



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in

Filologia Moderna

Classe LM-14

Tesi di Laurea

«Questa impossibile quadratura del parlare»

Incompletezza sintattica e lacune interpuntorie nella poesia italiana 1968-1976

Relatore

Prof. Andrea Afribo

Laureando

Sebastiano Dorich

n° matr. 2021404 / LMFIM

Anno Accademico 2023 / 2024

Indice

Introduzione	7
Capitolo 1 - Lacune interpuntorie	19
1.1 Tre punti	21
1.1.1 Tre punti con funzione omissiva	22
1.1.2 Tre punti con funzione sospensiva	34
1.1.3 Proliferazione dei tre punti	50
1.2 Righe di punti	55
1.3 Bianco tipografico	70
1.4 Usi anomali della punteggiatura	97
1.4.1 Erosione dei segnali di confine testuale	97
1.4.2 Altri usi anomali della punteggiatura	108
Capitolo 2 – Incompletezza sintattica	117
2.1 Incompletezze di referenza	121
2.1.1 Deittici e anaforici privi di chiaro rapporto referenziale	121
2.1.2 Verbi di terza persona con soggetto sottinteso	134
2.1.3 Tra la referenza personale generica e il personaggio: De Angelis, Cucchi, Cavalli	141

2.2 Sintassi nominale	154
2.2.1 La sintassi nominale de <i>Il disperso</i>	160
2.2.2 La sintassi nominale di <i>Somiglianze</i>	166
2.3 Incompletezze di reggenza	176
2.3.1 Valenze verbali non saturate	177
2.3.2 Periodi incompleti	190
2.3.3 Frasi incomplete	211
Conclusioni	225
Bibliografia	239

Si sentiva una gran voglia di parlare: ascoltatori, o almeno uomini presenti che potesse prender per tali, non ne mancava; e, per qualche tempo, anche le parole eran venute via senza farsi pregare, e s'eran lasciate collocare in un certo qual ordine. Ma a poco a poco, quella faccenda di finir le frasi cominciò a divenirgli fieramente difficile. Il pensiero, che s'era presentato vivo e risoluto alla sua mente, s'annebbiava e svaniva tutt'a un tratto; e la parola, dopo essersi fatta aspettare un pezzo, non era quella che fosse al caso. In queste angustie, per uno di que' falsi istinti che, in tante cose, rovinan gli uomini, ricorreva a quel benedetto fiasco. Ma di che aiuto gli potesse essere il fiasco, in una tale circostanza, chi ha fior di senno lo dica.

Noi riferiremo soltanto alcune delle moltissime parole che mandò fuori, in quella sciagurata sera: le molte più che tralasciamo, disdirebbero troppo; perché, non solo non hanno senso, ma non fanno vista d'averlo: condizione necessaria in un libro stampato.

(Alessandro Manzoni, I promessi sposi, Cap. XIV)

Introduzione

«Nelle forme artistiche della modernità – in particolare nella musica e nella pittura – l'estetica classica della perfezione e della pienezza ha spesso lasciato il posto, pur non soccombendo del tutto, alle poetiche del discontinuo e dell'incompiuto».¹ Quest'affermazione, tanto ampia da risultare difficilmente confutabile, va sicuramente considerata nel suo carattere tendenziale, non assoluto. A quale altezza cronologica emergono le «forme artistiche della modernità»? Quali fatti determinano l'abbandono dell'estetica «della perfezione e della pienezza» per segnare l'approdo a quella «del discontinuo e dell'incompiuto»? C'è bisogno di una definizione più precisa di questi elementi per concretizzare la validità di questo assunto critico, tratto dall'articolo di Enrico Testa *Il testo inoperoso. Discontinuità e non finito in poesia*, pubblicato nel 2006. Questo lavoro di tesi è una delle innumerevoli realizzazioni possibili di questo processo di definizione. Come nell'articolo di Testa, l'ambito di verifica dell'ipotesi di lavoro sarà quello della poesia italiana del Novecento.

Il materiale testuale che sarà analizzato e interpretato nel corso del lavoro sarà osservato attraverso le lenti fornite dalle categorie di incompletezza e lacunosità. Tra le diverse declinazioni possibili per questo tipo di processo di selezione quella applicata servirà a estrarre da un corpus testuale eterogeneo i casi in cui

il non finito si presenti come il risultato di una scelta consapevole e determini uno scompaginamento sia delle condizioni testuali che presiedono all'accettabilità di un comune messaggio verbale che di quelle riconducibili, invece, ad un canone estetico di "perfezione ristretta"; a sua volta fondato, quest'ultimo, su quel grado minimo di coerenza che impone di non eccedere nel depauperamento del materiale linguistico e di salvaguardare comunque una nozione, per quanto indebolita, di testo senza provocarne il disfacimento. Si tratta insomma dei casi in cui la mancanza di un dato ritenuto necessario al discorso (anche a quello lirico e al suo assommarsi di convenzioni e libertà) si fa tratto di così clamorosa evidenza da enfatizzare – talvolta iconicamente – “la contraddizione, tipica di tutta la poesia moderna, fra continuità e discontinuità, detto e non detto, incarnazione e virtualità del significato”. [Testa 2006, p. 29]²

¹ Testa 2006, p. 27

² L'espressione «perfezione ristretta» è tratta da Jean Starobinski, *Le ragioni del testo*, a cura di Carmelo Colangelo, Mondadori, Milano, 2003, p. 115, mentre l'ultima frase dell'estratto proviene da Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000, p. 305

L'accezione qui assunta dal termine "incompletezza" non include quindi le carenze accidentali che possono ledere un testo poetico – come ad esempio quelle di testi abbandonati e mai licenziati in vita, incompleti per via della morte del loro autore, o di materiali preparatori che presentano forme parziali di testi poi pubblicati – ma solamente i casi in cui queste siano volute, ricercate intenzionalmente, per le ricadute estetiche che esse hanno sulle poesie che le ospitano. Quello che interessa qui non è il non finito accidentale, ma il non finito mimato, estetizzato, reso tratto di stile e inquadrato in una poetica o in una particolare sensibilità estetica. Si vuole insomma mettere in luce come anche i segni del vuoto e le assenze della parola possano entrare a far parte del "vocabolario" dei poeti. In particolare, gli aspetti della lingua che saranno analizzati saranno quello della punteggiatura e *mise en page*, e quello della sintassi. Da una prospettiva retorica, la categoria di incompletezza – in parte sovrapponibile alle figure della reticenza, dell'allusione, dell'ellissi e a tutto il repertorio di strumenti comunicativi che si avvalgono delle forme di non detto – assume un significato ampio e difficilmente delimitabile con precisione; soprattutto in un'analisi condotta su testi di poesia moderna (principalmente lirica) una definizione di incompletezza su base retorica risulterebbe di maggior impaccio che utilità. Non è forse proprio della poesia lirica, già dal Romanticismo in avanti, il procedere per allusione e omissione di nessi o spiegazioni, a beneficiò della sinteticità del discorso, adatto così ad ospitare verticalizzazioni improvvise e pregnanti? Come selezionare, in esemplari testuali di un genere a cui viene accordata la possibilità di gestire con speciale elasticità le norme che sorvegliano lo svolgimento di uno scambio comunicativo, i passi in cui il procedere del discorso presenti dei salti, delle lacune? Il criterio di selezione sarebbe per forza di cose fumoso e difficilmente applicabile, soggettivamente subordinato alla capacità di ogni singolo lettore di sopportare e percepire come ancora comunicative le forme brachilogiche, desultorie e oscure spesso assunte dalla poesia. Il nostro particolare uso del concetto di incompletezza non riguarderà quindi direttamente gli ambiti della retorica e del contenuto (quante volte in quanto lettori percepiamo che l'autore di un testo di poesia dovrebbe dirci *ancora qualcosa* per permetterci di cogliere completamente il senso dei suoi versi?) ma si fonderà su criteri più facilmente applicabili in modo sistematico e rigoroso, e quindi, più strettamente grammaticali, attinenti ai piani linguistici della sintassi e dell'interpunzione.

