con pessimismo il nostro amore per la verità, se non ci sovvenissimo che sono le nostre – amorali – passioni a esigere forme di assenso e di diniego più forti: giuramento e sfida non sono altro che dei *sì* (e dei *no*) più patetici, che non tengono conto della serietà che hanno nell'uso giuridico. Si tratta qui – come nel caso dell'impiego linguistico del concetto di Dio – di una specie di partita doppia: da un lato si giura “senza riflettere”, ovvero solo a parole, dall'altro seriamente, ovvero di fronte a un tribunale¹⁹⁰⁹.

¹⁹⁰⁸ Cfr. a questo proposito anche Villa: «Se insomma molti nessi vengono bruciati, molti altri rimangono e testimoniano dell'esistenza di un filo ragionato che scorre sotterraneo e che affiora nei propri nodi costitutivi. Sembra in effetti che, come accade in maniera ancora più evidente nei dialoghi, all'interno di un ipotetico discorso razionale di fondo siano stati selezionati i frammenti per qualche motivo ritenuti più rilevanti. Al di là dell'ovvia forza di concentrazione che il singolo frammento possiede, come per quelli dialogici anche i frammenti ragionativi devono molto della loro efficacia poetica, più che al rinvio a quell'immaginario discorso-base – eventualmente ricostruibile in tutti i suoi passaggi concettuali – al vuoto che si inserisce tra un frammento e l'altro, al rapporto cioè che ciascuno di essi instaura con un non-detto irrecuperabile» (M. Villa, *La sintassi di Somiglianze*, op. cit., pp. 214-215).

¹⁹⁰⁹ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 163.

Nel caso di *31 agosto 1941*, i fattori che determinano lo straniamento sono almeno due. Da un lato, si fa questione di un atto di giuramento, per così dire, privato (quello dell'atleta) all'interno di un quello che sembra un interrogatorio ufficiale, per cui il testimone che risponde dei fatti sarebbe il primo a essere sotto giuramento (ma il testo, che comincia *ex abrupto*, non offre indicazioni in merito); vale a dire, senza aver giurato da un punto di vista pragmatico, l'interrogato starebbe giurando sul piano giudiziario che qualcuno ha giurato qualcosa durante una gara sportiva. Dall'altro lato, l'impiego di un verbo semanticamente forte come *giurare* in riferimento a un gesto apparentemente minimo come spezzare un filo («“E spezzò lo stesso il filo di lana?”», v. 25). Eppure, il giuramento quasi ossimorico dell'atleta (fatto non si sa a chi, in riferimento a cosa), lungi dal risultare «patetico», non solo ha tutta la «serietà che hanno [i giuramenti] nell'uso giuridico», ma si carica di quell'oscura potenza propria dei giuramenti sacri.

Procedendo nell'ordine del libro, si incontra il dittico ravvicinato *Colloquio con il padre (I)* e *Colloquio con il padre (II)*: come accadeva in *Somiglianze*, la responsività che non scatta all'interno del singolo testo sembra attivarsi a livello intertestuale, per cui la prima lirica costituirebbe l'enunciato contenente la domanda-stimolo («I prigionieri, hai detto, trovarono / un varco nella cella. [...] Ma perché la sentinella / tacque? È vero che sparò solo sui morti?»¹⁹¹⁰) e la seconda lirica una sorta di risposta, per quanto criptica e apparentemente irrelata («La benda fu crivellata / ma non cadde dagli occhi. Le persiane / si chiudevano... sono certo... [...]»¹⁹¹¹). Un altro titolo dialogico, poco più avanti, è *Parlando a Dario*:

- “Il tappeto cederà
in un punto preciso
non so quale
penso
5 che farà freddo lì, che
il passo crollerà
lungo una stagione
mi abbottono il cappotto,
il viso grigio.”
- 10 “Potevo fare da sfondo. Potevo
toccare cose.
Questa città, dicevi,
ci capiti sempre.
E anche dopo, traballando

¹⁹¹⁰ Da *Colloquio con il padre (I)*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 149, vv. 1-6.

¹⁹¹¹ Da *Colloquio con il padre (II)*, *Ibidem*, vv. 1-3.

- 15 sull'orlo della vasca
 o ricordando un pesce rinchiuso
 nel sacchetto di plastica. Non
 siamo surreali. Morirai
 indicandolo, il tuo respiro.”
- 20 “Guardalo soltanto, guardalo:
 non separare i due regni. Non quello
 che tu immagini, né
 quello che vedrai. Le bestie
 mi sfiorano. Pur di ritornare
- 25 in una cosa unanime,
 il sangue è qui. Potevamo
 toccarci il cappotto o renderci ciechi.
 Sono tutti i nostri
 atti di giustizia”¹⁹¹².

Parlando a Dario può essere tanto un componimento a dialogicità totale quanto un componimento non-dialogico, se a produrre le tre battute è lo stesso attore, come sembra indicare la totale assenza di marche responsive. Prendendo il titolo alla lettera, Dario sarebbe l'allocutore: la voce che parla, tuttavia, dimostra una superiorità epistemica che permette di fare previsioni («“Il tappeto cederà / [...] il passo crollerà», vv. 1-6; «“Morirai / indicandolo, il tuo respiro», vv. 19-20; «“quello che vedrai”», v. 23), valutare il passato e lo stato presente delle cose (“Potevo fare da sfondo. Potevo / toccare cose”», vv. 10-11; «“Sono tutti i nostri / atti di giustizia”», vv. 28-29), dare indicazioni («“Guardalo soltanto, guardalo: / non separare i due regni”», vv. 20-21): saldezza conoscitiva che di solito è riservata alle voci-altre. Ora, se le virgolette alte che demarcano le strofe sembrano indicare tre battute distinte e consecutive, lo spostamento del centro deittico pronominale all'interno delle stesse unità («“Potevo fare da sfondo. Potevo / toccare cose. / Questa città, dicevi, / ci capiti sempre”», vv. 10-13) sembra attivare a livello intra-strofico l'alternanza enunciativa che la punteggiatura, invece, opacizza.

La terz'ultima lirica di *Terra del viso*, nella terza e ultima sezione del libro, *Leggenda del lago di Garda*, sembra una cuspide del dialogismo deangelisiano:

- Se ritornerà, che cosa dovrò dirgli?
- Digli che siamo molti, che siamo stati
 travolti
 e sorteggiati.

¹⁹¹² *Parlando a Dario*, *Ivi*, pp. 155-156.

- 5 – Travolti da quale forza, da quale nemico?
 – Travolti dall'immensa forza di un minuto
 che io non maledico
 perché ho temuto.
- E se soffre, se ti vuole toccare?
- 10 – Disegna il mio viso, la mia prima,
 forte ciocca, il silenzio
 più improvviso.
- Ma qual è il tuo viso? Perché lo nascondi?
- Disegna le imboscate, le battaglie
 15 di triremi
 lui le ha amate!
- Ma qual è il tuo viso? Perché ti allacci il colletto?
- Anch'io le ho amate, le ho amate crollando
 in questa strada
 20 sta nevicando ancora.
- Se mi chiede dove sei, se vuole rivederti?
- In questa mano c'è una linea atroce e giusta
 digli di guardarla
 nostro figlio avrà una voce.
- 25 – Ma se non vuole andarsene, se non vuole ascoltare?
 – Digli di quella pietra, quella briciola di terra
 digli che la fionda non basta più
 per spezzare questa mia serra.
- Ma qual è il tuo viso? Perché lo nascondi?
- 30 – Digli che urlo in una calma strana
 non credermi sposa, non
 credermi lontana¹⁹¹³.

La lirica, a dialogicità totale, è formata da otto quartine che replicano lo stesso schema di fondo: la battuta-stimolo, che occupa una sola misura versale, ha la funzione di domanda (fatta eccezione per la prima quartina, le domande sono sempre due); la replica (non sempre risposta) si estende sui restanti tre versi. Un elemento che salta subito all'occhio è la sostituzione delle virgolette alte con i trattini medi: questo dato apre a considerazioni rilevanti nel momento in cui, come ha mostrato l'esempio di *Un ateismo*, la punteggiatura dialogica può avere in De Angelis una funzione distintiva del tipo di conversazione in corso. Proprio in *Un ateismo*,

¹⁹¹³ *Leggenda del lago di Garda, Ivi*, pp. 172-174.

infatti, i trattini medi erano usati per delimitare il sintagma del *verbum dicendi* nella prima parte del componimento, che rispetto alla seconda parte (dove le battute erano tra virgolette alte) riportava una conversazione massimamente cruciale, cioè saliente da un punto di vista esistenziale. Ora, sembra paradigmatico che lo scambio di *Leggenda del lago di Garda* non sia tra le solite virgolette alte, ma venga distinto dai trattini medi, che già in precedenza erano ricorsi in prossimità di un dialogo cruciale, come lo è (e in particolar modo) questo.

Un altro elemento che accomuna *Leggenda del lago di Garda* alla prima parte di *Un ateismo* è il fatto che l'identificazione degli attori venga permessa soltanto retroattivamente: di fatto, si scopre soltanto in chiusura, nelle ultime due risposte, il tipo di relazionalità che lega i parlanti in causa, come rivela il sintagma al v. 24; il «“lui”» a cui i due interlocutori si riferiscono sarebbe «“nostro figlio”», e loro stessi sarebbero (stati) congiunti da un vincolo amoroso-coniugale («“non credermi sposa”», v. 31), un vincolo che unisce diversamente nella nuova condizione in cui si trova la donna («“digli che la fionda non basta più / per spezzare questa mia serra”», vv. 27-28).

Passando all'analisi del rapporto fra le domande dell'uomo e le risposte della donna, si può osservare un'estrema asimmetria nel comportamento pragmatico di quest'ultima: se a certe domande risponde con congruità e pertinenza d'informazione («“Se ritornerà, che cosa dovrò dirgli?” / “Digli che siamo molti, che siamo stati / travolti / e sorteggiati”», vv. 1-4), su altre, e si tratta proprio di quelle che riguardano il suo viso (la restituzione della faccia¹⁹¹⁴), l'interlocutrice sorvola e glissa, continuando a rispondere alla domanda del turno precedente («“Ma qual è il tuo viso? Perché lo nascondi?” / “Disegna le imboscate, le / battaglie / di triremi / lui le ha amate!” // “Ma qual è il tuo viso? Perché ti allacci il colletto?” / “Anch'io le ho amate [...]”», vv. 13-18). Risulta particolarmente emblematico, inoltre, il fatto che, nella terza quartina, alla domanda «“E se soffre, se ti vuole toccare?”» (v. 9) risponda proprio «“Disegna il mio viso, la mia prima, / forte ciocca, il silenzio / improvviso”» (vv. 10-11); un disegno, come quello delle «“imboscate”» e delle «“battaglie di / triremi”», estremamente difficile da eseguire, anche qualora il viso fosse ben conosciuto. In altre parole, l'attrice si dimostra cooperativa quando si tratta di suggerire al partner come comportarsi, ma diventa reticente quando si tratta di rivelare il suo viso – e naturalmente, è proprio quest'ultimo il punto che interessa maggiormente all'interlocutore, che continua a ripetere la stessa domanda fino al turno finale («“Ma qual è il tuo viso? Perché lo nascondi?”», v. 29).

¹⁹¹⁴ Cfr. l'analisi di *Appuntamento a ora insolita*, §§ 7.2.2.

Al di là di questa responsività intermittente, è opportuno rimarcare come l'interrogata occupi una posizione di superiorità epistemica rispetto all'interrogante, che le si rivolge con lo scopo preciso di ottenere informazioni e indicazioni su come far fronte a una serie eventuale di situazioni; la parlante, che si esprime anche al tempo futuro, gli risponde dicendogli cosa deve fare e cosa non deve credere: «“non credermi sposa, non / credermi lontana”», vv. 31-32. In merito a questi versi finali, com'è tipico in De Angelis, la ripetizione della testa del sintagma verbale attiva uno straniamento, che qui risulta prodotto sia dal cortocircuito tra una relazionalità convenzionale-giuridica («“non credermi sposa”») e una relazionalità astrattamente metaforizzata in termini di spazio («“non / credermi lontana”»), sia dal fatto che le due prescrizioni negative sembrano prima indirizzare a un lasciarsi andare e poi ribadire una vicinanza empatica-affettiva.

Appare inoltre emblematica la ricorrenza degli inviti a dire, che ritornano in cinque luoghi: due nella forma *dire di* («“digli di guardarla”», v. 23; «“Digli di quella pietra”», v. 26), tre nella forma *dire che* («“Digli che siamo molti [...]”», v. 2; «“digli che la fionda non basta”», v. 27; «“Digli che urlo”», v. 30): con questi precetti, l'enunciatrice istruisce l'allocutore in merito alle informazioni ed esortazioni che deve a sua volta trasmettere a qualcun altro, come una sorta di passaggio di testimone o, con una metafora concettuale usata altrove, di staffetta dialogica (come accadrà anche nei versi conclusivi di *Donatella*).

Riprendendo le considerazioni sulle due diverse modalità di interrogatorio di *31 agosto 1941* e *Leggenda del lago di Garda*, scarno e istituzionalizzato il primo, empatico e ad alto tasso di coinvolgimento emotivo il secondo, si può aggiungere come *31 agosto* sia implicato in una struttura ad anello, per cui il produttore della prima battuta è anche l'ultimo a parlare (la parola torna a lui, chiudendo un cerchio); per contro, i turni liminari di *Leggenda del lago* sono prodotti da attori diversi (la struttura è aperta, potenzialmente libera per un nuovo aggancio interrogativo); inoltre, mentre nell'interrogatorio 'ufficiale' chi domanda non lo fa per colmare una lacuna ma per raccogliere una deposizione, le questioni sollevate in quello 'intimo' sono prodotte da un posizionamento epistemico *bottom-up*, di non-conoscenza (*Unknowing position* o *epistemic stance*, nei termini del *KUB model* di Ramona Bongelli¹⁹¹⁵), per cui si domanda per conoscere qualcosa (in particolare, il *viso*) che non è dato conoscere senza la cooperazione di chi risponde (ma che proprio quando si tratta di rispondere sul *viso* non coopera).

¹⁹¹⁵ Cfr. A. Zuczkowski, R. Bongelli, I. Riccioni, *Epistemic Stance in Dialogue*, op. cit.

In conclusione a questa incursione in *Terra del viso*, nel terzo libro deangelisiano si possono isolare tratti conservativi rispetto al modello dialogico di *Somiglianze*, fra cui il dislivello epistemico fra le voci in causa, la funzione esortativo-didascalica, la presenza delle marche opacizzanti; e allo stesso tempo tratti innovativi, come la dialogicità totale, laddove il modulo dell'interrogatorio favorisce la formazione di coppie visibilmente adiacenti, attivando una responsabilità esplicita, immediata, addirittura (non sempre) congruente. Il campione forse più eloquente di questo statuto-in-mutamento è *Un ateismo*, dove la soppressione e la ricomparsa delle marche interpuntive segnala il passaggio fra due tipi di conversazioni diversamente opache e radicalmente opposte: a sfondo esistenziale la prima e ordinariamente dismessa la seconda, basata su frammenti memoriali liquidati come «“notizie, soltanto notizie”».

§§ 10.2.2 *Distante un padre*

Distante un padre (1989) riprende sostanzialmente la messa in opera di opacità cominciata da *Somiglianze*: nessuno degli attori viene identificato o identifica direttamente l'altro, le battute dirette si inseriscono come un corpo estraneo al testo e sono contrassegnate da una sostanziale irrelatività; in accordo con Villa, «l'impressione in merito a *Distante un padre* è quella di un'ulteriore contrazione (con la parziale eccezione di alcune poesie in dialetto), testimoniata anche dalla perdita della variante del *botta e risposta* introdotta dal libro precedente»¹⁹¹⁶.

Chi parla, e a chi, in *Sala parto*, la lirica incipitaria, composta da battute apparentemente irrelate, prodotte da uno stesso enunciatore, in tre riprese consecutive? Ancora una volta, l'indizio chiarificatore giungerebbe nei versi finali: «“Non ti ho mai parlato / di tua madre. Era / bella come l'alga, triste / come i tentacoli dell'aragosta, forte come le / pupille”»¹⁹¹⁷ (corsivo mio). Ne *L'ora di punta*, proseguendo, il flusso principale viene interrotto da due battute che sembrano rispondere a un enunciato-stimolo omesso («“Sì, dopo la messa, / è possibile uscire”», «“Ma domenica, non ricordi, è stamattina”»¹⁹¹⁸): in che rapporto sono (mutualmente e rispetto al discorso che interlineano)? I tre interventi che scandiscono *Todeti*, per continuare, sono da ascrivere all'«uomo» che compare nei versi iniziali oppure a tre voci diverse (rispettivamente dell'«uomo», dell'«aria» e della «bilancia delle due»), come indicherebbe il fatto che i primi («“Di lei nulla importa”», «“Tutto di lei

¹⁹¹⁶ M. Villa, *La sintassi di Somiglianze*, op. cit., p. 248.

¹⁹¹⁷ Da *Sala parto*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 186, vv. 13-17.

¹⁹¹⁸ Da *L'ora di punta*, *Ivi*, p. 199, vv. 17-18 e v. 24.

conta”»¹⁹¹⁹) sembrano escludersi, se non contraddirsi, a vicenda? Due battute etero-prodotte sono senz’altro quelle di *La costruzione della luce* («“Sbattimi piano... non togliermi la gonna... / ora è la città che mi aziona il respiro.” / [...] “Mi sono svegliato in un treno / di zucchero nero. Avevo qualcuno nella bocca”»¹⁹²⁰): eppure, l’enunciato *io*-orientato dell’uomo può dirsi relato all’asserzione-richiiesta della donna? E può dirsi relata, per chiudere la breve rassegna, la pseudo-coppia di *Intuizione finita* («“La terra che fai rotolare / dov’è?” [...] “Il corpo era assiderato, / purpureo, privo di essenza”»¹⁹²¹)?

Un elemento notevole del sistema di *Distante un padre* è il fatto che nella quarta e ultima sezione del libro, *Le terre gialle*, proprio in concomitanza dell’uso del dialetto, le forme dialogiche tendano a una limpidezza maggiore: ricorre il sintagma del *verbum dicendi* («“Se bütasi a di / con la vus rutta: “chi l’è che al savrà / di sa me vitta?”. // “Ven an sa” – a j’a dij l’atar avizin – “T’an nen / mantnì la so prumesa, né?”»¹⁹²²), compaiono allocutivi all’interno delle battute («“A man viz ben ’d la so facia, sniura: j’öcc celest / ad cul fazàn in agunija / an Chilla j’arsuscitu ciarissimi”»¹⁹²³) e, più in generale, la responsività diventa più marcata, permettendo di parlare con minore esitazione di coppie di battute adiacenti («“Parché at costruissi is simitèri ’d carta?” / [...] “Pudivu nen pruteg-lu, e a l’è tüt”»¹⁹²⁴). Ora, sembra rilevante che proprio questa sezione, in un libro incentrato sulla figura paterna, recuperi il dialetto monferrino della madre, come commenta lo stesso autore: «in *Distante un padre* è importante anche la figura materna, Carla Del Poggio, che è al centro dell’ultima sezione in dialetto monferrino e che mi ha anche aiutato nella scelta dei vocaboli e delle sfumature espressive»¹⁹²⁵, come se questo «parlar materno non letterario»¹⁹²⁶ permettesse il ristabilirsi di una comunicazione più normalizzata e l’oscurità linguistica avesse un effetto deterrente sull’opacità enunciativa.

In conclusione, in modo diverso ma con lo stesso risultato di *Terra del viso*, anche *Distante un padre* gioca su due trattamenti del dialogato: da un lato, volendo ricondurre a un’unica domanda gli interrogativi che sorgono in presenza di queste forme opache, in che

¹⁹¹⁹ Da *Todeti*, *Ivi*, p. 201, v. 3 e v. 8.

¹⁹²⁰ Da *La costruzione della luce*, *Ivi*, p. 203, vv. 3-9.

¹⁹²¹ Da *Intuizione finita*, *Ivi*, p. 215, vv. 4-15.

¹⁹²² Da *Lëttra a Claudio*, *Ivi*, p. 238, vv. 3-7 («Chiese con la voce rotta: / “Chi saprà di questa mia vita?”. // “Dunque è vero” – disse l’altro vicino – “è vero che / non ti hanno mantenuto la promessa”»).

¹⁹²³ Da *Stansa*, *Ivi*, p. 237, vv. 8-10 («“Ricordo bene il suo viso, signora: gli occhi azzurri / di quel fagiano agonizzante / in lei risuscitano chiarissimi”»).

¹⁹²⁴ Da *Riassunto dal paradisi*, *Ivi*, pp. 239-240, vv. 9-16 («“Perché costruisci questo cimitero di carta?” / [...] “Non potevamo proteggerlo, ed è tutto”»).

¹⁹²⁵ M. De Angelis, *Massimo Natale, sulla figura del padre*, in *Id.*, *La parola data*, op. cit., p. 127.

¹⁹²⁶ S. Verdino, *Postfazione a M. De Angelis, Tutte le poesie*, op. cit., p. 436.

misura questi episodi possono considerarsi dialogici? Dall'altro lato, l'ultima sezione dialettale apre la strada di una maggiore chiarezza.

§§ 10.2.3 *Biografia sommaria*

Nonostante siano soltanto due gli scambi effettivi presenti in *Biografia sommaria* (1999), entrambi nella terza sezione *Capitoli del romanzo*, il quinto libro deangelisiano sembra costituire un momento di snodo fondamentale, dove in un certo senso culmina la parabola dell'opacità. Come scrive Villa, infatti,

è in *Biografia sommaria* che le modalità narrative e drammatiche tornano in primo piano: soprattutto all'interno della sezione "Capitoli del romanzo", ricompare la struttura del dialogo tra due personaggi svolto in uno scenario urbano che caratterizzava diverse poesie della prima raccolta. Due sono però le differenze fondamentali rispetto al libro del '76. Innanzitutto, una maggiore linearità narrativa: [...] agli scorci sintetici di *Somiglianze* si sostituisce un procedere più disteso e più attento a segnalare i passaggi tra immagini ed eventi. Un'altra affinità solo apparente consiste nell'uso dei puntini di sospensione all'interno del discorso diretto. Se nella raccolta d'esordio la tecnica era impiegata per mimare difficoltà comunicative e, sul piano compositivo, il processo di selezione metonimica del discorso, in *Biografia sommaria* si tende a puntare di più su una riproduzione delle pause, delle esitazioni e delle reticenze tipiche del parlato [...]. Si ha insomma una maggiore esplicitazione dei legami e, dove anche si creano pause nella continuità del flusso, una loro rinnovata plausibilità sul piano mimetico¹⁹²⁷.

Il primo dialogo effettivo si trova nell'incipitaria, *Cartina muta*, da cui Afribo sceglie di partire per «delineare un repertorio di tratti formali idiosincriticamente deangelisiani per frequenza, capacità di farsi notare, pregnanza identitaria»¹⁹²⁸; l'episodio registra una commistione tra

¹⁹²⁷ M. Villa, *La sintassi di Somiglianze*, op. cit., pp. 248-249; ma cfr. anche Verdino: «*Biografia sommaria* costituisce [...] un nuovo appuntamento decisivo della poesia italiana. [...] Si ripristina una modalità discorsiva, che può divenire anche piena narrazione autobiografica» (S. Verdino, *Postfazione* a M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 439). È lo stesso De Angelis a mettere l'accento sull'apertura alla narratività del libro del 1999: «In *Biografia sommaria* c'è in effetti una sezione narrativa e alcune poesie [...] presentano scene, personaggi: Donatella, Paoletta, il ragazzo dell'Idroscalo. Ma anche in altri libri ci sono poesie che, senza dirlo con chiarezza, partono da un episodio. Solo che in questo caso l'episodio viene scavato sempre di più, viene ridotto a una linea essenziale, alla nervatura della foglia, e dunque perde la sua dimensione narrativa, si riduce a questo nucleo, che però reca traccia dell'evento da cui era partito» (M. De Angelis, *Nell'aula 21 di Luca Manes*, in Id., *La parola data*, op. cit., pp. 51-52).

¹⁹²⁸ A. Afribo, *Deangelisiana*, op. cit., p. 107; poco più avanti, lo studioso continua: «Pur parlando d'altro – cioè di "una passeggiata notturna, reale o immaginata" [...] – questo testo rinvia al suicidio della poetessa Nadia Campana, a Milano in una notte del 1985. Lo confermano le prove esterne, cioè che in altri testi a lei dedicati (*Nadiella*, *Verso la mente*) non c'è Nadia senza suicidio. [...] Nadia Campana – come già Marina Cvetaeva trasfigurata in tragica cronometrista in *31 agosto 1941* – non è che una variante del tipo femminino deangelisiano, fatto di donne atlete, guerriere, amazzoni, che si installano fin da *Somiglianze* ma che trovano il loro acme proprio

l'opacità distintiva del libro d'esordio e la nuova tendenza a una «maggiore esplicitazione dei legami»:

- Camminiamo ancora verso un vetro. Poi lei
getta in un cestino l'orologio e gli occhiali,
si toglie il golf azzurro, me lo porge silenziosa.
“Perché fai questo?”
- 10 “Perché io sono così”, risponde una forma dura della voce,
un dolore che assomiglia
solamente a se stesso. “Perché io...
né prendere né lasciare.” Avvengono parole
nel sangue, occhi che urtano contro il neon
- 15 gelati, intelligenti e inconsolabili,
mani che disegnano sul vetro l'angelo custode
e l'angelo imparziale, cinque dita strette a un filo,
l'idea reggente del nulla, la gola ancora calda.
- “Vita, che non sei soltanto vita e ti mescoli
20 a molti esseri prima di diventare nostra...
... vita, proprio tu vuoi darle
un finale assiderato, proprio qui, dove gli anni
si cercano in un metro d'asfalto...”
- Interrompiamo l'antologia
25 e la supplica del batticuore. Riportiamo esattamente
i fatti e le parole. Questo,
questo mi è possibile. Alle tre del mattino
ci fermammo davanti a un chiosco, chiedemmo
due bicchieri di vino rosso. Volle pagare lei. Poi
- 30 mi domandò di accompagnarla a casa, in via Vallazze.
Le parole si capivano e la bocca
non era più impastata. “Dove sei stata
per tutta la mia vita...” Milano torna muta
e infinita, scompare insieme a lei, in un luogo buio
- 35 e umido che le scioglie anche il nome,
ci sprofonda nel sangue senza musica. Ma diverremo,
insieme diverremo quel pianto
che una poesia non ha potuto dire, ora lo vedi
e lo vedrò anch'io... lo vedremo,
- 40 ora lo vedremo... lo vedremo tutti... ora...
... ora che stiamo per rinascere¹⁹²⁹.

in *Biografia sommaria* e proprio nella sezione del nostro testo, *Capitoli del romanzo*. Da qui il fatto che, pur mutando le donne, non mutano certi loro tratti o stimate. Nel nostro testo, ad esempio, [...] il gelo tragico unisce Nadia [...] alla Donatella del testo omonimo» (*Ivi*, pp. 109-111).

¹⁹²⁹ *Cartina muta*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 264-266.

Se, da un lato, in *Cartina muta* sono ripristinati alcuni indicatori del dialogo, dall'altro si continua a far leva sulle marche opacizzanti, laddove l'opacità è aumentata dalla limpidezza, ovvero dall'accostamento a un modo di procedere «più disteso e più attento a segnalare i passaggi»¹⁹³⁰. Si può dunque cercare di distinguere i tratti opachi da quelli eloquenti, a partire da questi ultimi. In primo luogo, le battute ai vv. 9-13 («“Perché fai questo?” / “Perché io sono così [...]”») costituiscono un'inequivocabile coppia adiacente (poco importa, in questo caso, quanto la risposta soddisfi l'orizzonte di attesa della domanda); le virgolette alte delimitano la scansione dei turni, interrelati; la seconda battuta si ripartisce in due riprese, enfatizzate dal sintagma del *verbum dicendi* in posizione mediana.

La stessa relazione interlocutiva, in un certo senso, si redistribuisce e distende in un rapporto più simmetrico che complementare; se è vero che la domanda «“Perché fai questo?”» può sottendere un rimprovero, niente insegna o pretende di insegnare esplicitamente: richiamo e giustificazione si trovano sullo stesso piano. Inoltre, i blocchi diegetici che separano le battute (e proprio in prossimità di queste) 'narrativizzano' il procedere della conversazione («Avvengono parole / nel sangue», vv. 13-14; «Interrompiamo l'antologia / e la supplica del batticuore. Riportiamo esattamente / i fatti e le parole», vv. 24-26); «Le parole si capivano e la bocca / non era più impastata», vv. 31-32; «Milano torna muta», v. 33): anche in virtù di ciò, *Cartina muta* si allontana dal modello di *Somiglianze*, dove lo spazio che separa gli enunciati è occupato da descrizioni lirico-paesaggistiche che nulla dicono dello scambio verbale in corso.

Ma nel piatto più basso della bilancia ci sono ancora i tratti opachi. Intanto, l'interlocutrice viene individuata da un fuoco estremamente privato, per cui le informazioni principali (il nome e soprattutto il tipo di relazione che intercorre) sono omesse, in quanto superflue, mentre si registra una speciale premura nel dar conto di particolari secondari (chi ha pagato da bere, il nome della via di casa). L'adespoticità degli enunciati non permette di decodificare il produttore della domanda al v. 9 «“Perché fai questo?”»; leggendo la battuta in continuità con il verso precedente («si toglie il golf azzurro, me lo porge silenziosa»), sembrerebbe che a parlare sia il soggetto, che reagisce verbalmente alla muta consegna dell'indumento da parte della donna (a lato, anche la prima interazione di *Somiglianze*, *Dovunque ma non*, era stata preludiata dall'immagine di lei che «si toglie il golf»¹⁹³¹); d'altra

¹⁹³⁰ M. Villa, *La sintassi di Somiglianze*, op. cit., p. 249.

¹⁹³¹ «Unifica più donne anche il *golf azzurro* del v. 7 [...]. Ad entrambi (*golf e cappotto*) è pure connessa una ritualità preliminare a un gesto o a un evento, direbbe De Angelis, *definitivo* – una gara, una lotta, una sfida col

parte, «“Perché fai questo?”» è una domanda tradizionalmente rivolta a (non prodotta da) l'io dialogico, sollecitato a una presa di coscienza.

Un altro fattore di opacità è che, di un incontro durato ore («Alle tre del mattino / ci fermammo davanti a un chiosco [...]»)), venga riportato proprio questo frammento, tanto cruciale quanto insoluto: la risposta sfrutta un parlare generico e non pianificato, appiattito su frasi fatte¹⁹³², che procede per false partenze e cambi progettuali, senza adempiere in sostanza la richiesta di spiegazione («“Perché io sono così”, risponde una forma dura della voce, / un dolore che assomiglia / solamente a se stesso. “Perché io... / né prendere né lasciare”», vv. 10-13).

Se le prime due battute dirette di *Cartina muta* costituiscono senz'altro una coppia adiacente, le ultime due (vv. 19-23 e vv. 32-33) hanno uno statuto più anomalo. Per quanto riguarda la terza, graficamente isolata dai bianchi, non è orientata verso nessuno degli attori ma apostrofa la «“Vita”», definita «“nostra”» come se fosse prodotta coralmemente o da un enunciatore che parla a nome di tutti («“Vita, che non sei soltanto vita e ti mescoli / a molti esseri prima di diventare nostra... / ... vita [...]”», vv. 19-21). Nella quarta e ultima battuta, la sola che il testo consentirebbe di attribuire, l'io dialogico riprende curiosamente la parola «“vita”», ma preceduta da un aggettivo possessivo di prima persona («“Dove sei stata / per tutta la mia vita...”», vv. 32-33, corsivo mio); parole identiche ricorrevano in una delle parentetiche pseudo-dialogiche di *Somiglianze*, ma intonate all'interrogazione: («“dove sei stata / per tutta la mia vita?”»¹⁹³³. Non è detto, poi, che l'allocuzione sia esplicitamente rivolta alla controfigura e non si tratti invece di una combustione *post-mortem*, cui l'attore dà sfogo

destino... un suicidio. In *Cartina muta* Nadia “si toglie il golf” [...]. È un gesto ricorrente che rimanda al tema della *nudità* primordiale, eroicamente antiborghese e magico-iniziatica; della *nudità* intrinseca alla donna guerriera (al tipo umano “che lotta”») (A. Afrìbo, *Deangelisiana*, op. cit., p. 112).

¹⁹³² «Le parole e i sintagmi come “mezzo parlare” [...], “lingua imprestata” [...], “chiacchiera” [...] valgono come indicazione e glossa di commento su una parte fondamentale del vocabolario deangelisiano, quello cioè della lingua d'uso e del parlato. In questo vocabolario mi ha colpito la frequenza significativa senza essere eccessiva di frasi fatte, sintagmi convenzionali e plastificati, *imprestati* appunto, locuzioni fisse» (*Ivi*, p. 123).

¹⁹³³ Da *Un perdente*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 62, vv. 14-15. De Angelis stesso, sollecitato da Claudia Crocco, riflette sulla ripresa dell'antico verso all'interno di *Cartina muta*: «Mi ha seguito come un *refrain*, questo verso bello e sentimentale. Ho cercato ogni volta, nelle varie poesie, di dargli un'intonazione diversa. Ironica e amara in *Un perdente*, malinconica in *Cartina muta* [...] *Cartina muta* è una delle mie preferite. Nasce dopo molti tentativi e varianti – caso raro in *Biografia sommaria* – e ora ne sono pienamente convinto. È una poesia narrativa, un breve poemetto che racconta l'ultima sera trascorsa con una cara amica e poetessa, Nadia Campana, morta tragicamente nel giugno del 1985. Narra di una lunga passeggiata che abbiamo fatto insieme – dalla Comasina a Città Studi – e la progressiva sensazione di morte che ci accompagnò in quel tragitto. Di morte, ma anche di tremore, di gioia intravista, di preghiera, di vicinanza perduta, di sforzo affannoso e palpitante per ritrovarla. Una sera di lunghi e costernati silenzi, nella quale la domanda “dove sei stata per tutta la mia vita?” si avvia per un nuovo sentiero. Non è più la dichiarazione di un amore e neppure di un'attesa finalmente coronata. No. Al contrario, è il dubbio sgomento che la vita di lei si sia giocata altrove e che averla creduta vicina sia stata solo un'illusione» (M. De Angelis, *Colloquio estivo con Claudia Crocco*, in Id., *La parola data*, op. cit., p. 97).

una volta rimasto solo in una Milano «muta / e infinita» (vv. 33-34). Venendo meno la componente della responsività, gli ultimi due riporti cadrebbero fuori dall'episodio dialogico, nel terreno comune alla cospicua serie di infiltrazioni che non attecchiscono.

Nell'ultima parte (vv. 38-41), una voce non virgolettata *noi*-orientata si rivolge a un allocutore non-identificato con una serie di moniti frammentari che molto si giocano sulle riprese di interi segmenti e altri fenomeni di ripetizione¹⁹³⁴; si pensi, per esempio, alla seconda strofa di *Controluce* dove, come qui, si faceva menzione all'insufficienza del linguaggio verbale: «Ma diverremo, / insieme diverremo quel pianto / che una poesia non ha potuto dire» (vv. 36-38). Rispetto a *Somiglianze*, anche questa modalità enunciativa sembra propendere per una riduzione della complementarità tra ricevente e mittente, che associa il suo destino a quello dell'allocutore («ora lo vedi / e lo vedrò anch'io... lo vedremo», vv. 38-39).

A una misura di distanza da *Cartina muta*, si trova un altro componimento a dialogicità quasi-totale, *Donatella*, dove lo scarto rispetto alla matrice del libro d'esordio sembra acuirsi:

La danza fiorisce, cancella il tempo e lo ricostruisce
come questo sole invernale sui muri
dell'Arena illumina i gradoni, risveglia insieme agli anni
gli dei di pietra arrugginita. “C'è Donata De Giovanni?
5 Si allena ancora qui?” “Come no, la Donatella,
la velocista, la sta semper da per lé.”

Mi guardava fisso, con l'antica dolcezza milanese
che trema lievemente, ma sorride. “Eccola, guardi,
nella rete del martello... la prego... parli piano...
10 con una mano disfa ciò che ha fatto l'altra mano.”
“Chi è costui? Un custode, un'ombra, un indovino...
quali enigmi mi sussurra” Si avvicinò
a Donata, raccolse una scarpetta a quattro chiodi.
“La tenga lei, signore, si graffia le gambe...
15 ... povera Donata... è così bella... Lei l'ha vista...”

“Forse il punto luminoso della pista
si è avvitato a un invisibile spavento, forse
quest'inverno è entrato nella gola insieme al cielo:
era sola, era il ventuno o il ventidue gennaio
20 e ha deciso di ospitare tutto il gelo”
“O forse, si dice, è successo quando ha perso

¹⁹³⁴ «il finale sublime è valorizzato da alcune mosse formali ad effetto enfatico e rallentante che lo staccano nettamente dal resto. Ovvero: *geminaciones* in serie (*diverremo-diverremo, lo vedi-lo vedrò-vedremo-vedremo, ora-ora*); serie di puntini sospensivi-dilatativi-elativi; il passaggio dal presente al futuro profetico e dalla terza persona alla coralità del *noi*» (A. Afribo, *Deangelisiana*, op. cit., pp. 110-111).

il posto all'Oviesse, pare che piangesse
giorno e notte... per non parlare di suo padre...
i dottori che ha chiamato... mezza Milano”

- 25 “Io, signore, sbaglierò, le potrà sembrare strano
ma dico a tutti di baciarla, anche se in questo
quartiere è difficile, ci sono le carcasse dell’amore
c’è di tutto dietro le portiere. Sì, di baciarla
come un’orazione nel suo corpo, di baciare
30 le ginocchia, la miracolosa forza delle ginocchia
quando sfolgora agli ottanta metri, quasi al filo
e così all’improvviso si avvera, come un frutto”

- 35 “Lo dica già stasera, in cielo, in terra, dappertutto
lo dica alle persone di avvicinarsi: ne sentiranno
desiderio – è così bella – e capiranno che la luce
non viene dai fari o da una stella, ma dalla corsa
puntata al filo, viene da lei, la Donatella”¹⁹³⁵.

I quattro versi iniziali forniscono le coordinate spazio-temporali che incorniciano l’episodio: una giornata invernale, un’arena sportiva milanese. Il dialogo comincia *ex abrupto*, con una coppia di battute adiacenti, domanda-risposta, che cadono nel testo senza *verbum dicendi*: «“C’è Donata De Giovanni? / Si allena ancora qui?” “Come no, la Donatella, / la velocista, la sta semper da per lé”» (vv. 4-6); i versi successivi permettono quindi di attribuire l’iniziativa all’*io* dialogico e la replica a un enigmatico custode. L’apertura richiama alla mente gli episodi pascoliani (si pensa in particolare a *Placido*, in *Myricae*¹⁹³⁶) dove chi dice «io» si mobilita (ma è un viaggio regressivo, onirico-visionario) alla ricerca di una persona cara, e il co-enunciatore lo ‘accontenta’ con una falsa risposta (nel caso di *Placido*, indicandogli la terra di una sepoltura recente *come se fosse il ragazzo*).

La situazione, di fatto, non sembra tanto distante da quella deangelisiana: il soggetto pone due domande estremamente precise (addirittura identificando con nome e cognome la persona che cerca), ma la controparte reagisce soltanto al richiamo del nome, evitando di rispondere alle interrogative («“C’è [...] / Si allena ancora qui?”»): «“Come no, la Donatella, / la velocista, la sta semper da per lé”» (vv. 6-7). *Ma certo, Donatella, la velocista, sta sempre per i fatti suoi*: la replica è modellizzata sulla conferma, come se la domanda fosse *Conosci Donata De Giovanni?* (e non *È qui?*); inoltre, risulta interessante che l’unica frase che il

¹⁹³⁵ *Donatella*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 267-268.

¹⁹³⁶ «“Dove?” Io / cercava un fanciullo mio [...] “Qui” disse quell’uomo [...] “Qui” mi disse: “non vede?” / Io vidi: tra il grigio becchino / e noi, vidi un nero, al mio piede, // di terra»; cfr. §§ 4.1.3.

partner proferisce in dialetto milanese, «“la sta semper da per lé”», definisca un tratto caratteriale (nello specifico, l’introversione) così importante nel mondo di De Angelis.

I due versi successivi, con cui si apre la seconda strofa, riportano le espressioni facciali dell’interlocutore (un fenomeno para-dialogico impensabile all’altezza di *Somiglianze*) attraverso una costellazione di tratti (lo sguardo fisso, «l’antica dolcezza», il tremore, il sorriso) che, nel loro insieme, rimandano alle matrici figurali delle apparizioni fantasmatiche, al *topos* del custode oltremondano. Tale rappresentazione trova un riscontro nel turno successivo, dove il guardiano (analogamente al becchino di *Placido*) mostra con fare sacrale “Donata” dentro la rete di protezione per il lancio del martello, invitando l’*io* a non alzare la voce: «“Eccola, guardi, / nella rete del martello... la prego... parli piano... / con una mano disfa ciò che ha fatto l’altra mano” (vv. 8-10); le ultime parole fanno riferimento a un’opera di decostruzione-costruzione che richiama la gestualità del lenzuolo funebre di Laerte, o la spola interminabile della *Tessitrice* pascoliana.

Ai vv. 11-12, le virgolette alte delimitano una battuta che ha lo statuto di un *a solo*, un espediente (in analogia con i «commenti *off*»¹⁹³⁷ del dialogo cinematografico) frequente negli episodi lirici, con cui l’*io* dialogico si indirizza a sé stesso e dà voce ai suoi pensieri: «“Chi è costui? Un custode, un’ombra, un indovino... / quali enigmi mi sussurra”». Ancora più ermetica della precedente è la battuta ai vv. 14-15, che l’umbratile usciere pronuncia consegnando al soggetto una scarpetta chiodata (ovvero un altro indumento, sulla scia dei «golf» già incontrati): «“La tenga lei, signore, si graffia le gambe... / ... povera Donata... è così bella... Lei l’ha vista...”» (vv. 12-15). Come in *Placido*, viene a instaurarsi un rapporto ambiguo tra quello che l’interlocutore invita a guardare («“Eccola, guardi”») e la persona che l’*io* sta cercando: si nota, in particolare, la contrapposizione fra il predicato vitalistico usato dal soggetto nell’iniziativa, *allenarsi* («“Si allena ancora qui?”»), e la gestualità minima, simulacrale, caratterizzata da una ripetitività arcana e pericolosa («“con una mano disfa [...]”», «“si graffia le gambe”») di cui parla l’interlocutore.

La mancanza di verbi dichiarativi nella terza strofa non permette di attribuire univocamente le due battute che la compongono. Se si tiene conto del fatto che l’ultimo intervento della strofa precedente è prodotto dal custode e il primo di quella successiva sembra da ascrivere al soggetto (l’unico a usare la prima persona), si dovrà supporre almeno un salto della turnazione, per cui uno dei parlanti prenderebbe la parola per due volte di seguito. Inoltre, non è detto che le due sentenze dubitative facciano parte dello scambio diadico, e non siano

¹⁹³⁷ F. Rossi, *Il dialogo nel parlato filmico*, in C. Bazzanella, *Sul dialogo*, op. cit., p. 166.

piuttosto una forma di *vox populi* («“si dice”» «“pare”») interpolata all’interno del testo: in questo senso, il motivo del suicidio viene introdotto in modo obliquo e indiretto, staccandosi la terza strofa da quelle che precedono e seguono in virtù di un ritorno di opacità.

Le ultime due strofe ospitano un turno ciascuna: prima quello del soggetto, che si riposiziona come emissario (o predicatore) di un evento quasi-religioso all’interno di un consorzio sociale ostile alla ricezione («“Io, signore, sbaglierò, le potrà sembrare strano / ma dico a tutti di baciarla, anche se in questo / quartiere è difficile [...]. Sì, di baciarla / come un’orazione nel suo corpo”», vv. 25-29 e ss.), e infine quello del guardiano, che conferma il riposizionamento dell’*io* incentivandolo a diffondere un messaggio «“in cielo, in terra, dappertutto”»: un messaggio di natura sostanzialmente messianica, in quanto si tratta di «“dire alle persone di avvicinarsi”» per partecipare a una miracolosa comprensione della luce («“Lo dica già stasera, in cielo, in terra, dappertutto / lo dica alle persone di avvicinarsi [...] e capiranno che la luce / [...] viene da lei, la Donatella”», vv. 33-37). L’ultima battuta di *Donatella*, oltre a confermare il riposizionamento dell’*io* come intermediario fra rivelazione luminosa e parola pronunciata (il che rimanda, in particolare, al *Moses* di Bigongiari¹⁹³⁸, poeta importante per De Angelis), è anche un invito a parlare affinché altri si mobilitino in un percorso di comprensione: lo stesso principio dialogico della *Commedia*.

Rispetto agli episodi dei libri precedenti, *Cartina muta* e *Donatella* spiccano per l’ingrandimento del contesto, ossia per un’esplicitazione del rapporto fra dialogato e cornice situazionale: l’incontro si situa entro coordinate spazio-temporali precise (per quanto possano esserlo le coordinate liriche), anticipando i palinsesti degli ultimi due libri, *Incontri e agguati* e *Linea intera, linea spezzata*. In conclusione, la situazione conversazionale diventa un prodotto odeporico, connessa cioè alle peregrinazioni del soggetto, che si muove in spazi urbani e in luoghi periferici (quasi sempre milanesi) dove un’ombra del passato lo attende.

§§ 10.2.4 *Incontri e agguati*

Dopo la bassissima densità di *Biografia sommaria*, l’opera deangelisiana attraversa una nuova stagione di silenzio dialogico: nessuno scambio di battute effettivo in *Tema dell’addio* (2005), né in *Quell’andarsene nel buio dei cortili* (2010).

Nella seconda sezione eponima del libro del 2015, un soggetto dedito a vagabondaggi urbani «alla stazione di Greco» come «in un pub / di Porta Vercellina» si imbatte in antiche

¹⁹³⁸ Piero Bigongiari, *Moses*, Milano, Mondadori, 1979.

conoscenze con cui si innescano scambi di battute. Il primo, che si trova nel quinto testo della sezione, svolge il motivo del riconoscimento dell'altro (un compagno degli anni lontani del liceo), riconoscimento che avviene grazie al ricordo di un'abilità specifica:

Ma oggi ti è riuscito
l'antico affondo, il pezzo di bravura,
chiamandomi per nome tra la Polfer e i sonnambuli
10 del binario ventidue. "Ti ricordi di me?
Io abito qui". "Ricordo quella versione
di Tucidide difficilissima. Solo tu... solo tu."
"Toiósde men o táfos eghéneto..."¹⁹³⁹.

L'incontro ha luogo in uno spazio degradato, alla Stazione Centrale di Milano¹⁹⁴⁰, tra l'insegna della Polfer e l'ultimo binario dove dormono i senzatetto. A prendere l'iniziativa è l'interlocutore, che dopo aver chiamato il soggetto per nome (in un passaggio emblematicamente diegetico, per cui il nome, di fatto, non compare) produce una battuta polifunzionale, composta da una domanda e da un'asserzione *io*-orientata.

Intanto, salta subito all'occhio un elemento di rottura rispetto a uno dei principali tratti del modello di *Somiglianze*, ovvero la posizione di superiorità epistemica e morale che distingue le voci-altre e le loro intermittenze dialogiche. Nel quinto *incontro e agguato*, infatti, l'epifania verbale del personaggio non è finalizzata né a esortare né a giudicare o correggere l'allocutore (l'*io* dialogico), ma a sollecitare un'antica memoria e a dare una nuova informazione su di sé: «"Ti ricordi di me? / Io abito qui"» (vv. 10-11); un'informazione non neutra, che connota l'enunciatore tramite la degradazione del luogo in cui è finito a vivere (anticipata nella strofa precedente: «sei stato tra la gloria / e il sacrificio umano / e hai scelto di non avere più nulla», vv. 4-6).

¹⁹³⁹ Da «Una lama di fosforo ti distingueva», in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 356, vv. 7-13.

¹⁹⁴⁰ Nel corso di una conversazione con Antonio Malinverno, De Angelis racconta un aneddoto accaduto proprio alla Stazione Centrale di Milano, e che renderebbe conto della regola fondante del libro: «L'anno scorso, camminando a Milano dalle parti della Stazione Centrale, vedo un uomo dal volto conosciuto, un volto perso nel tempo [...]. Qualcosa mi spinge a seguirlo, mi dice che devo saperne di più. E infatti lo seguo, mi fermo con lui al semaforo di via Settembrini, lo guardo ancora. E finalmente capisco che è lui, Setti, alunno della terza D all'Istituto Gonzaga [...]. Non aveva una dote particolare capace di farlo durare nella memoria, se non questa sua gentilezza. "Sono Milo, Milo De Angelis, ti ricordi di me?". "Milo, certo che mi ricordo, che bello rivederti... fermiamoci a parlare". E siamo andati al bar di fronte e abbiamo parlato per un'ora. [...] Ecco, un incontro qualsiasi in una strada cittadina, *ha sciolto l'assedio*, come tu dicevi, l'assedio degli anni che appannavano il ricordo e gettavano una cortina fumogena sullo splendore del passato. L'incontro ha teso un agguato alla nostra distrazione e ha illuminato la verità che respirava sotto la polvere del tempo» (M. De Angelis, *Conversazione con Antonio Malinverno*, in Id., *La parola data*, op. cit., p. 149).

Di fronte a questa nuova situazione conversazionale, la replica dell'*io* veicola l'istanza di una corrispondenza imprecisa: non si ricorda *di lui* (dell'amico), ma di «“quella versione / di Tucidide difficilissima. Solo tu... solo tu”» (vv. 11-12). Un tale slittamento sembra indicativo di una forma di empatia disfunzionale: se ricordarsi «“di me”», ossia dell'altro-incontrato come persona, comporterebbe necessariamente dovergli ammettere di averlo visto, di essere stato testimone della miseria in cui versa («“Io abito qui”»), affermare di ricordare «“quella versione / di Tucidide difficilissima”» da cui *solo lui* è uscito vittorioso (e quindi identificarlo unicamente in rapporto a una circostanza precisa in cui *lui* occupava una posizione di superiorità epistemica) comporta, allo stesso tempo, sia disconfermarlo come persona (*tu non esisti, esiste la versione*) sia salvargli almeno una faccia (*solo tu sei stato all'altezza della difficoltà di Tucidide*). Un analogo episodio di disconferma empatica si trova nel IX canto dell'*Inferno*, quando Dante e Virgilio si inchinano al passaggio del messo celeste e quest'ultimo tira dritto senza rivolgere loro parola, anzi pretendendo di non vederli («Poi si rivolse per la strada lorda, / e non fé motto a noi, ma fé sembante / d'uomo cui altra cura stringa e morda», *Inf.* IX, vv. 100-102): ma questo atto di disconferma nasce da un atteggiamento di profonda empatia, per cui il messo fa in modo che i due pellegrini vedano che lui *non* li ha visti nella «strada lorda» in cui ora si trovano (come sacrificando la *cortesia* per la *faccia*).

La terza e ultima battuta spetta circolarmente al primo attore, che questa volta parla in greco antico, citando a memoria il passo di «“quella versione”» da Tucidide (2 47 1) a cui il soggetto ha appena fatto riferimento: «“Toiósde men o táfos eghéneto...”» (v. 13); letteralmente, *tale funerale* (o *un funerale così*) *ha avuto luogo*. L'estratto in questione si riferisce a un'onoranza funebre, come se la controparte avesse accettato il riposizionamento offertogli dall'*io* (*tu non esisti, esiste la versione*) e non potesse più parlare che con le parole di Tucidide; parole auto-testuali, che riattualizzano cioè la sua stessa morte, ovvero una morte onorevole: *Tale è il funerale che ha avuto luogo*.

Il terz'ultimo componimento della sezione, a dialogicità totale, riprende il modulo già incontrato dell'interrogatorio emotivo, dove una voce parla soltanto per chiedere e l'altra per rispondere:

“Come ha potuto mieterti così, la vita?”

“È stato un richiamo improvviso, a Chiaravalle.”

“Quale richiamo? Non ci hai detto niente.”

“Troppo forte la nebbia di febbraio. Lì dovevo andare.”

5 “Nessun altro motivo, nessuna persona?”

- “Tutte le persone, i fiori, le montagne.”
 “E quelle pastiglie nascoste nella borsa?”
 “Illuminarono all’improvviso la notte.”
 “E tu cosa sentivi?”
 10 “Sentivo di svanire a poco a poco tra i fili d’erba”
 “E lo dici sorridendo?”
 “Sì, la mia vita è sorridente”¹⁹⁴¹.

Il riposizionamento di chi interroga risulta fortemente emblematico. Da un lato, non si tratta più di un’inquisizione succinta come quella di *31 agosto 1941*, condotta cioè sul filo dell’impersonalità da una voce che potrebbe appartenere a un pubblico ministero impegnato a ricostruire una versione (come si evince dalla natura fattuale delle domande: «“E poi?”», «“Come è potuto accadere?”», «“Ma lei?”»); ma si tratta di un attore emotivamente coinvolto nelle (e toccato dalle) vicende personali del partner, interessato a ricevere un altro di tipo di informazioni, che si sottraggono al dominio della logica («“Come ha potuto mieterti così, la vita?”», «“E tu cosa sentivi?”», «“E lo dici sorridendo?”»). Dall’altro lato, chi interroga mostra una conoscenza dello stato di cose che sembra sfiorare l’onniscienza, come denota il grado di informatività delle domande che pone: per esempio, *sa* delle «“pastiglie”» *anche se* sono «“nascoste nella borsa”» («“E quelle pastiglie nascoste nella borsa?”»).

Detto altrimenti, i dati che ignora non sono tanto i fatti in sé, quanto le ragioni emotive, i moti intimi a questi relati: in sintesi, conosce tutto dell’altro tranne l’altro. Come si evince dalla seconda ripresa, inoltre («“Quale richiamo? Non *ci* hai detto niente”», v. 3, corsivo mio), l’interrogante parla al plurale: anche questo tratto pertiene a una postura epistemicamente forte, in quanto chi lo adopera si fa portavoce di una comunità (non conta quanto circoscritta in qualità ed estensione).

Passando alle risposte, si rimarca un procedere dall’incongruità verso la congruenza. Le prime due repliche infatti, per quanto vengano accettate e quindi ratificate dal partner, non offrono di fatto l’informazione richiesta, spostando l’attenzione su un dettaglio più obliquo: l’enunciato «“È stato un richiamo improvviso, a Chiaravalle”» (v. 2) non risponde alla domanda *Come?*, ma alle domande *Che cosa?* e *Dove?*; allo stesso modo, la seconda ripresa «“Troppo forte la nebbia di febbraio. Lì dovevo andare”» (v. 4) mette in evidenza l’intensità di un fenomeno atmosferico, evitando così di pronunciare direttamente l’agente del «“richiamo”», salvo aggiungere in chiusura, come nella prima replica, una puntualizzazione su un luogo (specificato nel primo caso, alluso tramite una deissi spaziale nel secondo). La

¹⁹⁴¹ «“Come ha potuto mieterti così, la vita?”», in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 363.

terza risposta e la quarta sembrano caratterizzate dal fatto di intrattenere con la domanda di partenza un rapporto antinomico, basato rispettivamente sulla polarità *nessuno-tutti* («“Nessun altro motivo, nessuna persona?” / “Tutte le persone, i fiori, le montagne”», vv. 5-6) e sulla contrapposizione fra il buio coatto di un oggetto piccolo («“E quelle pastiglie nascoste nella borsa?”», v. 7) e l’inaspettato chiarore dello spazio notturno («“Illuminarono all’improvviso la notte”», v. 8). Le ultime due risposte, infine, spiccano per l’estrema aderenza alla domanda, in quanto forniscono esattamente l’informazione richiesta, senza sfasature («“E tu cosa sentivi?” / “Sentivo di svanire a poco a poco tra i fili d’erba” / “E lo dici sorridendo?” / “Sì, la mia vita è sorridente”», vv. 9-12).

Questo procedere delle repliche verso una progressiva congruenza rispetto allo stimolo di partenza sembra riprodurre nella scala di un singolo episodio la parabola dialogica complessiva dell’opera di De Angelis, che nel corso del tempo tende a riammettere le marche abolite nel libro d’esordio e a favorire scambi verbali (anche ricorsivi) formati da coppie di battute visibilmente adiacenti.

Nell’ultima sezione di *Incontri e agguati*, intitolata *Alta sorveglianza*, i testi dal XV al XXIV sono interamente occupati dagli scorci mimetici (battute direttamente riportate fra virgolette alte) del racconto-confessione che un attore indirizza a un «“professore”» (in seguito, «“amico mio”»). Nel terzo di questi frammenti, il XVII, l’enunciatore identifica se stesso alla luce di una stella vista in cielo:

5 “Ieri in cielo ho visto Sirio, amico mio,
e ho pensato che quello era il mio soprannome,
il nome di un ragazzo solitario
che additava un piumaggio di nuvole
e chiedeva quando torneranno, quando
tornerà quel visibilio di viole e di fiaccole.
Non devi amarla – risposero – non devi
amarla più”¹⁹⁴².

Questo campione risulta particolarmente interessante nella misura in cui l’enunciatore sceglie di raccontare di sé raccontando un episodio di comunicazione disfunzionale: la domanda che il «“ragazzo solitario”» pone additando il cielo («“quando torneranno, quando / tornerà quel visibilio di viole e di fiaccole”») viene disconfermata, di fatto, da un’anonima voce plurale, che si manifesta per sentenziare un perentorio comando al negativo, rafforzato dalla ripetizione

¹⁹⁴² «“Ieri in cielo ho visto Sirio, amico mio», *Ivi*, p. 370.

quasi identica che fa detonare lo scarto assolutizzante finale («“Non devi amarla – risposero – non devi / amarla più”», corsivo mio), ignorando del tutto la richiesta dei versi precedenti.

§ 10.3 *Linea intera, linea spezzata*

Ai tratti di opacità che, combinati insieme, compromettevano e complicavano il dispositivo enunciativo di *Somiglianze* si sostituisce gradualmente una propensione a una dialogicità più manifesta, che culmina nel titolo originalmente rematico *Dialoghi con le ore contate*, la terza sezione del libro pubblicato nel 2021. Non soltanto il dialogato viene riaccolto entro sequenze ben formate e relativamente ampie, nelle quali ciascuno degli attori riprende la *speakership* più volte, ma l’articolazione stessa delle repliche risulta improntata su una particolare premura alla cooperazione, che si traduce non di rado in produzioni pragmaticamente ridondanti (un esempio è la prima coppia adiacente del libro, in chiusura alla terza lirica della seconda sezione *Nove tappe del viaggio notturno*: «“Vuoi andartene o restare?” / “Voglio restare qui, mi manca solo ciò che palpita vicino”»¹⁹⁴³).

Allo stesso tempo, i posti vuoti degli enunciatori sono occultati da un ingigantimento del *pattern*, una sorta di allegorico attraversamento oltremondano (che si configura inizialmente nei termini di una vera e propria discesa agli inferi, come suggerisce il titolo della seconda poesia della sezione, *A.D.E.*), un viaggio finalizzato a una serie di apparizioni e incontri che determina un capovolgimento della funzione mimetica rispetto a *Somiglianze*: nel libro d’esordio, infatti, le battute dirette perseguivano un intento esortativo-didascalico, vincolato alla questione dell’*agency*; per contro, gli umbratili parlanti di *Linea intera, linea spezzata*, individuati da una rete di informazioni e dettagli, incarnano la funzione del Richiamo, come emerge anche dalla frequenza di enunciati di conferma, del tipo *Sì, lo so* («“Lo so, lo so, non si cambia / in questa vita”»¹⁹⁴⁴; «“Dovevo ritornare, lo so”»¹⁹⁴⁵).

In questi scambi, il soggetto vince la mutezza della prima sezione («“Guardate, sono qui” volevi dire / ma ti bloccò un accento sbagliato, / l’esordio delle frasi cadde sul pavimento / e iniziò la lunga notte silenziosa»¹⁹⁴⁶, «vorresti giocare tutto in un poker di domande, ma la pioggia / è troppo forte e resti muto»¹⁹⁴⁷) e sfrutta la situazione conversazionale per interrogare

¹⁹⁴³ Da *Terza tappa del viaggio notturno*, in M. De Angelis, *Linea intera, linea spezzata*, op. cit., p. 35, vv. 8-9.

¹⁹⁴⁴ Da *Lauretta*, *Ivi*, p. 45, vv. 4-5.

¹⁹⁴⁵ Da *Piscina Scarioni*, *Ivi*, p. 64, v. 9.

¹⁹⁴⁶ Da *Matita blu*, *Ivi*, p. 15, vv. 8-11.

¹⁹⁴⁷ Da *Azzurra*, *Ivi*, p. 23, vv. 12-13.

i suoi interlocutori, che lo informano in merito a fatti e stati di cose del loro passato e talvolta del loro destino, assunto con estrema chiarezza alla luce del ‘presente epistemico’ in cui si colloca il loro centro deittico.

Come in *Somiglianze*, anche in *Linea intera, linea spezzata* l’insorgere di frammenti diretti si accompagna a una narrativizzazione della comunicazione disfunzionale (un esempio è l’incipit di *21 settembre*: «“Anch’io ero acqua, acqua che ha perduto la sorgente.” / L’hai vista sulla riva del Po e ha subito parlato / ma non riconoscevi la sua voce, la sua cara voce / che balbettava parole frantumate al silenzio dei pioppeti»¹⁹⁴⁸). È proprio la dimensione del silenzio (nella variante anti-dialogica di mutismo) l’accusa senza «attenuanti» per cui si viene portati in *Udienza*, come recita la prima lirica della quarta e ultima sezione del libro: «la stanza diventa un’aula di tribunale e tu / sei l’imputato. L’accusa è sempre la stessa: il silenzio. / Le attenuanti non contano: dovevi parlare [...]»¹⁹⁴⁹. A questa presa di consapevolezza dell’erosione dialogica, del silenzio che minaccia da tutte le parti, fa da contraltare la diligenza comunicativa dei parlanti, che addirittura si fermano «come per raccogliere a terra la frase interrotta»¹⁹⁵⁰.

