

PIETRO CATALDI

«CESARE TACCIO». ANFIBOLOGIE, PRETERIZIONI ED ALTRE DIAVOLERIE

Il testo al quale allude la citazione che dà il titolo a questo intervento apre una delle preterizioni più note della nostra letteratura: dopo aver dichiarato di non voler parlare di Cesare, Petrarca ne evoca le eroiche imprese (*RVF CXXVIII*, vv. 49 sgg.). Sarebbe importante capire secondo quali codici non solo retorici e convenzionali ma anche etici la lingua della letteratura possa permettersi di manifestare contraddizioni così evidenti: che cosa dica in più questa preterizione rispetto a una raffigurazione invece diretta e per così dire argomentativamente più congrua; e perché questo guadagno costituisca un vantaggio adeguato a rendere tollerabile e socialmente accettata la menzogna. Che cosa aggiunge, cioè, la dichiarazione mendace di tacere qualcosa prima di dedicargli un discorso rispetto a una, veritiera, di parlarne. A essere in gioco non è evidentemente la chiarezza della comunicazione. Dire “ora parlerò di Cesare” e dunque parlarne risulta da questo punto di vista assai più efficiente. Ma non possiamo negare che dire “non parlerò di Cesare” e poi parlarne contiene un misterioso fascino: come se negare la negazione costituisse una affermazione al quadrato; come se dicendo di tacere ciò che pure viene poi detto permettesse di alludere a una sproporzione comunque residua tra l’importanza del tema e la possibilità di trattarlo; come se una trattazione stesse alla realtà storica e politica in modo altrettanto insufficiente di quanto il silenzio stia al dire.

Sappiamo che in altri contesti pragmatici la preterizione può conseguire un’efficacia ad esempio minacciosa, come quando un genitore esasperato dice al figlio “Non

ti dico neppure quello che succederà se continui così”. Certo, siamo in presenza di un effetto assai più dozzinale, che punta sul potere diabolico delle minacce indistinte, sulla facoltà che hanno i fantasmi di essere comunque più terrificanti dei corpi.

Se noi potessimo capire fino in fondo il potere evocativo della preterizione di Petrarca, e magari il lutto di fronte alla “fine della politica” in età signorile che questa preterizione porta con sé, potremmo forse capire un mistero della lingua che nella lingua si rivela ogni volta che questa esprima consapevolezza dei propri limiti.

Un caso più leggero e amabilmente sessista è quello in cui il Figaro mozartiano, dopo aver elencato le contraddittorie qualità delle donne, aggiunge, sul registro più grave e a mezza voce, «il resto non dico», chiudendo infine con un richiamo complice: «già ognuno lo sa». In questo caso la preterizione dichiara apertamente una confidenza con gli ascoltatori (soprattutto maschi, ovviamente): non serve dire il resto, che sarebbe evidentemente un elenco lungo e velenoso, perché ciascuno può far conto sulla propria esperienza. Si tratta di un esempio la cui semplicità – ingentilita dal dettato scoppiettante di Da Ponte e illuminato dalla strepitosa teatralità in musica di Mozart – ci dice che ogni trucco retorico può esistere perché confida su una condivisione di realtà fra mittente e destinatario. E così se io dirò che una persona è un faro non incorrerò nel sospetto di essere impazzito o di non conoscere il significato delle parole solo perché condivido con chi mi ascolta la comune consapevolezza delle caratteristiche di un faro da attivare perché abbiano significato parlando di una persona. Certo, in quest’ultimo esempio siamo in presenza di una metafora morta, o catacresi, così che le cose sono più facili, come per il collo della bottiglia o i piedi della montagna. Ma le cose non vanno diversamente di fronte a metafore o a figure più ardite e innovative. La comunicazione può in questi ultimi casi non funzionare del tutto, è vero, ma questo è il rischio che corriamo ogni volta che proviamo a fare della comunicazione una opportunità non banale e non stereotipata: a un maggior tasso di originalità potrà spesso corrispondere una comunicazione più intensa, più complessa e perfino più profonda, ma anche sempre il rischio di una fatica nel rapporto comunicativo, e perfino un suo fallimento. Proprio perché nei testi letterari più alti c’è molto da capire si corre dunque il rischio di resistere alla loro densità. Se la lingua fosse solo un fatto tecnico e non anche un mirabile edificio culturale potremmo liberarci di questa fatica; ma noi sappiamo che se ce ne liberassimo la lingua diverrebbe il terreno pragmatico di uno scambio sociale efficace ma senza significato. Ed è in nome di questa riflessione che non smetto mai di pensare all’importanza per i nostri studenti di affiancare lo studio della letteratura a quello della lingua, anche a prescindere dal valore conoscitivo dell’“anima” di ogni lingua che gli aspetti metalinguistici tipici del discorso letterario portano con sé.

Quanto al titolo di questo intervento, la parola “diavoleria” è un omaggio a un amico che ne fa uso ogni volta che si tratti di inventare soluzioni per problemi che sembrano irrisolvibili. Ogni volta cioè in cui ci tocca l’esperienza contraddittoria di dover fare una cosa perché è giusta o importante e di scontrarci con l’impossibilità

almeno apparente di realizzarla. La parola allude dunque a un passaggio per così dire magico attraverso la rete della realtà. E ben si addice dunque a rappresentare il bisogno che la retorica porta con sé di dire attraverso il linguaggio cose che questo sembra incapace di dire, almeno se ci limitiamo a rispettarne la superficie. Ci vogliono d'altra parte diavolerie raffinate perché questo strumento così articolato possa adeguarsi davvero alle esigenze non solo della comunicazione pragmatica ma anche di quella emotiva e profonda, diventando capace non solo di sostenere le relazioni sociali e le dinamiche diurne ma anche di favorire una confidenza maggiore con la vita interiore.

