

Comparatismi I 2016

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/2016798>

Narratologia vs Poetica

Appunti in margine a *Theory of the Lyric* di Jonathan Culler

Paolo Giovannetti

Abstract • Il saggio affronta i rapporti fra teoria del testo poetico e narratologia. Il grande progresso negli studi di narratologia, in particolare le prospettive offerte dalle scienze cognitive e dalla più recente teoria della *fictionality*, hanno ridotto l'autonomia della poesia. Oggi, la lirica viene sempre più spesso concepita come la provincia di una più vasta regione dominata dal racconto. Nel 2015 Jonathan Culler ha tuttavia rimesso in discussione un simile orientamento, e ha argomentato che la poesia lirica, con la sua lunga tradizione, è perfettamente indipendente e si costituisce come un genere autonomo. La lirica avrebbe a che fare con l'epidissi, con il discorso epidittico, vale a dire con un tipo particolare di performance che restituisce valori attraverso qualcosa come un effetto di voce (e non attraverso la voce piena di un locutore).

Parole chiave • Teoria del testo poetico; Jonathan Culler; Cognitivismo; Fictionality

Abstract • The article deals with the relationship between theory of the poetic text and narratology. The massive improvement of narratology, namely the perspectives opened up by cognitive storytelling and by the most recent theory of fictionality, have limited the autonomy of lyrics. Poetry nowadays tends to be conceived as a sheer region of a continuum where narration dominates. However, in 2015 Jonathan Culler has reacted against this trend, arguing that lyrics, with its long tradition, has a perfect independence as a genre. Lyrics would be connected with epideixis, with the epideictic discourse, that's to say with a particular kind of performance which communicates values through a voicing (and not through the full voice of a speaker).

Keywords • Theory of the Poetic Text; Jonathan Culler; Cognitivism; Fictionality

Ledizioni 

Narratologia vs Poetica

Appunti in margine a *Theory of the Lyric* di Jonathan Culler¹

Paolo Giovannetti

I. Quello che Franco Moretti ha battezzato (un po' ironicamente, forse) *distant reading*² a volte può realmente funzionare, può dimostrare la sua efficacia, mettendoci in contatto con verità storiche tanto ovvie e macroscopiche da risultare di fatto invisibili. Il recente volume di Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*,³ ad esempio ci ricorda qualcosa che la cultura occidentale sembra aver trascurato: cioè che solo la nostra tradizione *non* riconosce un fondamento *lirico* al fenomeno di solito chiamato *letteratura*. Se la poesia di tipo soggettivo è alle origini del letterario nelle molte aree (l'India antica, il Giappone, la Cina ecc.) in cui si sono sviluppate pratiche estetiche realizzate con la parola, nell'Europa greco-latina accade il contrario. E cioè accade che la *mimesis*, l'*imitatio*, e quindi in senso pieno la narrativa, costituiscono il primus della letteratura, sia essa orale sia essa mediata attraverso la scrittura chirografica e poi tipografica (ora digitale). Non ci sarebbe quasi bisogno di riferirsi ai due modelli, il III libro della *Repubblica* di Platone e la *Poetica* di Aristotele, in cui l'epica e il teatro (in particolare tragico) sono ampiamente trattati, mentre per la lirica non c'è, di fatto, alcuno spazio. E la ragione è che i molti generi (o sottogeneri) dell'universo lirico non esemplificano i requisiti mimetici che viceversa sono dominanti nei due modelli fondamentali, l'epica e il dramma.

Certo, affermando questo non scopriamo nulla di particolarmente nuovo: basti ricordare la ricostruzione impeccabile che una quarantina scarse d'anni fa Genette offrì nella sua *Introduzione all'architetto*,⁴ in cui tra le altre cose è tracciato quel buffo inseguimento della *mimesis* che l'Occidente ha praticato dall'età ellenistica in poi, passando attraverso il Rinascimento (Minturno) per poi approdare a certe pagine di Batteux che – in qualche modo – hanno completato il gioco. La lirica, eccentrica *ab aeterno* rispetto a un modello mimetico, ha dovuto nel tempo palesare le sue virtù imitative: l'imitazione di sentimenti, in primo luogo, e poi, e forse soprattutto, l'imitazione (la costruzione) di un parlante, di uno speaker, *bref* di un io lirico. Per noi italiani, tutto sommato lontani da un certo tipo di dibattito e da certe consuetudini, può risultare interessante scoprire (ce lo ricorda in particolare lo statunitense Jonathan Culler) che ancora oggi nelle università americane la più diffusa strategia di insegnamento del testo poetico è quella che, sempre e comunque, identifica preliminarmente un parlante, una voce personalizzata, potremmo dire un io finzionale. Ma *finzionalità*, cioè l'idea che quel soggetto poetante stia creando un mondo, in questi casi significa semplicemente che si attribuiscono al locutore lirico molte delle caratteristiche del *narratore*, del locutore narrativo.

