

Temporalità liriche.

Ripetizione e incompletezza tra Dante e Caproni, Montale e Sanguineti

Francesco Giusti

Un approccio trans-storico

Se si allarga lo sguardo alla tradizione lirica europea dalla Grecia arcaica alla contemporaneità e la si osserva da una certa distanza, un fenomeno diventa immediatamente evidente: la poesia tende a ripetere una serie piuttosto limitata di *gesti* selezionati. Accanto alla ricorrenza di specifiche strutture formali e retoriche, come l'organizzazione fonico-ritmica, l'apostrofe, il *triangulated address* e la temporalità al presente, per nominare solo quelle su cui si concentra Jonathan Culler nel suo recente *Theory of the Lyric*,¹ nei testi si può notare una tendenza a presentare la loro enunciazione come una performance di "funzioni" identificabili. Tra queste funzioni, una delle più diffuse nel corso dei secoli—da Saffo ai nostri giorni—è senz'altro la celebrazione della persona amata, dell'individuo eccellente o dell'oggetto desiderato. Un fenomeno altrettanto rilevante, e fondamentale per identificare retrospettivamente un certo tipo di testi come *lirici*, è la consapevolezza che essi mostrano del regime di ripetizione in cui inscrivono il proprio rinnovato gesto e all'interno del quale possono eventualmente affermare la loro differenza. Un caso storicamente emblematico è il petrarchismo europeo: soltanto nella cosciente ripetizione del gesto e del codice petrarchesco (anche quando non più necessariamente incarnato da Petrarca stesso) nuove poesie possono esibire la loro differenza.

Si può però tornare indietro fino alle "origini" della poesia italiana, al celebre canzoniere Vaticano 3793. A proposito della canzone che apre il manoscritto, "Madonna, dir vo voglio" di Giacomo da Lentini—una traduzione o forse una riscrittura di "A vos, midontç" del trovatore Folchetto da Marsiglia—Claudio Giunta osserva giustamente:

Tra i siciliani, il legame tra io biografico e io poetico, tra realtà dei sentimenti ed espressione lirica, è tanto debole che il poeta può permettersi di far propri i versi—cioè la vita e le emozioni—di un altro autore senza chiarire che si tratta, appunto, di una citazione. Le biografie, constatiamo, sono intercambiabili.²

Da un punto di vista trans-storico,³ l'annosa e spinosa questione dell'identità o non identità tra io lirico (il soggetto dell'enunciazione, chi *parla* il testo) e io biografico (il poeta) può però essere posta in termini differenti. Più pertinente all'approccio qui seguito, infatti, sarebbe chiedersi se la

¹ Jonathan Culler, *Theory of the Lyric* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015).

² Claudio Giunta, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo* (Bologna: il Mulino, 2002), 360.

³ L'approccio *trans-storico* non ricerca caratteri atemporali o meta-storici per la lirica, bensì pone l'attenzione sulle tracce di una continuità nella pratica di tale modo del discorso nel corso dei secoli. Invece di dare rilievo alle differenze contestuali, fa emergere le ricorrenze rintracciabili attraverso l'evidente variabilità storica. Di questo tipo l'approccio proposto in Culler, *Theory of the Lyric*, 86–90. Si veda anche Francesco Giusti, "The Lyric in Theory. A Conversation with Jonathan Culler," *Los Angeles Review of Books*, May 27, 2017, <https://lareviewofbooks.org/article/the-lyric-in-theory-a-conversation-with-jonathan-culler/> (accessed on February 9, 2019).

forma della soggettività operativa nell'atto di enunciazione è storicamente verosimile in un determinato contesto culturale. Laddove, per contesto culturale, occorre precisarlo, non si devono intendere soltanto le particolari circostanze storico-sociali in cui l'autore si trova a comporre versi, ma anche, e soprattutto, la specifica tradizione del genere—la poesia lirica—in cui il soggetto dell'enunciazione si colloca a una certa altezza cronologica relativa. Nel caso esaminato da Giunta, Giacomo può tradurre il predecessore Folchetto e fare proprie le sue parole in una ri-attualizzazione. Ne conferma così la validità introducendo differenze, perché evidentemente il soggetto dell'enunciazione che da esse emerge è considerato come ancora praticabile nel nuovo contesto storico-sociale e all'interno del genere letterario. Sottolineando l'innovazione di “Madonna, dir vo voglio” rispetto al modello, Michelangelo Picone parla piuttosto di *translatio poesis* come operazione creativa e conclude così la sua analisi dei cambiamenti apportati da Giacomo da Lentini: “Basta un semplice mutamento grammaticale per generare un complesso cambiamento culturale. È dunque nelle pieghe della traduzione linguistica che si nasconde il germe della nascente tradizione letteraria.”⁴

Non sono tanto le biografie dei due poeti ad essere interscambiabili, quanto un certo codice, inteso come una serie di segni che non veicolano ancora un significato, bensì compiono un'azione quando sono disposti in un determinato ordine e si rendono pertanto disponibili al riuso e alla produzione di significati parzialmente differenti in contesti diversi. Nei casi in cui il testo si fa disponibile al riuso nella sua interezza, si può ipotizzare che quella precisa sintesi tra enunciato e modalità di enunciazione sia praticabile in entrambi i contesti d'uso. Il poeta in carne e ossa come essere umano individuato e complesso—Giacomo o Folchetto—ha una relazione variabile e difficile da precisare con la performance che ha luogo entro le possibilità offerte, in un certo luogo e in un certo tempo, dal genere letterario.⁵ Tali possibilità sono ovviamente passibili di modifiche in una negoziazione tra sovradeterminazione e innovazione, ma non radicalmente alterabili, pena la non riconoscibilità dell'enunciazione e l'incomprensibilità dell'enunciato.⁶ La “legittimità” o praticabilità di un modello etico-poetico non trova il suo fondamento tanto nell'esperienza dell'autore o nell'aderenza a una realtà biografica (Giunta parla di “insincerità”),⁷ quanto nella riconoscibilità e nella condivisibilità di tale modello da parte del lettore e potenziale futuro autore. Tale dinamica non è difficile da immaginare, se pensiamo alle recenti teorie per cui anche l'individuo storico, l'essere umano nella sua individualità, abita e produce soggettività almeno in parte diverse a seconda della situazione discorsiva, verbale e non verbale, in cui si trova a operare e delle possibilità operative offerte da quella situazione. E può individuarsi come soggetto, come sostiene Judith Butler, proprio attuando e ricombinando parole e gesti ricevuti dall'esterno; in altre parole, inscrivendo la propria individualità in quel codice.⁸

Le “origini” della poesia italiana, si potrebbe dire, avvengono e sono rese possibili dalla validazione tramite la ripetizione di un modello offerto dalla poesia trobadorica, in una ripresa che mostra una continuità attraverso le lingue, il tempo e lo spazio geografico. Si potrebbe anche

⁴ Michelangelo Picone, “Aspetti della tradizione/traduzione nei poeti siciliani,” in *Percorsi della lirica duecentesca. Dai Siciliani alla Vita nova* (Fiesole: Cadmo, 2003), 31.

⁵ Culler discute, come punto di partenza, la posizione di Käte Hamburger in *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart: Klett, 1957) a proposito della relazione indeterminata tra io lirico e autore nel suo *Theory of the Lyric*, 105–109.

⁶ Una simile dinamica si trova nel concetto di *inventiveness*—distinto da *originality*—elaborato da Derek Attridge in *The Work of Literature* (Oxford: Oxford University Press, 2015), 51–54.

⁷ Giunta, *Versi a un destinatario*, 361. Per alcune osservazioni sulla *sincerità* come strumento ed effetto retorico nella lirica si veda Francesco Giusti, *Il desiderio della lirica. Poesia, creazione, conoscenza* (Roma: Carocci, 2016), 133–150.