Va da sé che le diavolerie escogitate da quel mio amico e le diavolerie stesse che la retorica inventa per parlare meglio sono quelle di un buon diavolo. Ed eccoci, senza volerlo, in un'altra magia linguistica: un buon diavolo. Come la preterizione, anche l'ossimoro rappresenta una sfida alla logica classica. Ci dice infatti di una condizione nella quale la stessa cosa può *simul esse et non esse*. In barba al carattere costitutivamente maligno del demonio, la locuzione "buon diavolo" definisce una persona buona e talvolta perfino bonaria. E non si dica che questa espressione è stata resa possibile solo dalla secolarizzazione relativamente recente della nostra civiltà, perché la troviamo anche in autori antichi e cattolici, per i quali l'ontologica perfidia del maligno non era questione di cui discorrere. "Buon diavolo", come "povero diavolo", è allora qualcuno che sembri utilizzare strategie tipiche del demonio ma lo faccia o a fin di bene o addirittura con le modalità e i caratteri di una persona ingenua e innocente. Tutto il contrario del diavolo dei teologi. L'impertinenza dell'aggettivo "buon" (o "povero") preposto a un sostantivo che non può ontologicamente tollerarlo ne scardina antifrasticamente il significato, attivando nel destinatario un codice specifico di decifrazione, una collaborazione intelligente e cordiale, perfino una solidarietà semantica. E non nascondo di trovare addirittura commovente questa nostra facoltà di incontrarci con le parole, come se a ogni incontro linguistico tenesse dietro l'utopia, o il progetto segreto, di una civiltà del dialogo e della condivisione anche nelle cose. Quando Dio vuole perdere il mondo manda avanti la parola, lo sappiamo; ma anche, dobbiamo sperare, la mandano avanti gli umani ogni volta che vogliono tentarne la salvezza.

Il fatto che siamo stati capaci di fare con le parole questa e molte altre cose che nei fatti siamo poi incapaci di realizzare, ci dice che la realtà è comunque più complessa delle parole e viene prima di essa. Assumo in modo problematico il peso di questa affermazione, che evidentemente confligge con l'*incipit* proverbiale del Vangelo di Giovanni, e con il primato del verbo quale emanazione divina che precede la realtà: il luogo nel quale, in termini storici, incontriamo la registrazione forse più alta dell'umano bisogno – e perfino speranza – che fra lingua e cose esista un luogo possibile non solo di incontro, di scambio e di mediazione, ma di coincidenza perfetta; perché in quel luogo potremmo avere il ritratto della nostra anima da mostrare e quello delle anime altrui da contemplare. Avremmo, cioè, la redenzione della vita.

Deriva anche da questa aspirazione la fortuna e il fascino del cosiddetto *Quadrato magico*, il palindromo più famoso della storia, manifestazione geniale di un perfetto controllo della realtà per mezzo delle parole, in cui le cose smettono di avere spigoli e per così dire l'ingranaggio universale del significato assume quasi la capacità di riferirsi solo a se stesso e cioè di funzionare senza attriti o scarti, come un moto semiotico perpetuo.

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

fig. 1: *Quadrato magico*.

Si tratta di un caso clamoroso della possibilità di usare la lingua per fini aggiuntivi rispetto alla semplice comunicazione, e ci ricorda il potere delle formule magiche e delle formule religiose, la capacità della lingua di legare e sciogliere le cose, nei contratti e nei riti. Dire che *pacta sunt servanda* significa in realtà dire che le parole del patto hanno e devono avere un legame con la realtà; significa invocare la loro facoltà di corrispondere alle cose; significa, perfino, affidarsi ai simboli come se fossero davvero capaci, come l'etimo suggerisce, di tenere insieme ciò che è sempre separato, la mano del segno e l'oggetto che questa circonda e stringe senza però mai poterlo trattenere davvero. Quello che due persone si dicono oggi dovrà, in un patto, determinare ciò che faranno domani, anche per un tempo lunghissimo. Magari – non posso fare a meno di osservare – la lingua avesse davvero questo potere! I patti devono essere conservati, ma la realtà fa spesso di tutto perché non lo siano, ricordandoci che la realtà è comunque più forte delle parole e che queste possono inseguirla ma molto più difficilmente controllare. E d'altra parte mi chiedo se davvero la conservabilità ferrea dei patti sia augurabile, o non implicherebbe piuttosto una cessione di libertà della vita alla forma, una sua cristallizzazione. Che cosa sarebbero i nostri destini, storici e individuali, se davvero le parole avessero la facoltà di dirigere le cose nel tempo? Noi procediamo stretti fra l'ansia di dare con le parole durata a ciò che per sua natura è destinato a svanire e il desiderio vitale di dissolvere noi stessi la durata, e le parole del patto; e così l'Europa ha dimenticato il Sacro Romano Impero, e i nostri

cuori non serbarono la fede giurata, quando avevamo dodici anni, al compagno o alla compagna di classe.

Ciò non vuol dire che la lingua non abbia un potere terribile, e questo mio intervento è piuttosto l'omaggio a questo potere che non alla consapevolezza della sua fertile fragilità.