I fenomeni schedati, analizzati e interpretati – e considerati quindi come spie di una sensibilità estetica che sottrae desiderabilità e valore alla politura, alla pienezza e all'autosufficienza del testo per spostarli verso il polo rappresentato dall'incompletezza, dall'apertura e dalla transività – saranno questi: nel primo capitolo, l'uso dei tre punti, segno di punteggiatura regolarmente deputato alla segnalazione di una sospensione del discorso o della mancanza di qualche elemento, e della loro forma per così dire espansa e potenziata, ovvero le righe di punti; l'uso dello spazio bianco, semantizzato e apparentato così all'interpunzione, in quanto possibile modo di segnalare la mancanza della parola o il silenzio; l'uso di qualsiasi altro segno di punteggiatura qualora abbia come finalità quella di evidenziare una zona vuota del testo o di mimare le lacunosità e i silenzi che normalmente abitano il dire, soprattutto nell'uso orale della

lingua. Nel secondo capitolo, l'uso di anaforici e deittici privi di antecedenti e referenti chiari; e la presenza nei testi di frasi o periodi che non presentino tutti gli elementi necessari, secondo la norma grammaticale, per il raggiungimento della compiutezza. Solo nel momento del commento e dell'interpretazione dei testi si prenderanno in considerazione gli aspetti che autorizzano all'utilizzo della categoria di incompletezza anche assumendo una prospettiva retorica o contenutistica, soprattutto mettendo in luce come questi due piani del discorso interagiscano con quelli della sintassi e dell'interpunzione.

È necessaria una breve precisazione riguardo al primo oggetto di studio del secondo capitolo, ovvero l'uso opaco di anaforici e deittici. In questo caso ci troviamo al confine tra un'incompletezza sintattica e una più latamente testuale. Per individuare gli effetti di incompletezza ottenuti attraverso questi anaforici e deittici bisogna tenere conto di elementi cotestuali che superano i confini della singola frase o periodo. Questa estensione, pur contenuta, del terreno d'indagine è giustificata da varie motivazioni: come prima, la coincidenza e l'interdipendenza di questo tipo di fenomeni con gli altri tipi sopraelencati, e la similarità degli effetti ottenuti; come seconda, la necessità, per affermare la consistenza di una particolare sensibilità estetica, di redigere «un catalogo che, accanto ai dati che registrano “assenze” [...], ne annoveri altri che registrano invece particolari “presenze”». ³ Se gli altri fenomeni analizzati riguardano dei veri e propri vuoti all'interno del testo, le sue mancanze, lo studio dei deittici e degli anaforici opachi riguarda invece i modi in cui la *presenza* di particolari parole, dallo specifico ruolo sintattico, possa egualmente essere un elemento di avvicinamento deciso tra il testo e la categoria interpretativa dell'incompletezza.

Si approfitta di questa osservazione su uno degli oggetti di studio del secondo capitolo per osservare come si potrebbe ampliare ulteriormente il campo di studio delle forme linguistiche che non prevedono la creazione di lacune all'interno del testo, che rappresentano quindi delle “presenze” e non delle “assenze”, ma che ugualmente fanno parte della varia fenomenologia di tratti di stile che contribuiscono a dare al testo un aspetto imperfetto, non concluso. Sono queste varie tipologie di discontinuità testuale (come gli incisi o i bruschi cambi di focus o di situazione enunciativa) e di apertura del testo a percorsi multipli e alternative equipollenti, come ad esempio l'uso reiterato delle costruzioni disgiuntive. All'interno di una concezione larga di incompletezza possono rientrare sia testi nel quale la superficie linguistica denunci apertamente l'omissione di parti, sia testi resi nell'aspetto simili a materiale da “officina poetica”: grezzi, variamente sconnessi, ancora da sbizzare. Per motivi di spazio non si è potuto qui dare alle “presenze” che determinano nel testo un aspetto incompleto lo stesso livello di attenzione rispetto alle “assenze”, limitandosi a osservazioni puntuali sulla coincidenza di questi due procedimenti. Ciò andrebbe tuttavia fatto, soprattutto nel caso di approfondimenti sul ruolo giocato dalla categoria estetica dell'imperfezione nell'opera di uno specifico autore, e permetterebbe anche di dar conto

³ Testa 2006, p. 35

della varietà tonale ottenibile anche rimanendo all'interno del campo dell'incompletezza. Ad esempio, la differenza della voce di Cucchi da quella di De Angelis, nitida nonostante la poesia di entrambi assegni un ruolo centrale alla mancanza di elementi, deriva anche dal diverso ruolo giocato da costruzioni come le disgiuntive o la *correctio*: rilevanti in Cucchi, che esprime così una voce dall'andamento incerto, basculante e, a causa di questo continuo tentennare, a volte sconfinante nel silenzio, lo sono molto meno in De Angelis, in cui la voce poetica è tendenzialmente sicura di sé, assertiva pur nelle sue discontinuità decise e improvvise. In De Angelis il discorso viaggia solidissimo, pur su binari deliranti e con salti difficilmente ricostruibili, e le sue cadute nel silenzio sono brusche e violente.

Del resto, differenziazioni interne possono essere formulate anche rimanendo confinati nell'ambito dei fenomeni di incompletezza legati alle carenze del testo. Il vuoto e la lacuna possono comparire in poesia anche in subordinate a finalità poetiche che non si riconnettono direttamente con la categoria di incompletezza. Ad esempio, vedremo spesso il crearsi di lacune interne al testo come conseguenza di intenti mimetici nei confronti della lingua parlata, percorsa nel suo andamento frammentato anche dai vuoti dovuti alle esitazioni e alle riformulazioni che necessariamente si producono per via dell'uso "in situazione" della lingua. Non sempre insomma l'incompletezza risulta essere la dominante dei brani nei quali compaiono fenomeni linguistici qui individuati come correlati a questa categoria.

La mancata chiusura di una frase o di un discorso possono avere a che fare con una serie di questioni riguardanti lo statuto del genere poetico facilmente intuibili: crisi del ruolo della poesia all'interno della realtà sociale o anche solo di quella letteraria e quindi parziale allontanamento dal compito di verbalizzazione di specifici contenuti poetici; percezione dell'incapacità della poesia di far presa in modo soddisfacente sul reale e su quanto è da dire; atteggiamento diminutivo nel confronto del testo a favore di ciò che è extratestuale, se è vero che «non c'è omissione testuale che non rimandi a una pienezza extratestuale» e che, spesso e tendenzialmente, «riconoscere il valore dell'omissione significa rimettere la parzialità della scrittura nella totalità del mondo».⁴ L'entità dell'impatto di questa sorta di fenomeni linguistici sulla concezione del soggetto e della poesia che si può ricavare da un testo poetico va però commisurata al contesto della loro comparsa. Se presenti nel corpo non citato del testo i fenomeni di incompletezza si riconnettono più decisamente e direttamente al fascio di processi di lunga durata che nel corso del Novecento portano all'allontanamento dalla concezione tradizionale di io lirico in quanto entità del tutto solida e in pieno controllo dello strumento linguistico, tanto più quanto lo stile dello specifico autore sia generalmente lontano dalle forme dell'oralità. Invece, se confinati negli spazi del discorso riportato questi fenomeni di incompletezza vengono smorzati e parzialmente disinnescati, la possibile finalità di eversione rispetto al codice lirico tradizionale viene subordinata alle finalità di mimesi

⁴ Gardini 2014, p. 5

dell'oralità. In questi casi, essi andrebbero più correttamente correlati con il processo per cui per la prima volta, nel corso degli anni '60, la lingua letteraria entra in comunicazione con una lingua che è lingua standard su base nazionale, ma al contempo lingua dell'uso, anche orale, per settori sempre crescenti della popolazione italiana.