⁸ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 2006), 183–193.

pensare al caso di Catullo, traduttore del celebre frammento 31 di Saffo nel suo carme 51:⁹ alle “origini” della lirica amorosa latina si colloca una traduzione/riscrittura di una poesia di cinque secoli e mezzo prima. Il soggetto dell’enunciazione si iscrive, addirittura nominando se stesso e la propria amata, Lesbia, nella ri-attualizzazione del modello. Il nome “fittizio” dell’amata espone i due piani del discorso rimandando al contempo alla donna reale o biografica, presumibilmente Clodia, e alla tradizione a cui il testo e il soggetto che lo enuncia si ascrivono, cioè a Saffo, la poetessa di Lesbo. La validazione che il nuovo poeta compie attraverso la ri-attualizzazione di un testo precedente non deve necessariamente raggiungere il livello di quasi completezza, come nel caso ideale della traduzione. Il modello può essere validato anche solo in parte, con una citazione, una ripresa formale, una prossimità linguistica, il riuso di certi *topoi*, fino al livello più generale e di lunga durata della ripetizione di un *gesto* lirico.

Quanto detto finora non implica affatto che la lirica sia finzione e non intende appiattire le differenti gradazioni che storicamente hanno articolato il complesso rapporto tra opera letteraria e realtà. La concezione di finzionalità che invece si vuole impiegare qui si basa su una distinzione più elementare ed è connessa alle dinamiche della referenzialità. Nella lirica nomi, pronomi e deittici manifestano una tendenza a indicare entità non del tutto contenute e risolte nella rappresentazione offerta dal testo, ma piuttosto presentate come esterne all’opera. A differenza della narrativa, e in particolare del romanzo, la lirica sembra aver bisogno di un mondo più vasto in cui accadere, che non deve essere per forza il nostro mondo “reale.”¹⁰ La medesima funzione può essere assolta da mondi e personaggi finzionali costruiti dalla narrazione in cui il testo lirico è inserito (caso principe la *Vita nova* dantesca); dalla sequenza lirica, che permette al lettore di inferire dei collegamenti tra le singole poesie e proiettare un personaggio-poeta relativamente stabile (come per il *Canzoniere* petrarchesco);¹¹ dalla stessa tradizione letteraria e culturale (ad esempio, le citazioni da Saffo che aprono le poesie raccolte nel 1889 in *Long Ago* dal duo chiamato Michael Field, indicando, previo riconoscimento del lettore, la poetessa greca come locutrice); dalla storia letteraria e dalla biografia del poeta (come il celebre “ermo colle” dell’“Infinito,” che Giacomo Leopardi scrisse tra il 1818 e il 1819, individuato nel Monte Tabor a Recanati); e talvolta soltanto da elementi paratestuali (si pensi alla poesia scritta da T.S. Eliot tra il 1910 e il 1911 “The Love Song of J. Alfred Prufrock,” in cui il locutore è identificato con il nome proprio solo nel titolo).

La narrativa non sembra presentare, per lo meno non allo stesso grado, una tale referenzialità aperta e rivolta all’esterno. In questa dinamica del lirico rientra anche l’io: è tendenzialmente il lettore stesso a occupare la posizione libera di soggetto dell’enunciazione

⁹ Gaio Valerio Catullo, *I Canti*, introduzione e note di Alfonso Traina, traduzione di Enzo Mandruzzato (Milano: Rizzoli Bur, 1982), 206–209; Saffo, *Poesie*, introduzione di Vincenzo Di Benedetto, traduzione e note di Franco Ferrari (Milano: Rizzoli Bur, 2004), 126–127.

¹⁰ Interessante a questo proposito il possibile rapporto tra questo fenomeno e la prima delle quattro modalità dell’incompletezza artistica definite da Thomas Harrison, lo *spazio fuori campo*, a cui rimanda il testo e che chiede la partecipazione dell’osservatore o del lettore, in *L’arte dell’incompiuto*, traduzione di Massimo De Pascale (Roma: Castelvecchi, 2017), 8–10.

¹¹ Significativa la posizione di Paul Allen Miller, il quale fa risalire la moderna concezione di soggettività lirica—“an individual and highly self-reflexive subjective consciousness”—alla costituzione di libri di versi organizzati dall’autore nella letteratura latina di età augustea, in *Lyric Texts and Lyric Consciousness: The Birth of a Genre from Archaic Greece to Augustan Rome* (London-New York: Routledge, 1994), 1–7. Per la sequenza lirica, distinta dal libro organizzato, nella tradizione europea resta importante Roland Greene, *Post-Petrarchism: Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence* (Princeton: Princeton University Press, 1991).

facendosi referente del pronome.¹² Ci sono ovviamente casi particolari e intermedi, come appunto “The Love Song of J. Alfred Prufrock,” ma questi non impediscono lo spostamento dell’enunciazione sul lettore, il suo abitare per un definito lasso di tempo lo spazio vuoto dell’io. Sembra essere proprio questa referenzialità aperta a favorire fenomeni di iscrizione e attualizzazione, come quelli osservati nel caso di Catullo o di Giacomo da Lentini.

Singolarizzare l’evento

Nel paragrafo precedente si sono osservati alcuni fenomeni, riconducibili alla ripetibilità della lirica attraverso i secoli, che si collocano dal lato del lettore. Essi riguardano cioè le modalità in cui quest’ultimo può ripetere una poesia o alcuni suoi elementi nella lettura del testo, oppure, nel caso in cui il lettore sia a sua volta un autore, nella scrittura di una nuova poesia. Qui si vuole invece riflettere su come la poesia stessa permetta e favorisca la propria ripetizione, soffermandosi in particolare sulle modalità con cui alcuni testi singolarizzano in un unico “momento lirico” quelli che nel mondo esterno costituiscono una pluralità di eventi per poi rendere il momento di nuovo ripetibile nel presente di ogni atto di lettura. La capacità dell’enunciato lirico di non fissare la propria enunciazione in uno spazio-tempo determinato e concluso, ma di istanziarsi come evento nell’*adesso* di ogni lettura, è stata osservata più volte e costituisce un punto centrale della poetica proposta da Culler.¹³ Nell’approccio prototipico di Klaus W. Hempfer, proprio il frammento 31 di Saffo e il carme 51 di Catullo costituiscono due casi esemplari della coincidenza tra scena enunciata e scena dell’enunciazione che caratterizza la lirica e che, si potrebbe aggiungere, favorisce proprio la ripetizione.¹⁴

Ci sono casi significativi, nella tradizione lirica europea, in cui tale ripetibilità nella fruizione sembra trovare delle corrispondenze, e forse un fondamento, nel carattere iterativo dell’evento presentato nel testo, cioè nel fatto che si tratta di un evento accaduto più volte nella “realtà” e di cui la poesia sottintende o invoca il riaccadere. Restando in ambito italiano, la versione di “Tanto gentile e tanto onesta pare” inclusa nella *Vita nova* (1293–1295) di Dante Alighieri e “La gente se l’additava” di Giorgio Caproni, raccolta tra i *Versi livornesi* che costituiscono la prima sezione del volume *Il seme del piangere* (1959), sono i due esempi

¹² Helen Vendler nota tale dinamica in vari luoghi, ma per lei sembra essere legata a soggetti reali, per esempio quando afferma: “[A] lyric is meant to be spoken by its reader as if the reader were the one uttering the words. A lyric poem is a script for performance by its reader. It is, then, the most intimate of genres, constructing a twinship between writer and reader. And it is the most universal of genres, because it presumes that the reader resembles the writer enough to step into the writer’s shoes and speak the lines the writer has written as though they were the reader’s own,” in *Poems, Poets, Poetry: An Introduction and Anthology* (Boston: Bedford Books of St. Martin’s Press, 1997), xl–xli. Qui la relazione non è concepita come un’identificazione tra due soggetti storici che seguono un preciso *script*, ma come la condivisione di un codice e la performance di gesti che differenti soggettività possono portare avanti senza doversi assimilare completamente. Si veda anche Daniel Morris, *Lyric Encounters: Essays on American Poetry from Lazarus and Frost to Ortiz Cofer and Alexie* (New York: Bloomsbury, 2013), 1–2.

¹³ Culler, *Theory of the Lyric*, 225–229.

¹⁴ Klaus W. Hempfer, “Theory of the Lyric: A Prototypical Approach,” *Journal of Literary Theory* 11/1 (2017): 51–62. Per Hempfer nella lirica si ha “A fiction of performativity whose performative character results from the simultaneity and coincidence of speech situation and represented situation, and whose fictionality is based on the fact that the relation of simultaneity is text-internal—‘staged’—and does not conform to the communicative situation between producer and recipient” (60). La coincidenza delle due situazioni è una caratteristica rilevante per la lirica, ma non nei termini di *fiction* o *stagedness*; piuttosto tale coincidenza contribuisce a istituire quella referenzialità aperta della lirica che infrange l’autosufficienza di una finzione chiusa per rivolgersi verso un mondo più vasto in cui aver luogo come enunciazione.

eccellenti di tale dinamica—in cui l’evento è la topica apparizione della donna amata per le strade della città—di cui si vuole offrire una lettura parallela.