In ogni caso, qualunque intervento retorico sulla lingua attiva una funzione di gioco. La lingua risulta anzi uno dei manufatti umani più passibile di utilizzazione ludica, fin dalle lallazioni con le quali gli ancora infanti sperimentano l'accesso a questo codice, in gran parte fascinoso e incomprensibile, degli adulti. Un piccolo gustoso esempio delle possibilità di gioco con la lingua ci viene dalla ricca aneddotica carducciana. Si tramanda che il crudele poeta in veste di ispettore scolastico avesse ripreso un maestro elementare per la scarsa attenzione rivolta alla punteggiatura e, di fronte ai tentativi di scusarsi di questi minimizzando l'importanza di questa disattenzione, Carducci gli avrebbe fatto scrivere alla lavagna "Il maestro dice: Carducci è un asino". Alle proteste del malcapitato maestro, il perfido poeta avrebbe cancellato i due punti dopo "dice", apponendo una virgola dopo "maestro" e una dopo "Carducci", così da scambiare soggetto e oggetto della frase ("Il maestro, dice Carducci, è un asino"). Ne veniva per mezzo di un gioco un po' sadico dimostrata al tempo stesso l'importanza della punteggiatura e la capacità, giocando con essa, di ottenere effetti imprevedibili – in questo caso umiliare il maestro (un vero povero diavolo) e affermare la propria supremazia intellettuale.

Quando poi i meccanismi testuali si complicano grazie alla collaborazione di più dimensioni linguistiche, intrecciando la dimensione verbale a quella musicale, le cose possono diventare ben più raffinate, come testimoniano innumerevoli passaggi della letteratura operistica e in generale della lingua cantata. Proporrò un esempio sul quale attirò l'attenzione per primo Mario Soldati. Siamo nella conclusione di *Un ballo in maschera* di Verdi, un'opera nella quale, fin dal titolo, tutto appare travestito e rovesciato: il migliore amico è pronto a diventare l'assassino, i cospiratori intenzionati a uccidere il governatore ne sono costitutivamente incapaci, la nobiltà amichevole del governatore nasconde le insidie erotiche verso la moglie del migliore amico, che solo lo protegge da chi vorrebbe ucciderlo, il luogo dove Amelia va a raccogliere l'erba per dimenticare o morire diviene quello dell'appassionato incontro d'amore con il suo amato, e così via. La scena finale raffigura finalmente il ballo che dà il titolo all'opera: tutti sono mascherati, il paggio Oscar non vuole rivelare il travestimento del governatore Riccardo a Renato, il quale, da amico divenuto nemico a causa della gelosia, lo vuole pugnare, ignorando tuttavia che sta per farlo proprio quando Riccardo, infine consapevole dei suoi doveri di regnante e di amico, ha deciso di rimandare in Inghilterra l'amico Renato e la consorte Amelia. Lo pugnala dunque. Tutti si avventano su di lui, sorpresi, ma il morente Riccardo li ferma, compiendo quale ultimo segno del suo potere un atto di perdono. La tragedia sembra concludersi con una ricomposizione di tutti i conflitti, sia pure per mezzo di una moderna catarsi tragica, quando

Verdi scopre nelle pieghe del testo una straordinaria opportunità. Le ultime parole di Riccardo sono: «Addio diletta America». “America”: quasi uguale ad “Amelia”. E così Riccardo può fermarsi sulla /e/ del nome “America” quanto basta perché all’orecchio avvertito questo indugio risulti, accompagnato dall’aggettivo “diletta”, un estremo sfacciato omaggio d’amore. Non ci chiederemo il grado di consapevolezza di questo sublime momento espressivo. Piuttosto ci chiederemo quante volte trabocchetti simili, diavolerie di questo genere, ci consentano di scoprire e sentire nelle pieghe delle parole significati ulteriori e magari rovesciamenti misteriosi; quante volte la piega illegittima del linguaggio veicoli una rivelazione più autentica e veritiera della sua superficie protocollare.

Certo alto doveva essere, ad esempio, il grado di consapevolezza del terribile duo Da Ponte-Mozart, entrambi amanti di infantili regressioni ludiche con il linguaggio, quando nel finale di *Così fan tutte* facevano pronunciare a Isabella la battuta «il mio fallo tardi vedo», rivolta a un fidanzato erroneamente scambiato, grazie a un posticcio e assurdo travestimento, con l’amico.

In realtà, contro la immancabile domanda di molti sul grado di consapevolezza da autore di questi meccanismi, sono più affascinato dai casi di consapevolezza dubbia, nei quali cioè la compartecipazione di tutte le facoltà mentali, del loro kantiano libero gioco, si manifesti al grado più alto. Come accade nella prima strofa della canzone *A Silvia* di Leopardi, aperta dal nome della destinataria e chiusa dal suo anagramma nell’evocativo imperfetto «salivi».

A proposito di anagrammi, una sorta di congestionata follia anagrammatica, o, forse meglio, una sfuriata centripeta sulle dentali e le liquide lo abbiamo nel XXX del *Paradiso*, quanto Dante esprime l’emozione di trovarsi, portato per mano da Beatrice, al centro dell’Empireo, da dove contemprarne il «quanto» e il «quale» della beatitudine, avvalendosi di versi la cui autoreferenzialità fonica sembra alludere alla beata autosufficienza di quel luogo (vv. 124-9):

Nel giallo de la rosa sempiterna,
che si digrada e dilata e redole
odor di lode al sol che sempre verna,
qual è colui che tace e dicer vole,
mi trasse Bëatrice, e disse: «Mira
quanto è 'l convento de le bianche stole!