Anche per via della possibilità di formulare differenziazioni interne al campo dell'incompletezza, il presente studio sarà attraversato da due tendenze opposte: una eterologante, volta al commento dei singoli testi e alla comprensione della funzione specifica che in essi ricoprono i tratti linguistici che ci proponiamo di studiare. Questa tendenza è dovuta alla natura stessa dell'oggetto del nostro studio. Il significato di silenzi e vuoti può infatti essere illuminato al meglio solamente considerando la loro relazione con i pieni e le parole che li circondano. La seconda tendenza sarà invece di natura omologante, tenterà cioè di fornire anche un'interpretazione univoca di questi fenomeni. Questo tipo di divaricazione è obbligatoria nello studio di un oggetto come il nostro: utile per non forzare *a priori* ogni esempio ad una lettura diretta a un unico fine interpretativo, anche a costo di essere poco fedeli al testo, ma al contempo mantenendo la convinzione che pur nelle loro occorrenze specifiche questi fenomeni mantengano tra loro un legame, anche leggero e sotterraneo, che permetta anche una loro considerazione unitaria, in quanto portatori di tratti di incompletezza sulla superficie sintattica e interpuntoria di un testo. Tra i moventi di questo lavoro vi è infatti la convinzione che una interpretazione complessiva dei fenomeni linguistici di incompletezza possa contribuire a una più piena comprensione degli autori che qui consideriamo, della fase attraversata dalla poesia italiana nel giro d'anni che segue il '68, e, finanche, di alcune caratteristiche profonde del genere lirico per come si profila nella modernità.

Alla molteplicità di motivi per cui i tratti di incompletezza possono apparire in un testo corrisponde anche una molteplicità di significati e di posizionamenti filosofici da essi veicolabili. Sono i territori esplorati dalle riflessioni di Montaigne sulla "saggezza dell'incompiuto", da quelle di Nietzsche sulle potenzialità estetiche dell'incompiutezza, dalle speculazioni di Merleau-Ponty e Blanchot sulla natura del linguaggio. Non rientra tra gli scopi di questo lavoro la definizione di un panorama più o meno esaustivo dei filoni di pensiero che indagano il significato dell'incompletezza, per un primo accenno del quale rimando direttamente all'articolo di Testa. L'analisi condotta si propone semmai di illuminare quale sia la ricaduta di queste forme di incompletezza nei sistemi filosofico-valoriali delle raccolte poetiche qui direttamente prese in considerazione.

Questo quindi per quanto riguarda i tratti ritenuti significativi per la verifica nella poesia italiana del Novecento della presenza di «una fenomenologia del vuoto e del non finito».⁵ Passiamo ora a definire il corpus di testi, e con esso, l'arco cronologico preso in considerazione.

⁵ Testa 2006, p. 31

Il pubblico della poesia è una fortunata e importante antologia poetica uscita nel 1975 per l'editore Lerici, curata da due – all'epoca – giovani critici: Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli. L'antologia si proponeva di mappare, per la prima volta, la poesia successiva alla chiusura del «momento eroico dell'avanguardia dei *Novissimi* e del *Gruppo 63*», alla crisi delle scritture militanti e al passaggio attraverso una fase di «*Rifiuto della Letteratura*» avvenuto «soprattutto nel biennio 1967-68»,⁶ e in particolare la poesia degli autori che tra il '68 e la pubblicazione dell'antologia hanno esordito con le loro prime pubblicazioni, misurando così anche l'entità dello scarto letterario che separa le generazioni precedenti da quella di chi, nato nel secondo dopoguerra, ha anche una carriera poetica del tutto successiva alla cesura politico-culturale rappresentata dalla stagione mobilitativa del '68. Apprezzato soprattutto per la lucidità dell'introduzione di Berardinelli, *Effetti di deriva*, capace di inquadrare “a caldo” le tendenze del campo letterario e della generazione di poeti antologizzata, il libro verrà ripubblicato dai curatori nel 2004 con la sostituzione di cinque autori, e nuovamente nel 2015, con la reintegrazione dei cinque poeti estromessi dalla precedente edizione. Proprio quest'ultima versione dell'antologia, la più ampia, costituisce la base del corpus del presente studio, che comprende quindi venticinque tra poeti e poetesse: Eros Alesi, Dario Bellezza, Mariella Bettarini, Patrizia Cavalli, Giuseppe Conte, Maurizio Cucchi, Milo De Angelis, Alberto Di Raco, Fabio Doplicher, Vivian Lamarque, Attilio Lolini, Angelo Lumelli, Giorgio Manacorda, Dacia Maraini, Renato Minore, Franco Montesanti, Nico Orengo, Renzo Paris, Elio Pecora, Paolo Prestigiacomo, Gregorio Scalise, Adriano Spatola, Sebastiano Vassalli, Cesare Viviani, Valentino Zeichen. Per integrare un approccio orizzontale e generazionale con uno verticale, volto all'approfondimento dell'opera di singoli autori, tra i nomi presenti nell'indice del *Pubblico della poesia* ne ho scelti quattro – seguendo criteri quali il valore del loro esordio, l'importanza della loro figura all'interno del panorama poetico anche nei decenni seguenti a quello studiato, la produttività del loro stile per questo specifico oggetto di studio e una certa distanza tra gli esiti letterari dei quattro – da sottoporre a una schedatura, secondo i criteri linguistici definiti più sopra, più approfondita: estesa all'intera raccolta d'esordio e non solo ai testi presenti nell'antologia di Berardinelli e Cordelli. I nomi così scelti sono stati quelli di Patrizia Cavalli, Maurizio Cucchi, Milo De Angelis e Cesare Viviani. Il corpus completo sottoposto al mio studio è composto quindi dai testi antologizzati nel *Pubblico della poesia*, e dai testi delle prime raccolte pubblicate di questi quattro autori: *L'ostrabismo cara* di Cesare Viviani, pubblicato da Feltrinelli nel 1973, *Le mie poesie non cambieranno il mondo* di Patrizia Cavalli, pubblicato da Einaudi nel 1974, *Il disperso* di Maurizio Cucchi, uscito da Mondadori nel 1976, e *Somiglianze* di Milo De Angelis, pubblicato sempre nel 1976 da Guanda.⁷

⁶ Le citazioni sono tratte dalla quarta di copertina dell'edizione del '75, che ora si legge a p. 313 di Berardinelli e Cordelli 2015.

⁷ Le citazioni dei testi contenuti nella parte antologica de *Il pubblico della poesia* sono segnalate dal nome dell'autore o dell'autrice e dal titolo del testo; solo per i testi di Conte e Scalise, per via della lunghezza delle poesie e dell'assenza della numerazione dei versi nelle edizioni disponibili, si accompagna la citazione non con il numero dei versi ma con il numero di pagina dell'edizione Castelvocchi; mentre per le poesie in prosa di Alesi si indica solo il titolo. Per quanto riguarda invece i testi tratti dalle quattro

Il conteggio numerico del corpus è quindi di 468 testi, e l'arco cronologico coperto risulta di otto anni, dal 1968 al 1976. I testi tratti dall'antologia forniscono così lo sfondo, una mediana linguistica dei poeti post-sessantotteschi, in base alla quale raffrontare lo stile dei quattro autori studiati in modo più approfondito.