Nella prosa narrativa che precede il celebre sonetto “Tanto gentile e tanto onesta pare” in *Vita nova* 17 (XXVI)¹⁵ e fornisce al lettore la sua scena di enunciazione, il poeta-narratore rende chiaro che la sua intenzione di *dire* in versi non è finalizzata alla produzione di un segno che rappresenti un evento precedentemente esperito nella sua unicità eccezionale. L’apparizione di Beatrice in spazi pubblici e gli effetti che ne conseguono su chi la vede costituiscono un evento che si ripete nel tempo, che le sta procurando una certa notorietà (di cui il poeta gioisce) e, soprattutto, che si verifica per tutti. La dimostrazione del sovrumano potere della donna—il generare in chiunque la incontri un’onestà tale da rendere necessario l’abbassare lo sguardo e il rinunciare a corrispondere al saluto—sta proprio nella sua ripetibilità e nella sua auto-evidenza. Molti potrebbero portare testimonianza di tale miracolo, non solo il poeta. Se il lessico che descrive l’apparizione di Beatrice è intessuto di toni scritturali, gli astanti e il poeta assumono un ruolo apostolico di testimonianza.¹⁶ Pertanto, l’intenzione della composizione poetica non risiede nella comunicazione di un’esperienza, né nella persuasione di chi non vi crede. La motivazione è altrove: il poeta vuole *dire* il sonetto per portare le miracolose operazioni di Beatrice a conoscenza o, più precisamente, all’esperienza anche di chi non ha avuto la fortuna di vederla dal vivo. È vero che il sonetto non necessita di spiegazioni ulteriori—le consuete *divisioni* in prosa che Dante ha fatto finora seguire alle liriche nella *Vita nova*—perché costituisce una trasposizione in versi di quanto detto precedentemente in prosa; ma è anche vero che il sonetto e il suo stile devono corrispondere all’auto-evidenza di quel che intendono veicolare.

Per Robert Pogue Harrison “Tanto gentile e tanto onesta pare” costituisce la “ideal lyric” della *Vita nova* in quanto presenta un “lyric circle of incorporation” in cui il sospiro finale “consummates the lyric enunciation at the very moment that it initiates the recovery of aesthetic grace, for the poem issues forth from the sigh in which it culminates.”¹⁷ Secondo Manuele Gragnolati e Francesca Southerden si compie qui “un balzo (temporaneo) nell’istantaneità della gloria, che la lirica attua e produce più di quanto non lo descriva.”¹⁸ Per cogliere la modalità di presentazione del testo occorre prestare attenzione alla collocazione temporale interna della sua enunciazione rispetto alla collocazione temporale che il *dire* ha nella prosa:

Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quand’ella altrui saluta,
ch’ogne lingua deven tremando muta
e gli occhi no l’ardiscon di guardare.
Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d’umiltà vestuta;
e par che sia una cosa venuta

¹⁵ L’edizione di riferimento, anche per la suddivisione del testo, è quella di Gorni in Dante Alighieri, *Vita nova*, a cura di Guglielmo Gorni (Torino: Einaudi, 1996), 156–164. Si riporta di seguito tra parentesi la corrispondente porzione di testo nella suddivisione dell’edizione Barbi in Dante Alighieri, *La Vita Nuova*, a cura di Michele Barbi (Firenze: Bemporad, 1932).

¹⁶ Si vedano le note relative in Alighieri, *Vita nova*, 156–157.

¹⁷ Robert Pogue Harrison, *The Body of Beatrice* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988), 44.

¹⁸ Manuele Gragnolati e Francesca Southerden, “Dalla perdita al possesso. Forme di temporalità non lineare nelle epifanie liriche di Cavalcanti, Dante e Petrarca,” *Chroniques italiennes* web 32, 1 (2017): 147. Gli autori segnalano la corrispondenza del “presente performativo” che Culler rintraccia nella lirica alla “produzione di presenza in *Tanto gentile* e, in generale, alla natura dell’epifania” (147 n. 24).

da cielo in terra a miracol mostrare.

Mostrasi sì piacente a chi la mira,
che dà per gli occhi una dolcezza al core,
che 'ntender no·lla può chi no·lla prova;
e par che della sua labbia si mova
un spirito soave pien d'amore,
che va dicendo all'anima: Sospira.¹⁹

Proprio perché tutti quelli che la incontrano fanno esperienza interiormente di una dolcezza così soave e onesta da non poterla esprimere a parole, il poeta-personaggio non compone un sonetto per comunicare l'esperienza provata, ma per rendere manifesta l'azione che la induce. Nella prosa che precede il sonetto tutti coloro che accorrono a vedere Beatrice possono pronunciare parole di meraviglia e di lode soltanto quando la donna è passata, quando l'ammutolimento generato dalla sua presenza è svanito con lei. Con una significativa dislocazione temporale, la poesia colloca invece la propria enunciazione in quel minimo lasso di tempo che intercorre tra la visione di Beatrice e il sospiro che l'esperienza innesca. Se nella storia il dire i versi è una reazione successiva al passaggio di Beatrice per strada, nella poesia l'enunciazione è contemporanea al suo passaggio e ai suoi effetti su chi parla fino al finale sospiro che precipita nel silenzio. Nel prototipo lirico, come sottolineato da Hempfer, la scena di enunciazione coincide con la scena enunciata e il dirsi di "Tanto gentile e tanto onesta pare" sceglie proprio questa coincidenza. Pertanto, il lettore del sonetto non è chiamato ad acquisire informazioni a proposito degli effetti della donna sul poeta, ma ad assistere al suo passaggio e a fare proprie le parole dell'osservatore.

La poesia sintetizza nelle sue parole una visione straordinaria che accade più volte nella realtà della storia narrata al fine di renderla di nuovo ripetibile ad ogni atto di lettura. Si mostra qui una frizione interessante tra narrativa e lirica. Nel macrotesto della *Vita nova* la referenzialità del sonetto è portata a compimento: tanto la "donna mia" quanto l'io inespresso che il possessivo sottende trovano cioè un referente stabile, rispettivamente Beatrice e Dante poeta-personaggio, e la sua enunciazione tende a fissarsi in un momento preciso della storia narrata. Nel testo lirico—che, secondo le intenzioni stesse del Dante poeta-personaggio, dovrebbe avere una sua circolazione autonoma nel mondo finzionale della *Vita nova*—la referenzialità resta aperta, l'enunciazione è scissa dalle circostanze particolari di ogni occorrenza dell'evento e le parole si prestano alla ripetizione da parte dei lettori. La dislocazione temporale della lirica rispetto alla sequenza cronologica fornita dalla prosa (in cui l'evento reale induce a dire i versi a posteriori) sembra negare l'antecedenza temporale del vissuto rispetto alla parola poetica, per far invece coincidere vita e poesia.²⁰

"Tanto gentile e tanto onesta pare" non è un segno verbale che funge da mediazione tra un'esperienza privata e l'interpretazione da parte di lettori esperti, è piuttosto un evento reiterabile nel senso che Culler ritiene fondamentale per la poesia lirica: il testo non *rappresenta* un evento precedente, ma è quell'evento che si ripete ad ogni atto di lettura. Culler distingue giustamente tra *performativity*, nel senso proposto da J.L. Austin di un'enunciazione che realizza ciò a cui si riferisce, e *performance* come modalità con cui la lirica accade nel mondo

¹⁹ Alighieri, *Vita nova*, 159–161.