Ragionare sulle potenzialità affettive e anche direttamente semantiche della rima è d’altra parte perfino troppo facile, come fanno i lettori di poesia. Troppo facile osservare il valore quasi ideologico della rima *città : viltà* che conclude *Incontro* di Montale, coronando una connotazione eticamente negativa della città che costituiva negli anni Venti un patrimonio acquisito nell’ambiente degli espressionisti di Liguria come in Sbarbaro e in Rebora, oltre che in parecchi “vociani”.

Una cornice all’intimità minacciata dell’amore è assicurata dal mottetto montalia-

no «Ti libero la fronte dei ghiaccioli», nel quale entrambe le quartine sono delimitate e come protette da figure di suono: con l'apertura e chiusura sull'identica sillaba /ti/ («Ti» «soprassalti»), la prima; con la rima *mezzodi* : *qui*, la seconda.

Che cos'altro, se non questa percezione ben chiara sul piano ideologico del valore semantico delle rime, della parentele tra le parole legate da rima, avrebbe d'altra parte spinto il Dante del *Paradiso* a far rimare il nome di Cristo solo con se stesso, non potendosi immaginare la costituzione di un insieme semantico teologicamente accettabile, ove vi fosse incluso altro che quel solo nome?

Più ancora della rima, sono tuttavia coinvolgenti modi meno frequenti ma ancora più intensi di fare del significante una opportunità semantica, per quanto inclusiva e talvolta indeterminata. E qualche esempio lo potremo prendere proprio da Dante. Il quale riesce a concentrare un complesso sistema teologico nel giro di una espressione che comporta la regolarizzazione logica apparente di un assurdo relazionale, quando definisce il movimento dei cieli una «rota ['rotazione'] che tu ['Dio'] sempiterni desiderato» (*Par.* I, 76 sg.). Il concetto teologico è dei più ardui, ma anche costituisce una delle arcate decisive della rappresentazione cosmologica di tradizione tomistica: Dio è potenza assoluta, e sta quindi a lui la intera responsabilità di operare il movimento dei cieli, come a dire di tutte le cose che si muovono nell'universo. D'altra parte è libero l'arbitrio delle creature pensanti, cioè degli umani. Perché questa libertà sia intera è necessario immaginare che la creazione porti su di sé comunque la traccia imperfetta ma operativa del libero arbitrio culminante nella ragione umana, che cioè la materia creata non sia una semplice realtà amorfa obbediente passivamente alla potenza divina, ma che il libero arbitrio degli umani si manifesti come il culmine di una adesione intelligente più o meno grande del creato stesso al volere di Dio, in altre parole in una scelta. Questa modalità di scelta è realizzata, o forse dovremmo dire metaforizzata, nelle figure degli angeli e nelle loro gerarchie. Nel verso di Dante si dice dunque che il movimento dei cieli è reso eterno dalla volontà di Dio, ma è anche l'effetto del desiderio, cioè della scelta, dei cieli nei confronti di Dio: si muovono perché Dio li rende eterni e ne rende eterno il movimento, ma si muovono anche nell'infinita aspirazione, o desiderio, di ricongiungersi al creatore. Un unico movimento è il frutto di due forze convergenti e unanimi, benché ciascuna interamente libera in se stessa. Né la potenza perfetta di Dio né la assoluta libertà dell'arbitrio umano, d'altra parte, si escludono a vicenda, ma coincidono misteriosamente. E dunque Dio, desiderato dal movimento dei cieli, lo rende eterno. Le parole possono dire ciò che la mente non è in grado di capire, e ciò che può essere detto diviene in qualche modo una verità credibile e comprensibile, al di là di ogni insidiosa contraddizione, esattamente come è evidente agli occhi l'esistenza di un rapporto tra il raggio e la circonferenza, benché sia introvabile e misteriosa la ragione matematica di quel rapporto. Come non mancherà di testimoniare la conclusione del poema. «Credo quia absurdum» è il sigillo che Tertulliano pose a questa facoltà di rovesciare nella lingua i nessi logici di causa-effetto.

Allo stesso modo, osservando nel XXIX canto del *Paradiso* le gerarchie angeliche, manifestate a lui come in una sorta di “plastico” planetario cosmico perché la struttura dell’universo gli sia meglio comprensibile, Dante vede la raffigurazione – di nuovo logicamente impossibile – dei due modi di essere del divino tomistico: l’infinito che tutto contiene e abbraccia, e al tempo stesso un punto senza misura al centro di tutto. La mente non può pensare che una stessa cosa sia al centro di un sistema di sfere e sia l’infinito che le contiene e le avvolge, ma le parole possono dire l’*absurdum* teologico, rendendolo a suo modo tangibile (e credibile), così come infatti avviene all’inizio del canto XXX: il punto che vince Dante, cioè l’immagine del divino, è un punto che sembra circondato (chiuso) da ciò che in realtà egli stesso circonda (chiude), cioè dai cieli e dalle corrispondenti gerarchie angeliche. Un «punto» che vince Dante «parendo inchiuso da quel ch’elli ’nchiude» (v. 12). Detto in modo mirabile, e plasticamente credibile. E tuttavia sono parole, non cose. È cioè un concetto puro, un legame diretto tra concretezza linguistica e perfetta astrazione teologica, senza la mediazione di una realtà materiale possibile.