Per rendere più chiare fin da subito alcune caratteristiche dell'analisi svolte nei due capitoli della tesi, anticipo alcuni dei dati emersi durante il lavoro di schedatura, che certificano anche la varia distribuzione di Cavalli, Cucchi, De Angelis e Viviani nel campo delle possibilità stilistiche legate alla categoria di incompletezza. Riguardo a Cucchi, già Franco Cordelli notava, nelle brevi schede critiche fornite nel *Pubblico della poesia* sugli autori antologizzati (e non solo), che quelli del *Disperso* «sono racconti smozzicati e condensati, pieni di vuoti che li alleggeriscono: come un sughero, una spugna, una pietra pomice».⁸ Marco Villa, studioso della sintassi di *Somiglianze*, afferma invece che «l'intrusione di “vuoti” nel tessuto lirico del libro, che siano vuoti del ragionamento, oppure della rappresentazione [...], oppure ancora vuoti del dialogo, è fra i maggiori responsabili delle difficoltà interpretative che hanno accompagnato la prima raccolta di De Angelis».⁹ In entrambi questi autori – che esordiscono peraltro nello stesso anno – il ruolo giocato dalle lacune, dalle omissioni, dalle “imperfezioni” (nel significato etimologico di non-conclusioni), dagli effetti di incompletezza è quindi di primaria importanza, pur se con modalità assai diverse tra loro. La poesia di Cucchi e quella di De Angelis emergeranno quindi come cardini maggiormente produttivi del nostro studio, attorno ai quali si disporranno i testi di altri autori, a formare un insieme di nomi nei quali è riscontrabile con evidenza l'importanza che i fenomeni di incompletezza rivestono nelle poetiche e nel panorama estetico della poesia italiana degli anni '70. L'estensione di questo insieme non è tuttavia totalizzante: si rileverà infatti anche la chiara consistenza di un altro insieme di autori, che quasi sistematicamente evitano i tratti di incompletezza, anche quelli maggiormente grammaticalizzati nella lingua poetica dell'epoca, per perseguire invece valori estetici del tutto contrari: quelli che prescrivono alla poesia chiusura, politura, compattezza e coesione. Non sarebbe quindi corretto sostenere che da un certo momento in avanti diventi obbligatorio, in poesia, conferire al proprio testo un aspetto incompleto; va invece rilevata la nascita di un campo di tensioni che vede contrapporsi un polo dell'incompletezza e uno della compiutezza, con tutte le possibili realizzazioni intermedie. Il polo della compiutezza, tratteggiato in questo studio quasi solo “in negativo”, ovvero attraverso la carenza in determinati autori dei fenomeni linguistici schedati, è rappresentato nell'ambito delle quattro figure autoriali qui “privilegiate”, da Patrizia Cavalli. Per ultimo, accanto a chi fa parte della tendenza che sta al centro di questo studio e chi invece a questa si contrappone, provando così la non

raccolte schedate interamente, il nome dell'autore è sostituito da una sigla: CA per *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, CU per *Il disperso*, DA per *Somiglianze* e VI per *L'ostrabismo cara*. Per le indicazioni complete rimando alla bibliografia.

⁸ Cordelli 2015, p. 288-289

⁹ Villa 2019, p. 35

completa egemonia delle “estetiche dell’incompletezza” e anzi, l’importanza della complementarità tra le forme di chiusura e quelle di apertura del testo poetico, Cesare Viviani segna il campo di chi si situa “al di là” o “al di sopra” degli strumenti di analisi linguistica scelti, e, specificamente, della loro componente riferita alla sintassi. Per poter attestare la mancanza di parti del discorso necessarie al raggiungimento di un profilo di grammaticalità per una frase o un periodo, o l’opacità dei legami anaforici e referenziali presenti in un testo, è infatti necessario poter presumere che l’uso della lingua fatto da un certo autore sia *tendenzialmente comunicativo*, certo disponibile ad un certo tasso, anche elevato, di oscurità o straniamento, ma comunque afferente alla grammatica della comunicazione, e non, ad esempio, a quella della libera combinazione dei significanti. Dobbiamo insomma poter presumere che i verbi vengano usati come verbi, gli aggettivi come aggettivi, che un pronome personale si riferisca a una persona o a una entità personificata, dobbiamo poter contare su una certa correttezza sintattica e plausibilità semantica del detto. Condizioni non scontate nell’ambito dell’uso letterario della lingua e infatti sistematicamente eluse, nel nostro corpus, dalle poesie di *L’ostrabismo cara*. Il «perno funzionale» di questo libro è rappresentato dalla

manipolazione della lingua, o, meglio, il suo traviamiento dalle rette vie del vocabolario e della grammatica. Attraverso agglutinazioni, scomposizioni e spostamenti della lettera si tramuta in realtà nuova e originaria la frase fatta, il termine “certo”, la forma di riuso con la conseguente debilitazione del senso univoco proprio di quest’ultimi a favore dell’autonomia del suono e della pluralità dei significati. Da qui risultati di sostanziale indecidibilità semantica. [...] Il testo insomma stravolge sia le regole che la prassi sociale del discorso: posizioni ambigue del verbo (ascrivibile a più soggetti), mancato rispetto delle notazioni temporali, “cancellazione delle giunture sintattico-concettuali” dislocano la lingua della poesia in una zona posta al di fuori dei confini della grammatica. [Testa 2003, pp. VI-VIII]¹⁰

Attraverso una profonda eversione delle regole della *langue* Viviani e gli autori che in questo a lui si accostano eclissano le possibili scorrettezze grammaticali che ci permetterebbero di individuare dei fenomeni di incompletezza all’interno dei testi, sottraendosi così alla dicotomia tra completezza e incompletezza, e provando che il tipo di analisi qui condotta non sempre è produttiva e applicabile, ma è subordinato alla sussistenza di alcune condizioni.

verde puzzone imbarcata su
strami e frame non baciarlo
oh rischi l’assuefazione al
giugno penetrante pènero consigliavisti
saranno, imbastiti, le dieci contrade
più indiscrete del sonno
e tiriamo all’opzione il suo
campione, il ventriloquato sai tu che io
tempo pieno si-e-no
contrattato combaciato con pini

¹⁰ La citazione verso la fine dell’estratto viene da David 1973, p. 10.

degni del suo corpetto, è una
alzata di pegno metti a traverso
tutto fino a Crotone

[VI, *verde puzzone...*, vv. 1-13]

Quanto può essere utile, leggendo versi come questi, chiedersi quali frasi manchino di elementi necessari, quali deittici e anaforici abbiano referenze non chiare? Ragionamenti di questo tipo rappresenterebbero probabilmente solo un ostacolo alla lettura di un testo come questo, il cui risultato di significazione è semmai ottenuto proprio dall'elusione della logica e delle categorie di pensiero sottese in domande come questa. Questo tipo di scelta linguistica è adottata con totale sistematicità solo da Viviani, ma si può riscontrare anche in altri autori, all'interno di un rapporto dinamico con gli usi maggiormente comunicativi della lingua.

– io giocoliere presentatore stenografo di questo libro
che muore celebratore di questo millennio

che anch'esso muore io consapevole della mia morte
mi piego sulle ginocchia accosto l'orecchio per terra

sul terriccio fradicio di consonanti e vocali qqheeuipp
ljttjjjxxomppppppppomppppppomp gghgghgghghh

[Vassalli, *Il millennio che muore*, 2, vv. 12-17]

Nel corso di questi versi di Sebastiano Vassalli ad esempio assistiamo a un passaggio da un terreno linguistico adatto ai nostri strumenti di analisi a uno in cui questi sono resi del tutto inutili. L'esordio di Viviani, assieme a specifici testi o passi tratti da altri autori del *Pubblico della poesia* va quindi a comporre il campo delle possibilità letterarie che trascendono la prospettiva adottata in questa tesi, e indicano i limiti del suo metodo.

