

Indice

p.	13	Introduzione
25	Capitolo 1	
		<i>Il genere lirico</i>
	1.1.	Lirica e lunga durata, 25
	1.2.	Distinzioni preliminari, 40
	1.3.	Un genere postumo?, 45
	1.4.	La riscoperta dell'Orazio lirico, 50
	1.5.	Trasposizioni. Dall'«orazizzazione» di Aristotele all'«aristotelizzazione» di Petrarca, 55
	1.6.	Tra analogia e genealogia, 81
	1.7.	La poesia moderna, 90
	1.8.	Piccoli appunti sul Novecento, 122
139	Capitolo 2	
		<i>Il paradigma occidentale: lirica, retorica, mimesis</i>
	2.1.	Sull'assenza di una teoria della lirica in epoca classica (o del concetto di mimesis in Platone e Aristotele), 141
	2.2.	Lirica e retorica epidittica, 170
	2.3.	Un testo esemplare: Pindaro «O. 1», 190
	2.4.	Tra imitazione ed espressione, 205

- 2.5. Teorie mimetiche contemporanee: il New Criticism, 222
- 2.6. Teorie mimetiche contemporanee: «Die Logik der Dichtung» di Käte Hamburger, 231

- p. 247 Capitolo 3
Il “tu” lirico. Prolegomeni a una teoria pragmatica della lirica
 - 3.1. Una soluzione alternativa: le forme del tu, 247
 - 3.2. Per una storia pragmatica della lirica, 298
 - 3.3. Un discorso in scienza e in presenza, 342
 - 3.4. Prime conclusioni, 387

- 393 Intermezzo
«To pull back the lyric into its realities». Citizen di Claudia Rankine

- 433 Capitolo 4
Lo spazio di un'incomprensione. Lirica e scrittura di ricerca
 - 4.1. Espressivismo, formalismo, impersonalità: alcuni problemi della lirica moderna, 440
 - 4.2. L'autore come gesto e la lirica come spazio, 489
 - 4.3. Ancora due righe sul modernismo poetico, 497
 - 4.4. Robert Fitterman e l'“uncreative writing”, 500
 - 4.5. «Quasi tutti» di Marco Giovenale: tra “overhearing” e “eavesdropping”, 528
 - 4.6. Jean-Marie Gleize e la circostanza lirica, 544
 - 4.7. Conclusioni, 548

- 555 Bibliografia
- 583 Ringraziamenti

Introduzione

Nel 2006 il filosofo francese Quentin Meillasoux dà alle stampe *Après la finitude*, saggio che in breve tempo diverrà il punto di riferimento del movimento filosofico noto come realismo speculativo. Nel 2007 la Goldsmiths University di Londra ospita il primo convegno di una certa rilevanza dedicato alla nuova filosofia speculativa. Vi partecipano Graham Harman, Hamilton Grant, Ray Brassier e lo stesso Meillasoux, autori che vengono da posizioni molto diverse tra loro ma si dimostrano solidali, tra le altre cose, nel rifiuto dell'antropocentrismo tipico della filosofia postromantica. Il punto in cui convergono, infatti, è quello della dismissione di ciò che in *Après la finitude* viene chiamato il "correlazionismo" kantiano. Per Kant non è possibile pensare la mente in sé né le cose in sé ma soltanto il punto d'incontro (o correlazione) tra queste due dimensioni. Ciò significa che l'oggetto dell'indagine filosofica deve limitarsi alle categorie mentali proprie degli esseri umani. Secondo Timothy Morton l'incantesimo correlazionista rappresenta

l'idea [...] secondo la quale la filosofia può parlare solo entro una banda molto ristretta, limitata alla correlazione tra esse-

re umano e mondo; detta altrimenti, il significato si dà solo nello spazio che separa la mente umana da ciò che pensa, i suoi «oggetti», per quanto inconsistenti e fragili essi siano. Il problema, per come lo pone il correlazionismo, è il seguente: la luce del frigorifero resta accesa quando chiudi lo sportello? (Morton 2013, pp. 20-21)

Stando alle parole di Meillassoux, la rivoluzione copernicana di Kant è invece una controrivoluzione tolemaica che ha ancorato la coscienza alla finitudine della correlazione tra soggetto umano e mondo (Meillassoux 2006)¹.