¹ Riprendo nel presente saggio qualche spunto di un mio recentissimo contributo (*Dopo il 'testo poetico'. I molti vuoti della teoria*, «Allegoria», 61, giugno 2016, pp. 9-34), declinandolo in una prospettiva sensibilmente diversa: cioè guardando al rapporto narrativa/lirica dal punto di vista della narratologia.

² Cfr. Franco Moretti, *Distant Reading*, London-New York, Verso, 2013.

³ Cfr. Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge-London, Harvard University Press, 2015.

⁴ Cfr. Gérard Genette, *Introduzione all'architetto* [1979], trad. di Armando Marchi, Parma, Pratiche, 1981.

A ben vedere, in Italia certi nodi sono venuti al pettine (e in senso anche positivo, beninteso) quando una decina d'anni fa Guido Mazzoni pubblicò il suo *Sulla poesia moderna*. Qui, si verificano un paio di fenomeni davvero istruttivi: da un lato si ricorre a un paradigma narrativo persino invadente, dall'altro non vengono messi in chiaro i rapporti tra poesia e racconto. Nel momento stesso in cui qualcosa di simile ai modelli del *new criticism* è proposto anche nella cultura italiana, la problematica annosa della mimesis rimane sullo sfondo. Si legga ad esempio questa definizione dei tre generi cosiddetti teorici:

Negli ultimi due secoli, la divisione della letteratura in epica, lirica e dramma ha mantenuto una forma costante, tanto che è facile mettere insieme gli elementi comuni e costruire un discorso coerente. Lo formulerei così: nella lirica, un io parla di se stesso in prima persona, concentrando l'interesse del lettore non tanto sul valore oggettivo delle esperienze raccontate quanto sul modo di raccontarle e sul significato che queste esperienze hanno per lui; nel dramma, molte prime persone parlano e agiscono dentro lo spazio pubblico della scena; nell'epica, l'io del narratore racconta le parole, i pensieri e le azioni di alcune terze persone, concentrando l'attenzione del lettore non tanto sul modo di raccontare, quanto sull'interesse intrinseco alle cose raccontate.⁵

Quanto colpisce è proprio il fatto che i «radicali di presentazione» (per dirla con Frye) della lirica e dell'epica appaiono molto simili: il rapporto fra il racconto dell'io e il racconto di terze persone potrebbe essere ritenuto omologo alla classica 'opposizione'⁶ tra autodiegesi ed eterodiegesi, vale a dire tra racconto in prima persona 'autobiografico' e racconto in terza persona (variamente focalizzato). Una simile antitesi – che secondo Patron costituisce la vera duplicità enunciativa del romanzo moderno –⁷ è qui riportata a una questione più generale: quella appunto che riguarda la dialettica fra i grandi generi della tradizione occidentale.

Dunque, cosa c'è di nuovo che qui possa essere preso in considerazione? In che senso la recente messa a fuoco di tutta la materia che il libro di Culler ha realizzato può spingerci a considerazioni narratologiche dotate di un minimo di interesse? La risposta non può non additare i tanti, certo troppi modi di teorizzare oggi *narrativity* e *fictionality*, che sembrano avere la conseguenza di sussumere il poetico al narrativo. L'onda lunga è, certo, quella che ha ricevuto impulso da Platone e Aristotele; ma *Theory of the Lyric* (come accade con tutte le buone teorie) ci invita a un'istruttoria saldamente calata nel presente, a un corpo a corpo con alcune delle tendenze dominanti nel campo della più recente narratologia.