Chi ha provato a scrivere versi nell'arco degli ultimi cinque, dieci anni – diceva Alfonso Berardinelli introducendo *Il pubblico della poesia* – è in genere partito da una situazione dominata dalle ricerche formali della Neoavanguardia e dal dibattito sul tema poesia-rivoluzione senza però esserne direttamente coinvolto. [...] oggi le scritture di tipo letterario, per continuare ad essere in qualche modo possibili, devono [...] avere preso atto dell'avvenuta dissoluzione di un corpo ideologico-letterario al cui interno sono state vissute quasi tutte le vicende italiane degli ultimi trent'anni. [Berardinelli 2015, pp. 48-49]

La ricomposizione del campo poetico in questo scenario “postumo” risulta essere particolarmente confusa e disarticolata. «A un'epoca caratterizzata con varie differenziazioni e scansioni interne da una fitta convergenza di interessi teorici e culturali complessivi intorno all'idea di letteratura e di poesia, sembra succedere ora un periodo di progressiva e sempre più decisa disintegrazione di quell'idea».¹¹ A un'epoca che, soprattutto ad uno sguardo posteriore, “col senno di poi”, e al netto della temperie culturale

¹¹ Berardinelli 2015, p. 52

del Novecento, generalmente avversa a eccessive sicurezze e punti fermi nell'ambito d'azione delle forme d'arte, appare avere le idee relativamente chiare riguardo la poesia, ne succede una che di questa chiarezza non conserva quasi nulla. Gli autori della generazione che studieremo, gran parte di loro, non sembrano in realtà nemmeno rimpiangerla. Ad ogni modo, per Berardinelli, la condizione è tale da non permettere altro che uno «sfocato [...] quadro d'insieme».¹² Conseguenza di questa sfocatura, il fatto che sul carattere della poesia contenuta in *Il pubblico della poesia* si potrebbero sostenere posizioni addirittura opposte. Ad esempio, sul piano del rapporto con il passato recente, assistiamo «alla fine della tradizione novecentesca e l'inizio di un'epoca nuova che vede l'ingresso, per la prima volta, di generazioni di uomini e poeti nati dopo le due guerre mondiali, e progressivamente contrassegnata da ulteriori fattori di novità[...], con conseguente eclissi o emarginazione di valori culturali che avevano costituito il sostrato di riferimento dei poeti precedenti»,¹³ e constatiamo con Berardinelli che «l'io che in questi anni produce testi poetici non solo non somiglia più a quello della grande tradizione novecentesca, ma neppure probabilmente a quello dei padri e fratelli maggiori dell'ultimo ventennio».¹⁴ E al contempo però lo stesso Berardinelli potrà affermare che «le novità immanenti della più recente produzione poetica sembrano esigue. Fin dalle prime impressioni di lettura non si avverte in essa niente di clamoroso sul piano dell'innovazione, dello choc, dell'apertura di nuovi orizzonti di ricerca».¹⁵ Non è quindi del tutto certa la correlazione tra una sicura discontinuità storica e culturale e l'effettiva (o meno) riproduzione di questa faglia sul piano strettamente letterario. Studiare l'occorrenza degli effetti di incompletezza in questo *corpus* poetico può aiutare a chiarire questo rapporto dialettico tra tratti di novità e tratti di indistinzione della letteratura scritta da chi si situa completamente al di là del Sessantotto, «vero e proprio spartiacque, simbolico e non solo, per la storia poetica italiana».¹⁶

Il fascio di fenomeni linguistici e stilistici qui studiati, accomunati dalla capacità di generare degli “effetti di incompletezza”, può rivelarsi particolarmente adatto come “reagente” attraverso il quale scandagliare la poesia qui scelta come oggetto di studio, in quanto disponibile a sfociare, con particolare facilità, in risultati di agrammaticalità e aperta rottura non solo con la lingua poetica della tradizione (anche solo novecentesca) ma, a monte, con la lingua *tout court*, con la norma della *langue* che garantisce la comunicatività del linguaggio nel momento del suo uso. Si potrà insomma misurare quanto la componente “selvaggia” della poesia di questi anni, «anni di rabbia e contestazione e, in letteratura, un'ennesima stagione espressionistica, votata allo strappo polemico con la norma, e dunque all'enfasi degli elementi di maggiore sregolatezza»,¹⁷ si realizzi anche in forme di violenza rivolte al testo stesso,

¹² Berardinelli 2015, p. 57

¹³ Afribo e Soldani 2012, p. 155

¹⁴ Berardinelli 2015, p. 56

¹⁵ *Ivi*, p. 57

¹⁶ Afribo e Soldani 2012, p.155

¹⁷ *Ivi*, p. 156

ottenendo una sua lacerazione e frammentazione. Agevolmente valorizzabile in gesti poetici contestativi e di rifiuto dell'esistente, e in quanto tale affine al clima politico e al carattere del movimento del '68 e dei suoi strascichi, la varia fenomenologia del vuoto e dell'incompletezza può anche essere diretta ad altri fini ed entrare così a far parte di organismi poetici più screziati e complessi. L'ipotesi di lavoro non appiattisce quindi le occorrenze dei fenomeni linguistici qui considerati su un unico tipo di significato e interpretazione, pur presente e valida (il vuoto testuale come figura del conflitto tra padri e figli, l'incompletezza come figura della sospensione dei rapporti logici e cronologici prodotta dalla frattura segnata dal '68), ma si sforza di far emergere le particolarità e anche le divergenze dei vari modi in cui questi possono essere utilizzati. Solo in questo modo si può veramente tentare di comprendere come i segni del silenzio entrino nel linguaggio dei poeti, i segni del vuoto nel loro alfabeto, l'incompletezza nel complesso delle proprietà stilisticamente perseguibili; come la *poesia*, dopo essere stata demolita dalla *rivoluzione*, abbia «ricominciato come sempre a nutrirsi parassitariamente dei detriti, dei resti avariati, dei frantumi. E a sfruttare a proprio vantaggio ogni vuoto e interstizio, accomodandosi nei punti morti, negli angoli trascurati»,¹⁸ nel processo che ha necessariamente impegnato i giovani poeti «per uscire dalle secche dell'ortodossia avanguardistica».¹⁹

¹⁸ Berardinelli 2015, p. 47

¹⁹ Afrifo e Soldani 2012, p. 158

Capitolo 1: Lacune interpuntorie

Uno degli aspetti in cui è più rilevata la presenza di strategie volte a mettere in comunicazione il testo poetico con i domini dell'incompletezza, della mancanza di elementi e dell'alternanza tra parola e silenzio è quello della punteggiatura e della *mise en page*. Se vogliamo pensare all'uso della punteggiatura, bianca e nera, come a uno spettro di possibilità teso tra il polo dell'uso ritmico e intonativo, rivolto ad agire nell'ambito della *phoné*; e il polo dell'uso scritto, raziocinante e di organizzazione iconico-visiva del materiale verbale sulla pagina, rivolto ad agire nell'ambito della *graphé*, possiamo osservare come l'intero campo di possibilità paragrafematiche esteso tra questi due poli sia passibile di uno sfruttamento diretto ai fini suddetti (ovvero, compromissione della parola poetica con l'incompletezza, la lacunosità e il silenzio). Il primo polo punta alla frammentazione del testo e all'exasperazione delle pause e delle sospensioni che naturalmente abitano un discorso; il secondo polo tende all'eversione dai normali modi d'uso della punteggiatura per giungere a esiti grafico-iconici di segnalazione delle lacune sintattiche oppure di valorizzazione del bianco della pagina e quindi dell'assenza di parola.