La controrivoluzione kantiana ha un suo corrispettivo nella storia dei generi letterari. Nel 1746, mentre Kant è solo un ventiduenne appassionato di fisica newtoniana, Charles Batteux pubblica *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, un trattato che vuole essere l'ultimo bastione dell'estetica classicista ma che in realtà, riprendendo la teoresi rinascimentale limitatamente al genere lirico (al quale apparterebbero testi brevi in cui un io esprime i propri sentimenti), dà la stura a quel capovolgimento della partizione del sensibile che è chiamato Romanticismo. Il passo da Batteux a Hegel è infatti breve: se la lirica è il genere dell'affettività, in cui un personaggio mette in pubblica piazza la propria vita interiore, nulla vieta di rendere quel personaggio, quell'io, coincidente con il poeta stesso. La lirica sarà perciò quel genere in cui l'autore esprime sé stesso e costruisce la propria soggettività. Stando alle teorie egemoni della poesia, a differenza che nel romanzo o nel teatro, il mondo, le porzioni

1. Per il concetto di correlazionismo si legga la voce *Correlationism* in Gratton 2014.

di realtà che troviamo manifeste in un testo lirico, non sono mai oggettive, ma sono sempre incarnazioni della soggettività che le ha espresse. In questo senso, non c'è genere che spieghi meglio il correlazionismo kantiano.

Il presente lavoro intende mettere in discussione una simile visione, ossia la fondamentale restrizione che la lirica subisce, almeno in sede teorica, a partire dal Romanticismo (e che in realtà, come vedremo, parte dal riconoscimento di un singolo libro, i *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca, come metamodello dell'intera specie); tale restrizione vincola il genere a un materiale eterogeneo e vario ma sostanzialmente ristretto alla *storia di un'anima*, ossia ai pensieri e agli avvenimenti che riguardano in senso stretto il poeta.

Alcune delle domande che ho provato a pormi prima di iniziare un lavoro come questo sono state: in che senso in un testo lirico l'autore esprime la propria soggettività? Come può essere questa la definizione di un genere letterario? Perché un romanzo o un dramma, o perché no, un fumetto, un meme o un videogioco non possono essere anch'essi manifestazioni della soggettività che li ha creati? E soprattutto, ha senso ragionare secondo una simile logica? Non ho saputo darmi una risposta precisa, ma ho pensato che, per quanto possa apparire controintuitivo, bisognava separare lirica e soggetto, e capire perché, storicamente, i due concetti si dimostrano così intimamente legati. È quello che ho tentato di fare nel primo capitolo, dove, favorito da altri studiosi che avevano già ricostruito questo cammino (tra gli altri Genette, Bernardelli, Mazzoni, Guerrero), ho tracciato una storia plausibile del termine lirica dall'antichità greca fino ai giorni nostri. Il risultato è abbastanza scontato: la visione della lirica come genere soggettivo è un'invenzione delle

modernità, dovuta a errori, lapsus e forzature nella trasmissione dei testi all'interno di particolari contesti di ricezione. Esiste, questo è indubbio, un filone soggettivo della lirica occidentale moderna, ma in esso non si esaurisce il genere. C'è lirica oltre il soggetto.

In realtà a queste conclusioni era già giunto Jonathan Culler in un lavoro del 2015, *Theory of the Lyric*, punto di arrivo di anni di ricerca sul problema della sistemazione generica della lirica. Il libro di Culler si inserisce all'interno di un più vasto orizzonte di pubblicazioni sull'argomento, al punto che negli ultimi anni si è a più riprese parlato negli Stati Uniti di *New Lyric Studies*². Ma ciò che in ultima istanza ratifica il libro di Culler, dopo un lungo tour de force

2. Così si intitolava un fascicolo di «PMLA» del 2008, contenente contributi, tra gli altri, di Culler, Robert Kaufman e Virginia Jackson. I due eventi decisivi sono la pubblicazione da parte di Yopie Prins e della stessa Virginia Jackson di un enciclopedico *Lyric Theory Reader* (2014), oltre che l'apparizione di *Theory of the Lyric* nell'anno successivo. Per una breve sintesi delle diverse tendenze che animano il filone dei *New Lyric Studies* si veda Hillebrandt, Klimek, Müller, Waters e Zymner 2007; utili le parole di Giusti 2018. Anche in Germania e, parzialmente, in Francia si è avuta negli ultimi anni una *Lyric Renaissance*. Per quanto riguarda la Germania e più in generale le pubblicazioni in lingua tedesca, si ricorderanno i contributi di Rüdiger Zymner, Carlos Spoerhase, Klaus Hempfer e Eva Müller-Zettelman; in lingua francese quelli di Antonio Rodriguez, Dominique Rabaté e Jean-Michel Maulpoix. Il presente lavoro si è servito di studi prevalentemente americani, facendo ricorso di tanto in tanto a contributi di area tedesca; poco interesse hanno rivestito quelli francesi, troppo impregnati di una visione soggettivistica del fatto lirico. Utilissimi per orientarsi all'interno di questo campo di studi, inoltre, sono due siti web: www.lyricology.org e www.lyricalvalley.org. Per quanto riguarda il contesto italiano, la situazione è desertica. Dire «lirica» equivale ancora a dire «petrarchismo». Esistono numerosi studi di valore sulla lirica medievale o quella rinascimentale, a cui faccio spesso riferimento, ma nessuno studio sistematico sul genere lirico in una prospettiva di lunga durata. L'unico, come si vedrà più avanti, è *Il testo lirico* di Giuseppe Bernardelli, un libro piuttosto eccentrico, oscurato dal successo che negli ultimi due decenni ha avuto in tra le patrie lettere *Sulla poesia moderna* di Guido Mazzoni. Non mancherà un dialogo serrato con entrambi i volumi.