2. Non ci si allontana troppo dal vero se si imputa alle narratologie *cognitiviste* le maggiori responsabilità in questo senso. Come peraltro è ben noto, è dopo il libro di Monika Fludernik, del 1996, *Towards a 'Natural' Narratology*,⁸ che certe soluzioni teoriche si sono generalizzate. Immaginare una narratologia appunto naturale significa spostare tutte le que-

⁵ Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005, pp. 44-45.

⁶ Quasi inutile dire che le virgolette stanno a suggerire che non si tratta di una vera alternativa modale: genettianamente la coppia oppositiva è omodiegesi/eterodiegesi. Autodiegesi è un tipo particolare di omodiegesi – come tutti sanno.

⁷ Cfr. Sylvie Patron, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Colin, 2009.

⁸ Cfr. Monika Fludernik, *Towards a 'Natural' Narratology* [1996], London-New York, Taylor & Francis e-Library, 2003.

stioni dal piano delle forme letterarie e della storia a quello delle invarianti psico-antropologiche, andando alla ricerca di qualcosa di metastorico che le opere narrative tutt'oggi esemplificano. Uno dei più preparati teorici di area germanica che si sono fatti carico della questione, Peter Hühn, ha potuto cominciare un suo intervento sulla *Transgeneric Narratology* con un'affermazione di questo tenore, che non lascia adito ad alcun dubbio:

Narrating appears to be an anthropologically universal device utilized by humans in all cultures and epochs within a wide spectrum of pragmatic and artistic contexts for structuring experience, making sense of the world and one's self as well as communicating such interpreted structures through a sign system to others or to oneself.⁹

Tale definizione potrebbe essere applicata *in toto* alla poesia, e anche al dramma – a ben vedere. E infatti Hühn si premura subito di aggiungere che altri due elementi circoscrivono il mondo della narrazione: la sequenzialità, la disposizione cioè nel tempo dei contenuti narrativi, solitamente detti *eventi*; e l'intraducibile *mediacy* (in tedesco *Mittelbarkeit*), cioè quel particolare nesso di voce e punto di vista che i continuatori del pensiero di Franz K. Stanzel reputano essere uno degli elementi più caratteristici dell'arte del racconto (che così viene opposta al dramma: in cui il grado di *mediacy* è uguale a zero). Ma resta il fatto che un simile modo di introdurre la questione sposta l'asse del ragionamento dalle controversie riguardanti un genere letterario (ancorché «teorico», dotato vale a dire di un altissimo grado di astrazione) al dibattito sulle costanti antropologiche.

In questo modo, la poesia (o lirica che dir si voglia) rischia di essere totalmente sussunta entro il dominio dello *storytelling*, della *narrativity* o della *fictionality*. Sono tre etichette, queste, che – in ordine crescente di serietà teorica – negli ultimi vent'anni hanno imposto il paradigma narrativo come egemone nei discorsi intorno alla letteratura (e non solo). Ultima arrivata (siamo all'altezza del 2007, ma è chiaro che si tratta di un ragionamento che viene da molto più lontano: per lo meno dal «come se» di Hans Vaihinger), la *fictionality* di Richard Walsh ha ridefinito l'orizzonte narrativo su base retorica, con interessanti riferimenti alla teoria della *rilevanza* e alle massime conversazionali di Grice; e ha in questo modo evitato ogni deriva cognitivista, tenendo sotto controllo gli eccessi di universalismo. Ma l'esito ultimo è sempre quello: se il testo narrativo 'finzionale' nasce da una relazione fra l'istanza autoriale e il lettore nel corso della quale una serie di considerazioni (*assumptions*) prende progressivamente forma, ciò che ne deriva è un avvicinamento molto sensibile del racconto-narrazione ad altri generi del discorso. Semplificando al massimo, è come se Walsh teorizzasse l'esistenza di una costante negoziazione narrativa che innerva una parte cospicua dei comportamenti umani. Dichiarò tra l'altro (preferisco non tradurre): «Fiction is distinguished from nonfiction [...] as the exercise of our narrative understanding, as distinct from its application».¹⁰ 'Esercitare' un comportamento narrativo significa mettere in atto la *fictionality*; e ciò è sì distinto dall'«applicazione», nella vita reale, del medesimo comportamento, ma è altrettanto evidente che si tratta di una soglia che può essere rimessa in discussione in ogni momento. L'ambito della *fictionality* è cioè modellato da pratiche proteiformi, in grado di diramarsi nelle direzioni più inattese. Conseguenza decisiva: tutto ciò non solo favorisce una prospettiva transmediale, ma indebolisce ogni tipo di

⁹ Peter Hühn, *Transgeneric Narratology: Application to Lyric Poetry*, in *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology*, a cura di John Pier, Berlin-New York, de Gruyter, 2004, pp. 139-158: 139.