Va subito sottolineato come sia forse meglio parlare di lacunosità e silenzi al plurale, per disporsi a una comprensione dei sensi specifici per cui questi espedienti vengono sfruttati nella poetica dei singoli autori, o addirittura nel singolo testo, senza pensare quindi che gli autori qui proposti siano raggruppabili in un'unica linea o corrente caratterizzata da un certo uso della punteggiatura. Anzi, basterà esemplificare a grandi linee alcune possibili tendenze di poetica per rendere l'idea di come l'utilizzo degli stessi stilemi possa avere in testi diversi significati diversi e anche opposti: la concezione ormai canonica – che dall'*usus* dell'*Allegria* ungarettiana si trasmette alle esperienze dell'ermetismo storico e quindi ai poeti che si rifanno a questi modelli – del silenzio e del bianco tipografico come “mare calmo”, luogo della potenzialità e della maturazione dei significati, dal quale improvvisamente e con la forza di un'illuminazione emerge la parola poetica, è in un certo senso opposta a quella di un silenzio, fatto di esitazioni e improvvise afasie, che dall'interno tarla e indebolisce il discorso poetico; e ancora diversa invece è l'enfasi sul non detto come quanto rimasto fuori o volontariamente omesso dal testo poetico, il quale si presenta così come frammento di un tutto che sfugge, strumento parziale e non sufficiente a contenere la realtà o la sua parte significativa.

L'ormai certificata posizione di rilievo che i dispositivi paragrafematici assumono soprattutto nella seconda metà del Novecento è in parte dovuta proprio alla loro capacità di innervare il testo di vuoti e silenzi. Infatti, se, come sostenuto da Elisa Tonani, «le scritture letterarie più marcate, una volta dismesse altre più tradizionali forme di differenza (linguistica, stilistica, metrica), finiscono per valorizzare tutti gli strumenti della (tipo)grafia – interpunzione, ortografia, impaginazione – al fine di manifestare la diversità testuale cui ambiscono»,²⁰ ciò accade in concomitanza con «il definirsi di una nuova testualità nella poesia italiana»,²¹ caratterizzata dalla presenza ricorsiva e dalla messa in rilievo, all'interno del testo poetico, di vuoti, mancanze e fratture. L'interpunzione gioca perciò un ruolo determinante nel concorrere a dar forma a questo nuovo tipo di testualità e nella gestione delle esigenze di chi scrive poesia da esordiente dopo la svolta di metà anni '60, e per questo, nonostante possa sembrare un ambito marginale della scrittura, deve ricevere l'attenzione che merita.

Parte degli usi punteggiatori che interessano questo studio compaiono contestualmente a una sintassi lacunosa, e con essa interagiscono, imponendo di trattare congiuntamente il piano sintattico e quello punteggiatorio. Il seguente capitolo vedrà quindi alcune momentanee incursioni nel campo dell'analisi sintattica, e alcuni fenomeni che qui verranno trattati saranno ripresi anche nel capitolo seguente, per una analisi più complessiva.

Per quanto riguarda la casistica alla quale riserveremo la nostra attenzione, essa è frutto di uno scrutinio mosso da un criterio flessibile, e cioè volto a un'analisi sistematica dei segni che istituzionalmente sono adibiti alla individuazione di una lacuna, come i puntini di sospensione o lo spazio bianco, e assieme a saper cogliere gli usi specifici che i poeti possono di volta in volta trovare per piegare anche i segni interpuntori che parrebbero più distanti dagli esiti oggetto del nostro studio, come ad esempio i due punti o le virgolette, all'esigenza di minare la compiutezza di un testo. Partiamo quindi senz'altro dal segno interpuntivo che istituzionalmente, già nella lingua dell'uso, è preposto ad indicare la presenza di mancanze o sospensioni all'interno del testo: i puntini di sospensione.

²⁰ Tonani 2015, p. 361

²¹ Testa 2006, p. 39

1.1 Tre punti

Segno deputato alla segnalazione di incompletezze, sospensioni e reticenze, i tre punti, o punti di sospensione, sono stati tanto utilizzati quanto spesso criticati, soprattutto a causa del loro facile abuso. Già De Sanctis, ad esempio, li considerava «un vezzo della nostra letteratura».²² Giudizi come questi possono contribuire a spiegare in parte il rifiuto di questo segno di punteggiatura da parte della maggioranza degli autori presenti nel nostro corpus, che spesso preferiscono modalità paragrafematiche percepite come meno antiquate o meno enfatiche, come soprattutto la punteggiatura bianca, per esplicitare il legame del testo con il non finito. L'assenza dei tre punti dalla pratica scrittoria di molti degli autori qui considerati si inserisce quindi in un contesto di generale allontanamento dall'uso della punteggiatura nera. Nonostante questo tendenziale rifiuto, il rilievo numerico degli usi dei tre punti nel nostro corpus rimane considerevole e ci permetterà uno sguardo interessante sulla poesia di chi ne fa uso.

Se consideriamo l'entità quantitativa delle apparizioni dei tre punti, ciò che colpisce è la tendenziale concentrazione verso gli estremi: completa assenza oppure uso fittissimo. Ci sono infatti autori in cui questo segno non compare affatto; e anche negli autori che ne fanno uso, spesso assistiamo a lunghe serie di testi prive dei tre punti, che poi invece possono comparire con insistenza numerose volte nello stesso testo. È come se una singola occorrenza avesse una significativa probabilità di provocare una loro proliferazione incontrollata. Ad esempio, in *L'ostrabismo cara* non abbiamo nemmeno un'occorrenza, in *Le mie poesie non cambieranno il mondo* solo tre casi in tutta la raccolta, in *Somiglianze* invece passiamo da nessun caso nell'intera quarta sezione del libro, alle ben diciotto occorrenze nei soli dieci versi di *Nel punto*. Ci sono poi autori in cui la loro presenza è continua, in cui il loro uso sembra consolidarsi come un tic ripetuto e di difficile estirpazione, che proporzionalmente alla frequenza della sua ricorrenza perde man mano di specificità e della marcatezza che contraddistingue un segno meno comune di altri, diventando così un indicatore generico di pausa intonativa, di snodo testuale o sintattico. È questo il caso di Cucchi, che primeggerà di gran lunga per quantità di esempi adottati in questo paragrafo. In lui, la volontà di sfruttare l'interpunzione per approssimare mimeticamente le inflessioni della voce parlate giunge fino al punto di rovesciarsi di segno e produrre un'ipertrofia della punteggiatura, soprattutto nera, che sembra a volte addirittura soverchiare la parola come elemento principe della pagina. Per raggiungere invece un uso mediano ed equilibrato sembra che i tre puntini abbiano bisogno dell'appoggio di una sede privilegiata, e cioè soprattutto a fine testo o a fine strofa.

²² Cfr. Antonelli 2008, p.202

Un'analisi che proceda percorrendo separatamente le varie funzioni che questo segno può assumere ci può aiutare nel raccogliere ordinatamente le sue occorrenze più sporadiche; dovremmo però essere pronti a sospendere momentaneamente questo ordine nei casi in cui brevi porzioni di testo, che sarebbe insensato trattare in modo parcellizzato, vedano, spesso assieme a una particolare frequenza nell'uso dei tre punti, anche una particolare varietà funzionale, pur nell'uso ravvicinato.

Anna Laura e Giulio Lepschy, dando una generale definizione dell'uso di questo segno tipografico, sostengono che

spesso è possibile distinguere funzioni diverse dei puntini: quella omissiva, per l'assenza, nella scrittura, di parole che c'erano nel testo originario; e quella sospensiva, per il non finito. In tutti e due i casi il motivo può essere l'eufemismo (evitare termini che il narratore conosce, ma desidera non usare), o l'ineffabile (tralasciare parole che il narratore non riesce a esprimere). E l'omissione può essere attribuita al locutore (quindi al discorso riferito) o al narratore (quindi a chi sta riferendo il discorso). [Lepschy e Lepschy 2008, p. 19]

I tre punti, quindi, possono contribuire a conferire al testo in cui compaiono un aspetto incompleto *autonomamente*, facendo affidamento sulle potenzialità espressive e sul significato a loro attribuiti (funzione *sospensiva*), oppure possono farlo *in congiunzione* con forme di lacuna sintattica (funzione *omissiva*), facendo così da “stampella” grafica a un fatto che è di per sé già presente nel piano strettamente linguistico, ovvero la mancanza di qualche parola di norma necessaria al raggiungimento di un profilo di grammaticalità della frase. Iniziamo l'analisi da questo ultimo caso.