Delle diciotto poesie di *Dialoghi con le ore contate*, dieci contengono un’interazione verbale fra virgolette alte, spesso riportata in prossimità della chiusa. In generale, quando uno scambio occupa la parte finale di un testo, il suo rapporto con lo stesso tende a essere di tipo risolutivo: in altre parole, agisce retroattivamente, illuminando all’improvviso o condensando un senso che i versi precedenti avevano in qualche modo preparato (semplificando, il non-dialogato è funzionale al dialogato). La natura delle informazioni e delle acquisizioni che il dialogato consegna a queste liriche, inoltre, ha a che fare principalmente con le vicende personali dei fantasmatici attori che il soggetto incontra nelle sue deambulazioni, rispetto ai quali si ripositiona dialetticamente. La dinamica appena riassunta si mostra a partire dal componimento incipitario della sezione, *Lauretta*:

Allora scesi dall’autobus 94 e mi trovai nel cortile, passai
tra le lettighe e le ambulanze, raggiunsi l’ingresso,
entrai nel corridoio dove si aggirano donne
[...].
L’ho riconosciuta, dopo sessant’anni, dall’essenza.
L’ho riconosciuta dal silenzio che la invadeva da bambina,
quando restava acquattata dietro al pozzo o quando taceva

¹⁹⁴⁸ Da *21 settembre*, *Ivi*, p. 20, vv. 1-4.

¹⁹⁴⁹ Da *Udienza*, *Ivi*, p. 75, vv. 5-7.

¹⁹⁵⁰ Da *Strapiombo*, *Ivi*, p. 51, v. 12.

- 10 per tutta la cena, oppure entrava di sera
 nel grande pioppeto, faceva perdere le tracce.
 L'ho chiamata con il nome di allora. "Non sei cambiata
 di un millimetro, Laretta." "Lo so, lo so, non si cambia
 in questa vita." "Quando uscirai da qui, quando
 15 verrai a trovarmi?" "Non uscirò, amico mio.
 Da piccola mi smarrivo per gioco, ma poi...
 non so come... forse un incantesimo di lucciole...
 poi mi sono smarrita per sempre"¹⁹⁵¹.

A prendere l'iniziativa è l'*io* dialogico il quale, lungi dall'imbattersi casualmente nella donna, la raggiunge percorrendo le tappe di un itinerario spettralmente definito, la cui destinazione finale, appunto, è lei; si tratta, in definitiva, di una visita intenzionale all'interlocutrice, probabilmente degente in un ospedale. La prima coppia di battute mette in evidenza la funzione del Richiamo: il soggetto dà voce a una considerazione *tu*-orientata che la partner ratifica come qualcosa di già noto, aggiungendo in coda una sentenza che ha il valore di una massima universale («"Non sei cambiata / di un millimetro, Laretta." "Lo so, lo so, non si cambia / in questa vita"», vv. 12-14).

Nella seconda ripresa, come volesse sganciarsi dalla legge dell'immobilità appena invocata dall'allocutrice, il soggetto le rivolge due domande («"Quando uscirai da qui, quando / verrai a trovarmi?"», vv. 14-15) che fanno perno su verbi di movimento e inferiscono un sicuro cambiamento dello stato di cose (le chiede infatti *quando* accadrà, non *se* accadrà); di nuovo, la risposta che riceve, eulogica e coerente sul piano pragmatico («"Non uscirò, amico mio [...]»», v. 15), ribadisce la situazione di stazionarietà limbica in cui l'interlocutrice si trova «"smarrita per sempre"». La condizione di perenne smarrimento viene così a contrastare i versi incipitari, nei quali l'*io* si definisce tramite verbi di movimento che lo proiettano all'interno di un percorso ben direzionato, in cui mostra di essere tutt'altro che smarrito («Allora scesi dall'autobus 94 e mi trovai nel cortile, passai / tra le lettighe e le ambulanze, raggiunsi l'ingresso, / entrai nel corridoio», vv. 1-3).

Se dunque all'interlocutrice (scelta, non incontrata per caso) è negata una possibilità di fuoriuscita e più in generale di movimento, chi dice «io» uno spostamento (emblematicamente iniziato con una *discesa*) lo compie: quello per raggiungerla e sollecitarla a spostarsi a sua volta, incarnando così il vincolo al cuore del dialogo, che unisce parola e movimento. Inoltre, l'ultima battuta dell'attrice è un esempio paradigmatico del sistema retorico a cui afferiscono i parlanti *con le ore contate*, che spiegano e informano sul presente ponendolo in rapporto con

¹⁹⁵¹ Da *Laretta, Ivi*, pp. 45-46.

eventi e modalità del passato, ovvero rievocando loro storia individuale («“Da piccola mi smarrivo per gioco, ma poi... / non so come... forse un incantesimo di lucciole... / poi mi sono smarrita per sempre”», vv. 16-18). È quanto accade, e ancor più esplicitamente, nella successiva *A.D.E.*:

“Strano nome per un garage” mi dico, e intanto scendo,
metto la prima, le curve sono strette e poco illuminate.
Scendo con questa Uno malandata, scendo
lentamente nell’oscuro e adesso fa freddo e sempre più buio,
5 metto gli abbaglianti e scendo
 fino a un vasto piazzale deserto con due o tre auto
 di un altro tempo, una Milleotto e una Simca, ed entro
 in una stagione remota eppure nostra, tra i corpi
 del dopoguerra, e allora scendo, scendo di più,
10 scendo fino in fondo, scendo ancora
 e finalmente lo vedo, mio fratello Puia, mentre sfoglia
 un almanacco di calcio illustrato ed entra nella sua stanza
 piena di gagliardetti, trofei e fotografie con la dedica
 di antichi giocatori. “Guarda, qui c’è Liedholm, gran signore...”
15 “L’hai conosciuto di persona?” “Sì, sono andato a trovarlo
 in Monferrato e mi regalò due bottiglie del suo vino:
 è stato il giorno più bello della mia vita.” “E poi?”
 “E poi c’è Schiaffino, detto Pepe, che giocava sul campo
 ma osservava la partita dall’alto di una torre.”
20 “Oh Puia, che gioia vederti sorridere!”
 “Sì, fratellino, sorrido: questo è stato il mio tempo,
 un tempo di dischetti e figurine, e qui resterò per sempre”¹⁹⁵².

Come in *Lauretta*, il verbo della discesa inaugura il tragitto dell’*io* nel verso incipitario, per poi ripetersi altre sette volte nel corso dei nove versi successivi, in cui l’oscuro garage viene sempre più caricandosi dei palinsesti di un ade evocato fin dall’acrostico. Di nuovo, lo spostamento spaziale del soggetto è orientato verso una meta precisa, come mostra l’avverbio «finalmente» al v. 11: quando appare l’altro, (un altro ‘personale’, come marca il possessivo), «mio fratello Puia» intento a ripetere il gesto emblematico della vita terrena («sfogliare / un almanacco di calcio»). Questo dato apre a un’ulteriore considerazione in merito allo statuto dei *morti-parlanti* deangelisiani: non i *morti-defunti* di un dialogismo che non ha il potere di ridare vita ai trapassati, come quello di Pascoli; né spifferi che parlano da una lontananza

¹⁹⁵² *A.D.E.*, *Ivi*, pp. 47-48.

astrale, come in Sereni; ma i *morti-viventi* della *Commedia*, che «ricompariscono [insieme ai loro] caratteri e [alle loro] passioni»¹⁹⁵³.

A differenza di *Lauretta*, in *A.D.E.* è l'ombra a prendere l'iniziativa, invitando l'*io* a partecipare alla contemplazione dell'album di figurine («“Guarda, qui c'è Liedholm, gran signore...”», v. 14); questi si aggancia allo spunto per porre una domanda («“L'hai conosciuto di persona?”», v. 15) che spinge la controparte a parlare di sé, rivivendo un momento biograficamente saliente (altra situazione dantesca), in questo caso proprio «“il giorno più bello della mia vita”».

A questo punto, lo scambio di battute sembra aprirsi a un possibile fraintendimento: terminata la rievocazione di Puia del «“giorno più bello”», l'*io* dialogico si riappropria della *speakership* per cederla di nuovo, incalzando il fratello con una seconda domanda («“E poi?”», v. 17) il cui orizzonte di attesa sembra coincidere con un prosieguo del racconto (come dicendo, *Che è successo dopo quel giorno?*); tuttavia, il fratello replica interpretando (o dando mostra di aver interpretato) l'enunciato in riferimento al desiderio di conoscere gli altri calciatori dell'album, come se l'implicito fosse *Quali altri giocatori ci sono, oltre Liedholm?*: «“E poi c'è Schiaffino, detto Pepe, che giocava sul campo / ma osservava la partita dall'alto di una torre”» (vv. 18-19). D'altro canto, osserva Spitzer,

i sensori di entrambi gli interlocutori non agiscono mai in parallelo, così che possono verificarsi numerosi malintesi («quanti di siffatti “errori di interpretazione” non si verificano nei semplici colloqui fra due uomini soli?»), simili a quelli che si verificano effettivamente anche nel quotidiano (e sicuramente anche altri, che non vengono notati e che nemmeno si possono spiegare)¹⁹⁵⁴.

Forse in considerazione di questo possibile fraintendimento, dove trovano una declinazione le corrispondenze mai precise che caratterizzano i dialoghi di De Angelis, nella terza e ultima ripresa verbale il soggetto desiste dall'atto di domandare, per dare voce a un'esclamazione di gioia *tu*-orientata, come se non importasse più chiedere altro (sui giocatori o sulla vita che sia): «“Oh Puia, che gioia vederti sorridere!”» (v. 20). Questa coppia di enunciati richiama alla

¹⁹⁵³ F. De Sanctis, *Dell'argomento della «Divina Commedia»*, op. cit., p. 95. Lo stesso De Angelis, del resto, si è espresso a proposito del tema del *dialogo con le ombre* nei seguenti termini: «La parola “ombre” fa pensare ai defunti. Ma le creature che si incontrano nel libro [*Quell'andarsene nel buio dei cortili*] non lo sono. Difficile definirle. Sono molte cose insieme. Sono esseri sconosciuti, esseri intravisti e poi persi nell'esistenza, parti di noi, creature che verranno, frammenti onirici, brani di realtà, essenze segrete di persone quotidiane. Non sono morte. Al contrario, sono le sole viventi in un mondo di gelo e meccanismi, puntano sempre al cuore dell'incontro» (M. De Angelis, *Discutendo con Gabriela Fantato su Quell'andarsene nel buio dei cortili*, in Id., *La parola data*, op. cit., pp. 33-34).

¹⁹⁵⁴ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 143.

mente la chiusa del terz'ultimo testo della sezione eponima di *Incontri e agguati*: «“E lo dici sorridendo?” / “Sì, la mia vita è sorridente”»; come in quel caso, lo scambio termina con la conferma da parte dell'interlocutore dell'espressione di grazia («“Sì, fratellino, sorrido”», v. 21), qui motivata dalla definitiva permanenza del parlante all'interno del proprio tempo, un tempo cioè esclusivamente personale, fatto di «“dischetti e figurine, e qui resterò per sempre”» (v. 22).

Il terzo testo, *Caramelle di menta*, conferma questa regola:

Da quanto tempo non entravo al Centro Schuster,
da quanto tempo non sentivo le frasi sconnesse e favolose
di Drino Danilovič, il primo allenatore,
con il berretto a visiera, quello che accarezzava la porta
5 con il suo fazzoletto di cotone e con una vampata
di parole folgorava gli ippocastani.
“Mister, lei è ancora qui, nel campo a nove giocatori,
è ancora qui con lo stesso taccuino e la stessa matita.”
“Sono sempre stato qui e ti aspettavo, ragazzo.
10 Ma tu? Sei rimasto l'inquieto pulcino
che correva sulla fascia e poi tremava? Oppure sei riuscito
a far pace con la vita?” “Mister, non lo so, ma sono qui,
sono tornato per saperlo.”
“Sono soltanto tre, posso dirtelo, le regole del bene,
15 soltanto tre: portare il pallone nel soffio
della prima altalena, portare ogni dribbling in un balletto
astrologico, trovare in una stella
l'attimo giusto per il calcio di rigore”¹⁹⁵⁵.

Stavolta, il percorso verso la situazione conversazionale non passa attraverso una discesa ma attraverso un'entrata: quella del soggetto nel Centro Schuster, dove ritrova «Drino Danilovič, il primo allenatore» (v. 3). Come in *Lauretta*, a prendere l'iniziativa è chi dice «io», dando voce a un enunciato che svolge la funzione di richiamo («“Mister, lei è ancora qui [...]”», vv. 7-8). Dopo aver confermato il richiamo, aggiungendo un'informazione che pertiene lo stesso soggetto («“Sono sempre stato qui e ti aspettavo, ragazzo”», v. 9), l'interlocutore rovescia il modulo dialogico dei due testi precedenti (in cui era invece l'*io* a interrogare le ombre, spingendole a raccontarsi) e lo inchiede della sua situazione attuale, mettendola in rapporto con un lontano passato: «“Ma tu? Sei rimasto l'inquieto pulcino / che correva sulla fascia e poi tremava? Oppure sei riuscito / a far pace con la vita?”» (vv. 10-12). Il motivo dell'incontro

¹⁹⁵⁵ *Caramelle di menta*, in M. De Angelis, *Linea intera, linea spezzata*, op. cit., pp. 49-50.

con un vecchio maestro non può non richiamare l'episodio di Brunetto Latini nel XV canto infernale; anzi, proprio il fatto che il Mister interroghi il protagonista, chiamandolo di fatto a formulare un consuntivo del suo percorso vitale, è esattamente quanto accade nel noto passo della *Commedia*, dove il pellegrino, che analogamente al soggetto deangelisiano compie un viaggio tra i morti per farsi raccontare la loro storia, poi superandola dialetticamente, parla per la prima volta del suo viaggio proprio in presenza e su richiesta del maestro di un tempo¹⁹⁵⁶.

Caramelle di menta sembra rappresentativa del principio strutturante dei *Dialoghi con le ore contate* proprio in virtù della risposta che l'*io* dà alla domanda del vecchio allenatore: «“Mister, non lo so, ma sono qui, / sono tornato per saperlo”» (vv. 12-13). Questa battuta sembra verbalizzare il motore generativo dell'impianto dialogico della sezione, per cui il soggetto compie un viaggio di pseudo-ritorno nei luoghi frequentati in anni lontani per ritrovare gli interlocutori che li abitavano e interrogarli sulla loro condizione al fine di apprendere qualcosa dalle loro risposte, qualcosa che lo riguarda in prima persona (in pratica, sarebbe «“tornato per sapere”» se «“è riuscito / a far pace con la vita”»). E il suo viaggio (come l'altro viaggio citato sopra) ha successo: nella battuta su cui si chiude lo scambio, infatti, il Mister adempie alla sua funzione precettiva, esponendogli le tre «“regole del bene”» («“Sono soltanto tre, posso dirtelo, le regole del bene [...]”»).

Nei tre casi riportati, a parlare per ultimo è sempre l'interlocutore (come accade anche nella maggioranza degli incontri della *Commedia*), le cui parole traggono dal bianco che le circonda una forza rivelatrice di senso che investe retroattivamente quanto le precede; il soggetto rimane a fare i conti con questo senso finale e spiazzante che si è mosso per raccogliere, in cui si condensa l'istanza incarnata dall'altro. L'insieme di questi fattori dà vita a un modello estremamente diverso da quello di *Somiglianze*, ma che si staglia con altrettanta nettezza di tratti, riattualizzandosi di lirica in lirica. Passando in veloce rassegna le altre interazioni verbali presenti nel libro, un altro scambio paradigmatico è in *Pensione Iride*:

In fondo a via Porpora, prima delle grandi pianure,
c'è un albergo a due stelle che si chiama *Iride*
[...].
Qui ho incontrato Federica, che usciva silenziosa
10 dall'ingresso; mi abbracciò, antica compagna
di banco e di paure. “Vivi qui, amica mia?”
“Sì, vivo qui, tra i ragazzi
di un'altra età, tra le ragazze assolute e passeggere
che amano i colori lucenti... qui resterò,

¹⁹⁵⁶ Cfr. §§ 3.2.2.

«“Vivi qui, amica mia?”» (v. 11): il soggetto esordisce con un’interrogativa polare, invitando alla presa di parola un’«antica compagna / di banco e di paure», che risponde affermativamente aggiungendo informazioni sull’*entourage* di cui fa parte. Nella ripresa finale, dopo una sospensione segnalata graficamente dai tre puntini, Federica pronuncia la definitiva sentenza del suo destino di immobilità (come, prima di lei, Lauretta, Puia e Drino Danilovič): «“qui resterò, / non uscirò da questa stanza”» (vv. 14-15); sentenza modellizzata su quella corrispondenza mai precisa (il continuo slittamento fra i piani di significato) che caratterizza gli scambi deangelisiani fin dalla primissima interazione di *Somiglianze* («“ti voglio dentro, ti voglio bene”»).

Per quanto i tratti di opacità, come si è cercato di mostrare, tendano ad attutirsi di libro in libro, il fenomeno della diffrazione di senso (lo mostra anche la domanda «“E poi?”» di *A.D.E.*) è un dispositivo costantemente pronto ad attivarsi nella lirica di De Angelis. In questo caso, prendendo alla lettera le parole dell’interlocutrice («“non uscirò da questa stanza”»), e tenendo presente che l’interazione verbale si svolge fuori dall’ingresso della Pensione («ho incontrato Federica, che usciva silenziosa / dall’ingresso», vv. 9-10), e quindi in un esterno (o quantomeno non all’interno di una stanza), lo statuto del referente sembra domandare un altro livello ermeneutico (lo stesso del primo «“qui”» del noto passo gozzaniano, che l’ingenua Felicità male interpreterebbe: «“Sarebbe dolce restar qui, con Lei!...” / “Qui, nel solaio?...”»¹⁹⁵⁸).

Inoltre, pare eloquente il fatto che l’attrice faccia la sua comparsa proprio nell’atto di uscire («ho incontrato Federica, che usciva») e poi assolutizzi verbalmente se stessa proprio nell’atto di non-uscire («“non uscirò da questa stanza”»). Allo stesso modo, tornando alla lirica *A.D.E.*, si noti come anche l’ultimo enunciato di Puia, che conclude la sua epifania verbale quasi con le stesse parole di Federica («“qui resterò per sempre”») sia costruito su una diffrazione: il suo «“qui”», infatti, non si riferisce a un luogo, alla stanza in cui è appena entrato («e finalmente lo vedo, mio fratello Puia, mentre [...] entra nella sua stanza»), ma a un tempo («“questo è stato il mio tempo, / [...] e qui resterò per sempre”»).

Per sintetizzare, gli enigmatici enti di *Dialoghi con le ore contate* si fissano in un destino di oblio e immobilità ma allo stesso tempo raggiungono la situazione conversazionale

¹⁹⁵⁷ Da *Pensione Iride, Ivi*, p. 60.

¹⁹⁵⁸ Cfr. § 5.3.

*entrando e uscendo dalle stanze, o avventurandosi «nella grande stazione dei pullman»*¹⁹⁵⁹, come accade nella lirica successiva *Tra gli autobus di Lampugnano*, dove chi dice «io» trova un antico compagno della giovinezza: «“Tu dove vai?” “Non so, non so, il vento / soffia dove vuole.” “Vediamoci, una sera a cena, / quando tornerai.” “Non lo so, prima devo scordare / tutto, tutto deve essere scordato”»¹⁹⁶⁰. L’elemento straniante, in quest’ultimo caso, sembra dato non solo dal fatto che il parlante non sappia dove stia andando, adducendo, quasi a motivazione, l’arbitrio direzionale del vento, ma anche dal fatto che, se dimentica tutto (come si dice obbligato a fare), dimenticherà necessariamente anche l’invito a cena che il soggetto gli ha appena fatto.

Un’eccezione al prototipo individuato in questa sequenza di testi sembra dato nella micro-interazione di *Piscina Scarioni*, l’unico episodio in cui ad avere l’ultima parola è l’*io* dialogico:

Lo stile è sempre quello, da pura delfinista, la gambata
subacquea e potente, il corpo che disegna un movimento
ondulatorio, la respirazione frontale, la virata
sempre più perfetta a ogni allenamento, il minuto
5 da non superare.
E proprio lì, sui blocchi di partenza, la raggiunsi e le diedi
la notizia. Sorrise e mi disse soltanto “dovevi ritornare...
solo io... solo noi ti abbiamo atteso così profondamente”.
10 “Dovevo ritornare, lo so, ma non per te, mia invincibile amica,
e nemmeno per le vostre voci ritrovate... dovevo tornare
per un oscuro richiamo dei luoghi, per questo
rettangolo azzurro e per i suoi cinquanta metri
che innumerevoli corpi percorrono, per il tuffo
che illumina laggiù la piattaforma e il doppio avvitamento
15 sospeso nell’aria e nel brivido del tempo, per conoscere
ciò che mi aveva già conosciuto”¹⁹⁶¹.

Di nuovo, lo statuto cinetico dell’interlocutrice risulta estremamente ambiguo: da un lato, il testo si apre con un grande *disegno di movimento*, dove un occhio segue in piano sequenza la perfetta esecuzione atletica della donna («la gambata / subacquea e potente», «la virata / sempre più perfetta»); dall’altro lato, il sintagma avverbiale «proprio lì» (v. 6) mette in evidenza che la situazione conversazionale è raggiunta (e, si direbbe, possibile) unicamente

¹⁹⁵⁹ Da *Tra gli autobus di Lampugnano*, in M. De Angelis, *Linea intera, linea spezzata*, op. cit., p. 61, v. 1.

¹⁹⁶⁰ *Ibidem*, vv. 9-12.

¹⁹⁶¹ *Piscina Scarioni, Ivi*, p. 64.

nello spaziotempo bloccato dei «blocchi di partenza», come marca il rafforzativo: «E *proprio lì*, sui blocchi di partenza, la raggiunsi e le diedi / la notizia» (vv. 6-7, corsivo mio). Quale notizia, viene omesso; ma ne è loquace la reazione della ricevente, il cui sorriso e il cui parlare franto rispecchiano una gioia e una commozione interiori: «Sorrise e mi disse soltanto “dovevi ritornare... / solo io... solo noi ti abbiamo atteso così profondamente”» (vv. 7-8).

La lunga replica dell'*io*, che occupa ben otto versi (l'esatta metà della lirica) inizia confermando l'obbligazione in cui l'interlocutrice lo ha individuato, ma correlandola tramite un'avversativa a una spiegazione chiarificatrice delle ragioni di tale viaggio di ritorno: intrapreso non tanto per comunione fatica (ricongiungersi a una comunità di voci), quanto come un cammino di conoscenza («“per conoscere / ciò che mi aveva già conosciuto”»), vv. 15-16). Queste parole ribadiscono la motivazione già data al vecchio Mister di *Caramelle* («“Mister, non lo so, ma sono qui, / sono tornato per saperlo”»); con la differenza che, stavolta, rende ragione del viaggio non su richiesta dell'interlocutore, ma *sua sponte*. Anche questa è una dinamica presente nella *Commedia*, per cui le modalità dei resoconti dell'attraversamento oltremondano che il pellegrino fornisce durante lo stesso cambiano visibilmente di regno in regno: se l'interrogazione di Brunetto Latini nel XV canto dell'*Inferno* ottiene in risposta un rastremato consuntivo, con le anime dei morti per forza nel IV del *Purgatorio* parla *sua sponte* del viaggio; e con l'amico Forese Donati, nel XXIII canto, si lascia andare a un resoconto lungo e dettagliato.

Rispetto agli altri *dialoghi con le ore contate*, quello di *Piscina Scarioni* presenta tratti di disomogeneità: è la battuta del soggetto a occupare la posizione privilegiata di chiusura del testo, e questo avviene perché, a differenza delle altre interazioni della serie, adesso è l'*io* a posizionarsi come agente informativo («le diedi / la notizia») e a parlare di sé, vestendo un abito indossato da altri.

L'ultimo episodio dialogico è nella successiva *Libertà dal conosciuto*:

In un *ashram* qualunque, tra creature soavi
che lodano il mattino eterno e l'eterno sorriso,
è piombato il gelo della mia parola, con gli acuti
del pensiero che irrompono nell'armonia prestabilita
5 e l'azzannano con un colpo di karate. “Perché cantate
queste lodi senza senso, perché cantate in nome mio?”
“Perché c'è un'armonia invisibile
e potente dove sei accolto anche tu,
anche tu che hai scelto il nulla” mi risponde
10 una voce flautata, un corpo di viola

avvolto nel suo lungo *shari*, e poi si allontana
 con la stessa misteriosa levità di Jiddu
 Krishnamurti. E io resto immobile, a lungo, scruto
 le finestre che si chiudono, le sue mani aggrappate
 15 alla maschera, i passi svaniti nell'aria
 e ritorno alla mia unica casa,
 la casa del massacro¹⁹⁶².

Rispetto all'infernale garage d'inizio sezione, la cornice rimanda adesso a una sorta di coro paradisiaco che intona lodi «nell'armonia prestabilita» di un indefinito romitaggio; armonia che il soggetto rompe dando voce a una doppia interrogativa che ha l'effetto di «un colpo di karate»: «“Perché cantate / queste lodi senza senso, perché cantate in nome mio?”» (vv. 5-6). Se l'*io*, come afferma a più riprese, transita in questi allegorici luoghi con il fine preciso di capire, comprendere finalmente qualcosa, questa coppia di domande tocca un punto cruciale: non *Quando?* o *E poi?*, come in *Lauretta* e in *A.D.E.*, né *Qui?* o *Dove?*, come in *Pensione Iride* e *Tra gli autobus di Lampugnano*, ma una richiesta di spiegazioni: *Perché?*

Occorre notare inoltre come il protagonista non si rivolga a un allocutore specifico ma a un coro («“Perché cantate [...]?”»). Gli risponde, a nome di tutte, una voce-corpo che, subito dopo aver parlato (ed è un *unicum* nelle liriche dialogiche di De Angelis), abbandona la situazione conversazionale («e poi si allontana / con la stessa misteriosa levità di Jiddu / Krishnamurti», vv. 11-13), lasciando il ricevente alle prese con il senso delle parole udite: «“Perché c'è un'armonia invisibile / e potente dove sei accolto anche tu, / anche tu che hai scelto il nulla”» (vv. 7-9). Se gli attori di *Caramelle di menta* e *Piscina Scarioni* avevano accolto il soggetto, dichiarando di averlo atteso a lungo nel luogo in cui si trovano, chi parla adesso pronuncia un messaggio di accoglienza entro un ordine espressamente metafisico-trascendentale; chiude la battuta un enunciato *tu*-valutativo che sembra svolgere la funzione di Richiamo (a meno che chi dice «io» non sia ancora consapevole di avere, in qualche modo, «“scelto il nulla”», e la sua stessa scelta non gli venga rivelata in faccia tramite quest'appendice responsiva): *nonostante tu abbia scelto il nulla, questa armonia che accoglie tutto accoglie anche te*.

La centralità di *Libertà dal conosciuto* è ribadita anche dalla chiusa, che non è riservata, come di norma, alla replica dell'interlocutore, bensì alla reazione del soggetto alla replica: reazione che segna un momento centrale del principio dialogico del libro. Nei campioni precedentemente analizzati, infatti, la cesura netta della lirica in corrispondenza dell'ultima

¹⁹⁶² *Libertà dal conosciuto*, Ivi, pp. 66-67.

battuta dell'interlocutore toglieva la possibilità di riscontrare l'effetto delle sue parole sul soggetto, estromesso di netto da qualsiasi orizzonte responsivo. In *Libertà dal conosciuto*, invece, questo effetto viene mostrato, e coincide significativamente proprio con quell'assenza di moto nella quale i precedenti enunciatori avevano perentoriamente iscritto il loro destino («E io resto immobile, a lungo», v. 13). A differenza loro, tuttavia, il soggetto supera la sua immobilità puramente contemplativa e, negli ultimi due versi, compie un inaspettato movimento all'indietro, che sembra segnare il vero *nostos*: «e ritorno alla mia unica casa, / la casa del massacro» (vv. 16-17). Lo spiazzante cortocircuito che si attiva fra il motivo del ritorno e quello del massacro non può non ricordare un dialogo pavese prediletto da De Angelis, *L'inconsolabile*; riferendosi a tale dialogo, De Angelis ne mette in luce proprio quegli elementi che fonderanno *Linea intera, linea spezzata*, ovvero il rapporto fra la discesa all'Ade e l'urgenza conoscitiva che spinge il soggetto a intraprendere un viaggio tra i morti. Viaggio che trova il suo epilogo, appunto, in un ritorno alla ferocia dei vivi:

L'inconsolabile è il dialogo pavese che ho amato di più, insieme a *L'isola* [...]. Orfeo è solo. Viene sempre rappresentato in solitudine. [...] Da solo scende nell'Ade e solo ritorna. Lo accompagna soltanto la sua cetra, il suo canto. [...] Scendere nell'Ade è terribile: si perde la luce ma non si conquista la notte. È terribile ma necessario. Solo da quella discesa solitaria può nascere un germe di salvezza. [...] Solo ora, alla luce del dramma, solo ora che la ritrova piena di tempo e di morte, è data la conoscenza. È la poetica del ritorno. Pavese è un uomo del ritorno. Se l'Ade è la parte più segreta del nostro essere, questo viaggio dobbiamo farlo da soli. Tutto il dialogo è un inno alla solitudine. E proprio perché infinitamente solitario, Orfeo verrà sbranato dalle Baccanti, come ci suggerisce l'ultima frase¹⁹⁶³.

§ 10.4 Somiglianze? Il rapporto con il dialogismo luziano

Di lui ho ammirato l'arte del dialogo. Prima di Luzi (e di quel libro eccellente che è stato *Nel magma*) il dialogo non esisteva nella poesia italiana. Non esisteva quel chiaroscuro, quel precipitare nel profondo, quel formarsi di un carattere e una zona silenziosa, la parte celata della parola, il suo cono d'ombra. Detto questo, devo però aggiungere che *essenzialmente* Luzi mi è lontano e non l'ho mai considerato un vero maestro¹⁹⁶⁴.

Queste parole, tratte da un *colloquio estivo* di De Angelis con Claudia Crocco, si prestano a introdurre una questione centrale, nella critica deangelisiana e nello specifico di questa ricerca.

¹⁹⁶³ M. De Angelis, *Scambio epistolare con Claudio Mustacchi*, in Id., *La parola data*, op. cit., p. 138.

¹⁹⁶⁴ M. De Angelis, *Colloquio estivo con Claudia Crocco*, Ivi, p. 77.

Sono numerosi, infatti, gli studiosi¹⁹⁶⁵ che hanno individuato e trattato il «fondo dialogico luziano (quello di *Nel magma*, naturalmente)»¹⁹⁶⁶ nell'opera di De Angelis, in articoli o interventi usciti prima del 2021, l'anno di *Linea intera, linea spezzata*, cioè del libro che più di tutti potrebbe attingere da tale *fondo*. Il De Angelis di *Somiglianze*, infatti, sembra percorrere una direzione altra rispetto al Luzi di *Nel magma*, sia per quanto riguarda le forme sia per quanto riguarda le funzioni del dialogato – «quel dialogato», scrive Laura Toppan in un recente intervento, «che tanto ha intrigato il giovane De Angelis, anche se con risultati del tutto personali e diversi da Luzi»¹⁹⁶⁷.

Una considerazione preliminare ma emblematica riguarda i nessi simbolici che vengono associati al dialogo e alla situazione conversazionale, che se in Luzi privilegiano l'elemento del fuoco (il «fuoco che comunica...»¹⁹⁶⁸), in De Angelis fanno capo al concetto di movimento; questa distinzione simbolica risulta metaforica di quella funzionale: per semplificare, se in Luzi gli scambi di battute servono ad accendere *il fuoco della controversia*, in De Angelis costituiscono le tappe di un percorso conoscitivo che il soggetto compie. Allo scopo di inquadrare le principali differenze di trattamento a partire da un raffronto testuale diretto, si riporta di seguito *Presso il Bisenzio*, la lirica forse più rappresentativa della 'svolta' luziana:

La nebbia ghiacciata affumica la gora della concia
 e il viottolo che segue la proda. Ne escono quattro
 non so se visti o non mai visti prima,
 pigri nell'andatura, pigri anche nel fermarsi fronte a fronte.

5 Uno, il più lavorato da smanie e il più indolente,
 mi si fa incontro, mi dice: «Tu? Non sei dei nostri.
 Non ti sei bruciato come noi al fuoco della lotta
 quando divampava e ardevano nel rogo bene e male».

10 Lo fisso senza dar risposta nei suoi occhi vizzi, deboli,
 e colgo mentre guizza lungo il labbro un'inquietudine.
 «Ci fu solo un tempo per redimersi» qui il tremito
 si torce in tic convulso «o perdersi, e fu quello.»
 Gli altri costretti a una sosta impreveduta

¹⁹⁶⁵ Tra cui il recente intervento di Laura Toppan (*De Angelis e Luzi*, op. cit.); o ancora Verdino, che individua nel rapporto con il dialogato luziano uno tra i «significativi recuperi della tradizione del Novecento nostrano» (S. Verdino, *Postfazione* a M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 433); lo stesso De Angelis corrobora questa filiazione: «Solo lì [= nello scenario di Milano] potevo far vivere certi dialoghi (*Il corridoio del treno, Viene la prima*) suggeriti dal Luzi di *Nel magma*» (*Milo De Angelis: Somiglianze*, intervista di Giuliano Donati, in M. De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, op. cit., pp. 27-32, cit. p. 29).

¹⁹⁶⁶ Daniele Piccini, *Milo De Angelis*, in Id. (a cura di), *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, Milano, Rizzoli, 2005, pp. 515-521, cit. p. 516.

¹⁹⁶⁷ L. Toppan, *De Angelis e Luzi*, op. cit., p. 152.

¹⁹⁶⁸ Da *Lungo il fiume*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 229, vv. 19-27.

danno segni di fastidio, ma non fiatano,
15 muovono i piedi in cadenza contro il freddo
e masticano gomma guardando me o nessuno.
«Dunque sei muto?» imprecano le labbra tormentate
mentre lui si fa sotto e retrocede
frenetico, più volte, finché è là
20 fermo, addossato a un palo, che mi guarda
tra ironico e furente. E aspetta. Il luogo,
quel poco ch'è visibile, è deserto;
la nebbia stringe dappresso le persone
e non lascia apparire che la terra fradicia dell'argine
25 e il cigaro, la pianta grassa dei fossati che stilla muco.
E io: «È difficile spiegarti. Ma sappi che il cammino
per me era più lungo che per voi
e passava da altre parti». «Quali parti?»
Come io non vado avanti,
30 mi fissa a lungo ed aspetta. «Quali parti?»
I compagni, uno si dondola, uno molleggia il corpo sui garetti
e tutti masticano gomma e mi guardano, me oppure il vuoto.
«È difficile, difficile spiegarti.»
C'è silenzio a lungo,
35 mentre tutto è fermo,
mentre l'acqua della gora fruscia.
Poi mi lasciano lì e io li seguo a distanza.

Ma uno d'essi, il più giovane, mi pare, e il più malcerto,
si fa da un lato, s'attarda sul ciglio erboso ad aspettarmi
40 mentre seguo lento loro inghiottiti dalla nebbia. A un passo
ormai, ma senza ch'io mi fermi, ci guardiamo,
poi abbassando gli occhi lui ha un sorriso da infermo.
«O Mario» dice e mi si mette a fianco
per quella strada che non è una strada
45 ma una traccia tortuosa che si perde nel fango
«guardati, guardati d'attorno. Mentre pensi
e accordi le sfere d'orologio della mente
sul moto dei pianeti per un presente eterno
che non è il nostro, che non è qui né ora,
50 volgiti e guarda il mondo come è divenuto,
poni mente a che cosa questo tempo ti richiede,
non la profondità, né l'ardimento,
ma la ripetizione di parole,
la mimesi senza perché né come
55 dei gesti in cui si sfrena la nostra moltitudine
morsa dalla tarantola della vita, e basta.
Tu dici di puntare alto, di là dalle apparenze,
e non senti che è troppo. Troppo, intendo,
per noi che siamo dopo tutto i tuoi compagni,

60 giovani ma logorati dalla lotta e più che dalla lotta, dalla sua mancanza umiliante.»
 Ascolto insieme i passi nella nebbia dei compagni che si eclissano
 e questa voce venire a strappi rotta da un ansito.
 Rispondo: «Lavoro anche per voi, per amor vostro».
 Lui tace per un po' quasi a ricever questa pietra in cambio

65 del sacco doloroso vuotato ai miei piedi e spanto.
 E come io non dico altro, lui di nuovo: «O Mario,
 com'è triste essere ostili, dirti che rifiutiamo la salvezza,
 né mangiamo del cibo che ci porgi, dirti che ci offende».
 Lascio placarsi a poco a poco il suo respiro mozzato dall'affanno

70 mentre i passi dei compagni si spengono
 e solo l'acqua della gora fruscia di quando in quando.
 «È triste, ma è il nostro destino: convivere in uno stesso tempo e luogo
 e farci guerra per amore. Intendo la tua angoscia,
 ma sono io che pago tutto il debito. E ho accettato questa sorte.»

75 E lui, ora smarrito ed indignato: «Tu? tu solamente?».
 Ma poi desiste dallo sfogo, mi stringe la mano con le sue convulse
 e agita il capo: «O Mario, ma è terribile, è terribile tu non sia dei nostri».
 E piange, e anche io piangerei
 se non fosse che devo mostrarmi uomo a lui che pochi ne ha veduti.

80 Poi corre via succhiato dalla nebbia del viottolo.

Rimango a misurare il poco detto,
 il molto udito, mentre l'acqua della gora fruscia,
 mentre ronzano fili alti nella nebbia sopra pali e antenne.
 «Non potrai giudicare di questi anni vissuti a cuore duro,
 85 mi dico, potranno altri in un tempo diverso.
 Prega che la loro anima sia spoglia
 e la loro pietà sia più perfetta»¹⁹⁶⁹.

Se un tratto immediatamente distintivo del dialogato di *Somiglianze* è l'opacità, in *Presso il Bisenzio* il rapporto fra dialogato e non-dialogato viene esplicitato senza lasciare spazio ad ambiguità enunciative di sorta; addirittura, nel terz'ultimo verso, il sintagma del *verbum dicendi* («mi dico», v. 85) si trova inserito in un inciso tra virgole all'interno della battuta stessa, in modo tale che anche lo statuto più anomalo di una post-combustione sia immediatamente chiarito. Anche per quanto riguarda l'interpunzione ortografica, Luzi ricorre all'uso prototipico che vuole, dopo il *verbum dicendi*, i due punti e l'enunciato diretto fra caporali bassi: «Uno, il più lavorato da smanie e il più indolente, / mi si fa incontro, mi dice: “Tu? Non sei dei nostri. / Non ti sei bruciato come noi al fuoco della lotta / quando divampava

¹⁹⁶⁹ *Presso il Bisenzio*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., pp. 317-321.

e ardevano nel rogo bene e male”. / Lo fisso senza dar risposta» (vv. 5-9). Un’apertura come questa appare, sotto molti profili, agli antipodi rispetto al sistema deangelisiano.

In primo luogo, se le interazioni di *Somiglianze* avvengono fra attori che si trovano già insieme quando iniziano a parlare (per esempio, in una macchina appostata o in un treno in movimento) e presumibilmente ci restano anche dopo (o comunque, non sono rappresentati mentre si separano), *Nel magma* privilegia il momento dell’incontro: in *Presso il Bisenzio*, il soggetto viene raggiunto dagli interlocutori, che escono dalla «nebbia» appositamente per parlargli e ci rientrano una volta esaurito il detto, abbandonando la scena conversazionale.

Questi interlocutori sono generici («Uno, mi si fa incontro», vv. 5-6; «uno d’essi», v. 38) e allo stesso tempo caratterizzati da una serie di particolari configurati entro una logica binaria, che connette emblematicamente dettagli associati alla storia biografica e salienze attitudinali, sul modello sereniano di *Una visita in fabbrica* («Salta su / il più buono e inerme»¹⁹⁷⁰): «il più lavorato da smanie e il più indolente» (v. 5); «il più giovane, mi pare, e il più malcerto» (vv. 38). Una modalità connotativa simile è estranea al sistema anti-biografico di *Somiglianze*, dove gli interlocutori non sono introdotti da una presentazione e, se si dice qualcosa di loro, si tratta di solito di gesti¹⁹⁷¹ (per esempio: «la ragazza si toglie il golf [...] continua»¹⁹⁷², «il corpo segue una forza / che vince, appoggia a sé la parola»¹⁹⁷³, «Mi tocca il viso»¹⁹⁷⁴). A questo proposito, si noti come l’io dialogico di *Presso il Bisenzio* venga chiamato per nome per ben tre volte («“O Mario” dice», v. 43; «lui di nuovo: “O Mario”», v. 66; «e agita il capo: “O Mario”», v. 77), mentre, dal canto suo, non dà mostra di aver riconosciuto né di conoscere chi gli sta parlando; il fatto che a essere chiamato per nome sia proprio il soggetto intende suggerire una corrispondenza fra chi dice «io» nel libro e l’autore – corrispondenza sconosciuta a *Somiglianze*, dove, se qualcuno si deve chiamare per nome, è l’interlocutore («Angelo, dimmi se è partita davvero [...]»¹⁹⁷⁵) e dove, soprattutto, i parlanti sono legati da un’intimità profonda.

Restando ancora sugli elementi para-dialogici, la dovizia esplicativa di *Presso il Bisenzio* rende conto anche di un’informazione centrale come la reazione: del ricevente alle parole udite e del mittente alle proprie parole («Lo fisso senza dar risposta nei suoi occhi vizzi,

¹⁹⁷⁰ Cfr. §§ 7.2.2.

¹⁹⁷¹ Cfr. a questo proposito anche Villa: «gli stessi personaggi dei componimenti narrativo-dialogici tendono, nella loro indeterminatezza [...], a venire rappresentati solo attraverso gesti minimi o frammenti di discorso diretto» (M. Villa, *La sintassi di Somiglianze*, op. cit., p. 232).

¹⁹⁷² Da *Dovunque ma non*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 30, vv. 13-15.

¹⁹⁷³ Da *Il corridoio del treno*, *Ivi*, p. 30, vv. 15-16.

¹⁹⁷⁴ Da *Viene la prima*, *Ivi*, pp. 39-40, v. 18.

¹⁹⁷⁵ Da *La stazione senza treni*, *Ivi*, p. 53, v. 21.

deboli, / e colgo mentre guizza lungo il labbro un'inquietudine», vv. 9-10); nel libro d'esordio di De Angelis, questa informazione è omessa o sostituita da descrizioni paesaggistiche, apparentemente irrelate.

Passando al contenuto, l'enunciato ai vv. 6-8 si apre con una perentoria disconferma: «“Tu? Non sei dei nostri”». La dimensione della disconferma sembra esattamente ciò contro cui si costituisce il sistema enunciativo deangelisiano, che recupera un nesso tra parola pronunciata e «movimento costruttivo»: «il dialogo è questo: continuo stimolo e ricerca di una risposta, ma al tempo stesso accettazione della condizione del vivere, movimento costruttivo e sintesi nella ineluttabile coesistenza di contrari»¹⁹⁷⁶. Anche quando (proprio perché) biasimano, le allocuzioni maieutiche di *Somiglianze* sono costruttivamente rivolte a istruire «un “tu” amato», amore che ne sostanzia la perentoria severità:

poiché l'esposizione di verità esistenziali coinvolge spesso una seconda persona, un “tu” amato e per questo esortato – dal maestro/amante che possiede un grado superiore di consapevolezza – all'apprendimento di tale verità e all'azione che ne discende, l'allocuzione si svolge nei modi urgenti e appassionati di chi ha a cuore la piena trasmissione di ciò che viene insegnato, e dunque con una severità alle volte aspramente accusatoria e una perentorietà che non ammette repliche né esitazioni¹⁹⁷⁷.

Per contro, l'attore di *Presso il Bisenzio* identifica l'io proprio nel momento in cui lo separa nettamente, lo esclude (da sé e dalla comunità di cui è portavoce: i «“nostri”»), che è l'esatto contrario dell'accoglimento; emblematicamente, il primo turno di *Somiglianze* è «“restami pure dentro”», nel contesto di un atto erotico in cui le parti sono anche fisicamente saldate. Se, osserva Toppan, i dialoghi di *Nel magma* «riguardano la guerra (l'avvenimento che spinge alla coralità)»¹⁹⁷⁸, nel sistema di *Somiglianze* la storia ufficiale sembra restare «Fuori», come recita l'incipit di *Un perdente* («Fuori c'è la storia, / le classi che lottano»¹⁹⁷⁹), e le aperture enunciative mettono al centro un fuoco (almeno apparentemente¹⁹⁸⁰) individuale e privato;

¹⁹⁷⁶ Lorenzo Bertolani, *Tutto era in cammino. Da allora a qui*, cit.

¹⁹⁷⁷ M. Villa, *La sintassi di Somiglianze*, op. cit., p. 244.

¹⁹⁷⁸ L. Toppan, *De Angelis e Luzi*, op. cit., p. 150.

¹⁹⁷⁹ Da *Un perdente*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 62, vv. 1-2.

¹⁹⁸⁰ «Da un lato, si è portati a pensare, la politica ufficiale è esterna alla realtà essenziale di chi scrive [...]; rimane un fenomeno di superficie, non contribuisce a definire una identità. [...] Eppure, a ben guardare, in diverse poesie sono presenti tracce del lessico marxista e hegeliano, nonché riferimenti al clima di violenza nella Milano degli anni di piombo. De Angelis non è mai un poeta orfico, perché i suoi testi sono sempre carichi di contingenza; *Somiglianze* non è estraneo al proprio tempo come potrebbe sembrare, e come il suo autore ha contribuito a far credere: “Fuori c'è la storia / le classi che lottano” non è solo una dichiarazione esistenziale, ma anche un riferimento letterale a una situazione concreta, quella della città in cui l'autore si trova» (Claudia Crocco, «Non sono il luogo di una storia generale». *Milo De Angelis attraverso Franco Fortini*, «Between», 5/10, 2015, pp. 1-14, cit. pp. 5-7).

restando su *Un perdente*, sembrano indicative le parentetiche: «(“Era vero, sai, era profondo / il litigio con lei. Ma c’era un solo letto e prevalsero i corpi.”)», «(“dove sei stata / per tutta la mia vita?”)»¹⁹⁸¹.

Anche gli attori di *Presso il Bisenzio* si rivolgono all’*io* da una posizione di superiorità epistemica per biasimare l’operato, ma la loro funzione didascalica non esorta al cambiamento («“Non ti sei bruciato come noi al fuoco della lotta / quando divampava e ardevano nel rogo bene e male”»): il contenuto epistemico che viene trasmesso è valido solo rispetto all’esclusività del passato in cui è chiuso («“Ci fu solo un tempo per redimersi» qui il tremito / si torce in tic convulso «o perdersi, e fu quello”», vv. 11-12), per cui siamo molto lontani da insegnamenti tipo il «“qualcosa, ascolta, / qualcosa può ricominciare”» de *Il corridoio del treno*.

Dopo un protratto mutismo, il soggetto luziano esordisce antepoendo alla giustificazione richiesta una sentenza meta-pragmatica sull’intrattabilità dell’argomento («“È difficile spiegarti”», v. 26): è la funzione anti-dialogica, in sostanza, il principale «orizzonte comune» a *Nel magma* e *Somiglianze*: «è soprattutto l’incomunicabilità, la pervasività del dubbio e del non-sapere che attraversa gli scambi verbali, a porsi come orizzonte comune dei due libri, che presentano dialoghi inconcludenti, animati dall’incomprensione»¹⁹⁸². La giustificazione addotta («“Ma sappi che il cammino / per me era più lungo che per voi / e passava da altre parti”») non soddisfa la controparte, che torna a incalzare per ulteriori spiegazioni; ma le spiegazioni non giungono, sostituite da una ripetizione della sentenza con reduplicazione dell’aggettivo qualificativo: «“È difficile, difficile spiegarti”» (v. 33).

È, questa, una differenza fondamentale dal sistema di De Angelis: se, in *Somiglianze*, l’opacità data dalla sottrazione dei tradizionali supporti para-dialogici risulta inversamente proporzionale alla chiarezza del contenuto, laddove l’ellitticità del dettato è un problema esclusivo del lettore (nel senso che i parlanti deangelisiani, nei casi in cui effettivamente parlano, tra di loro si capiscono), in Luzi accade l’esatto opposto: se la struttura dialogica di *Presso il Bisenzio* è estremamente limpida, esplicitata, inversamente proporzionale è l’opacità del paesaggio («La nebbia ghiacciata affumica la gora della concia [...]», v. 1; «quella strada che non è una strada [...]», v. 44 ecc.) e di attori che non sanno spiegarsi fra loro.

Sorvolando sulla seconda parte di *Presso il Bisenzio*, preme notare come lo scambio si chiuda circolarmente con la battuta di un interlocutore *smarrito* e *indignato*, che ribadisce

¹⁹⁸¹ Da *Un perdente*, in M. De Angelis, *Tutte le poesie*, op. cit., p. 62, vv. 7-8 e 14-15.

¹⁹⁸² A. Russo Previtali, *Prefazione* a Id. (a sua cura), *L’avventura della permanenza*, op. cit., pp. 15-16.

l'esclusione dell'*io* dialogico dalla cerchia «“dei nostri”» prima di scomparire nella «nebbia del viottolo»: «“O Mario, ma è terribile, è terribile tu non sia dei nostri”» (v. 77); uno squadrismo ideologico, si è visto, inesistente in De Angelis, dove l'allocutore è amato e accolto, e criticato perché amato, affinché migliori: migliorare è ancora possibile. In conclusione, per quanto «la struttura dei dialoghi e delle allocuzioni in entrambi i libri *sia* caratterizzata da un'asimmetria gerarchica in cui una voce “forte”, più consapevole o semplicemente più aggressiva, si rivolge a una voce “debole”, in errore o incerta»¹⁹⁸³, le *urgenze comunicative* che attivano l'espedito dialogico in Luzi e in De Angelis sembrano dettate da motivazioni e intenti radicalmente opposti: semplificando, orientati verso il passato e finalizzati alla separazione ideologica nel primo; finalizzati alla costruzione epistemica e orientati verso il presente-futuro (le due dimensioni temporali si equivalgono) nel secondo.

Un ultimo aspetto è la scena di post-combustione ai vv. 81-87. Nell'opera di De Angelis, l'unico momento in cui l'interlocutore abbandona la situazione conversazionale lasciando il soggetto «a misurare il poco detto / il molto udito», che coincide con l'unica volta in cui viene registrata la reazione a uno scambio verbale (in De Angelis, l'ultima battuta diretta determina spesso la fine della lirica stessa, o comunque ne occupa la posizione di chiusura) è nella sezione *Dialoghi con le ore contate*, in *Libertà dal conosciuto*: «E io resto immobile, a lungo, scruto / le finestre che si chiudono, le sue mani aggrappate / alla maschera, i passi svaniti nell'aria / e ritorno alla mia unica casa, / la casa del massacro». La post-combustione di *Presso il Bisenzio* recita: «Rimango a misurare il poco detto, / il molto udito, mentre l'acqua della gora fruscia, / mentre ronzano fili alti nella nebbia sopra pali e antenne. / “Non potrai giudicare di questi anni vissuti a cuore duro, / mi dico, potranno altri in un tempo diverso. / Prega che la loro anima sia spoglia / e la loro pietà sia più perfetta”».

In De Angelis la reazione si risolve in un'azione fisica, un movimento («ritorno»), in Luzi in un'azione verbale, tanto più significativa in quanto consiste in un enunciato auto-diretto con finalità esortativo-didascalica. Detto altrimenti, la funzione dialogica che in *Somiglianze* è propria dell'interlocutore¹⁹⁸⁴ in *Nel magma* è rivestita dal soggetto che si

¹⁹⁸³ M. Villa, *La sintassi di Somiglianze*, op. cit., p. 102, n.

¹⁹⁸⁴ È lo stesso autore ad affrontare la questione: «l'io è ciò di cui un altro detiene il segreto. Non siamo padroni in casa nostra. Non siamo autonomi, auto-nomi, non possiamo darci da soli il *nomos*, non possiamo darci da soli la legge, non possiamo essere giudici e giudicati. Dipendiamo da una legge più grande, che esiste prima di noi, da una verità che è illusorio cercare in noi stessi. La verità appartiene all'*incontro*. Siamo ciò di cui un altro detiene il segreto. Non esistiamo al di fuori dell'incontro. Non esistiamo isolati. Nemmeno in uno specchio siamo a tu per tu con noi stessi. In uno specchio non ci si vede, *ma ci si vede visti*. Anche lì si annida lo sguardo dell'altro. Il due procede l'uno. L'uno procede dal due» (M. De Angelis, *Scambio epistolare con Claudio Mustacchi*, in Id., *La parola data*, op. cit., p. 134).

ammaestra e che, come scrive Testa, «tiene sempre per sé [...] l'ultima e definitiva parola [...] al termine di un dialogo che [...] è talvolta anche scontro e “disputa” con avversari o doppi antagonisti [...] che oppongono all'io [...] i loro antichi rancori»¹⁹⁸⁵. Ma soprattutto, se il movimento che il personaggio lirico deangelisiano compie è quello che va dal sacro al profano, e più precisamente dai cori angelici di un luogo di meditazione alla «casa del massacro», il soggetto luziano partecipa di una spinta inversa, per cui gli «anni vissuti a cuore duro» vengono riassorbiti in una preghiera per l'anima e per una «pietà [...] più perfetta» (il contrario del massacro).

Sul finale della penultima poesia di *Quaderno gotico* (1947), intitolata *La notte viene col canto*, in seguito a un'allocuzione che verbalizza la comunicazione disfunzionale («Cara, come ho potuto non intendere? / [...] come ho sciupato questa lunga attesa / con tante parole inadeguate»¹⁹⁸⁶), cade la prima battuta diretta, fra caporali bassi e isolata da due spazi bianchi, dell'opera luziana:

«La salvezza sperata così non si conviene
né a te, né ad altri come te. La pace,
se verrà, ti verrà per altre vie
più lucide di questa, più sofferte;
35 quando soffrire non ti parrà vano
ché anche la pena esiste e deve vivere
e trasformarsi in bene tuo ed altrui.
La fede è in te, la fede è una persona».

Questa canzone non ha più parole¹⁹⁸⁷.

Questa intromissione nel tessuto lirico di una voce altra, «sapienziale e ammonitoria»¹⁹⁸⁸, sembra avere più punti di contatto con il sistema enunciativo di *Somiglianze* rispetto al Luzi «di *Nel magma*, naturalmente». Questi punti di contatto sono l'adespoticità dell'enunciato e la sua funzione precettiva in senso morale, per quanto la perentorietà oracolare che in De Angelis è massima sia qui mitigata dall'inciso ipotetico a inizio verso («La pace, / *se verrà*, ti verrà per altre vie», corsivo mio). Come in *Somiglianze*, l'enunciatore si indirizza a un *tu* che viene giudicato e avvertito proprio perché amato; in particolare, le parole hanno lo scopo preciso di

¹⁹⁸⁵ E. Testa, *Mario Luzi*, in Id., *Dopo la lirica*, op. cit., p. 43.

¹⁹⁸⁶ Da *La notte viene col canto*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 151, vv. 22-27.

¹⁹⁸⁷ *Ivi*, pp. 151-152.

¹⁹⁸⁸ S. Verdino, *La poesia di Mario Luzi*, op. cit., p. 36.

indicare una corretta via di salvezza («“La salvezza sperata così non si conviene [...]”», v. 1):
affinché la sofferenza si trasformi «“in bene tuo”» (v. 37).

Capitolo 11. Forme dialogiche del contrasto amoroso

La poesia di Carlo Bordini¹⁹⁸⁹ recupera all'espedito del dialogismo una dimensione (già palazzeschiana) surreale e grottesca, la cui funzione principale, perseguita tramite molteplici espedienti formali e contenutistici, sembra quella del depistaggio sistematico. Il presente capitolo s'incentra sulla prima sezione eponima di *Strategia* (1981), «il primo libro dal carattere drammatico esplicito, per posizionamento, prossemica e interazione dei personaggi, ritmo narrativo, ricorso ai *topoi* voyeuristici»¹⁹⁹⁰, che corrisponde al momento di massima densità dialogica dell'opera poetica bordiniana.

§ 11.1 L'interazione strategica

Da storico Bordini si occupava in particolare di storia della famiglia e dell'amore, due realtà privatamente irrisolte che scelse di studiare apposta per farci i conti. Tanta della sua poesia è poesia di famiglia e d'amore. L'amore orrido, traumatico, deposito di dolore interstiziale. Solo un rapido esempio: *Strategia* è un libro d'amore, il genere è quello del contrasto, ma è un *Rosa fresca aulentissima* finito male. Bordini lo scrisse in poche notti, credo rischiando di impazzire e, in effetti, non si scampa ancora a questa lunga poesia guerra¹⁹⁹¹.

Così Francesco Pontorno in uno scritto introduttivo a *I costruttori di vulcani*, il libro dove Carlo Bordini unisce e riorganizza, secondo un criterio svincolato dalla logica della linearità temporale, la produzione poetica dal 1975 al 2010. L'opera di cui parla Pontorno, *Strategia*, interessa specialmente questo lavoro in virtù della densità dialogica che la caratterizza; non solo: l'espedito del dialogato si inserisce nel panorama novecentesco dell'apocalisse comunicativa in modo del tutto originale, sotto molteplici aspetti.

Intanto, come osserva lo studioso, viene rimesso in campo l'antico genere del contrasto amoroso¹⁹⁹², declinato in un allegorico incontro pugilistico fra il soggetto e una *lei* non meglio

¹⁹⁸⁹ Tutti i versi citati sono tratti da Carlo Bordini, *I costruttori di vulcani. Tutte le poesie 1975-2010*, Bologna, Luca Sossella, 2010.

¹⁹⁹⁰ Francesca Santucci, *Un uomo che guarda. Sull'opera di Carlo Bordini*, in Carlo Bordini, *Il rivoluzionario timido*, a cura di Maria Teresa Carbone e Guido Mazzoni, «il verri», 76, 2021, pp. 56-65, cit. p. 62.

¹⁹⁹¹ Francesco Pontorno, *Per la poesia di Carlo Bordini*, in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., pp. 7-13, cit. pp. 9-10.

¹⁹⁹² Per un quadro della tradizione in cui l'opera si inserisce, cfr. Andrea Cortellessa: «Nel caso di *Strategia* la tradizione letteraria richiamata dalle condizioni d'emergenza della *performance* è alle origini stesse della poesia d'amore nella nostra lingua: se pensiamo al *Contrasto* di Cielo d'Alcamo, alla "battaglia" o alla "guerra" spesso evocate dai sonetti "paurosi" di Guido Cavalcanti, all'"orso quando scherza" nelle "petrose" di Dante e alla Beatrice "quasi ammiraglio sulla prora" nel XXX del *Purgatorio*, o magari all'"esercito spiegato" del *Cantico dei cantici* che, con ogni probabilità, si trova alle spalle di tutti questi esemplari prestigiosi. La metafora del combattimento d'amore, cioè, magari dedotta da una pseudo-etimologia del *Cratilo* platonico ravvisata dall'Agamben di *Stanze* negli *Eroici furori* di Giordano Bruno (il cui altrimenti oscuro "eroismo" viene in effetti

specificata. Tuttavia, più che «un *Rosa fresca aulentissima* finito male», sembra presentarsi un più moderno caso di non-finito, «un affrontement sur un ring de boxe, sans perdant ni gagnant»¹⁹⁹³: a ben guardare infatti, il «match» risolutivo non è mai rappresentato nella sequenza, dove il montaggio delle micro-scene mette a sistema tutta «una serie di finte»¹⁹⁹⁴, schivate, abbozzi e tatticismi vari che falliscono e ricominciano daccapo, mentre «nessuno accenna alla possibilità / di vittoria di qualcuno»¹⁹⁹⁵; la trasposizione del contrasto amoroso a una competizione sportiva suggerisce, in senso traslato, la possibilità di un dispiegamento massimo della rivalità e del rischio all'interno di una cornice regolamentata (l'«arbitro», il «pubblico», i «giornali» e via dicendo). Del resto, l'antichissimo sport prescelto come simbolo del rapporto di coppia, il pugilato, farebbe capo a «una costante: la maturazione in parallelo dell'atleta che, attraverso il sacrificio di una disciplina rude ma schietta, compie il salto di qualità elevandosi da condizioni sociali miserevoli a dignità di uomo rispettabile. [...] Il praticante subisce all'inizio contraccolpi violenti nell'impatto con la realtà del ring. È in quel momento che scatta la molla»¹⁹⁹⁶.

da ἔρωσ “amore” e non da ἥρωσ “eroe”): metafora nella nostra tradizione portata alle estreme conseguenze dal Tasso del combattimento di Tancredi e Clorinda, nel XII canto della *Gerusalemme liberata* (ottave 48-70), memorabilmente messo in musica da Monteverdi nell'VIII libro dei *Madrigali guerrieri e amorosi* (poco dopo *Strategia* esplicitamente ripreso – dopo che lo aveva fatto lo Zanzotto della *Beltà*, combattendo con Fortini – dai *Versi guerrieri e amorosi* di Giovanni Raboni: poesia questa, invece, esibitamente colta e manieristica, che si rifà in particolare a un ennesimo archetipo “combattente”, quello provenzale di Arnaut Daniel). Ancora dopo verranno le veneri-Amazzoni di Milo De Angelis e da lì, da ultimo, il Lamberto Garzia di *Combattimento e amore* (Effigie 2014): che traspone l'antica metafora bellica nella sfera sportiva, e dunque artefatta e convenzionale, delle arti marziali – proprio come aveva fatto *Strategia* col pugilato. Un precedente ravvicinato, in quegli anni difficile da ignorare, è attestato dalla vena (troppo) generosa del Montale tardo: quando nel *Diario del '71 e del '72 si legge*: “Non mi stanco di dire al mio allenatore / getta la spugna / ma lui non sente nulla perché sul ring o anche fuori / non s'è mai visto. / Forse, a suo modo, cerca di salvarmi / dal disonore. Che abbia tanto cura / di me, l'idiota, o io sia il suo buffone / tiene in bilico tra la gratitudine / e il furore”» (Andrea Cortellessa, «*Il match è già pari*». *Appunti urgenti su Strategia*, in Carlo Bordini. *Il rivoluzionario timido*, op. cit., pp. 94-100, cit. pp. 96-97).