²⁰ Per una riflessione generale sulla questione si veda Giorgio Agamben, "Il dettato della poesia," in *Categorie italiane. Studi di poetica* (Venezia, Marsilio: 1996), 79–88.

istanziandosi nel presente di ogni *adesso* della lettura.²¹ Mentre la *performativity* si può attribuire in generale alla letteratura, e in particolare alla finzione narrativa che crea il mondo di cui parla, la *performance* è propria della lirica e costituisce una buona traduzione del termine retorico *epideixis*. Per Culler la lirica è infatti essenzialmente epidittica: “discourse conceived as an act, aiming to persuade, to move, to innovate” presentando giudizi e affermazioni di valore sul e nel nostro mondo.²² Nella *Vita nova* sembra essere proprio la narrazione a istituire il mondo più ampio in cui il dire lirico accade e trova stabilità per i suoi referenti. Come artefatto verbale, il sonetto si approssima invece a una funzione rituale; diventa un corrispettivo di Beatrice e, sia pure con le limitazioni del linguaggio, dovrebbe produrre degli effetti simili (*Theory of the Lyric*, 122–25).²³ Se la sovrapposizione di Beatrice e Cristo è chiara, a partire dall’accorrere delle genti verso di lei come verso il Salvatore, il sonetto che vuole renderla *presente* a tutti non richiede un approccio ermeneutico, ma piuttosto un’esperienza di tipo quasi liturgico. Oltretutto la partecipazione al rito beatriciano è qui collettiva, non individuale. Attraverso il testo-testimonianza, tutti possono partecipare dell’evento miracoloso a cui non hanno assistito, celebrarlo nelle forme di una coralità composta di singole voci e rinnovare così la testimonianza.²⁴

Dinamiche non troppo dissimili si ritrovano, a distanza di secoli, in “La gente se l’additava” di Caproni, dove, nel clima luttuoso della serie dei *Versi livornesi*, la dislocazione temporale vista in Dante è esaltata in quanto l’enunciazione vuole far ri-accadere un evento ripetuto che si colloca al tempo della giovinezza della madre scomparsa.²⁵ La frizione tra il presente dell’enunciazione durante l’evento e l’evento già più volte accaduto, che in Dante si riscontrava nel rapporto tra la poesia e la prosa, sembra essere qui racchiusa nella poesia stessa, nel passaggio tra i tempi verbali al passato della rievocazione narrativa e pseudo-memoriale (il poeta non può ricordare la madre ragazza) e il presente del congedo:

Non c’era in tutta Livorno
un’altra di lei più brava
in bianco, o in orlo a giorno.
La gente se l’additava
vedendola, e se si voltava

²¹ Culler, *Theory of the Lyric*, 125–131. Il riferimento è ovviamente a John L. Austin, *How to Do Things with Words* (Oxford: Clarendon Press, 1962).

²² Culler, *Theory of the Lyric*, 130.

²³ Si discute la dimensione *ritualistica* della lirica a partire da Greene, *Post-Petrarchism*.

²⁴ Sull’importanza, nella lirica, di una *coralità* che può assumere diverse forme, si veda W.R. Johnson, *The Idea of Lyric: Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry* (Berkeley: University of California Press, 1982).

²⁵ Giorgio Caproni, *L’opera in versi*, a cura di Luca Zuliani, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei (Milano: Mondadori, 1998), 197. A proposito di *Versi livornesi*, Adele Dei scrive: “La ciclicità del tempo, la sua eterna ripercorribilità (che è salvezza e condanna) sono in un certo senso storiche, e meglio stravolgono, scompongono la storia, individuale e comune, in molteplici possibili variazioni, ma ne ripropongono anche i quadri salienti con persecutoria fissità. La parola, che è inganno e illusione, che crea complessi mondi paralleli ma non può appieno esprimere né mutare il reale, trova in queste dimensioni più sottili il suo vero confronto con la vita, o con i suoi tratti essenziali ed esemplari,” in *Giorgio Caproni* (Milano: Mursia, 1992), 126. Per Paolo Zublena, il *Seme del piangere* “segna un decisivo momento di svolta nel processo di distacco dal lutto, e insieme di conversione del lutto stesso in una radicale incorporazione a melanconico fondamento del soggetto stesso,” in *Giorgio Caproni. La lingua, la morte* (Milano: edizioni del verri, 2013), 44. Lo studio di Zublena è fondamentale per le relazioni tra lutto, morte e “opacità referenziale” in Caproni. Si veda anche Silvana Tamiozzo Goldmann, “Il dialogo con le ombre. Note sulla poesia di Giorgio Caproni,” in “*Vaghe stelle dell’Orsa...*” *L’“io” e il “tu” nella lirica italiana*, a cura di Francesco Bruni (Venezia: Marsilio, 2005), 321–342.

anche lei a salutare,
il petto le si gonfiava
timido, e le si riabbassava,
quieto nel suo tumultuare
come il sospiro del mare.

Era una personcina schietta
e un poco fiera (un poco
magra), ma dolce e viva
nei suoi slanci; e priva
com'era di vanagloria
ma non di puntiglio, andava
per la maggiore a Livorno
come vorrei che intorno
andassi tu, canzonetta:

che sembri scritta per gioco
e lo sei piangendo: e con fuoco.²⁶

La voluta coincidenza tra enunciato ed enunciazione è rivelata nella chiusa del testo: la “canzonetta” dovrebbe andare in giro e diffondere la sua parola come la donna “andava / per la maggiore a Livorno.” Qui, come in Dante, la lirica intende ripetere l’evento già iterativo della donna per le strade della città e le reazioni che induce negli astanti. Per di più, il locutore si colloca nella posizione di coloro che, in Dante, non avevano potuto fare esperienza diretta della donna; per lui la poesia, come artefatto verbale, è già l’unico modo per fare esperienza dell’evento mai realmente vissuto, per posizionarsi tra la gente che “se l’additava.” La poesia iscrive un evento ripetuto nelle forme di un’enunciazione singolare con l’intenzione di riaprire così l’evento alla ripetizione nel presente.²⁷

In “Tanto gentile e tanto onesta pare” e “La gente se l’additava” l’io individuale si sottrae dalla parola, desoggettivandosi in essa, per acquisire una potenziale coralità fondata sulla *singularità* come posizione e prospettiva condivisibile. Ha allora probabilmente ragione Giorgio Agamben quando, nel criticare una lettura psicologica e biografica dei *Versi livornesi* come “sublimazione incestuosa del rapporto madre-figlio,” afferma che nei versi “l’amore, in una sorta di sciamanesimo temporale (e non semplicemente spaziale, come negli stilnovisti), incontra *per la prima volta* il suo oggetto in un altro tempo. Per questo non vi può essere traccia d’incesto: la madre è veramente ragazza, ‘una ciclista,’ e il poeta ‘fidanzato’ l’ama letteralmente *a prima vista*.”²⁸ L’evento della donna non è chiuso nel passato di un momento concluso che può essere

²⁶ Caproni, *L’opera in versi*, 197.

²⁷ Per alcune osservazioni sull’incontro tra infanzia e giovinezza e sulla figura della madre nei *Versi livornesi*, si veda Elisa Donzelli, *Giorgio Caproni e gli altri. Temi, percorsi e incontri nella poesia europea del Novecento* (Venezia: Marsilio, 2016), 114–144, 145–155.

²⁸ Giorgio Agamben, “Disappropriata maniera,” in *Categorie italiane*, 96. La “disappropriazione” di cui scrive Agamben in queste pagine su Caproni trova un approfondimento in Enrico Testa, “Con gli occhi di Annina. La morte della distinzione,” in *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, a cura di Davide Colussi e Paolo Zublena (Macerata: Quodlibet, 2014), 45–57. Biancamaria Frabotta osserva: “Per essere degna di questa sospensione, l’Anima deve smemorarsi quanto più può e liberarsi del peso dell’Io; la vita (l’‘errore’ del pellegrino dantesco) è in agguato per sviarla dal suo mandato ed essa invece non deve farsi distrarre, ma disimpegnarsi del suo pianto e volar

soltanto rievocato nella memoria; nella poesia, al contrario, l'evento della donna si apre ogni volta alla potenzialità di una sua nuova attualizzazione. E lo "sciamanesimo temporale" non riguarda qui soltanto la madre ragazza, ma anche il gesto lirico osservato in Dante e la forma della ballata cavalcantiana.²⁹ Nella dimensione di una *singularità* almeno parzialmente svuotata delle contingenze particolari dell'individuo storico e che si apre ad accogliere una potenziale collettività trans-storica—la "gente" che "se l'additava"—si può ripetere il gesto come *per la prima volta*, perché il gesto non è mai davvero concluso e fissato in un punto ormai passato dell'ordine cronologico. La sua potenzialità non è mai del tutto risolta in un atto definitivamente compiuto.