¹⁰ Richard Walsh, *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*, Columbus, The Ohio University Press, 2007, p. 50.

attività 'istituzionale', estetica. Se la *fictionality* può aggallare ovunque certe forme di *assumptions* retoriche giungano a compimento, è evidente che non molto contano in questo contesto le tradizioni e i canoni, l'eredità della letteratura e delle arti. Più esattamente: storia, pubblico, patrimonio di valori agiranno sì, ma solo nel senso che moduleranno nel tempo la medesima invariante qualitativa. Nella sua polemica contro la *fictionality*, Paul Dawson ha dichiarato che essa (traduco) «non è ristretta alle caratteristiche costitutive e definitorie della *fiction* come genere, [ma] può essere studiata come una sorta di sinonimo fluttuante di invenzione in ogni forma di comunicazione, dalla pubblicità alle campagne politiche». ¹¹ Forse non si tratta proprio (come suggerito da Dawson) di una mera ricaduta della «capacità umana di immaginare»; ma è indubbio che la sua pervasività ha il potere di oscurare quasi ogni altra istanza.

Da questo punto di vista, non troppo diverso è il ragionamento che si deve fare davanti alla *experientiality* di Monika Fludernik. I frame cognitivi che secondo lei presiedono al racconto hanno in comune un più generale tipo di categorizzazione, appunto l'*experiencing*: il fatto di condividere un'esperienza attraverso l'identificazione esistenziale (si parla di *embodiment*) con i personaggi narrati. Tra l'altro, Fludernik, forte di una riflessione fondata soprattutto sul romanzo del Modernismo, rifiuta di considerare l'*eventfulness* come un elemento decisivo quanto alla fondazione della 'narratività': fatti e azioni passano cioè in secondo piano rispetto alla mimesi dell'interiorità individuale. Il racconto – potremmo dire – è caratterizzato da persone che sentono e percepiscono, con cui ci identifichiamo, e assai poco da avventure, trame, colpi di scena. Non solo. Per Fludernik è importante che i lettori, attraverso l'applicazione dei frame innati, riescano a *naturalizzare* anche i racconti più stravaganti e sperimentali, purché si verifichi l'immedesimazione con un'*agency* umana o antropomorfa, riconoscibile nel testo. E Fludernik ¹² ha l'onestà intellettuale di ammettere che *non* debbano essere ritenute narrative talune forme di narrazione: ad esempio quelle, in modalità *camera eye* (come certi racconti di Robbe-Grillet contenuti in *Instantanés*), che di fatto escludono ogni personalizzazione.

Come si vede, il paradosso è notevole. L'*experiencing* di Fludernik può normalizzare anche una poesia e a maggior ragione un libro di poesia: ¹³ i cui contenuti si piegano docilmente all'applicazione di un frame così generale come quello denominato *experiencing*. Ma non è capace, quel modello cognitivo, di rendere conto di invenzioni narrative 'd'avanguardia'.

Da questo punto di vista, dunque, l'operazione svolta dal già ricordato Hühn e anche da Eva Müller-Zettelmann appare legittimata, pur in assenza (ma il fatto per noi è trascurabile) di una piena adesione alle teorie di Fludernik. Data un'indiscussa universalità del narrare, la poesia può e anzi deve essere ricondotta nell'alveo della *narratività*. Merito indubbio di Hühn è aver valorizzato la funzione della *mediacy* poetica, e aver così consentito una ridefinizione più articolata dell'io lirico. Secondo lo studioso, è possibile distinguere quattro istanze soggettive agenti nella poesia:

1. l'autore biografico,
2. l'autore astratto,
3. il parlante-narratore,
4. il personaggio.