¹⁹⁹³ Olivier Favier, *Une poétique de l'obscène et de la simplicité : notes sur quelques œuvres de Carlo Bordini*, in *Poeti d'oggi/Poètes italiens d'aujourd'hui*, études réunies et présentées par Yannick Gouchan, «Italiens», 13, 2009, pp. 209-222. Consultabile alla URL: <<https://doi.org/10.4000/italies.2951>> (ultimo accesso: febbraio 2023). Secondo Favier, «tout le mouvement de *Strategia* tend à énoncer, de la manière la plus directe qui soit, ce qui ne devrait pas l'être, socialement d'abord – l'aveu d'une relation destructrice où la violence physique revêt une part importante – psychologiquement ensuite, l'identification de l'amante à la mère, le fantasme de toute puissance divine dans le rapport de domination sexuelle. [...] L'originalité en est d'autant plus forte que la suspension à la fin du poème, une dernière déclaration d'amour tronquée, interdit toute issue tragique, et donc toute catharsis, selon l'acception classique du terme» (*Ivi*).

¹⁹⁹⁴ Da «*Cercavamo la strategia giusta*», in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 341, v. 4.

¹⁹⁹⁵ Da «*i giornali parlano male di me*», *Ivi*, p. 359, vv. 4-5.

¹⁹⁹⁶ Orlando Giuliano, *Storia del pugilato*, presentazione di Gianni Brera, Milano, Longanesi, 1982, cit. p. 15. La disciplina della boxe, dagli «avvii [...] torbidi e cruenti», si fonda su un processo di progressiva civilizzazione: come ricorda Giuliano, infatti, «è opinione diffusa che furono appunto la necessità di sfrondare da supporti dannosi il combattimento fra uomo e uomo, la voglia di renderlo puro, corretto e quindi equilibrato a creare il pugilato. [...] La programmazione e anche la codificazione dello sport pugilistico rappresentano l'esigenza successiva al periodo mitologico»; il pugilato moderno è infatti «così inteso per la chiarezza normativa, per le regole dei colpi ammessi e vietati, dei tempi e dei pesi. [...] Con le *London Prize Ring Rules* [1743] la boxe

Una peculiarità del *modus loquendi* delle figure bordiniane consiste in un parlare metodicamente ridotto all'osso, scevro di qualsivoglia marcatezza retorica, avviato semmai in direzione di un'ineleganza stilistica che procede per brevi scatti proposizionali terminanti su un punto forte. Queste componenti, unitamente alla resa grafica dei tratti soprasegmentali («“Ma allora chi vinceee????!”»¹⁹⁹⁷), alla rapida scorrevolezza della turnazione, mai ostacolata da passaggi descrittivo-meditativi o da intervalli di silenzio, e più in generale alla totale assenza di una progettualità discorsiva, restituiscono come pochi altri campioni del Novecento l'impressione di un *faccia-a-faccia*, colto nei suoi elementi sostanziali, vale a dire l'economia verbale, l'improvvisazione e l'intenzionalità: gli interlocutori bordiniani si parlano perché vogliono parlarsi e i loro umori o spontanei moti di sorpresa e stizza trovano l'espressione più vivida e immediata nel minimo dispendio di forme e di energie sintattiche.

Non accade spesso nel nostro corpus, mai con questa sistematicità. Basti pensare alla refrattarietà dialogica di Luzi: i lunghi turni di silenzio di un soggetto continuamente deconcentrato (i parlanti bordiniani, per contro, non possono permettersi di *abbassare la guardia*; vale la pena ricordare, qui, come anche il primo interlocutore di *Presso il Bisenzio* venga curiosamente rappresentato alla stregua di un pugile¹⁹⁹⁸), le descrizioni dei gesti, la psicologizzazione del sistema cinesico, i raffinati costrutti retorici, per cui l'incontro che si vorrebbe impreveduto principia con una battuta che appare preparata da anni («“Tu? Non sei dei nostri. / Non ti sei bruciato come noi al fuoco della lotta / quando divampava e ardevano nel rogo bene e male. [...] Ci fu solo un tempo per redimersi [...] o perdersi, e fu quello”»¹⁹⁹⁹); gli esempi potrebbero continuare a lungo, passando in rassegna gli autori trattati senza trovare un modello dialogico dove l'impressione del *faccia-a-faccia* venga similmente centralizzata e messa a sistema.

E si tratta di un'impressione che ha, da un certo lato, del paradossale, visto che di facce non ne compaiono mai: quelle bordiniane sono voci senza volto, immagini relazionali

compie un altro passo in avanti verso l'ortodossia schermistica. Valgono solo i colpi puliti, né spinte o altro sono regolari; non si possono lanciare ingiurie all'avversario; l'arbitro deve tener conto del tempo e di ogni ripresa e i secondi dei pugili debbono restare fuori del quadrato durante il combattimento» (*Ivi*, pp. 14-21). Sembra appropriato sottolineare, in questo contesto, che prima di tale regolamentazione gli incontri pugilistici erano caratterizzati da un'interminabilità legata, per riprendere le parole dell'allenatore di *Strategia*, dalla pratica di «combattere fino all' / esaurimento»; valga, a titolo d'esempio, il match fra James Deaf Burke e Simon Byrne: «Fu una lotta allucinante: durò tre ore e sedici minuti, con alterni vantaggi. Byrne era più pesante, Burke più agile. Vennero contate novantanove riprese, una fatica disumana che costò la vita a Byrne e gettò nella disperazione Burke» (*Ivi*, p. 21).

¹⁹⁹⁷ Da «*Ho tentato un abbozzamento*», in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 362, v. 7.

¹⁹⁹⁸ «mentre lui si fa sotto e retrocede / frenetico, più volte finché è là / fermo, addossato a un palo, che mi guarda» (da *Presso il Bisenzio*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., pp. 317-321, vv. 18-20).

¹⁹⁹⁹ *Ivi*, vv. 6-12.

essenziali; o meglio, funzioni relazionali archetipiche che si muovono in uno scenario allegoricamente dematerializzato, connotato quanto basta per dare supporto materiale a una particolare concezione del rapporto di coppia. Anche i *verba dicendi* subiscono lo stesso trattamento di smaterializzazione degli interlocutori, come loro ricondotti alla matrice essenziale degli iperonimi *dire* e *rispondere* (affiancati da una micro-serie di verbi più marcati del tipo *farfugliare, digrignare, sussurrare, consigliare*), che tolgono particolarità al *modus loquendi* dei personaggi per recuperarlo a una dimensione di generico assoluto.

Gli scambi di battute coinvolgono perlopiù il personaggio che dice «io» e l'«allenatore» (soltanto in un paio di occasioni si attiva, come scrive Francesca Santucci, un «dialogo difettato tra l'uomo e la donna amante/mantide»²⁰⁰⁰, mentre in un terzo scambio – il primo del libro seguendo l'ordine della disposizione interna – la coppia parla all'unisono al fine di contestare un «giudice») e ruotano attorno a un unico motivo di fondo, il «match». Le interazioni verbali servono a valutare la situazione agonistica, congetturare una tattica, definire la posta in gioco; ma anche rilanciarlo e cercare di eluderlo, pattuire una tregua, un accordo compromissorio, alternando impegni («“la settimana prossima / ricomincio ad allenarmi”²⁰⁰¹) a evitamenti («“non potremmo accordarci per / un match pari?”²⁰⁰²): tentativi appunto fallimentari, che danno come esito ora forme di scarto dell'interlocutore ora domande aperte che restano in sospeso in corrispondenza della chiusa del testo. Tali domande finali – si tratta di uno dei fenomeni più interessanti di *Strategia* – toccano questioni massimamente urgenti per chi le formula («“E allora che conta?”²⁰⁰³; «“Noi due?”²⁰⁰⁴; «Ma avrà paura veramente?»²⁰⁰⁵); in un certo senso, si può parlare di testi costruiti in funzione di interrogativi cruciali ai quali non viene data una risposta, ma la cui stessa formulazione costituisce di per sé un evento conoscitivo, in quanto l'enunciatore, arrivando ad articolarle, supera un proprio limite epistemico e lancia un dubbio nel vuoto che prima della domanda non esisteva²⁰⁰⁶.

²⁰⁰⁰ Francesca Santucci, recensione a Carlo Bordini, *Strategia*, Roma, Aragno, 2019, «Semicerchio», LXIV/1, 2021, pp. 104-105, cit. p. 105.

²⁰⁰¹ Da «*ci siamo rivisti dopo il match*», in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 346, vv. 12-13.

²⁰⁰² Da «*Ho tentato un abboccamento*», *Ivi*, p. 362, vv. 4-5.

²⁰⁰³ Da «*dico all'allenatore*», *Ivi*, p. 356, v. 19.

²⁰⁰⁴ Da «*dico, “sinceramente sono*», *Ivi*, p. 360, v. 6.

²⁰⁰⁵ Da «*Dice “per fortuna quella ha più*», *Ivi*, p. 366, v. 5.

²⁰⁰⁶ Trattando dell'imprescindibile legame fra la psicoanalisi e la scrittura bordiniana, Guido Mazzoni scrive: «Bordini modella sulla psicanalisi la sua idea della vita e della letteratura: l'io è percorso da correnti che non controlla e il loro polimorfismo è esibito nel testo, che non è un contenitore dove si mette per iscritto il già noto, ma uno spazio nel quale emerge qualcosa che l'autore ignora, e che magari teme e disapprova, proprio come accade, o come dovrebbe accadere, nel setting analitico [...]; anche nell'analisi si entra in territori sconosciuti e alla fine se ne sa più di prima, e non si dice quello che si sa ma lo si sa mentre lo si dice, e quello che si dice è fonte di rivelazioni; anche nell'analisi a volte non si capisce il senso di ciò che si sta dicendo e se ne chiede la

Proprio all'*analisi dei dubbi del gioco* è dedicato il primo capitolo del saggio *L'interazione strategica* di Erving Goffman, che offre spunti particolarmente appropriati nella misura in cui, analogamente alla sequenza poetica di Bordini, «tratta degli aspetti di calcolo, simili a quelli che ricorrono in un gioco, dei rapporti reciproci, ovvero di ciò che chiamerò *interazione strategica*»²⁰⁰⁷, istituendo un nesso tra la dimensione del conflitto regolamentato e lo studio dei contesti sociali. Una delle prime questioni affrontate da Goffman è quindi «il rapporto di ciò che viene detto con ciò che è conosciuto da chi dice»:

Ciò implica tre problemi. Il primo è che le risposte che non forniscono informazioni possono essere di specie diversa: «Non lo so», «Lo so, ma non voglio dirlo», «Non lo dico, né dico se potrei dirlo». Il secondo problema è che quando il soggetto non risponde negativamente la sua risposta può rivelare in misura diversa ciò che egli ritiene che possa essere pertinente: questa è la questione della «franchezza» o «candore». Il terzo problema è che la risposta data dal soggetto può essere una risposta a cui crede e che darebbe a se stesso oppure una a cui non crede e che non darebbe se ponesse la domanda a se stesso: questa è la questione dell'«onestà» o «sincerità» (*self-belief*)²⁰⁰⁸.

Come mostrerà meglio il secondo paragrafo nello specifico dei singoli testi, tutti e tre i «problemi» individuati da Goffman («le risposte che non forniscono informazioni», «la questione della “franchezza”» e quella del «*self-belief*») sono presenti nelle interazioni verbali di *Strategia*, dove le domande «che contano» rimangono eluse e chi dice «io» mente, prima che all'interlocutore, a se stesso, mostrandosi soggetto ad autoinganni e a dissonanze cognitive. Non solo: presupponendo alla base delle relazioni interpersonali la messa in pratica di una serie di tatticismi (intenzionali e non) come la «dissimulazione o copertura», la «rivelazione ostentata» e la «falsa rappresentazione»²⁰⁰⁹, il sociologo prosegue individuando alcune fondamentali mosse strategiche dell'interazione; fra queste, una in particolare caratterizza l'agire del protagonista di *Strategia*, la *mossa di smascheramento* (*uncovering move*):

L'osservatore, sospettando che quella che egli ha preso per una mossa non intenzionale sia in realtà o possa essere una mossa d'offuscamento o una falsa rappresentazione, sospettando che quello che ha l'apparenza di un semplice fatto possa essere il risultato

spiegazione a un altro» (Guido Mazzoni, *Gli insetti nell'ombra*, in Carlo Bordini, *Un vuoto d'aria*, a cura di Francesca Santucci, Milano, Mondadori, 2021, pp. V-XXVIII, cit. pp. XVII-XVIII).

²⁰⁰⁷ E. Goffman, *L'interazione strategica*, op. cit., p. 8.

²⁰⁰⁸ *Ivi*, p. 13.

²⁰⁰⁹ *Ivi*, p. 22 e ss.

di una manipolazione e di un piano preciso da parte di un giocatore, può cercare di incrinare, fendere e penetrare i fatti apparenti e andare in qualsiasi altro modo oltre questi fatti per scoprire quelli reali: l'osservatore compie così una *mossa di smascheramento* (*uncovering move*). Una comune mossa di smascheramento consiste nel compiere un qualche tipo di ispezione. [...] Un altro espediente importante consiste nello spiare²⁰¹⁰.

Il *topos* del contrasto amoroso viene dialogicamente modellizzato, di spionaggio in controspeionaggio, nella forma tipico-novecentesca del *loop*, cioè dell'incontro bloccato, e quindi del dialogo potenzialmente interminabile. Guardando ai campioni del nostro corpus, il modello più vicino sembra quello degli *Strumenti umani* di *Un sogno e Pantomima terrestre*, dove gli scambi di battute sono analogamente funzionali a rappresentare una conflittualità in *stand-by*, che nel secondo dei testi citati introduce addirittura una componente ironica, imprescindibile in Bordini. Ma esiste una divergenza cardinale: se gli interlocutori sereniani scaturiscono dall'interiorità del soggetto, come «interposte persone di una sua materializzazione psichica»²⁰¹¹ chiamate a perturbarne la coscienza attraverso istanze di tipo ideologico-esistenziale altrimenti rimosse, il sistema dialogico di *Strategia* sembra porsi piuttosto in corrispondenza degli studi²⁰¹², ricordati da Pontorno nell'estratto citato in apertura, sulla «storia della famiglia e dell'amore [...] deposito di dolore interstiziale», e costituirebbe un ulteriore modo «per farci i conti».

In conseguenza, la stessa forma anti-dialogica del *loop* è chiamata ad assolvere funzioni testuali diverse, che attribuiscono un diverso peso alla discomunicazione che su questa viene a modellizzarsi: non più sintomo di una ferita (anche) storica dalla quale fuoriescono figure parlanti e recriminanti, per cui il fallimento della comunicazione verbale è

²⁰¹⁰ Ivi, pp. 26-27.

²⁰¹¹ N. Scaffai, *Il lavoro del poeta*, op. cit., p. 162.

²⁰¹² A proposito degli studi storici di Bordini, cfr. Luigi Cajani, *Carlo Bordini tra storia e politica*, in *Carlo Bordini. Il rivoluzionario timido*, op. cit., pp. 125-136. Cajani parla di due stagioni di ricerca: la prima, inaugurata da una tesi «sulla rivoluzione corsa e l'illuminismo italiano», in cui Bordini arriva a ricostruire il pensiero dei principali esponenti del «riformismo napoletano», fra cui Giuseppe Maria Galanti, figura che fa da ponte per la «seconda e del tutto nuova stagione della sua ricerca storica, dedicata all'amore», dove arriva a formulare l'ipotesi per cui «i riformatori si sarebbero dedicati solo ai temi pubblici, delegando alla Chiesa quelli privati, come l'amore, il matrimonio e la famiglia» (Ivi, p. 131). Come ricorda anche Santucci, inoltre, «l'uscita dall'esperienza di militanza politica (che aveva coinvolto Bordini nella più austera operazione di straniamento) lo mette di fronte, già negli anni '70, a una nuova incapacità e inettitudine: quella delle relazioni umane, in particolare amoroze. È un tema esplicito dell'ultima parte di *Memorie di un rivoluzionario timido* (iniziato nel 1976 e pubblicato da Sossella nel 2016), di *Manuale di autodistruzione* (Fazi 1998) e soprattutto di *Gustavo* (Avagliano 2006), il romanzo sperimentale più vicino a *Strategia* nel segno dell'illusione amorosa eletta a realtà. In *Ogni donna è mia nemica*, pubblicato per la prima volta in *Difesa berlinese*, Bordini scrive: "Ogni donna cercherà di apparire migliore e più forte dell'uomo (così come ogni uomo farà il contrario). Cercherà di dominarlo; cercherà di salvarsi a sue spese, ecc. Non c'è solidarietà, obiettività, nei rapporti tra i sessi"» (F. Santucci, recensione a C. Bordini, *Strategia*, op. cit. p. 105).

drammaticamente relato alla crisi dei cosiddetti valori ideologici, esasperando il soggetto la disgregazione del consorzio sociale e l'appiattimento del linguaggio a chiacchiera²⁰¹³; bensì elaborazione in chiave poetica, riprendendo una nozione dell'autore, dell'«iperverità»²⁰¹⁴ dei rapporti umani e della relazionalità affettiva («*Strategia* è un libro d'amore»²⁰¹⁵), per cui la non risolutività della comunicazione verbale ricalca la non-risolutività delle nostre interazioni quotidiane, e non è posta (né d'altronde percepita dagli interlocutori) nei termini di un fallimento ma in quelli di un continuo rilancio vitale: si finisce emblematicamente per tornare ad *allenarsi*. In ultima analisi, la funzione anti-dialogica verrebbe, con *Strategia*, a rovesciarsi di segno, divenendo combustione e carburante di una sfida inconclusa in modo opposto a quello di *Un sogno*, cioè come lo è necessariamente ogni configurazione relazionale in corso²⁰¹⁶: uno scontro di cui non può essere rappresentato l'ultimo round. Questa peculiare esecuzione della comunicazione conflittuale si rivela poi in assonanza, riprendendo le parole dell'autore, col «modo con cui un militante vive la vita»²⁰¹⁷.

Nel saggio *E tu allora? Il conflitto nella comunicazione quotidiana*, Marina Mizzau opera un importante distinguo fra *discussione* e *conflitto*:

Si ha discussione quando due o più parlanti si contrappongono partendo da diverse visioni della realtà, e su questa differenziazione si installa un coinvolgimento emotivo che induce a esibire queste differenze. [...] Se dovessi allora tentare una definizione di conflitto, la riferirei a situazioni in cui nella discussione si intrecciano aspetti di tipo più ampio del contenuto di ciò che si sta discutendo, tali da sfuggire alla specifica finalità della discussione, mettendo in gioco l'aspetto *relazionale* del contendere²⁰¹⁸.

²⁰¹³ Recuperando in questo senso la funzione anti-dialogica gozzaniana.

²⁰¹⁴ «Quando parlo di iperverità intendo dire che l'arte, ogni forma d'arte, giunge, quando funziona, a una verità più profonda di quella che una persona conosce o crede di conoscere nella sua vita di tutti i giorni, sia a livello razionale che a livello emotivo» (Carlo Bordini, *Difesa berlinese*, a cura di Francesca Santucci, Roma, Sossella, 2018, cit. p. 427).

²⁰¹⁵ Nella *Prefazione* all'edizione di *Strategia* per Aragno (2019), Claudio Damiani parla di «brevi, fragili poesie dove una storia d'amore è rappresentata come un reiterato, nel tempo senza tempo, incontro di pugilato» (Claudio Damiani, *Prefazione* a C. Bordini, *Strategia*, op. cit., pp. 3-8, cit. p. 5).

²⁰¹⁶ Le relazioni umane in un certo senso, come osserva Marina Mizzau, sono conflitti *senza fine*, che nel loro manifestarsi in episodi quotidiani ci danno «la sensazione che non sia iniziato né finito qui. Nelle relazioni intime il conflitto tende a essere diffuso, rinvia a una situazione che si prolunga nel tempo. Il fuoco del contendere si sposta: il pretesto cambierà ma si ha l'impressione che tutto si ripeterà» (M. Mizzau, *E tu allora?*, op. cit., p. 70).

²⁰¹⁷ «di quello che facevo, di quello che succedeva, non ho scritto quasi nulla; ho parlato quasi esclusivamente del modo con cui un militante vive la vita» (*Il bisogno di vivere. Una conversazione con Carlo Bordini*, a cura di Fabrizio Miliucci e Giuseppe Crimi, «Le parole e le cose», 27 febbraio 2018, consultabile alla URL: <<https://www.leparoleelecose.it/?p=31312>>. Ultimo accesso: febbraio 2023).

²⁰¹⁸ M. Mizzau, *E tu allora*, op. cit., pp. 21-25.

Se dunque la conflittualità, cui viene in seguito riconosciuto un «aspetto rituale [...] tra l’agonale e il ludico»²⁰¹⁹, è contraddistinta dal prevalere dell’aspetto di relazione, per cui a subire il rischio dell’apertura dialogica non è tanto una versione dei fatti quanto uno specifico stato di cose (la relazione tra i parlanti), il contrasto amoroso di *Strategia* avrebbe, su una parametrica scala del contendere che attraversa idealmente gli scambi di battute del Novecento lirico, un valore di conflittualità paradossalmente maggiore di molte delle interazioni campionate nella sezione precedente, dove l’aspetto di contenuto mantiene un’importanza primaria. ‘Paradossalmente’ perché tale conflittualità si alimenta di un gioco; e del resto, come recita il verso conclusivo dell’ultimo testo della sequenza: «(noi, odiarci... Ah Ah)»²⁰²⁰.

§ 11.2 Strategie

La lirica incipitaria della sequenza iniziale di *Strategia*²⁰²¹ porta in primo piano uno dei tratti principali del libro, vale a dire l’opacità enunciativa:

Hai sempre colpito di rimessa,
mentre io mi avvicinavo.
mi invitavi,
con la guardia abbassata,
5 ora sono stanco di
essere colpito.
Ma perché ti irrigidivi
di fronte a un mio bacio,
a una mia carezza,
10 e poi mi dicevi:²⁰²²

²⁰¹⁹ «L’aspetto rituale del conflitto aperto richiama un accostamento tra l’agonale e il ludico. Con ciò ci si può riferire da una parte al conflitto come competizione, per lo più sportiva, in genere destinata a spettacolo, e che quindi contiene in sé in segnali di una finta battaglia. Ma il conflitto finto fa pensare anche ad altri aspetti, meno codificati, dove il conflitto stesso si fonde-confonde con il gioco, con il *fare come se*. Stiamo lottando; non stiamo lottando. Stiamo insultandoci; non stiamo insultandoci. Stiamo facendo *come se*» (*Ivi*, p. 42).

²⁰²⁰ Da «*Certo non sarebbe male un viaggetto*», in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 370, v. 8. Si rivela particolarmente emblematico, inoltre, che la stessa Mizzau indichi come unica (la migliore, quanto meno) via d’uscita da una situazione conflittuale: «*Uscirne ridendo?* / Ma, ed è forse l’unica nota ottimistica di queste mie analisi, la spirale di conflittualità può interrompersi nel momento in cui la metacomunicazione si presenta in una forma implicita, attraverso il gioco, il motto di spirito, il paradosso, l’ironia» (M. Mizzau, *E tu allora*, op. cit., p. 132).

²⁰²¹ Le sezioni del libro «sono tre: *Strategia* (sequenza poetica di 32 testi, scritta nel corso di una notte sola), *Gong* (3 testi, serie composta per ultima ma montata al centro del libro, spazio in cui sulla figura amorosa si proietta la funzione materna), *Sondaggio* (sezione divisa in 4 parti, una serie “completamente falsa, nel senso che io scrivevo quello che non avevo il coraggio di dirle”)» (F. Santucci, recensione a C. Bordini, *Strategia*, op. cit., p. 104).

²⁰²² «*Hai sempre colpito di rimessa*», in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 339.

Il testo si chiude con un *verbum dicendi* seguito da due punti, come se la battuta diretta fosse stata amputata o potesse trovarsi in posizione di apertura nel componimento immediatamente successivo; in effetti, si vedrà meglio più avanti, il dialogismo di *Strategia* opera anche a livello intertestuale, fenomeno d'altronde convenuto a «una sequenza di poesie [che] può essere considerata una poesia sola»²⁰²³, avverte l'autore stesso, dall'«andamento barocco [...] che consiste in un andamento sinusoidale»²⁰²⁴. In questo caso, tuttavia, lo smottamento enunciativo dei vv. 5-6 (in cui si passa da una linea descrittivo-narrativa *tu*-orientata, all'imperfetto, a un'asserzione *io*-orientata, al presente), unitamente a un uso della punteggiatura e della sintassi fuorviante (la minuscola dopo il punto fermo, l'abolizione delle virgolette in corrispondenza del presunto passaggio di voce o ancora della reggente nell'ultima cascata periodale), sembrano indicare che la dislocazione della battuta diretta è avvenuta a livello intratestuale.

Volendo tentare di ricomporla rispettando le interpunzioni, suonerebbe all'incirca: «Hai sempre colpito di rimessa, / mentre io mi avvicinavo. / Ma perché ti irrigidivi / di fronte a un mio bacio, / a una mia carezza, / mi invitavi, / con la guardia abbassata, / e poi mi dicevi: / ora sono stanco di / essere colpito». Questa scomposizione-ricostitutiva dell'ordine sintattico-enunciativo non è che una mera suggestione intesa a assecondare un principio di continuo attuato nei testi, che corrisponderebbe sostanzialmente a un esercizio di depistaggio agente su molteplici livelli. Un fenomeno che il riassettaggio proposto porterebbe in primo piano è l'interscambiabilità del narratore: nel testo di partenza, la questione del genere maschile/femminile della voce che parla all'imperfetto finisce per essere camuffata dal *cut-up* operato sui versi, e soltanto nella versione ri(s)montata tornerebbe a emergere («[...] e poi mi dicevi: / ora sono stanco di / essere colpito»); tale questione si ripresenta, stavolta apertamente, nella poesia che ospita il secondo scambio di battute effettivo della serie, di cui occupa l'ottava posizione:

ci siamo rivisti dopo il match,
o forse nell'intervallo
tra due rivincite.
Tu eri all'ospedale, io
5 ti sono venuta a trovare
con la mascella fracassata.
Ci siamo parlati come vecchi
amici,

²⁰²³ *Ivi*, p. 487.

²⁰²⁴ C. Bordini, *Autorappresentazione*, in Id., *Strategia* (2019), op. cit., p. 16.

10 poi tu hai accennato a una finta
 dicendo: “para questo”.
 Ho farfugliato:
 “la settimana prossima
 ricomincio ad allenarmi”²⁰²⁵.

Il *botta e risposta* in chiusura del testo è un esempio efficace del rovesciamento di segno della forma anti-dialogica del *loop* accennato alla fine del paragrafo introduttivo. Intanto, l’interazione ha luogo in una cornice ospedaliera, in cui l’attrice (che coincide, stando al v. 5, col soggetto diegetico) avrebbe raggiunto il rivale; l’altro confronto fra le due controparti si situa in un albergo, mentre la terza situazione dialogica in cui sono coinvolte rievoca un’aula di tribunale. Gli scambi diretti fra gli antagonisti tendono infatti a dislocarsi in scenari diversi e rappresentativi, nella loro stilizzazione archetipica, degli istituti sociali fondamentali – per dirla col Foscolo dei *Sepolcri*, *nozze*, *tribunali e are*, dove alle «are» si sostituisce un «ospedale». In questo senso, risulta di particolare efficacia la teorizzazione dei modelli di gioco che Eric Berne sviluppa nel quadro dell’Analisi Transazionale, partendo dal presupposto che

la programmazione sociale si risolve in scambi reciproci tradizionali, ritualistici o semi-ritualistici. [...] A prima vista possono sembrare fortuiti, e così li definiranno le parti interessate; ma a una attenta analisi si nota che tendono a seguire schemi ben definiti, classificabili, per cui tutta la loro sequenza viene a essere circoscritta da tacite regole. [...] Tali sequenze basate, contrariamente ai passatempi, più su una programmazione individuale che sociale, si possono definire *giochi*. La vita familiare e coniugale, come anche la vita in organizzazioni d’ogni genere, procede su variazioni dello stesso gioco²⁰²⁶.

Berne classifica i giochi anche sulla base di tre variabili quantitative, la *flessibilità*, la *tenacia* e l’*intensità*, che «convergono a rendere il gioco moderato o duro»²⁰²⁷; in particolare, continua lo psichiatra, i soggetti predisposti a disturbi mentali tendono a progredire, durante il gioco, da un primo stadio «flessibile, distaccato, leggero, per passare a poco a poco a un terzo stadio inflessibile, tenace, violento. [...] Di terzo grado è il gioco senza esclusione di colpi, che si conclude in clinica, al tribunale o all’obitorio»²⁰²⁸. Per ricondurre il filo del discorso alla

²⁰²⁵ «ci siamo rivisti dopo il match», in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 346.

²⁰²⁶ E. Berne, *A che gioco giochiamo*, op. cit., p. 17.

²⁰²⁷ *Ivi*, p. 62.

²⁰²⁸ *Ibidem*.

«violence obscène»²⁰²⁹ di *Strategia* (vale anche etimologicamente: *oscena* perché resta fuori dalla scena, non rappresentata), si nota dunque come due dei tre contesti evocati da Berne siano quivi assunti come scenari dialogici. Come i luoghi dello scontro diventano potenzialmente ovunque, anche i tempi si liquefanno e l'elemento stesso del rinvio del match definitivo confligge con la cornice massimamente regolamentata della gara sportiva: la rivalità si inserisce, in altre parole, nei luoghi e nei tempi dell'esistenza ordinaria, sospendendola e rifunzionalizzandola in vista di un incontro che non avviene. Restando su questa scia, appaiono particolarmente adatte le parole spese da Mazzoni su *Assenza*, il testo incipitario del libro postumo di Bordini (*Un vuoto d'aria*, 2021):

L'assenza contiene in sé l'infinito del desiderio; quando si converte in presenza perde la sua magia; il divino è l'attesa del possibile mentre il reale è sempre finito e sempre deludente. Tra le immagini che danno forma a questo ragionamento c'è quella del maratoneta che vuole correre all'infinito perché il traguardo e la festa gli sembreranno banali al cospetto dell'attesa [...] il maratoneta che non vuole raggiungere il traguardo per non svilire il sogno dell'attesa²⁰³⁰.

Passando dunque all'interazione, è importante rilevare il fatto che lo scambio diretto, per come lo ritaglia la lirica, succede a un momento di tregua apparente («dopo il match, / o forse nell'intervallo / tra due rivincite»), dove addirittura i contendenti arrivano a parlarsi (caso eccezionale, come rimarca anche l'*enjambement* a forte intensità, il cui secondo membro viene isolato nell'unità versale) con l'affetto pacificato nel tempo di due «vecchi / amici» (vv. 7-8). È a questo punto che avviene un passaggio di *footing*²⁰³¹ e il ricoverato rompe l'atmosfera di calma apparente con una battuta («accenna a una finta / dicendo: “para questo”»), vv. 9-10) che riattiva l'adiacente controffensiva della partner («Ho farfugliato: / “la settimana prossima / ricomincio ad allenarmi», vv. 11-13). Tale mossa darebbe ragione alla tendenza, indicata nell'incipit del testo liminare («Hai sempre colpito di rimessa, / mentre io mi avvicinavo. / mi invitavi, / con la guardia abbassata»); ma se si considera lo sviluppo discorsivo in senso stretto, è invece la voce femminile a «colpire di rimessa» (a lasciare cioè che sia l'avversario a prendere l'iniziativa di riaccendere la conflittualità, sfruttando la forza d'urto del suo attacco).

Il che riconduce al terzo assioma della comunicazione umana, secondo cui «*la natura di una relazione dipende dalla punteggiatura delle sequenze di comunicazione tra i*

²⁰²⁹ O. Favier, *Une poétique de l'obscène et de la simplicité*, op. cit.

²⁰³⁰ G. Mazzoni, *Gli insetti nell'ambra*, op. cit., p. XXV.

²⁰³¹ Concetto goffmaniano che definisce «il mutamento di registro all'interno di uno scambio comunicativo» (M. Mizzau, *E tu allora*, op. cit., p. 110).

comunicanti»²⁰³². Nel corso di questo lavoro, il termine *punteggiatura* è stato adoperato in più occasioni nell'accezione di 'scansione analitica dei turni di uno scambio'; arrivati a *Strategia* di Bordini, tuttavia, è opportuno riprendere e approfondire la nozione (capitale nella teoria della comunicazione come in ogni effettiva esecuzione), nella misura in cui il modello interazionale proposto dal sistema dialogico bordiniano sembra trovare il suo punto di equilibrio proprio nei continui squilibri con cui la sequenza stimolo-risposta-rinforzo viene punteggiata dai partner: come osserva Marina Mizzau, infatti, «la caratteristica emergente nel conflitto è la *discrepanza della punteggiatura*. La circolarità [...] non viene percepita, e la "formattazione" più probabile è che ognuno si veda come effetto del comportamento dell'altro e non come causa»²⁰³³.

Riprendendo le parole di Paul Watzlawick, «un osservatore esterno può considerare una serie di comunicazioni come una sequenza ininterrotta di scambi. Tuttavia, coloro che partecipano alla interazione introducono sempre qualcosa di importante che [...] Bateson e Jackson hanno definito 'la punteggiatura della sequenza di eventi'»²⁰³⁴; il «qualcosa di importante» che gli interlocutori avrebbero in dotazione rispetto al semplice testimone sarebbe, in altri termini, la percezione di un inizio, un principio ordinatore (per forza di cose arbitrario, che 'distorce'²⁰³⁵ la realtà proprio mentre la organizza) a discendere dal quale gli eventi relazionali si svolgerebbero consequenzialmente: nasce in questo modo il disaccordo alla radice di «innumerevoli conflitti di relazione»²⁰³⁶. La questione della punteggiatura delle mosse interattive diviene centrale in una trama basata sulla metafora della relazione amorosa come incontro pugilistico e, più in generale, rispetto all'idea preminente nel libro di comunicazione come interazione strategica; non a caso, l'opacità enunciativa della lirica inaugurale della sequenza verte subito sulla legittimità dei colpi di rimessa: ma chi dei due

²⁰³² P. Watzlawick, J. Helmick Beavin, D. D. Jackson, *Pragmatica della comunicazione umana*, op. cit., p. 51.

²⁰³³ M. Mizzau, *E tu allora*, op. cit., p. 72.

²⁰³⁴ P. Watzlawick, J. Helmick Beavin, D. D. Jackson, *Pragmatica della comunicazione umana*, op. cit., p. 46.

²⁰³⁵ Al fine di meglio circoscrivere il concetto, si rimanda all'esempio fatto da Watzlawick: «Supponiamo una coppia che abbia un problema coniugale di cui ciascun coniuge è responsabile al 50 per cento: lui chiudendosi passivamente in se stesso e lei brontolando e criticando. Quando spiegano le loro frustrazioni, l'uomo dichiara che chiudersi in se stesso è la sua unica *difesa contro* il brontolare della moglie, mentre lei etichetta questa spiegazione come una distorsione grossolana e volontaria di quanto 'realmente' accade nel loro matrimonio: vale a dire che lei critica il marito *a causa della* sua passività. Se li sfrondiamo di tutti gli elementi effimeri e fortuiti, i loro litigi si riducono allo scambio monotono dei messaggi "Io mi chiudo in me stesso perché tu brontoli" e "Io brontolo perché tu ti chiudi in te stesso". [...] Nella psicoterapia congiunta delle coppie si è spesso colpiti dall'intensità di quel fenomeno [...] definito 'distorsione della realtà' da parte di entrambe le persone. È difficile convincersi come due individui possano avere opinioni così divergenti su tanti elementi di una esperienza comune. Ma è un problema che si può spiegare con [...] la loro incapacità di metacomunicare in base ai rispettivi modelli di interazione. Questa interazione è di tipo oscillatorio sì-no-sì-no-sì, teoricamente può continuare all'infinito e quasi sempre è accompagnata [...] da tipici attacchi di cattiveria e di follia» (*Ivi*, pp. 48-49).

²⁰³⁶ *Ivi*, p. 48.

abbassa «la guardia» e «colpisce di rimessa»? E chi dei due dice: «Hai sempre colpito di rimessa, / mentre io mi avvicinavo»? O ancora, riprendendo l'interrogativo che ossessiona il protagonista, «“Ma allora chi vinceee???!”»: la domanda resta emblematicamente senza risposta.

Riprendendo dunque il testo dalla battuta-stimolo dei vv. 9-10 («hai accennato a una finta / dicendo: “para questo”»), l'aspetto modale della frase contenente il *verbum dicendi*, che viene a trovarsi subordinato rispetto all'azione principale di «accennare a una finta», sembra un indicatore del valore allegorico attribuito alla rappresentazione verbale. In altri termini, il gerundio proposizionale impiegato come avverbiale di maniera («hai accennato a una finta / dicendo», e non *accennando a una finta hai detto*: l'atto di dire accompagna la «finta» e al tempo stesso è la «finta») fa sì che il semplice ricorrere al lessico agonistico («“para”») equivalga al colpo sferrato (letteralmente «“questo”»); senza contare il fatto che lo stesso *accennare* viene comunemente impiegato con l'accezione di *verbum dicendi*. A riprova, l'aspetto verbale marcato della replica («Ho farfugliato») indica che la non-angelica visitatrice («ti sono venuta a trovare / con la mascella fracassata», vv. 5-6) ha accusato un colpo che l'ha destabilizzata; ciò nonostante, non manca dal contrattaccare a sua volta, (la predisposizione ad *assorbire i colpi* la contraddistingue a più riprese²⁰³⁷): «“la settimana prossima / ricomincio ad allenarmi”».

La micro-interazione si chiude dunque con un'asserzione *io*-orientata il cui scopo occulto è quello di minacciare e intimidire la controparte: una forma di scarto dell'interlocutore sferrata alla stregua di un colpo di rimessa, in reazione cioè a un precedente scarto dell'interlocutore che, invece di decretare il fallimento della comunicazione, funge da stimolo – sia per quanto riguarda il fatto dialogico in senso stretto (attivando una responsività diretta, a fronte di una prima parte della conversazione, quella portata avanti «come vecchi / amici», che viene oscurata) sia per quanto riguarda il senso più relazionale insito nel concetto di allenamento, ossia un miglioramento di sé in vista di un futuro incontro con l'altro. È seguendo tale criterio che il sistema dialogico bordiniano rovescerebbe di segno la funzione anti-dialogica: considerato dal punto di vista pragmatico, infatti, il *botta e risposta* «“para questo” [...] “la settimana prossima / ricomincio ad allenarmi”», rimanda a una forma di *loop*, di comunicazione che gira a vuoto sul quadrante di una figura irrisolta, le cui singole battute mirano a scartare l'interlocutore; eppure, questi tentativi di scarto non scartano veramente

²⁰³⁷ «Mi sono rimesso in caccia / avevi già assorbito il colpo» (da «*all'inizio ho tentato il colpo risolutore*», in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 348, vv. 9-10); «Ti sei piegata indietro e hai / assorbito il colpo» (da «*poi mi sono fermato per vedere*», *Ivi*, p. 351, vv. 6-7).

l'altro, ma lo incentivano semmai ad attivarsi a sua volta, producendo un nuovo (tentativo di) scarto. In sintesi, paventare un allenamento in vista di un match ultimativo (che non giunge) diventa un modo per affermare una soggettività legata alla sua continua messa in gioco, in funzione di un evento finale (un incontro-scontro) sulla cui base i personaggi organizzano la temporalità del loro agire²⁰³⁸. Un altro campione significativo di questo fenomeno si trova nel primo scambio di battute effettivo del libro, nel quinto testo della serie, quello in cui i due strateghi parlano all'unisono per opporsi al giudice che, due liriche prima, aveva «gridato: / “Break!”»²⁰³⁹.

poi disse
il giudice:
“avete perso”
Ma tu ed io abbiamo detto insieme:
5 “lei giudice è truccato,
abbiamo vinto”.
Ne nacque una disputa,
abbiamo chiesto un nuovo incontro²⁰⁴⁰.

Il distico che chiude questo testo restituisce con la massima efficacia il meccanismo (‘*anti-anti-dialogico*’) che si è cercato di descrivere: dallo scambio di battute *nasce* «una disputa» che produce «un nuovo incontro». In questo senso, la micro-interazione fra il giudice e la coppia conduce al medesimo risultato di quella fra le due controparti nel testo precedentemente analizzato, cioè il rilancio a un futuro prossimo, che resta solo genericamente determinato («“la settimana prossima”», «un nuovo incontro», «il prossimo campionato mondiale»). Allo stesso modo, lo scambio verbale si basa su una componente disfunzionale che ora si dà nella contrapposizione fra due sentenze antitetiche, formulate con una perentorietà che non ammette repliche, nel secondo caso preceduta da una valutazione negativa *tu*-orientata («“avete perso” [...] “lei giudice è truccato, / abbiamo vinto”»).

²⁰³⁸ Introducendo *Mangiare*, Gian Carlo Ferretti accenna a quei «processi naturali, sociali e umani che non arrivano mai al loro fine [...]». Ed è proprio in questo e da questo che sembrano affiorare (quasi paradossalmente) nuove possibilità. Perché dietro e dentro ogni segno e traccia di precarietà, difficoltà, illusione, circola una tensione diversa. Proprio quel susseguirsi di processi infiniti sembra recare in sé una prospettiva di superamento» (Gian Carlo Ferretti, *Prefazione* a Carlo Bordini, *Mangiare*, Roma, Empirìa, 1995, pp. 7-9, cit. pp. 7-8); ma cfr. anche Santucci: «Se alla poesia spetta il compito di dire il vero, pure non esiste modo di raggiungere uno stadio ultimo che non sia temporaneo. Non si fotografa l'arrivo, ma l'“approssimarsi al valore”, la contraddizione come garanzia di autenticità» (F. Santucci, *Un uomo che guarda*, op. cit., p. 65).

²⁰³⁹ Da «*cercavamo la strategia giusta*», in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 341, vv. 5-6.

²⁰⁴⁰ «*poi disse*», *Ivi*, p. 343.

In conclusione, per quanto la sequenza bordiniana metta a sistema una serie di forme anti-dialogiche e di micro-interazioni conflittuali irrisolte, l'antidialogismo non si determina attraverso la classica idea di situazione bloccata, perché c'è sempre un futuro che incombe (e che proprio da questo *nasce*: «Ne nacque una disputa, / abbiamo chiesto un nuovo incontro»). Quest'ultima considerazione trova un supporto teorico nella distinzione fra *discussione* e *conflitto* di Marina Mizzau; la studiosa individua infatti un ulteriore tratto discriminante proprio nell'indefinito perpetuarsi nel tempo del secondo: «Avviene che si parli di disaccordo in riferimento a brevi tratti di una conversazione, di discussione in riferimento a una disputa più o meno prolungata, mentre il conflitto può riguardare questi due casi così come situazioni che si perpetuano indefinitamente nel tempo»²⁰⁴¹. Uno spunto aggiuntivo deriva dalla messa in relazione di dati empirici sulle varie forme del conflitto nelle diverse età della vita: in particolare, in rapporto al conflitto verbale infantile, vengono identificati tre schemi ricorrenti, basati sulle mosse della *ripetizione*, dell'*inversione* e del *rialzo*, che «può farsi anche con l'aumentare del volume di voce»²⁰⁴². Scorrendo gli scambi di battute di *Strategia*, si può notare come questi sfruttino tutte e tre le modalità appena indicate (ripetizione: «“così / si sbilancia”. / Dico non si sbi- / lancia»; inversione: «“avete perso” [...] “lei giudice è truccato, / abbiamo vinto”»; e rialzo: «“Ma il match è già pari”. / “Ma allora chi vinceee????!!”»), rievocando il contendere dei bambini.

L'incontro con il «giudice» è importante non soltanto rispetto alla sotto-serie dei testi dialogici (che inaugura), affrontando da una diversa prospettiva il problema fondamentale del *chi vince*, ma anche perché è l'unico testo in cui i rivali sono schierati dalla stessa parte per difendere una comune versione dei fatti, parlando all'unisono per dire solo questa cosa: che *hanno vinto*. Insieme, non singolarmente: non si trovano l'uno contro l'altra davanti a un terzo che ne sciogla la disputa, come sarebbe stata la situazione più facile, ma l'uno e l'altra contro colui che ha interrotto il gioco e decretato la sconfitta di entrambi. Questo apre ulteriori considerazioni: la lirica infatti, in cui i rivali mostrano di aver preso coscienza della natura

²⁰⁴¹ M. Mizzau, *E tu allora*, op. cit., p. 36, n. Più avanti, trattando delle «situazioni conflittuali in cui i contendenti mettono in atto tutte le strategie di perpetuazione del conflitto, ripetendo in continuazione le stesse accuse oppure introducendo un altro tema scottante che tenga aperta la conflittualità, impedendo ogni mossa risolutiva», la studiosa arriva a porre una domanda faticosa, al centro di un ampio dibattito: «*Si litiga per trovare l'accordo o per ribadire l'opposizione?* [...] Per alcuni l'antiteticità dei due principi, dell'accordo e del dissenso, è mitigata da considerazioni sui vantaggi filogenetici e ontogenetici del conflitto: il ruolo che ha questo nella formazione e nell'incremento della coesione interna dei gruppi contro l'esterno [...]. Castelfranchi [...] critica ogni tentativo di ricondurre il conflitto a una base cooperativa, asserendo che le modalità, e soprattutto gli scopi della comunicazione conflittuale sono autonomi [...]. Il conflitto, sembrerebbe, è fine a se stesso; i fini perseguiti dalla situazione conflittuale sarebbero scopi propri, per sé, scopi che comportano una costruzione delle diversità» (*Ivi*, pp. 122-123).

²⁰⁴² *Ivi*, p. 38.

plurale della vittoria, si colloca nella prima parte di *Strategia* (precisamente in quinta posizione); nei testi successivi però, questa coscienza si assottiglia e la voce maschile porta avanti il motivo conduttore del problema del *chi vince*. Nella zona finale della sequenza (all'altezza del ventiduesimo testo), in uno degli ultimi scambi di battute con l'allenatore, il protagonista confessa senza mezzi termini di essersi «dimen- / ticato qual è la vincita»:

dico, “sinceramente sono
stanco. Non mi importa di
vincere. Mi sono anche dimen-
ticato qual è la vincita”.
5 dice: “Siete voi due la vin-
cita”. “Noi due?”²⁰⁴³.

Il motivo ricorrente della *stanchezza*, introdotto fin dallo smottamento enunciativo della poesia incipitaria («ora sono stanco di / essere colpito»), si protrae fino alla terz'ultima lirica della sequenza, dove significativamente al «dicono» dei «giornali» si contrappone il «sappiamo» della coppia («Noi invece sappiamo perché: / ci siamo stancati di / combattere»²⁰⁴⁴). Il soggetto bordiniano, infatti, ha la natura di un giocatore inveterato (la stessa politica diventa un gioco che «mima un significato»²⁰⁴⁵) il cui rituale sfoggio di disinteresse nei confronti della vittoria (se ne trovano esempi fino alla raccolta del 2008, *Sasso*: «Non avevo molta voglia di vincere / e infatti / non vinsi»²⁰⁴⁶) è un sintomo di un godimento sado-masochistico dell'autodistruzione alla radice (per cui si rimanda al *Manuale di autodistruzione* uscito con Fazi nel 1998).

La micro-interazione, disposta su tre riprese enunciative, si potrebbe riassumere nella sequenza *lamento-svelamento-stupore*. Mentre la guida, cui spetta non a caso la battuta centrale, parla per ricondurre il soggetto alla consapevolezza della situazione ricordandogli la clamorosa posta in gioco («“Siete voi due la vin- / cita”», vv. 5-6), il personaggio che dice «io» si manifesta prima sulla scia di una disposizione d'animo (negativa, come spesso gli capita), poi per dar sfogo a una domanda stupita («“Noi due?”», v. 6), ambiguamente sospesa

²⁰⁴³ «dico, “sinceramente sono», in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 360.

²⁰⁴⁴ Da «dicono che il match», *Ivi*, p. 368, vv. 6-8.

²⁰⁴⁵ «Resta la scoperta amara che la politica non serve a emancipare, ma a ordinare, anzi a mimare un significato [...]. La prova della politica attiva finisce quando, metaforicamente, si rompe il giocattolo (sostituito da altri balocchi più nuovi e tecnologici, da una politica meno ascetica e più apertamente ludica, con cui saranno altri a divertirsi). Se il partito è un giocattolo, i rivoluzionari sono bambini che giocano [...]. Abilissimo nel cogliere il nucleo infantile dei riti sociali degli adulti, Bordini non però ha nulla di puerile o regressivo nel modo in cui interpreta il compito della poesia e nell'obiettivo di scoperta che le assegna» (Gianluigi Simonetti, *Nello specchio del retrovisore*, in Carlo Bordini, *Il rivoluzionario timido*, op. cit., pp. 49-55, cit. p. 53).

²⁰⁴⁶ Da *Mare di latta*, in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 301, vv. 8-10.

tra la dimensione dell'autoaccertamento (per quanto l'allenatore, per riprendere Spitzer, «che ha appena espresso la sua opinione con precisione e chiarezza, interpreterà necessariamente la domanda come espressione di incredulità»²⁰⁴⁷) e quella dell'obiezione, della resistenza (la ripresa del materiale linguistico dell'interlocutore infatti, si ricava ancora da Spitzer, è una strategia utile alla valorizzazione di un concetto ma anche alla sua contestazione²⁰⁴⁸). Le battute del soggetto sembrano quindi svolgere una funzione emotiva mentre quelle dell'allenatore – non può essere altrimenti – conoscitivo-didascalica; in fin dei conti, come ricorda lo stesso dio dell'Amore a Ovidio nell'*Ars amatoria*, dove l'aspetto operativo del corteggiamento viene sistematicamente equiparato alle strategie del gioco²⁰⁴⁹ e del combattimento²⁰⁵⁰ (ma anche al muoversi con grazia della danza²⁰⁵¹ o al camuffamento di genere²⁰⁵², come i due pugili di *Strategia*), il motto di Apollo è quello scolpito sul frontone del tempio di Delfi, *conosci te stesso*: «“Solo chi si conosce saprà amare / e misurare al compito le forze”»²⁰⁵³.

Stupisce, poi, la meraviglia con cui il protagonista accoglie un contenuto informativo equivalente a quello prima difeso energicamente, davanti a un esecutore della Legge: ossia l'endiadi *noi-vincita*. Nell'*Ars amatoria* appena citata, sul finire del secondo libro (che impartisce insegnamenti su come serbare il privilegio dell'amata-rivale, perché «mantener la conquista non val meno / che averla colta: questa è a volte un caso, / il mantenerla è frutto

²⁰⁴⁷ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., p. 250.

²⁰⁴⁸ «o la definizione di un concetto non coincide per entrambi gli interlocutori, oppure uno dei due interlocutori maschera le proprie obiezioni nei confronti delle affermazioni dell'altro sotto forma di contestazione della definizione di un concetto (un trucco dialettico, che si trova molto spesso nella commedia)» (*Ivi*, p. 124).

²⁰⁴⁹ «Pratichi tutti i giochi; l'ignorarli / sarebbe una vergogna, ed è giocando / che spesso nasce amore» (Ovidio, *L'arte di amare*, trad. it. di Ettore Barelli, Milano, Rizzoli, 2012, cit. p. 169, vv. 554-556); «Spesso chi finisce amor cadde in amore: pensava fosse un gioco essere amante, / poi lo divenne. E dunque date ascolto / a chi v'invoca, o donne, anche per gioco» (*Ivi*, p. 57, vv. 920-923); «per l'ansia di ciò ch'ha perduto, / a perdere continua il giocatore / e spesso il dado attira le sue mani. / Questa è l'impresa, questa la fatica» (*Ivi*, p. 43, vv. 674-677); «È gran fatica: siamo incauti al gioco, / la passione ci scopre, e troppe volte / mettiamo il cuore a nudo; in noi subentra / l'ira che tutto ci deforma il viso, / la brama del guadagno, e liti e risse, / cupi risentimenti. Le insolenze / corrono intorno e ne rimbomba l'aria» (*Ivi*, p. 171, vv. 259-265).

²⁰⁵⁰ «L'amore è una milizia» (*Ivi*, p. 91, v. 349). Lo stesso Ovidio, in uno dei passaggi conclusivi del terzo libro dedicato alle donne, si raffigura come chi avanza «a petto nudo / contro il nemico» (*Ivi*, p. 197, vv. 997-998).

²⁰⁵¹ «Né dubiti nessuno ch'io non voglia / esperta la fanciulla nella danza [...]. / Chi scuote agile i fianchi sulla scena / manda in delirio, tanto è il godimento / che nasce dalle sue sciolte movenze» (*Ivi*, pp. 167-169, vv. 526-532).

²⁰⁵² «Si faccia esperta quindi la tua mano / in più scritte (e guarda che consiglio / son costretto a dare!). [...] E che il tuo amante, quando scrivi, appaia / come fosse una donna. Non dire: “egli”; / “ella” di' sempre nelle tue missive» (*Ivi*, p. 181, vv. 738-747); «Ce n'è qualcuno che mi piace. / Uno soprattutto, è bionda» (da «*ho ricominciato ad allenarmi*», in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 367, vv. 3-4).

²⁰⁵³ «Mentre così cantavo, ecco m'apparve / all'improvviso Apollo [...]. / A me rivolto disse: “O tu, maestro / dell'amore lascivo, sù, conduci / davanti ai templi miei i tuoi scolari. / Quivi il mio motto, che una lunga fama / rese famoso per il mondo intero, / ammonisce a conoscere se stessi. Solo chi si conosce saprà amare / e misurare al compito le forze”» (Ovidio, *L'arte di amare*, op. cit., p. 113, vv. 739-752).

d'arte fina»²⁰⁵⁴), giunto al momento di ragguagliare i giovani romani sull'atteggiamento da mantenere durante l'amplesso erotico, Ovidio espone un'idea di vittoria comune come perdita di entrambi: «Il godimento è pieno / quando, vinti ad un tempo, e tu e lei, / soccomberete insieme»²⁰⁵⁵.

In un certo modo, è come se l'*io* detenesse consapevolezze (memorie, pratiche comportamentali) diverse a seconda dell'interlocutore con cui interagisce, *dimenticandosi* quello per cui aveva *disputato*, in quella che per usare le parole di Andrea Cortellessa, si potrebbe chiamare «fenomenologia del lapsus»²⁰⁵⁶. La questione della mutevolezza dei rapporti, dell'aleatorietà di qualsivoglia 'punteggiatura relazionale', è svolta anche tramite simili contraddizioni da una poesia votata all'insubordinazione, *anarchica*²⁰⁵⁷ e *vandalica*²⁰⁵⁸, che boicotta la linearità con vari espedienti (come la pratica-règia del *cut-up* o il «mare di refusi, anacoluti, interruzioni, abnormità redazionali e tipografiche»²⁰⁵⁹), in virtù di un'«estetica dell'imperfezione»²⁰⁶⁰, un «carattere di repulsione per la finitezza e la definizione, dell'intelligenza del testo come opera aperta, gesto che non si esaurisce mai davvero»²⁰⁶¹; quello che viene messo in gioco, al fondo, è il complesso divenire della relazionalità amorosa che, nel suo continuo darsi in repliche che sovvertono regolarmente le aspettative, non si lascia catturare da una strategia vincente e chiede al soggetto di formattare i vecchi protocolli ed elaborare nuove tattiche per evitare di perdere.

I tre scambi trattati fin qui sono sufficienti a mostrare quanto si accennava nel paragrafo introduttivo, parlando degli attori della sequenza di *Strategia* nei termini di funzioni di ruoli relazionali: pezzi diversi che si muovono in una scacchiera tattica, riconfigurandosi ora come avversari ora come alleati a discapito di un terzo e ridefinendo di volta in volta lo statuto che regola e consente la comunicazione; prendendo in prestito le parole di Raffaella Scarpa, si

²⁰⁵⁴ *Ivi*, pp. 71-73, 20-22.

²⁰⁵⁵ *Ivi*, p. 131, vv. 1089-1091.

²⁰⁵⁶ Andrea Cortellessa, *Il rivoluzionario timido nel retrobottega della Storia*, «La Stampa», 24 luglio 2016.

²⁰⁵⁷ «Nell'opera di Bordini c'è un elemento anarchico che agisce ovunque in forma pulviscolare: nel boicottaggio delle regole ortografiche e nell'amore per l'asimmetria, nei passaggi bruschi e nelle architetture sbilenche, negli incipit che non aprono mai veramente e nelle chiuse che non chiudono mai veramente» (Guido Mazzoni, *I gesti di Bordini*, in *Carlo Bordini. Il rivoluzionario timido*, op. cit., pp. 31-40, cit. p. 31).

²⁰⁵⁸ «l'ironia di Bordini sembra investire non solo la dimensione tematica e dell'ideologia, ma anche quella formale. Bordini sembra, insomma, investire con l'ironia non solo i contenuti, ma anche le forme stesse. Un trattamento ironico della forma è allora per molti versi la chiave necessaria per leggere la testualità di Bordini nel suo complesso; per inquadrare lo statuto ambiguo della relazione tra elemento autobiografico-lirico e la programmatica vandalizzazione tipografica delle sue pagine» (Gian Luca Picconi, *Poesie color mogano: appunti sull'ultimo libro di Carlo Bordini*, *Ivi*, pp. 111-119, cit. p. 119).

²⁰⁵⁹ A. Cortellessa, *Il rivoluzionario timido*, op. cit.

²⁰⁶⁰ G. Mazzoni, *Gli insetti nell'ambra*, op. cit., p. X.

²⁰⁶¹ F. Santucci, recensione a C. Bordini, *Strategia*, op. cit., p. 105.

tratta di «un gioco complesso e instabile in cui il discorso può essere contemporaneamente strumento ed effetto del potere, ma anche ostacolo, intoppo, punto di resistenza ed inizio di una strategia opposta»²⁰⁶². Volendo ridurre il discorso a uno schema di mosse, si possono isolare le seguenti situazioni interattive:

1. *Io vs. tu (lui vs. lei)*: è l'intreccio di *Strategia*, la rappresentazione della conflittualità fra chi dice «io» e il/la non-odiato/a rivale. Risultano particolarmente indicate, in questo senso, le riflessioni di Marina Mizzau, che identifica un aspetto di relazione conflittuale nel «bisogno di vincere, più che di convincere»:

Basterebbe accordarsi [...] o semplicemente accettare il disaccordo. Ma i due in questione non lo fanno: appare chiaro che è in gioco qualcosa di molto più coinvolgente, ad esempio il bisogno di dominare o di non accettare la dominazione dell'altro, di cercare una conferma, qualcosa che ha a che fare con il modo in cui ciascuna vuole vedere se stessa e vuole che l'altro la veda. Un bisogno di vincere, più che di convincere²⁰⁶³.

Quello tra i due rivali è un gioco mimetico di negoziazioni e rispecchiamenti, forme più o meno logoranti di complementarità: i «match» consistono sostanzialmente nel *girarsi intorno* («e tu giravi, ed / io giravo, / facevamo delle finte»²⁰⁶⁴) e si concludono con il rilancio del momento decisivo (in cui lo *status quo* verrà rotto) a un incontro futuro. Per quanto le forze in gioco siano (loro malgrado) in equilibrio, e una nutrita serie di liriche faccia capo al motivo della riscoperta di una parità finale (l'idea di *noi* come *vincita*), questa parità viene vissuta nel presente dei singoli episodi come un insoddisfacente pareggio, un nulla di fatto. Come scrive ancora Cortellessa richiamandosi all'ultimo Caproni, «l'antagonista non è che un *doppelgänger* del protagonista: e il Cacciatore scopre d'essere lui stesso la Bestia che insegue. La cronaca del *match* è allora, in realtà, quella di una *Spaltung*: scissione della personalità che si manifesta tanto più traumatica quando, alla fine, è riconosciuta come tale»²⁰⁶⁵.

²⁰⁶² R. Scarpa, *Lo stile dell'abuso*, op. cit., p. 43.

²⁰⁶³ M. Mizzau, *E tu allora*, op. cit., p. 14.

²⁰⁶⁴ Da «*allora ho scelto di girarti intorno*», in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 345, vv. 2-4.