1.1.1 Tre punti con funzione omissiva

Il fatto che i punti di sospensione possano accompagnare e segnalare una lacuna nella sintassi può sembrare fatto scontato o poco significativo, ma un raffronto contrastivo rispetto ad altre soluzioni interpuntorie attuabili mostrerà la particolarità dell'atteggiamento sotteso alla scelta dei tre punti. Convochiamo due casi deangelisiani di frasi in cui mancano degli elementi che sarebbero necessari a raggiungere la grammaticalità. Segno in corsivo le frasi che ci interessano:

“fuggono perché qualcuno
potrebbe riconoscerli” *e intanto noi*
che non abbiamo mai imparato a tormentare
accucciati nella tempesta...
... guardo la sua sciarpa, il cappotto, cerco
il tempo in cui tutto ciò servirà

10
[DA, *Litanie*, vv. 10-15]

La seconda frase del brano riportato è priva di verbo, e in quanto interessata da questo tipo di lacuna è segnalata dai tre punti. Il discorso riprende al v. 14 dopo un ulteriore esemplare di punti di sospensione,

che vengono così usati come segnale di passaggio dal detto al non detto in entrambi i sensi. Ma alla ripresa del discorso la situazione è del tutto cambiata: dalla prima persona plurale («e intanto noi», v. 11) si passa con una forte discontinuità ad un verbo coniugato alla prima persona («guardo la sua sciarpa», v. 14). Questa discontinuità tronca la frase precedente prima che potesse completarsi con il verbo richiesto. Il passo è quindi lacunoso. Tuttavia, il trattamento interpuntorio che accompagna questa lacunosità è atto a segnalarela, e nel modo tradizionale, e quindi più familiare per il lettore: la sospensione di un progetto sintattico, l'abbandono di un filo del discorso, si accompagna di norma con i tre puntini. Per riprendere una metafora proposta da Mortara Garavelli, secondo la quale «con approssimazione difettosa le interpunzioni si potrebbero paragonare ai segnali stradali»,²³ questo tipo di uso dei tre punti si può paragonare a un segnale di “vicolo cieco” o di “fine strada”. Passiamo ora ad un esempio che si oppone a questo tipo di trattamento:

Ma da queste parti, a scuola, insegnano
che l'identità resta
e nelle camere i medium falliscono
ogni legame con i morti. 15
Risulta poi
che dovendo le creazioni atee finire.
Un imbroglio addirittura: questo atto umano diventa
vegetazione, bestemmiano [DA, *Tutti*, vv. 12-19]

In questo caso, il verbo *risultare* (v. 16) è orfano della completiva soggettiva che sarebbe necessaria, ma questo periodo lacunoso non è accompagnato dal segno tipografico deputato alla segnalazione del non finito, del sospeso, ma al contrario da quello che identifica una conclusione netta, ovvero il punto fermo. Qui l'interpunzione non è usata per “addomesticare” le mancanze della sintassi, ma al contrario per *inasprire* lo straniamento così creato, facendo cozzare incompletezza linguistica e chiusura interpuntoria. Anche solo questo esempio contrastivo basta a mostrare come il trattamento di una lacuna frasale o periodale attraverso i puntini di sospensione sia sicuramente il più normale e comune, ma possieda comunque le caratteristiche di una scelta di stile poiché si oppone ad altri tipi di trattamento possibili, forieri di effetti diversi. È quindi utile percorrere la casistica anche dell'opzione più comune, per notare come gli autori possano scegliere di usare la versione più piana di un fenomeno linguistico tendenzialmente non normale.

Un primo esempio da *Il disperso* dimostra già come i tre punti possano venire usati per “denunciare” graficamente una lacuna sintattica indifferentemente da quale sia l'elemento mancante e dalla sua consistenza:

Niente paura:
sia vero o falso, sia sogno oppure fantascienza, la soluzione...

²³ Mortara Garavelli 1986, p. 154

Si: prima della partenza. Nel fare la valigia...

[CU, (*Primo tempo di un'avventura*), 8, v. 1-3]

dove al v. 2 abbiamo un presumibile soggetto lasciato sospeso («la soluzione»), privo di verbo, mentre al v. 3 il complemento di tempo e la temporale implicita rimandano alla mancanza dell'intero nucleo centrale soggetto+verbo della frase reggente. Questo esempio ci ricorda perciò come i punti di sospensione, quando accompagnano una lacuna sintattica, siano un segnale *generico* di mancanza: il riconoscimento dell'identità grammaticale dell'elemento mancante (soggetto, verbo, apodosi ecc.) viene effettuato in base a criteri di plausibilità linguistica ed è perciò in alcuni casi soggetto a un tasso variabile di incertezza. Tenendo a mente questa accortezza metodologica proseguiamo con i casi in cui i tre punti segnalano la mancanza del verbo in frasi composte da uno o più sintagmi nominali. Dico *mancanza del verbo* per dire mancanza *almeno* del verbo: non ci è dato sapere esattamente come potrebbe svilupparsi la frase se non fosse interrotta: da quale circostanziali potrebbe essere arricchita e quali sarebbero gli argomenti dipendenti dal verbo. Dobbiamo perciò procedere prendendo per buona solamente la mancanza *minima*, di cui possiamo essere sicuri: e quindi, quella del verbo, dell'elemento che assieme ad un sintagma nominale costituisce il nucleo minimo della frase semplice. Questo tipo di lacuna può riguardare sintagmi nominali che, da soli, vanno a comporre un intero verso. L'a capo interviene in corrispondenza dei tre punti e della sospensione del progetto sintattico, e crea un isolamento anche grafico che contribuisce a rendere evidente la sospensione di questi nomi. Evidenzio i versi interessati con il corsivo, fornendo anche un minimo di contesto qualora possa essere necessario per chiarire la natura lacunosa dell'enunciato.

[...] chi va, chi viene: uomini.

Le molteplici possibilità inespresse...

Essere parte con disinvoltura, condividere commosso.

[CU, *Nuove ragioni*, 1, vv. 4-6]

è e non è... quello che vuole essere...

e nessun segno d'allarme...

[CU, *Quiete*, 2, vv. 4-5]

Cosa di latte, di formaggi...

ma ben altro... È una ricomposizione.

[CU, *Quiete*, 5, vv. 5-6]

L'enormità di ciò che ora vorresti darti...

Ma scegliendo ciò che c'era già

non si crede più ai corpi

[DA, *Seconda parte*, vv. 42-44]

Occhi bruni belli e addormentati...

[CA, *Per riposarmi*, v. 13]

Oppure, con effetto simile, isolando il sintagma nominale con un verso a gradino:

Certe promesse minime...

E poi a chiedermi

il perché del ritardo [...]