¹¹ Paul Dawson, *Ten Theses against Fictionality*, «Narrative», vol. 23, n. 1, January 2015, pp. 74-100: 76.

¹² Fludernik, *Towards a 'Natural' Narratology*, cit., pos. 4360.

¹³ Del resto, è curioso che Fludernik derivi *naturalizzazione* da un vecchio libro proprio di Jonathan Culler, *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, London-New York, Routledge, 1975.

Se la prima – in conformità a una narratologia ancora in parte ‘classica’ – ha un’importanza residuale, notevole è il fatto che l’autore astratto, cioè il vecchio *implied author*, venga convocato a dialogare con l’altrettanto vecchio *io*, ora identificato con un narratore *tout court*. Il vantaggio di una simile impostazione è – ad esempio – mostrare che la forma detta moderna di poesia lirica, nella sua accezione corrente (quella che in Italia, per intercederci, ha formulato Guido Mazzoni), tende a omologare i fattori in gioco: in particolare avvicina molto, in nome dell’autenticità, il narratore-parlante all’autore astratto. Ma nella prospettiva di Hühn questo processo, appunto, è il prodotto di una *storia*: nasce con la poesia romantica, e nel tempo è andato incontro a diverse rimodulazioni.

Tuttavia, è davvero difficile essere ottimisti sugli esiti pratici di simili impostazioni. Se ai livelli alti della teoria la ‘narratologia del testo poetico’ può offrire qualche spunto di riflessione (comunque da verificare), sul piano operativo a me sembra che emergano più i fraintendimenti che le acquisizioni. Basti dire che in un saggio di Simone Winko si può leggere che (traduco) «Non è sorprendente che la costituzione dei personaggi nelle poesie non mostri alcuna differenza di sostanza rispetto alla costituzione dei personaggi nei testi narrativi»¹⁴ essendo le differenze rilevate nell’analisi legate soprattutto alla maggior brevità delle opere. Cosa, questa, che lascia francamente stupefatti: se una teoria non è in grado di spiegare una differenza a tutti evidente (e non solo per ragioni quantitative), forse quella teoria sta banalizzando il ragionamento. Insomma: mettere sullo stesso piano la voce (‘Leopardi’) dell’*Infinito* e quella di Pip in *Great Expectations* (entrambi narratori-personaggi) per dichiarare che l’unica differenza vera è che da una parte c’è un testo di quindici versi endecasillabi e dall’altra un romanzo di centinaia di pagine, costituisce un vero e proprio crimine teorico e critico. Peggio ancora, forse. In un suo saggio, Sabine Coelsch-Foisner una decina d’anni fa ha reso conto ‘filosoficamente’ di certi contenuti fantastici presenti in un corpus poetico relativamente ristretto, prodotto da poetesse. L’unico modo per normalizzare simili soluzioni rappresentative controfattuali sarebbe, secondo la studiosa, ricorrere allo *storytelling*: «There is no non-narrative alternative to poetry»,¹⁵ ha dichiarato senza lasciar spazio al minimo dubbio quanto alle caratteristiche del suo orizzonte concettuale.

3. Da un punto di vista molto generale, ne discende un’asimmetria a dir poco sconcertante (e lasciamo da parte il macrogenere drammatico: cui la teoria letteraria riserva un’attenzione sempre più distratta). Se alla base dell’epica e dei suoi generi storici agirebbe un’invariante antropologica (a fondamento cognitivo) o comunque un sistema di investimenti pragmatici indifferenti all’opposizione letterario / non letterario (più in generale, estetico / non estetico), i fondamenti del poetico, della lirica, sembrerebbero essere di natura affatto diversa. In quanto sottoinsieme di un universo esplosivo, la poesia si qualificerebbe inevitabilmente, dal punto di vista storico, *solo* attraverso un articolato complesso di *sottogeneri*. E, com’è noto, fino all’Ottocento tale è stato il destino della lirica in Occidente, dispersa

¹⁴ Simone Winko, *On the Constitution of Characters in Poetry*, in *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, a cura di Jens Eder, Fotis Jannidis e Ralf Schneider, Berlin-New York, de Gruyter, 2010, pp. 208-231: 228.