²⁰⁶⁵ A. Cortellessa, «*Il match è già pari*», op. cit., p. 98. Ma cfr. anche Aldo Rosselli che, nella prefazione a *Polvere*, osserva come il tradizionale *io* sia stato sostituito da una «teoria di donne»: «Al posto dell'«io» novecentesco usurato fino all'estremo limite vi è una quasi petrarchesca teoria di donne sublimi sommerse ormai nell'orrore dell'incubo o nell'irrimediabile sbriciolamento di una memoria dolcissima e suicida. Esse (il firmamento di queste fanciulle-star) riescono al modo di un mulino, con le sue pale che nessuno potrebbe fermare, a fantasticamente rimettere in moto i meccanismi di ciò che anche il poeta condannato alla contemporaneità è costretto contro la propria volontà a chiamare «amore»» (Aldo Rosselli, prefazione a Carlo Bordini, *Polvere*, Roma, Empiria, 1999, pp. 5-7, cit. p. 6).

2. *Noi (io e lei) vs. lui/loro*. Emblematicamente, l'unico scambio di battute della sequenza in cui i rivali parlano all'unisono contro un altro interlocutore è per dire che hanno vinto: in altre parole, se nel quadro dell'interazione verbale subentra una terza figura, questa polarizza tutta la tensione antagonistica che scorreva tra i due, ora coalizzati²⁰⁶⁶ in una voce sola (si noti, a questo proposito, la marcatezza della preposizione contenente il *verbum dicendi*: «Ma tu ed io abbiamo detto insieme»). Come mostrano anche le liriche riportate in seguito, il protagonista è dialogicamente forte solo quando si allea: «vincerai / finché sarà con te. Potere e amore / non vanno mai divisi»²⁰⁶⁷.

3. *Io vs l'allenatore (o noi vs. lei)*: è la situazione prototipica degli scambi dialogici. Lungi dall'essere una figura meramente supportiva o pedagogica, l'allenatore rappresenterebbe una brusca voce della coscienza, un principio di realtà che, dall'alto della sua posizione epistemica, raggiunge il soggetto come un'*odiosa* «sicumera», programmaticamente priva di grazia («l'allenatore mi guardava preoccupato. / diceva, non puoi / farcela, risparmiati»²⁰⁶⁸, «Dice “per fortuna quella ha più / fifa di te”»²⁰⁶⁹). Analogamente a quanto avviene con la controparte femminile, quando si tratta di discutere la strategia da mettere in atto sul *ring* (ma le mosse suggerite e tentate si spingono continuamente al di là della situazione di competizione pugilistica), l'allenatore è supervisore e alleato. La triangolazione, in definitiva, sposta l'asse della conflittualità, per quanto la relazione *io-allenatore* si mantenga in ogni caso sul piano della complementarità; ne è esempio il testo che occupa la quattordicesima posizione della sequenza:

mi ha detto l'allenatore nell'angolo:
 ha una maledetta resistenza ma
 non può buttarti giù.
 “Dici di no?”, dico.
 5 “No, ha il pugno troppo
 leggero”. È vero. Ma
 è un mese che non dormo!
 “Non vedi che faccia ha?”
 mi ha sussurrato. “Dalle corda”.
 10 Ma se ansimo già a metà round!²⁰⁷⁰

²⁰⁶⁶ Come scrive Francis Jacques, «non è la stessa cosa [...] arrivare a formare un'*alleanza* o una *coalizione*. *L'alleanza* riunisce i protagonisti in funzione di un obiettivo comune indipendente. *La coalizione* riunisce due persone in un processo d'azione contro un terzo» (F. Jacques, *Per un interazionismo forte*, op. cit., p. 25).

²⁰⁶⁷ Ovidio, *L'arte di amare*, op. cit., p. 187, vv. 841-843.

²⁰⁶⁸ Da «*l'allenatore mi guardava preoccupato*», in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 350, vv. 2-3.

²⁰⁶⁹ Da «*Dice “per fortuna quella ha più*», *Ivi*, p. 366, vv. 1-2.

²⁰⁷⁰ «*mi ha detto l'allenatore nell'angolo*», *Ivi*, p. 352.

L'interazione si struttura in sei riprese enunciative, opacizzate da un uso irrazionale delle marche interpuntive (assenti nella prima, quarta e ultima battuta). L'iniziativa verbale è a carico dell'allenatore, che dà prima la 'cattiva notizia' e poi quella buona, seguendo un ordine che tende a conferire all'enunciato uno spessore di credibilità maggiore («ha una maledetta resistenza ma / non può buttarti giù», vv. 2-3). L'analisi appare fondata (lo è, d'altronde, ogni atto verbale del personaggio); e tuttavia, chi dice «io» oppone resistenza alla sua guida e, facendo proprio un tic della conversazione che denota un'impronta di guardinga ritrosia, formula una domanda di conferma (come anche nello scambio precedentemente analizzato: «“Noi due?”») volta in questo caso a ottenere un rinforzo della rassicurazione: «“Dici di no?”, dico» (v. 4).

Quello appena messo in evidenza sembra un ulteriore tratto di originalità che il sistema dialogico bordiniano svilupperebbe rispetto ai modelli-forti del secondo Novecento: la guida è tornata a esercitare opportunamente la sua propria funzione, nei panni di un *coach* che assiste il soggetto e lo spinge a sviluppare e mobilitare delle risorse. Se si pensa, ad esempio, all'unico scambio di battute che coinvolge l'*io* lirico caproniano, irretito nel viaggio da una della tante anti-guide che si passano il testimone del negativo da *Il muro della terra* in avanti (dove «non ci sono che i campi»); o ancora alle pretese guide morali di *Nel magma*, sgonfiate nella loro stessa cieca oltranza, cui il protagonista non si degnava di prestare attenzione; oppure all'«introvabile traghettatore» di *Stella variabile*, che «torna dall'altra parte» «senza messaggio di risposta»²⁰⁷¹; la distanza dal commissario tecnico di *Strategia* diventa chiara.

Nella battuta successiva, l'allenatore aggiunge alla ratifica della conferma un'argomentazione eccedente, a più solido fondamento e incentivo della rassicurazione («“No, ha il pugno troppo / leggero”», vv. 5-6); eppure il soggetto torna a dissentire, secondo la modalità tipica concessione-avversativa (*Si, ma...*), dove l'effetto del blocco oppositivo risulta intensificato dalla slogatura in *enjambement*: «È vero. Ma / è un mese che non dormo!» (vv. 6-7). Anche questa è una spia degna di attenzione, il fatto che venga riproposto lo stesso stilema (l'avversativa in *enjambement*) dei vv. 2-3, ma rovesciato di segno: in sostanza, se l'allenatore intendeva, con l'avversativa, segnare un punto a favore del soggetto («ha una maledetta resistenza ma / non può buttarti giù»), questi vi ricorre ora per marcare un punto a suo sfavore (l'insonnia).

²⁰⁷¹ Da *Un posto di vacanza*, I, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 223, vv. 15-16.

La medesima dinamica si ripete nell'ultima coppia di battute adiacenti. Il sintagma del *verbum dicendi*, inusualmente in posizione mediana, divide l'enunciato dell'allenatore in due riprese distinte, rispettivamente una domanda retorica con funzione di ammiccamento e un consiglio tattico: «“Non vedi che faccia ha?” / mi ha sussurrato. “Dalle corda”» (vv. 8-9). La modalità operativa suggerita dal coach risulta emblematicamente in linea con quanto asserisce Goffman sulle mosse vincenti di un'interazione: «Il miglior vantaggio per il soggetto consiste nel dare all'osservatore la convinzione errata di avere un vantaggio (è questo il vero nocciolo della truffa)»²⁰⁷²; allo stesso stratagemma, inoltre, invita il *magister amoris* per antonomasia, che istruisce sulla convenienza di «reggere [...] lo specchio»²⁰⁷³, ossia adottare un atteggiamento mimetico («sia lei a dare il tono alla tua faccia»²⁰⁷⁴; «Guarda chi ti guarda; / abbia, chi ti sorride, il tuo sorriso; / se ti fa cenno, rendigli il tuo cenno. / Fatte così le sue schermaglie»²⁰⁷⁵) capace all'occorrenza «moderare l'assalto»²⁰⁷⁶, fino a raccomandare di «muoversi in modo ch'ella ti divori»²⁰⁷⁷. Proprio il *divorare* (insieme alle molteplici declinazioni dell'atto della fagocitazione, dalle rappresentazioni più crudamente cannibaliche al generico *Mangiare* che intitola il libro del 1995) è uno dei più grandi temi bordiniani, ripreso anche nella quarta parte della sezione *Sondaggio*, in cui la densità dialogica si dissolve e lo studio della relazionalità amorosa viene narrativamente rarefatto a favore di una meccanicità descrittiva, che verbalizza le dinamiche interne alla coppia²⁰⁷⁸ in 'stringhe matematiche'²⁰⁷⁹ dove il segno dell'equazione «=» si sostituisce in modo emblematico al 'trattino-enjambement' espressivo marchio di fabbrica dell'autore.

Per tornare al testo, il predicato dialogico «ha sussurrato», che rientra nella serie di *verba dicendi* semanticamente pieni, infonde alla battuta un tono di complicità singolare, considerata la brusca subitanità tipica del personaggio; il che conferisce maggior risalto allo scarto del soggetto in ultima battuta. Una forma di scarto assoluto, che da un lato declina le oculte sollecitazioni dell'interlocutore, dall'altro pronostica la sua stessa sconfitta: «Ma se ansimo già a metà round!» (v. 10).

²⁰⁷² E. Goffman, *L'interazione strategica*, op. cit., p. 29.

²⁰⁷³ Ovidio, *L'arte di amare*, op. cit., p. 89, vv. 323-324.

²⁰⁷⁴ *Ivi*, p. 89, v. 303.

²⁰⁷⁵ *Ivi*, p. 183, vv. 770-773.

²⁰⁷⁶ *Ivi*, p. 65, v. 1073.

²⁰⁷⁷ *Ivi*, p. 89, v. 311.

²⁰⁷⁸ Come scrive Santucci, la «funzione fatica perenne [...] scivola, nell'ultima sezione, verso la pazzia del soggetto, con lo slittamento dal dialogismo al monologismo sottoposto a un *tu*, e reso da un versicolo franto [...], verticalizzato» (F. Santucci, recensione a C. Bordini, *Strategia*, op. cit., pp. 104-105.).

²⁰⁷⁹ Anche Favier constata «l'attirance pour la science, que trahissaient déjà certaines étrangetés typographiques de *Strategia*, où l'errance passionnelle semblait vouloir maîtriser la folie dans la fixité de formules mathématiques» (O. Favier, *Une poétique de l'obscène et de la simplicité*, op. cit.).

Volendo riprendere il discorso sull'originalità del rapporto fra il soggetto e l'allenatore, interrotto per seguire l'evolversi dello scambio dialogico nel campione che a tale discorso ha dato l'avvio, si manifesta una dinamica per cui, da un lato, la guida adempie alla sua funzione essenziale di voce esortativo-didascalica, e lo fa (o almeno cerca di farlo) in modo coerentemente non-disfunzionale; dall'altro lato, il personaggio che dice «io» non si abbandona a seguirla, e parla essenzialmente per manifestare scoramenti, titubanze e dissensi, contestando di *default* le argomentazioni e i consigli (attendibili e assennati) che questa gli dispensa. In questo senso, il rapporto tra l'atleta e l'allenatore di *Strategia* richiama alla mente, nella sua sostanza, il grande modello del rapporto tra il pellegrino e la sua guida nella *Commedia* dantesca, in controtendenza alle riprese novecentesche che, laddove ostentano un rifacimento diretto, tradiscono invece il principio della guida funzionale e/o rappresentano un soggetto pervicacemente in cerca di una guida, e che in mancanza di tale figura si lascia guidare dal suo bisogno, vicariandole tutta una serie di occasionali guide-negative con cui alterca in luoghi di transito.

La battuta finale («Ma se ansimo già a metà round!») ricorre quasi identica (difetta l'avverbio temporale) nell'incipit di una poesia che segue a breve distanza, intervallata da due componimenti:

ma se ansimo a metà round!
 gli dico. Cretino, mi
 risponde, ma non vedi
 che fai tutto tu? Smettila
 5 di correrle dietro. E
 allora che faccio? Lei non
 attacca! Fermati. Mi sono
 fermato. Allora
 mi ha telefonato e mi ha detto:
 10 “volevo mandarti un bacio,
 ma c'era troppa gente”²⁰⁸⁰.

La ripetizione con *variatio* dell'enunciato²⁰⁸¹, fatto seguire dal *verbum dicendi* mancante nella lirica precedente, sembra il risultato di una manomissione della sequenza dialogica; come osserva Santucci, «nel teatro dell'assurdo della sezione *Strategia* l'interruzione e la

²⁰⁸⁰ «*ma se ansimo a metà round!*», in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 355.

²⁰⁸¹ Rosselli parla dell'iterazione come un «martello psichico [...], almeno in parte, un *memento mori*, come anche uno svisceramento sado-masochistico del senso che si srotola» (A. Rosselli, prefazione a C. Bordini, *Polvere*, op. cit., p. 5).

simulazione trovano rispondenza formale nella scorciatoia di testi dall'incipit ellittico – che talvolta sembrano ambigualmente proseguire un verso o un discorso del testo che li precede, in un sistema di *capfinidad* suggerito e negato»²⁰⁸². Concorrono all'effetto di destabilizzazione del montaggio l'uso della punteggiatura (abolita nella prima parte e di nuovo in essere nella battuta riportata che chiude la lirica) e i due testi intervallati fra l'interruzione e il rilancio.

Riprendiamo il *muro-contro-muro* fra i parlanti. L'allenatore risponde con una battuta multifunzionale in modo equivalente all'ultima prodotta nella sequenza interattiva che qui troverebbe continuazione («“Non vedi che faccia ha?” / mi ha sussurrato. “Dalle corda”»), cioè domanda retorica + suggerimento strategico, cui si aggiunge ora, come formula d'apertura, un bonario titolo d'ingiuria: «Cretino, mi / risponde, ma non vedi / che fai tutto tu? Smettila / di correrle dietro» (vv. 2-5). Se prima l'interlocutore ammoniva indirettamente il soggetto a osservare l'avversaria («“Non vedi che faccia ha?”»), adesso lo sospinge a valutare se stesso («non vedi / che fai tutto tu?»); in ogni caso, la tattica finale che viene prescritta è la medesima, ossia l'attesa non-attiva di una mossa, l'atteggiamento passivamente cautelativo proprio della retroguardia (del resto, «*guardare* significa specialmente *stare in guardia*»²⁰⁸³): «“Dalle corda”», «Smettila / di correrle dietro».

Nei versi che seguono, la concitazione dello scambio tocca il vertice e gli stessi *verba dicendi* vengono meno. La tattica dell'inazione indicata dall'allenatore mette in allarme il soggetto, disorientato di fronte alla strategia del non-attacco (spiazzante per eccellenza) che l'avversaria sembra a sua volta aver adottato («E / allora che faccio? Lei non / attacca!», vv. 5-7). La pronta risposta dell'allenatore insiste sul protocollo dell'attesa («Fermati», v. 7), e una volta tanto il protagonista accondiscende; ancora una volta, si potrebbe istituire un confronto con i precetti ovidiani, che nei primi due libri (dedicati, com'è noto, ai «giovani amanti», mentre il terzo è riservato alle «tenere fanciulle», affinché le due parti «scendano in campo ad armi pari»²⁰⁸⁴) insistono specialmente sul fatto che per «ingannare le

²⁰⁸² F. Santucci, recensione a C. Bordini, *Strategia*, op. cit., p. 105.

²⁰⁸³ F. Santucci, *Un uomo che guarda*, op. cit., p. 56; poco oltre, la studiosa continua: «La deriva è quella autoscopica, autoanalitica: l'estraneità difende l'osservatore dall'oggetto osservato, ma anche l'osservatore da sé stesso quando è posto davanti allo specchio, un attimo prima dell'agnizione. E procedono insieme, estraneità e agnizione» (*Ivi*, p. 57).

²⁰⁸⁴ Ovidio, *L'arte di amare*, op. cit., p. 135, v. 4.

ingannatrici»²⁰⁸⁵ occorre esercitare pazienza²⁰⁸⁶ e saper cedere, senza accusare come fallimenti i vari scacchi che si subiscono durante il gioco²⁰⁸⁷.

È a questo punto che la situazione fa uno scatto. Lo scambio dialogico con l'allenatore cessa di colpo e l'immaginario pugilistico si smaterializza in una telefonata romantica: «Mi sono / fermato. Allora / mi ha telefonato e mi ha detto: / “volevo mandarti un bacio, / ma c'era troppa gente”» (vv. 8-11). Con questa asserzione, la controparte rende noto il suo stesso insuccesso, giustificando l'atto mancato come un moto di pudicizia o riservatezza di fronte agli astanti (anche lei, come l'allenatore, sembra aver letto Ovidio²⁰⁸⁸): attivandosi infatti la terza componente (ossia il consorzio sociale, prima assunto nel rappresentante del giudice, qui come folla potenzialmente indiscreta) l'abituale rivalità muta di forma (*noi vs. loro*).

La battuta rientra in una serie di «colpi leggeri» che «stordiscono» il soggetto, come recita l'incipit del primo dei due testi intervallati (fra l'interruzione e il rilancio della battuta «Ma se ansimo [già] a metà round!»), incentrato sul motivo del tatticismo telefonico: «tutti quei colpi leggeri / stordiscono. Provo a non / telefonarti. Allora tele- / foni tu. Dici che sono / meraviglioso. Provo a / carezzarti»²⁰⁸⁹. Anche in questo caso si verifica un doppio scarto di livello: mentre nella lirica sopra riportata si passa dall'evocazione di un *corpo-a-corpo* sul ring a una telefonata, ora avviene il contrario e dalla telefonata si passa con una spiazzante codata finale (se il telefonarsi implica distanza) a un avvicinamento fisico. Leggendo le poesie della sequenza, si può verificare come il rapporto fra i due rivali sia costantemente attraversato da spinte e contropunte di tal sorta, in analogia con il «dilemma del porcospino» schopenhaueriano:

alla base del conflitto privato sta la compresenza di due bisogni antitetici, entrambi imprescindibili: il bisogno di autonomia e il bisogno di interdipendenza danno luogo a quello che viene definito il «dilemma del porcospino», nell'ipotesi che la coppia, nella suddetta specie, deve scegliere tra lo stare a contatto e il non pungersi reciprocamente. Come osserva Flahault, noi oscilliamo costantemente tra i vantaggi

²⁰⁸⁵ «Restituite i pegni, / mantenete la fede; dalla frode / state lontani [...] ma le donne / ingannatele pure impunemente, / se avete senno. In questo, esser leali / è vergognoso più d'ogni altro inganno. / Ingannate codeste ingannatrici: / razza in gran parte iniqua e scellerata, / cadan nei lacci ch'esse stesse han tesol!» (*Ivi*, p. 59, vv. 954-964).

²⁰⁸⁶ «Sian le tue parole le più semplici / e credibili sempre, quando scrivi; / [...] e da principio / non ti vorrà rispondere. Pazienta» (*Ivi*, p. 45, vv. 701-720).

²⁰⁸⁷ «se fallisci, è nulla» (*Ivi*, p. 35, v. 511); «Se resiste, cedi: / cedendo, ne uscirai tu vincitore» (*Ivi*, p. 87, vv. 295-296). Il libro che raccoglie gran parte della narrativa bordiniana s'intitola, del resto, *Difesa berlinese*, che come ricorda l'autore «è una difesa del gioco degli scacchi» (*Il bisogno di vivere*, op. cit.).

²⁰⁸⁸ «Ai nostri amori occorre / stanza e porta rinchiusa [...]. / Rozze le genti, vivo già il pudore» (Ovidio, *L'arte di amare*, op. cit., p. 123, vv. 925-936); «schiva occhi indiscreti» (*Ivi*, p. 157, v. 362).

²⁰⁸⁹ «tutti quei colpi leggeri», in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 353.

del darsi totalmente, e quelli della moderazione, della difesa del territorio, delle zone della libertà individuale; tra autonomia e connessione²⁰⁹⁰.

D'altro canto, tra le strategie fondamentali che informano le interazioni «vi è la seduzione nelle sue varie forme»²⁰⁹¹; e la seduzione, tradizionalmente, sfrutta l'effetto-sorpresa e trae beneficio dalla non-prevedibilità, come mostra ancora il comportamento degli animali: «Quand'ella infuria su di te, quand'ella / ti sembrerà nemica dichiarata, / stringi allora la pace sul suo letto: / ti sarà mite [...]. Guarda le colombe: / poc'anzi s'azzuffavano; ora, insieme, ricongiungono i becchi e nel tubare / pongono le parole e le carezze»²⁰⁹².

Questa serie di «colpi leggeri» consiste dunque in una particolare forma di scarto dell'interlocutore che pertiene al rifacimento del contrasto amoroso: più precisamente, gli enunciati con funzione 'elogio del partner', 'dichiarazione d'amore' o simili vengono sferrati e accusati alla stregua di colpi più o meno brutali; vale ricordare infatti, con Marina Mizzau, che «anche atti positivi come complementi ed espressioni di ammirazione, dichiarazioni d'amore possono essere intrusivi»²⁰⁹³, perché, in fondo, «il nostro amore è pieno di barbarie»²⁰⁹⁴. Non solo. Catherine Kerbrat-Orecchioni, indagando le dichiarazioni d'amore alla luce delle teorie degli *speech acts*, mostra l'estrema complessità di questi atti linguistici, che attivano sincronicamente, tanto nel mittente quanto nel ricevente, sia la *faccia positiva* sia la *faccia negativa*²⁰⁹⁵; in questo senso, la studiosa li definisce come atti *ad alto rischio*, la cui componente predominante è proprio la *minaccia*:

Bilan: dans la déclaration d'amour, c'est la composante "menace" qui largement prédomine; l'aveu amoureux est un acte à *haut risque* – cette approche permettant de fournir de nouvelles explications [...] à cette fameuse "difficulté" de la déclaration; à ces réticences et tergiversations, balbutiements et tremblements si souvent évoqués

²⁰⁹⁰ M. Mizzau, *E tu allora?*, op. cit., pp. 88-89.

²⁰⁹¹ E. Goffman, *L'interazione strategica*, op. cit., p. 49.

²⁰⁹² Ovidio, *L'arte di amare*, op. cit., p. 111, vv. 690-698.

²⁰⁹³ M. Mizzau, *E tu allora?*, op. cit., p. 15.

²⁰⁹⁴ Ovidio, *L'arte di amare*, op. cit., p. 117, v. 828.

²⁰⁹⁵ «Pour le déclarateur, la déclaration est un double FTA [*Face Threatening Acts*]: – pour sa face négative, car elle divulgue une information jusque-là tenue secrète (constituant par là-même pour son auteur une sorte de "lésion" ou d'"aliénation"), en même temps qu'elle crée pour lui un certain nombre d'obligations [...]; – pour sa face positive, dans la mesure où, en "avouant" qu'il est *tombé* amoureux [...], le déclarateur se trouve placé en "position basse" [...]. Pour le déclarataire, la déclaration est : – un FTA pour sa face positive, puisqu'il est tout de même généralement plutôt flatteur de s'entendre dire qu'on est aimé; – mais un FTA pour sa face négative, l'amour étant [...] une sorte de violation territoriale [...] violation qui peut même être perçue comme une intolérable violence» (Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La déclaration d'amour comme acte de langage*, in *La dichiarazione d'amore. La dichiarazione d'amore. Atti del Colloquio d'Urbino. 15-17 luglio 1996*, a cura di Nadine Gelas e Catherine Kerbrat-Orecchioni, Genova, Erga, 1998, pp. 15-40, cit. pp. 35-36).

dans la littérature; ces formulations implicites et ambiguës, ce recours à la parole cryptée, et à cette rhétorique du détour²⁰⁹⁶.

Le dichiarazioni d'amore sono quindi atte a tramortire l'avversario («Credevo quasi di avercela fatta / poi tu mi hai abbracciato / e hai digrignato: “ti amo!”»²⁰⁹⁷), «mosse paradossali che hanno l'effetto di lasciare l'interlocutore disorientato e incapace di capire la propria e altrui posizione nell'interazione»²⁰⁹⁸, non meno che le poesie stesse: quelle «poesie» che Pontorno, a ragione, ritiene «d'amore» e che vengono sia indirizzate come «un cartello di sfida» («beccati queste poesie, / sono un cartello di sfida / per il prossimo campionato mondiale»²⁰⁹⁹) sia usate come un complemento creativamente strategico per ingannare l'attesa («Mi impongo di aspettarti. / Fingo di non attaccare. / La notte, / scrivo poesie»²¹⁰⁰); ancora nelle «palestre dell'amore»²¹⁰¹ di Ovidio, in fin dei conti, gli amanti erano invitati a scrivere «teneros versos»²¹⁰² e le amate a disporne a loro volta.

Nel secondo dei due testi intervallati, sono montati insieme due passaggi interattivi distinti, dove il centro enunciativo rimane identico mentre i deittici allocutivi («te», v. 3; «gli», v. 5) si riferiscono a personaggi diversi, producendo una forma di «obliquità»²¹⁰³:

ormai non ho più paura del k.o.
mi fanno male le braccia, ma
a te
fanno male le gambe.
5 “senti, gli dico
un momento nell'angolo,
ma è sicuro che il match
è ancora valido? Guarda, si
è rivestita e sta per andarsene!”
10 “È una finta, mi dice. Aspetta
che te ne vai anche tu,
così poi ritorna”²¹⁰⁴.

²⁰⁹⁶ *Ivi*, pp. 36-37.

²⁰⁹⁷ Da «*all'inizio ho tentato il colpo risolutore*», in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 348, vv. 4-6.

²⁰⁹⁸ M. Mizzau, *E tu allora?*, op. cit., p. 83.

²⁰⁹⁹ «*beccati queste poesie*», in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 349.

²¹⁰⁰ «*Mi impongo di aspettarti*», *Ivi*, p. 369.

²¹⁰¹ Ovidio, *L'arte di amare*, op. cit., p. 187, v. 836.

²¹⁰² «*Posso ora invitarti / a comporre per lei teneri versi?*» (*Ivi*, p. 95, vv. 406-407).

²¹⁰³ «*Avviene che l'obliquità in certi casi passi, anziché attraverso la deformazione del messaggio, attraverso lo spostamento dell'interlocutore*» (M. Mizzau, *E tu allora?*, op. cit., p. 107).

²¹⁰⁴ «*ormai non ho più paura del k.o.*», in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 354.

Nel primo passaggio (vv. 1-4), che coinvolge i due rivali, lo statuto dialogico è fortemente opacizzato dall'assenza di marche e ancor più di un'esplicita adiacenza; il secondo e più lungo passaggio (vv. 5-12), per contro, è uno scambio virgolettato tra il protagonista e l'allenatore. A prendere l'iniziativa verbale è il soggetto, che, dopo il caratteristico imperativo d'apertura «senti» (questa formula, osserva Spitzer, può sia avere una «funzione meramente preparatoria» sia «introdurre un rimprovero, una protesta»²¹⁰⁵), pone al supervisore la questione della validità del match, inferendo la vestizione della rivale come un prossimo abbandono del campo di gioco; l'allenatore replica quindi per correggere la desunzione: non sarebbe, a suo dire, che «una finta» (v. 10). Si tratta di una micro-interazione da protocollo: la voce della guida è funzionale al mantenimento dello *status quo* (laddove l'equilibrio non precede né segue, ma consiste nella rivalità stessa: «Vi sono donne per cui l'indulgenza / non serve a nulla: se non han rivale, / l'amore in loro langue»²¹⁰⁶), mentre il personaggio che dice «io» parla principalmente in rapporto alla fine del gioco. Lo stesso atteggiamento emerge bene nello scambio di battute più ampio della sequenza, già considerato nel capitolo introduttivo in merito alle domande che rimangono senza risposta:

dico all'allenatore:
 “senti, ma chi la vince
 questa partita?”
 Mi ha guardato e ha detto:
 5 “senti, siete pagati
 per combattere fino all’
 esaurimento. Non vedi che
 anche l’arbitro se n’è andato?
 Non ha importanza chi vince.”
 10 “E il pubblico?”
 “Ti importa del pubblico?”
 “No”
 “E allora guadagnati la borsa”.
 “Senti, ma io non la odio più,
 15 e neanche lei mi odia!”
 “Perché, dice, vi siete mai
 odiati? Non è questo che
 conta”.
 “E allora che conta?”²¹⁰⁷.

²¹⁰⁵ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, op. cit., pp. 91-92; in aggiunta, continua poco oltre il linguista, «questa preghiera di ascoltare è di fatto giustificata in quelle situazioni nelle quali vi è, per esempio, un superiore o un padrone che non ha l'obbligo di esaudirla; prestare ascolto da parte di un potente è di per sé una concessione, poiché nel discorso umano è già implicita la possibilità di persuadere» (Ibidem).

²¹⁰⁶ Ovidio, *L'arte di amare*, op. cit., p. 109, vv. 652-654.

²¹⁰⁷ «dico all'allenatore», in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 356.

Senza riprendere la questione delle domande eluse, sembra opportuno approfondire ulteriormente questo scambio alla luce delle considerazioni fin qui avanzate. In primo luogo, le coppie di battute adiacenti sono strutturate in modo tale da sviluppare progressivamente, per aggiunta di elementi, l'orizzonte figurale della «partita»: «l'arbitro» (v. 8), «il pubblico» (v. 10), «la borsa» (v. 13) e l'avversaria (v. 14 e ss.). In secondo luogo, è importante notare come tutte queste componenti vengano sottratte (messe in dubbio, contestate o negate) nello stesso momento in cui sono introdotte: la scena viene arricchita da denegazioni, si crea smaterializzandosi: «l'arbitro se n'è andato», del «pubblico» non «importa» nulla, la stessa «borsa» subisce un'inflazione con la diminuzione della rivalità con «lei», rivalità che è *conditio sine qua non* dell'agonismo («“Senti, ma io non la odio più, / e neanche lei mi odia!”», vv. 14-15). Tale procedimento, per così dire, di 'accumulo sottrattivo' sembra rappresentativo di quel *Witz* bordiniano che porta, per riprendere le parole di Alfonso Berardinelli, «l'intero ordine del discorso [...] in uno stato di aerea mobilità e indeterminazione»²¹⁰⁸, per cui i colpi «mandati a vuoto [...] restano ancora lì, astrattamente presenti»:

per compiere le sue magie e i suoi giochi illusionistici, Bordini parte sempre da una fisica. E questa fisica è una “fisica sociale”. Se le parole sembrano non avere storia, è perché tutta una faticosa storia le precede: angoscia, pesantezza, disagio, fissità. Alleggerimento e rarefazione nascono allora dalla raggiunta possibilità di “dire tutto” e di “vuotare il sacco” in tre parole. Così la verità viene finalmente detta, ma anche annullata nel *Witz*, nel riso, nell'alzata di spalle. [...] Gli orrendi pesi del passato vengono sollevati, ma come in sogno, o in un paradossale motto di saggezza infantile. I colpi della realtà vengono mandati a vuoto, ma è come se il dolore e lo strazio che potevano arrecare restassero ancora lì, astrattamente presenti. Magari soltanto nella paura dell'attesa²¹⁰⁹.

In ultima analisi, il dialogo fra il soggetto e l'allenatore sembra ruotare attorno a un vuoto che viene spostato di battuta in battuta, fino a toccare il cuore della questione nell'interrogativo finale («“E allora che conta?”»).

La battuta che dà avvio all'interazione riprende il motivo, caro al protagonista, della fine del gioco: «“senti, ma chi la vince / questa partita?”». Con questa domanda, il soggetto mostra di confidare nella dote o potenzialità dell'allenatore di antivedere le cose; la risposta di questi, invece, si attiene saldamente a un accordo economico che vincola le due parti a una

²¹⁰⁸ A. Cortellessa, *Il rivoluzionario timido*, op. cit.

²¹⁰⁹ Alfonso Berardinelli, prefazione a Carlo Bordini, *Poesie leggere*, Siena, Quaderni di Barbablù, 1981, pp. 3-5, cit. p. 4.

lotta all'ultimo sangue, motivo per cui la figura dell'«arbitro», come la stessa questione posta dall'*io*, diventano obsolete («“senti, siete pagati / per combattere fino all' / esaurimento [...]”»). Se, da un lato, l'accenno alla retribuzione monetaria codifica una situazione agonistica regolamentata, dall'altro lato la scelta di un termine come «esaurimento», che eccede i tempi e le modalità di una qualsiasi attività sportiva civilizzata, suggerisce la dimensione radicale e totalizzante di un gioco “a somma zero”, che termina cioè con l'annientamento di uno dei due rivali, ricomponendosi l'intero movimento del gioco – e, per estensione, la totalità del mondo – nella figura del vincitore.

A solo un componimento di distanza, tuttavia, si trova una quartina dialogica in cui lo stesso allenatore parla come se l'atleta fosse libero da ogni vincolo contrattuale: «dico all'allenatore: / “senti, ma non si può finire ‘sto match?” / dice: / “quando vuoi puoi fare le valigie e andartene”»²¹¹⁰. Che poi queste «valigie» non vengano fatte andrebbe a riprova dell'atteggiamento verbale irriflessivo e contraddittorio del soggetto, improntato sulla minima esposizione al rischio e sull'ottenimento di un ragguglio precipitoso e superficiale delle effettive implicazioni del gioco; un atteggiamento, in ultima analisi, infantilmente conflittuale, per richiamare ancora una volta allo studio di Marina Mizzau, che trae acutamente dal *reality show Grande Fratello* un esempio di litigio aperto che si manifesta nella sceneggiata delle valigie:

Porta sbattuta, uscita precipitosa, senza annuncio, dal campo di battaglia. Discorso troncato da una cornetta del telefono, sbattuta anch'essa a chiudere la comunicazione [...]. E fare le valigie. Nella trasmissione «Grande fratello» (I edizione) abbiamo visto almeno tre dei ragazzi fare i bagagli per andarsene, con aria offesa e di odio verso il mondo, senza degnare di risposta l'amica o l'amico che li invitavano a desistere. Poi sono rimasti; l'amico o l'amica gli hanno disfatto le valigie, per salvare loro la faccia della resa²¹¹¹.

Le effettive implicazioni del gioco vengono dunque prontamente restituite dalla voce asciutta dell'*alter-ego*, che ha ben chiaro il senso profondo di quanto è complessivamente coinvolto, come avviene anche nell'ultimo scambio tra il protagonista e la rivale:

²¹¹⁰ «dico all'allenatore», in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 358. L'unica altra occorrenza delle «valigie» si trova nell'incipit dell'ultimo testo della sequenza, dove l'idea di fare i bagagli e «abbandonare il mach» ritorna emblematicamente declinata al plurale, come ipotesi o prefigurazione di una sorta di vittoria finale della coppia: «Certo non sarebbe male un viaggetto / abbandonare il match / fare le valigie e partire / ridendosi degli spettatori» (da «Certo non sarebbe male un viaggetto», *Ivi*, p. 370, vv. 1-4.). Ma le «valigie» servono solo a formulare un'ipotesi: non c'è niente all'infuori della dimensione del «gioco» («O lo ricorderemo / come un gioco?», *Ivi*, vv. 6-7).

²¹¹¹ M. Mizzau, *E tu allora*, op. cit., pp. 39-40.

Ho tentato un abboccamento,
 sono andato a trovarla
 in albergo e le ho detto:
 “non potremmo accordarci per
 5 un match pari?”. Mi ha rispo-
 sto: “Ma il match è già pari”.
 “Ma allora chi vinceee???!?”²¹¹².

Il termine *abboccamento*, che significa comunemente *incontro*, «colloquio fra due o più persone, in genere prestabilito e su argomenti di una certa importanza»²¹¹³, in passato indicava uno scontro armato, da cui l’accezione, oggi obsoleta, di *combattimento* (ma anche *tranello*, con specifico riferimento all’abboccare dei pesci, immagine presente anche nell’*Ars amatoria*²¹¹⁴). In modo emblematico, per il protagonista di *Strategia*, l’«abboccamento» è strumentale a un accomodamento corrivo («“non potremmo accordarci per / un match pari?”», vv. 4-5), indirettamente mediativo della limitatezza epistemica del personaggio, come svela la risposta dell’interlocutrice, la cui contestazione del presupposto dell’enunciato del soggetto («“Ma il match è già pari”», v. 6) attiva la domanda finale, dove il motivo del *chi vince* è esasperato tipograficamente dalla rappresentazione dei tratti soprasegmentali («“Ma allora chi vinceee???!?”», v. 7). La ripresa della formula d’apertura «“Ma”» da parte di entrambi gli interlocutori, non diversamente dal «“senti”» nel testo precedentemente trattato, rientra nello schema tipico del *muro-contro-muro*; come osserva Benvenuto Terracini nell’illuminante saggio *La lingua come dialogo*, inoltre, questo atteggiamento verbale è proprio della «dialettica con cui il soggetto ora nel discorso si atteggia ad opporsi all’interlocutore, ora invece si protende verso di lui e quasi ne assimila la mentalità, uno dei temi favoriti da chi indaghi la stilistica della lingua viva, calda dell’elemento drammatico, diciamo pure agonistico, che è proprio del linguaggio concreto»²¹¹⁵.

In conclusione, o il soggetto, lento a prendere coscienza delle parole dell’allenatore («“Non ha importanza chi vince”») tenta miglior fortuna con la rivale (Olivier Favier, nell’articolo già citato, si richiama a *Strategia* per la sua singolare «hébétude

²¹¹² «*Ho tentato un abboccamento*», in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 362.

²¹¹³ Dizionario Treccani: <<https://www.treccani.it/vocabolario/abboccamento/>> (Ultimo accesso: febbraio 2023).

²¹¹⁴ «Così i pesci / qua prenderai col dardo, là con l’amo, / qui con la rete dalle funi tese» (Ovidio, *L’arte di amare*, op. cit., p. 69, vv. 1140-1142).

²¹¹⁵ Benvenuto Terracini, *La lingua come dialogo*, in Id., *Lingua libera e libertà linguistica. Introduzione alla linguistica storica*, Torino, Einaudi, 1970, cit. p. 70.

communicative»²¹¹⁶), oppure la scena dell'albergo (smentita nel testo monoversale che la segue: «In realtà ha rifiutato di ricevermi»²¹¹⁷) antecede, nel montaggio manomesso e sistematicamente depistante della sequenza, l'interazione con cui formerebbe una sorta di dittico, come indicherebbe, oltre alla ripresa della domanda su *chi vince*, anche la specularità dell'explicit («“Ma allora chi vinceee???!”», «“E allora che conta?”»). In questi snodi finali si definisce insomma quell'impressione di «incohérence logique [...] de plus en plus hachée» evidenziata dal traduttore francese:

C'est à une impression semblable que conduit ce poème sous son apparente incohérence logique, ses apories douloureuses, ses courts-circuits continuels, au rythme de plus en plus haché. Le « danger » est alors celui de la solitude angoissée poussée jusqu'à sa plus extrême limite, et l'obscène tient tout entier dans l'énoncé des premières lignes. La suite est la libération d'un mal être intérieur, que rien n'explique a priori²¹¹⁸.

L'ultimo scambio di battute della sequenza, fra il protagonista e l'allenatore, si prolunga per tre testi consecutivi. Recita il primo:

Mi consiglia l'allenatore:
 “cosí non va. All'inizio andavi meglio. Tu ogni tanto le devi chiedere se ti ama, cosí
 5 si sbilancia”.
 Dico non si sbilancia. Dice che mi ama. “Ma allora perché non glielo chiedi piú?”. Dico le sto dando corda.
 10 Dico la lavoro ai fianchi. Già è piú lenta sulle gambe. Non si allontana piú cosí rapidamente quando mi avvicino. Dice
 “sei sicuro? È veramente per
 15 questo

²¹¹⁶ O. Favier, *Une poétique de l'obscène et de la simplicité*, op. cit.; come osserva Mizzau, d'altronde, «nel conflitto esiste una caduta della lucidità interpretativa a vantaggio di una volontà di prevaricazione che porta a esasperare la dinamica del fraintendimento, anziché cercare di risolverlo» (M. Mizzau, *E tu allora*, op. cit., p. 60).

²¹¹⁷ «In realtà ha rifiutato di ricevermi», in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 363; anche questo è uno dei suggerimenti che Ovidio dispensa alle donne nel terzo libro: «Poni una porta tra di loro, dica / crudele portinaio: “Oggi non puoi!”. / Respinto, in lui ritornerà l'amore» (Ovidio, *L'arte di amare*, op. cit., p. 189, vv. 877-879).

²¹¹⁸ O. Favier, *Une poétique de l'obscène et de la simplicité*, op. cit.

che lo fai?”²¹¹⁹.

Nel trittico dialogico finale, le marche interpuntive vengono trattate in modo ancora diverso: abolite rispetto alle battute del soggetto e ripristinate in quelle dell’interlocutore. Come vedremo, in questi ultimi passaggi il protagonista agisce verbalmente sulla scorta di un autoinganno, che l’allenatore giungerà a smascherare. In tal senso, risulta curiosamente pertinente il fatto che Marina Mizzau, trattando delle varie strategie di deformazione della *fonte* in rapporto alla comunicazione conflittuale, osservi come «decontestualizzare un’asserzione, togliendole le virgolette, segnali, anche solo virtuali, di citazione [...] serve a squalificare l’avversario»²¹²⁰: o anche, in questo caso, al soggetto dell’enunciazione per squalificare se stesso.

L’iniziativa verbale è a carico dell’allenatore, il cui *consiglio* è inaugurato da una secca ammonizione; la battuta spicca per la sua natura pragmaticamente multifunzionale: critica («“così non va”»), richiamo («“All’inizio an- / davi meglio”»), direttiva («“Tu ogni tanto le / devi chiedere se ti ama”»), esplicazione della direttiva («“così / si sbilancia”»). La replica del soggetto si compone di due enunciati in rapporto contraddittorio: prima afferma che la rivale «non si sbi- / lancia» ma subito dopo aggiunge che questa «Dice che mi ama».

Nella coppia adiacente che segue sembrerebbe determinarsi uno scambio di ruoli: l’allenatore, che nei testi precedenti educava alla prudenza, formula ora una domanda che, più che alla funzione pragmaticamente esplicita di ottenere l’informazione richiesta, risponde allo scopo occulto di persuadere il soggetto a farsi avanti verbalmente, mettendo in mora le cautele («“Ma / allora perché non glielo chiedi / più?”», vv. 7-9). Per contro chi dice «io», che fino a quest’altezza aveva esibito una mancanza di sottigliezza nel riferirsi alle dinamiche del match, unita alla recalcitranza nell’affidarsi alla guida, parla adesso con autocontrollo e fiduciosa padronanza, dando a intendere di aver tratto dalle ripetute mosse fallimentari una comprensione funzionale a una strategia potenzialmente vincente: «Dico le sto dando corda. / Dico la lavoro ai fianchi. Già / è più lenta sulle gambe. Non / si allontana più così rapida- / mente quando mi avvicino» (vv. 9-13). Ciò nonostante, la domanda sdoppiata dell’allenatore su cui termina il testo invita il soggetto all’autoanalisi, interpretando il nuovo tatticismo come un sintomo di non autenticità, ovverosia smascherando il *bluff*²¹²¹: «“sei sicuro? È veramente

²¹¹⁹ «Mi consiglia l’allenatore», in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 364.

²¹²⁰ M. Mizzau, *E tu allora?*, op. cit., p. 102.

²¹²¹ La comunicazione conflittuale, infatti, si distingue anche per la frequenza «di intenzioni *necessariamente mascherate*: il mascheramento delle intenzioni è finalizzato all’inganno, un inganno che però non è espresso con parole menzognere [...] ma attraverso un dire – o un fare –, che fa intendere qualcosa di non vero senza però che

per / questo / che lo fai?»» (vv. 14-16). La domanda dell'allenatore, inoltre, viene raccolta nell'incipit del componimento immediatamente successivo, mentre le domande-finali del protagonista rimangono notoriamente senza risposta:

dico sí ho studiato la tattica.
Mi guarda e dice. “Per me hai
paura”. Dico: Sí ho paura. Ma
si vede?²¹²².

Il protagonista non accoglie l'occasione di autoanalisi offertagli dall'interlocutore e continua a insistere sulle sue pretese acquisizioni tattiche; ma grazie all'intelligenza empatica dell'allenatore («“Per me hai / paura”»), viene alla luce la vera radice del suo comportamento, che corrisponde in modo significativo a una delle quattro/cinque emozioni concordemente riconosciute come *primarie* (innate, universalmente condivise da tutti gli esseri umani), da cui si sviluppano in seguito, in concomitanza delle varie determinazioni socio-culturali, le emozioni *secondarie* (o *complesse*); in questo senso, il dialogo non solo permette l'emergenza di quella che Hermans, nella sua teoria del sé dialogico, chiama «emotional authenticity»²¹²³, ma apre la possibilità di entrare a contatto col sentimento della «paura», alle radici stesse del gesto poetico bordiniano; mettendo in rapporto *Strategia* al romanzo sperimentale *Gustavo* (che termina, appunto, con la frase: «avrebbe voluto stare quieto e tranquillo come un insetto, e provava molto spesso il sentimento della paura»²¹²⁴), Gianluca Capasso individua un centro propulsore nel «trauma sentimentale dell'abbandono»²¹²⁵: Gustavo, scrive Renzo Paris, è chiamato a venire «a contatto con i suoi fantasmi. Ma quello che lo tortura di più è il suo rapporto con le donne, da cui è sempre voluto fuggire senza sapere perché»²¹²⁶.

ci sia menzogna diretta. Un esempio classico è nel *bluff* nel poker» (*Ivi*, p. 52). In questo caso tuttavia, il mascheramento è finalizzato all'autoinganno, il che rimanda alla *Spaltung* di cui parla Cortellessa.

²¹²² «dico sí ho studiato la tattica», in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 365.

²¹²³ «Primary emotions are first responses to a stimulus situation (e.g., anger at violation, fear at threat) and they fade away as soon as the situation that has produced them disappears or has received an adequate answer. Secondary emotions are responses to or defenses against primary emotions and often obscure what people experience at a deeper affective level. We argued that primary emotions are accessible to dialogical processing if they are freed from secondary emotions that may obscure them. The concept of emotional authenticity [...] is a process that emerges at the dialogical interface between two emotions or groups of emotions, that is, between my emotions and the emotions of the actual other or other-in-the-self. Authenticity implies that the person is willing and able to listen to his own emotions and act on the basis of them» (H. Hermans, A. Hermans-Konopka, *Dialogical Self Theory*, op. cit., p. 317).

²¹²⁴ Carlo Bordini, *Gustavo. Una malattia mentale*, Roma, Avagliano, 2006, cit. p. 152.

²¹²⁵ Gianluca Capasso, *Denudare la paura. Pericolo di Carlo Bordini*, in Carlo Bordini, *Il rivoluzionario timido*, op. cit., pp. 101-106, cit. p. 101.

²¹²⁶ Renzo Paris, *Quanti romanzi giovanilisti in un paese di vecchi*, cit.

Tornando quindi alla lirica, il sintagma del *verbum dicendi* «Mi guarda e dice» è un campione significativo dell'immediatezza del *faccia-a-faccia* tipica degli scambi bordiniani: quello dell'allenatore è uno sguardo profondo, che inferisce nelle interiorità del soggetto, ma il processo di decodificazione non viene sviluppato nel testo, raggiungendo per via di sottrazione un effetto realistico che Luzi, per fare l'esempio opposto, raggiunge invece per via aggiuntiva (solo un esempio, da *Bureau*: «e acuisce lo sguardo di quel tanto / che affiorano infine due pupille / fissate su di me da quel bianco. / [...] Lo vedo chiuso nella propria offesa serrare i denti / e non so se recrimina o se cova / così la forza di sfidare il suo inferno»²¹²⁷); le due inverse procedure, di sottrazione e di aggiunzione, agiscono in altri termini ai due poli opposti di un modello rappresentativo scolarmente realistico, da una massima oggettività a una massima soggettività del riporto dialogico, a seconda del trattamento riservato a elementi come la descrizione di sguardi, intonazioni e gesti, o ai commenti sullo stato d'animo dei parlanti, che possono o meno marcare i *verba dicendi*.

Incuriosisce, infine, che la prima preoccupazione dell'*io* dopo la sofferta ammissione di paura riguardi una questione di apparenze («Sì ho paura. Ma / si vede?»); la differenza di profondità tra i due interlocutori emerge anche in rapporto al *guardare* (come *valutare*, osservare attentamente gli aspetti interiori, reconditi) che precede il *dire* dell'allenatore di contro al *vedere* (come percepire un sembiante esteriore, visibilmente manifesto) che preoccupa invece il soggetto.

L'ultimo testo del trittico è dialogico solo a livello intertestuale:

Dice “per fortuna quella ha piú
fifa di te”.
si allontana. Odio la
sicumera di questi allenatori.
5 Ma avrà paura veramente?²¹²⁸.

L'allenatore pronuncia con «sicumera» la sua ultima battuta, quindi «si allontana» abbandonando definitivamente la scena dialogica; ancora una volta, il soggetto accoglie con risentimento (addirittura *odio*) il lascito verbale della sua guida, che pure è funzionale a installare il dubbio su cui si chiude il testo: «Ma avrà paura veramente?». Nella prima delle

²¹²⁷ Da *Bureau*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., pp. 334-335, vv. 45-56.

²¹²⁸ «Dice “per fortuna quella ha piú»», in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 366.

quattro sequenze di cui si compone la sezione *Sondaggio*, il motivo della paura viene ripreso in un'equazione, spiata dal segno diacritico «=», come propellente del sentimento amoroso²¹²⁹:

Tu temevi ch'io non
ti amassi, ed io temevo
lo stesso da te, en=
trambi per
5 paura²¹³⁰.

Andando avanti nella sezione, il motivo della paura diverrà poi sempre più centrale, come mostra bene l'attacco della seconda parte, che ripete in tre pagine consecutive il sintagma «Avevo paura»²¹³¹.

§11.3 Altri scambi tra *Polvere* e *Sasso*

La sequenza di *Strategia* al centro di questo capitolo corrisponde al momento di massima densità dialogica dell'opera poetica bordiniana, dove la dimensione conversazionale è restituita fin dagli esordi tramite molteplici piani rappresentativi: compendi diegetici di 'discorsi sommersi'²¹³² («Discutemmo della filosofia zen e dello yoga / davanti al mare»²¹³³), intimidatori *botta-e-risposta* scritti e allocuzioni dirette segnalate dal *verbum dicendi* («Aleckin, timoroso, / comincio a giocare male. / Trotsky gli disse: se perdi, / ti faccio fucilare»²¹³⁴, «mang / ia mangi / a / diceva la mam- / m / a»²¹³⁵). A quasi un ventennio di distanza da *Strategia*, l'espedito del dialogato – propriamente inteso come scambio verbale diretto fra due o più interlocutori testuali che producono almeno una coppia di battute adiacenti – ricompare in *Polvere* (1999) nella lirica *Poesia demente* (considerata nel capitolo introduttivo in rapporto alla disconferma²¹³⁶ e nel percorso trasversale finale *Tre litigi*²¹³⁷).

²¹²⁹ Cfr. anche Ovidio: «impigrisce in un sicuro amore / il cuore e si fa lento: va eccitato / con stimolo frequente. La tua donna / fa' che sempre per te senta paura / riaccendile il cuore intiepidito: / che dubiti di te, ne impallidisca» (Ovidio, *L'arte di amare*, op. cit., p. 109, vv. 663-668).

²¹³⁰ «Tu temevi ch'io non», in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 382.

²¹³¹ «Avevo paura», *Ivi*, pp. 409, 410 e 411.

²¹³² Il riferimento è al *submerged speech* di Page: «the supposed dialogue has become absorbed by the narrative» (Norman Page, *Speech in the English Novel*, London, Longman, 1973, cit. p. 34).

²¹³³ Da «noi vi dobbiamo sembrare una strana categoria», in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 15, vv. 17-18.

²¹³⁴ Da *Poesia a Trotsky*, *Ivi*, p. 58, vv. 18-21.

²¹³⁵ *mang*, *Ivi*, p. 76.

²¹³⁶ Cfr. §§ 2.3.3.

²¹³⁷ Cfr. *Appendice*.

Per riprendere in sintesi i principali tratti del testo, Dio parla «per ripicca» ai «suoi quattro o cinque colleghi» (v. 9), mostrando di *fregarsene* della «creazione, opera di iddii litigiosi e in feroce competizione fra loro [...], in un divertimento belliano»²¹³⁸ («Chi se ne frega – disse Dio. / – Tanto questo mondo non mi piace. / È venuto male», vv. 23-25) e il collegio sfiora più volte la rissa («Quasi vennero alle mani», v. 20; «Quasi / vennero alle mani», vv. 29-30). Insieme a questi tratti, preme qui rimarcare come lo scambio verbale si chiuda con una grottesca immagine di cannibalismo («– Cosa pretendevi, con l’idea che tutti devono mangiarsi / l’uno con l’altro? È logico che si sarebbero / consumati», vv. 26-28). *Poesia demente* sembra, in ultima analisi, un campione efficacemente rappresentativo del concetto di apocalisse dialogica al centro di questa tesi, dove la discomunicazione fra i personaggi testuali svolge il motivo della disgregazione dei vincoli sociali e si risolve in una dissacrante disconferma delle vicende umane; recuperando quanto scrive Luigi Cajani, l’opera di Bordini è, al fondo, «attraversata da una costante, pessimistica riflessione sulla crisi dell’umanità»²¹³⁹.

Ora, nella terza sezione di *Polvere* si trova una lirica intitolata *Fine della tragedia*; la *tragedia* cui fa riferimento il titolo, un tentativo di suicidio, produce emblematicamente una concatenazione di scene conversazionali indirette ad alto tasso di eulogicità (cooperazione, benevolenza) e successo, in attrito straniante con il dramma di fondo che stanno attraversando i personaggi:

Ero con un’amica intento a preparare
 uno spettacolo in onore di un nostro amico,
 quando sapemmo
 che il festeggiato, da tempo malato,
 5 aveva tentato il suicidio. Dopo una serie di affannose
 consultazioni l’amica chiamò la guardia medica e
 ci precipitammo da lui. L’amico ci accolse con baci ed abbracci. La casa
 era piena di amici. Sembrava una festa. Tutte le luci
 erano accese. Il suicida, in pigiama, parlava con tutti, seduto sul divano del
 10 salotto. Invitava cortesemente il poliziotto
 che accompagnava la guardia medica a sedersi,
 cosa che il poliziotto rifiutò. Poi l’amico spiegò lucidamente perché voleva morire.
 In corridoio
 lo psichiatra diceva alla moglie: sono sempre problemi affettivi.
 15 Ci fu una breve polemica
 su questo. L’amico andò con sua moglie a vestirsi. Il medico

²¹³⁸ Attilio Lolini, *Solo un dettaglio finire in polvere*, «Il Manifesto», 24 luglio 1999.

²¹³⁹ L. Cajani, *Carlo Bordini tra storia e politica*, op. cit., p. 132.

che fungeva da guardia medica psichiatrica ci confidò con vergogna di essere un ortopedico. L'amica gli chiese un consiglio per un dolore alla rotula.

.....

- 20 Il suicida si era vestito, e la folla, piano piano, con molte macchine, si trasferì all'ospedale dove l'amico sarebbe stato internato. Lí (erano ormai le due di notte) l'amico ebbe un colloquio con uno psichiatra con l'aspetto di un prete. Al suo fianco c'era la moglie. Dietro, seduti e in piedi,
- 25 il figlio e gli amici. Il mio amico spiegò lucidamente le ragioni per cui aveva voluto morire: la lunga malattia, le difficoltà nel lavoro, le difficoltà economiche, la preoccupazione di pesare a lungo sulla moglie. Noi, gli amici, intervenivamo ogni tanto. Lo psichiatra, poi, parlò a lungo.
- 30 L'amico e la moglie si baciaron.
- Ci fu un breve scambio di battute tra il pubblico e il suicida sull'amicizia e il senso della vita. Poi ci separammo, con baci e abbracci, promettendo di rivederci domani. Accompagnai con la macchina la moglie e il figlio, e per la strada
- 35 ci fermammo a bere una birra²¹⁴⁰.

Poesia demente e *Fine della tragedia* costituiscono i due rovesci del ricorso alla rappresentazione dialogica: nel primo caso, l'espedito della mimesi diretta produce disaccordo e litigiosità laddove ci si aspetterebbe di trovare concordia e benevolenza, e un concilio di santi diventa un conciliabolo tra soci di malaffare; nel secondo caso, le scene conversazionali sono invece narrativizzate (il discorso così riportato è massimamente «“distante” dalle parole pronunciate»²¹⁴¹) e laddove ci si aspetterebbe un dramma in corso, nella casa del «suicida» (che di fatto non lo è), i personaggi vanno d'amore e d'accordo, l'atmosfera è quella di «una festa». Si può osservare, in conclusione, non soltanto come la dimensione del conflitto pertenga alla verbalità diretta, ma anche come le situazioni conversazionali siano modellizzate in modo tale da produrre uno straniamento rispetto al loro concreto svolgimento, mantenendosi metodicamente sul filo dell'assurdo e del paradosso (in tal senso, un antecedente primo-novecentesco può essere considerato Aldo Palazzeschi²¹⁴²).

²¹⁴⁰ *Fine della tragedia*, in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., pp. 146-147.

²¹⁴¹ B. Mortara Garavelli, *La parola d'altri*, op. cit., p. 32.

²¹⁴² Cfr. § 5.4.3. Una consonanza palazzeschiana era già stata rilevata da Gian Luca Picconi: «Se è in gioco, in qualche modo, in questo statuto ambiguo che occorre attribuire all'enunciazione [...], un tratto ironico e paradossale [...], questa serie di violazioni attraverso le onomatopee gode di una evidentissima legittimazione intertestuale. Difficile infatti che la memoria non corra a Palazzeschi, leggendo questo testo. Ci si può chiedere se questa indicazione sia realmente cogente, riguardo a Bordini. Ora, in effetti, Bordini non cita mai, nei suoi scritti, Palazzeschi, ma in più di un caso la sua memoria è corsa al crepuscolarismo, cui Palazzeschi, nel canone scolastico, è spesso fatto afferire: “È vero, infatti amo molto i crepuscolari...”. Anzi, riferendosi a Gozzano, Bordini rinviene in questo autore un atteggiamento simile al proprio: “Io adoro Gozzano. Sono due i poeti che

Una controprova di quanto appena rilevato circa l'emergenza del conflitto in relazione alla verbalità diretta si trova all'altezza dei vv. 13-16 di *Fine della tragedia*: «In corridoio / lo psichiatra diceva alla moglie: sono sempre problemi affettivi. / Ci fu una breve polemica / su questo»; in altre parole, il solo momento in cui l'armonia generale sembra incrinarsi avviene in corrispondenza dell'unica battuta non-indiretta del testo. La grottesca euforia che accompagna le altre micro-scene finisce per rendere assurda la comunicazione rappresentata, ricostituendosi come una più sottile strategia anti-dialogica, nutrita da una serie di elementi:

- l'atmosfera di «festa», quasi da chiacchiera salottiera, che si protrae fino al congedo finale, stridendo con l'evento semitragico che rimane costantemente sullo sfondo («La casa / era piena di amici. Sembrava una festa. Tutte le luci / erano accese. Il suicida, in pigiama, parlava con tutti, seduto sul divano del / salotto», vv. 7-10; «Poi ci separammo, con baci e abbracci, / promettendo di rivederci domani», vv. 32-33);
- la baldanza verbale del «suicida», singolarmente loquace, che dopo aver accolto gli ospiti con calorose dimostrazioni di affetto («L'amico ci accolse con baci ed abbracci», v. 7), non scevra di una componente cerimoniale («Invitava cortesemente il poliziotto / [...] a sedersi», vv. 10-11), dà prova di sapersi *spiegare* a più riprese con estrema *lucidità* discorsiva («l'amico spiegò lucidamente perché voleva morire», v. 12; «Il mio amico spiegò lucidamente le ragioni per cui / aveva voluto morire», vv. 25-26);
- quando uno dei personaggi si trova in una situazione conversazionale scomoda, di potenziale perdita della *faccia*, non solo ne esce illeso, ma viene adeguatamente reinvestito della *speakership* dagli astanti («Il medico / che fungeva da guardia medica psichiatrica ci confidò con vergogna / di essere un ortopedico. L'amica gli chiese un consiglio per un dolore / alla rotula», vv. 16-19);
- tutto fila liscio anche durante il «colloquio» risolutivo con lo psichiatra-prete che, dopo aver ascoltato le lucide motivazioni del reduce, «parla a lungo» senza essere interrotto; in questa scena, inoltre, si assiste a una rappresentazione anomala del quadro partecipativo (quello che Goffman chiama «formato di partecipazione»²¹⁴³), per cui

riescono a farmi piangere, Gozzano e Apollinaire. Gozzano butta via il sentimento romantico dalla porta e lo fa rientrare dalla finestra. Io amo molto Gozzano, lui ha distrutto quella patina aulica che per molto tempo ha imperversato nella letteratura italiana. Siamo un po' tutti figli della banda Gozzano». Sembrerebbe insomma poter individuare in Gozzano e nei crepuscolari – e quindi forse anche in Palazzeschi – un *analogon* dell'uso di Bordini di introdurre a testo una dimensione patemica marcata da una rappresentazione ingenua facendola reagire con un uso ambiguo dell'ironia» (G. L. Picconi, *Poesie color mogano*, op. cit., p. 118).