Un gesto incompiuto

Nel saggio dedicato a "La fine del poema" e raccolto in *Categorie italiane*, Agamben osserva:

Il dissesto dell'ultimo verso è indice della rilevanza strutturale e non contingente nell'economia poetica dell'evento che ho chiamato "fine del poema." Come se il poema, in quanto struttura formale, non potesse, non dovesse finire, come se la possibilità della fine gli fosse radicalmente sottratta, poiché essa implicherebbe quell'impossibile poetico che è la coincidenza esatta del suono e del senso. Nel punto in cui il suono sta per rovinare nell'abisso del senso, il poema cerca scampo sospendendo, per così dire, la propria fine in una dichiarazione di stato di emergenza poetica.³⁰

Il momento di crisi è marcato con forza in "Tanto gentile e tanto onesta pare": nel finale sospiro la parola precipita nel silenzio e la pienezza del senso si arresta su quella soglia che chiude la poesia almeno quanto invita alla sua enunciazione.³¹ Nella separazione dei due momenti nella prosa, dopotutto, è soltanto in seguito al sospiro indotto dalla presenza di Beatrice che si può parlare, ovvero quando lei è scomparsa dal campo visivo degli astanti. Il congedo di "La gente se l'additava," che non si limita agli ultimi due versi isolati, ma risale sintatticamente nella seconda strofa, costituisce una soglia simile: non soltanto serve a "notificare e, quasi, a enunciare la fine del poema,"³² ma esorta la canzonetta a sostituirsi alla donna nell'andare in giro per la città, quindi a suscitare effetti simili a quelli suscitati ogni volta dalla donna alla quale deve anche assomigliare stilisticamente (come si rende chiaro in "Battendo a macchina" e "Per lei" raccolte nella medesima sezione). Non si ha né la piena coincidenza di suono e senso né la loro radicale separazione: la "doppia intensità che anima la lingua non si placa in una comprensione ultima, ma sprofonda, per così dire, nel silenzio in una caduta senza fine. In questo modo il poema svela

via 'in congedo' dalla debole psicologia dell'io e del suo doppio, il rimorso che la incatena nei ceppi di un triangolo tediosamente edipico," in *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto* (Roma: Officina Edizioni, 1993), 98.

²⁹ Culler osserva giustamente la non linearità della storia delle forme letterarie e la sempre presente possibilità di riprendere, anche a distanza di secoli, forme che sembravano scomparse, in *Theory of the Lyric*, 89–90.

³⁰ Giorgio Agamben, "La fine del poema," in *Categorie italiane*, 117.

³¹ Robert Pogue Harrison rintraccia nel sospiro finale un momento di "arrestation and aesthetic placation" nei termini di Tommaso d'Aquino, in *The Body of Beatrice*, 42.

³² Agamben, "La fine del poema," 116.

lo scopo della sua orgogliosa strategia: che la lingua riesca alla fine a comunicare se stessa, senza restare non detta in ciò che dice” (118–9).³³

Nella sua impresa filosofica Agamben muove a più riprese una critica profonda alla teleologia che governa le strutture del pensiero occidentale, non rivolgendo la sua attenzione al nesso causa-conseguenza ma, più radicalmente, allo schema potenza/atto. Ripartendo da una conferenza di Gilles Deleuze dal medesimo titolo, nel saggio “Che cos’è l’atto di creazione?” il filosofo rintraccia nell’opera una mai del tutto compiuta conversione della potenza (*dynamis*) in atto (*energeia*)—in particolare nella poesia come atto creativo³⁴—non perché in quest’ultimo resti un residuo non realizzato nell’operazione o un’imperfezione rispetto a un presupposto modello, ma perché l’opera è tale in quanto mantiene in sé una potenza che non è *potenza-di*, bensì *potenza-di-non* essere attualizzata.³⁵ Sulla base di questa dialettica interna all’opera il filosofo propone la sua “poetica dell’inoperosità” (52). È da questa prospettiva che si vogliono osservare qui due poesie di Eugenio Montale ed Edoardo Sanguineti, due poeti piuttosto diversi tra loro ed entrambi relativamente distanti dai principali riferimenti della lunga meditazione agambeniana sulla poesia. Se nel paragrafo precedente si è osservato come l’evento enunciato, accaduto più volte nel mondo esterno, può essere singolarizzato per aprirlo alla ripetizione nell’enunciazione, si vuole adesso prestare maggiore attenzione all’incompiutezza della lirica come gesto. Per *fine*, pertanto, non si intende soltanto la chiusura formale del testo e l’eventuale risoluzione delle sue tensioni interne, ma anche il fine a cui l’enunciazione è tesa.³⁶

La grande poesia romantica, e si potrebbe includere anche un certo modernismo, mostra la ricerca di una relativa autonomia del singolo testo, almeno riguardo al percorso interno compiuto, sia pure con specifiche forme di fallimento. Con il tardo modernismo, invece, la poesia sembra aprirsi in misura maggiore a dimensioni che superano il singolo testo, per chiarire le tensioni che la animano soltanto nella dimensione più ampia della sequenza, del libro o di più libri; nelle risonanze che si producono nel ripetersi dell’operazione all’interno di una pratica di scrittura più ampia e costituita da una serie di gesti minimi e reiterabili.³⁷ A partire da *Satura* (1971), la pratica poetica di Montale intensifica le forme di *serialità* in cui il singolo testo mantiene un carattere inconcluso, o meglio non conclusivo, aprendosi a rimandi, riprese, ritorni segnati da elementi che si proiettano sugli altri o sulle altre proprie occorrenze. Si fanno evidenti la ripetizione di simili gesti memoriali negli *Xenia* e in *Dopo una fuga*; la proliferazione del

³³ Si tiene presente la lettura della sestina di Arnaut Daniel, e in generale del sistema rimico, come struttura di quel che definisce “tempo messianico” in Giorgio Agamben, *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani* (Torino: Bollati Boringhieri, 2000), 77–84.

³⁴ Una visione della lirica come tentativo ripetuto e sforzo sempre incompiuto emerge in Giusti, *Il desiderio della lirica*.

³⁵ Giorgio Agamben, “Che cos’è l’atto di creazione?,” in *Creazione e anarchia. L’opera nell’età della religione capitalista* (Vicenza: Neri Pozza, 2017), 29–52.

³⁶ A partire dal celebre saggio di Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (Oxford: Oxford University Press, 1966), la questione della *closure* narrativa—l’organizzazione del tempo tra un *tic* e un *toc*—ha suscitato interesse in quanto legata alla costruzione di una temporalità chiusa in cui gli eventi avvengono e la storia si organizza linearmente tra un punto d’inizio e un momento finale. Per quel che riguarda la *closure* in poesia si tengano presenti: I.A. Richards, “How Does a Poem Know When It Is Finished?,” in *Parts and Wholes*, edited by Daniel Lerner (New York: Free Press of Glencoe, 1963), 163–174; Barbara Herrnstein Smith, *Poetic Closure: A Study of How Poems End* (Chicago: University of Chicago Press, 1968); Timothy Bahti, *Ends of the Lyric: Direction and Consequence in Western Poetry* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996); Pietro Benzioni, “Chiuse poetiche e senso della fine. Spunti per una tipologia,” *Quaderns d’Italia* 8–9 (2003–2004): 223–248.