¹⁵ Sabine Coelsch-Foisner, *The Mental Context of Poetry. From Philosophical Concepts of Self to a Model of Poetic Consciousness (Ethos – Mode – Voice)*, in *Theory into Poetry, New Approaches to the Lyric*, a cura di Eva Müller-Zetzelmann e Margarete Rubik, Amsterdam-New York, Rodopi, 2005, pp. 57-79: 71.

nella miriade delle sue filiere, delle sue diffratte etichette, di natura oltretutto molto eterogenea. E infatti (utilizzando la terminologia di Schaeffer)¹⁶ a operare nel campo poetico sono convenzioni ora *formali* (il sonetto, la canzone), ora *tradizionali* (l'ode, la ballata romantica), ora *costitutive* (la trenodia, il plazer), se del caso persino *analogiche* (si pensi al moderno uso di *epica* per definire poesie medio-lunghe). E poco, a ben vedere, cambia se la cosiddetta lirica moderna sembra poter fare a meno dei generi. Dal Romanticismo in poi la poesia è orfana delle antiche distinzioni interne; tuttavia è stata spesso caratterizzata (come ci insegnò trenta e più anni fa Mengaldo)¹⁷ da un'assidua ridiscussione della propria vocazione lirica: perciò facendo dell'anti-lirismo, delle tante *forme* di anti-lirismo, un succedaneo delle marche ereditate, cioè dei vecchi generi. Cosicché l'odierna 'balcanizzazione' della poesia, luogo babelico di spinte e contropunte irriducibili (almeno all'apparenza), è il sintomo più visibile di un territorio unificato sì, ma fragile al proprio interno.

Detto in altri termini: fare un discorso teorico intorno alla poesia appare pressoché impossibile, una volta che ci si allontani dai tranquillizzanti riferimenti alle molte metamorfosi dello *storytelling*. Tanto più che soprattutto in Italia negli ultimi trent'anni si è dilapidato il patrimonio di riflessioni sul discorso in versi, derivante dalla 'teoria del testo poetico' di origine formalista-strutturalista che ormai è avvolta in un oblio a dir poco imbarazzante.¹⁸ Quella tradizione, importata per lo più dalla Francia e dalla Russia, era diventata in realtà molto 'italiana', in particolare nella ricerca metrica, dove interventi come quelli di Beccaria e Di Girolamo,¹⁹ ad esempio, comportarono uno svecchiamento di portata incalcolabile.

Il libro di Jonathan Culler costituisce l'occasione perfetta per chiedersi come potrebbe essere ri-fondata la (teoria) lirica, oggi.²⁰ La scelta di Culler è anzi quasi provocatoria: nel momento in cui la poesia è ritenuta essere il luogo di una particolarissima *performance*, il legame con l'oralità risulta drasticamente ridimensionato. La lirica affonda bensì le sue radici nella retorica del discorso *epidittico*, nella pubblica deliberazione di ciò che è bene e di ciò che è male; ma la sua manifestazione scritta costituisce l'unico riferimento solido a cui il teorico della letteratura possa far riferimento. Dunque, se di evento performativo è giusto parlare, tale evento riguarda innanzi tutto il singolo lettore, la sua esperienza, persino la sua memoria. Entrare in contatto con una poesia significa apprezzarne il valore in senso lato morale (l'epidissi, appunto) e ritenere il testo degno di essere ri-letto, ri-evocato, ri-attivato in una serie successiva di esecuzioni (silenziose, ad alta voce, a memoria, ecc.: la differenza fra le diverse modalità passa del tutto in secondo piano).

Culler, nel precisare le manifestazioni di questa performance etico-estetica, aderisce in pieno alla vecchia idea di Frye (che a sua volta si rifaceva a Mill), secondo cui la poesia consiste in «un'espressione colta per caso sulle labbra di qualcuno che parla a se stesso»;

¹⁶ Cfr. Jean-Marie Schaeffer, *Che cos'è un genere letterario* [1989], trad. di Ida Zaffagnini, Parma, Pratiche, 1992.

¹⁷ Pier Vincenzo Mengaldo, *Grande stile e lirica moderna. Appunti tipologici* [1983], in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 7-24.

¹⁸ Ho molto di recente esaminato (cfr. il saggio cit. alla nota 1) proprio questo nodo storico-teorico in modo meno sintetico di quanto qui non accada.