²¹⁴³ Le figure partecipative individuate da Goffman sono: «il partecipante ratificato (definibile anche come allocutario) ossia colui o colei cui è rivolta la parola esplicitamente, i partecipanti non ratificati, che fanno parte del set comunicativo pur non essendo, al momento della definizione, chiamati in causa, gli astanti, non aventi diritto alla parola» (M. Mizzau, *E tu allora?*, op. cit., p. 105).

tutti gli astanti del set comunicativo sono allo stesso tempo partecipanti ratificati con diritto di parola e intervengono quanto basta per supportare l'esposizione;

- in chiusura, l'*entourage* affettivo del «suicida» viene chiamato «pubblico» e l'argomento su cui verte lo scambio diventa massimamente cruciale: «Ci fu un breve scambio di battute tra il pubblico e il suicida sull'amicizia / e il senso della vita» (vv. 31-32); l'effettivo svolgimento del «breve scambio» resta tuttavia narrativamente 'sommerso' e, come le tipiche domande finali di *Strategia*, viene segnalato l'oggetto della comunicazione lasciandone in ombra il frutto (*qual è* «il senso della vita»).

In questo continuo depistaggio troverebbe origine il fulcro dell'antidialogismo bordiniano: equivocazione dei canonici rapporti tra forma e contenuto, riscrittura sovversiva della tradizione stessa, assunta in tutta una serie di *topoi* originalmente svolti e «soggetti a un trattamento all'insegna della massima ambiguità»²¹⁴⁴, «attraversamento dei generi e [...] sottrazione, al loro interno, di ogni struttura predefinita, fissata dalla tradizione e caricata di rappresentatività»²¹⁴⁵. Senza tornare sul contrasto amoroso di *Strategia* (la cui «ragione d'essere» viene ricondotta da Santucci «al nodo da cui muovono tutte le opere di Bordini, e ne declina già quei gesti che diventeranno, negli anni, una marca: il carattere d'assurdità che non media ma rafforza una tragedia»²¹⁴⁶), ancora in *Polvere* si possono rintracciare i motivi del colloquio con i morti²¹⁴⁷ e con il *tu* assente, dove la «*vexata quaestio*», nota Aldo Rosselli, di amore e morte, è sviluppata in «versi di iterazione personalissima»²¹⁴⁸, dove la marca dell'abitudine – data dall'aspetto verbale della rappresentazione – in riferimento a eventi comunicativi patologici sortisce un effetto grottesco (quando non «completamente blasfemo»²¹⁴⁹, come scrive Attilio Lolini): «hanno proprio / un'aria assente, / gli parli e non rispondono, / hanno proprio un'aria assente»²¹⁵⁰, «Non poter dormire mangiare poco / cominciare a parlare da solo [...] sorprendermi la notte a sorridere / parlando con te, che / non

²¹⁴⁴ G. L. Picconi, *Poesie color mogano*, op. cit., p. 112.

²¹⁴⁵ Giorgio Patrizi, *Per Bordini: la scrittura e l'ospite*, in *Carlo Bordini. Il rivoluzionario timido*, op. cit., pp. 120-124, cit. p. 121.

²¹⁴⁶ F. Santucci, recensione a C. Bordini, *Strategia*, op. cit., p. 105.

²¹⁴⁷ E «può capitare», come scrive Marco Maugeri, «che i morti siano queruli, lamentosi, e che ci guardino perfino con stizza» (Marco Maugeri, *Le persone felici, si sa, sono sospette*, «l'Unità», 11 luglio 2005, p. 23).

²¹⁴⁸ A. Rosselli, prefazione a C. Bordini, *Polvere*, op. cit., p. 7.

²¹⁴⁹ A. Lolini, *Solo un dettaglio finire in polvere*, op. cit. Nell'*Autopresentazione* che accompagna *Strategia* fin dalla sua prima edizione, Bordini scrive: «Non volevo nascondermi dietro nessuna mediazione, affrontando anche il rischio delle espressioni sforzate, cacofoniche. Mentre scrivevo alcune poesie avevo l'impressione di star prendendo a calci le parole; usavo espressioni trite, canzonettistiche, come le parole "amore", "cuore", "non lasciarmi", perché esse erano per me in quel momento straordinariamente vere» (C. Bordini, *Autorappresentazione*, op. cit., p. 12).

²¹⁵⁰ Da *I morti*, in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 164, vv. 18-21.

ci sei»²¹⁵¹; o ancora, in *Sasso*, il motivo crepuscolare del *non ho niente da dire* produce una forma alienante di saluto: «Io sono un tizio qualsiasi [...] non capisco molto / e in questo senso non ho nulla da dire [...] una volta entrarono a casa mia dei poliziotti con la pistola spianata / e io dissi “buongiorno” / non posso fare a meno di essere comico»²¹⁵². In un certo senso, sembra già avverata, almeno in parte, la profezia di *Cancella*: «I nostri reperti, interrogati, / saranno muti / ...e tutto diverrà muto, e / manderà deformati messaggi»²¹⁵³; come ha scritto Filippo La Porta, «la catastrofe è già avvenuta, l’apocalisse avviene in ogni momento. Il mondo è già finito da sempre, desidera finire, sta finendo proprio ora, si disintegra in ogni istante (dentro una eternità gessosa, friabile), il comico e il tragico sono finiti entrambi o comunque non sono più percepiti come tali»²¹⁵⁴.

Volendo giungere, in conclusione, a una riformulazione sintetica del carattere fondamentale dell’antidialogismo bordiniano, si potrebbe quindi parlare, sulla scorta di un concetto del sociolinguista Joshua Aaron Fishman, di *situazione incongruente*, per cui il fatto dialogico risulta depistante o disappropriato rispetto alla situazione comunicativa: «‘incongruente’ è la situazione in cui un fattore non è omogeneo con gli altri, ovvero i fattori sono tra loro eterogenei, cioè vi sono mescolati elementi tipici delle situazioni informali (o ‘personali’)»²¹⁵⁵.

²¹⁵¹ Da *Attesa*, *Ivi*, p. 178, vv. 1-15.

²¹⁵² Da *Poema inutile*, *Ivi*, p. 281, vv. 1-11.

²¹⁵³ Da *Cancella*, *Ivi*, p. 188, vv. 39-42.

²¹⁵⁴ Filippo La Porta, *Accogliere il mondo (dodici punti su Carlo Bordini)*, in *Carlo Bordini. Il rivoluzionario timido*, op. cit., pp. 71-76, cit. p. 75.

²¹⁵⁵ Per contro, «è congruente la situazione in cui gli elementi sono tutti quelli voluti dall’aspettativa in base alle caratteristiche tipiche di quella data situazione in una data società» (G. Berruto, M. Berretta, *Lezioni di sociolinguistica e linguistica applicata*, op. cit., p. 75).

Capitolo 12. Il *felice niente* del dialogo

Tra i fattori che caratterizzano gli scambi di battute di Patrizia Cavalli spicca la tecnica dello scarto dell'interlocutore, sistematizzata al punto tale da permettere un uso estremamente particolare dell'anti-dialogismo: l'investitura poetica.

§ 12.1 «Io rispondo che certo sì»: forme di scarto dell'interlocutore

Se gli episodi dialogici di Patrizia Cavalli²¹⁵⁶ si contano, in tutto, sulle dita di una mano, le ragioni per riservare loro un capitolo sembrano almeno altrettante; che questi episodi siano poi disseminati in un arco cronologico quarantennale, nel caso di questa poesia, è un fattore che non ha peso:

È proprio il suo carattere sospeso a rendere inutile ogni lettura “evolutiva” della poesia di Patrizia Cavalli [...]. Dove i critici generalmente si attardano nella distinzione di “fasi” e “periodi” di un autore, nulla in Patrizia Cavalli si lascia intendere come “periodo”, o sembra essere scalfito dalla storia, sia pure dalla storia della propria stessa scrittura. Niente, in questa poesia, sembra avere un andamento progressivo continuo, lineare. Come può, ciò che è sospeso, crescere e maturare, avere una durata? Come può il suo oggetto poetico evolvere o progredire?²¹⁵⁷

E in effetti, l'«oggetto poetico» non *evolve* e non *progredisce*: semplicemente si dà, si manifesta. O meglio: è il suo manifestarsi, ovvero il suo stesso crearsi *ex nihilo*, nel vuoto di una frattura all'origine del rapporto con il cosiddetto mondo-reale; come scrive Giorgio Agamben, «questo ego idiosincratico fino alla monomania, ripetuto e sillabato fino alla nausea nel proprio labirinto domestico, [...] compie invece il supremo miracolo di inaugurare un campo trascendentale senza io né coscienza, dischiude il “c'è” di un'ontologia brutale e allucinata»²¹⁵⁸.

²¹⁵⁶ Tutti i versi sono tratti da: Patrizia Cavalli, *Poesie (1974-1992)*, Torino, Einaudi, 1992; Ead., *Sempre aperto teatro*, Torino, Einaudi, 1999; Ead., *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006; Ead., *Datura*, Torino, Einaudi, 2013; Ead., *Vita meravigliosa*, Torino, Einaudi, 2020.

²¹⁵⁷ Emanuele Dattilo, *Sulla poesia di Patrizia Cavalli*, «Lo straniero», 17 novembre 2015.

²¹⁵⁸ «L'io che percorre le scene implacabili del suo “sempre aperto teatro” parla, ad onta della sua consumata competenza psicologica, da un territorio ontologico ed etico affatto nuovo e remoto, dove la casa della vita, così fattiziamente presente, si muta surrettiziamente in caverna platonica o in antro preistorico. Qui la lingua vede dove il poeta è cieco, parla dove egli ammutolisce. Questa lingua così accorta, tanto ossessivamente e metricamente intenta a dire “io”, questo ego idiosincratico fino alla monomania, ripetuto e sillabato fino alla nausea nel proprio labirinto domestico, quest'“io singolare proprio mio” compie invece il supremo miracolo di inaugurare un campo trascendentale senza io né coscienza, dischiude il “c'è” di un'ontologia brutale e allucinata, qualcosa come un paesaggio etico primordiale, dove nessuna psicologia e nessuna soggettività potranno mai

Questa natura di sospensione storica appare evidente fin dal titolo-programma del libro d'esordio, *Le mie poesie non cambieranno il mondo* (1974), scelto non dall'autrice ma da Elsa Morante – la prima a scoprire e lanciare Patrizia Cavalli come poeta, inizialmente introducendola nell'entourage letterario romano, quindi aprendole il cancello di casa Einaudi²¹⁵⁹: «*Le mie poesie non cambieranno il mondo* esibisce una concezione della poesia come allontanamento dalla storia e ripiegamento nel privato che rivela subito alcune significative affinità con la poetica morantiana secondo cui la Storia ufficiale è “uno scandalo che dura da diecimila anni” e solo nella dimensione individuale e naturale è possibile trovare dei momenti di verità»²¹⁶⁰.

Tutto ciò si riflette nel modo particolare di attivare l'espedito dialogico, per cui le forme patologiche e disfunzionali che caratterizzano l'emergenza di questo stilema vengono assunte in funzione di qualcosa di nuovo: l'investitura dell'io nel felice niente del gesto poetico, nei sacra privata della scrittura. In questo senso, se è vero che il gesto poetico non cambia il mondo, lo è, implicitamente, solo nella misura in cui lo crea, il mondo: le mie poesie creano *L'io singolare proprio mio* (1992), il suo *Cielo* (1981), il suo *Sempre aperto teatro* (1999), le sue *Pigre divinità e pigra sorte* (2006), infine la sua *Vita meravigliosa* (2006); il solo elenco dei titoli cavalliani restituisce la sincronicità di questa poesia, costitutivamente simultanea a se stessa proprio per la qualità particolare del suo tempo, che non si vuole collocato in una storia né scandito in una biografia che, a detta dell'autrice, sarebbe

tutto e niente. Tutto ma niente. Nel senso che le cose non esistono finché non hanno trovato una forma linguistica. Quindi che una cosa sia avvenuta o non sia avvenuta non vuol dire niente: finché linguisticamente non è avvenuta, non è avvenuta. Se

penetrare e dove, sopravvissuto alla sua estinzione, pascola distratto il grande rettile giurassico della poesia» (Giorgio Agamben, *L'antiteologia di Patrizia Cavalli*, in Id., *Categorie italiane. Studi di poetica e letteratura*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 161-163, cit. pp. 162-163).

²¹⁵⁹ L'incontro con Elsa Morante è ricordato in numerose interviste e interventi pubblici: «Avevo visto subito gli eccessi del suo carattere. Come trattava certi sconsiderati aspiranti scrittori. Se le davano da leggere qualcosa che lei giudicava brutta o mediocre se ne sentiva insultata. Pur di dire la verità, Elsa era, disposta perfino a troncare un'amicizia. E le sue delusioni erano terribili e definitive. [...] Ma un giorno, la frequentavo già da un anno, mentre dal ristorante *La Campana* ce ne andavamo in silenzio verso Piazza Navona, si ferma d'improvviso, si gira verso di me e quasi spingendomi contro il muro mi chiede: “Ma insomma tu, che fai?” E io: “Beh... scrivo poesie”. Fece un sorrisetto – non lo dimentico – un po' divertito e un po' crudele e disse: “Ah sì? E allora fammele leggere. Non per motivi letterari, sai, voglio solo vedere come sei fatta”. [...] Riuscii alla fine a consegnarle un gruppetto di poesie brevi (nella brevità c'erano meno rischi, davo il minimo di informazioni). Mi chiamò dopo neanche un'ora dicendomi: “Sono felice, Patrizia, sei una poeta”» (Lisa Ginzburg, *Le parole che suonano. Intervista a Patrizia Cavalli*, «L'Unità», 3 giugno 2002; URL: <http://www.libreriadelledonne.it/_oldsite/news/articoli/Unita030602.htm>. Ultimo accesso: febbraio 2023).

²¹⁶⁰ Ambra Zorat, *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi. Percorsi di analisi testuale*, tesi di dottorato, Université Paris IV Sorbonne – Università degli Studi di Trieste, 2008, cit. pp. 273-274.

invece avviene, vuol dire che è biograficamente anche vera: non nel senso che sia avvenuta – ma che è vera²¹⁶¹.

Da un lato, dunque, l'*ex nihilo* che produce il *nihil* dell'*io* si costituisce in uno scarto dissentivo dal cortocircuito storia-mondo-reale; dall'altro lato, questo niente è *felice*, perché libera l'*io* dal suo feticcio identitario per restituirlo a quell'oltre-mondo (che tornerà testualmente, lo vedremo, nel *topos* della cacciata edenica) dove la voce lirica si origina e a cui si ricongiunge ogni volta che parla, *ipso facto* creandolo²¹⁶². Il *modus operandi* che si è tentato di riassumere trova un'immediata *mise en œuvre* nella lirica che intitola e inaugura il libro d'esordio, una sorta di *botta e risposta* differito riportato in forma indiretta:

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

5 Io rispondo che certo sì
le mie poesie
non cambieranno il mondo²¹⁶³.

Chi dice «io» replica alla provocazione poetica di un attore non-identificato (come generici saranno quasi tutti i parlanti a venire) eseguendo il gesto poetico stesso: in questo senso, l'epigramma anticipa il tratto saliente del dialogismo cavalliano, ossia la funzione di investitura ottenuta mediante una forma anti-dialogica di scarto dell'interlocutore. Procedendo per gradi, il primo scarto che emerge in questa lirica è di ordine temporale: «Qualcuno mi ha detto» (prima, altrove), «Io rispondo» (qui, ora). Come accennato in partenza, il motivo della non simultaneità (del rinvio-ritardo, del differimento nel tempo) è dominante nella poesia cavalliana; non è un caso che una delle pochissime citazioni esplicitate sia da un'aria di Mozart: «Ai tavoli si parla già delle vacanze. / “E Susanna non vien!...”»²¹⁶⁴). Per quanto la

²¹⁶¹ Incontro con Patrizia Cavalli condotto da Roberto Antonelli, tenutosi a Roma, alla Fondazione Primoli, il 25 gennaio 2018, in occasione del ciclo di incontri *Genealogie novecentesche. Tendenze della poesia degli anni 2000*. La ripresa dell'evento, col titolo *Patrizia Cavalli “Lecture e dibattito”*, è disponibile alla URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=HNbC8-KFReI>>. Ultimo accesso: febbraio 2023.

²¹⁶² «La poesia di Patrizia Cavalli scompagina ipotesi, svuota l'appoggio di sigle critiche. Dissolve per esempio, con leggera, invisibile impertinza, l'ultima illusione della parola che è la *voce femminile* come un tempo lungo, arcaico, del ritrovamento. Il suo tempo è brevissimo. Ha orrore dell'infinito e dell'eterno. La sua verità lirica abita il qui e ora, il chiaroscuro delle tristezze e delle dissipazioni. Interiorizzabile, come il geroglifico dell'esistenza, è una poesia che coglie l'attimo seducente e la sua pieghevolezza. Tanta è l'esattezza nel far gravitare sopra un'immagine sola tutta una scena, quanto ha una psicologica inafferrabilità» (Stefano Crespi, *Freddi ironici amori*, «Il Sole 24 ore», 6 dicembre 1992).

²¹⁶³ «Qualcuno mi ha detto» (*Le mie poesie non cambieranno il mondo*), in P. Cavalli, *Poesie*, op. cit., p. 5.

²¹⁶⁴ Da «*La polvere a mezzo maggio diventa insopportabile*» (*Il cielo*), *Ivi*, p. 77, vv. 5-6.

lirica in questione non sia dialogica *sensu stricto*, sembra curioso come tale motivo giochi un ruolo chiave in rapporto al nostro espediente, in quanto l'offensiva (la battuta-stimolo) cade fuori dal testo, che ne costituisce la replica.

In altre parole, non solo il gesto poetico nasce come gesto responsivo, ma l'*io* che lo produce riserva la responsività elusa nel prima-altrove del non-testo allo spazio privilegiato di quest'ultimo²¹⁶⁵. Il che conduce al secondo scarto, dato dall'«ambiguità sul valore della conferma» dell'enunciato di partenza; come avverte anche Antonello Borra, infatti, il soggetto potrebbe equivalentemente trovarsi in accordo o in disaccordo rispetto al preteso fatto che «le mie poesie / non cambieranno il mondo»:

Quel «sì» del novenario tronco costituisce il perno ritmico e semantico di tutto il testo. Il suo valore assertivo è ancora più marcato dal confronto che si instaura tra il verso «Qualcuno mi ha detto che certo» e «Io rispondo che certo sì» dove la struttura ritmica, come il significato, sono speculari ma non identici. L'affermazione «le mie poesie non cambieranno il mondo» è la stessa nella struttura ed anche nel suo significato ultimo sia per il «Qualcuno» che per chi dice «io». Normalmente in italiano per confermare una negazione si usa una doppia negazione; l'introduzione del «sì» può generare o ambiguità sul valore della conferma o, come io credo in questo caso, essere una perentoria affermazione della verità della proposizione di partenza. Quindi per l'*io* lirico è vero che le sue poesie non cambieranno il mondo, e questa constatazione è espressa con uno scarto minimo ma deciso dal linguaggio quotidiano, nonostante tutte le altre somiglianze con esso ribadite a più livelli nel componimento²¹⁶⁶.

Tuttavia, siamo in disaccordo con Borra quando sostiene che «per l'*io* lirico è vero che le sue poesie non cambieranno il mondo»: anche prescindendo dalla verità, entrata nella percezione comune, che in poesia la negazione è un modo di affermare, il punto è che la voce poetica di Patrizia Cavalli nasce da un dissenso, si origina cioè da uno scatto dissentivo, come un gesto dissenziente nei confronti di quanto accade al di fuori. Più semplicemente, il solo fatto che il soggetto *risponda* nel (attraverso il) testo implicherebbe un disaccordo rispetto all'affermazione stessa cui si risponde; o ancora, rovesciando la questione: se chi parla adesso

²¹⁶⁵ La stessa cosa avviene nel poemetto-manifesto eponimo del terzo libro, *L'io singolare proprio mio*: «A tutti quegli amici e conoscenti / che con dolcezza e spesso con furore / mi dicono: “Ma insomma basta, smettila, / parli sempre di te, ti ami troppo, / non fai nient'altro che dire io, io, / guardati intorno, esistono anche gli altri, / non sei mica la sola a questo mondo / che pensa e sente, soffre e si tormenta!”, / ora rispondo» («A tutti quegli amici e conoscenti», in *L'io singolare proprio mio*, Ivi, p. 217, vv. 1-9).

²¹⁶⁶ Antonello Borra, *Considerazioni su una poesia di Patrizia Cavalli*, «Bollettino '900», 4-5, 1996, pp. 35-36, cit. p. 36.

si fosse trovato in accordo con «Qualcuno», gliel'avrebbe comunicato nella situazione non-testuale cui l'enunciato si ancora, senza bisogno di attivare un gesto lirico caratterizzato dall'altrimenti superflua perentorietà di un «Io rispondo», anche stroficamente marcato.

Può essere utile il confronto con un'altra lirica (da *Sempre aperto teatro*, 1999) in cui si attiva una forma del tutto peculiare, quasi-amebea, di auto-dialogismo patologico (che richiama alla mente *Nel vero anno zero*: «Ma certo, alle case dei Sassoni. / Alle case dei Sassoni, in Sachsenhausen, cosa c'è di strano? [...] No non c'ero mai stato in Sachsenhausen»²¹⁶⁷):

Ah sì, si è fidanzata?
Allora è fidanzata.
Davvero è fidanzata?
Dunque si è fidanzata.
5 Ma è proprio fidanzata?
Ma insomma è fidanzata.
Dici che è fidanzata?
Va bene, è fidanzata²¹⁶⁸.

La poesia si presenta come un caso particolare di dialogicità totale, in cui vengono riportati gli enunciati di soltanto una voce: quella lirica, appunto, che parla per contestare un'asserzione di partenza (*lei si è fidanzata*) che rimane emblematicamente tagliata fuori dal testo. O, per meglio dire, rimane 'nel non-testo del testo', alla pari dell'attore-vuoto che la proferisce. D'altro canto, che questo attore-vuoto agisca, sia pure dietro le quinte, lo mostra in modo inequivocabile il «Dici» al v. 7, che spia la responsività di una voce occultata (occultata perché foriera di un'*informazione intrattabile*) che continua a intercalarsi nello spazio inudibile fra i versi dispari, in cui la contestazione e il rifiuto trovano espressione nella funzione-domanda, e i versi pari, in cui si reagisce con una forma patologica di *pseudo-accettazione*; e da questo spazio continua a ripetere a *loop* la sua unica, perfettamente inferibile, istanza: *Sì, si è fidanzata*²¹⁶⁹. Questa particolare forma anti-dialogica, che nasce dal dissenso di quanto viene

²¹⁶⁷ Cfr. §§ 7.2.2.

²¹⁶⁸ «Ah sì, si è fidanzata?», in P. Cavalli, *Sempre aperto teatro*, op. cit., p. 31.

²¹⁶⁹ Come scrive Matteo Marchesini, «il soggetto della Cavalli non sa circoscrivere i sentimenti, che come spettri dispettosi si mettono di traverso ai gesti; né produrre gesti che non si rivelino un errore, un tonfo irreparabile sul piano dei sentimenti. La deriva della vita quotidiana sminuzza, sgrana le cose e le percezioni in un rosario di piccole infinite miserie in cui l'io si perde come in un oceano, per scoprire subito dopo, e senza alcuna consolazione, che quest'oceano era appena un bicchier d'acqua» (Matteo Marchesini, *Una pigrizia astuta*, in Id., *Poesia senza gergo. Sugli scrittori in versi del Duemila*, Roma, Gaffi, 2012, pp. 81-85, cit. p. 83).

detto fuori dal testo, sembra recuperare e portare alle estreme conseguenze il modello gozzaniano, di cui si ricorda quanto osserva Guglieminetti:

Le frasi convenzionali dei clinici, allora, proprio perché danno voce ad opinioni largamente diffuse sulla terapia della tubercolosi, determinano in Gozzano, che non vuole affrontare la replica (il dialogo nei suoi versi è sempre fra personaggi omogenei), la necessità di affidare al soliloquio le ragioni del suo dissenso: ad una struttura di discorso, cioè, che, se rinnega la funzione sociale della parola, sottintende l'ambizione d'intrattenere col mondo un tipo di rapporto meno compromesso dalla banalità e dalla chiacchiera²¹⁷⁰.

Vale la pena inoltre osservare come l'intrattabilità del *topic* non si risolva (come tende a fare l'anti-argomento della morte) con la brusca interruzione del testo, bensì con la martellante ripetizione della parola-cruciale, su cui terminano tutti gli otto settenari (un caso analogo è la geminazione di «“carte”» in *Un sogno* di Sereni); emerge anche in questo tipo di gestione dell'argomento intrattabile quella particolare vena «tragicomicodiagnostica»²¹⁷¹ rivendicata dall'autrice per la propria poesia, in luogo di categorie critiche inerti e logore.

In questo secondo campione dunque, tornando al confronto con la lirica incipitaria, diventa massimamente evidente il meccanismo per cui la voce poetica cavalliana si origina da uno scatto dissentivo nei confronti di quanto accade al di fuori del testo, e che nel testo si respinge fingendo di accogliere; come osserva Enrico Testa, infatti, «la compresenza di sincerità e finzione determina infatti un doppio piano della scrittura che apre al suo interno una distanza tra dimensioni e significati»²¹⁷². Del resto, l'opera intera dell'autrice nata a Todi

²¹⁷⁰ M. Guglieminetti, *La corrosione del parlato nella lirica di Gozzano*, op. cit., pp. 196-197.

²¹⁷¹ Camilla Valletti, *Il tempo della valigia. Intervista a Patrizia Cavalli*, «L'indice dei libri del mese», 11, novembre 2006, cit. p. 16. In questa intervista, sull'onda di un'invettiva contro certe frequentate categorie della critica letteraria, la Cavalli sfrutta l'occasione per un'altra dichiarazione di poetica, in cui la coerenza strutturale e concettuale del suo gesto viene sottolineata dall'assunzione di alcuni oggetti simbolici nella sua opera; per esempio, parla della *rivelazione unica* di *un paio di scarpe*: proprio le calzature, come si vedrà nel secondo paragrafo (cfr. § 12.2 *Ciabatte vs scarpe*), torneranno come elemento dirimente in un paio di episodi dialogici. Questo il testo dell'intervista: «se qualcuno, scrivendo delle mie poesie, usa il termine “quotidiano” o “ironia”, io neanche finisco di leggerlo, perché di sicuro non ha capito niente. A meno che non intenda che scrivo poesie tutti i giorni, cosa non vera, che c'entro io con il quotidiano? Cosa c'entra la poesia in genere con il quotidiano? È quasi una contraddizione in termini. Si può mai pensare che qualcuno si metta a scrivere poesie per far esistere il quotidiano? Quello esiste già da solo. Le poesie, è risaputo, fanno esistere ciò che prima non c'era. Si tratta sempre di una rivelazione unica, fosse pure un paio di scarpe. Se una poesia non riesce in questo, non è una poesia. [...] E poi io tendo al teatro e al gioco. Mi piace la recita. Solo da questo punto di vista mi si può attribuire un tono ironico. Ma l'ironia, come viene comunemente intesa, è un'attitudine di frigidissimo distacco dove si sa già tutto in anticipo, mentre io non so niente fino a che non lo so, non conosco la distanza e non c'è mai nessuna parola che io non usi alla lettera. L'ironia non fa ridere, invece le mie poesie spesso fanno ridere, anch'io faccio ridere, ma a volte penso che forse si rida un po' troppo» (Ibidem).

²¹⁷² Poco più avanti, lo studioso continua: «Anche l'io – la cui presenza è ossessivamente ribadita con un gesto a metà fra esibizione e ironia – è coinvolto dal “funambolo pensiero” in uno stato di duplicità (con tematizzazione

si può inscrivere nelle otto parole di uno dei suoi ‘pezzi’ più celebri – una sorta di manifesto, nel terzo libro *L’io singolare proprio mio* (1992):

Io qui. Tu là.
Tu lì. Io qua²¹⁷³.

La consequenzialità chiastica che determina il movimento della lirica porta a evidenza l’ossatura di una poetica che, riprendendo il concetto di Carmen Dell’Aversano cui abbiamo più volte fatto riferimento, si potrebbe chiamare una ‘poetica delle polarità posizionali’: il «Tu» è un vuoto posizionato al centro, occupa cioè i due membri interni del chiasmo – ma questa centralità è sempre altrove, qualunque significante la porti (*là, lì*). Per contro, l’«Io» avviene sempre e solo nella località del testo (che incornicia dai due membri esterni), come vuota significazione dello stesso significante: come non-posizione del «Tu», come non-rima²¹⁷⁴, in una pura sequenza di pronomi e deittici²¹⁷⁵ dove «Tu» e «Io» non si incontrano mai²¹⁷⁶.

«Mi darà la mano mi dirà: / “Ciao bella ci vediamo”»²¹⁷⁷;
«Ti ho sfidato con una parolaccia, / tu mi hai risposto illesamente dama»²¹⁷⁸;
«Bella mia vallo a dire a mamma tua! / Io sono bella, ma non sono tua»²¹⁷⁹.

Questi tre distici sono rappresentativi di altri due fenomeni propri del dialogismo cavalliano, accanto a quello sistematico dello scarto dell’interlocutore (che nella lirica da cui siamo partiti

del distinguersi e del confondersi tra “io grammaticale” e “io carnale”» (E. Testa, *Patrizia Cavalli*, in Id., *Dopo la lirica*, op. cit., pp. 297-298).

²¹⁷³ «Io qui. Tu là» (*L’io singolare proprio mio*), in P. Cavalli, *Poesie*, op. cit., p. 211.

²¹⁷⁴ Nella *Nota* che accompagna la traduzione di *Sogno d’una notte d’estate*, Cavalli associa la rima all’«irrealtà amorosa»: «A parlare in rima – sempre – sono le creature del bosco (Puck e le Fate), perché spiriti fantastici, e quasi sempre gli innamorati, perché recitano le due forme estreme dell’irrealtà amorosa [...]. Gli innamorati entrano ed escono dalla rima come se entrassero e uscissero da una parte. La rima li tiene nel teatrino d’amore [...]. La presenza della rima, quando più grande è l’esaltazione o la disperazione, rafforza l’artificio, anzi lo ratifica, producendo in chi ascolta la certezza della commedia» (*Nota del traduttore*, in William Shakespeare, *A Midsummer Night’s Dream. Sogno di una notte d’estate*, traduzione di Patrizia Cavalli, Torino, Einaudi, 2002, pp. 251-255, cit. p. 253).

²¹⁷⁵ «Il suo lessico è misto e ibrido, ma la sua dizione è immancabilmente pura. Si intuisce subito che è proprio la purezza della dizione lo scopo per cui scrive. Quando una cosa è precisamente detta, la mente guarisce dal malessere, dalla malattia dell’imprecisione. La purezza non è altro che il risultato dell’energia e vitalità linguistica e l’energia è anche la possibilità di ottenere il massimo con la minima quantità di parole» (Alfonso Berardinelli, *Canto di amore e di musica*, «il Foglio», 7 dicembre 2013).

²¹⁷⁶ «Tu non mi hai mai parlato, parlami. / Fammi vedere il viso che si anima» (da «*Tu non mi hai mai parlato, parlami*», in P. Cavalli, *Sempre aperto teatro*, op. cit., p. 27, vv. 1-2).

²¹⁷⁷ «Mi darà la mano mi dirà» (*Le mie poesie non cambieranno il mondo*), in P. Cavalli, *Poesie*, op. cit., p. 32.

²¹⁷⁸ «Ti ho sfidato con una parolaccia» (*Il cielo*), *Ivi*, p. 62.

²¹⁷⁹ «Bella mia vallo a dire a mamma tua!» (*L’io singolare proprio mio*), *Ivi*, p. 196.

emerge dall'ironica ambiguità del consenso). Il primo è l'opacità, per cui l'interazione si configura in una forma indiretta o mista; in genere, è la prima battuta a essere riportata in forma indiretta oppure occultata (pur lasciandosi inferire dalla seconda, che tende invece alla forma mimetica, più efficace per dare risalto allo scarto): «A volte mi fingo innamorata: / come si infiamma la vanità / delle mie vittime! Un rossore celato / il portamento nobile, tanti ringraziamenti / un'evasione onesta: "Ti sono grata / ma non posso e poi cosa ci trovi / in me?" Niente infatti / che non sia un collo un po' sciupato»²¹⁸⁰. L'altra grande dimensione è quella del *dire ipotetico*; le voci parleranno in un futuro non meglio precisato o vengono interamente raccolte da un'ipotesi:

«– Ho la faccia di chi deve morire? / Potrei risponderti: – Ognuno ha la faccia / di chi deve morire»²¹⁸¹;
 «Se tu non potessi più rispondere / al telefono e dire "prontoo"»²¹⁸²;
 «Se ora tu bussassi alla mia porta / [...] e mi dicessi: "Amore mio, / ma che è successo?", sarebbe un pezzo / di teatro di successo»²¹⁸³;
 «mi elenchi le infinite meraviglie / di come tu saresti se tu fossi»²¹⁸⁴;
 «Potremmo ragionare, no? / Si potrebbe anche ragionare. Sì»²¹⁸⁵.

Vale forse la pena ricordare come, ancora in Gozzano, la cornice situazionale dello scambio fosse costantemente allontanata sia dal tempo sia dalla realtà contingente all'enunciazione lirica. In ogni caso, l'offerta tematica di fondo riguarda un dissenso *ab originem*, che si riattualizza nelle singole liriche disegnando varie forme di scarto; per esempio, quello tra la richiesta dell'individuo e l'offerta del reale: «*Alle buone maniere. È una locanda. / Chiese una stanza, e si trovò un mestiere*»²¹⁸⁶. La *boutade* è immediata, ma il distico gioca sulla struttura calibratissima di una «duplicità manichea»²¹⁸⁷: gli oggetti della richiesta e dell'offerta, ovvero la «stanza» e il «mestiere», sono fra loro perfettamente complementari – tanto dal punto di

²¹⁸⁰ Da «*A volte mi fingo innamorata*» (*Il cielo*), *Ivi*, p. 100, vv. 1-8.

²¹⁸¹ Da «*Muoiono i vivi e pure i morti muoiono*», in P. Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, op. cit., p. 82, vv. 4-6.

²¹⁸² Da «*Se tu non potessi più rispondere*» (*Le mie poesie non cambieranno il mondo*), in P. Cavalli, *Poesie*, op. cit., p. 26, vv. 1-2.

²¹⁸³ Da «*Se ora tu bussassi alla mia porta*» (*L'io singolare proprio mio*), *Ivi*, p. 142, vv. 1-8.

²¹⁸⁴ Da «*A voce dolce tu mi metti a letto*» (*L'io singolare proprio mio*), *Ivi*, p. 144, vv. 3-4.

²¹⁸⁵ Da «*Potremmo ragionare, no?*», in P. Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, op. cit., p. 70, vv. 1-2.

²¹⁸⁶ «*Alle buone maniere. È una locanda*», *Ivi*, p. 19.

²¹⁸⁷ «Dietro ai suoi versi [...] agisce una cosmologia della perfezione e dell'imperfezione, della presenza e dell'assenza, della luce e del suo offuscarsi. Questa duplicità manichea altre volte si trasforma in una specie di circolarità umoristico-mitologica definita in scherzosi e patetici aforismi, nei quali si ride anche del dolore vero e la noia che infine ci distacca da tutto può essere, di volta in volta, il più grave peccato e il più efficace farmaco. [...] Tempeste atmosferiche e ormonali, ritmi del corpo e delle stagioni, genio dei luoghi e delle ore del giorno: di tutto questo, della buona e della cattiva sorte in amore e in ogni economia della felicità, Patrizia Cavalli fa in poesia "scienza" e "teatro"» (A. Berardinelli, *Casi critici*, op. cit., pp. 346-347).

vista fisico (la «stanza» è destinata al riposo, il «mestiere» alla fatica), quanto dal punto di vista economico (per affittare una camera occorre pagare; al contrario, in un lavoro si viene pagati) e da quello temporale (in una «locanda» si trascorre di solito non più di una notte, mentre una professione è in genere molto più duratura). Scarto, opacità e dire ipotetico si sovrappongono spesso senza che la responsabilità si attivi:

Come se mi dicessi «andiamo a correre»
e non hai le gambe,
«giochiamo a tennis» e non hai le braccia,
e intanto ti dichiari decatleta,
5 bravissima tra l'altro, straordinaria²¹⁸⁸.

Di nuovo, siamo di fronte a una mancata corrispondenza fra una serie di istanze e la disponibilità effettiva del reale: l'ipotetica interlocutrice non soltanto è una vuota figura pronominale, ma viene ulteriormente smembrata per una mutilazione di stampo petrarchesco. Si tratta, in sostanza, di un *corps morcelé*, amputato in frammenti irricomponibili in un'immagine complessiva; come scrive Maddalena Bergamin, inquadrando opportunamente il cortocircuito fra il corpo e la funzione del vuoto, «un'ipotetica soggettività liberata si configura nient'altro che come buco»:

La singolarità che emerge dall'insieme degli enunciati della sezione è lo scacco che si produce tra ciò che, in ragione della descrizione del corpo come struttura contenitrice, ci aspetteremmo di reperire come contenuto e ciò che invece troviamo sempre vuoto. La pensione, il magazzino, la prigione del corpo, in altre parole, è in realtà l'involucro o il recipiente che non contiene altro che le propaggini di sé stesso. La percezione che il soggetto ha di sé stesso viene dunque a coincidere con il corpo, alle cui leggi non soltanto egli è sottomesso ma che costituisce altresì l'unica ragione della sua esistenza. Il corpo-paesaggio è allora al contempo contenitore e contenuto, e un'ipotetica soggettività liberata si configura nient'altro che come buco²¹⁸⁹.

Non solo le «gambe» e le «braccia», ma anche le formule di congedo sono i frantumi in cui il «Tu» si manifesta – come accade nel primo scambio di battute effettivo, all'altezza del terzo libro:

Tu te ne vai e mentre te ne vai

²¹⁸⁸ «Come se mi dicessi “andiamo a correre”», in P. Cavalli, *Sempre aperto teatro*, op. cit., p. 11.

²¹⁸⁹ Maddalena Bergamin, *Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli, Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico*, «Ticontre», VIII, 2017, pp. 107-120, cit. p. 120.

mi dici: «Mi dispiace».
 Pensi così di darmi un po' di pace.
 Mi prometti un pensiero costante struggente
 5 quando sei sola e anche tra la gente.
 Mi dici: «Amore mio mi mancherai.
 E in questi giorni tu cosa farai?»
 Io ti rispondo: «Ti avrò sempre presente,
 avrò il pensiero pieno del tuo niente»²¹⁹⁰.

La cornice situazionale del dialogo è il momento del congedo. Il fatto che il «Tu» parli andandosene («mentre te ne vai / mi dici») riattiva il nesso archetipico fra parola e movimento, ma rovesciandolo in chiave patologica: «“Mi dispiace”». L’empatia disfunzionale diventa esplicita nel verso successivo, in cui il soggetto inferisce lo scopo occulto dell’enunciazione: quello che l’interlocutrice ritiene possa «dare un po’ di pace» altro non è che una professione di dispiacere. Per la quasi totalità dell’episodio i riflettori sono puntati sulla vuota figura del «Tu», che produce tre riprese discorsive di seguito, di cui una (la seconda, una promessa ostentatamente abusiva) riportata in forma indiretta («“Mi prometti un pensiero costante struggente / quando sei sola e anche tra la gente”»); l’ultima ripresa si scinde in un’asserzione allocutiva *io/tu*-orientata («“Amore mio mi mancherai”») e una domanda aperta che esprime interessamento, alla quale si aggancia finalmente la replica del soggetto («“E in questi giorni tu cosa farai?”»). Solo in chiusura infatti (in linea con un altro stilema tipico di Cavalli, quello della ‘codata finale’²¹⁹¹) l’«Io» prende la parola, organizzando una risposta pragmaticamente congrua ma disconfirmatoria sul piano relazionale: «“Ti avrò sempre presente, / avrò il pensiero pieno del tuo niente”». Questa particolare forma di scarto dell’interlocutore ricorda, almeno in parte, la mossa anti-dialogica della pseudo-conferma, incamerata nello strumentario disfunzionale di *Nel magma*: dietro il messaggio «“Ti avrò sempre presente”» si irradia il messaggio *Tu non esisti*.

In queste considerazioni sembra già profilarsi l’aspetto saliente dell’episodio: senza considerare (per il momento) l’ultimo verso, si osserva infatti come gli enunciati riportati, che

²¹⁹⁰ «*Tu te ne vai e mentre te ne vai*» (*L’io singolare proprio mio*), in P. Cavalli, *Poesie*, op. cit., p. 148.

²¹⁹¹ Come scrive Stefano Giovanardi, «gli espliciti accenti d’amore, gli strappi dei sentimenti, il manifestarsi delle insofferenze, delle idiosincrasie ideologiche o etiche, del proprio punto di vista sul mondo, si scontra e si fonde con un’equivalente quota di smagata e sorridente finzione, ora esplicitamente dichiarata, ora magari risolta in una battuta spesso finale, che riconverte tutto quanto detto prima in un registro ludico e beffardo» (Stefano Giovanardi, *Patrizia Cavalli*, in *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, a cura di Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi, Milano, Mondadori, 2010, pp. 842-843). Ma cfr. l’autrice stessa: «quel che mi piace soprattutto è arrivare, anche in pochi versi, a una specie di colpo di scena che sorprenda pure me» (Caterina Bonvicini, *Patrizia Cavalli, altro che twitter questa è poesia*, «Il Fatto Quotidiano», 24 giugno 2013. URL: <<https://www.ilfattoquotidiano.it/2013/06/24/patrizia-cavalli-altro-che-twitter-questae-poesia/635727/>>. Ultimo accesso: febbraio 2023).

rispondono a funzioni diverse (emotiva, commissiva, constativo-dichiarativa, interrogativa), siano non tanto ‘ben formati’, ma ‘fin troppo’ ben formati, ossia sospettosamente fedeli alla procedura protocollare del discorso amoroso. Come scrive Emanuele Trevi infatti,

la sofferenza non si identifica mai al cento per cento con se stessa, ma produce sempre un residuo di consapevolezza, la felice tentazione di trasformarsi in spettacolo. Il più bell’esempio di questa dissociazione poetica lo si deve forse al più illustre concittadino della Cavalli, Jacopone da Todì, che nel suo celebre *Compianto per la morte di Cristo* fa dire alla Madonna: *ora comincio a piangere*, trasformandosi nella didascalia di se stessa. [...] E quanto più affonda nei meandri della sua esulcerata sensibilità, e analizza le più sfuggenti emozioni con la perizia di un botanico che confezioni un erbario, tanto più ci accorgiamo che a bilanciare questo movimento centripeto è all’opera una forza contraria, una corrente di estroversione, il sentimento di esibirsi che è qualcosa di assolutamente diverso dall’umanistico, petrarchesco confessarsi²¹⁹².

Proprio la marcata preferenzialità degli enunciati, vale a dire la conformità rispetto alle convenzionali aspettative di esecuzione, fa detonare la chiusa; la codata finale, ossia la virata *in extremis* che fa deviare la lirica non verso una qualsiasi altra direzione, ma proprio in quella direzione che invisibilmente, per via antifrastica, la determinava fin dall’inizio²¹⁹³, a ben guardare, si realizza soltanto con le ultime tre parole, cioè con quel complemento di ‘antimateria’ (più che di materia o specificazione) che segna una tipica epifania del niente: «“avrò il pensiero pieno del tuo niente”» (v. 9). Questa battuta fa da complemento al discorso sul vuoto introdotto a partire dall’epigramma *Io qui. Tu là*; forse, in nessun’altro campione del corpus emerge con altrettanta evidenza l’ordine simbolico cui non soltanto rispondono gli attori dialogici, ma che determina la possibilità del gesto poetico stesso: «c’è sempre una parola / una paroletta da dire / magari per dire / che non c’è niente da dire»²¹⁹⁴. Rientrano nella dialettica pieno-vuoto il veloce succedersi di ingrassamento e dimagrimento²¹⁹⁵, la gestione

²¹⁹² Emanuele Trevi, *Patrizia Cavalli e l’arte di tradurre in versi la vita interiore*, «Corriere della Sera», 1 agosto 2013. URL: <<https://www.micciacorta.it/2013/08/il-dolore-uno-spettacolo-in-rima/>>. Ultimo accesso: febbraio 2023.

²¹⁹³ Un esempio su tutti: «Balìa mite e pensosa / sono di questo amore / fiacco: lo curo lo trastullo / e non mi arrabbio, i suoi pochi / bisogni io soddisfo, preparo / buone cene e vado a letto. / Poi d’improvviso dico, ma solo / tra me e me: “E se l’ammazzo?”» («Balìa mite e pensosa», in P. Cavalli, *Sempre aperto teatro*, op. cit., p. 19).

²¹⁹⁴ Da «Anche quando sembra che la giornata» (*Le mie poesie non cambieranno il mondo*), in P. Cavalli, *Poesie*, op. cit., p. 13, vv. 7-10. O ancora: «La scena è mia, questo teatro è mio, / io sono la platea, sono il foyer, / ho questo ben di dio, è tutto mio, / così lo voglio, vuoto, / e vuoto sia. Pieno del mio ritardo» («La scena è mia, questo teatro è mio», in P. Cavalli, *Sempre aperto teatro*, op. cit., p. 60).

²¹⁹⁵ «Sempre al bar, al ristorante, nei musei / a ciondolare anoressica o bulimica / sempre tra le due madri / quella che mi ama falsamente / e mi vorrebbe privare di ogni cibo / e l’altra che mi ama falsamente / e mi vorrebbe uccidere di cibo» (da «“Vado, ma dove? oh dei!”», in *L’io singolare proprio mio*, in P. Cavalli, *Poesie*, op. cit., p. 227, vv. 2-8); «Su mangia questo, gli dicevo, che t’ingrassi, / no quello non toccarlo, che ti svuota. / [...] Io

delle aree urbanistiche²¹⁹⁶, o ancora il rapporto tra dismisura e dimenticanza, sul calco del processo metabolico²¹⁹⁷ (non diversamente dal Sereni de *La malattia dell'olmo*: «scaccia / da me questo spino molesto, / la memoria: / non si sfama mai»²¹⁹⁸). Anche in questo primo episodio dialogico la dialettica pertiene la dimensione del pensiero; volendo citare uno dei modelli più produttivi nella poesia di Cavalli²¹⁹⁹, si tratta precisamente di quel «pensiero che attraverso l'amore-disamore “si pensa” e “si costruisce”» al cuore dell'*inventio* cavalcantiana, come scrive Corrado Bologna:

la leggerezza di Cavalcanti, *conquistata per sottrazione di peso*, e per traslazione retorico-linguistica delle metafore fisiche e fisiologiche, è da intendersi come la leggerezza d'un paradossale, anche feroce *pieno-vuoto*: che è nei suoi testi, nelle sue idee, nelle sue immagini [...]. La leggerezza ottenuta per svuotamento, per abolizione di consistenza e di peso, “per forza di levare”, traduce l'esperienza erotica in procedura contemporaneamente fisica e mentale. Questa parola è poesia-filosofia, è cerebrale e nello stesso momento carnale. È, in una parola, *conoscitiva*, perché scandisce le tappe di un *pensare* non genericamente “speculativo”, ma ricondotto alla sua radice etimologica, che è (*sos*)*pendere*, (*sop*)*pesare*²²⁰⁰.

Tra il pieno e il vuoto, in sostanza, vince il vuoto. Il campione forse più rappresentativo del cortocircuito tra la funzione del vuoto e la forma dello scarto dell'interlocutore è una lirica a dialogicità totale nella seconda sezione (dal titolo emblematico: *Il mio felice niente*) dell'ultimo libro pubblicato, *Vita meravigliosa* (2020); in questo testo, in cui l'ufficio demarcativo della punteggiatura viene assolto dall'uso del corsivo, l'espedito dialogico costruisce una sorta di anti-narrazione:

no, fingevo, io fingevo, / io posso dimagrirmi quando voglio, / guardate, sono già magra» (da «*Diventai buona. E buona buona*», in P. Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, op. cit., p. 122, vv. 3-19).

²¹⁹⁶ «Cos'è una piazza [...]? / È un vuoto costruito a onor del vuoto / nell'artificio urbano del suo limite. / Se si riempie è per tornare al vuoto / perché a costituirla è proprio il vuoto» (da *Aria pubblica*, *Ivi*, p. 25, vv. 13-19).

²¹⁹⁷ «Riderò sparlerò / racconterò bugie. / E domani l'avrò già dimenticato» («*Riderò sparlerò*», in *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, in P. Cavalli, *Poesie*, op. cit., p. 21); «Penso che forse a forza di pensarti / potrò dimenticarti, amore mio» («*Penso che forse a forza di pensarti*», in *L'io singolare proprio mio*, *Ivi*, p. 173); «Sono diventata molto saggia / dico saggezze una dietro l'altra / facilmente molto facilmente / le dico e le dimentico / posso dimenticarle / perché ne ho sempre un'altra» (da «*Sono diventata molto saggia*», in P. Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, op. cit., p. 69, vv. 1-6).

²¹⁹⁸ Cfr. §§ 7.2.3.

²¹⁹⁹ «L'esperienza suprema della sospensione, che questa poesia afferma nelle sue varie, emblematiche forme, è quella dell'amore, esperienza che ha sempre, come oggetto, la materia [...]. Che l'amore sia “materiale”, e che avvenga dunque con la complicità indispensabile del corpo e della vita vivace dei sensi, è qualcosa che è stato mostrato nella nostra poesia delle origini da Guido Cavalcanti, il poeta che per sensibilità e fisiologia più somiglia a Patrizia Cavalli [...] Come per Guido, e d'altronde per tutta la tradizione poetica dell'*amor de lonh*, l'amore si nutre anche e soprattutto dell'assenza dell'oggetto amato [...]; esso viene trasfigurato e consumato nella parola poetica» (E. Dattilo, *Sulla poesia di Patrizia Cavalli*, op. cit.).

²²⁰⁰ Corrado Bologna, *Fisiologia del Disamore, Alle origini dell'Io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, a cura di Roberto Antonelli, «Critica del testo», IV / 1, 2001, Roma, Viella, 2001, pp. 59-87, cit. pp. 70-71.

- Falsamente me ne andavo alla conquista.
Di che cosa, avanti, dimmi, di che cosa?
Della sposa?
 Ah questo no, non della sposa.
Bene, allora di che cosa alla conquista?
- 5 M'inoltravo nella torre mostruosa.
Che cercavi, avanti, dimmi, che cercavi?
I conclavi?
 Ah questo no, non i conclavi.
Bene, allora perché mai era mostruosa?
- 10 Io partendo mi portavo i miei sicari.
Chi uccidevi, avanti, dimmi, chi uccidevi?
I tuoi allievi?
 Ah questo no, non i miei allievi.
Bene, allora perché andavi coi sicari?
- 15 Me ne andavo tutta nuda nella notte.
Per che fare, avanti, dimmi, per che fare?
Per scappare?
 Ah questo no, non per scappare.
Bene, allora perché nuda nella notte?
- Me ne andavo senza mai poter partire.
Come mai, avanti, dimmi, come mai?
Per i guai?
 Ah questo no, non per i guai.
 20 *Bene, allora adesso vattene a dormire²²⁰¹.*

Tutte e cinque le strofe ripetono la stessa matrice strutturale. Il primo turno spetta a chi dice «io», che produce un'asserzione *io*-orientata riferendosi a una situazione del passato («Falsamente me ne andavo alla conquista», v. 1; «M'inoltravo nella torre mostruosa», v. 5 ecc.); nei due versi seguenti, la parola passa a una voce interrogante, segnalata dal font corsivo, che incalza il partner affinché espanda il racconto con due domande aperte, una per verso. È importante notare, a questo proposito, come le due domande abbiano funzioni pragmatiche diverse: se la prima domanda (quella che occupa la seconda unità versale di ogni strofa) si attacca all'enunciato precedente per chiedere una specifica informazione («*Di che cosa, avanti, dimmi, di che cosa?*», v. 2; «*Che cercavi, avanti, dimmi, che cercavi?*», v. 6 ecc.), la

²²⁰¹ «Falsamente me ne andavo alla conquista», in P. Cavalli, *Vita meravigliosa*, op. cit., p. 30.

seconda domanda è invece una richiesta di conferma *sì*-orientata, che tende la mano all'enunciato successivo («*Della sposa?*», v. 3; «*I conclavi?*», v. 7 ecc.).

Il gradino coincide con lo scarto anti-dialogico: al posto di una conferma, che sarebbe stata la risposta preferenziale della domanda-stimolo (*Sì, andavo alla conquista della sposa, Sì, cercavo i conclavi*), si trova infatti una replica disconfermante («Ah questo no, non della sposa», «Ah questo no, non i conclavi»). L'aspetto disconfirmatorio della replica ha un'origine pragmatica: la diversa funzione delle due domande (richiesta di informazioni e richiesta di conferma *sì*-orientata) fa sì che la seconda non possa essere considerata come un'appendice della prima; anche dal punto di vista formale, la prima interrogativa non può essere congruamente soddisfatta da un monosillabo, che invece basterebbe alla seconda. Chi dice «io», di fatto, replica soltanto alla richiesta di conferma, ignorando del tutto la richiesta di informazioni: dietro l'enfatica ridondanza dell'enunciato si malcela il vuoto di una non-risposta, di parole che niente aggiungono alla scheggia narrativa che il primo e il terzo intervento di ogni strofa staccano faticosamente dall'oscuro fondale di una vicenda perturbante, dalle atmosfere oniriche (una torre mostruosa, una donna nuda nella notte, uccisioni, sicari e via dicendo). Vale la pena riprendere quanto osserva Sorin Stati circa la differenza tra le cosiddette *yes/no-question* e le richieste d'informazioni, che sono invece domande *parziali*:

l'interrogante vuole che l'interrogato completi la sua conoscenza circa un determinato stato di cose e indica, mediante parole interrogative, qual è la parte dello stato di cose che egli ignora. Siccome la Domanda verte in questo caso su una parte della proposizione, la frase interrogativa si definisce «parziale». [...] È stata recentemente notata l'esistenza di Domande totali alle quali non è normale né cortese rispondere *Sì* o *No*; la risposta congrua appartiene al tipo caratteristico per le risposte alle Domande parziali, cfr.: *Avete molti figli?* / B: *Quattro*, dove B reagisce come se A avesse chiesto *Quanti figli hai?*²²⁰²

Modellizzando le proprie repliche sulla matrice «“Ah questo no, non [...]”», dunque, non solo «il mittente protesta energicamente contro un'affermazione che egli ritiene assurda, falsa»²²⁰³, ma si sottrae *scortesemente* alla conversazione. A dimostrazione di ciò, l'ultimo intervento di ogni strofa consiste nella ripetizione, da parte della voce corsiva, della seconda domanda (quella inevasa dall'*io*): domanda che viene riformulata articolando il materiale linguistico della prima battuta, così che ogni unità strofica riproponga una struttura ad anello («*Bene,*

²²⁰² S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 109.

²²⁰³ *Ivi*, p. 114.

allora di che cosa alla conquista?», v. 4; «*Bene, allora perché mai era mostruosa?»*, v. 8 ecc.). Ma gli anelli non si intrecciano in una catena: la richiesta d'informazioni cade nel vuoto, e la battuta che apre la strofa successiva stacca una nuova scheggia di racconto, irrelata rispetto alla precedente, la cui traccia viene abbandonata.

A questo punto, sembra opportuno aprire una questione trasversale che riguarda la particolare modalità narrativa del dialogismo lirico. Le liriche a dialogicità totale infatti, specie laddove le polarità posizionali (l'aspetto conflittuale, il motivo della contrapposizione fra voci) risultano meno marcate, favoriscono lo sviluppo di forme narrative peculiari, che sovvertono le logiche della narrazione e non producono nessun narrato. Il capitolo introduttivo prendeva a esempio *31 agosto 1941* di De Angelis²²⁰⁴: rispetto a un ideale parametro della componente narrativa, in effetti, la forma dialogica dell'interrogatorio sembra consentire il raggiungimento di un grado di narratività scolarmente maggiore rispetto ad altre forme, come il *botta e risposta* o la conversazione *faccia-a-faccia*. In ultima analisi, il processo narrativo è dialogicamente attivato dal fatto che un attore spinge a raccontare un altro attore che ha qualcosa di saliente da raccontare (motivo per cui l'interrogatorio si presta in particolar modo, in quanto legato a un *caso*); la sollecitazione avviene tramite domande, più o meno stringenti e incalzanti, alle quali l'interrogato risponde in modo più o meno pertinente e informativo.

Lo stesso tipo di matrice informa anche le conversazioni terapeutiche fra analista e soggetto dell'analisi cui sembra potersi ricondurre, in virtù di una serie di tratti, la lirica in questione: primo fra tutti, il tipo di collaborazione della voce in corsivo, che intende direzionare il racconto dell'*io* mediante sollecitazioni supportive, mitigate da particelle che rassicurano il partner e lo esortano al movimento («*avanti, dimmi*», «*Bene, allora*»). I lacerti esposti nel primo verso di ogni strofa, cui la seconda voce si aggrappa tentando di espanderli e illuminarne i contorni, rimandano al racconto di un sogno, a una logica onirica in cui elementi disparati e inquietanti possono trovare posto gli uni accanto agli altri; in questo senso, anche l'avverbio che inaugura l'incipit (altro stilema tipico cavalliano), suggerisce fin da subito una dimensione derealizzata («*Falsamente*»). Eppure, interrogatorio o seduta terapeutica, versione dei fatti o sogno che sia, il dialogo non si ricostituisce mai in narrazione, anzi: risulta eloquente il fatto che ogni strofa ripeta la stessa dinamica patologica di annunciare una trama e sospenderla, proiettandola in domande e negazioni; in questo senso, vale anche per la lirica quanto Daniela Goldin osserva a proposito della commedia elegiaca: «Se, riprendendo le

²²⁰⁴ Cfr. § 1.2.

teorizzazioni classiche e postclassiche, col dialogo si può *narrare, expostulare ed accusare*, è evidente che nella commedia elegiaca sarà proprio la prima funzione ad essere sacrificata»²²⁰⁵.

Di questa particolare strategia anti-narrativa, consistente nel cancellare una trama con l'atto stesso di evocarla, si è trovato un campione significativo nel precedente capitolo bordiniano, in un episodio che coinvolge il soggetto e l'allenatore in cui ogni domanda accende i riflettori su un elemento del set (l'arbitro, il pubblico, la borsa) e ogni risposta lo disconferma – analogamente a quanto accade qui. In conclusione, l'effetto di narrazione prodotto dallo scambio di battute campeggia nel vuoto delle presupposizioni implicite nelle domande: infatti, «*benché lo scopo delle Domande sia di ottenere dal partner un'informazione, è evidente che sono anche in grado di fornire delle informazioni, talora all'insaputa dell'emittente e forse addirittura in contraddizione con i suoi desideri e scopi. Le informazioni vengono fornite, per es., attraverso le presupposizioni*»²²⁰⁶.

L'estrema regolarità delle cinque strofe, la modularità litanica, formulare delle battute e l'empatia cooperativa della voce in corsivo sono funzionali alla detonazione dello scarto finale: «*Bene, allora adesso vattene a dormire*» (v. 20); anziché produrre la domanda conforme all'orizzonte di attesa (*Bene, allora perché senza mai poter partire?*), la seconda voce ingiunge alla prima a uscire di scena²²⁰⁷, e lo fa in modo marcatamente dislogico. L'intimazione a dormire risulta in linea con il motivo del racconto del sogno, che in questo modo si esorta a riprendere, in un'ideale *Ringskomposition*. Lo stesso motivo chiude una lirica di *Pigre divinità e pigra sorte*, in corrispondenza con una forma intra-dialogica per cui l'invito a dormire «Adesso» sembra giungere come l'auto-risposta (che non risponde) alla domanda sul domani:

Mi sveglierò domani. Ancora resto
nel lusso inconcludente del domani.
E che farò domani? Spero niente.
Solo facendo niente ho il mio domani.
5 Adesso dormi però, e coscienziosamente²²⁰⁸.

²²⁰⁵ D. Goldin, *Monologo, dialogo e «disputatio» nella «commedia elegiaca»*, op. cit., pp. 80-81.

²²⁰⁶ S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 112.

²²⁰⁷ Si attiva, di nuovo, la memoria sereniana de *La malattia dell'olmo*: «adesso dormi, riposa» (cfr. §§ 7.2.3).