³⁷ Francesco Giusti, “Il cerchio che non chiude: forme della temporalità nella poesia contemporanea,” *Sigma. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo* 1 (2017): 75–102.

medesimo tema, come le due parti di “La storia” e le due di “La poesia,” con la relativa “Le rime”;³⁸ la serialità strutturale e formale che risiede nella stessa operazione linguistica: le strutture anaforiche o le tre forme-lettera chiamate *Botta e risposta*.³⁹ La serialità infrange anche i confini del singolo volume, che diventa una forma meno solida nel contenere e dare ordine a una poesia che sembra diventare una pratica ininterrotta: si pensi, ad esempio, a come il riferimento alla medesima figura femminile e l’impiego di un sistema ricorrente di motivi generi un “ciclo di Arletta” che attraversa più libri. Per Maria Antonietta Grignani tali “occasioni diacroniche” si fanno evidenti “nell’attitudine autoglossatoria tardo-montaliana” che espone “la filigrana biografica, la persistenza di nuclei tematico-simbolici” in cui l’io lirico e l’io empirico non si escludono a vicenda.⁴⁰

Tra gli *Xenia* per la moglie scomparsa, che costituiscono le prime due sezioni di *Satura*, si trova una breve riflessione in versi (I, 8), nelle forme della nota occasionale tipica della nuova poetica montaliana, che solleva questioni rilevanti per una discussione della non-compiutezza lirica:

La tua parola così stenta e imprudente
resta la sola di cui mi appago.
Ma è mutato l’accento, altro il colore.
Mi abituerò a sentirti o a decifrarti
nel ticchettio della telescrivente,
nel volubile fumo dei miei sigari
di Brissago.⁴¹

Il lutto, qui, non è soltanto una condizione psicologica temporanea del soggetto reale che si ripiega nella rievocazione memoriale e trova una sua espressione nella parola poetica; è piuttosto una specifica modalità del discorso che sospende le sue funzioni immediatamente comunicative, semantiche e referenziali, per aprirsi ad accogliere l’altro.⁴² Secondo Stefano Agosti, in questo *xenion* la donna è evocata, al di là del livello semantico, dalla persistente ripetizione del secondo pronome personale singolare *tu*.⁴³ Lo statuto della parola è inevitabilmente cambiato con la sua morte e l’io deve cercarla e trovarla altrove: quasi in un’esortazione rivolta a se stesso, afferma che in futuro dovrà abituarsi a sentirla nel “ticchettio della telescrivente.” Ma quel che ci si aspetta dal futuro sta già accadendo nella parola presente: il ticchettio è già nelle forme pronominali *tua*, *sentirti*, *decifrarti*, e il suono *t* si espande risuonando in *stenta*, *imprudente*, *resta*, *mutato*. La donna penetra nelle forme non semantiche del suono stesso della parola.

³⁸ Per quanto riguarda “La storia,” la prima parte, “La storia non si snoda...,” è datata dall’autore 28 aprile 1969; la seconda, “La storia non è poi...,” è datata 10 luglio 1969. Le due parti di “La poesia” sono invece datate 28 aprile 1969 (“L’angosciante questione...”) e 10 aprile 1969 (“Con orrore...”). La seconda, composta in precedenza, è conseguente alla prima da un punto di vista logico. “Le rime” è datata invece 24 marzo 1970. In Eugenio Montale, *Satura*, a cura di Riccardo Castellana (Milano: Mondadori, 2009), 87–92, 108–113.

³⁹ Francesco Giusti, “Nove indizi di postmodernismo in *Satura*,” *Contemporanea* 7 (2009): 66–67.

⁴⁰ Maria Antonietta Grignani, “Occasioni diacroniche nella poesia,” in *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale* (Ravenna: Longo, 1987), 49.

⁴¹ Montale, *Satura*, 36–37.

⁴² Francesco Giusti, *Canzonieri in morte. Per un’etica poetica del lutto* (L’Aquila: Textus Edizioni, 2015), 441–460. Per i rapporti tra Montale e Caproni, in particolare riguardo all’interrogazione delle relazioni tra la parola e la cosa, si veda Luigi Surdich, *Le idee e la poesia. Montale e Caproni* (Genova: il melangolo, 1998), 89–148.

⁴³ Stefano Agosti, “Forme trans-comunicative in *Xenia*,” in *Il testo poetico. Teoria e pratiche d’analisi* (Milano: Rizzoli, 1972), 193–207.

L'ascolto e la decifrazione, allora, assumono un significato specifico: quel che l'io si dispone a fare non è usare il linguaggio nella sua funzione comunicativa rivolta a un destinatario, ma come codice in cui la donna è accolta, non come referente esterno al linguaggio, bensì come presenza sonora a cui bisogna prestare attenzione, più che offrire interpretazione. Con la sua morte, la donna è infatti sparita sia come destinatario diretto sia come referente. La poesia in cui si formula l'esortazione, però, è la parola in cui la donna è già presente: quel che deve continuare ad accadere è quel che sta già accadendo.

Nell'antica Grecia, dopotutto, il concetto della *xenia* condensa proprio il complesso di valori e di pratiche legati all'ospitalità: non solo il rispetto reciproco tra il padrone di casa e l'ospite, ma anche il dono d'addio che il padrone di casa consegna prima che l'ospite se ne vada. Per la *xenia* l'ospite diventa temporaneamente membro della comunità che lo accoglie. Anche gli *Xenia* montaliani si aprono ad ospitare la donna, chiamata con affetto Mosca, riducendo il controllo dell'io sulla propria produzione linguistica per accogliere le parole dell'altro. Il linguaggio, che risuona di lei, diventa lo spazio in cui la donna può essere (ancora) presente.⁴⁴ La nominazione dissimulata di Laura nel *Canzoniere* di Petrarca costituisce in fondo una presenza sonora paragonabile e, pur trattando di figure femminili molto diverse, l'appagamento che la parola induce qui non è poi così diverso dall'appagamento segnato dal finale sospiro dantesco e che anima le parole tese verso di esso. L'operazione che nello *xenion* I, 8 al contempo si annuncia e accade è infinita, perché non incontra il limite ultimo del referente esterno al linguaggio e non valuta la propria adeguatezza rispetto a questo o alla comprensione del destinatario, ma si pone in ascolto della presenza della donna nei suoni di cui l'io non è produttore autosufficiente. Come con il fumo dei sigari, l'io non produce il ticchettio della telescrivente al solo fine di evocare la donna nella memoria; è il suono prodotto dalle sue pratiche abituali—tra cui c'è la poesia—che diventa oggetto di un ascolto diverso. Se quel suono entra nella poesia, l'io si fa, al pari del lettore, ascoltatore della propria parola, di cui deve imparare a riconoscere gli accenti.

Per una riflessione teorica più generale sull'incompletezza della referenzialità nella lirica, è importante osservare che la dinamica messa in luce nello *xenion* di Montale non si riscontra soltanto nei casi in cui il poeta ha subito un lutto reale e quindi il referente è definitivamente scomparso (la moglie del poeta nel caso degli *Xenia* e la madre nei *Versi livornesi* di Caproni, dove l'assenza è raddoppiata dal fatto che il passato evocato non può appartenere alla memoria dell'autore). Sembra essere, piuttosto, una possibilità propria dell'uso lirico del linguaggio e un tratto caratterizzante del rapporto che stabilisce con il mondo esterno al linguaggio. L'esortazione rivolta a se stesso nello *xenion* I, 8, infatti, sembra quasi trovare, tanti anni dopo, una sua insistente esecuzione e prosecuzione nei versi di un altro poeta, che non rispondono alla perdita reale della donna amata.

Nel percorso poetico di Sanguineti la critica non ha mancato di rilevare, all'altezza cronologica di *Postkarten* (1978), una certa affinità con *Satura* di Montale, in cui l'anelito al riscatto attraverso il linguaggio si affievolisce e l'abbassamento verso una dimensione diaristico-prosastica della poesia viene accolto in forme tendenti al comico.⁴⁵ In *Postkarten* 60,

⁴⁴ Francesco Giusti, "Parlando la lingua della Mosca. Gli *Xenia* e la morte tra dimensione domestica e trauma epistemologico," *Modern Language Notes* 124/1, Italian Issue (2009): 236–253; Giusti, *Canzonieri in morte*, 104–110.