attraverso quello che è lo studio più completo e innovativo sul tema, è a dir poco minimalista. Partendo da un assunto ampiamente dimostrato, ossia che «the model of lyric as intense expression of the subjective experience of the poet does not fit a great many poems, whether ancient or modern» (Culler 2015, p. 349), scrive che la lirica è un discorso epidittico (e quindi riferito a *questo* mondo e non a un mondo finzionale) reso memorabile dai suoi elementi ritualistici (metro, ritmo, rima, e così via). Di questi due aspetti, il mio lavoro si è decisamente più orientato sul primo. Da un lato, perché Culler ha non dico esaurito ma perlomeno saturato il discorso sulla ritualità della lirica, a cui è sostanzialmente dedicata gran parte del suo libro: la lirica non è la rappresentazione di un'azione, una rammemorazione o altro, bensì un *evento* presente che si riattiva a ogni lettura tramite un effetto di *voicing*; è un performance che avviene qui e ora e a cui il fruitore presta la propria voce; questo evento/performance è ad alta memorabilità grazie al *sound patterning* dei testi, di cui è messa in risalto la loro fisicità sonora, e così via. Poche parole invece sono state spese per quel che concerne il rapporto tra lirica e retorica epidittica, ciò che invece ho cercato di approfondire in questo libro tanto in una dimensione diacronica (l'epidissi è una sorta di versione in prosa della lirica arcaica) che sincronica (in che senso una poesia esprime giudizi di valore sul mondo che autore e lettore condividono). Dall'altro lato, se in un'ottica di lunga durata è indiscutibile che sia un aspetto centrale della lirica, mi sembra che l'incidenza della ripetibilità sia scemata nel corso degli ultimi decenni, e che molta della poesia contemporanea più interessante vada verso un modello "letteralista", gutenberghiano, scritto, di testo e che non reiteri

ulteriormente il metamodello del canto. La mia idea è che la poesia si stia lentamente scrollando di dosso le sue spoglie aurali più vistose per sopravvivere all'interno di una cultura a trazione visuale.

Nelle prossime pagine non ci saranno perciò sofisticate analisi metriche o stilistiche. Quello su cui mi sono concentrato è piuttosto lo studio di quella macrofigura che è la direzione poetica. In *Che cos'è un genere letterario?* Jean-Marie Schaeffer ritiene che i generi letterari siano riconoscibili in base a cinque differenti livelli di analisi. Schaeffer analizza prima quello semantico e sintattico (contenuto e forma), che riguardano il testo preso nella sua immanenza. Poi si sofferma su tre livelli comunicazionali, ossia il livello dell'enunciazione, della destinazione e della funzione. La mia proposta è che l'unico livello cogente per quanto concerne il genere lirico sia quello della destinazione. È un'ovvietà: in poesia c'è sempre qualcuno che parla, e se c'è qualcuno che parla c'è qualcuno a cui sono indirizzate quelle parole. In breve, la storia della lirica è la storia del rapporto io-tu.

Nel terzo capitolo ho chiamato "scena lirica madre" la situazione comunicativa per cui un io si rivolge a un tu sotto lo sguardo della comunità. Del resto questa era, per quanto ne sappiamo, la condizione pragmatica che si realizzava nella lirica arcaica e in quella provenzale, ossia le due esperienze fondanti di tutta la poesia occidentale. Come è noto i *melopoioi* greci così come i trovatori cortesi (o chi per loro) intonavano un canto (di lode o di biasimo, di sollecitazione o di amore) diretto a una persona specifica (un potente, il vincitore di un agone, la *domina*), e lo facevano pubblicamente, in presenza di un uditorio, davanti agli occhi della *polis* o della corte. La mia tesi è che questa caratteristica

di ordine pragmatico si mantenga (seppur dinamicamente) anche una volta che la lirica, da fenomeno orale quale era originariamente (canto e ascolto), si converte in un fenomeno prima chirografico, poi tipografico e infine digitale (scrittura e lettura).