²²⁰⁸ «*Mi sveglierò domani. Ancora resto*», in P. Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, op. cit., p. 80. Sul cortocircuito fra il *sonno* e il *domani*, cfr. almeno Dattilo: «Il sonno e il gioco d'azzardo, gli amori e la noia: tutte immagini della sospensione, di una potenza che appartiene intimamente a quest'opera poetica. Il tempo qui evocato è il *domani*; non nel senso di un futuro prossimo che subentri al tempo trascorso oggi, o di un'epoca salvifica che la poesia vorrebbe anticipare [...]. Piuttosto è il domani del ritardo irreversibile, che si insinua in ogni momento, della procrastinazione sempre desiderata ed evocata [...]. Le promesse – “ai gatti, ai cani, ai disgraziati”, come quelle dei bambini, servono solo a rinviare i compiti e i doveri, ad aprire uno spazio di gioco e di ozio immediato; esse hanno senso solo in quanto restano irrealizzate (e tutte le poesie sono promesse di

§ 12.2 Ciabatte vs scarpe

Il secondo (nell'arco cronologico) scambio di battute effettivo si trova in un incipit del quinto libro, *Pigre divinità e pigra sorte* (2006):

- Bello il velluto, però non tiene caldo.
– Perché non tiene caldo? È così erto!
– Com'è il velluto, di lana o di cotone?
– È di cotone, ma a volte anche di lana.
5 – Anche il cotone volendo tiene caldo.
– Ma non avresti del peperoncino?
E ciabatta ciabatta per le scale...
Andiamo, non si resta. Qui non si resta.
Eh no, qui non si resta.
10 Perciò andavamo per le strade alla vendetta.
Voglio vendetta, mi bucano le gomme,
cinque gomme bucate in dieci giorni.
Prima due, poi una e poi altre due.
Pagherò l'agenzia investigativa
15 voglio vederlo in faccia quel bel tipo,
poi lo fermo lo guardo e neanche parlo
lo guardo solo, lo guardo e lo riguardo.
E lui che fa? Arrossisce, balbetta, si difende?
Si squaglia, si scompone, si nasconde?
20 È per vedere questo che passerò all'azione.
E se dicesse – Aò, che vòì da me, oggi te rode?²²⁰⁹

La scenetta dialogica che apre la lirica (vv. 1-6) raggiunge un vertice di perizia tecnica e forza espressionistica, oltre a costituire un caso particolare di 'mantenimento straniante' del *topic*. La modalità anti-dialogica ricorda infatti i «bei conversari» del salotto di Nonna Speranza, per quanto la conversazione salottiera (sull'opera lirica, l'alta moda e la politica internazionale) diventi ora un *ciabattio* da pianerottolo (sulle qualità essenziali di cibi e tessuti): per riprendere la metafora del gioco del quindici, la matrice disfunzionale è quella del *loop*, per cui il vettore

questo tipo). Il tempo è allora un domani che si apre nell'*adesso*, un differimento che si realizza e di cui si può godere solo qui e ora. Si potrebbe dire che la sospensione festosa che questa poesia inaugura è il rovescio di quella sancita malinconicamente da Leopardi: dove, ne *Il sabato del villaggio*, il domani si insinua nell'oggi riassorbendo irrimediabilmente l'uomo "al travaglio usato", e disvelando così la rassegnata caducità di ogni godimento, qui è invece, al contrario, l'istituzione continua del domani a garantire l'attimo di sospensione, il piacere che libera dal tempo» (E. Dattilo, *Sulla poesia di Patrizia Cavalli*, op. cit.).

²²⁰⁹ «– Bello il velluto, però non tiene caldo», in P. Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, op. cit., p. 12.

dialogico gira a vuoto nel quadrante testuale senza produrre un contenuto di senso immediatamente disponibile.

Le prime due battute sono calibrate in una struttura chiastica: in posizione centrale viene duplicato il sintagma predicativo «“non tiene caldo”», mentre ai margini si trovano gli aggettivi qualificativi «“Bello”» e «“erto”»; le qualità evocate, interrelate dai connettivi logici «“però”», «“Perché”» e «“così”», si collocano su tre piani diversi (la bellezza, che riguarda la vista; la capacità termica, che inerisce la temperatura; e l’essere erto, che si usa di solito per indicare un portamento eretto o una salita faticosa). Il primo parlante esordisce con un apprezzamento estetico per il velluto, contrappesato dalla scarsa tenuta termica dello stesso; il partner ne domanda la ragione, quindi sposta la questione su una valutazione di livello ulteriore. D’altro canto, se l’*evidenza* (parola-chiave di questa poetica) dei nessi fra le cose è tale da passare inosservata, almeno fino a quanto un difetto di fabbrica non fa scattare un evento (si pensi a uno dei testi più noti di Cavalli, *Le tasche*, dove la posizione della cucitura delle tasche nel cappotto induce una sorta di catabasi, una discesa agli inferi del soggetto²²¹⁰), allegorizzata la fisicità della materia (altra relazione col modello cavalcantiano²²¹¹), ci si può domandare *perché* il velluto non tenga caldo, dal momento che è «“così erto”».

La richiesta di spiegazioni è respinta da una domanda di rimando, che innesca nella zona centrale dello scambio una digressione sulla composizione materica del velluto, concorrendo allo straniamento: «– Com’è il velluto, di lana o di cotone? / – È di cotone, ma a volte anche di lana» (vv. 3-4); eppure gli enunciati, oltre a essere pragmaticamente congruenti, sono logicamente ammissibili, nella misura in cui il cotone è il materiale più diffuso nella produzione del velluto, per quanto esistano anche velluti di lana e di seta. L’interrogativa al v. 3 sembra un tipico caso di sospensione della risposta finalizzata all’ottenimento di informazioni necessarie alla stessa (in altre parole, sapere se «“il velluto è di lana o di cotone”» può servire a capire «“perché non *tenga* caldo”»); ma la domanda di partenza (al v. 2) resta inesaudita, e nel turno che preferenzialmente avrebbe dovuto recuperarla si trova invece un’appendice concessiva sul cotone («– Anche il cotone volendo tiene caldo», v. 5).

²²¹⁰ «Le tasche sono sempre troppo basse. / Io camminando cerco il loro fondo / e per trovarlo mi chino m’arrotondo // molle alle spalle e vado giù costretta / a perlustrare il fetido selciato / orribile di Roma [...] // quei sampietrini ormai sempre sconnessi / in tante larghe tenebre» (da *Le tasche*, in P. Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, op. cit., p. 100, vv. 6-14).

²²¹¹ «La fisicità degli eventi descritti è presupposto della loro allegorizzazione, in un clima di visionarietà che non consente più di descrivere gli stati emozionali, sia pure oggettivandoli quali “fenomeni” o “eventi”: perciò essi vengono trascritti metonimicamente in puntuale fenomenologia psico-naturalistica, nella quali i confini tradizionali fra “spirituale” e “fisico” sono annullati» (C. Bologna, *Fisiologia del Disamore*, op. cit., p. 82).

Come ricordato in diverse occasioni, più uno scambio è *in situazione*, ossia prelevato da un contesto ‘vivo’, dove gli interlocutori sono in intimità o confidenza, più aumenta la difficoltà dell’osservatore esterno di seguire lo sviluppo dei singoli passaggi; in questo caso, l’ultimo turno appare irrelato dal resto della conversazione, determinando un vistoso scarto dell’argomento: «– Ma non avresti del peperoncino?» (v. 6). Eppure, con tutto l’effetto di straniamento prodotto dall’apparente gratuità dell’episodio, ovvero l’apparente mancanza di una logica che ne giustifichi la presenza in rapporto al resto della lirica (trascritta integralmente per mostrare lo scarto fra dialogato e non-dialogato), le battute sembrano ruotare attorno a un unico tema: il caldo, altro *topos* cavalliano generalmente connesso a uno stato di grazia, che l’interazione svolge nei termini del velluto e del peperoncino, cooperanti per vie diverse alla temperatura corporea (dall’esterno, vestendosene; e dall’interno, ingerendolo); il sintagma «“tiene caldo”», inoltre, viene ripetuto tre volte (le prime due in riferimento al velluto e precedute dal *non*, per negare che il tessuto riscaldi; la terza in riferimento al cotone e in via concessiva, per sostenere la capacità termica della fibra).

Vale la pena osservare come l’ultimo enunciato, il cui scopo effettivo è la richiesta del condimento, assuma l’abito di cortesia di un accertamento generico, meno compromissivo della faccia. I pochissimi attori cavalliani non hanno facce da compromettere, sono figure vuote di una complementarità disfunzionale; non a caso le voci sfumano proprio quando, sia pure in merito a un dato irrisorio, una di queste è chiamata a rispondere di qualcosa che la riguarda in prima persona (fino a questo punto, infatti, i parlanti si sono mantenuti *extra moenia*²²¹²); anche l’ultima domanda rimane inevasa.

Il problema della faccia, o meglio, della sua assenza, emerge in modo più cogente nella seconda parte della lirica (vv. 11-21), quando il personaggio che dice «io», subito un atto vandalico (che ripropone, per l’ennesima volta, il manifestarsi di un vuoto, ora pneumatico: «cinque gomme bucate in dieci giorni»), si dichiara disposto a ricorrere a un’«agenzia investigativa» pur di soddisfare il desiderio di «vederlo *in faccia* quel bel tipo» (v. 15, corsivo mio); salvo poi, qualora l’incontro finalmente avvenisse, non dire niente («poi lo fermo lo guardo e neanche parlo / lo guardo solo, lo guardo e lo riguardo»). La battuta diretta con cui si chiude la lirica è un cocktail anti-dialogico in perfetto stile cavalliano, dove il *dire ipotetico* si risolve in uno scarto dell’interlocutore espressivamente rimarcato; la situazione

²²¹² Cfr. § 2.4.

conversazionale è quella che Marina Mizzau definisce una «lite da parcheggio»²²¹³: «E se dicesse – Aò, che vòì da me, oggi te rode?» (v. 21). Senza contare il ribaltamento, una volta di più straniante, per cui chi pone la domanda non è l'offeso ma l'offensore:

Il soggetto, che spesso vive in prima persona questi bruschi ribaltamenti, resta interdetto oppure compiaciuto, a seconda della situazione. Spesso infatti non si tratta soltanto di smascherare eccessi e finzioni, ma di mostrare come idee e sentimenti seguano sentieri casuali ed assurdi, ribaltandosi in modo inspiegabile nel loro contrario. È rilevante che in alcuni testi citati il carattere incomprensibile del reale sia registrato sintatticamente attraverso una domanda. Il punto interrogativo collocato alla fine del componimento acquista rilievo esprimendo il senso di perplessità provato dal soggetto²²¹⁴.

Un'ultima considerazione riguarda la cornice dell'episodio dialogico, di cui si rende conto al v. 7 (i tre versi successivi costituiscono una sorta di cerniera fra le due parti, contrassegnata dal punto di vista enunciativo dal passaggio alla prima persona plurale): «E ciabatta ciabatta per le scale...». La congiunzione in apertura, insieme ai puntini di sospensione alla fine, restituisce l'impressione di un parlare ininterrotto, che diventa sempre più indistinto via via che si allontana, salendo o scendendo le scale (altro *topos* cavalliano, metafora privilegiata della vita: «Salivo così bene le scale, / possibile che io debba morire?»²²¹⁵). Al cuore del verso, la duplicazione di «ciabatta» si presta strategicamente tanto alla riproduzione dell'effetto sonoro della marcia quanto alla funzione del *verbum dicendi*; il verbo *ciabattare* infatti, che nel senso più comune significa camminare strascicando le ciabatte, è attestato (soprattutto in area toscana) come sinonimo di straparlare, sproloquiare, «chiacchierare fastidiosamente e scioccamente»²²¹⁶; in questo senso, la ripetizione è eloquente dell'abbassamento di registro in cui si risolve la lirica, cui la stessa Cavalli si riferisce, nel corso di un *reading* del 2014, come «una poesia un po' romana, proprio la bassezza di bassezza romana»²²¹⁷; del resto, nel

²²¹³ «i contendenti non prendono la via di una conciliazione [...], come sarebbe possibile, ma cercano lo scontro, insistono sulla provocazione e sull'offesa. Di qui la convinzione [...] che nel conflitto si fa in modo di sottolineare le divergenze e non si cerca una soluzione» (M. Mizzau, *E tu allora?*, op. cit., p. 128).

²²¹⁴ A. Zorat, *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi*, op. cit., p. 305.

²²¹⁵ Da «*Salivo così bene le scale*», in P. Cavalli, *Datura*, op. cit., p. 90, vv. 1-2.

²²¹⁶ Idelfonso Nieri, *Vocabolario lucchese*, premessa di Bruno Migliorini, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2020, cit. p. 53.

²²¹⁷ L'occasione è un incontro condotto da Simone Zafferani tenutosi a Terni il 6 aprile 2014, in occasione del Festival TerniPoesia; la ripresa dell'evento, col titolo *Patrizia Cavalli e Diana Tejera – TerniPoesia 2014*, è disponibile alla URL <<https://www.youtube.com/watch?v=ptc5WWurXtU&t=1668s>>. Ultimo accesso: febbraio 2023.

componimento che la precede nell'ordine del libro, chi dice «io» ammette la sconfitta di aver «accettato quella lingua piatta e bassa»²²¹⁸.

Il frequentato motivo dell'inquinamento acustico tocca un vertice nel poemetto *L'angelo labiale*²²¹⁹, nel sesto libro *Datura* (2013). È in quest'opera che la vocazione teatrale di Patrizia Cavalli (forte di un impegno quarantennale sul fronte della traduzione, prima da Molière e poi da Shakespeare²²²⁰) prevarica nella sezione centrale *Tre risvegli. Atto unico in tre scene*: un'«operina teatrale comico-allegorica»²²²¹ dove *Personaggi vuoti* (fatti «di una materia cedevole e annuvolata»²²²², solo genericamente individuati come un'*Innamorata*, un *Messaggero* e un *Coro dei sintomi*) si esibiscono in una *fenomenologia amara*, che tende (ancora pascolianamente) a ricostituirsi in una *scienza rigorosa della delusione*, come scrive Martin Rueff in una nota di accompagnamento a una scelta di liriche tradotte per la rivista francese «Po&sie»:

S'il y a bien un théâtre de Patrizia Cavalli, in ne doit rien, ou presque, au dialogue et au partage des voix: c'est le théâtre des mots, leur exhibition pour la grande comparution, celle du monde où défilent sous la lumière crue d'une langue acérée, les choses et les êtres, les êtres et leur récit. Il s'agit donc d'une phénoménologie amère, que la poète entend comme science rigoureuse de la déception²²²³.

Questa «*attitudine teatrale*»²²²⁴ che *nulla deve al dialogo* si manifesta anche nel dialogo lirico; nell'episodio che segue, a dialogicità quasi-totale, il soggetto viene bloccato dall'interrogativo esistenziale di una voce corale identificata nel titolo, *Conversando con le scarpe di McQueen*:

Da un'immobilità grave e imperiale

²²¹⁸ Da «*Verso il basso. Li vengo presa, attratta*», in P. Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, op. cit., p. 11, v. 7.

²²¹⁹ «[...] Questo crudo paragone culinario / è soltanto per dare più mordente / a ciò che accade agli orecchi col rumore / quando impunito s'alza e li percuote. / Che sia di scavatrice o di martello, / di clacson in duello o solitari, / [...] l'insulto che subiscono / è lo stesso» (da *L'angelo labiale*, in P. Cavalli, *Datura*, op. cit., p. 81, vv. 15-24).

²²²⁰ Nel 1981 esce per Feltrinelli una traduzione dell'*Anfitrione* di Molière (commissionata e portata in scena, insieme a *La tempesta* di Shakespeare, dal regista Carlo Cecchi); di Shakespeare la Cavalli traduce anche *Sogno di una notte di mezza estate*, su richiesta di Elio de Capitani (Einaudi, 1996), *Otello* e *La dodicesima notte*. Tutte le traduzioni shakespeariane verranno poi raccolte nel 2016, con il titolo *Shakespeare in scena. Quattro traduzioni* (nottetempo).

²²²¹ «“Datura”, un libro più mentale e umoristico degli altri, o diversamente irruento, nel quale i poemetti sono addirittura cinque e il più lungo, “Tre risvegli”, operina teatrale comico-allegorica, occupa la sezione centrale del libro. Qui la cosiddetta interiorità è rappresentata come la rete che lega corpo, cielo, amore e mal di testa in un groviglio di cause e di effetti elementari e mai prevedibili. Viene offerta al pubblico una radiografia drammatica e una vicenda a lieto fine sulla vita psichica come commedia fisica» (A. Berardinelli, *Canto di amore e di musica*, op. cit.).

²²²² Da *Primo risveglio*, in P. Cavalli, *Datura*, op. cit., p. 42.

²²²³ Martin Rueff, *Patrizia Cavalli*, «Po&sie», 110, 2005, pp. 328-333, cit. p. 328.

²²²⁴ Da *Primo risveglio*, in P. Cavalli, *Datura*, op. cit., p. 45.

si leva una domanda: «Ma è proprio necessario camminare?»

Da parte mia rispondo: «No,
e tantomeno correre. Con voi, è chiaro,
5 non ci si può affrettare. Voi siete
scarpe estatiche – favi di miele, vasi di trionfo
dove, interrati bulbi, stanno chiusi
morsi, languori e lieviti, dolcezze
e sparizioni – qualcosa che nasconde
10 e che detiene, da cui decisi s'alzano due steli
che in alto si congiungono nel fiore».

«Stia lontana la terra, la gravità ci offende,
noi siamo la distanza, lo sciogliersi in altezza
nella danza».

«Oh sì, che dai Celesti Imperi
15 mai si era visto un piede così perso
e poi magnificato in dorso ballerino
– dorso sporgente curvo grembo pregno,
con voi chiunque balla stando fermo»²²²⁵.

Niente di più lontano dall'«E ciabatta ciabatta per le scale...» dello scambio precedente: non pantofole-lingue che strascicano sul pianerottolo, ma la voce suprema di calzature di lusso, levata «Da un'immobilità grave e imperiale» (v. 1). L'interazione non avviene più fra voci anonime e perfettamente interscambiabili, ma coinvolge attori accomunati da un elemento specifico: la singolarità, ovvero la particolarità della funzione individuale: tanto l'*io* quanto le scarpe di McQueen realizzate a mano, di cui esiste un esemplare unico, sono *proprio* loro.

Emblematica è la domanda di partenza, che rompe dall'alto con una questione universale, retoricamente *no*-orientata: «“Ma è proprio necessario / camminare?”»; nello specifico, emblematico è che a mettere in questione la necessità della prassi odepórica siano proprio i capi adibiti a tale scopo, oggetti localmente personificati che parlano al fine ultimo di essere disappropriati di uso, o meglio disfunzionalizzati rispetto all'uso conforme cui sarebbero, di partenza, destinati²²²⁶. Ma ancora più emblematica è l'assenza totale di disaccordo: la lunga replica con cui il soggetto si riposiziona dalla «parte» delle scarpe (vv. 3-11) costituisce la risposta preferenziale dell'enunciato-stimolo, che viene non solo confermato

²²²⁵ *Conversando con le scarpe di McQueen, Ivi*, p. 96.

²²²⁶ «il possesso [...] si può realizzare solo nell'inessenziale, in quel “male” che è una superfetazione di spiritualità accentuata al punto da rovesciarsi in polvere o frantumi, laddove il “bene” è mancanza, è lievità, dote di scomparire nel proprio centro ottuso, di scomporsi nell'aria» (M. Marchesini, *Una pigrizia astuta*, op. cit., pp. 83-84).

ma ulteriormente espanso e argomentato («“No, / e tantomeno correre. Con voi, è chiaro, / non ci si può affrettare. Voi siete / scarpe estatiche [...]”»).

Il fatto che il soggetto introduca il motivo della corsa attiva immediatamente, nel dialogo, la dimensione metapoetica; nell’immagine della «corsa ispirata»²²²⁷, Patrizia Cavalli trova infatti una metafora efficace per verbalizzare l’esperienza del gesto poetico. In questo senso le scarpe di McQueen diventano un accessorio dell’ispirazione, in quanto concedono lo stesso tipo di movimento, statico e estatico insieme («“con voi chiunque balla stando fermo”», v. 18).

L’espedito dialogico porta a evidenza lo scarto fra le due calzature cavalliane: le *ciabatte*, simbolo anti-dialogico della «lingua piatta e bassa», e le *scarpe di McQueen*, con cui il soggetto intrattiene uno scambio non soltanto intonato sull’accordo armonioso ma funzionale a un’auto-investitura poetica – un’auto-investitura in versi e di fatto, nella misura in cui le scarpe in questione verranno programmaticamente indossate in occasione di *reading* pubblici. Lo scarto fra i due episodi emerge anche in relazione alle marche interpuntive: mentre le battute adespote di *Bello il velluto* sono segnate dai trattini medi (volendo, il più ‘debole’ delle tre marche canoniche), in *Conversando con le scarpe di McQueen* i caporali bassi indicano e rivendicano un altro modo, antitetico, di impiegare il dialogismo.

La lirica di *Datura* è particolarmente rilevante nel paradigma dialogico che si sta delineando anche perché vi si immette il motivo archetipico della poesia di Cavalli: quello della cacciata edenica. Nello specifico, le scarpe sono portatrici dell’istanza ultraterrena («“Stia lontana la terra, la gravità ci offende”», v. 12) che sembra determinare quella scissione *ab originem* in cui si articola, come accennato in apertura del capitolo, la voce lirica cavalliana. Questo motivo viene attraversato in particolare nella prima sezione di *Pigre divinità e pigra sorte* (il quinto libro pubblicato, che sembra un ‘punto di svolta’ stilistico dell’intero itinerario

²²²⁷ «La poesia ha una tale velocità che mentre corre addirittura scavalca se stessa e arriva in luoghi dove non aveva la più pallida idea di poter arrivare. Questa è una cosa straordinaria, è un tipo di corsa che assomiglia a quella degli scogli al mare, ossia è una corsa sostenuta dalle parole, dai suoni, dalle assonanze, dalle rime – rime che le fanno da sponda, da sostegno e da abbrivio e grazie alle quali procede come in volo, finché arriva a queste zone e terre sconosciute, così come, al mare, quando si vede una scogliera e non si sa cosa c’è dietro e si è presi dall’ebbrezza di volerla oltrepassare, succede una cosa bellissima, almeno a me: a me capita questo, che si diventa ispirati nella corsa, c’è una corsa ispirata, si appoggiano i piedi con una velocità che, se venisse meno, si rischierebbe la rovina, e che per potere esistere vuol dire che il cervello, il nostro cervello, anticipa velocemente senza neanche pensare al progetto. Non c’è un progetto, ma anticipa con una velocità straordinaria appunto, come un’ispirazione dell’ostacolo, anticipa i passi in modo che uno possa mettere uno qua, uno qua, uno là, uno su, uno giù, senza cadere, portati in un volo, ed è una cosa, una sensazione bellissima. E spesso attraverso questo si arriva fortunatamente alla spiaggetta che uno sperava di trovare, come nella poesia» (*La poesia sa già tutto*, intervento di Patrizia Cavalli del 3 settembre 2011 a Sarzana, in occasione dell’ottava edizione del Festival della Mente; la ripresa dell’evento, col titolo *Festival della Mente 2011 – Patrizia Cavalli*, è disponibile alla URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Ier_ODQ28Rs>. Ultimo accesso: febbraio 2023).

poetico), intitolata appunto *Io lì c'ero già stata*: il soggetto costruisce la propria identità principalmente sulla base di una rivendicazione di appartenenza, un sentimento di *nostalgia creativa*²²²⁸ nei confronti di una dimora originale dalla quale sarebbe stato letteralmente «mandato via», come recita l'epigramma *L'Eden*: «Mi hanno mandato via? / E io me lo rifaccio. / E visto che ci sono lo migliore»²²²⁹.

Si traggono praticamente ad apertura di libro le tracce che testimoniano un intrinseco «spaesamento domestico»²²³⁰, per dirla con Matteo Marchesini; o ancora, con Francesco Vasarri, «il semplice invito a cena di una “voce / che chiede dove andrò a mangiare” si configura nella forma terrificante di una cacciata biblica»²²³¹. Chi dice «io», condannato a «Essere testimone di se stesso [...] doversi ascoltare sempre»²²³², cammina per le strade e le piazze romane, fa la fila «alla posta»²²³³, osserva gli altri e ne sopporta gli odori, mantenendosi sempre acuta la percezione di una sostanziale estraneità, come rivelano la goffaggine e la sgraziataggine che connotano la motilità del corpo quando il corpo è nel 'fuori' dello spazio sociale²²³⁴.

²²²⁸ Cfr., nel *Dizionario dei temi* di Ceserani, la distinzione tra la nostalgia di primo grado «passiva, chiusa, regressiva» e un tipo di nostalgia di secondo grado, «aperta, creativa», risolta «nella consapevolezza di un linguaggio che tenga aperto il rapporto col tempo»; la nostalgia creativa è resa possibile dall'accettazione della «finitudine come elemento costitutivo dell'esistenza», che contribuisce «a trasformare la nostalgia in linguaggio, in narrazione» (R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, op. cit., pp. 1667-1669).

²²²⁹ *L'Eden*, in P. Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, op. cit., p. 15.

²²³⁰ «Tutte le circonvoluzioni del pensiero urtano contro una realtà ottusa e troppo chiara; e d'altra parte il razionalismo più nitido non sa dar ragione di impercettibili eppur decisive ricombinazioni di atomi o cambi d'atmosfera, che si proiettano dalle dimensioni cosmiche a quelle neurovegetative. In questa dinamica di spaesamento domestico, l'io si scopre a tratti troppo vasto, quasi un continente vuoto, per poi riprecipitare subito in una dimensione iperdefinita, ristretta, puntiforme. Prima si gonfia in un'annoiata solitudine, e quindi viene fatto a pezzi come un capro espiatorio dai frammenti puntuti di realtà che tornano a invaderlo» (M. Marchesini, *Una pigrizia astuta*, op. cit., p. 83).

²²³¹ Francesco Vasarri, *Patrizia Cavalli. Luoghi e viaggi di una «straniera arresa»*, «Levia Gravia», XVII, 2015, pp. 95-111, cit. p. 99.

²²³² Da «Essere testimoni di se stessi» (*Il cielo*), in P. Cavalli, *Poesie*, op. cit., p. 126, vv. 1-4. Come scrive Vasarri, «Patrizia Cavalli, [...] al termine di un lungo poemetto pronominalmente implicatissimo (*L'io singolare proprio mio*), chiosa [...] il problema di fondo della dimensione lirica, ma anche umana *tout court*. La condanna, cioè, ad essere se stessi, senza mai una fuga dal cerchio delle proprie percezioni, scelte, idiosincrasie e timori; ad indossare, con quale tasso di libertà non è ancora chiaro, ciò che chiamiamo io e che è sempre meno distaccabile dalle sue caratteristiche biologiche ed evolutive» (F. Vasarri, *Dall'ape alla zanzara*, op. cit., p. 208).

²²³³ «E chi potrà più dire / che non ho coraggio, che non vado / fra gli altri e che non mi appassiono? / Ho fatto una fila di quasi / mezz'ora oggi alla posta» (da «*E chi potrà più dire*», in *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, in P. Cavalli, *Poesie*, op. cit., p. 30, vv. 1-5).

²²³⁴ «l'andatura principale del soggetto cavalliano all'interno del mondo: ora sottratto alle strade, impossibilitato al cammino, ora [...] scombinato, scomposto, barcollante. Con questo corpo parassitato, affetto da febbri, bassa pressione e mal di testa, il soggetto si inoltra a fatica nel mondo, in una cronaca cittadina che Cavalli propone fin dalla primissima raccolta» (M. Bergamin, *Il soggetto contemporaneo*, op. cit., pp. 118-119). Anche Massimo Colella, fra gli altri, parla di una «confessione sentimentale/ironica, ad un tempo neo-crepuscolare e neoromantica, di un vissuto idiosincratico, un cui dato fondante pare essere un certo claustrofilo *otium*, che preferisce la stasi al moto e, più specificamente, l'inattività solitaria in un interno [...] ai commerci umani dell'esterno» (Massimo Colella, *Quotidianità 1980-1981: Cavalli, Lamarque, Magrelli*, in *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento. Selezione di contributi dal*

§ 12.3 «Sì, Patrizia può venire in Paradiso»: anti-dialogo e investitura

La funzione metapoetica dell'anti-dialogo diventa evidente nel primo scambio di battute dell'ultimo libro, *Vita meravigliosa*. Il lungo componimento in questione, in cui il dialogato occupa la parte incipitaria, s'intitola *Con Elsa in Paradiso*, dove Elsa è naturalmente Elsa Morante; anche in ragione di ciò, la lirica si inserisce nella nutrita serie di manifesti, o luoghi di raccordo del rapporto con una pratica. Non stupirà, pertanto, che anche l'impiego del nostro espediente concorra a tale scopo, per cui la forma anti-dialogica dello scarto dell'interlocutore viene ad assumere la funzione di investitura poetica:

Elsa ogni tanto ci portava in Paradiso.
E a chi chiedeva: «A me mi porti?» «No»,
lei subito, decisa, «Non c'entri niente tu.
Tu non ci puoi venire in Paradiso».
5 «E allora chi ci porti?» insistevano i delusi,
«Patrizia ce la porti?» E Elsa: «Sì,
Patrizia può venire in Paradiso».

Ah, come mi piaceva questo andare
facile, sicuro, senza dover competere!
10 Però, per non offendere, facevo
la distratta coi respinti. Anche se poi,
tra discussione e dubbi, un po' alla volta
venivano alla fine quasi tutti assunti.
Ma io – a parte i gatti, che stavano già lì
15 ad aspettarci – ero la prima, sempre,
la prescelta. Non mi chiedevo il motivo
di questa preferenza: da un lato
mi pareva naturale, dall'altro
pensavo fosse meglio
20 non mettersi a indagare. Del resto,
io a quei tempi venivo ammessa ovunque:
[...]

In quanto al Paradiso, a figurarmelo,
io non vedevo altro che il prato dove stavo,
come un vassoio che ci portasse
in alto, un po' inclinati e senza più

Convegno (Torino, 17-18 dicembre 2015), a cura di Beatrice Manetti, Sabrina Stroppa, Davide Dalmas, Stefano Giovannuzzi, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani-Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, 2016, pp. 133-152, cit. pp. 142-143).

- 30 le sedie, per cui ci si arrangiava
poco comodamente sopra gli alberi.
[...]
- Ce ne stavamo lì, tranquilli, a chiacchierare,
- 40 le voci liete, senza mai un'asprezza
– persino Elsa teneva basso il tono –
le facce buone buone, intese a dimostrarsi ospiti
all'altezza del posto e del regalo. E anch'io pallidamente
simulavo, pur annoiandomi degli altri
- 45 e di me stessa [...] ²²³⁵.

Lo scambio diretto occupa la prima delle sei strofe totali; all'attrice individuata fin dal titolo si oppone un interlocutore generico («a chi chiedeva», v. 2) che viene 'coralizzato' in seconda battuta in una schiera di petulanti («insistevano i delusi», v. 5). Come indica anche la triplicazione, in punta di verso, della parola-chiave, l'argomento centrale riguarda l'ammissione in un «“Paradiso”», che nelle strofe successive verrà *figurato* nei termini di un giardino privato (nient'«altro che il prato dove stavo, / come un vassoio che ci portasse / in alto», vv. 27-29), dove si riunisce «poco comodamente» un cenacolo. In questo senso, come era già accaduto dialogicamente nel celebre xenion montaliano, il termine «“Paradiso”» veicola uno scarto semantico in direzione anti-metafisica, per cui l'accezione comune di luogo destinale di salvezza eterna viene a ripiegarsi su un referente mondano per denotare un concetto ben più limitato: un vino o un privé, o élite letteraria, cerchia che dir si voglia.

La struttura è formata da due sequenze di coppie adiacenti, per un totale di quattro battute. Nella prima sequenza, come anticipato, un attore impersonale esordisce per chiedere, con un vistoso pleonaso caratteristico del *faccia-a-faccia*, «“A me mi porti?”» (v. 2); lo scarto dell'interlocutore giunge immediatamente dopo, in ultima posizione, raccolto al verso successivo dal sintagma del *verbum dicendi*, in posizione mediana per conferire una marcatura ulteriore alle singole riprese enunciative che separa: «“No”, / lei subito, decisa, “Non c'entri niente tu. / Tu non ci puoi venire in Paradiso”» (vv. 2-4).

È importante osservare come la delibera, oltre a essere decretata in una forma tanto perentoria quanto brusca e disconfirmatoria, risponda a criteri imperscrutabili, che non vengono mai esplicitati; nella seconda strofa per giunta, l'*io* si rammenta l'opportunità di non forzare la sorte propizia con le investigazioni della ragione («pensavo fosse meglio / non mettersi a indagare», vv. 19-20). Ancora una volta, nel dialogato si riorganizza un motivo al

²²³⁵ Da *Con Elsa in Paradiso*, in P. Cavalli, *Vita meravigliosa*, op. cit., pp. 15-16.

cuore della poesia cavalliana: il manifestarsi del disegno delle *pigre divinità* e della *pigra sorte* nell'*hic et nunc* del corso quotidiano dell'*io*; a questo tema è tributata la lirica eponima del libro del 2006, che termina appunto invocando, rispetto a quelle terrestri, «altre giustizie, altre armonie: ripulse / superiori, predilezioni oscure, / d'immeritati amori regalíe»²²³⁶. Nel testo da *Vita meravigliosa*, il giudice che sentenzia le «ripulse / superiori», l'autorità che dispone di «immeritate [...] regalíe» da dispensare a piacimento, la *divinità* che rivela le sue «predilezioni oscure» si incarna nella figura, subito riconoscibile e identificabile, di una persona reale – e si tratta di un *hapax* dialogico che finisce per dare maggiore risalto alla funzione principale dello scambio: l'investitura poetica.

Nella seconda sequenza infatti, il coro dei «delusi» torna a incalzare l'arbitro con una battuta scissa in due interrogative, aperta la prima e polare la seconda, in un progressivo restringimento dei referenti: «“E allora chi ci porti? [...] / Patrizia ce la porti?”» (vv. 5-6); la costruzione a specchio delle sequenze, unitamente alla ridondanza pragmatica con cui sono confezionate, accentua lo scarto fra la prima e la seconda risposta: «“Sì, / Patrizia può venire in Paradiso”» (vv. 6-7). A lato, l'alternanza assertiva *No-Sì* richiama alla mente il cortocircuito della primissima lirica («Io rispondo che certo sì»): in entrambi i casi, le istanze di anonimi insinuatori o concorrenti vengono scartate allo scopo di promuovere l'investitura poetica del soggetto, da sempre consapevole e stupefatto che il proprio «mestiere» consista di un «lusso supremo»²²³⁷, e che «questa preferenza», in fondo, sia «naturale».

Un'altra questione trasversale che si presenta a questo punto riguarda il rapporto fra l'anti-dialogismo cavalliano e la parabola della funzione anti-dialogica nella lirica del Novecento. Con il *boom dialogico* degli anni Sessanta, ci troviamo di fronte a scambi di battute in cui chi dice «io» subisce sistematicamente la situazione conversazionale e l'egemonia di interlocutori che si riposizionano come detrattori e antagonisti; gli episodi dialogici di *Nel magma* e degli *Strumenti umani* assumono, per vie diverse, un senso di sconfitta legato alla figura del poeta: lungi dal favorire auto-investiture, queste interazioni verbali lasciano emergere disagio morale, colpa storica, iati ideologici irredimibili. Per esempio, in *Una visita in fabbrica* l'espedito dialogico viene attivato in relazione alla disconferma corale nei confronti di chi si alza e «cita» Leopardi²²³⁸. Rispetto al quadro così riassunto, l'incipit di *Con Elsa in Paradiso* si presenta in continuità e in rottura: quello che non cambia, sostanzialmente,

²²³⁶ Da «*Pigre divinità e pigra sorte*», in P. Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, op. cit., p. 31, vv. 17-19.

²²³⁷ «Che forse non è questo il mio mestiere? / Perdere tempo, questo è il mio mestiere, / e il bello è perdere quel che non si ha. // Ho perso tempo e certo non l'avevo / [...] lusso supremo, la mia immortalità» (da «*Che forse non è questo il mio mestiere?*», *Ivi*, p. 36, vv. 1-6).

²²³⁸ Cfr. §§ 7.2.2.

è la natura anti-dialogica del dialogato; ma chi detiene l'egemonia è un'ipostasi, o meglio, un nome tutelare del soggetto, e la forma anti-dialogica dello scarto è funzionale a una rivendicazione poetica.

Esattamente lo stesso tipo di scarto si trova al cuore di uno dei primi casi trattati in questo lavoro: il dittico di *Myricae* formato da *Nozze* e *Gloria*²²³⁹, dove le figure del «Rosignolo» e di «Belacqua» scartano le istanze terrestri della retribuzione e della gloria incarnate dagli interlocutori per ribadire i valori archetipicamente relati allo *status* del poeta – fra cui l'*otium*, che acquista una valenza particolare nell'opera di Cavalli (basti pensare al titolo del 2006²²⁴⁰). Anche in questo caso, con le dovute distanze: se il Belacqua pascoliano rifiuta di salire il «“sacro monte”» sostenendo che «“Lungi è la Gloria [...] e là non s'apre che al pregar la porta”»²²⁴¹, chi dice «io» qui (che pure è altrettanto *pigro*) sa benissimo che l'andare, in realtà, è facile («Ah, come mi piaceva questo andare / facile, sicuro, senza dover competere!», vv. 8-9) e che la porta, se c'è, è già aperta, senza bisogno di vincerla a forza di preghiere («Per poi scoprire / che il piacere non ha porte e che / se mai l'avesse stanno aperte»²²⁴²). E ancora, se il Rosignolo di *Nozze* non si pone nemmeno il problema di confezionare le proprie parole in modo tale da non apparire *spocchioso* alle ranocchie, adesso invece «la prescelta» ha cura di adottare un comportamento sociale di facciata, non compromettente della faccia («Però, per non offendere, facevo / la distratta coi respinti», vv. 10-11).

Con la seconda strofa inoltre, ossia nel rapporto fra dialogato e non-dialogato, compare un'altra differenza sostanziale rispetto ai conflitti novecenteschi. Campioni significativi tipo *Presso il Bisenzio* o *Un sogno*, per esempio, mostrano bene come lo scarto che si dà

²²³⁹ Cfr. §§ 4.1.2.

²²⁴⁰ O dall'ultimo libro, a titolo d'esempio: «O buia e inabitabile dimora / recesso insuperabile dell'ozio! / Se cade in terra un foglio io non lo raccolgo / ma piango se non trovo l'oggetto che mi serve. / O stazione di piccole visioni, ogni immobilità / incanta e oltraggia i miei pensieri che sognano / la corsa. Per vizio di immagini e pensieri / ho fatto tutto e non ho fatto nulla / ma stanchissima ricerco le poltrone» («*O buia e inabitabile dimora*», in P. Cavalli, *Vita meravigliosa*, op. cit., p. 97).

²²⁴¹ *Gloria*, in G. Pascoli, *Myricae*, op. cit., p. 110, vv. 3-4.

²²⁴² Da *La Guardianiana*, in P. Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, op. cit., p. 113, vv. 204-206. A tal proposito, Gianluigi Simonetti osserva: «La scoperta del poema è che la porta non esiste, e che la Guardianiana come figura mediatrice è un prodotto di quella stessa illusione: la “gloria delle chiavi” sepolta nell'infanzia e fissata nei versi iniziali si rivela alla fine del percorso una grazia perduta che il possesso delle parole – cioè la poesia stessa – non basta a surrogare» (Gianluigi Simonetti, *Nuovi modi per andare a capo. Su alcune raccolte recenti di poesia italiana*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XXXVII/1, 2008, pp. 145-156, cit. p. 148). Ma cfr. anche Alberto Asor Rosa: «la ricerca della “porta”, magari per scoprire che non ne esistono, e che invece esiste solo una “guardiana”, è stata sufficiente a dar ritmo, prima che alla poesia, alla vita» (Alberto Asor Rosa, *Il ritmo di Patrizia Cavalli*, «La Repubblica», 22 luglio 2006; consultabile alla URL: <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/07/22/il-ritmo-di-patrizia-cavalli.html>>. Ultimo accesso: febbraio 2023).

nell'episodio mimetico non sia risarcibile e continui a segnare anche il prosiegua diegetico: questa coerenza fra dialogato e non-dialogato sembra comprovare il fatto che a dettare l'espedito dialogico sia la funzione anti-dialogica stessa, vale a dire la messa all'opera della comunicazione disfunzionale. Per contro, nella seconda strofa di *Con Elsa*, lo scarto dell'interlocutore viene diegeticamente cancellato: «Anche se poi, / tra discussione e dubbi, un po' alla volta / venivano alla fine quasi tutti assunti» (vv. 11-13); in altre parole, la 'cancellabilità' di quanto si costituisce tramite lo scambio diretto (la non ammissione in Paradiso, per di più perentoria) indica che la funzione principale del dialogato non è più la comunicazione disfunzionale, ma l'investitura poetica; indica, per meglio dire, che della comunicazione disfunzionale viene fatto buon uso (il rifiuto nei confronti di anonimi fa da *display* all'elezione di «'Patrizia'»).

Un'ultima considerazione sul valore di manifesto della lirica deriva dalle strofe successive, nelle quali l'aspirato Paradiso si rivela essere (con scarto del primo significato di luogo di salvezza dell'anima) una sorta di parnaso, dove gli iniziati alle belle lettere intrattengono conversazioni soavi e piane (senza conflitto – ma anche senza referenti...): «Ce ne stavamo lì, tranquilli, a chiacchierare, / le voci liete, senza mai un'asprezza» (vv. 39-40); questo esercizio della comunione faticosa ricorda il parlare degli spiriti magni e, prima ancora, il paragone fra il «prato» e «un *vassoio* che ci portasse / in alto» (vv. 27-29) rimanda al celebre «*vasel* ch'ad ogni vento / per mare andasse» del sonetto dantesco.

Conclusioni

«soltanto il senso del noi ci fa stare un po' meglio»²²⁴³: è un passaggio da *Noi* (2021) di Alessandro Broggi. In *Noi*, nessuno dice «io»; in un certo senso, c'è un *io* che dice «noi»: «Eleonora, Maurizio, Norberto e Tania ci svegliamo»²²⁴⁴. La prima azione che Eleonora, Maurizio, Norberto e Tania compiono è entrare nel paesaggio (per un accesso piovoso e accidentato), paesaggio che sarà creato dal loro stesso attraversarlo (*Noi* è un libro odeporico); l'ulteriorità del paesaggio (documentata dal monumentale apparato terminologico tecnico-scientifico) corrisponde all'ulteriorità del relazionarsi: entrambi (paesaggio e relazione) si danno nella concomitanza di una «quête di senso circa la consistenza ontologico-epistemologica del mondo»²²⁴⁵. Di Eleonora, Maurizio, Norberto e Tania non sono riportati scambi diretti: le loro battute, marcate da caporali bassi, non attivano movimenti dialogici che prevedano alternanze di turni; le loro interazioni, diegeticamente narrativizzate (secondo la forma più distante di riporto), ne orientano il cammino, che viene a configurarsi come un continuo esercizio di «rapporti [...] sottili»²²⁴⁶ e sincronizzati.

La cosa più interessante è la qualità di questa comunicazione: non si tratta soltanto di *dirsi* «qualche frase con calma»²²⁴⁷ in una «conversazione [...] ad ampio raggio, [dove] sono coinvolti numerosi temi»²²⁴⁸, ma di *dirsi* «più di quanto non crediamo di dirci»²²⁴⁹, toccando tutti «gli argomenti umani»²²⁵⁰ e praticando la relazione come affidamento e accoglimento reciproco («ci esercitiamo a esprimere empatia»²²⁵¹). Acquisita la coscienza della *marginalità* delle parole, la «comunicazione reale»²²⁵² (con una tmesi che è tutto un programma) rimbalza solo accessoriamente sul canale verbale, in una «quotidianità» *trasformata* in una felice

²²⁴³ Da 43, in Alessandro Broggi, *Noi*, Roma, Tic, 2021, cit. p. 61.

²²⁴⁴ Da 4, *Ivi*, p. 11.

²²⁴⁵ Gian Luca Picconi, *La prosa in prosa del mondo: su Noi di Alessandro Broggi*, «formavera», 14 febbraio 2022. URL: <<https://formavera.com/2022/02/14/la-prosa-in-prosa-del-mondo-su-noi-di-alessandro-broggi-gianluca-picconi/comment-page-1/>>. Ultimo accesso: febbraio 2023.

²²⁴⁶ Da 18, in A. Broggi, *Noi*, op. cit., p. 31.

²²⁴⁷ Da 1, *Ivi*, p. 7.

²²⁴⁸ Da 2, *Ivi*, p. 8.

²²⁴⁹ Da 17, *Ivi*, p. 30.

²²⁵⁰ Da 57, *Ivi*, p. 77.

²²⁵¹ Da 17, *Ivi*, p. 30.

²²⁵² «La comunicazione reale occorre in margine alle parole, sono solo un pretesto; non abbiamo bisogno di espressioni, la vita scorre senza discussioni» (da 62, *Ivi*, p. 87).

«sequenza di impercettibili dialoghi visivi»²²⁵³ che «rasenta la perfezione motoria»²²⁵⁴. E tutto ciò senza sforzo: i *comportamenti* sono *messaggi*, come vuole il primo assioma della comunicazione. In *Noi* di Broggi si trova, in definitiva, una forma ideale di dialogo (emblematicamente non mimetica):

La nostra condotta è radicata nell'esperire,
nel comunicare e nell'intendere: siamo catturati in
un'espansione condivisa dell'immaginazione, siamo
in un'estasi di consapevolezza, vogliamo compren-
dere e comprenderci. Seguiamo le nostre inclina-
zioni, siamo mossi dalle stesse motivazioni e siamo
in largo accordo. Rispetto, fiducia, cura: qualunque
cosa ci diciamo è strettamente associata al legame in
corso tra noi.

[...]

esistiamo soltanto suggerendoci la battuta l'uno con
l'altro, siamo reciproche conseguenze²²⁵⁵.

Se Eleonora, Maurizio, Norberto e Tania parlano tra caporali bassi, le virgolette alte identificano un'altra modalità enunciativa, che si intercala nei testi come l'isotopia di una voce sinottica (in una sorta di paradosso stilistico, per cui la mimesi narrativizza la diegesi): «“due donne e due uomini che si dirigono nella stessa direzione, camminano in habitat alquanto diversificati [...] C'è qualche sincronizzazione nelle loro azioni, e un certo grado di comprensione condizionale, o almeno così sembrerebbe se li si scrutasse da lontano”»²²⁵⁶. A un certo punto, uno di *Noi* viene sbranato da un orso e lo schema della relazione, da quaternario, diventa ternario. L'interazione fra Eleonora, Maurizio e Tania inizia a scollarsi, a scoordinarsi: i personaggi perdono fiducia nella cospirazione dei nessi, dalla sterminata sovrabbondanza, mentre aumenta il sentimento della residualità del dire; l'ultima battuta diretta ascritta a uno di loro, per esempio, viene pronunciata «*distorcendo* gradualmente la propria emissione vocale, biascicando sempre più vistosamente, fino a rendere incomprensibile il proprio discorso»²²⁵⁷.

²²⁵³ Da 18, *Ivi*, p. 31.

²²⁵⁴ «I movimenti regolari dell'occhio, la rotazione del capo, la riduzione delle tensioni intercostali, il volume respiratorio, gli avampiedi rasentano la perfezione motoria. Tania séguita a cinguettare accompagnando ogni frase con un leggero, istintivo contrappunto di linguaggio corporeo, allo scopo di enfatizzare qualche punto del proprio discorso. Norberto pensa ad alta voce, Maurizio sta parlando come se si stesse svegliando» (da 21, *Ivi*, p. 35).

²²⁵⁵ Da 27, *Ivi*, p. 41.

²²⁵⁶ Da 2, *Ivi*, p. 8.

²²⁵⁷ Da 71, *Ivi*, p. 105.

Soltanto all'altezza del testo finale si trova uno scambio di battute effettivo (ma gli enunciati sono significativamente adespoti), l'unico del libro: «“Che cosa dici?”, “Tu, che cosa dici?”»²²⁵⁸. Nel suo minimalismo, non c'è coppia adiacente più patologica di questa: alla pura richiesta di un'istanza semantica si replica con una domanda di rimando che rimette in circolo il materiale linguistico dell'altro; all'immagine del *muro contro muro* si sostituisce quella di uno *specchio contro specchio*, in un *loop* referenziale che fa venire in mente il traghettatore di *Stella variabile*. Nel suo minimalismo, non c'è coppia adiacente più dialogica di questa: ci si rivolge all'altro per sapere cosa ha da dire, con una domanda dalla forma neutra, che non impone un'istanza né suggerisce un punto di vista; e la domanda non muore in una risposta che la esaudisce e riempie²²⁵⁹ (chiudendo il cerchio del dialogo), ma viene raccolta e reindirizzata da una domanda nuova (che lo riapre).

Una *domanda nuova*, non una *nuova domanda*. Per quanto il secondo enunciato possa apparire come lo specchio del primo, infatti, lo riattualizza aggiungendovi, in posizione d'apertura, un elemento fondamentale: «“Tu”» (*hapax* di *Noi*), che embrica, proietta, fa risorgere la seconda persona. Sotto questo profilo, il *loop* sembra riconfigurarsi come una forma *non anti-dialogica*, nella misura in cui, lungi dall'opporci o dal disconfermare l'interazione, la ratifica agganciandovi un pronome. Non solo: trattandosi di un'interrogativa, questo pronome si trova investito di agentività nel momento stesso in cui viene chiamato in causa; le domande, si è detto, sono l'enunciato-simbolo del gesto dialogico, in quanto (a meno che non siano retoriche) presuppongono e caldeggiano il passaggio di parola. In particolare in questo caso specifico («“Che cosa dici?”, “Tu, che cosa dici?”»), in cui l'unica istanza che comunicano è la volontà di ascolto dell'altro (non si domanda *qualcosa*, si domanda *l'altro*). A lato, viene in mente anche il metodo socratico (o *maieutico*) descritto da Platone²²⁶⁰, dove la vettorialità del dialogo è sostenuta da domande che si prefiggono come unico scopo quello

²²⁵⁸ Da 72, *Ivi*, p. 106.

²²⁵⁹ Come scrive Blanchot, «la domanda non continua nella risposta, anzi ne è terminata e rinchiusa. Essa inaugura un tipo di relazione caratterizzata dall'apertura e dal libero movimento, e ciò che può risponderle la chiude e la arresta. La domanda attende la risposta, ma la risposta non soddisfa la domanda e, pur segnandone la fine, non segna la fine dell'attesa che è la domanda della domanda. Domanda, risposta; tra questi due termini si può riscontrare l'istituirsi di un rapporto strano, nella misura in cui la domanda fa appello, nella risposta, a ciò che le è *estraneo* e nello stesso tempo vuol mantenersi nella risposta come quel girare della domanda che la risposta arresta per mettere fine al movimento e segnare il riposo. Solo che la risposta, rispondendo, deve riprendere in sé l'essenza della domanda che non è smorzata da ciò che vi risponde» (M. Blanchot, *La conversazione infinita*, op. cit., p. 17).

²²⁶⁰ «SOCRATE. Sta bene pensar così, dunque: che or che io converso e parlo con te, e tu con me, conversa anima con anima. / ALCIBIADE. Sta bene. / SOCRATE. Or si voleva dir questo quando noi dicemmo dianzi, che Socrate parla con Alcibiade usando della parola: si voleva dire ch'ei non parla già al tuo viso, come pare, ma sì all'Alcibiade, cioè all'anima» (Platone, *Dialoghi*, nella versione di Francesco Acri, a cura di Carlo Carena, Torino, Einaudi, 2007, cit. p. 278).

di far *nascere* (da *μαῖα*, ostetrica) il *tu* (l'interlocutore) inducendolo a *nascersi*: nascere a se stesso, come veritiero *io* («Chacun est pour l'autre l'occasion d'être soi. [...] Être ou ne pas être, soi et l'autre dans la parole échangée, il faut choisir»²²⁶¹).

Altro *hapax* di *Noi*, il pronome di prima persona compare per l'unica volta proprio nell'ultima battuta che Tania pronuncia «biassicando sempre più vistosamente»; e vi compare per essere negato («“non c'è un io”»), o meglio, per essere tolto dalla sua presunta *separatezza* e re-istituito, in quello che Levinas chiamerebbe «soffio dissolutore»²²⁶², all'interno di un sistema di relazioni «“diverse, eppure equivalenti”»: «“Infine, sicuramente, là fuori non c'è dolore, non c'è un io separato che vive questa vita, perché questa non è la nostra vita ma vita che vive attraverso forme sempre diverse, eppure equivalenti”»²²⁶³. Detto altrimenti, il soggetto emerge nel cortocircuito pronominale, laddove l'identità viene esercitata come consorzio o palinsesto: in sintesi, sembra che dire «noi» sia il modo più plausibile per dire «io».

Nel suo minimalismo, l'unica coppia adiacente di *Noi* sembra il punto di sutura fra l'anti-dialogo e il dialogo ideale: il punto, cioè, dove il prefisso oppositivo e l'aggettivo astrattivo si elidono e resta solo il dialogo, nell'assoluta contingenza della persona²²⁶⁴. Risulta paradigmatico, a questo proposito, il fatto che i due modelli di dialogo ideale che si sono profilati in questa ricerca, uno all'inizio e uno alla fine, cadano fuori dalle regioni enunciative

²²⁶¹ «Nous aurons à comprendre [...] comment par le dialogue se réalise l'improbable accord de deux totalités privées [...], le “deux en un” et le “un en deux”. Le dialogue est coextensif aux structures profondes de la parole. En lui cessent les limites de ce qui a sens pour moi et de ce qui a sens pour toi. [...] Chacun est pour l'autre l'occasion d'être soi. [...] Être ou ne pas être, soi et l'autre dans la parole échangée, il faut choisir. Il est bien difficile de décliner l'être. On n'accepte pas aisément de s'annuler, et il y a toujours de la désespérance dans la présence obstinée du taciturne à lui-même. Ne pas *adresser* la parole, c'est exclure: c'est aussi s'exclure» (F. Jacques, *Dialogiques*, op. cit., pp. 48-58).

²²⁶² «E la direzione di questo movimento dissolutore, il “motore immobile” di questo terremoto dell'essere, che si manifesta in ogni vera poesia, è, ancora una volta, l'Altro» (F. P. Ciglia, *Introduzione* a E. Levinas, *Nomi propri*, op. cit., p. XIII); Levinas, in sostanza, ricerca «il significato *ultimo* dell'umano» proprio nella congiuntura fra linguaggio e linguaggio poetico, congiuntura percepita come «significativa correlazione tra ebraismo, poesia e dissoluzione dell'identità» (*Ivi*, p. XI).

²²⁶³ Da 71, in A. Broggi, *Noi*, op. cit., p. 105. Sembra particolarmente azzeccata l'immagine di Picconi, per cui l'*io* è «il punto cieco del testo» (G. L. Picconi, *La prosa in prosa del mondo*, op. cit.).

²²⁶⁴ È il *dialogismo essenziale* di cui parla Jacques: «J'usqu'è quel point est-il possible d'émanciper la parole en favorisant son dialogisme essentiel? Question redoutable. Après tout, il se pourrait qu'en aucune société réelle l'échange libre et indéfini des discours ne soit réalisable. Il se pourrait que la communication empirique ne puisse fonctionner en dehors du cadre fixe dessiné par des systèmes complexes de restriction qui lui servent d'espace de jeu [...]. On comprend alors que l'échange et la communication, qui jouent à l'intérieur de toutes ces contraintes, soient pensés comme des figures *positives*. Plus explicitement encore le dialogue a pour intention de satisfaire à la réciprocité du signe dans l'égalité consentie des actions et des présences» (F. Jacques, *Dialogiques*, op. cit., pp. 62-63).

proprie della lirica moderna²²⁶⁵ da cui ha tratto sostanza il nostro corpus: tanto la *Commedia* quanto *Noi*, seguendo tracciati diversi e in un certo senso speculari (nella *Commedia*, l'*io* parla per tutti e *si trova* in un paesaggio che attraversa perché ha *smarrito* la strada; in *Noi*, *tutti* parlano per l'*io* e *entrano* in un paesaggio che non li preesiste, ma si crea nel loro stesso attraversarlo) praticano l'interazione come mobilità ricostituente, che tende alla perfezione del rompicapo risolto. Tanto la *Commedia* quanto *Noi*, in altri termini, si fondano sulla concezione del principio dialogico come impulso vitale (meglio ancora, vivificante). Con una differenza fondamentale: se gli interlocutori danteschi sono presi nelle panie dell'aldilà, dalle quali l'investitura dialogica li sottrae eccezionalmente per riconsegnarli all'istanza culminante della loro vita terrena, in *Noi* è la morte l'evento che irrompe, ridisegnando l'assetto relazionale; una controprova sembra il fatto, più volte rimarcato, che mentre la *Commedia* registra un progressivo rarefarsi del dialogo, l'unica coppia adiacente di *Noi* si trova nell'explicit.

Volendo riprendere un'ultima volta la metafora concettuale del gioco del quindici, nelle righe precedenti si è parlato di una pratica del dialogo che tende alla *perfezione del rompicapo risolto*. Ora, ripensando ai dialoghi inventariati in questa ricerca e all'effetto apocalittico in cui si sono mostrati, che ha portato a operare sulla base di un ordine clinico, nello stridore della formula *perfezione del rompicapo risolto* sembra addensarsi metaforicamente l'intuizione ulteriore che rimuove le stesse impalcature che hanno permesso di accedere agli scambi. Dietro le impalcature non c'è niente: anche risolto, nel gioco del quindici rimane sempre uno spazio vuoto...

²²⁶⁵ «il poeta moderno trova difficile oltrepassare la sfera dell'io: quando ci prova, sembra fuoriuscire dalla misura che è immanente alla logica del suo genere, addentrandosi in un territorio che il nostro orizzonte d'attesa giudica sperimentale» (Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005, cit. p. 178). A partire dall'inquadramento teorico di Mazzoni, Stefano Ghidinelli individua tre principi organizzativi del libro di poesia moderna, il primo dei quali viene chiamato *dell'intermittenza soggettiva* (Stefano Ghidinelli, *L'interazione poetica. Modi di socializzazione e forme della testualità della poesia italiana contemporanea*, Napoli, Guida, 2013, cfr. in particolare le pp. 172-189): «il nesso tra enunciazione e stile identifica il livello-base della costruzione testuale (e macrotestuale) dell'io»: cioè appunto del baricentro rappresentativo della scena lirica» (*Ivi*, p. 178).

Appendice. Percorsi trasversali

Tre litigi. La climax dell'inesistenza dialogica

Questo approfondimento si propone di tracciare una parabola essenziale dell'evolversi della conflittualità negli scambi di battute del Novecento, prendendo a campioni rappresentativi tre testi che si collocano ai due limiti estremi e al cuore del secolo (1903, 1965 e 1999); allo scopo di rendere più uniforme l'attraversamento, si propongono tre episodi accumulati dal fatto che, per ragioni e con esiti diversi, gli attori coinvolti stanno per venire o vengono alle mani. Sembra d'obbligo partire dal primo *botta e risposta* effettivo dei *Canti di Castelvecchio*, nel refrain dei *Due girovagi*, di cui si riportano di seguito la prima e l'ultima strofa:

Siamo soli. Bianca l'aria
vola come in un mulino.
Nella terra solitaria
siamo in due, sempre in cammino.
5 Soli i miei, soli i tuoi stracci
per le vie. Non altro suono
che due gridi:
 – *Oggi ci sono*
 e doman me ne vo...
 – *Stacci!*
 stacci! stacci!
[...]

C'incontriamo... Io ti derido?!
No, compagno nello stento!
30 No, fratello! È un vano grido
che gettiamo al freddo vento.
Nè c'è un viso che s'affacci
per dire, Eh! spazzacamino!...
per dire, Oh! quel vecchietino
35 degli stacci...
 degli stacci!...
 *stacci! stacci!*²²⁶⁶

²²⁶⁶ Da *I due girovagi*, in G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, op. cit., p. 32.

L'aneddoto popolare, come ricordato, narra di uno spazzacamino che giunge in un piccolo borgo montano senza che gli abitanti lo reclutino per svolgere le sue prestazioni, motivo per cui l'uomo si rivolge loro con una sorta di ultimatum, nella speranza di ricevere un incarico: «– *Oggi ci sono / e doman me ne vo*»; la sua minaccia, tuttavia, non viene accolta che dall'ecolalia irrelata di uno stacciaio, intento a esporre la sua unica mercanzia: «– *Stacci! / stacci! stacci!*». Secondo l'aneddoto, lo spazzacamino avrebbe interpretato l'annuncio come una risposta canzonatoria a lui diretta e i due ambulanti sarebbero finiti alle mani; il fattore determinante dell'equivoco è l'omonimia grammaticale di «“*Stacci*”», forma contratta di *setaccio* in un caso e imperativo di *stare* nell'altro.

La micro-interazione fa capo a due forme anti-dialogiche centrali nel sistema pascoliano: il *fraintendimento*, che si realizza quando l'enunciato di un parlante viene fatto oggetto di malinteso da parte dell'altro; e l'irrelatività, per cui le battute direttamente riportate non sono orientate l'una verso l'altra. L'intervento dello stacciaio, infatti, ha come destinatari gli abitanti del borgo, e non lo spazzacamino, che invece lo inferisce erroneamente come una risposta al suo appello disperato. Nella riscrittura pascoliana, a differenza dell'aneddoto popolare, i due ambulanti non vengono alle mani e il *misunderstanding* serve a riproporre «il problema dell'eterno destino umano»²²⁶⁷, laddove la tragedia sociale (com'è proprio di Pascoli) viene riassunta nell'infinito spazio cosmico; in altre parole, nel richiamo «“*stacci! stacci!*”» si presagisce un terzo, più oscuro significato, quello della morte (*starci* come *re-starci*, ovvero *morire*).

Volendo mettere in evidenza alcuni tratti che costituiranno un terreno di confronto con i testi che seguiranno, sembra importante osservare il carattere occasionale del fraintendimento: che i *due girovaghi* giungano o meno alle mani, la rappresentazione di un banale fraintendimento linguistico pone alla base dello scontro 'niente di personale'. Anzi: lo spazzacamino e lo stacciaio sono «fratelli» e «compagni nello stento», come il secondo ricorda al primo nei versi finali. Le cose stanno diversamente nel campione successivo (anche in questo caso, sembra superfluo motivare la scelta di *Un sogno*):

- Ero a passare il ponte
 su un fiume che poteva essere il Magra
 dove vado d'estate o anche il Tresa,
 quello delle mie parti tra Germignaga e Luino.
 5 Me lo impediva uno senza volto, una figura plumbea.
 «Le carte» ingiunse. «Quali carte» risposi.

²²⁶⁷ G. Getto, *L'ispirazione cosmica nella poesia di Giovanni Pascoli*, op. cit., p. 162.