⁴⁵ Antonio Pietropaoli accomuna Montale e Sanguineti nella svolta verso l'*anti-poesia* a partire dagli anni Sessanta, di fronte a "un presente entropico e anomico quanto omologante e a finire con la convinzione che in un'epoca siffatta non ci sia più spazio per la poesia, e che la cosa più onesta da fare sarebbe tacere," in *Le strutture dell'anti-poesia. Saggi su Sanguineti, Pasolini, Montale, Arbasino, Villa* (Napoli: Guida, 2013), 6. Si vedano in particolare le pagine dedicate ai testi accumulativi e "pluricentrici" del Sanguineti degli anni Settanta (11–90, 80) e al ritorno alla

“raccomando ai miei posteri un giudizio distratto,” Sanguineti si rifà esplicitamente a Montale, non soltanto attraverso citazioni, allusioni e una finale nominazione diretta in forme ironiche, ma anche confessando “sono un chierico rosso, e me ne vanto:”⁴⁶: di contro alla montaliana indistinzione tra chierici rossi e neri di “Piccolo testamento” (in *La bufera e altro*, 1956).⁴⁶ In un mondo ormai in frantumi e vuoto di definite speranze ideologiche, la pratica poetica non si spegne, ma perdura in un discorrere quotidiano e intellettuale che preferisce assecondare l’andamento, le spinte e le crisi del linguaggio, rispetto alla ricerca di una qualche solida identità del soggetto.⁴⁷ In questa poesia diaristica, o in termini sanguinetiani, giornalistica, le poesie si associano in serie relativamente autonome per poi confluire in volumi di versi che scandiscono periodi di scrittura secondo un ordine cronologico. Testi dedicati all’amata moglie si presentano con frequenza nella produzione poetica di Sanguineti fin dagli *Erotopaegna* del 1960. Per gli anni Settanta, basti pensare a “mi scrivo (e piscio) addosso, cara, ormai:” in *Stracciafoglio 1977–1979*⁴⁸—in cui si coglie l’intimo legame tra il linguaggio e il corpo fisico, anche nelle sue componenti e funzioni organiche, che caratterizza la sua produzione più tarda—oppure “in principio era il calcolo:” in *Scartabello 1980* (296)—in cui la relazione amorosa è ironicamente letta in termini di credito finanziario, azioni, lingotti e beni di rifugio.⁴⁹

Per restare in una sequenza ascrivibile al gesto sotteso alle poesie osservate finora, la celebrazione della persona amata, ci si sposta alla breve serie *L’ultima passeggiata. Omaggio a Pascoli* del 1982, poi confluita in *Il gatto lupesco. Poesie 1982–2001*. Si può osservare il primo testo di questa serie interamente dedicata alla moglie, che sembra non avere nulla di “lirico” nel senso romantico e post-romantico della categoria:⁵⁰

ti esploro, mia carne, mio oro, corpo mio, che ti spio, mia cruda carta nuda,
 che ti segno, che ti sogno, con i miei seri, severi semi neri, con i miei teoremi,
 i miei emblemi, che ti batto e ti sbatto, e ti ribatto, denso e duro, tra le tue fratte,
 con il mio oscuro, puro latte, con le mie lente vacche, tritamente, che ti accendo,
 se ti prendo, con i miei pampani di ruggine, mia fuliggine, che ti aspiro, ti respiro,
 con le tue nebbie e trebbie, che ti timbro con tutti i miei timpani, con le mie dita

poesia con “altra voce” (7) di Pasolini e Montale (91–140). Una riflessione generale sul carattere “postumo” della letteratura, che raggiunge un vertice nel Novecento, si trova in Giulio Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura* (Torino: Einaudi, 1996), in particolare sulla poesia 66–82, Caproni 110–113, Sanguineti 127–128.

⁴⁶ Edoardo Sanguineti, *Segnalibro. Poesie 1951–1981* (Milano: Feltrinelli, 1989), 220.

⁴⁷ Per uno studio organico del soggetto in Sanguineti si rimanda a Enrico Testa, *Una costanza sfigurata. Lo statuto del soggetto nella poesia di Sanguineti* (Novara: Interlinea, 2011). Sul retroterra culturale di una concezione dell’io come *persona* e funzione in una rete di relazioni, si veda Elisabetta Baccarani, *La poesia nel labirinto. Razionalismo e istanza “antiletteraria” nell’opera e nella cultura di Edoardo Sanguineti* (Bologna: il Mulino, 2002), 87–97.

⁴⁸ Sanguineti, *Segnalibro*, 276.

⁴⁹ Prendendo ad esempio “in principio era il calcolo:” Elio Gioanola nota la mancanza di referenti esterni, in *Psicanalisi e interpretazione letteraria* (Milano: Jaca Book, 2005), 311. Per il dibattito sulla referenza nella poesia italiana degli anni Settanta, si veda *The Favorite Malice: Ontology and Reference in Contemporary Italian Poetry*, ed. and trans. Thomas J. Harrison (New York: Out of London Press, 1983), in particolare l’introduzione di Harrison (15–55) e gli interventi di Jacques Garelli (99–115) e Gianni Vattimo (223–235).

⁵⁰ Edoardo Sanguineti, *Il gatto lupesco. Poesie 1982–2001* (Milano: Feltrinelli, 2002), 71. Nel primo verso del sesto testo della serie, “questo cane incantato e incatenato” (Sanguineti, *Il gatto lupesco*, 76), si ritrova l’aggettivo “incimurrito” dello *xenion* montaliano I, 5: “Non ho mai capito se io fossi / il tuo cane fedele e incimurrito / o tu lo fossi per me” (vv. 1–3), in Montale, *Satura*, 32. Il verso di Sanguineti tende evidentemente a rendere presente fonicamente il “cane” indicato dal deittico “questo,” coinvolgendo così due realtà diverse: la realtà linguistica e quella extralinguistica.

che ti amano, che ti arano, con la mia matita che ti colora, ti perfora, che ti adora,
mia vita, mio avaro amore amaro:

io sono qui così, la zampa del mio uccello, di quello
che ti gode e ti vigila, sono la papilla giusta che ti degusta, la pupilla che ti vibra
e ti brilla, che ti tintinna e titilla: sono un irto, un erto, un ermo ramo, io che
ti pungo, mio fungo, io che ti bramo: sono pallida pelle che si spella, mia bella, io,
passero e pettirosso del tuo fosso: io la piuma, io l'osso, che ti scrivo: io, che ti vivo:

Già in questa prima poesia si coglie la ricerca di quel che si sperava di trovare per la moglie nel già menzionato “mi scrivo (e piscio) addosso, cara, ormai.”; cioè “un significante abbastanza significante / (emergendo come un segno particolare, significativamente segnaletico, insomma), / in sé e per sé” (vv. 15–17).⁵¹ Il *tu* e il *tuo* della donna qui si fondono nell’ossessiva ripetizione con l’*io* e il *mio*. La parola avanza e si moltiplica per riprese foniche in cui il criterio dell’associazione sonora quasi vince sulla consequenzialità logico-semantiche, o per lo meno diventa indistinguibile da essa: il “senso” che si cerca non è tanto in un significato o in una rappresentazione della donna che sia il più fedele possibile al referente reale, ma nel portare l’amore vissuto a coincidere con lo sforzo linguistico esaltato dai verbi d’azione che guardano, toccano, desiderano la donna.

Nell’*io*, lo scrivere e il vivere il *tu* sono due processi indistinguibili, e l’*io* grammaticalmente ipertrofico non si risolve in un’affermazione identitaria, ma si rivela specularmente nel *tu* e nel linguaggio che parla la donna.⁵² Linguaggio che gode del suo stesso dirsi e che annulla il referente: il settimo e ultimo testo della serie si conclude, senza compiersi, con “felice chi ti dice, e ti nientifica.” (v. 10).⁵³ Con modalità in fondo non troppo dissimili da quelle osservate in “Tanto gentile e tanto onesta pare” e nelle altre poesie prese in esame, l’*io* esiste solo come risultato di questo doppio processo. Si può avanzare l’ipotesi che nel primo testo della serie—nei successivi l’idea si fa più chiara—l’*io* sia distinguibile dal *tu* solo in termini linguistici, non soltanto grammaticali, ma fonici: i suoni aspri sembrano appartenere in misura maggiore all’*io*, mentre terminazioni in *-etta*, *-illa* o *-ella*, *-ina*, *-osa*, sembrano marcare le sonorità della donna. Un simile desiderio di incarnazione stilistico-fonica animava, come accennato in precedenza, i *Versi livornesi* di Caproni. Una tale poesia, che non richiede un’interpretazione volta alla ricerca di un significato, ma una vocalizzazione, e vorrebbe far coincidere la parola col corpo, la scrittura con il vivere (ancor più che con il vissuto), non si risolve in un atto compiuto, ma tende alla ripetizione del gesto che incarna in una temporalità che travalica i limiti del singolo testo concluso, per aprirsi, anche da un punto di vista temporale, al mondo “reale” più vasto in cui il dire lirico accade e può ripetersi.

Una comunità lirica?

Seguendo il suo metodo filologico-archeologico, Agamben non rintraccia una critica alla tradizione del pensiero occidentale soltanto nel presente e nelle sue forme artistiche, bensì torna indietro nel tempo a cercare possibilità mai diventate dominanti all’interno della stessa

⁵¹ Sanguineti, *Segnalibro*, 276.