¹⁹ Cfr. Gian Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975; Costanzo Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, il Mulino, 1976.

²⁰ Lascio da parte gli opposti mondi da un lato delle ricostruzioni di tipo storicistico e, dall'altro, di quella petizione di principio viceversa metastorica che vede nel *mito* della parola poetica – più che nella poesia vera e propria – l'origine 'orale' della letteratura *nella sua totalità*.

«il poeta lirico di solito finge di parlare a se stesso o a qualcun altro».²¹ L'evento poetico nasce da un *overhearing*: io lettore ascolto una voce che parla a se stessa o a un personaggio, e ciò crea in me l'impressione che il pubblico reale sia stato escluso dalla creazione del senso. Si tratta di una vera e propria triangolazione fra lettore, soggetto lirico e tu fittizio.

Ma, attenzione: rispetto a una certa eredità (in particolare quella del *new criticism*), gli elementi di esplicita e marcata soggettività passano in secondo piano. La ritualità del poetico, così come è descritta da Culler, capitalizza certe acquisizioni in particolare di Käte Hamburger ma certo anche di Theodor W. Adorno. La soggettività della poesia è una questione meno autobiografica che linguistica o istituzionale: non solo si può dare lirica in assenza di un io esplicito, esposto, ma soprattutto il legame fra elementi soggettivi del testo e realtà esistenziale del poeta è ambigua, indecidibile. L'autobiografismo passa in secondo piano rispetto a quello che Culler chiama *voicing*: un effetto di voce, una soggettivizzazione del discorso che aleggia sul testo ma non si traduce in quella vocalità forte, nell'attività di quello speaker che tanto piace ai narratologi cognitivisti.

Quest'ultimo rilievo a me sembra cruciale. La poesia come genere epidittico, portatrice inevitabilmente di giudizi sul bene, costituisce un particolarissimo tipo di evento che nella sua essenza esclude ogni sorta di *reporting*, di ri-attivazione di un contenuto (diegetico) pre-esistente. Evento linguistico che si svolge sotto i nostri occhi e in quello svolgimento si esaurisce, la lirica ci chiede la ripetizione appunto ritualizzata dell'atto di lettura, facendo affidamento su un meccanismo convenzionale. Non c'è davvero una persona che parla ma un'enunciazione triangolata entro la quale il lettore svolge un ruolo indispensabile, come quello di chi chiuda il circuito peculiare della comunicazione. La narratività può costituire una componente dell'evento, anche importante (come accade nella ballate romantiche); ma non sarà mai in grado di prevaricare la dominante epidittica, la performance vincolata a un tempo affatto diverso da quello del racconto.

Dopo Culler, davvero, un certo blablà narratologico è auspicabile che venga se non bandito almeno emarginato dal dominio della poesia. Se è certo – come abbiamo detto – che la tradizione occidentale fatica a concepire generi letterari estranei alla dimensione mimetica, è altrettanto certo che una parte significativa della lirica moderna (da Mallarmé in poi; ma gli antecedenti romantici sono noti a tutti) si è a lungo battuta per fare della poesia un avvenimento molto poco referenziale e molto linguistico, all'insegna dell'autonomia del significante. Difficile decidere se in tutto questo ci sia davvero stata una lotta contro una sorta di tradizione millenaria, una lotta contro la mimesis. Ma insomma dimenticarsi del tutto dell'agone polemico che per lunghissimo tempo è stato costituito dal 'linguaggio poetico', e dai discorsi che lo dicevano, non ha fatto bene alla poesia, e forse neanche alla narrativa. Una teoria dalle maglie troppo larghe perde di vista troppi fenomeni. Nella cultura dell'*autofiction* e dello *storytelling*, non solo il fragile io poetico rischia di essere parodizzato da *genettismi* (diciamo così) poco calibrati; ma anche l'enunciazione rigorosa del romanzo modernista rischia di apparire un vecchiume incomprensibile, troppo dimesso, troppo impersonale per parlare ancora al lettore. I due fenomeni sono intrecciati fra loro: non dimentichiamolo.

²¹ Northrop Frye, *Anatomia della critica. Quattro saggi* [1957], trad. di Paola Rosa-Clot e Paolo Stratta, Torino, Einaudi, 2000, p. 332.