«Fuori le carte» ribadì lui ferreo
 vedendomi interdetto. Feci per rabbonirlo:
 «Ho speranze, un paese che mi aspetta,
 10 certi ricordi, amici ancora vivi,
 qualche morto sepolto con onore».
 «Sono favole – disse – non si passa
 senza un programma.» E soppesò ghignando
 i pochi fogli che erano i miei beni.
 15 Volli tentare ancora. «Pagherò
 al mio ritorno se mi lasci
 passare, se mi lasci lavorare.» Non ci fu
 modo d'intendersi: «Hai tu fatto –
 ringhiava – la tua scelta ideologica?».

20 Avvinghiati lottammo alla spalletta del ponte
 in piena solitudine. La rissa
 dura ancora, a mio disdoro.
 Non lo so
 chi finirà nel fiume²²⁶⁸.

Anche lo scambio di *Un sogno* pone al centro una forma tipica degli *Strumenti* sereniani: quella del relazionismo dialettico, per cui le posizioni-forti sono occupate da doppi-fronteggianti l'*io* dialogico, costretto al *tu per tu* con un nodo ideologico-esistenziale irrisolto. Il fulcro dello scambio è introdotto a martellamento nelle prime tre delle sette riprese totali, tramite la geminazione del correlativo simbolico: «“Le *carte*” ingiunse. “Quali *carte*” risposi. / “Fuori le *carte*” ribadì lui ferreo / vedendomi interdetto». Se la prima manovra dell'*io*, sprovvisto dell'oggetto lasciapassare, è una mossa tipicamente difensiva (ossia una risposta con domanda di rimando), la seconda è una forma di preghiera: il soggetto tenta una *captatio benevolentiae* tramite il riposizionamento di sé come individuo inserito in un consorzio sociale («“Ho speranze, un paese che mi aspetta [...]”»). Di nuovo, la strategia non fa breccia nel muro eretto dal «senza volto», che liquida «“Sono favole – disse – non si passa / senza un programma.” E soppesò ghignando / i pochi fogli che erano i miei beni»; il gesto anti-dialogico con cui accompagna le parole (di «soppesare ghignando» gli averi dell'*io*) è loquace della funzione di specchio-deridente incarnata dalle controparti degli *Strumenti*, che contribuisce all'auto-valutazione negativa al v. 22 («a mio disdoro»). Il terzo tentativo («Volli tentare ancora. “Pagherò / al mio ritorno se mi lasci / passare, se mi lasci lavorare”») mette in luce un'acquisizione di consapevolezza dell'*io* dialogico, il quale, rispetto ai primi due («“Quali *carte*”», «“Ho speranze [...]”»), riconosce apertamente sia di essere in debito («“Pagherò / al

²²⁶⁸ *Un sogno*, in V. Sereni, *Poesie*, op. cit., p. 159.

mio ritorno”») sia l’egemonia dell’oppositore («“*se mi lasci / passare, se mi lasci lavorare*”»), corsivo mio): ma «Non ci fu / modo d’intendersi». Il fallimento della comunicazione segna dunque il passaggio dallo scontro verbale alla lotta fisica: «Avvinghiati lottammo alla spalletta del ponte / in piena solitudine. La rissa / dura ancora, a mio disdoro. / Non lo so / chi finirà nel fiume».

Rispetto al campione di Pascoli da cui siamo partiti, lo scontro di *Un sogno* presenta notevoli differenze e qualche tratto in comune. Primo, il fatto che gli interlocutori non si conoscono: è una «rissa» episodica (occasionale), fra sconosciuti mai visti prima; secondo, lo sfruttamento del modulo della ripetizione: in entrambe le scene, infatti, l’argomento intrattabile viene gestito attraverso il martellamento della parola-chiave (*stacci, carte*). Passando alle differenze, lo sfondo realistico-popolare e l’accidentalità del *misunderstanding* dei *Due girovagli* non potrebbero essere più lontani dall’allegorismo onirico e dall’interminabilità simbolica («dura ancora») del conflitto sereniano, al cui fondo si trovano motivazioni prettamente ideologiche. Negli scambi dei *Canti*, per contro, nessuna dialettica si realizza e l’interazione verbale si configura sostanzialmente come una fonte di delusione. Inoltre, mentre il refrain si esaurisce in due battute fulminee, peraltro irrelate, la lirica sereniana dà spazio a uno sviluppo più ampio, che consente di procedere dal correlativo pretestuoso del lasciapassare (le «“carte”») al vero nodo irrisolto (la «“scelta ideologica”»).

Dall’inesauribilità ideologico-esistenziale del conflitto sereniano a *Poesia demente* di Carlo Bordini, terzo e ultimo campione, che giunge *in extremis* del secolo in un libro del 1999 intitolato *Polvere*, la distanza non potrebbe essere maggiore:

Il mondo fu fatto
in pochissimo tempo,
tra grandi litigate,
e solo all’ultimo
5 momento fu deciso,
per sfiducia,
di istituire la morte e di dividere i sessi.
Dio era molto geloso
dei suoi quattro o cinque colleghi e per ripicca
10 disse:
Ma tanto in pochi anni saranno tutti rotti, chi senza
un braccio, chi senza una gamba, tanto vale
farli morire!
E un altro gli disse:
15 E quelli nuovi come li fai?
Non li faccio io, li fanno

loro! Bella roba. E così,
 all'ultimo momento,
 in pochi minuti, inventarono l'istinto sessuale,
 20 e l'infanzia. Quasi vennero alle mani.
 E uno disse: ma non vedi
 che così sarà pieno di guai?
 Chi se ne frega – disse Dio.
 – Tanto questo mondo non mi piace.
 25 È venuto male. Bella roba –
 interloquì un altro. – Cosa pretendevi, con l'idea che tutti devono mangiarsi
 l'uno con l'altro? È logico che si sarebbero
 consumati. E allora? Tu che avresti fatto?
 Quasi
 30 vennero alle mani²²⁶⁹.

Poesia demente è un campione paradigmatico del fenomeno dell'opacità, al cuore del sistema bordiniano: in particolare, la punteggiatura dialogica è del tutto abolita nella prima parte, per poi essere ripristinata verso la fine, ma in modo disfunzionale rispetto alla segmentazione della turnazione, producendo un effetto straniante; al v. 25, per esempio, il trattino medio è posizionato a fine verso, mentre dovrebbe trovarsi nel mezzo, fra «È venuto male» e «Bella roba», a separare gli interventi dei parlanti (almeno stando ai punti finali); nessun segno interpuntivo, infine, marca la battuta conclusiva (v. 28). L'episodio è carburato da una litigiosità spiazzante: l'iniziativa si colloca sotto l'egida della «ripicca» e a prenderla è Dio in persona, che chiama in causa i «suoi quattro o cinque colleghi»; il mondo stesso, del resto, «fu fatto / [...] tra grandi litigate», improvvisato da una mozione di sfiducia («solo all'ultimo / momento fu deciso, / per sfiducia»), e pertanto destinato, secondo il suo fautore, all'apocalisse («Ma tanto in pochi anni saranno tutti rotti»).

Riprendendo il filo conduttore che associa i tre campioni, è interessante osservare come per ben due volte, a metà e alla fine del testo, si sfiori la rissa: «Quasi vennero alle mani» (v. 20), «Quasi / vennero alle mani» (vv. 29-30); quest'ultimo *enjambement*, mettendo in risalto l'avverbio *quasi*, indica inoltre quanto gli attori siano andati vicini al picchiarsi, è il caso di dire, 'di santa ragione'. Eppure, l'esito è solo sfiorato: alle mani non si viene. Se si confrontano il *pathos* figurativo e la drammaticità della tensione ideologica di *Un sogno* con il dissacrante menefreghismo del Dio bordiniano, cui del mondo (e delle sue ideologie) non importa niente (perché tanto «è venuto male» e non vale la pena insisterci), ancora una volta si percepisce

²²⁶⁹ *Poesia demente*, in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 120.

netta la distanza fra i due testi, così come era valso in precedenza per lo scarto di Sereni rispetto al modello di diverbio pascoliano.

Un'osservazione conclusiva riguarda quella che si potrebbe chiamare *climax dell'inesistenza dialogica*. Se le figure pascoliane sono calate in una concreta e materiale realtà di borgo, e quelle sereniane vengono introiettate dal titolo in una dimensione intrapsichica, con Bordini, che recluta enti oltremondani, si giunge alla completa smaterializzazione: in sostanza, si passa da uno spazzacamino che si scontra con uno stacciaio a una disputa surreale fra Dio e i suoi colleghi, passando dalla realtà simbolica di una lotta oniricamente consumata. Ora, sembra interessante notare come la progressiva attrazione verso il polo dell'irrealtà, ossia la smaterializzazione degli attori, si rifletta anche su altri piani (dialogici e para-dialogici): a partire dalla punteggiatura, che nel campione di fine secolo risulta quasi del tutto abrasa (ma si tratta di un fenomeno registrato anche negli *Strumenti umani*).

Il contenuto stesso dei tre litigi subisce un trattamento analogo: guardando agli oggetti cui si riferisce, si parte da un arnese domestico più che concreto, appartenente cioè alla 'realtà umile' (il setaccio), per arrivare prima a un oggetto significativo tanto sul piano concreto quanto su quello astratto-simbolico (la carta), e infine a un oggetto puramente mentale e culturale (il mondo): qualcosa che non si può tenere in mano, letteralmente inafferrabile.

Preme notare, inoltre, come la climax dell'inesistenza appena individuata sia inversamente proporzionale al valore che questi oggetti assumono nei tre episodi: nello specifico, vengono rispettivamente correlati alla questione della creaturalità (la condizione umana di fronte al cosmo), della scelta ideologica (la condizione umana di fronte all'uomo) e del disimpegno operativo, ridotto a uno sguardo sardonico (la condizione umana di fronte al suo dissacrante creatore). In conclusione, più è posta in alto, nel trascendente, l'offerta tematica del dialogo, più tende verso il concreto-afferrabile l'oggetto-chiave a cui si aggancia; per contro, più l'ampiezza della visione si restringe (o si mantiene, ma rovesciata di segno, come nel terzo campione), più i parlanti tendono ad assumere i connotati dell'irrealtà o della surrealtà.

Questa dinamica sembra inoltre applicabile su scala più ampia, almeno considerando i principali snodi dialogici del secolo. Alle soglie del quale, come i parlanti di Pascoli, anche quelli di Gozzano risultano spesso concretamente individuati nel vissuto dell'*io* dialogico. Per contro, uno dei tratti salienti degli interlocutori di *Nel magma*, per citare un'opera degli anni Sessanta, è l'irrisolta identificazione da parte del soggetto, che lascia sospesi i rapporti e stenta

a riconoscere chi gli si rivolge («Ne escono quattro / non so se visti o non mai visti prima»²²⁷⁰): «“Mario”», chiamato per nome, interagisce con *uno, qualcuno, lui, lei, costui; la padrona di casa, il giudice* e via dicendo. Guardando invece agli autori che hanno esordito fra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, per esempio agli episodi di De Angelis, Patrizia Cavalli o Umberto Fiori, pur estremamente diversi nel trattamento del nostro stilema, si può notare una scarnificazione delle voci, figure di cui poco o niente è dato sapere, che sono il risultato di un «processo di essenzializzazione dell’umano»²²⁷¹.

Tre giudici. Il processo diffuso, dal «gabbione» al piccolo schermo

Riflettere sulla figura del giudice permette di illustrare alcuni aspetti costitutivi della natura proteiforme dell’apocalisse dialogica novecentesca; innanzitutto perché ogni interlocutore è, al fondo, un giudice. Nel passaggio che comincia con la citazione bacchilidea della proverbiale battuta che Apollo rivolge al «fondatore del dialogo» Admeto («“Tu sei un semplice mortale e perciò la tua mente deve ospitare due pensieri alla volta”»), Blanchot riconduce l’ineludibile conflittualità della parola dialogica alla tragica singolarità dell’individuo che ne sta al polo, per cui il momento interrelazionale diventa il «repentino punto di densità» di un’«irregolarità fondamentale»; in questo momento, scrive Blanchot, «ognuno di noi è giudice o si trova in presenza di un giudice; la parola è sempre comando, terrore, seduzione, risentimento, adulazione, iniziativa; la parola è sempre violenza»²²⁷².

Osservando i campioni raccolti in questo corpus, si ha in effetti l’impressione di quello che si potrebbe chiamare un *processo diffuso*, che trascura le sedi deputate per imporsi quasi come un agguato nei luoghi di transito, nei caffè, nei vagoni dei treni, nell’ovunque perpetuo dei non-luoghi; un processo diffuso e non giurisdizionale, agito da giudici indebiti e spesso incattiviti, che si pronunciano con perentorietà per recriminare il passato o riprovare il presente, confezionando le sentenze entro enunciati più o meno obliqui. I casi di interazione istituzionale ufficiale o di «dialogo *eristico*»²²⁷³, per contro, sono numericamente esigui; è

²²⁷⁰ Da *Presso il Bisenzio*, in M. Luzi, *L’opera poetica*, op. cit., p. 317, vv. 2-3.

²²⁷¹ M. Villa, *La sintassi di Somiglianze*, op. cit., p. 166

²²⁷² *Ivi*, p. 97.

²²⁷³ «contraddistinto dal desiderio di vincere persuadendo una terza persona, che è il giudice; tale desiderio è l’unico movente degli interlocutori, il che implica una completa indifferenza alla verità» (S. Stati, *Il dialogo*, op. cit., p. 17).

possibile tuttavia isolare alcune tracce di situazione processuale seminate nei testi che accolgono forme dialogiche, e tentare di seguirle in una direzione diacronica.

Un campione primo-novecentesco di particolare interesse risulta *L'Incendiario* di Aldo Palazzeschi, la cui scelta è motivata anche dal fatto che unisce la rappresentazione di una procedura ufficiale (il testo si apre con una condanna già in esecuzione; più avanti, viene evocato un interrogatorio della polizia, con tanto di risposta riportata) a quella di un processo diffuso (che coincide emblematicamente con la parte dialogica), nella forma violenta del linciaggio pubblico:

In mezzo alla piazza centrale
del paese,
è stata posta la gabbia di ferro
con l'incendiario.
5 Vi rimarrà tre giorni
perché tutti lo possano vedere.
Tutti si aggirano torno torno
all'enorme gabbione,
durante tutto il giorno,
10 centinaia di persone.

– Guarda un pochino dove l'anno messo!
[...]
– Sarà forte quella gabbia?
– Non avesse da fuggire!
– Dai vani dei ferri non potrà passare?
55 Questi birbanti si sanno ripiegare
in tutte le maniere!
– Che bel colpo oggi la polizia!
– Se non facevan presto a accaparrarlo,
ci mandava tutti in fumo!
60 – Si meriterebbe altro che berlina!
– Quando l'anno interrogato,
à risposto ridendo
che brucia per divertimento.
– Dio mio che sfacciato!
65 – Ma che sorta di gente!
– Io lo farei volentieri a pezzetti.
[...]
Largo! Largo! Largo!
85 Ciarpame! Piccoli esseri
dall'esalazione di lezzo,
fetido bestiame!
Ringollatevi tutti
il vostro sconcio pettegolezzo,

- 90 e che vi strozzi nella gola!
 Largo! Sono il poeta!
 [...]
- 220 Tu mi guardi, senza parlare,
 tu non parli,
 e i tuoi occhi mi dicono:
 uomo, poco farai tu che ciarli.
 Ma fido in te!
- 225 T'apro la gabbia và!²²⁷⁴

Il primo tratto saliente ai fini di questo discorso è il rovesciamento di situazione grazie all'entrata in scena del «poeta» al v. 84, che ingiuria a sua volta contro la 'giuria popolare' e contesta la sanzione stabilita dalle pubbliche autorità, percepita come un'ignominia, liberando l'Incendiario. Sembra significativo, a questo proposito, che i veri protagonisti siano il «poeta» e la folla (entrambe figure non giurisdizionali), mentre i due attori istituzionali (ovvero l'Incendiario e gli esecutori che l'hanno catturato e condannato) non giochino una parte attiva nel componimento. Si viene a creare, in altri termini, una sorta di doppio piano fra i due poli simbolici del conflitto (la forza disvelatrice, e quindi necessariamente distruttrice, di un gesto poetico *liberato* e la forma particolare di società che lo vuole invece messo in gabbia), lasciati sullo sfondo, e i due 'satelliti figurati' che investono la voce in difesa ognuno della propria causa.

Il coinvolgimento emotivo che anima le controparti, inoltre, risulta un demarcatore particolarmente emblematico fra il campione primo-novecentesco e i due successivi, che per vie radicalmente diverse metteranno in scena un distanziamento empatico, un disaffezionamento al processo che diventa freddo disinteresse; in Palazzeschi, il «poeta» diventa una sorta di anti-giudice, un produttore di contro-sentenze, un sovvertitore della legge sociale a favore di una Legge che viene posizionata più in alto («Inginocchiatevi marmaglia! / Uomini che avete orrore del fuoco, / poveri esseri di paglia! / Inginocchiatevi tutti! / Io sono il sacerdote, / questa gabbia è l'altare, / quell'uomo è il Signore!», vv. 96-102). Il *topos* è quello dell'opposizione fra due diverse concezioni di giustizia: quella cieca del consorzio sociale e quella superiore, divina, incarnata dall'Incendiario e amministrata dal «poeta»-«sacerdote». La scesa in campo di questi determina la brusca cessazione degli *sconci pettegolezzi* del consorzio sociale; una caratteristica del dialogismo palazzeschiiano, che si manifesta già nel primo testo dialogico, *Torre burla (Lanterna)*, è infatti la particolare

²²⁷⁴ Da *L'Incendiario*, in A. Palazzeschi, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. 181-183.

rappresentazione della *vox populi*, configurata come uno sciame di sentenze adespote, lasciate andare a ruota libera per un numero più o meno contenuto di versi (settantatré in questo caso).

La dimensione della diceria così ricreata, tuttavia, non è assimilabile a quella dei coevi *Colloqui gozzaniani*, dove risulta funzionale alla restituzione della bigotteria dei salotti, di una classe sociale in particolare, più che a un gesto-manifesto di poetica che trae forza proprio grazie alla costituzione di un ostacolo, simboleggiato dall'«enorme gabbione». L'innocenza apparente di commenti come quelli riportati in *Torino*, per esempio («... *se'l Cònt ai ciapa ai rangia pèr le rime...*» / «*Ch'a staga ciutô...*» – «*L caso a l'è stupendô!...*» / «*E la Duse ci piace?*»): *innocenza* di contenuti, *apparente* per la rovinosa inautenticità di questi contenuti in rapporto alle più urgenti questioni di senso che gravano sull'*io*) in Palazzeschi diventa aggressività, esibita ferocia, «una vera e propria sindrome da linciaggio»²²⁷⁵: «Io lo farei volentieri a pezzetti» (v. 66). D'altro canto, sondando i vari «ambiti nei quali l'uomo comune non vorrebbe mai rinunciare al diritto di intervento e discussione», Renato Barilli privilegia su tutti «il caso dei processi, cioè la materia giudiziaria, tribunalizia», la cui inalienabilità d'intervento è costituzionalizzata dalle giurie popolari:

Certo, anche qui esiste una categoria di professionisti che attraverso una severa educazione acquisiscono una conoscenza specialistica del diritto; eppure, in genere, nel corso dei tempi e dei vari regimi di governo, non si è riconosciuto loro il potere di decidere in materia processuale; essa, appunto, è sembrata troppo vasta e impegnativa, e di pubblico interesse, perché fosse rimessa nelle mani di poche persone, sia pure altamente preparate²²⁷⁶.

In ultima analisi, il tratto che preme sottolineare prima di presentare il secondo campione è l'intervento del «poeta», la sua presa di posizione contro una sentenza che non lo condanna in prima persona, l'uscita dalla neutralità; e ancora, il fatto che il prigioniero venga liberato, che dalla scesa in campo ne esca un vincitore. Per contro, non solo non ci sono né vincitori né vinti ne *Il giudice* di *Nel magma*, che com'è noto attacca con una sentenza diretta il cui imputato è l'*io* dialogico, ma costui non appare minimamente interessato a difendersi, adottando un atteggiamento che finisce per disconfermare la stessa condanna. Atteggiamento che si manifesta nella forma di un'indolente distrazione, antifrasticamente dialogicizzata tramite una pseudo-conferma: «“Può darsi” replico io mentre già penso ad altro, / mentre la via s'accende scaglia a scaglia».

²²⁷⁵ A. Dei, *Giocare col fuoco*, op. cit., p. XXII.

²²⁷⁶ Renato Barilli, *La Retorica. Storia e teoria. L'arte della persuasione da Aristotele ai nostri giorni*, Bologna, Fausto Lupetti, 2011, cit. p. 10.

Se *L'Incendiario* si apre a cattura già avvenuta e sentenza già emessa, il taglio de *Il giudice* dà risalto proprio a quest'ultima, con uno degli incipit dialogici più d'impatto del libro del '63 (e non solo):

«Credi che il tuo sia vero amore? Esamina
a fondo il tuo passato» insiste lui
saettando ben addentro
la sua occhiata di presbite tra beffarda e strana.
5 E aspetta. Mentre io guardo lontano
ed altro non mi viene in mente
che il mare fermo sotto il volo dei gabbiani
sfrangiato appena tra gli scogli dell'isola,
dove una terra nuda si fa ombra
10 con le sue gobbe o un'altra preparata a semina
si fa ombra con le sue zolle e con pochi fili.
«Certo, posso aver molto peccato»
rispondo infine aggrappandomi a qualcosa,
sia pure alle mie colpe, in quella luce di brughiera.
15 «Piangere, piangere dovresti sul tuo amore male inteso»
riprende la sua voce con un fischio
di raffica sopra quella landa passando alta.
L'ascolto e neppure mi domando
perché sia lui e non io di là da questo banco
20 occupato a giudicare i mali del mondo.
«Può darsi» replico io mentre già penso ad altro,
mentre la via s'accende scaglia a scaglia
e qui nel bar il giorno ancora pieno
sfolgora in due pupille di giovinetta che si sfilta il grembio
25 per le ore di libertà e l'uomo che le ha dato il cambio
indossa la gabbana bianca e viene
verso di noi con due bicchieri colmi,
freschi, da porre uno di qua uno di là sopra il nostro tavolo²²⁷⁷.

Chi ha condannato *L'Incendiario* all'esposizione pubblica nell'«enorme gabbione» ha applicato il diritto positivo, che esercita un «controllo sociale sul rispetto delle norme di civile convivenza da parte di tutti i membri della collettività e sui modi per punire chi non le rispetta»²²⁷⁸; l'eroe palazzesco, in altri termini, viene condannato per la sua condotta sociale, avendo provocato gli incendi danni materiali alla comunità cittadina. Per contro, la colpa imputata al protagonista della *Luzieide* non rientra nel diritto positivo, che appunto è

²²⁷⁷ *Il giudice*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 325.

²²⁷⁸ Dalla voce «Giustizia, diritto, giudizio, processo», in R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, op. cit., p. 1051.

«quello che viene concretamente applicato in una data società»²²⁷⁹, ma nella «giustizia astratta [...] dei rapporti umani»²²⁸⁰, riguarda cioè qualcosa di strettamente privato, su cui è difficile – per non dire impossibile – emettere giudizi: il «“vero amore”», l’«“amore male inteso”». Emblematicamente, il secondo degli ambiti d’intervento inalienabili della parola umana che Barilli individua è proprio quello del giudizio di merito e morale:

Ancora, un altro ambito in cui nessun membro di una comunità vorrebbe rinunciare a dire la sua è quello del giudizio di merito su una persona [...] al suo profilo morale, al suo comportamento globale. Ovvero, ciascuno di noi si riserva la facoltà di lodare o criticare; del resto, a ben vedere, quest’ultimo termine, che viene dal verbo greco *crinein*, cioè “giudicare”, ci riporta all’ambito precedente, della materia processuale²²⁸¹.

Se l’attore palazzesco è perseguito dalla giustizia per aver commesso il male, quello luziano è biasimato per il contrario: aver usato male il bene. Ciò che accomuna due giudizi tanto diversi è la loro limitatezza di fondo, che emerge tramite la svalutazione che ne viene fatta, ancora una volta procedendo su due crinali opposti, l’azione e la distrazione: «E aspetta. Mentre io guardo lontano / ed altro non mi viene in mente / che il mare fermo sotto il volo dei gabbiani / sfrangiato appena tra gli scogli dell’isola [...]».

Proprio la distrazione del soggetto nei versi finali del *Giudice* permette di ampliare la scena, e quello che compare è un «bar» nell’ora del «giorno ancora pieno»; in particolare, l’immagine conclusiva del barista, che «indossa la gabbana bianca e viene / verso di noi con due bicchieri colmi, / freschi, da porre uno di qua uno di là sopra il nostro tavolo», comporta una ri-determinazione emblematica del contesto processuale suggerito dal titolo. In un saggio dedicato alla comunicazione in tribunale, Renata Galatolo osserva come il fattore che definisce una comunicazione istituzionale non sia tanto il setting quanto «l’orientamento dei partecipanti»²²⁸², che nella lirica di Luzi diverge (uno si atteggia a giudice ma l’altro non si riposiziona come imputato).

Nel campione precedente, come si è visto, il «poeta» entrava in scena alla stregua di un anti-legislatore per rovesciare la condanna, facendo evadere il prigioniero e addirittura

²²⁷⁹ R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, op. cit., p. 1051.

²²⁸⁰ *Ivi*, p. 1053.

²²⁸¹ R. Barilli, *La Retorica*, op. cit., p. 11.

²²⁸² «Perché una certa comunicazione sia definita istituzionale non è sufficiente che il *setting* sia un luogo dell’istituzione, né che uno o più partecipanti abbiano un ruolo al suo interno, ma è necessario che tale ruolo sia concretamente evocato dal loro comportamento. Ciò che la definisce tale è quindi l’orientamento dei partecipanti» (Renata Galatolo, *La comunicazione in tribunale*, in C. Bazzanella, *Sul dialogo*, op. cit., pp. 137-152, cit. p. 137).

elevandolo a nume degno di culto religioso. Anche in questo caso si assiste a una sorta di rovesciamento della situazione, ma nella direzione opposta di una *deminutio* del processo, ridotto a un parlare che non produce l'effetto desiderato (riprendendo i noti concetti di Austin, la condanna risulta un *colpo a vuoto*, cioè un «pretesa ma nulla»²²⁸³, cui si reagisce con un *abuso*, ossia un «atto [...] ostentato ma vacuo»²²⁸⁴), per di più nell'attesa che arrivino le bevande, significativamente ordinate in una fase precedente dell'incontro. Il taglio dialogico esclude, in altri termini, il momento del sodalizio iniziale per cortocircuitare la battuta incipitaria con la percezione (restituita nel titolo) che il soggetto ha del partner: quelli di *Nel magma* non sono *giudici* istituzionali, ma vecchi conoscenti o amici incontrati deliberatamente nei luoghi privati o in cui ci si imbatte nei luoghi pubblici, sempre sperduti o angusti e sovraffollati.

Ma tutti sono giudici di tutti, per tornare al discorso di partenza. Da un lato, il fatto che il banco del tribunale diventi il «tavolo» di un «bar» rimanda, come anche in Palazzeschi, alla dimensione del processo diffuso, praticato a livello sociale: lì orizzontalmente, nella forma del linciaggio pubblico, qui verticalmente, nella relazione fra due individui singolari. Dall'altro lato, il fatto che il simbolo del martello del giudice, trasformandosi in «due bicchieri colmi», si sdoppi, indica, come conseguenza della reversibilità posizionale (rimarcata dal soggetto: «neppure mi domando / perché sia lui e non io di là da questo banco / occupato a giudicare i mali del mondo», vv. 18-20) l'impossibilità a priori dell'«obiettivo stesso del processo», ovvero «l'accertamento della verità»²²⁸⁵, e in definitiva di qualsiasi giudizio (di nuovo rimarcata dal soggetto nella post-combustione con cui si chiude *Presso il Bisenzio*: «Non potrai giudicare di questi anni vissuti a cuore duro, / mi dico, potranno altri in un tempo diverso»)).

L'ampliamento sdrammatizzante della scena conversazionale è in rapporto antifrastico con il crescendo della perentorietà dell'interlocutore-giudice che, a fronte della ritrosia dello pseudo-imputato ad accettare il suo riposizionamento in quanto tale (««Certo, posso aver molto peccato» / rispondo infine aggrappandomi a qualcosa, / sia pure alle mie colpe», vv. 12-14), invece di desistere o adottare una diversa strategia retorica, nella seconda ripresa rincara la dose (««Piangere, piangere dovresti sul tuo amore male inteso» / riprende la sua voce con

²²⁸³ C. Bazzanella, *Linguistica e pragmatica del linguaggio*, op. cit., p. 151.

²²⁸⁴ *Ibidem*.

²²⁸⁵ «l'accertamento della verità costituisce l'obiettivo stesso del processo. [...] In tribunale non si denuncia il fatto che qualcuno ha mentito, ma ci si limita a mostrarlo, e sempre in modo indiretto; infatti ciò che è vero o non è vero non può essere stabilito nel corso del processo ma deve essere oggetto di valutazione finale da parte dei soli soggetti delegati a farlo, i componenti della giuria» (M. Mizzau, *E tu allora?*, op. cit., p. 151).

un fischio / di raffica», vv. 15-17). Questa combinazione di mosse anti-dialogiche (l'escalation dell'accusa da una parte e la pseudo-conferma dall'altra) ricorre più volte all'interno del libro: tanto più aumentano la veemenza e la perentorietà del giudizio quanto più diminuiscono l'attenzione e la disponibilità ad accoglierlo.

L'inverso della pseudo-conferma può essere considerato la pseudo-approvazione, trattata da Marina Mizzau in riferimento all'interazione in tribunale: la studiosa chiama «*pseudoapprovazione*» una forma attenuata di sanzione che il Pubblico ministero indirizza ai danni dell'imputato: un'approvazione «affrettata che suona come non ascolto e disconferma: “Va bene, d'accordo, abbiamo capito”»²²⁸⁶; anche Giolo Fele considera come strategie tipiche del setting giudiziario le mosse che hanno il «doppio compito di evitare l'attribuzione di colpe nello stesso tempo *evitare* anche la dimostrazione di aperto disaccordo»:

Quando viene intrapresa qualche azione negativa, che comporta un qualche tipo di sanzione, nei confronti di un imputato o un testimone, questi costruisce il suo turno in modo da evitare l'accettazione del biasimo implicato nell'azione negativa che gli viene attribuita. In questo senso, l'accettazione del biasimo diventa una azione non preferita. Imputati e testimoni hanno a disposizione una serie di risposte per mostrare il carattere non preferito dell'accettazione del biasimo: non solo con turni costruiti in modo da evitare l'attribuzione di colpe e di biasimo (con componenti preferite), ma anche con turni che contengono elementi non preferiti. Per esempio, le scuse, o le accettazioni, o le conferme di quanto detto, sono spesso fornite con spiegazioni o componenti di difesa, che qualificano l'ammissione di colpe, in modo da ridurne, almeno, il biasimo implicato. Nell'interrogatorio di un tribunale, un fenomeno particolare lega il rigetto dell'accusa all'espressione del disaccordo. Gli imputati o i testimoni sono impegnati nel doppio compito di evitare l'attribuzione di colpe nello stesso tempo in cui evitano anche la dimostrazione di aperto disaccordo con le informazioni contenute nella domanda precedente²²⁸⁷.

Si può osservare, inoltre, come la complementarità suggerita dal titolo si risolva, nel corso della lirica, in una drammatica simmetria: qualunque sentenza le controparti batteranno «sopra il [...] tavolo» con i loro «bicchieri» (significativamente, l'immagine finale si blocca prima che questi vi vengano appoggiati: «*da porre* uno di qua uno di là sopra il nostro tavolo», corsivo mio), sarà patologica e sarà disconfermata – né può essere diversamente, in un libro dove la massima concentrazione del dialogato serve di fatto a negare la possibilità che dallo scambio verbale, dal *faccia-a-faccia*, possa nascere un movimento dialettico: tutto, nel mondo degli interlocutori luziani, rimane com'era prima. Solo con più «cruccio».

²²⁸⁶ M. Mizzau, *E tu allora?*, op. cit., p. 146.

²²⁸⁷ G. Fele, *L'insorgere del conflitto*, op. cit., p. 138.

Se *Il giudice* rappresenta un processo non-giuridico (o meglio, un tentativo di processo, dove l'*io*-imputato si mostra poco o nulla scalfito dall'accusa mossagli), nel componimento che lo precede nell'ordine di *Nel magma*, *Nel caffè*, si trova un'altra traccia processuale:

Dicono a una radio di Eichmann.
Dove avrebbe qualcuno or non è molto
60 o versato o represso qualche lacrima,
danzano al fruscio basso di un disco
non però così basso da non soverchiare il transistor.

«So quel che pensi, eppure hai torto» dice
con un sorriso divenuto blando
65 mentre guarda fuori, mentre l'ora si fa tarda,
«non posso non sentire in questo scalpaccio un che di santo»²²⁸⁸.

Sulla scorta di quanto osservato in merito al 'diritto astratto' de *Il giudice*, sembra emblematico il fatto che, adesso, uno dei più noti processi della storia buchi la superficie testuale nello spazio ristretto di una sola unità sintattico-versale («“Dicono a una radio di Eichmann”», v. 58). Oltretutto, la notizia cade nell'indifferenza generale degli avventori, che continuano i loro balli blasfemi (blasfemi secondo il soggetto; l'interlocutore è di avviso contrario, trovando nello «“scalpaccio un che di santo”»). Se il vero giudice de *L'Incendiario*, in ultima analisi, coincide con la folla, che non solo partecipa alla pena, ma ne diviene l'officiante e lo strumento principale, la «moltitudine sorda» di *Nel caffè* resta insensibile di fronte alla condanna dell'orrore più grave (perché realmente accaduto). In questo senso, sembra instaurarsi un ulteriore parallelismo, marcato dalla ripresa del motivo del non-pianto, fra l'imperturbabilità del soggetto de *Il giudice* in rapporto a un processo improprio e astratto ma intimo (che vorrebbe chiamarlo a fare i conti con la parte più importante di sé: «“*Piangere, piangere dovresti sul tuo amore male inteso*”») e l'imperturbabilità della folla di *Nel caffè* in rapporto a un processo effettivo, storico (che non riesce a catturare la loro attenzione: «Dove avrebbe qualcuno or non è molto / o versato o represso qualche lacrima»).

La stessa modalità del riporto («Dicono a una radio di Eichmann») rimanda a un parlare generalizzato e a una modalità di intercettamento accidentale, affidata non più a una testimonianza diretta ma a un supporto mediatico; quest'ultimo tratto accomuna il processo luziano a quello di *Piccola anamnesi dell'insonnia* di Carlo Bordini (da Sasso, 2008), che sotto molteplici aspetti può essere considerato una sua antitesi:

²²⁸⁸ Da *Nel caffè*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, op. cit., p. 324.

- La notte non riuscendo a dormire ho visto un processo in televisione
 sia il giudice che l'imputato avevano l'aria di persone che lavorano troppo
 l'imputato cercava di prendere tempo il giudice aveva l'aria rassegnata
 tutti sapevano che i loro interessi reali erano altrove e che quello era soltanto uno
 [spettacolo
- 5 sia il giudice che l'imputato avevano l'aria di persone che sono costrette a pensare
 [molto
 e a ricordare molte cose che non riuscivano a ricordare
 si parlava di una guerra in corso
 l'imputato diceva di essere un contadino e il giudice aveva l'aria stanca
 tutti tenevano per il giudice sapendo che era il piú debole ma che alla fine avrebbe
 [vinto perché era il piú giusto
- 10 il sedicente contadino era accusato di molti omicidi
 i deboli che testimoniavano contro il contadino si atteggiavano ad eroi
 (e infatti lo erano)
 e il contadino che in realtà è un assassino si atteggiava a pover uomo che ha sempre
 [lavorato
 e diceva di non aver mai conosciuto una cosa che si chiama Cosa nostra
- 15 tutti avevano l'aria di persone che hanno lavorato troppo
 il contadino sapeva di aver perso ma pensava ai suoi affari
 tutti parlavano di infiltrazioni nella polizia
 negli altri canali c'erano dei film comici erano vecchi film perché era notte e sembrava
 [tutto un altro universo parallelo con vecchi comici che parlavano
 e processi che di giorno non si sarebbero fatti vedere
- 20 scienziati che raccontavano le loro cose astruse²²⁸⁹.

Per quanto il testo sostituisca la dialogicità diretta con la sua narrativizzazione, sembra curioso rilevare una serie di rovesciamenti e punti di contatto rispetto ai due campioni precedenti. Prima di tutto, la dimensione del processo diffuso: a causa dell'insonnia del titolo, il soggetto diviene infatti spettatore episodico di un processo televisivo, diffuso via cavo, a livello mediatico: in altre parole, *in onda*. Il passaggio, per così dire, dal «gabbione» al piccolo schermo (laddove la *telediffusione* può essere considerata come una forma tipica di una società massificata i cui componenti condividono lo stesso copione e ognuno lo esegue in appartata sede) appare sintomaticamente allineato al fenomeno della climax dell'inesistenza dialogica osservato nel percorso trasversale precedente. Detto altrimenti, la rappresentazione del processo viene dislocata in luoghi via via più privati e virtuali: dalla «piazza centrale / del paese» a un «bar», quindi alla stanza più intima di tutte, la camera da letto. Questo passaggio

²²⁸⁹ *Piccola anamnesi dell'insonnia*, in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 329.

è documentato anche nella voce «Giustizia, diritto, giudizio, processo» del *Dizionario dei temi* di Ceserani:

Nelle società primitive il processo si svolgeva davanti all'intera comunità, nelle società più complesse, la comunità ha delegato la sua rappresentanza ai giudici, alla giuria e ai procuratori, ma, a parte casi speciali, si è riservata il diritto di assistere al processo in uno spazio apposito [...]. Con lo sviluppo della società e delle comunicazioni di massa, a partire dall'Ottocento, la partecipazione del pubblico si è estesa al di là della folla normalmente presente ai grandi processi e, con lo sviluppo della cronaca giornalistica e giudiziaria (sino a quella televisiva, con fortunate trasmissioni come *Un giorno in pretura* e simili), il numero delle persone interessate ai dibattiti processuali è diventato molto ampio²²⁹⁰.

Per ricapitolare, da una condanna avvenuta, basata su danni materiali, che trova continuazione nella voce non-istituzionale della folla, si passa a uno scambio dai contorni onirici fra due conoscenti, il primo dei quali si posiziona come giudice del secondo, imputandolo di una colpa la cui legittimità di accusa viene contestata non dalle parole (che anzi la confermano) ma dall'atteggiamento distratto; fino ad arrivare a un processo fittizio che paradossalmente, proprio in quanto fittizio, inscena la forma più istituzionalizzata, con un «giudice» che è un giudice (e non un vecchio amico) e un «imputato» su cui gravano capi d'accusa specifici («il sedicente contadino era accusato di molti omicidi [...] e diceva di non aver mai conosciuto una cosa che si chiama Cosa nostra»), con tanto di testimoni («i deboli che testimoniavano contro il contadino si atteggiavano ad eroi») e scandali («tutti parlavano di infiltrazioni nella polizia»). In altri termini, quello di *Piccola anamnesi dell'insonnia* si può considerare come un classico *caso giudiziario* (ossia un'«elaborazione particolare, sullo sfondo di una corte di giustizia, di una “forma semplice” della comunicazione linguistica e letteraria, cioè di una modalità di base della rappresentazione narrativa delle azioni umane»²²⁹¹) spettacolarizzato secondo i protocolli del format televisivo²²⁹².

Gli stessi titoli dei componimenti, a ben guardare, sono indicatori di una progressiva destituzione della centralità dell'evento: se il primo (*L'Incendiario*) concentra l'attenzione sulla figura del colpevole (che non lo è) e il secondo (*Il giudice*) su quella dell'autorità civile (che non lo è), il terzo titolo, originalmente rematico (*Piccola anamnesi dell'insonnia*), gioca

²²⁹⁰ R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, op. cit., p. 1052.

²²⁹¹ *Ivi*, p. 1051.

²²⁹² «La manipolazione del contenuto va quasi sempre in direzione della spettacolarità. Le caratteristiche che sembrano rispondere a tale esigenza di spettacolarità sono, tra le altre, la semplificazione e la dicotomizzazione del discorso [...]. Oppure la “scandalosità” del contenuto» (M. Mizzau, *E tu allora?*, op. cit., pp. 157-158).

proprio sull'occultamento di ogni riferimento al processo televisivo (che di fatto costituisce il vero oggetto dell'*anamnesi*, ossia della descrizione particolareggiata).

Accanto a questi elementi, sembra importante rimarcare il progressivo disinvestimento emotivo del protagonista nei confronti della situazione processuale. Mentre, nel primo testo, l'entrata in campo del «poeta» determina addirittura un rovesciamento della situazione (viene in mente il proemio del *De oratore* di Cicerone: «Cosa c'è di tanto grande e potente quanto il fatto che le emozioni del popolo, i dubbi dei giudici, il rigore delle istituzioni vengano modificati dal discorso di un singolo uomo?»²²⁹³), nel secondo l'*io* dialogico, pur coinvolto 'fisicamente' nella scena conversazionale, ne evade, mostrandosi *disattento*. Nella lirica bordiniana, infine, il soggetto è fuori dalla gabbia televisiva (dove sono chiusi tutti gli altri): non si trova cioè né nello stesso luogo né nello stesso tempo (a meno che non si tratti di una diretta) della fiction giuridica, che intercetta solo per vie accidentali, «non riuscendo a dormire». Anzi, ne diviene spettatore *attento*, ma di un'attenzione di tipo ipnotico, come emerge dalla sintassi meccanica e iterativa con cui riporta le espressioni delle controparti giuridiche: «sia il giudice che l'imputato avevano l'aria di persone che lavorano troppo / l'imputato cercava di prendere tempo il giudice aveva l'aria rassegnata», «sia il giudice che l'imputato avevano l'aria di persone che sono costrette a pensare molto». A lato, preme notare che il ricorso a moduli iterativi come conseguenza o rito propiziatorio di un sonno difficile a prendersi fosse già una questione di Pascoli e di Palazzeschi; poeta, Palazzeschi, singolarmente prossimo a Bordini proprio in virtù del cortocircuito fra l'istanza del «lasciatemi divertire» e quella del «lasciatemi dormire»²²⁹⁴.

Tramite la serie di osservazioni formulari, il soggetto bordiniano compie «un atto di interpretazione (dei sintomi raccontati dal corpo umano o di quelli raccontati, con il suo linguaggio e le sue modalità narrative, dalla psiche) e anche un atto di giudizio»²²⁹⁵; sembra curioso rilevare, a questo proposito, che tra gli ambiti irrinunciabili di processo diffuso individuati da Barilli rientrano le «attività critiche legate allo spettacolo [...]. Ma anche qui [...] chi accetterebbe di demandare totalmente a una simile categoria di esperti il compito di pronunciare un giudizio definitivo? Tanto è vero che capita assai spesso di trovare un film o

²²⁹³ Cicerone, *L'arte di comunicare*, op. cit., p. 21.

²²⁹⁴ Cfr. Marco Villa a proposito di Palazzeschi: «le ripetizioni contribuiscono all'elemento giocoso e irriverente, euforico e avanguardistico, del "lasciatemi divertire", mentre [...] l'altra grande linea della regressione palazzeschiana [è] il più pascoliano "lasciatemi dormire". In realtà, epanalessi e anafore (ma non solo) sono impiegate non poche volte con lo scopo, magari anche dichiarato, di cullare di creare effetti di monotonia fascinosa e ipnotica che possono ricordare un andamento vicino alla ninna nanna» (M. Villa, *Poesia e ripetizione lessicale*, op. cit., p. 230).

²²⁹⁵ R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, op. cit., pp. 1051-1052.

un libro “condannati” dal giudizio critico dell’esperto, ma assolti a grande maggioranza dalla *vox populi*»²²⁹⁶.

La redistribuzione dell’attenzione fra gli attori in scena e il pubblico virtuale, inoltre, costituisce un altro aspetto eloquente: se il giudice luziano è ancora tenacemente attaccato alla situazione conversazionale, gli interpreti del processo bordiniano non si preoccupano neppure di entrare nelle rispettive parti, e quello su cui il pubblico finisce per concentrarsi è proprio il loro disaffezionamento alla causa. In questo senso, colpisce anche il rovesciamento rispetto al modello di *Nel caffè*: mentre nella lirica degli anni Sessanta viene radiodiffusa la notizia di uno dei processi più importanti della storia, notizia che cade nell’indifferenza della «moltitudine» intenta a ballare (che è comunque una pratica interrelazionale, con funzione socializzante), in *Piccola anamnesi dell’insonnia*, i telespettatori (ognuno per conto suo) seguono con attenzione un processo sceneggiato dove sono gli attori stessi ad avere la testa da altre parti («tutti sapevano che i loro interessi reali erano altrove e che quello era soltanto uno spettacolo»).

Se l’escursione termica (la diversità di temperatura delle tre situazioni rappresentate, in una *climax* di progressivo raffreddamento) mette in risalto la distanza che intercorre tra le forme processuali, la misurazione di tale escursione è permessa dal comune denominatore che ne determina il valore specifico, ovvero la squalifica dell’istituzione giudiziaria e del suo massimo rappresentante (*absconditus*, improprio o *fake* che sia). Nel saggio di Galatolo sopracitato, dopo aver definito la figura del giudice, la studiosa ne individua le mansioni in tribunale, dove «ha il ruolo comunicativo dominante. Questi controlla l’accesso alla parola, l’espletamento e il passaggio tra le varie fasi dell’evento comunicativo, introduce i temi e ne controlla lo sviluppo. Questo controllo capillare sull’interazione gli permette di farsi garante del perseguimento degli scopi dell’istituzione»²²⁹⁷.

Un modello perfetto di giudice, colto nell’«atto di cotanto officio»²²⁹⁸, può essere l’orribile Minosse dantesco; per contro, nessuno dei giudici del nostro corpus assolve propriamente alle sue funzioni, e la stessa situazione processuale tende a diventare oggetto di sconoscenza dissenso e rappresentazione parodizzata, in contrasto con la configurazione propria di un’udienza ufficiale, che «rispetto alla conversazione ordinaria e ad altri contesti

²²⁹⁶ R. Barilli, *La Retorica*, op. cit., p. 11.

²²⁹⁷ R. Galatolo, *La comunicazione in tribunale*, op. cit., p. 138.

²²⁹⁸ «Dico che quando l’anima mal nata / li vien dinanzi, tutta si confessa: / e quel conoscitor de le peccata / vede qual loco d’inferno è da essa; / cignesi con la coda tante volte / quantunque gradi vuol che giù sia messa. / Sempre dinanzi a lui ne stanno molte: / vanno a vicenda ciascuna al giudizio, / dicono e odone e poi son giù volte» (*Inf.* V, vv. 5-15).

istituzionali [...] sembra essere il contesto privilegiato di applicazione del modello di Grice, ossia del principio di cooperazione e in particolare delle massime conversazionali»²²⁹⁹.

Restando su Bordini, si ricorderà come i due pugili di *Strategia* contestassero all'unisono contro il «“giudice [...] truccato”»²³⁰⁰ che aveva sentenziato la sconfitta di entrambi. Soltanto ne *L'Incendiario* questo dissenso trova espressione nelle parole direttamente riportate del «poeta»: ne *Il giudice*, il dissenso emerge dall'atteggiamento distratto dell'*io*, le cui battute hanno il sembiante patologico di una conferma; in *Piccola anamnesi*, infine, l'espedito-detrattore è la stessa narrativizzazione del processo, che sfrutta moduli iterativi per trasfigurare la scena, iscrivendola in «tutto un altro universo parallelo» fatto di «cose astruse».

²²⁹⁹ M. Mizzau, *E tu allora?*, op. cit., p. 143.

²³⁰⁰ Da «poi disse», in C. Bordini, *I costruttori di vulcani*, op. cit., p. 343, v. 5.

Bibliografia

Corpus

Libri di poesia

- Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, in 3 voll., Bologna, Zanichelli, 1999-2001.
- Carlo Bordini, *I costruttori di vulcani. Tutte le poesie 1975-2010*, Bologna, Luca Sossella, 2010.
- Alessandro Broggi, *Noi*, Roma, Tic, 2021.
- Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, a cura di Luca Zuliani, Milano, Mondadori, 2009.
- Patrizia Cavalli, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1992.
- Patrizia Cavalli, *Sempre aperto teatro*, Torino, Einaudi, 1999.
- Patrizia Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006.
- Patrizia Cavalli, *Datura*, Torino, Einaudi, 2013.
- Patrizia Cavalli, *Vita meravigliosa*, Torino, Einaudi, 2020.
- Sergio Corazzini, *Poesie edite e inedite*, a cura di Stefano Jacomuzzi, Torino, Einaudi, 1968.
- Milo De Angelis, *Tutte le poesie 1969-2015*, Milano, Mondadori, 2017.
- Milo De Angelis, *Linea intera, linea spezzata*, Milano, Mondadori, 2021.
- Umberto Fiori, *Poesie 1986-2014*, Milano, Mondadori, 2014.
- Franco Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2014.
- Corrado Govoni, *Poesie (1903-1959)*, a cura di Giuseppe Ravagnani, Milano, Mondadori, 1961.
- Guido Gozzano, *Tutte le poesie*, a cura di Andrea Rocca, Milano, Mondadori, 1980.
- Jolanda Insana, *Tutte le poesie (1977-2006)*, Milano, Garzanti, 2007.
- Mario Luzi, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Mondadori, 1998.
- Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1984.
- Marino Moretti, *In verso e in prosa*, a cura di Geno Pampaloni, Milano, Mondadori, 1979.
- Marino Moretti, *Poesie 1905-1914*, a cura di Renzo Cremante, Milano, La nave di Teseo, 2019.
- Giampiero Neri, *Poesie. 1960-2005*, Milano, Mondadori, 2007.
- Giorgio Orelli, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2015.

- Elio Pagliarani, *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006.
- Aldo Palazzeschi, *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Adele Dei, Milano, Mondadori, 2002.
- Giovanni Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, a cura di Nadia Ebani, Bologna, La Nuova Italia, 2001.
- Giovanni Pascoli, *Nuovi poemetti*, a cura di Renato Aymone, Milano, Mondadori, 2003.
- Giovanni Pascoli, *Primi poemetti*, a cura di Francesca Nassi, Bologna, Pàtron Editore, 2011.
- Giovanni Pascoli, *Myrica*, edizione critica a cura di Giuseppe Nava, Bologna, Pàtron Editore, 2016.
- Antonio Porta, *Tutte le poesie (1956-1989)*, a cura di Niva Lorenzini, Milano, Garzanti, 2009.
- Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Milano, Mondadori, 2012.
- Tiziano Rossi, *Tutte le poesie (1963-2000)*, Milano, Garzanti, 2003.
- Umberto Saba, *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 1988.
- Edoardo Sanguineti, *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004*, Milano, Feltrinelli, 2004.
- Vittorio Sereni, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995.
- Cesare Viviani, *Poesie 1967-2002*, Milano, Mondadori, 2003.
- Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2011.

Altri libri o interventi dei poeti del corpus

- Carlo Bordini, *Poesie leggere*, Siena, Quaderni di Barbablù, 1981.
- Carlo Bordini, *Manuale di autodistruzione*, Roma, Fazi, 1988.
- Carlo Bordini, *Mangiare*, Roma, Empirìa, 1995.
- Carlo Bordini, *Polvere*, Roma, Empirìa, 1999.
- Carlo Bordini, *Gustavo. Una malattia mentale*, Roma, Avagliano, 2006.
- Carlo Bordini, *Memorie di un rivoluzionario timido*, Roma, Sossella, 2016.
- Carlo Bordini, *Difesa berlinese*, a cura di Francesca Santucci, Roma, Sossella, 2018.
- Carlo Bordini, *Strategia*, Roma, Aragno, 2019.
- Carlo Bordini, *Un vuoto d'aria*, a cura di Francesca Santucci, Milano, Mondadori, 2021.
- Patrizia Cavalli (traduzione di), William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream. Sogno di una notte d'estate*, Torino, Einaudi, 2002.

- Patrizia Cavalli, *La poesia sa già tutto*, intervento del 3 settembre 2011 a Sarzana, in occasione dell’ottava edizione del Festival della Mente; la ripresa dell’evento, col titolo *Festival della Mente 2011 – Patrizia Cavalli*, è disponibile alla URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Ier_ODQ28Rs>. Ultimo accesso: febbraio 2023.
- Patrizia Cavalli, *Shakespeare in scena. Quattro traduzioni*, Roma, nottetempo, 2016.
- Milo De Angelis, *Poesie*, introduzione di Eraldo Affinati, Milano, Mondadori, 2008.
- Milo De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, a cura di Isabella Vicentini, Milano, Book-Time, 2013.
- Milo De Angelis, *La parola data (interviste 2008-2016)*, introduzione di Luigi Tassoni, Milano-Udine, Mimesis, 2017.
- Franco Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di Velio Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- Mario Luzi, *L’idea simbolista*, Milano, Garzanti, 1976.
- Mario Luzi, *L’inferno e il limbo*, Milano, SE, 1997.
- Mario Luzi, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Milano, Garzanti, 1999.
- Mario Luzi, *Conversazione. Interviste 1953-1998*, a cura di Annamaria Murdocca, Fiesole, Cadmo, 1999.
- Mario Luzi, Renzo Cassigoli, *Frammenti di Novecento. Conversando con il poeta protagonista e testimone d’un secolo*, Firenze, Le Lettere, 2000.
- Eugenio Montale, *Farfalla di Dinard*, a cura di Niccolò Scaffai, Milano, Mondadori, 2021.
- Giovanni Pascoli, *Myricae*, note di Franco Melotti, Milano, Rizzoli, 1981.
- Giovanni Pascoli, *Primi poemetti*, a cura di Nadia Ebani, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 1997.
- Giovanni Pascoli, *Myricae*, a cura di Gianfranca Lavezzi, Milano, BUR-Rizzoli, 2015.
- Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, Milano, Mondadori, 2013.

Bibliografia generale

- Jean-Michel Adam, *Les Textes: types et prototypes*, Paris, Armand Colin, 2017.
- Stefano Agosti, *Il testo poetico. Teoria e pratiche d’analisi*, Milano, Rizzoli, 1972.
- Luigi Anolli, *Fondamenti di psicologia della comunicazione*, Bologna, il Mulino, 2006.
- Donatella Antelmi, *Comunicazione e analisi del discorso*, Torino, UTET, 2012.
- Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000.

- John L. Austin, *How to do things with words*, Oxford, Oxford University Press, 1962.
- Jacqueline Authier-Revuz, *Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours*, «DRLAV», 26, 1982, pp. 91-151.
- Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne viennent pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Limoges, Lambert-Lucas, 2012.
- Emilio Baccarini, *La soggettività dialogica*, Roma, Aracne, 2002.
- Michail Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 2000.
- Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002.
- Alain Badiou, *Ontologia transitoria*, a cura di Alberto Zanon, Milano-Udine, Mimesis, 2007.
- Alain Badiou, *La teoria del soggetto*, a cura di Fabio Francescato, Trieste, Asterios, 2017.
- Michael Bamberg, Anna De Fina, Deborah Shiffrin, *Selves and Identities in Narrative and Discourse*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2007.
- Pierre Bange, *Significato e intercomprensione. Tentativo di spiegazione di concetti*, in C. Galimberti, *La conversazione* (1992), op. cit., pp. 29-42.
- Renato Barilli, *La Retorica. Storia e teoria. L'arte della persuasione da Aristotele ai nostri giorni*, Bologna, Fausto Lupetti, 2011.
- Keith H. Basso, *To give up on words: Silence in Western Apache culture*, «Southwestern Journal of Anthropology», 26, 3, 1970, pp. 213-230, in P. P. Giglioli, *Linguaggio e società*, op. cit., pp. 139-158.
- Gregory Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1976.
- Gregory Bateson, *Una sacra unità. Altri passi verso un'ecologia della mente*, Roma, Armando Editore, 2001.
- Carla Bazzanella (a cura di), *Sul dialogo. Contesti e forme di interazione verbale*, Milano, Guerini e Associati, 2002.
- Carla Bazzanella, *Definire e caratterizzare il dialogo*, in Ead., *Sul dialogo*, op. cit., pp. 9-17.
- Carla Bazzanella, *Prototipo, dialogo e configurazione complessiva*, in Ead., *Sul dialogo*, op. cit., pp. 19-34.
- Carla Bazzanella, *Le voci del silenzio*, in Ead., *Sul dialogo*, op. cit., pp. 35-44.
- Carla Bazzanella, *Linguistica e pragmatica del linguaggio. Un'introduzione*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

- Gian Luigi Beccaria, *Le forme della lontananza. La variazione e l'identico nella letteratura colta e popolare. Poesia del Novecento, fiaba, canto, romanzo*, Milano, Garzanti, 1989.
- Émile Benveniste, *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, a cura di Paolo Fabbri, Milano, Mondadori, 2009.
- Alfonso Berardinelli, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007.
- Fabrizio Bercelli, Paolo Leonardi, Maurizio Viaro, *Cornici terapeutiche*, Milano, Raffaello Cortina, 1999.
- Eric Berne, *Transactional Analysis in Psychotherapy*, New York, Grove Press, 1961.
- Eric Berne, *A che gioco giochiamo*, traduzione di Vittorio di Giuro, Firenze, Giunti, 2018.
- Gaetano Berruto, Monica Berretta, *Lezioni di sociolinguistica e linguistica applicata*, Napoli, Liguori, 1977.
- Gaetano Berruto, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, Carocci, 2012.
- Claudia Bianchi, *Pragmatica del linguaggio*, Roma-Bari, Laterza, 2003.
- Michael Billig, *Arguing and Thinking. A Rhetorical Approach to Social Psychology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- Maurice Blanchot, *La conversazione infinita. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, introduzione di Giovanni Bottiroli, Torino, Einaudi, 2015.
- Silvia Bonacchi, *Perché le parole fanno male? Considerazioni pragmatolinguistiche sull'uso offensivo del linguaggio*, in Rossana Barcellona, Teresa Sardella (a cura di), *Violenza delle parole / Parole della violenza. Percorsi storico-linguistici*, Milano-Udine, Mimesis, 2019, pp. 49-72.
- Ramona Bongelli, *Sovrapposizioni e interruzioni dialogiche*, Fano, Aras, 2015.
- Ramona Bongelli, Ilaria Riccioni, Laura Vincze, Andrzej Zuczkowski, *Questions and epistemic stance: Some examples from Italian conversations*, «Ampersand», 5, 2018, pp. 29-44.
- Ramona Bongelli, Ilaria Riccioni, *Cosa facciamo con le parole. Modelli di analisi qualitativa delle interazioni verbali*, Milano, FrancoAngeli, 2020.
- Jacques Bres, *Savoir de quoi on parle: dialogue, dialogal, dialogique; dialogisme, polyphonie...*, in *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, sous la direction de Jacques Bres, Pierre Patrick Haillet, Sylvie Mellet, Henning Nølke, Laurence Rosier, Bruxelles, De Boeck, 2005, pp. 47-62.

- Jacques Bres, Aleksandra Nowakowska, *Dialogisme: du principe à la matérialité discursive*, in Laurent Perrin, *Le sens et ses voix*, Metz, Université de Metz, 2006, pp. 21-48.
- Jacques Brès, Laurent Rosier, *Enonciation et polyphonie*, Paris, PUF, 2007.
- Jacques Bres, *Dialogisme, éléments pour l'analyse*, «Recherches en didactique des langues et des cultures», 14-2, 2017; DOI: <<https://doi.org/10.4000/rdlc.1842>>. Ultimo accesso: febbraio 2023.
- Penelope Brown, Stephen C. Levinson, *Politeness. Some universals in language use*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- Martin Buber, *Il principio dialogico*, Milano, Edizioni di Comunità, 1958.
- Peter Burke, *L'arte della conversazione*, Bologna, il Mulino, 1997.
- Emilia Calaresu, *Dialogicità*, in *Storia dell'italiano scritto, V. Testualità*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese e Lorenzo Tomasin, Roma, Carocci, 2021, pp. 119-151.
- Gian Paolo Caprettini, *Il dialogo nella fiaba. Relazioni interpersonali e strutture narrative*, in G. Ferroni, *Il dialogo*, op. cit., pp. 187-199.
- Daniel Cefaï, *Phénoménologie et sciences sociales. Alfred Schutz naissance d'une anthropologie philosophique*, Genève, Droz, 1998.
- Noam Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge (MA), MIT Press, 1965.
- Stefano Colangelo, *Il soggetto nella poesia del Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2009.
- Alberto Comparini, *Un genere letterario in diacronia. Forme e metamorfosi del dialogo nel Novecento*, Verona, Fiorini, 2018.
- Marina Consolaro (a cura di), *Lessico*, in C. Galimberti, *La conversazione (1992)*, op. cit., pp. 205-211.
- Giovanna Cosenza, *I messaggi SMS*, in C. Bazzanella, *Sul dialogo*, op. cit., pp. 193-207.
- Jacques Coursil, *La fonction muette du langage. Essai de linguistique générale contemporaine*, La Martinique, Ibis éditions, 2000.
- Antoine Culioli, *L'arco e la freccia. Scritti scelti*, trad. it. di Francesco La Mantia, prefazione di Tullio De Mauro, Bologna, il Mulino, 2014.
- Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, London, Harvard University Press, 2015.
- Claudia Damari, *La percezione della realtà in Alfred Schütz ed Erving Goffman. Un problema di frames*, Pisa, PLUS – Pisa University Press, 2008.

- Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, nuova edizione a cura di Giordana Charuty, Daniel Fabre e Marcello Massenzio, Torino, Einaudi, 2019.
- Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di Paolo Vignola, Napoli-Salerno, Orthotes, 2017.
- Carmen Dell'Aversano, *L'analisi posizionale del testo letterario. Lettura di Wittgenstein di Margaret Edson*, Roma, Aracne, 2009.
- Jacques Derrida, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, a cura di Gianfranco Dalmasso, Milano, Jaca Book, 1968.
- Jacques Derrida, *Al di là delle apparenze. L'altro è segreto perché è altro*, a cura di Samantha Maruzzella, Milano-Udine, Mimesis, 2010.
- Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1972.
- Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- Alessandro Duranti, *Etmopragmatica. La forza nel parlare*, Roma, Carocci, 2007.
- Giolo Fele, *L'insorgere del conflitto. Uno studio sull'organizzazione sociale del disaccordo nella conversazione*, Milano, FrancoAngeli, 1991.
- Giulio Ferroni (a cura di), *Il dialogo. Scambi e passaggi della parola*, Palermo, Sellerio, 1985.
- Barbara Folkart, *Le conflit des énonciations. Traduction et discours rapporté*, Candiac (Québec), Les Éditions Balzac, 1991.
- Sabina Fontana, Virginia Volterra, *Gesti e segni. Un'origine comune?*, in Sabina Fontana, Elena Mignosi (a cura di), *Segnare, parlare, intendersi: modalità e forme*, Milano-Udine, Mimesis, 2012, pp. 109-132.
- Laura Formenti, *L'arte di contestualizzare nella consulenza ai sistemi umani*, «Riflessioni Sistemiche», 18, 2018, pp. 29-41.
- Michel Foucault, *Pouvoirs et stratégies*, «Les Révoltes Logiques», 1977, 4, pp. 89-97.
- Michel Foucault, *The Subject and Power*, «Critical Inquiry», 1982, VIII, 4, pp. 777-795
- Damiano Frasca, *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Pisa, Felici Editore, 2014.
- Carla Gallo Barbisio, *Il dialogo terapeutico come narrazione*, in C. Bazzanella, *Sul dialogo*, op. cit., pp. 153-160.

- Carlo Galimberti (a cura di), *La conversazione. Prospettive sull'interazione psicosociale*, Milano, Angelo Guerini e Associati, 1992.
- Carlo Galimberti, *Analisi delle conversazioni e studio dell'interazione sociale*, in Id., *La conversazione*, op. cit., pp. 43-86.
- Renata Galatolo, *La comunicazione in tribunale*, in C. Bazzanella, *Sul dialogo*, op. cit., pp. 137-152.
- Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.
- Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.
- Stefano Ghidinelli, *L'interazione poetica. Modi di socializzazione e forme della testualità della poesia italiana contemporanea*, Napoli, Guida, 2013.
- Pier Paolo Giglioli (a cura di), *Linguaggio e società*, Bologna, il Mulino, 1973.
- Erving Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, il Mulino, 1969.
- Erving Goffman, *L'interazione strategica*, Bologna, il Mulino, 1971.
- Erving Goffman, *Modelli di interazione*, Bologna, il Mulino, 1971.
- Erving Goffman, *La situazione trascurata*, in P. P. Giglioli, *Linguaggio e società*, op. cit., pp. 133-138.
- Erving Goffman, *La struttura dello scambio riparatore*, in P. P. Giglioli, *Linguaggio e società*, op. cit., pp. 169-194.
- Daniela Goldin, *Monologo, dialogo e «disputatio» nella «commedia elegiaca»*, in G. Ferroni, *Il dialogo*, op. cit., pp. 72-86.
- Georgia M. Green, *Pragmatica. La comprensione del linguaggio naturale*, Padova, Franco Muzzio, 1990.
- Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Mondadori, 2007.
- Paul Grice, *Logica e conversazione (Logic and Conversation, 1975)*, ora in M. Sbisà, *Gli atti linguistici*, op. cit., pp. 199-219.
- Félix Guattari, *Cartographies schizoanalytiques*, Paris, Éditions Galilée, 1989.
- Jürgen Habermas, *Alcune osservazioni introduttive a una teoria della competenza comunicativa*, in P. P. Giglioli, *Linguaggio e società*, op. cit., pp. 109-125.
- Jürgen Habermas, *Teoria dell'agire comunicativo*, vol. 1, *Razionalità nell'azione e razionalizzazione sociale*; vol. 2, *Critica della ragione funzionalistica*, a cura di Gian Enrico Rusconi, Bologna, il Mulino, 2017.

- Michael A. K. Halliday, *Lingua parlata e lingua scritta*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- Käte Hamburger, *La logica della letteratura*, a cura di Eleonora Caramelli, Bologna, Pendragon, 2015.
- Rom Harré, Luk van Langenhove, *Positioning Theory: Moral Contexts of Intentional Action*, Oxford, Blackwell, 1999.
- Albert Henry, *L'expressivité du dialogue dans le roman*, in *La littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techniques d'expression. Colloque de Strasbourg organisé par le Centre de philologie romane et de langue et littérature françaises contemporaines, de la Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg, 23-25 avril 1959*, Paris, PUF, 1961, pp. 3-22.
- Hubert Hermans, Agnieszka Hermans-Konopka, *Dialogical Self Theory. Positioning and Counter-Positioning in a Globalizing Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Yan Huang, *The Oxford Dictionary of Pragmatics*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- Francis Jacques, *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, Paris, PUF, 1979.
- Francis Jacques, *La mise en communauté de l'énonciation*, «Langages», 81, 1986, pp. 47-71.
- Francis Jacques, *Per un interazionismo forte*, in C. Galimberti, *La conversazione* (1992), op. cit., pp. 13-28.
- Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.
- Roman Jakobson, Linda R. Waugh, *La forma fonica della lingua*, introduzione di Cesare Segre, Milano, il Saggiatore, 1984.
- Hayriye Kayı-Aydar, *Positioning Theory in Applied Linguistics. Research Design and Applications*, London, Palgrave Macmillan, 2019.
- George A. Kelly, *A Theory of Personality. The Psychology of Personal Constructs*, New York, Norton, 1963.
- Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La déclaration d'amour comme acte de langage*, in *La dichiarazione d'amore. La dichiarazione d'amore. Atti del Colloquio d'Urbino. 15-17 luglio 1996*, a cura di Nadine Gelas e Catherine Kerbrat-Orecchioni, Genova, Erga, 1998, pp. 15-40, cit. pp. 35-36.
- Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*, I, Paris, Armand Colin, 1990.
- Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Universali e variazioni culturali nei sistemi conversazionali*, in C. Galimberti, *La conversazione* (1992), op. cit., pp. 157-184.

- Francesco La Mantia, *Se l'enunciatore non parla. Note sulla nozione ducrotiana di «punto di vista»*, in *Linguistica e filosofia del linguaggio. Studi in onore di Daniele Gambarara*, a cura di M. W. Bruno, D. Chiricò, F. Cimatti, G. Cosenza, A. De Marco, E. Fadda, G. Lo Feudo, M. Mazzeo, C. Stancati, Milano-Udine, Mimesis, 2018, pp. 307-319.
- Francesco La Mantia, *Seconda persona. Enunciazione e psicoanalisi*, Macerata, Quodlibet, 2020.
- Jacques Lacan, *Il Seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi 1954-1955*, a cura di Giacomo B. Contri, Torino, Einaudi, 1991.
- Jacques Lacan, *Scritti*, a cura di Giacomo B. Contri, Torino, Einaudi, 2002.
- Jacques Lacan, *Il Seminario. Libro III. Le psicosi 1955-1956*, a cura di Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2010.
- Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XVIII. Di un discorso che non sarebbe del sembiante. 1971*, a cura di Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2010.
- Franco Lai, *Paesaggi sonori e etnografie del silenzio: un'introduzione*, «Anuac», 6/2, 2017, pp. 197-218; DOI: <<https://doi.org/10.7340/anuac2239-625X-3152>>. Ultimo accesso: febbraio 2023.
- Ronald Laing, *L'io e gli altri. Psicopatologia dei processi interattivi*, Firenze, Sansoni, 1977.
- Robin Lakoff, *The Logic of Politeness or Minding Your P's and Q's*, in Claudia W. Corum, Thomas Cedric Smith-Stark, Ann Weiser (edited by), *Papers from the 9th Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*, Chicago, Chicago Linguistic Society, pp. 292-305.
- Samuel R. Levin, *Concerning what Kind of Speech Act a Poem is*, in Teun A. van Dijk, *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam, North-Holland, 1976, pp. 141-160.
- Emmanuel Levinas, *Nomi propri*, a cura di Francesco Paolo Ciglia, Bologna, Marietti, 1984.
- Stephen C. Levinson, *La pragmatica*, Bologna, il Mulino, 1985.
- Luigi M. Lombardi Satriani, *Il dialogo morti-vivi nella cultura folklorica del Sud d'Italia*, in G. Ferroni, *Il dialogo*, op. cit., pp. 200-210.
- Niva Lorenzini, *Il presente della poesia. 1960-1990*, Bologna, il Mulino, 1991.
- Jurij M. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985.
- Bronislaw Malinowski, *The Problem of Meaning in Primitive Languages*, in Charles Kay Ogden, Ivor Armstrong Richards, *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, New York, Harcourt, 1923, pp. 296-336.

- Guido Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002.
- Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005.
- Maria Luisa Meneghetti, *Dialogo, intertestualità e semantica poetica. Un esempio: Mario Equicola e la lirica provenzale*, in G. Ferroni, *Il dialogo*, op. cit., pp. 87-100.
- Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978 (2012).
- Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987.
- Vivienne G. Mylne, *Le Dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, a cura di Françoise Tilkin, Paris, Universitas, 1994.
- Marina Mizzau, *E tu allora? Il conflitto nella comunicazione quotidiana*, Bologna, il Mulino, 2002.
- Bice Mortara Garavelli, *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso*, Palermo, Sellerio, 1985.
- Luigi Muzzetto, *Il soggetto e il sociale. Alfred Schütz e il mondo taken for granted*, Pisa, Edizioni ETS, 2005.
- Antimo Negri, *Dialogo e consenso*, in G. Ferroni, *Il dialogo*, op. cit., pp. 228-242.
- Mario Perniola, *Dal dialogo al transito*, in G. Ferroni, *Il dialogo*, op. cit., pp. 243-252.
- Stefania Piccinato, *Per una lettura dialogica del romanzo jamesiano*, in G. Ferroni, *Il dialogo*, op. cit., pp. 124-137.
- Sabine Pirchio, Clotilde Pontecorvo e Laura Sterponi, *Dialogare nelle conversazioni in famiglia*, in C. Bazzanella, *Sul dialogo*, op. cit., pp. 47-57.
- François Recanati, *La transparence et l'énonciation. Pour introduire à la pragmatique*, Paris, Seuil, 1979.
- Michael J. Reddy, *The Conduit Metaphor – A Case of Frame Conflict in Our Language about Language*, in Andrew Ortony (a cura di), *Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, pp. 284-324.
- Fabio Rossi, *Il dialogo nel parlato filmico*, in C. Bazzanella, *Sul dialogo*, op. cit., pp. 161-175.
- Jurgen Ruesch, Gregory Bateson, *La matrice sociale della psichiatria*, Bologna, il mulino, 1976.
- Alberto Panza, *Aspetti della metacomunicazione nello spazio analitico-terapeutico*, in G. Ferroni, *Il dialogo*, op. cit., pp. 211-218.

- Jean Piaget, *Il linguaggio e il pensiero del fanciullo*, presentazione di Alberto Marzi, Firenze, Giunti-Barbera, 1981.
- Gian Luca Picconi, *La prosa in prosa del mondo: su Noi di Alessandro Broggi*, «formavera», 14 febbraio 2022. URL: <<https://formavera.com/2022/02/14/la-prosa-in-prosa-del-mondo-su-noi-di-alessandro-broggi-gian-luca-picconi/comment-page-1/>>. Ultimo accesso: febbraio 2023.
- Harvey Sacks, Emanuel A. Schegloff, Gail Jefferson, *A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation*, «Language», 50/4, 1974, pp. 696-735.
- Harvey Sacks, *Lectures on Conversation*, Oxford, Blackwell, 1992.
- Harvey Sacks, *L'analisi della conversazione*, a cura di Enrico Caniglia, Roma, Armando, 2007.
- Harvey Sacks, *Fare sociologia*, a cura di Enrico Caniglia, Andrea Spreafico e Federico Zanettin, Pavia, Altravista, 2017.
- Marina Sbisà, *Linguaggio, ragione, interazione. Per una teoria pragmatica degli atti linguistici*, Bologna, il Mulino, 1989.
- Marina Sbisà, *Affetto e diritto come dimensioni dell'interazione verbale*, in C. Galimberti, *La conversazione* (1992), op. cit., pp. 185-203, cit. p. 186.
- Marina Sbisà (a cura di), *Gli atti linguistici. Aspetti e problemi di filosofia del linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1978 (1993).
- Raffaella Scarpa, *Secondo Novecento: lingua, stile, metrica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.
- Raffaella Scarpa, *Lo stile dell'abuso. Violenza domestica e linguaggio*, Roma, Treccani, 2021.
- John R. Searle, *Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.
- Cesare Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.
- Cesare Segre, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991.
- Luca Serianni, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria. Suoni forme costrutti*, Torino, UTET, 1988.
- Luca Serianni, *Lingua poetica e rappresentazioni dell'oralità*, «Studi linguistici italiani», XXXI, 2005, pp. 3-32.
- Niccolò Scaffai, *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci, 2015.

- Deborah Schiffrin, *Everyday Argument: The Organization of Diversity in Talk*, in *Handbook of Discourse Analysis. Vol. 3. Discourse and Dialogue*, edited by Teun A. van Dijk, London, Academic Press, 1985, pp. 35-46.
- Alfred Schütz, *La fenomenologia del mondo sociale*, Bologna, il Mulino, 1974.
- Johannes Schwitalla, *Essais pour l'analyse de l'orientation et de la classification des dialogues*, in *Stratégies discursives. Actes du Colloque du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques de Lyon, 20-22 mai 1977*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978, pp. 165-180.
- Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Paris, Millon, 2005.
- Leo Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, a cura di Claudia Caffi e Cesare Segre, traduzione di Livia Tonelli, Milano, il Saggiatore, 2007.
- Sorin Stati, *Il dialogo. Considerazioni di linguistica pragmatica*, Napoli, Liguori, 1982.
- Giovanni Straniero, *Faccia a faccia. Interazione sociale e osservazione partecipante nell'opera di Erving Goffman*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.
- Matteo Tasca, «Positioning theory» e analisi del soggetto lirico, «Enthymema», 25, 2020, pp. 445-463.
- Benvenuto Terracini, *La lingua come dialogo*, in Id., *Lingua libera e libertà linguistica. Introduzione alla linguistica storica*, Torino, Einaudi, 1970.
- Enrico Testa, *Simulazione di parlato. Fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.
- Enrico Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.
- Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni Editore, 1999.
- Enrico Testa, *Lingua e poesia negli anni Sessanta*, in Stefano Giovannuzzi (a cura di), *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, pp. 21-44.
- Enrico Testa (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005.
- Tzvetan Todorov, *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, trad. it. di Anna Maria Marietti, Torino, Einaudi, 1990.
- Carmelo Tramontana, *Il sistema dialogico della Commedia*, «Linguistica e Letteratura», 24/1-2, 1999, pp. 9-45.

- Alain Trognon, *Psicologia cognitiva e analisi delle conversazioni*, in C. Galimberti, *La conversazione* (1992), op. cit., pp. 115-155.
- Valeria Ugazio, *Storie permesse, storie proibite. Polarità semantiche familiari e psicopatologie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- Teun A. van Dijk, *Testo e contesto. Studi di semantica e pragmatica del discorso*, Bologna, il Mulino, 1980.
- Gianni Vattimo, *Introduzione a Id.* (a cura di), *Filosofia '90. Oltre la svolta linguistica*, Bari, Laterza, 1991.
- Federica Venier, *Il potere del discorso. Retorica e pragmatica linguistica*, Roma, Carocci, 2008.
- Maurizio Viaro, *Conversazione, terapia familiare e intervista circolare*, in C. Galimberti, *La conversazione*, op. cit., pp. 87-114.
- Lev S. Vygotskij, *Pensiero e linguaggio. Ricerche psicologiche*, a cura di Luciano Mecacci, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- Marco Villa, *Poesia e ripetizione lessicale. D'Annunzio, Pascoli, primo Novecento*, Pisa, ETS, 2020.
- Valentin N. Vološinov, *Marxismo e filosofia del linguaggio*, Bari, Dedalo, 1976.
- Paul Watzlawick, Janet Helmick Beavin, Don D. Jackson, *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi, delle patologie e dei paradossi*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1971.
- Silvano Zucal, *Lineamenti di pensiero dialogico*, Brescia, Morcelliana, 2004.
- Andrzej Zuczkowski, Ramona Bongelli, Ilaria Riccioni, *Epistemic Stance in Dialogue. Knowing, Unknowing, Believing*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2017.

Bibliografia per autori

Studi sulla *Commedia*

- Erich Auerbach, *Studi su Dante*, prefazione di Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1999.
- Zygmunt G. Baranski, *Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, Napoli, Liguori, 2000.
- Anna Maria Chiavacci Leonardi, *Questioni di punteggiatura in due celebri attacchi danteschi (Inf. II 76–78 e X 67–69)*, «Lettere Italiane», 36/1, 1984, pp. 3-24.
- Anna Maria Chiavacci Leonardi, commento a Dante Alighieri, *Commedia*, op. cit.

- Gianfranco Contini, *Un'interpretazione di Dante*, in Id., *Varianti e altra linguistica: Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 369-406.
- Margherita De Bonfils Templer, *Il Virgilio dantesco e il secondo sogno del Purgatorio (Purg. XIX)*, «Italice», 59/1, 1982, pp. 41-53.
- Francesco De Sanctis, *Saggi critici*, II, a cura di Luigi Russo, Bari, Laterza, 1952.
- Paolo De Ventura, *Dramma e dialogo nella «Commedia di Dante». Il linguaggio della mimesi per un resoconto dall'aldilà*, Napoli, Liguori, 2007.
- Bernardo Delmay, *I personaggi della Divina Commedia: classificazione e regesto*, Firenze, Olschki, 1986.
- Luigi Derla, *L'altro Virgilio dantesco*, «Testo», 16/29-30, 1995, pp. 40-71.
- Roger Dragonetti, *Le tragique de Virgile*, «Studi danteschi», XXXVIII, 1961, pp. 47-74.
- Kenelm Foster, *The Two Dantes and Other Studies*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1977.
- Pierantonio Frare, *Il potere della parola: su "Inferno" I e II*, «Lettere Italiane», 56/4, 2004, pp. 543-569.
- John Freccero, *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, il Mulino, 1989.
- Edoardo Fumagalli, *Dante e Virgilio*, in Id., *Il giusto Enea e il pio Rifeo. Pagine dantesche*, Firenze, Olschki, 2012.
- Emma Grimaldi, *Il gioco della zara. Dante tra Virgilio e Beatrice: alcune riflessioni*, Pisa, Edizioni ETS, 2017.
- Robert Hollander, *Il Virgilio dantesco: tragedia nella «Commedia»*, Firenze, Olschki, 1983.
- Giuseppina Mezzadroli, *Enigmi del racconto e strategia comunicativa nei riassunti autotestuali della "Commedia" dantesca*, «Lettere Italiane», 41/4, 1989, pp. 481-531.
- Stefano Milonia, «*Tu se' morto*». *Riflessione sulle condizioni di esistenza dell'io nella «Commedia»*, «Strumenti critici», XXXI, 3, 2016, pp. 433-449.
- Nicolò Mineo, *Per un'analisi della struttura significativa del dialogo nella "Commedia"*, «Lecture classensi», 17, 1988, pp. 9-22.
- Nicolò Mineo, *Per un'analisi della struttura significativa del dialogo nella Divina commedia*, in Id., *Dante: un sogno di armonia terrena*, vol. 2, Torino, Tirrenia Stampatori, 2005.
- Christian Moevs, *The Metaphysics of Dante's Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

- Mario Petrini, *Situazione e poesia nel secondo canto dell'«Inferno»*, «Belfagor», 15/2, 1960, pp. 205-212.
- Paolo Pizzimento, «*Conosco i segni dell'antica fiamma*»: il dialogo tra Beatrice e Dante (*Purg. XXX*), in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), Roma, Adi editore, 2018.
- Thomas E. Mussio, *The Poetics of Compression: The Role of “aposiopesis” in the Representation of Conversion in Dante’s “Commedia”*, «Italice», 81/2, 2004, pp. 157-169.
- André Pézard, *Dans le sillage de Dante*, Paris, Société d'études italiennes, 1975.
- Charles S. Singleton, *Dante's Commedia. Elements of structure*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2019.
- Paul W. Spillenger, *An aspect of Vergil's role in the “Commedia”*, «Romance Notes», 24/1, 1983, pp. 55-58.
- Erich Staedler, *Das rhetorische Element in Dantes Divina Commedia*, «Deutsches Dante-Jahrbuch», 22, 1940, pp. 107-151.
- Aldo Vallone, *Il silenzio in Dante*, «Dante Studies», 110, 1992, pp. 45-56.
- Roberto Wis, *Il conte Ugolino diventa di nuovo un essere umano*, «Neuphilologische Mitteilungen», 86/3, 1985, pp. 289-293.

Studi su Pascoli

- AA. VV., *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte. Convegno bolognese (28-30 marzo 1958)*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, in 3 voll.
- Renato Aymone, *Introduzione a G. Pascoli, Nuovi poemetti*, op. cit., pp. V-LXVIII.
- Gian Luigi Beccaria, *Polivalenza e dissolvenza del linguaggio poetico: Giovanni Pascoli*, in Id., *Le forme della lontananza*, op. cit.
- Marino Boaglio, *L'«ultimo sogno» e la coscienza del nulla*, «Lettere Italiane», 34/3, 1982, pp. 414-425.
- Carla Chiummo, *Guida alla lettura di «Myrica» di Pascoli*, Roma-Bari, Laterza, 2014.
- Nadia Ebani, *L'ultima passeggiata, primo poemetto pascoliano*, in Ead., *Pascoli e il canzoniere. Ragioni e concatenazioni nelle prime raccolte pascoliane*, Verona, Edizioni Fiorini, 2005.
- Nadia Ebani (a cura di), *Per Giovanni Pascoli nel primo centenario dalla morte. Atti del Convegno di Studi Pascoliani. Verona, 21-22 marzo 2012*, Pisa, Edizioni ETS, 2013.

- Olivia Galisson, *La mémoire des morts: un dialogue avec les disparus*, in *Giovanni Pascoli et la modernité. Questionnements poétiques*, actes de la journée d'études organisée à l'Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3, le 12 décembre 2009 par Jean-Charles Vegliante et Yannick Gouchan, Paris, CIRCE (Sorbonne Nouvelle) – LECEMO, 2010, pp. 41-48.
- Cesare Garboli, *Al lettore*, in *Giovanni Pascoli, Poesie e prose scelte*, progetto editoriale, introduzioni e commento di Cesare Garboli, *Tomo primo*, Milano, Mondadori, 2002.
- Cesare Garboli, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, Macerata, Quodlibet, 2020.
- Giovanni Getto, *L'ispirazione cosmica nella poesia di Giovanni Pascoli*, «Lettere Italiane», 10/2, 1958, pp. 154-188.
- Antonio Girardi, *Pascoli secondo Pasolini*, «Studi Novecenteschi», 24/54, 1997, pp. 403-410.
- Adolfo Jenni, *Pascoli tecnico*, in *Studi per il centenario*, vol. 2, op. cit., pp. 9-28.
- Giuseppe Leonelli, *Il "Ritorno a San Mauro" nello sviluppo della poesia pascoliana*, in *Giovanni Pascoli, Il ritorno a San Mauro*, introduzione e commento di Cesare Garboli, a cura di Giuseppe Leonelli, Milano, Mondadori, 1995.
- Pier Vincenzo Mengaldo, *Nota introduttiva* a G. Pascoli, *Myricae* (1981), ora in Id., *La tradizione del Novecento*, op. cit., pp. 79-137.
- Giuseppe Nava, commento a Giovanni Pascoli, *Canti di Castelveccchio*, introduzione e note di Giuseppe Nava, Milano, Rizzoli, 1983 (1994⁵).
- Anthony Oldcorn, *"Finestra illuminata"*, in M. Pazzaglia (a cura di), *Nel centenario di «Myricae»*, op. cit., pp. 111-122.
- Mario Pazzaglia (a cura di), *Nel centenario di «Myricae». Atti del Convegno di studi pascoliani, San Mauro Pascoli, 19-20 maggio 1990*, Firenze, La Nuova Italia, 1991.
- Mario Pazzaglia, *Pascoli*, Roma, Salerno Editrice, 2002.
- Giorgio Bàrberi Squarotti, *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Messina-Firenze, D'Anna, 1966.
- Alfredo Stussi, *Aspetti del linguaggio poetico di Giovanni Pascoli*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», 38/1-2, 1969, pp. 1-37.
- Gino Tellini, *Pascoli e i fantasmi del quotidiano. Appunti su La tessitrice*, in Id., *Le muse inquiete dei moderni. Pascoli, Svevo, Palazzeschi e altri*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006.
- Gaetano Trombatore, *Il ritorno a San Mauro*, in *Studi per il centenario*, vol. 1, op. cit.

- Aldo Vallone, *‘Vedere’ ‘udire-sentire’ ‘piangere-lagrime’ nella poesia pascoliana*, in *Studi per il centenario*, vol. 2, op. cit., pp. 89-120.
- Laura Venturini, *Il sogno e il mancato incontro con la madre*, in N. Ebani, *Per Giovanni Pascoli*, op. cit., pp. 183-197.

Studi su Gozzano

- AA. VV., *Guido Gozzano. I giorni, le opere. Atti del Convegno nazionale di studi, Torino, 26-28 ottobre 1983*, Firenze, Olschki, 1985.
- Giorgio Barberi Squarotti, *Gozzano: letteratura e vita*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, op. cit., pp. 61-78.
- Gian Luigi Beccaria, *Canto e controcanto: Guido Gozzano*, in Id., *Le forme della lontananza*, op. cit.
- Sara Calì, *Gozzano tra d’Annunzio e Pascoli. Legami intertestuali*, tesi di dottorato, Università degli Studi “Roma Tre”, 2011.
- Edoardo Esposito (a cura di), *Guido Gozzano, La Signorina Felicita ovvero la felicità*, Milano, il Saggiatore, 1983.
- Giovanni Getto, *Guido Gozzano e la letteratura del Novecento*, «Lettere Italiane», 18/4, 1966, pp. 403-426.
- Marziano Guglielminetti, *La corrosione del parlato nella lirica di Gozzano*, in Id., *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*, Milano, Silva, 1967.
- Luca Lenzini, *Il «libro di passato». Sull’istanza narrativa dei «Colloqui»*, «Studi Novecenteschi», 12/30, 1985, pp. 275-307.
- Niva Lorenzini, *«I colloqui» di Guido Gozzano*, in *Letteratura italiana Einaudi. Le Opere*, I, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1992.
- Michele Mari, *Le «farfalle» di Gozzano e la tradizione didascalica cinque-settecentesca*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, op. cit., pp. 149-167.
- Gaetano Mariani, *L’eredità ottocentesca di Gozzano e il suo nuovo linguaggio*, in Id., *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, Padova, Liviana Editrice, 1983.
- Giulio Marzot, *Guido Gozzano*, «Belfagor», 4/1, 1949, pp. 1-20.
- Matteo Meloni, *Colloqui. Il dialogo nella poesia di Guido Gozzano*, «Smeriliana», 22, 2019, pp. 207-222.
- Eugenio Montale, *Gozzano, dopo trent’anni*, «Lo Smeraldo», V, 5, 1951, pp. 3-8, ora in Id., *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1997.

- Marina Paino, *Signore e signorine di Guido Gozzano*, Pisa, Edizioni ETS, 2012.
- Giovanni Rossino, *Elaborazione d'una lirica gozzaniana: Cocotte*, «Lettere Italiane», 8/4, 1956, pp. 410-425.
- Edoardo Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966.

Studi su Palazzeschi e la scuola crepuscolare

- Giorgio Barberi Squarotti, *Il «grado zero» di Moretti*, in G. Calisesi, *Atti del Convegno su Marino Moretti*, op. cit., pp. 258-274.
- Giorgio Calisesi (a cura di), *Atti del Convegno su Marino Moretti. Ottobre 1975*, Milano, il Saggiatore, 1977.
- Fausto Curi, *La carnevalizzazione della poesia*, in G. Calisesi, *Atti del Convegno su Marino Moretti*, op. cit., pp. 285-294.
- Adele Dei, *Giocare col fuoco. Storia di Palazzeschi poeta*, in A. Palazzeschi, *Tutte le poesie*, op. cit., pp. IX-XLI.
- Giuseppe Farinelli, «Perché tu mi dici poeta?» *Storia e poesia del movimento crepuscolare*, Roma, Carocci, 2005.
- Giuseppe Farinelli, *Pascoli e i crepuscolari*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 42/3, 2013, pp. 99-107.
- Valentina Fulginiti, *Passeggiate nella città proibita: prostituzione, erotismo e trasgressione ne L'incendiario di Aldo Palazzeschi*, «Carte Italiane», 2/9, 2014, pp. 137-157.
- Antonio Girardi, *Colloqui crepuscolari*, «Belfagor», 63/4, 2008, pp. 405-414.
- Marziano Guglielminetti, *Da Moretti a Gozzano, e viceversa*, in G. Calisesi, *Atti del Convegno su Marino Moretti*, op. cit., pp.176-208.
- Claude Imberty, *Le regard sans la métaphore*, in G. Tellini, *Aldo Palazzeschi et les avants-gardes*, op. cit., pp. 69-94.
- Idolina Landolfi, *Introduzione a Sergio Corazzini, Poesie*, Milano, Rizzoli, 1992.
- Laura Lepri, *Il funambolo incosciente. Aldo Palazzeschi 1905-1914*, Firenze, Olschki, 1991.
- François Livi, *Tra crepuscolarismo e futurismo: Govoni e Palazzeschi*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1980.
- François Livi, *La parola crepuscolare. Corazzini, Gozzano, Moretti*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1986.
- Giuseppe Nava, *Pascoli e Moretti*, in G. Calisesi, *Atti del Convegno su Marino Moretti*, op. cit., pp. 396-426.

- Giorgio Pullini, *Aldo Palazzeschi*, Milano, Mursia, 1972.
- Silvio Ramat, *Sul «lapis» di Marino Moretti*, in G. Calisesi, *Atti del Convegno su Marino Moretti*, op. cit., pp. 295-314.
- Natale Tedesco, *La condizione crepuscolare. Saggi sulla poesia italiana del '900*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1970.
- Gino Tellini (a cura di), *Aldo Palazzeschi et les avants-gardes. Atti del Colloquio Internazionale. Istituto Italiano di Cultura, Parigi, 17 novembre 2000*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2002.
- Gino Tellini, commento a *I fiori*, in Id., *Letteratura italiana. Un metodo di studio*, Milano, Mondadori Education, collana Le Monnier Università, 2011.

Studi su Luzi

- Carlo Alberto Augieri, *Somiglianza non metaforica e grammatica dell'inclusione molteplice. Sull'analogia «contigua» dell'ermetismo fiorentino*, in A. Dolfi, *L'Ermetismo e Firenze*, vol. 1, op. cit., pp. 49-71.
- Laura Baffoni Licata, *“Per il battesimo dei nostri frammenti”: l'itinerario del dicibile nella poesia di Mario Luzi*, «Italice», 77/1, Spring 2000, pp. 105-125.
- Neuro Bonifazi, *Mario Luzi*, Ravenna, Longo, 1986.
- Roberto Cardini, Mariangela Regoliosi (a cura di), *Gli intellettuali italiani e la poesia di Mario Luzi*, Roma, Bulzoni, 2001.
- Cosimo Cucinotta, *Mario Luzi. Le stagioni del giusto (1935-1960)*, Firenze, Le Lettere, 2010.
- Francesca D'Alessandro, *Introduzione a Mario Luzi*, Vittorio Sereni, *Le pieghe della vita. Carteggio (1940-1982)*, a cura di Francesca D'Alessandro, Roma, Aragno, 2017.
- Milo De Angelis, *Breve viaggio tra le ombre di Mario Luzi*, «Nuovi argomenti», 20 ottobre 2014, URL: <www.nuoviargomenti.net/oesie/breve-viaggio-tra-le-ombre-di-mario-luzi/>. Ultimo accesso: febbraio 2023.
- Anna Dolfi (a cura di), *L'Ermetismo e Firenze. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 27-31 ottobre 2014*, in 2 voll. (vol. 1, *Critici, traduttori, maestri, modelli*; vol. 2, *Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni*), Firenze, Firenze University Press, 2016.
- Anna Dolfi, *Tempo e paesaggio dal «fondo delle campagne»*, in Ead., *L'Ermetismo e Firenze*, vol. 2, op. cit., pp. 71-76.

- Massimo Fanfani, *La vicenda del termine «Ermetismo»*, in A. Dolfi, *L'Ermetismo e Firenze*, vol. 1, op. cit., pp. 39-47.
- Giovanni Fontana, *Disconoscimenti. Appunti su "Nel magma" di Mario Luzi*, «Nuova Corrente», 54/140, 2007, pp. 257-282.
- Franco Fortini, *Di Luzi*, in Id., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 41-75.
- Alberto Frattini, *Luzi dal monologo al dialogo*, in Id., *Poeti italiani tra primo e secondo Novecento*, Milano, Edizioni IPL, 1967, pp. 287-298.
- Marta Gas, *Sodalizio e congedo: Mario Luzi e il simbolismo*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, 2017.
- Lorenza Gattamorta, *La memoria delle parole. Luzi tra Eliot e Dante*, Bologna, il Mulino, 2002.
- Sergio Givone, *Voce e silenzio nel linguaggio poetico di Luzi*, in R. Cardini, Mariangela Regoliosi, op. cit., pp. 27-35.
- Keala Jewell, *Trapassi della storia, trapassi della poesia: l'elegia in Mario Luzi*, «Studi Novecenteschi», 18/41, 1991, pp. 153-184.
- Romano Luperini, *Luzi e la crisi del genere lirico da «Onore del vero» a «Nel magma»*, in A. Dolfi, *L'Ermetismo e Firenze*, vol. 2, op. cit., pp. 109-118.
- Alfredo Luzi, *«L'enigma» e «lo scriba» nella poesia dell'ultimo Luzi. Il nodo ermeneutico di «Su fondamenti invisibili»*, «Studi Novecenteschi», 15/36, 1988, pp. 349-366.
- Manuele Marinoni, *La «funzione» D'Annunzio nella grammatica degli ermetici*, in A. Dolfi, *L'Ermetismo e Firenze*, vol. 1, op. cit., pp. 323-340.
- Marco Menicacci, *Luzi. Il demone filosofico*, Firenze, Franco Cesati, 2007.
- Giuseppe Nicoletti (a cura di), *Per Mario Luzi. Atti della giornata di studio. Firenze – 20 gennaio 1995*, Roma, Bulzoni, 1997.
- Anna Panicali, *Saggio su Mario Luzi*, Milano, Garzanti, 1987.
- Anna Panicali, *Mario Luzi*, «Belfagor», 48/4, 1993, pp. 413-442.
- Anna Panicali, *Dialogo, visione, «l'antico salmodiare»*, in G. Nicoletti (a cura di), *Per Mario Luzi*, op. cit., pp. 33-50.
- Stefano Pastore, *Ripetizione e disgiunzione nella poesia di Mario Luzi*, «Italianistica», 23/2-3, 1994, pp. 491-512.
- Giancarlo Quiriconi, *Il fuoco e la metamorfosi. La scommessa totale di Mario Luzi*, Bologna, Cappelli, 1980.

- Giancarlo Quiriconi, *Dare corpo al contraddittorio, voce al movimento. Sul teatro di Mario Luzi*, in R. Cardini, Mariangela Regoliosi, *Gli intellettuali italiani e la poesia di Mario Luzi*, op. cit., pp. 53-64.
- Giovanni Raboni, *Il respiro del pensiero*, in *Pensiero e poesia nell'opera di Mario Luzi*, a cura di Stefano Mecatti, Firenze, Vallecchi, 1989.
- Giovanni Raboni, *Luzi, conoscenza per ardore*, in Id., *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, Milano, Garzanti, 2005.
- Silvio Ramat, *Purgatorio e inesistenza in due testi poetici medio-novecenteschi*, in Id., *I sogni di Costantino*, Milano, Mursia, 1988.
- Aldo Rossi, *Nel magma di Mario Luzi*, «L'Approdo letterario», 10, 1964, pp. 139-141.
- Tommaso Tarani, *Ermetismo e surrealismo. Influssi e convergenze tematiche*, in A. Dolfi, *L'Ermetismo e Firenze*, vol. 1, op. cit., pp. 95-124.
- Laura Toppan, *Da "Primizie del deserto" a "Su fondamenti invisibili": il dantismo «ideologico» di Luzi*, «Studi Novecenteschi», 24/53, 1997, pp. 147-174.
- Laura Toppan, *De Angelis e Luzi: dialogicità e interrogazione in poesia*, in A. Russo Previtali, J. Nimis, *L'avventura della permanenza*, op. cit., pp. 147-164.
- Stefano Verdino, *Introduzione a M. Luzi, L'opera poetica*, op. cit., pp. XI-LIV.
- Stefano Verdino, *La poesia di Mario Luzi. Studi e materiali (1981-2005)*, Padova, Esedra, 2006.
- Giorgio Villani, *Ordine e immagine: fra la figuratività ermetica e surrealista*, in A. Dolfi, *L'Ermetismo e Firenze*, vol. 1, op. cit., pp. 125-132.
- Vincenzo Vitiello, *Silenti Deo: dire Dio per frasi e incisi*, in R. Cardini, Mariangela Regoliosi, *Gli intellettuali italiani e la poesia di Mario Luzi*, op. cit., pp. 1-25.
- Giuseppe Zagarrò, *Luzi*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.

Studi su Sereni

- Stefano Agosti, *Incontro con la poesia di Sereni*, in E. Esposito (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, op. cit., pp. 17-28.
- Laura Barile, *Gli scrittori di un poeta. Sereni lettore di romanzi*, in E. Esposito (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, op. cit., pp. 261-280.
- Alberto Comparini, *La poesia di Vittorio Sereni tra fenomenologia, esistenzialismo, relazionismo e nichilismo*, in Id., *Geocritica e poesia dell'esistenza*, Milano – Udine, Mimesis, 2018.

- Mattia Coppo, *Alcuni appunti sul verso di Stella variabile*, in E. Esposito (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, op. cit., pp. 239-253.
- Francesca D'Alessandro, *La genesi tematica e stilistica degli Strumenti umani*, in G. Fioroni (a cura di), *«Gli strumenti umani» di Vittorio Sereni*, op. cit., pp. 13-44.
- Francesca D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2010.
- Edoardo Esposito (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Atti del Convegno (Milano-Luino, 24-26 ottobre 2013), Milano, Ledizioni, 2014.
- Edoardo Esposito, *Lettura della poesia di Vittorio Sereni*, Milano-Udine, Mimesis, 2015.
- Georgia Fioroni (a cura di), *«Gli strumenti umani» di Vittorio Sereni*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2016.
- Paolo Giovannetti, *Se, e come racconta la poesia di Vittorio Sereni*, in E. Esposito, *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, op. cit., pp. 43-58.
- Maria Antonietta Grignani, *Posizione del soggetto nella poesia del secondo Novecento*, in Ead., *La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, Novara, Interlinea, 2002.
- Maria Antonietta Grignani, *«Voci pausate e ritmiche»: tra prosa e poesia?*, in E. Esposito (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, op. cit., pp. 83-92.
- Fabio Magro, *Lettura di A Parma con A. B.*, in E. Esposito, *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, op. cit., pp. 205-224.
- Fabio Magro, *Il lavoro del poeta. Sulle varianti de Gli strumenti umani di Vittorio Sereni*, in G. Fioroni, *«Gli strumenti umani» di Vittorio Sereni*, op. cit., pp. 135-165.
- Pier Vincenzo Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, «Strumenti critici», VI, 17, 1972, pp. 19-48, ora in Vittorio Sereni, *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 89-116.
- Pier Vincenzo Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni*, «Quaderni piacentini», IX, 1983, pp. 3-18.
- Nicola Merola, Caterina Verbaro (a cura di), *Il sogno raccontato. Atti del Convegno internazionale, Arcavata di Rende, 12-14 novembre 1994*, Vibo Valentia, Monteleone, 1996.
- Laura Neri, *Le forme del tempo nel Diario d'Algeria*, in E. Esposito, *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, op. cit., pp. 115-126.
- Renato Nisticò, *Sogno reale e sogno prospettico. Appunti per una retorica del sogno in Vittorio Sereni*, in N. Merola, C. Verbaro (a cura di), *Il sogno raccontato*, op. cit., pp. 247-268.

- Renato Nisticò, *Ellissi e metamorfosi: una diversa lettura de «La spiaggia» di Vittorio Sereni*, «Studi Novecenteschi», 24/54, 1997, pp. 379- 393.
- Renato Nisticò, *Nostalgia di presenze. La poesia di Sereni verso la prosa*, Lecce, Manni, 1998.
- Giovanni Pacchiano, *Le ortensie di Sereni*, in E. Esposito, *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, op. cit., pp. 95-100.
- Silvio Ramat, *Il «Diario d’Algeria» e la parte dell’altro*, in Id., *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976, pp. 559-566.
- Niccolò Scaffai, *Appunti per un commento a Stella variabile*, in E. Esposito (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, op. cit., pp. 191-204.
- Oscar Schiavone, *Lettura di Una visita in fabbrica di Vittorio Sereni*, «Rivista di letteratura italiana», XXXV/3, pp. 99-119, 2006.
- Enrico Testa, *Di alcuni motivi antropologici nella poesia di Sereni*, in E. Esposito, *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, op. cit., pp. 29-42.
- Paolo Zublena, *La memoria, la ripetizione, il nulla. Lettura di Intervista a un suicida*, in E. Esposito (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, op. cit., pp. 139-152.

Studi su Montale

- Stefano Agosti, *Forme trans-comunicative in Xenia*, in Id., *Il testo poetico. Teoria e pratiche d’analisi*, op. cit., pp. 193-207.
- Piero Bigongiari, *Montale fra senso e non senso verso il «correlativo soggettivo»*, in S. Campailla, C. F. Goffis, *La poesia di Eugenio Montale*, op. cit., pp. 473-485.
- Rosa Brambilla (a cura di), *Eugenio Montale e la problematica del nostro tempo. Atti del Seminario di studio. Assisi, 26-29 novembre 1981*, Assisi, Biblioteca della Pro Civitate Christiana, 1982.
- Sergio Campailla, Cesare Federico Goffis (a cura di), *La poesia di Eugenio Montale. Atti del Convegno Internazionale tenuto a Genova dal 25 al 28 novembre 1982*, Firenze, Le Monnier, 1984.
- Umberto Carpi, *Montale dopo il fascismo. Dalla “Bufera” a “Satura”*, Padova, Liviana, 1971.
- Riccardo Castellana, *Introduzione a Eugenio Montale, Satura*, a cura di Riccardo Castellana, Milano, Mondadori, 2018, pp. LXI-LXIX.

- Vittorio Coletti, *L'italiano di Montale*, in A. Sansa, *Il secolo di Montale*, op. cit., pp. 137-160.
- Alberto Comparini, *Montale, la poesia moderna e l'autobiografia in versi*, «Studi Novecenteschi», 40/85, 2013, pp. 105-128.
- Fausto Curi, *Satura, ri-nascita dello «stile comico»*, in A. Sansa, *Il secolo di Montale*, op. cit., pp. 563-573.
- Marco Forti, *Eugenio Montale. La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, Milano, Mursia, 1973.
- Franco Fortini, «*Satura*» nel 1971, ora in E. Montale, *Satura*, op. cit., pp. 309-332.
- Alberto Frattini, *Montale e la poesia del Novecento*, in R. Brambilla, *Eugenio Montale e la problematica del nostro tempo*, op. cit., pp. 15-38.
- Sergio Givone, *Lettura filosofica di Montale. Il tempo e il male*, in *Il secolo di Montale*, op. cit., pp. 71-82.
- Filippo Grazzini, *Taccuino per Satura. Elaborazione e tematiche del quarto libro di Montale*, Viterbo, Sette Città, 2012.
- Dante Isella, *Ancora sulla struttura di «Satura»*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990.
- Angelo Jacomuzzi, *La poesia di Montale. Dagli Ossi ai Diari*, Torino, Einaudi, 1978.
- Angelo Marchese, *Amico dell'invisibile. La personalità e la poesia di Eugenio Montale*, a cura di Stefano Verdino, Novara, Interlinea, 2006.
- Pier Vincenzo Mengaldo, *Primi appunti su «Satura»*, in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 357-381.
- Pier Paolo Pasolini, *Montale (1957)*, in Id., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1994, pp. 322-326.
- Pier Paolo Pasolini, *Satura*, «Nuovi Argomenti», 21, 1971, pp. 17-20.
- Armando Pavone, *Il nuovo Montale. Satura*, Napoli, IEM, 1972.
- Luciano Rebay, *Ripensando Montale: del dire e del non dire*, in *Il secolo di Montale*, op. cit., pp. 33-67.
- Francesca Ricci, *Il prisma di Arsenio. Montale tra Sereni e Luzi*, Bologna, Gedit, 2002.
- Edoardo Sanguineti, *Montale e la mitologia dell'«inetto»*, in A. Sansa, *Il secolo di Montale*, op. cit., pp. 269-285.
- Adriano Sansa (Fondazione Mario Novaro, a cura di), *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, Bologna, il Mulino, 1998.

- Carlo Sini, *La destrutturazione del soggetto poetico*, in A. Sansa, *Il secolo di Montale*, op. cit., pp. 83-93.
- Enrico Testa, *Montale*, Torino, Einaudi, 2000.
- Andrea Zanzotto, *Da Botta e risposta I a Satura*, in Id., *Fantasie di avvicinamento. Le letture di un poeta*, Milano, Mondadori, 1991.

Studi su Fortini

- Velio Abati, «*Dopo lungo giro ed erranza*», in F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto*, op. cit., pp. XIII-LI.
- Beatrice Benà, «*Ecco scrivo, cari piccoli*». *La storiografia poetica di Franco Fortini*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Padova, 2018.
- Alfonso Berardinelli, *Franco Fortini*, ora con il titolo *Dell'oscurità* in F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto*, op. cit., pp. 141-145.
- Ferdinando Camon, *Il mestiere di poeta*, ora in F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto*, op. cit., pp. 75-86.
- Pietro Cardelli, «*[...] Fermatevi*»: *l'imperativo nella poesia di Franco Fortini*, «Annali di studi umanistici», VI, 2018, pp. 419-458, poi in «formavera», 25 gennaio 2021. URL: <<https://formavera.com/2021/01/25/pietro-cardelli-fermatevi-limperativo-nella-poesia-di-franco-fortini/>>. Ultimo accesso: febbraio 2023.
- Francesco Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017.
- Edoardo Esposito, Gianni Turchetta, *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, Milano, Ledizioni, 2018.
- Biancamaria Frabotta, *L'estrema volontà. (Studi su Caproni, Fortini, Scialoja)*, Roma, Giulio Perrone, 2010.
- Fabio Magro, *Fortini e gli articoli per il «Manifesto»*. *Appunti di lingua e stile*, in E. Esposito, G. Turchetta, *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, op. cit., pp. 67-80.
- Pier Vincenzo Mengaldo, *I chiusi inchiostri. Scritti su Franco Fortini*, a cura di Donatello Santarone, Macerata, Quodlibet, 2020.
- Fabrizio Podda, *Il senso della scena. Lirica e iconicità nella poesia di Franco Fortini (con un inedito)*, Pisa, Pacini, 2008.
- Alberto Rollo, *En ce temps-là. Quando Fortini scriveva canzoni*, in E. Esposito, G. Turchetta, *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, op. cit., pp. 81-91.

– Pasquale Sabbatino, *Gli inverni di Fortini: il rischio dell'errore nella cultura e nella poesia*, Foggia, Bastogi, 1982.

Studi su De Angelis

– Eraldo Affinati, *Patto giurato. La poesia di Milo De Angelis*, Pescara, Tracce, 1996.

– Eraldo Affinati, *Milo de Angelis e la nobile tristezza dell'adolescenza*, introduzione a M. De Angelis, *Poesie*, op. cit., pp. V-XVIII.

– Andrea Afribo, *Deangelisiana*, in Id., *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci, 2017.

– Claudia Crocco, «Non sono il luogo di una storia generale». *Milo De Angelis attraverso Franco Fortini*, «Between», 5/10, 2015, pp. 1-14.

– Umberto Fiori, *Milo De Angelis. Qualcosa di urgente*, «Doppiozero», 9 luglio 2017. URL: <<https://www.doppiozero.com/materiali/milo-de-angelis-qualcosa-di-urgente>>. Ultimo accesso: febbraio 2023.

– Fabio Jermini, «Intervallo e fine». *Commento a una sezione di Somiglianze (1976)*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2015.

– Daniele Piccini, *Milo De Angelis*, in Id. (a cura di), *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, Milano, Rizzoli, 2005, pp. 515-521.

– Alberto Russo Previtali, Jean Nimis (a cura di), *L'avventura della permanenza. La poesia di Milo De Angelis*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.

– Stefano Verdino, *Postfazione a M. De Angelis, Tutte le poesie*, op. cit., pp. 429-442.

– Marco Villa, *La sintassi di Somiglianze. Sulla poesia di Milo De Angelis*, Pisa, Pacini, 2019.

Studi su Bordini

– Alfonso Berardinelli, prefazione a C. Bordini, *Poesie leggere* (1981), op. cit., pp. 3-5.

– Luigi Cajani, *Carlo Bordini tra storia e politica*, in M. T. Carbone, G. Mazzoni, *Carlo Bordini. Il rivoluzionario timido* (2021), op. cit., pp. 125-136.

– Gianluca Capasso, *Denudare la paura. Pericolo di Carlo Bordini*, in M. T. Carbone, G. Mazzoni, *Carlo Bordini. Il rivoluzionario timido* (2021), op. cit., pp. 101-106.

– Maria Teresa Carbone, Guido Mazzoni (a cura di), *Carlo Bordini. Il rivoluzionario timido*, a cura di Maria Teresa Carbone e Guido Mazzoni, «il verri», 76, 2021.

– Andrea Cortellessa, *Il rivoluzionario timido nel retrobottega della Storia*, «La Stampa», 24 luglio 2016.

- Andrea Cortellessa, «*Il match è già pari*». *Appunti urgenti su Strategia*, in M. T. Carbone, G. Mazzoni, *Carlo Bordini. Il rivoluzionario timido* (2021), op. cit., pp. 94-100.
- Claudio Damiani, *Prefazione a C. Bordini, Strategia* (2019), pp. 3-8.
- Olivier Favier, *Une poétique de l'obsène et de la simplicité : notes sur quelques œuvres de Carlo Bordini*, in *Poeti d'oggi/Poètes italiens d'aujourd'hui*, études réunies et présentées par Yannick Gouchan, «*Italies*», 13, 2009, pp. 209-222. URL: <<https://doi.org/10.4000/italies.2951>>. Ultimo accesso: febbraio 2023.
- Gian Carlo Ferretti, *Prefazione a C. Bordini, Mangiare* (1995), pp. 7-9.
- Filippo La Porta, *Accogliere il mondo (dodici punti su Carlo Bordini)*, in M. T. Carbone, G. Mazzoni, *Carlo Bordini. Il rivoluzionario timido* (2021), op. cit., pp. 71-76.
- Attilio Lolini, *Solo un dettaglio finire in polvere*, «*Il Manifesto*», 24 luglio 1999.
- Marco Maugeri, *Le persone felici, si sa, sono sospette*, «*l'Unità*», 11 luglio 2005, p. 23.
- Guido Mazzoni, *I gesti di Bordini*, in M. T. Carbone, G. Mazzoni, *Carlo Bordini. Il rivoluzionario timido* (2021), op. cit., pp. 31-40.
- Guido Mazzoni, *Gli insetti nell'ambra*, in C. Bordini, *Un vuoto d'aria* (2021), op. cit., pp. V-XXVIII.
- Fabrizio Miliucci, Giuseppe Crimi (a cura di), *Il bisogno di vivere. Una conversazione con Carlo Bordini*, «*Le parole e le cose*», 27 febbraio 2018. URL: <<https://www.leparoleelecose.it/?p=31312>>. Ultimo accesso: febbraio 2023.
- Giorgio Patrizi, *Per Bordini: la scrittura e l'ospite*, in M. T. Carbone, G. Mazzoni, *Carlo Bordini. Il rivoluzionario timido* (2021), op. cit., pp. 120-124.
- Gian Luca Picconi, *Poesie color mogano: appunti sull'ultimo libro di Carlo Bordini*, in M. T. Carbone, G. Mazzoni, *Carlo Bordini. Il rivoluzionario timido* (2021), op. cit., pp. 111-119.
- Francesco Pontorno, *Per la poesia di Carlo Bordini*, in C. Bordini, *I costruttori di vulcani* (2010), op. cit., pp. 7-13.
- Aldo Rosselli, *prefazione a C. Bordini, Polvere* (1999), op. cit., pp. 5-7.
- Francesca Santucci, *recensione a C. Bordini, Strategia* (2019), «*Semicerchio*», LXIV/1, 2021, pp. 104-105.
- Francesca Santucci, *Un uomo che guarda. Sull'opera di Carlo Bordini*, in M. T. Carbone, G. Mazzoni, *Carlo Bordini. Il rivoluzionario timido* (2021), op. cit., pp. 56-65.
- Gianluigi Simonetti, *Nello specchietto del retrovisore*, in M. T. Carbone, G. Mazzoni, *Carlo Bordini. Il rivoluzionario timido* (2021), op. cit., pp. 49-55.

Studi su Cavalli

- Giorgio Agamben, *L'antilegia di Patrizia Cavalli*, in Id., *Categorie italiane. Studi di poetica e letteratura*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 161-163.
- Roberto Antonelli (a cura di), *Patrizia Cavalli "Lecture e dibattito"*, incontro tenutosi a Roma, alla Fondazione Primoli, il 25 gennaio 2018, in occasione del ciclo di incontri *Genealogie novecentesche. Tendenze della poesia degli anni 2000*. URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=HNbC8-KFReI>>. Ultimo accesso: febbraio 2023.
- Alberto Asor Rosa, *Il ritmo di Patrizia Cavalli*, «La Repubblica», 22 luglio 2006. URL: <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/07/22/il-ritmo-di-patrizia-cavalli.html>>. Ultimo accesso: febbraio 2023.
- Alfonso Berardinelli, *Canto di amore e di musica*, «il Foglio», 7 dicembre 2013.
- Maddalena Bergamin, *Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli, Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico*, «Ticontre», VIII, 2017, pp. 107-120.
- Caterina Bonvicini, *Patrizia Cavalli, altro che twitter questa è poesia*, «Il Fatto Quotidiano», 24 giugno 2013. URL: <<https://www.ilfattoquotidiano.it/2013/06/24/patrizia-cavalli-altro-che-twitter-questae-poesia/635727/>>. Ultimo accesso: febbraio 2023.
- Antonello Borra, *Considerazioni su una poesia di Patrizia Cavalli*, «Bollettino '900», 4-5, 1996, pp. 35-36.
- Massimo Colella, *Quotidianità 1980-1981: Cavalli, Lamarque, Magrelli*, in *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento. Selezione di contributi dal Convegno (Torino, 17-18 dicembre 2015)*, a cura di Beatrice Manetti, Sabrina Stroppa, Davide Dalmas, Stefano Giovannuzzi, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani-Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, 2016, pp. 133-152.
- Stefano Crespi, *Freddi ironici amori*, «Il Sole 24 ore», 6 dicembre 1992.
- Emanuele Dattilo, *Sulla poesia di Patrizia Cavalli*, «Lo straniero», 17 novembre 2015.
- Lisa Ginzburg, *Le parole che suonano. Intervista a Patrizia Cavalli*, «L'Unità», 3 giugno 2002. URL: <http://www.libreriadelledonne.it/_oldsite/news/articoli/Unita030602.htm>. Ultimo accesso: febbraio 2023.
- Stefano Giovanardi, *Patrizia Cavalli*, in Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*, Milano, Mondadori, 2010, pp. 842-843.
- Matteo Marchesini, *Una pigrizia astuta*, in Id., *Poesia senza gergo. Sugli scrittori in versi del Duemila*, Roma, Gaffi, 2012, pp. 81-85.
- Martin Rueff, *Patrizia Cavalli*, «Po&sie», 110, 2005, pp. 328-333.

- Gianluigi Simonetti, *Nuovi modi per andare a capo. Su alcune raccolte recenti di poesia italiana*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XXXVII/1, 2008, pp. 145-156.
- Emanuele Trevi, *Patrizia Cavalli e l'arte di tradurre in versi la vita interiore*, «Corriere della Sera», 1 agosto 2013. URL: <<https://www.micciacorta.it/2013/08/il-dolore-uno-spettacolo-in-rima/>>. Ultimo accesso: febbraio 2023.
- Camilla Valletti, *Il tempo della valigia. Intervista a Patrizia Cavalli*, «L'indice dei libri del mese», 11, novembre 2006, p. 16.
- Francesco Vasarri, *Patrizia Cavalli. Luoghi e viaggi di una «straniera arresa»*, «Levia Gravia», XVII, 2015, pp. 95-111.
- Simone Zafferani (a cura di), *Patrizia Cavalli e Diana Tejera – TerniPoesia 2014*, incontro tenutosi a Terni il 6 aprile 2014, in occasione del Festival TerniPoesia. URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=ptc5WWurXtU&t=1668s>>. Ultimo accesso: febbraio 2023.
- Ambra Zorat, *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi. Percorsi di analisi testuale*, tesi di dottorato, Université Paris IV Sorbonne – Università degli Studi di Trieste, 2008.

Altre opere citate

- Roland Barthes, *Barthes*, Torino, Einaudi, 2007.
- Roland Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 2014.
- Piero Bigongiari, *Moses*, Milano, Mondadori, 1979.
- Piero Bigongiari, *Nel mutismo dell'universo. Interviste sulla poesia 1965-1997*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001.
- Carlo Bo, *L'assenza, la poesia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.
- Corrado Bologna, *Fisiologia del Disamore, Alle origini dell'Io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, a cura di Roberto Antonelli, «Critica del testo», IV / 1, 2001, Roma, Viella, 2001, pp. 59-87.
- Andrea Bonomi, *Eventi mentali*, Milano, il Saggiatore, 1983.
- Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Pino Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, vol. 2, Milano, Garzanti, 2007.
- Cicerone, *L'arte di comunicare*, a cura di Paolo Marsich, Milano, Mondadori, 2007.
- Benedetto Croce, *La letteratura della Nuova Italia. Saggi critici*, VI, Bari, Laterza, 1940.

- Gabriele D’Annunzio, *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi. Libro primo. Maia. Laus Vitae*, Bologna, Zanichelli, 1941.
- Stefano Dal Bianco, *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- Silvio Ferri, *Coro melico e coro tragico*, «Studi Classici e Orientali», 11, 1962, pp. 644-653.
- Hal Foster, *Il ritorno del reale. L’avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia, 2006.
- Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l’inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975.
- Hugo Friedrich, *La struttura della lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo*, Milano, Garzanti, 2002.
- Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983.
- René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- Orlando Giuliano, *Storia del pugilato*, presentazione di Gianni Brera, Milano, Longanesi, 1982.
- Vladimir Il’ič Lenin, *Che fare? Problemi scottanti del nostro movimento*, a cura di Vittorio Strada, trad. it. di Clara e Vittorio Strada, Torino, Einaudi, 1971. Edizione originale: *Что делать? (Čto delat’?)*, Stoccarda, Dietz, 1902.
- Donald Meltzer, *Sincerità e altri lavori. Raccolta di scritti di Donald Meltzer*, a cura di Alberto Hahn, Roma, Aracne, 2019.
- Massimo Natale, *Il curatore ozioso. Forme e funzioni del coro tragico in Italia*, Venezia, Marsilio, 2013.
- Idelfonso Nieri, *Vocabolario lucchese*, premessa di Bruno Migliorini, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2020.
- Ovidio, *L’arte di amare*, trad. it. di Ettore Barelli, Milano, Rizzoli, 2012.
- Enzo Paci, *Tempo e relazione intenzionale in Husserl*, «Archivio di filosofia», 1, 1960, pp. 23-48.
- Norman Page, *Speech in the English Novel*, London, Longman, 1973.
- Platone, *Dialoghi*, nella versione di Francesco Acri, a cura di Carlo Carena, Torino, Einaudi, 2007.
- Publio Virgilio Marone, *Eneide*, traduzione e cura di Alessandro Fo, Torino, Einaudi, 2012.
- Vladimir Ja. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 2000.

- Marcel Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, trad. it. di Franco Fortini e Nicoletta Neri, in Id., *Alla ricerca del tempo perduto*, Torino, Einaudi, 2008.
- Arthur Rimbaud, *Lettere del veggente*, trad. it. di Gian Piero Bona, Torino, Einaudi, 2011.
- Riccardo Socci, *Modi di deindividuazione. Il soggetto nella lirica italiana di fine Novecento*, Milano-Udine, Mimesis, 2022.
- Jean Starobinski, *Le mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.
- René Thom, *Parabole e catastrofi. Intervista su matematica, scienza e filosofia*, a cura di Giulio Giorello e Simona Morini, Milano, il Saggiatore, 1980.
- Francesco Vasarri, *Dall'ape alla zanzara. L'entomologia nella poesia italiana contemporanea*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, 2018.
- Maria Zambrano, *Verso un sapere dell'anima*, a cura di Rosella Prezzo, Milano, Raffaello Cortina, 1996.