⁵² Si vedano Gilda Policastro, *Sanguineti* (Palermo: Palumbo, 2009), 76–78; Antonio Pietropaoli, “Cose e parole,” in *Per Edoardo Sanguineti: “good luck (and look),”* a cura di Antonio Pietropaoli (Roma: Edizioni Scientifiche Italiane, 2002), 61–76.

⁵³ Sanguineti, *Il gatto lupesco*, 77.

tradizione. Se la possibile apertura di una crisi nel paradigma potenza/atto e nella soggettività che in esso si iscrive—rinvenibile proprio nella *potenza-di-non*—era già nella *Metafisica* di Aristotele, che pure contribuisce in maniera sostanziale a istituire quel paradigma; la poesia, in particolare la lirica, sembra segnalare e mantenere aperta lungo i secoli, seppur in forma latente, la possibilità di un discorso e di un'ontologia differenti. Per questo le osservazioni di Agamben sono utili per la teoria letteraria: non soltanto la poesia è eletta a oggetto di riflessione e identificata come portatrice di possibilità alternative, ma nel farlo si uniscono prospettiva storica di lunga durata e forme del discorso. Tra gli strumenti critici che Agamben trova e raffina nel passato per poi muoverli contro il presente (inclusa l'arte contemporanea), c'è quella che definisce "ontologia del comando."⁵⁴ Nella tradizione occidentale Agamben rintraccia due ontologie: l'ontologia dell'indicativo o dell'asserzione apofantica, che governa la filosofia e la scienza, e l'ontologia dell'imperativo o del discorso non-apofantico, che governa la religione, il diritto e la magia. Secondo la distinzione aristotelica in *De interpretatione* (17a 1–7) a cui Agamben presta attenzione, non-apofantico è quel discorso di cui non si può dire che sia vero o falso perché non manifesta l'essere o il non essere di qualcosa nel mondo e ad esso appartengono il comando, la preghiera, l'esortazione e, si potrebbe aggiungere, la celebrazione.

Agamben identifica il comando con il performativo così come definito da Austin (104–5). Tale identificazione, tuttavia, non sembra essere così immediata: dire "Io giuro" non equivale del tutto a dire "Giura!" Nel primo caso l'enunciazione realizza l'enunciato, nel dire "Io giuro" il giuramento accade; la seconda enunciazione non realizza nulla nel mondo se non se stessa. Fermandosi alla sua enunciazione, non si può sapere se l'imperativo sarà ascoltato, obbedito ed eseguito. Se il comando è una restrizione esercitata dalla volontà sulla potenza, in quanto volontà l'imperativo può soltanto chiedere una risposta dal mondo esterno a se stesso, e in quanto atto stabilisce una relazione tra linguaggio e mondo che resta sospesa nella sua potenzialità. È a questa relazione sospesa, e perciò ripetibile nello sforzo di affermarla, che sembrano ricondursi la preghiera, l'esortazione e la celebrazione osservate nei testi lirici considerati precedentemente. Torna a questo punto utile la distinzione proposta da Culler tra *performativity* nel senso indicato da Austin e *performance* come enunciazione che espone soltanto se stessa e che, per quanto riguarda la lirica, trova una sua forma retorica esemplare nell'apostrofe.⁵⁵ La preghiera, l'esortazione e la celebrazione appartengono a questa categoria di *performance* che non realizza qualcosa di esterno alla propria enunciazione, ma espone soltanto se stessa e si dispone in attesa. Non incontrando mai il limite ultimo della sua realizzazione in un atto compiuto, come nel performativo, né il limite della verità o della falsità rispetto a uno stato di cose nel mondo, come nel discorso apofantico, la *performance* della preghiera, dell'esortazione e della celebrazione si offre alla ripetizione in quanto parole che soltanto nella loro enunciazione trovano una realizzazione. In questo senso, ha ragione Culler nell'affermare che la lirica funziona come linguaggio che si offre per la ripetizione in contesti diversi e come potenziale veicolo di significati differenti (336–48).

Nella dantesca "Tanto gentile e tanto onesta pare" non è tanto la fedeltà della descrizione di Beatrice ad avere valore, ma gli effetti che il suo linguaggio incarna. Similmente, in "La gente se l'additava" di Caproni, non è la realtà dell'evento descritto a determinare la veridicità del discorso. La funzione con cui il linguaggio si espone al lettore in quella precisa organizzazione verbale e ritmico-fonica è quella di ripetere l'attualizzazione della propria enunciazione. Tale funzione è al centro della poesia di Montale che, sul piano semantico, esorta a compiere

⁵⁴ Giorgio Agamben, "Che cos'è un comando?" in *Creazione e anarchia*, 91–112.

⁵⁵ Culler, *Theory of the Lyric*, 211–243.

l'operazione che sta già accadendo sul suo piano non semantico. Nel testo di Sanguineti la performance linguistica raggiunge un livello tale da creare una così forte materializzazione della lingua, in altre parole il tu è fonicamente così presente nell'enunciato, che le numerose azioni esercitate verbalmente sul tu fonico e grammaticale sembrano quasi acquisire un valore performativo nel senso di Austin: nel dire "ti esploro" l'esplorazione accade, ma senza trovare il limite del referente concreto di quel *tu*, senza fermarsi all'oggetto reale nella distinzione soggetto-oggetto.

Se si torna, a questo punto, alla concezione agambeniana di "atto di creazione" e alla sua "poetica dell'inoperosità",⁵⁶ si possono trarre alcune osservazioni a proposito della poesia. Lo "schema potenza-atto"—la consumazione completa della potenza (*dynamis*) nell'atto (*energeia*)—è disattivato nella lirica nella misura in cui la volontà insita nella preghiera, nell'esortazione o nella celebrazione incarnata nella sua enunciazione non trova piena realizzazione nel mondo esterno e la potenza non è del tutto convertita in atto nell'opera. La lirica manifesta, nei termini di Agamben, la dialettica mai conclusa tra la *potenza-di*, che può essere pensata come l'elemento impersonale, e la *potenza-di-non*, l'elemento personale che resiste, e in questo modo espone, il primo (41). Tale dialettica appare riconducibile a quella tra *maniera*, un'esigenza di "disappropriazione," e *stile*, l'appropriazione della lingua perseguita dal poeta, che per Agamben fa sì che "l'atto poetico si presenta come un gesto bipolare, che si rende ogni volta estraneo ciò che deve essere puntualmente appropriato."⁵⁷ La lirica sembra allora incarnare il "punto in cui la lingua, che ha disattivato le sue funzioni utilitarie, riposa in se stessa, contempla la sua potenza di dire."⁵⁸

Nell'*inoperoso*, infine, la "disattivazione dello schema potenza/atto" implica anche "l'abbandono del dispositivo soggetto/oggetto" ("Che cos'è l'atto di creazione?," 44 e 46). In altre parole, nella sospensione invocata da Agamben, non c'è un soggetto identificato che possa abbracciare la propria individualità. Se consideriamo la poesia lirica, come si è tentato di fare qui, come un codice impersonale e disponibile per la ripetizione in cui differenti soggetti storici possono temporaneamente inscrivere la propria individualità istanziando il testo nel proprio *qui e ora*, allora la lirica incarna nel linguaggio quella *singularità* che non coincide né con l'estremo particolare né con l'estremo universale, ma costituisce un'operazione aperta e mai conclusa che consente e limita la costituzione dell'individuale. Per Culler il testo lirico funziona come uno *script*, ma, pur con la consapevolezza della sua complessità semantica oggi, si preferisce qui il termine *codice* per sottolineare non soltanto la disponibilità alla ri-attuazione della singola poesia, ma anche il non veicolare in sé significati fissi per portare avanti un'operazione nelle riprese osservabili nel corso della lunga tradizione del genere. È a partire da questa operazione che una certa forma di comunità può forse essere pensata, in una dimensione sia storica sia trans-storica, come coralità che non prevede l'affermazione dell'individuo né un'agonistica sostituzione,⁵⁹ ma il *re-enactment* del medesimo gesto mai del tutto portato a compimento, che espone se stesso e si offre ancora una volta all'iterazione.

⁵⁶ Agamben, "Che cos'è l'atto di creazione?" 47–52.

⁵⁷ Agamben, "L'inappropriabile," in *Creazione e anarchia*, 77.

⁵⁸ Agamben, "Che cos'è l'atto di creazione?" 51.

⁵⁹ Il riferimento è ovviamente a Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (Oxford: Oxford University Press, 1973).