Determinante per la lirica è perciò questa struttura triangolata che unisce il locutore (l'io, chi parla nel testo), l'*addressee* (il tu, il destinatario intratestuale) e l'*audience* (il destinatario extratestuale, la comunità dei lettori). Come vedremo, questa triangolazione sembra essere in funzione anche nei testi più monologici, dove cioè non è presente alcun tu, e la poesia può sembrare un colloquio tutto interno alla coscienza del poeta (un esempio paradigmatico è *L'infinito* di Leopardi).

La più grande questione che il libro di Culler lascia aperta è quella della referenzialità del testo lirico. Non che *Theory of the Lyric* non la tratti, ma la proposta risulta eccessivamente semplicistica. Culler è così determinato a rovesciare la visione mimetica del New Criticism che nega qualsiasi rapporto tra poesia e finzionalità: gli enunciati lirici si riferiscono a questo mondo (una lirica è «a statement about this world», Culler 2015, p. 350). Inutile dire che esiste un corposo filone di studi che afferma esattamente il contrario³. Il problema della finzionalità o della non-finzionalità del testo lirico è di capitale importanza, in quanto ha conseguenze decisive su come definiamo e come leggiamo la poesia. È persino probabile che sia una questione irrisolvibile, poiché in linea teorica ogni componimento (o ogni raccolta poetica) potrebbe funzionare in maniera diversa, presupponendo un diverso statuto

3. Si vedano almeno Wolf 2005 e Eagleton 2007.

referenziale. Ho perciò deciso di operare con la massima cautela, orientandomi in base alle linee guida di due libri che ritengo decisivi. Il primo è il famoso *Die Logik der Dichtung* di Käte Hamburger, il secondo è il misconosciuto *Il testo lirico* di Giuseppe Bernardelli, sicuramente il più completo studio sull'argomento in lingua italiana. Sulla scia di questi volumi propongo perciò di intendere quelli lirici come enunciati che logicamente funzionano come enunciati di realtà («a statement about this world»), ma la cui referenzialità è sospesa: il rapporto tra la realtà e il testo lirico è indeterminato. Una poesia può parlare tanto di qualcosa di realmente accaduto quanto di un fatto inventato, la sua caratteristica è quella di apparire al lettore senza mediazioni, senza il diaframma di un mondo inventato in cui proiettare quanto è scritto.

Come apparirà evidente nel corso delle seguenti pagine, il problema della finzionalità del testo lirico intercetta la riflessione sul rapporto tra testo e macrotesto. Una teoria della lirica esaustiva dovrebbe ragionare in un'ottica macrotestuale, ossia tener presente i modi in cui la poesia si socializza, i criteri di produzione e trasmissione dei testi lirici, i rapporti orizzontali tra le unità liriche all'interno del sistema di relazioni a cui queste appartengono. I lettori di poesia (esperti o inesperti) sono innanzitutto lettori di libri. Se ho cercato di partire da questi criteri materiali per quanto riguarda la lirica arcaica e quella medievale, soprattutto per tentare di spiegare come alla nascita di quello che chiamiamo genere lirico ci sia un «trauma additivo-trasformativo» (cioè il passaggio dall'oralità alla scrittura; Ghidinelli 2018, p. 51), non ho fatto lo stesso per la poesia moderna. Ho sempre analizzato testi isolati, separati dal loro originale contesto di appartenenza (la raccolta lirica), mi sono cioè

basato su una finzione critica: che una poesia possa essere letta astraendo dai modi con cui è trasmessa, potenziata dagli spazi bianchi, ammortizzata dalle barre oblique che sostituiscono gli a capo, privata dei rapporti orizzontali con i componimenti che la seguono o la precedono nel volume in cui la trova il lettore. Manca insomma un'analisi sistematica della dimensione macrotestuale dei testi lirici, a cui sono spesso ricorso ma senza affrontarla frontalmente. È un lavoro che meriterebbe un libro a parte, con una strada già tracciata da importanti riferimenti.