Troppo, davvero. Riposiamoci un po’, e scendiamo molto più in basso, più o meno a metà dell’*Inferno*, quando Dante ci offre la più strepitosa anfibologia della nostra letteratura.

Siamo nel girone di Brunetto, e la pioggia di fuoco colpisce sulla sabbia i sodomiti ma risparmia Dante e Virgilio, che camminano su una sorta di argine sopraelevato che lo attraversa. Per descrivere quest’ultimo, Dante si serve di una similitudine (*Inf.* XV, 1-6):

Ora cen porta l’un de’ duri margini;
e ’l fummo del ruscel di sopra aduggia,
sì che dal foco salva l’acqua e li argini.
Quali Fiamminghi tra Guizzante e Bruggia,
temendo ’l fiotto che ’nver’ lor s’avventa,
fanno lo schermo perché ’l mar si fuggia;

Il passaggio è audace: il piccolo argine, così basso da non impedire a Dante di azzardare una carezza verso il volto bruciato dell’antico maestro, è paragonato alle imponenti dighe olandesi. Ma la diversa grandezza dei due termini di paragone non è evidentemente un problema; e forse non è neppure la sola cosa che questa similitudine stia dicendo. Mentre parla della forma dell’argine, infatti, parla anche, sia pure attraverso un meccanismo subliminale, di altro: *Fiamminghi*, *Guizzante*, *Bruggia* sono tre nomi del tutto pertinenti a quanto di questo passaggio è per così dire in luce. Il nome di un popolo e due toponimi (Wissant e Bruges) nella normale morfologia fiorentina del tempo. Ma tutt’e tre evocano anche la pioggia di fuoco che cade attorno ai due pellegrini, colpendo i dannati: *Fiamminghi-fiamma*, *Guizzante-guizzare*, *Bruggia-bruciare*. Accanto alla luce della diga prende dunque corpo l’ombra del paesaggio infuocato, come un fotogramma proditoriamente inserito nel ritmo della

pellicola discorsiva, e capace di agire in modo subliminale sul lettore, costringendolo a pensare (se diamo a questo verbo il significato più inclusivo e più profondo) due cose contemporaneamente, o, forse meglio, regalandogli il privilegio conoscitivo di vedere un paesaggio fissando un punto con la “macula” ma anche arricchendolo di uno sfumato circostante stampato ai margini della retina.

Scendiamo ancora, e incrociamo con Belli il modo spassoso di attingere per mezzo della anfibologia il registro più basso del lessico sconcio; e senza necessariamente incorrere nel biasimo del senso comune. Un modo, anche, dunque, per sfuggire alla censura senza rinunciare al divertimento della infrazione. Un discorso decisamente doppio leggiamo nel sonetto di impropri *Le forbiscette*. Eccone la prima quartina:

Si tte bbastarda l'animo de fallo,
mulacciamme sta scarpa, bbella fijja;
ché ssu sto deto me sc'è nnato un callo
più ttosto der tu' corno de famijja.

‘Purché ti basti l'animo di farlo’, certo, è la parafrasi letterale del primo verso; ma in “bbastarda” risuona anche una prima offesa subliminale alla malcapitata destinataria, così come “fallo” sarà certo ‘farlo’, con assimilazione, ma non senza un’allusione oscena alla sessualità, che i successivi “deto”, “callo”, “più ttosto” e “corno” amplificheranno a dismisura; mentre una vera e propria anfibologia sta nel perfido “mulacciamme” del v. 2: ‘mo, cioè ora, slacciami’, sì, ma anche “mulaccia”, cioè, nel romanesco del tempo, ‘prostituta’.

Più nascosta ancora l’allusione alla pederastia molesta di un soldato svizzero («un sguizzero der papa duro duro») e alla *fellatio* che questi minaccia al soggetto nel sonetto *La pissciata pericolosa*, dove la conclusione, imitando la pronuncia sorda delle bilabiali (oltre che delle dentali) frequente negli italofofoni di origine germanica, produce un effetto anfibologicamente inequivocabile:

Viè cquà, ffijje te vacche,
ce ppeveremo un pon picchier te vine.

Evocando la interminabile polifonia religiosa delle celebrazioni pasquali, Belli scherza invece sulla miscomprensione del latino da parte del popolo nel sonetto *Er miserere de la sittimana santa*, lasciando affiorare un comico riferimento all’atto del mangiare nel sostantivo *magna*, effetto dell’ignoranza e della fame:

Oggi sur *magna* sce sò stati un’ora;
e ccantata accusí, ssangue dell’ua!,
quer *magna* è una parola che innamora.

Una anfibologia interlinguistica, un po’ come quella preterintenzionale su *magna*, si può verificare al cospetto di una particella capace di cambiare di significato

a seconda che venga pronunciata in italiano o in francese: *là*. Montale ci ha giocato apertamente in *Qui e là* (compreso in *Satura*, vv. 8-13):

Da millenni attendiamo che qualcuno
ci saluti al proscenio con battimani
o anche con qualche fischio, non importa,
purché ci riconforti un *nous sommes là*.
Purtroppo non pensiamo in francese e così
restiamo sempre al qui e mai al là.

Ma indubbiamente la stessa possibilità di saltabeccare, è il caso di dirlo, da una lingua all'altra troviamo praticata nel testo di apertura di *La Beltà* di Andrea Zanzotto (*Oltranza oltraggio*, vv. 15-23), che così si conclude:

fotti il campo
decedi verso
nel tuo sprofondi
brilli feroce inconsutile nonnulla
l'esplosiva l'eclatante e non si sente
nulla non si sente
no sei saltata più in là
ricca saltabeccante là

L'oltraggio

In un testo irto di francesismi, come al verso 15 «fotti il campo», non c'è dubbio che la ripetizione di *là* al verso 22 sancisca, anche con la separazione del bianco tipografico, la doppiezza di una presenza-assenza, di qualcuno/qualcosa che sta nel punto stesso del soggetto locutore e al tempo stesso gli risulta irraggiungibile e imprevedibile. L'«oltraggio», d'altra parte, è anche e soprattutto questa coincidenza di intensità e di vuoto, di presenza accecante e di impossibilità del contatto: è l'esperienza di qualcosa/qualcuno che sta qui e sta altrove, come lo scivolamento tra il francese e l'italiano sancisce.

E non possiamo davvero escludere che una medesima ricchezza polisemica e polilinguistica si annidi al verso 6 di un breve intenso testo ungarettiano dell'*Allegria*: *C'era una volta*. Leggiamolo:

C'era una volta
Bosco Cappuccio
ha un declivio
di velluto verde
come una dolce
poltrona

Appisolarmi là

solo
in un caffè remoto
con una luce fiavole
come questa
di questa luna

Avendo definito per mezzo della metafora del verso 3 e della metafora travestita da similitudine dei versi 4 e 5 una condizione che è al tempo stesso di presenza e di distanza; avendo cioè costituito un luogo che è la fusione dello spazio presente dell'esperienza sensoriale e dello spazio altro e distante divenuto tuttavia a sua volta presente grazie a quella evocazione e per mezzo di una emersione profonda della memoria, il verso 6 ci dice che il luogo nel quale il soggetto immagina, o forse spera, di appisolarsi è al tempo stesso quello lontano di un «caffè remoto» e quello presente e tangibile dove sta la «luce fiavole» «di questa luna», cioè un luogo ben definibile da un *là* sospeso fra la distanza dell'italiano e la prossimità del francese; così che i dimostrativi deittici finali possano, a partire dal luogo distante del caffè, riferirsi tuttavia al punto di partenza: il «declivio» di erba di «bosco Cappuccio».

E tanto che ci siamo imbattuti in questo magico testo di Ungaretti, che al verso 3 fa scintillare, anche grazie all'uso sapiente di una allitterazione, la possibilità che la metafora ci conduca nel pieno di una mente abitata dalla multidimensionalità, quella che lo psicoanalista cileno Ignazio Matte Blanco ha descritto parlando di bi-logica e di emozioni, vale la pena di rimarcare il contatto anfibologico fra il titolo e il primo verso, che certo si riferisce a un toponimo della realtà spaziale, ma al tempo stesso non può, con quel titolo che evoca gli *incipit* canonici delle favole, non chiamare anche in causa il bosco nel quale si smarrisce cappuccetto Rosso.

D'altra parte lo sappiamo: la nostra mente è occupata al tempo stesso da due bisogni inconciliabili, quello di definire con precisione, per genere prossimo e differenza specifica, le possibilità del contatto con la realtà, e quello di rappresentare il processo di simmetrizzazione che tende, scendendo negli strati più profondi dei processi mentali, a unificare e a non distinguere. Sappiamo che la logica classica e aristotelica, con i suoi principi di identità non contraddizione terzo escluso, è il modo migliore di rappresentare il primo bisogno, premiato da un successo sociale indiscutibile. Ma sappiamo anche che nella lingua della letteratura, e della poesia in particolare, il secondo bisogno si esprime con altrettanta forza e con altrettanta capacità conoscitiva.

Ogni uso figurale della lingua implica il rimando a questa multidimensionalità della mente, come vediamo bene in una delle figure più semplici ma al tempo stesso più radicali, la metafora. Per restare al caso di Ungaretti, dire che un «declivio» è fatto «di velluto verde» vuol dire evocare contemporaneamente l'erba, che costituisce il referente della metafora, e il velluto che ne costituisce il termine implicito di paragone; ma non come due cose separate e diverse da confrontare, quanto piuttosto come due verità costrette a convivere in uno spazio che la logica aristotelica riserva a un solo individuo. La lirica ci consente di fare posto nel linguaggio a due cose dove

sembrerebbe potercene essere per una sola; e ci consente così di restare interi, con tutte le funzioni attive nella nostra mente, senza dover rinunciare né alla possibilità di comunicare, cioè di essere capiti, né a quella di esprimerci. Ed ecco che viene linguisticamente resa giustizia a un luogo che vive nell'esperienza del dormiveglia, prato ai confini della guerra e poltrona di velluto in un caffè lontano.

A volte la funzione retorica può nascondersi in un dettaglio così piccolo da risultare quasi inavvertito, come quando a essere chiamato in causa è il metro. Visto che è il momento di concludere queste riflessioni, mi limiterò al caso dell'*enjambement* (o inarcamento) e ad alcune delle sue potenzialità espressive, così come ci vengono mostrate nei due esempi a mio sentire più alti della nostra letteratura.