Manca anche (ma qui si tratta di una scelta consapevole, non subita) un approfondimento sui modelli di soggettività che sono in ballo all'interno del discorso lirico. Quando si parla di soggetto in relazione alla poesia si tende a farlo in maniera piuttosto semplicistica, considerando la lirica quel genere in cui si è sedimentata una visione ancora cartesiana di soggettività. Nell'ultimo secolo e mezzo la psicanalisi, la filosofia e le neuroscienze hanno invece avanzato modelli di soggettività stratificati, relazionali e complessi. I processi di soggettivizzazione non hanno molto a che vedere con l'io monologico e trascendentale che solitamente si attribuisce alla cultura romantica: questo io individualista è solo un piano di una soggettività *multistrato*. I poeti, a partire dal secondo Novecento (ma in casi eccezionali molto prima, si pensi a Rimbaud), sono apparsi consapevoli di questo stato di cose⁴. Personalmente ho preferito tenere l'argomento della soggettività sullo sfondo: non ho messo in discussione l'esistenza di un modello espressivista, come invece fa Culler, ho solo criticato la sua validità per la definizione di un genere letterario. Anche

4. Si vedano almeno Colangelo 2009 e Borio 2018.

quando ho analizzato testi piuttosto tradizionali, il mio focus è stato sulla prospettiva comunicazionale, sulla direzione del messaggio poetico. Se un determinata poesia sia “soggettiva” o meno, e in che modo lo sia, che tipo di soggettività sia in gioco, è un problema che non mi ha interessato.

Come sarà apparso evidente, sono convinto che i termini lirica e poesia siano interamente coestensivi, almeno nella letteratura post-romantica. Ai nostri giorni non si parla più di *poesia epica* o *poesia drammatica*, ma di romanzo e teatro. L'espressione *poesia lirica* è perciò una tautologia. Quel coacervo instabile di forme brevi, prevalentemente non-narrative e scritte in versi, che per secoli aveva causato incertezze circa la definizione logica del suo statuto, e a cui i trattatisti si riferivano con il termine “lirica”, a partire dal XIX secolo sembra esaurirsi nell'ancora più vago e impreciso concetto di “poesia”. La lirica non è perciò, come spesso si vorrebbe, un sottogenere soggettivo e intimista del macrogenere poesia, ma un termine sinonimico della moderna accezione di poesia (che fino a qualche secolo fa voleva dire tutt'altro).

La conseguenza più tangibile di questa proposta è che sia perciò impossibile un'uscita dal lirico. Negli ultimi anni si parla sempre più di frequente di una vergogna lirica, di un rifiuto del discorso confessionale e autobiografico da parte dei poeti (White 2014; Simonetti 2018, pp. 213-219). Non mi sembra un fenomeno nuovo. Già l'avanguardia storica e la neoavanguardia avevano l'ambizione di interrompere l'egolalia lirica puntando su modelli più oggettivi di poesia. In realtà alla base di queste ribellioni c'era una visione disfemica e peggiorativa della lirica, che veniva equiparata alla cultura poetica ufficiale. La scrittura asemantica dadaista, la poesia concreta, le prime raccolte di Sanguineti o di Heissenbütt-

el, la prosa in prosa, sono movimenti dialettici all'interno di una stessa tradizione, che è quella della lirica occidentale. Adottando un concetto inclusivo, anti-essenzialistico e non-soggettivo di lirica, vengono meno tutta una serie di dicotomie che sedimentano lo spazio letterario, in primis quella tra poesia lirica e poesia di ricerca. L'espressivismo, il racconto di fatti e pensieri di un io che coincide idealmente con quello dell'autore, è un fenomeno transgenerico tipico della cultura narcisistica in cui viviamo. Riguarda la lirica, come il cinema o il romanzo. A mio modo di vedere, negli ultimi vent'anni esso si è dimostrato più intimamente legato alla prosa che alla poesia (Tirinanzi De Medici 2018).

In definitiva, l'obiettivo del mio lavoro è quello di delineare un modello teorico per la lirica meno restrittivo di quello soggettivista che abbiamo ereditato dalla tradizione romantica. Nel primo capitolo ho ripercorso la storia della lirica, soffermandomi soprattutto sulla riflessione dei trattatisti rinascimentali, i quali forgiavano la moderna accezione del termine. Nel secondo mi sono concentrato sul concetto di epidiSSI, interrogando i rapporti che esistono tra lirica, mimesis e retorica. Il discorso parte da Platone e Aristotele, e dai pochi spunti sulla lirica che i due filosofi ci hanno lasciato. Nel terzo mi sono invece soffermato sulle varie "forme del tu" che troviamo in poesia, scorciando una teoria pragmatica del genere. Nell'intermezzo ho analizzato l'opera di una poeta americana, Claudia Rankine, il cui *Citizen* sembra un perfetto corollario a quanto detto nel capitolo precedente. Nel quarto ho infine analizzato i punti di rottura e quelli di continuità tra la tradizione lirica e la recente poesia di ricerca, interrogandomi inoltre sul rapporto che c'è tra la teoria della lirica e il modernismo poetico.