Il primo, va da sé, è di Dante, e lo leggiamo nel grande canto di Ulisse (*Inf.* XXVI, vv. 85-93), dove la forza dell'inarcamento che apre il discorso del protagonista permette di vedervi già anticipato il senso profondo dell'*exemplum*, oltre che rievocato il destino:

Lo maggior corno de la fiamma antica
cominciò a crollarsi mormorando,
pur come quella cui vento affatica;
indi la cima qua e là menando,
come fosse la lingua che parlasse,
gittò voce di fuori e disse: «Quando
mi dipartì da Circe, che sottrasse
me più d'un anno là presso a Gaeta,
prima che sì Enèa la nomasse,

La proposizione temporale che apre la parlata di Ulisse stabilisce la tonalità d'impianto della narrazione, facendo della sua sospensione tanto evocativa – un esordio di discorso in fine di verso – quasi la sintesi miracolosa dell'Ulisse omerico e di quello cui Dante sta per dare nuova forma.

L'*enjambement* che sospende la prima parola gittata fuori faticosamente da Ulisse è al tempo stesso un modo narrativo folgorante per rievocare le peregrinazioni dell'eroe omerico, il suo essere prigioniero di una maledizione che ne ostacola il ritorno in patria, prolungando indefinitamente il tempo vuoto e intenso del *nostos*, e l'anticipazione formidabile della sua colpa quale Dante sta per metterla in scena. Come dimenticare la suggestione del legame coniugale con la fedele Penelope, protetto nel poema omerico proprio dal lavoro di questa ad annullare lo scorrere rovinoso del tempo per mezzo dello stratagemma della tela, disfaccendo la quale, viene revocato ogni notte lo spalancarsi del tempo che allontana, quasi riparando il tempo della distanza e della separazione? Come sottrarci alla tentazione di dire che con una sola parola, e con la «pausa irrazionale» (come la definì Fubini) che subito la isola e la sospende, Dante ha saputo rievocare tutto questo? L'imprigionamento di Odisseo nella persecuzione di Poseidone e l'attesa riparatrice della fida compagna, il cui nome sarà accarezzato al

verso 96 con una *volatina* mirabile... D'altra parte, questa prigionia nel tempo è evocata, a seguire, nei due gradi di subordinazione che fanno diga allo scorrere sintattico verso la soluzione della reggente, aggiungendo la forza del fraseggio verbale a quella del metro: «“Quando/ mi diparti’ da Circe, che sottrasse/ me più d’un anno là presso a Gaeta,/ prima che sì Enèa la nomasse,/ né...”» (vv. 90-94). E ciascuna delle subordinate è portatrice di una marca temporale: «più d’un anno», «prima che». Ulisse ha preso a parlare da poco più di tre versi, e l’evocazione del tempo è già risuonata tre volte nelle sue parole, a partire dall’affannato «Quando» dell’attacco.

Ulisse sta mettendo ordine nella sua vita, e nella storia del mondo: sta cercando un ordine temporale, cioè ben storico, a ciò che ha vissuto e a ciò che è accaduto nei luoghi della sua identità. «Più di un anno», «prima che». E sta facendo ordine perfino in una storia della cultura, nel collocare se stesso e la vicenda omerica alle spalle di quella di Enea narrata da Virgilio, che gli è di fronte. In questi versi si incrociano dunque i tre maggiori poemi dell’identità occidentale? Di certo questo Ulisse si annuncia subito, *ex abrupto*, l’inventore di una narrazione storica, in cui il mistero evocato dai limiti del sapere – la sospensione dopo il «quando» dell’*incipit*, le colonne d’Ercole – è costretto alla forma di un tempo storico e di uno spazio fisico narrabili, la forma secolarizzata di un sapere nuovo.

Il secondo esempio è, non meno prevedibilmente, in Leopardi, e chiama in causa la lirica forse più famosa della nostra letteratura:

L’Infinito

Sempre caro mi fu quest’ermo colle,
 e questa siepe, che da tanta parte
 dell’ultimo orizzonte il guardo esclude.
 Ma, sedendo e mirando, interminati
 5 spazi di là da quella, e sovrumani
 silenzi, e profondissima quiete
 io nel pensier mi fingo; ove per poco
 il cor non si spaura. E come il vento
 odo stormir tra queste piante, io quello
 10 infinito silenzio a questa voce
 vo comparando: e mi sovvien l’eterno,
 e le morte stagioni, e la presente
 e viva, e il suon di lei. Così tra questa
 immensità s’annega il pensier mio;
 15 e il naufragar m’è dolce in questo mare.

Nell’*Infinito*, come sappiamo, tutti i versi dal secondo al penultimo presentano una frattura sintattica nel passaggio di verso. Ma particolarmente intensi sono gli inarcamenti che colpiscono i versi 2-3 («da tanta parte/ dell’ultimo orizzonte»), 4-5 («interminati/ spazi»), 5-6 («sovrumani/ silenzi»), 9-10 («quello/ infinito silenzio»), 13-14 («questa/ immensità»). In tutti e cinque i casi si assiste alla creazione di un

effetto fortissimo di conflitto tra ordine metrico e ordine sintattico, tanto più che nella serie dal v. 5 al v. 10, in corrispondenza della zona centrale e più acuta dell'avvenimento emotivo, gli inarcamenti riguardano entrambi i lati del verso: non solo la metrica non asseconda la sintassi – secondo una tradizione del verseggiare rotto che caratterizza già il petrarchismo tragico di Della Casa e di altri tardorinascimentali e più che mai le ottave turbate dell'amato Tasso –, ma al contrario la sintassi collabora a caricare sul limite del verso il massimo di tensione anche in forza dei segni interpuntivi che di poco precedono la pausa metrica, o, nel caso del v. 6, la seguono immediatamente. Ecco l'effetto sul campione esemplare dei vv. 5-9: Ma | sedendo e mirando | interminati | spazi di là da quella | e sovrumani | silenzi | e profondissima quiete | io nel pensier mi fingo | ove per poco | il cor non si spaura | E come il vento | odo stormir tra queste piante | io quello |. Assistiamo a una frantumazione del discorso che produce lo slogamento dei nessi sintattici e l'annullamento della ricorsività metrica, nonostante la prevalenza netta di strutture endecasillabiche *a maggiore* (undici casi su quindici), con l'implicito potenziale di regolarità ritmica. Una lettura intonata alla sola sintassi renderebbe praticamente irriconoscibile la presenza di una distribuzione prosodica, eccezion fatta, ovviamente, per i due versi liminari dell'attacco e della chiusa; così come una lettura metricamente scandita turberebbe a tal punto la tenuta dell'ordine sintattico da renderne difficoltoso il riconoscimento semantico. Ed è d'altra parte significativo che solo i versi liminari, ancora una volta, siano portatori di un senso sintatticamente compiuto, cosa che non può dirsi di nessun altro dei tredici centrali.

La rilevanza espressiva delle zone di confine tra i versi è enfatizzata anche dalla tendenza a sottolinearla, oltre che per mezzo dei vigorosi inarcamenti di cui si è detto, anche ricorrendo a figure foniche minori, che cioè non arrivino mai alla rima perfetta, d'altra parte negata dalla forma metrica degli sciolti: le assonanze dei vv. 4-5 (*interminATI : sovrumAnI*) e 8-9-11 (*vEntO : quElLO : etErnO*) – con inversione al v. 10 (*vOcE*) –; l'allitterazione ai vv. 8-10 (*Vento : Voce*) e 14-15 (*Mio : Mare*); senza che sfugga l'insistenza sulla tonica /e/ in uscita in sei degli otto casi fra il v. 6 e il v. 13.

L'accumulo di tensione sui limiti del verso risponde a una strategia compositiva. Un indizio del suo significato ci è suggerito da quei cinque casi di inarcamento più marcato sopra ricordati: «tanta parte/ dell'ultimo orizzonte», «interminati/ spazi», «sovrumani/ silenzi», «quello/ infinito silenzio», «questa/ immensità». In ognuno di essi è infatti presente una parola che evochi il superamento di un limite o la sua assenza: «segnali dell'infinito», secondo la pregnante definizione di Blasucci. Sono chiamate in gioco “parole” evocative e indefinite (leopardianamente contrapposte ai “termini”), capaci di esprimere quella poetica del vago che Leopardi è andato configurando nei mesi che precedono la composizione dell'idillio: *ultimo*, *interminati*, *sovrumani*, *infinito*, *immensità*. In questo senso è possibile leggere anche la correzione «ultimo orizzonte» sul precedente «celeste confine» (con sostituzione di un indefinito astratto in luogo dell'aggettivo coloristico; ma certo interessante è, all'interno

di quanto sto osservando, la presenza in variante della voce «confine»); mentre l'altra correzione significativa («immensità» su «infinità» al v. 14) sarà da ascrivere innanzitutto alla volontà di non ripetere, neanche variato nella forma del sostantivo, l'aggettivo «infinito» del v. 10. A esso pertiene infatti la responsabilità di rendere conto del titolo dell'idillio (benché nel titolo la voce sia un sostantivo), e su di esso va a scaricarsi l'inarcamento più incisivo del componimento: «io quello/ infinito silenzio». La rinuncia all'elisione del dimostrativo, e lo iato acceso che ne deriva, intensificato dalla pausa dell'a capo, aprono in corrispondenza della parola-emblema "infinito" un vuoto ritmico-sintattico, una slegatura che sembra offrire la chiave semantica di questa figura metrica e di questa sua responsabilità strutturale.

Siamo troppo audaci a vedere in ogni *enjambement* di questa poesia il replicarsi, nella piccola figura metrica, del grande tema che costituisce il clic conoscitivo ed emotivo del testo, cioè una minuscola siepe metrica? Come se ogni volta l'impossibilità del metro di far scorrere il senso per mezzo di una sintassi compiuta replicasse il meccanismo della inibizione a guardar oltre, facendo del limite e del confine il luogo della conoscenza. E non sarà certo un caso, d'altra parte, che la parola "infinito" sia collocata, nel corpo del testo, e una sola volta, nel *rejet*, come abbiamo visto, dell'inarcamento più audace; come volendo dirci, anche per mezzo di questo strumento formale, che l'infinito sta al di là di uno sbarramento, di un ostacolo, cioè di un limite e di un confine. Per essere liberi dobbiamo capire l'importanza di questo limite e di questo confine. Non illuderci che sia superabile, ma sapere che possiamo guardare oltre anche senza superarlo, che possiamo conoscere anche ciò che non vediamo direttamente davanti ai nostri occhi. Non il segno di un primato del linguaggio sugli individui sociali e storici che lo usano: è un primato della capacità degli umani, che sono appunto sociali e storici, nel fare anche del linguaggio uno strumento di conoscenza e di libertà. E perfino, come Leopardi ci ha insegnato con le diavolerie di questo idillio della giovinezza, uno strumento di felicità.