[CU, (*In treno*), vv. 56-57]

Le frasi lacunose possono poi presentarsi anche in forme più estese ed eterogenee, in cui il o i sintagmi nominali privi di verbo possono essere accompagnati da altre tessere frasali, come congiunzioni, avverbi, complementi, dando così luogo non solo a sintagmi nominali sospesi ma anche a frasi semplici lacunose del verbo.²⁴ Questi gli esempi, in cui evidenzio sempre col corsivo le frasi che ci interessano:

[...] *E quelle camicie d'allora,
larghe, i pantaloni alti in vita, paletò palandrane...* [CU, *La casa, gli estranei, i parenti prossimi*, vv. 18-19]

”Non sapere quanto costa guadagnare; la fatica...” *primo spunto
di un discorso continuato...*
E non si escluda la camicia vecchia (e il mangiare
se proprio non va giù?). *Ma con tutto la tentazione...*
– ma sì – ancora – non è poi così malconcia! [...] [CU, *Le briciole nel taschino*, vv. 15-19]

Dal quaderno dei temi: *“l'amore della mamma e l'aiuto del buon Dio...”*
Certo, quelle sue foto non mettono allegria... [CU, *Coincidenze*, vv. 14-15]

Non è una poetica *che implicitamente (ma tutto...)*
Non è un gesto tardoromantico: sa benissimo la precedenza della parola sulla realtà
[...]
Come potrei risecare ogni spessore morale di verità all'arte?
Forse un cattolicesimo non cattolico, da padre della Chiesa...
Ah, non voglio certo nascondere la mia religiosità [...] [Conte, *Épater l'artiste*, p. 132]

Le piaceva di quel sabato all'alba l'orario corto e la seconda paga
e pedalare guardandosi le cosce, morbide alle solitarie carezze
e arrossire in un sorriso materno – “tanto son sola, *nessuno...*” –
in mezzo alla nuvola bianca [...] [Doplicher, *La cenere*, 1, vv. 15-18]

Un breve passo tratto da *Coincidenze*, testo di chiusura del *Disperso* (vv. 4-6) può nuovamente aiutarci nel formulare una riflessione di metodo:

(Considera il volo dei piccioni. Come distinguerli?
Come distinguerne uno... Quello schiacciato... 5
La visita allo zoo... L'aria umida dei Giardini...) [CU, *Coincidenze*, vv. 4-6]

Le due occorrenze del segno d'interpunzione al v. 6 denunciano due sintagmi nominali sospesi, e hanno perciò la funzione di segnalare una mancanza verbale. Al v. 5 abbiamo altre due occorrenze, questa volta però con funzione prosodico-intonativa: intervallano e concludono una frase unitaria, segnalando prima una pausa e poi un calo intonativo. Il parallelismo con il v. 5 – che a livello prosodico parte già dal v. 4, creando una serie di tre versi ognuno dei quali diviso in due gruppi tonali, all'altezza del segno ortografico

²⁴ Nonostante la frase minima, composta solo da soggetto e verbo, sia una sottocategoria della frase semplice, composta da soggetto, verbo e altri complementi, ritengo utile praticare una distinzione tra *sintagma nominale sospeso*, ovvero la forma lacunosa della frase minima, e *frase semplice lacunosa*. Questo per via della frequenza del modulo specifico del *sintagma nominale sospeso* e per via della significativa differenza degli effetti stilistici associabili alle due categorie.

che bipartisce ogni verso²⁵ – conferisce anche ai puntini del v. 6 una qualche misura di funzione prosodico-intonativa, che si va a sommare e sovrapporre alla già citata funzione grafico-sintattica di spia di incompletezza. Infatti, come sottolinea Simone Fornara nel suo prontuario all'uso della punteggiatura, possiamo constatare «che la peculiarità del sistema interpuntivo è data proprio dalla copresenza di più funzioni sotto una stessa veste grafica».²⁶ Perciò, quando parlerò della funzione di un qualche segno paragrafematico, lo farò nel caso in cui sia una specifica funzione ad interessarmi, o individuando la funzione di volta in volta prevalente, ricordando però che essa non è univocamente assegnabile e non esaurisce gli effetti di quello specifico segno sul testo. Per quanto riguarda questo paragrafo quindi, individuare delle occorrenze in cui i tre punti hanno funzione omissiva, agiscono da denuncia all'occhio di una lacuna sintattica, non vuol dire che questi non conservino anche nei casi qui considerati ricadute sulla prosodia, sull'intonazione, sull'atmosfera complessiva del brano.

Se perciò una delle possibili funzioni dei punti di sospensione, e quella più direttamente affrontata in questo paragrafo e identificata da Lepschy e Lepschy con l'etichetta di *funzione omissiva*, è quella di palesare graficamente che una certa frase sia lacunosa, e quindi di aiutare il lettore, nel momento di straniamento creato dalla lettura di un passo in cui viene percepita la mancanza di un elemento che si riterrebbe grammaticalmente necessario, confermando che questa sua impressione è corretta e non dovuta a un errore di lettura, a volte una lacuna sintattica può invece presentarsi in forme normali e cristallizzatesi nella lingua dell'uso, e perciò immediatamente comprensibili e collocabili dal lettore. I tre punti perdono quindi in tasso di volontarismo nel “venire incontro” al lettore, tanto più alto quanto la lacuna da essi segnalata sia inusuale e straniante, e tendono a diventare quasi una formalità “scolastica”, come in questo caso:

[...] bisognava gridarlo a voce alta
il male
per vincerlo: invece noi...

[DA, *Bisognava*, vv. 34-36]

La frase dopo i due punti è priva di verbo, ma questa lacuna non disturba e disorienta eccessivamente il lettore: formule di questo tipo – schematizzabili in questo modo: 1. frase con verbo iussivo + 2. *invece* + 3. soggetto senza verbo – sono normalmente usate nella lingua dell'uso per esprimere la non adempienza a un dovere. Oppure con un altro tipo di formula comune, usata per alludere alla straordinarietà di un fenomeno, in questo caso atmosferico:

Era proprio lì, comunque, col pigiama azzurro
(o verdino) riverso sul letto nella luce accesa
la mano penzoloni, il povero Ambrosini. Veniva giù

²⁵ Cfr. Lepschy e Lepschy 2008, p.15: «La tonalità riguarda la suddivisione del discorso in gruppi tonali, ciascuno dei quali è un'unità intonativa minima e corrisponde a un'unità di informazione. [...] nell'ortografia tradizionale l'uso dei segni di interpunzione entra in gioco particolarmente alla fine dei gruppi tonali e si collega alla scelta del tono».

²⁶ Fornara 2010, p. 44

un nevischio...

[CU, *In treno*, vv. 43-46]

Anche la ripetizione incompleta di frasi già presentate permette di scorciare senza compromettere la comprensibilità, poiché il lettore è portato a intuire la ripetizione dello schema già visto:

Ma se gli marcisse
tutto, se una buona volta...

[CU, *Le briciole nel taschino*, 3, vv. 13-14]

La facilità nell'ipotizzare l'identità dell'elemento mancante segnalato dai tre punti permettere anche di alludere a espressioni volgari, censurandole:

"e inaffiale bene, porco..."

[Doplicher, *La cenere*, 3, v. 13]

Qualche osservazione ora sulle ricadute delle scelte di posizionamento dei tre punti. Se in una frase priva di verbo il o i sintagmi nominali presenti, o almeno il primo di essi, viene normalmente interpretato come soggetto, per via della gerarchia tra gli argomenti del verbo, posizionare i tre punti in apertura della frase senza verbo, invece che in chiusura, può spingere verso un'interpretazione dei sintagmi nominali presenti come complementi oggetti del verbo assente. Ciò come conseguenza dell'ordine frasale più comune in italiano, ovvero Soggetto Verbo Oggetto. È una opportunità sfruttata a questi fini solo da De Angelis, nel primo caso facendo anche precedere ai tre punti in apertura un'altra frase conclusa dai tre punti, dando così l'idea di uno sprofondamento momentaneo del discorso nel silenzio, con un suo successivo riaffioramento a metà di un arco sintattico già in corso:

mentre tutto esigea una presenza diversa
che crede a ogni cosa
senza ripassarla, una cellula leggera,
sorriso del luogo giusto...
...forze, solo forze vischiose
tra la madre e la voce della mamma

[DA, *Dove tutto è in relazione*, vv. 12-17]

sarà una piccola negazione
questo film
d'avventure

...nulla, perché lo stupore era lì, ma non oltre,
non era tutto il suo compiersi

[DA, *STP*, vv. 29-33]

I tre punti in apertura di frase possono inoltre essere usati in corrispondenza di una congiunzione con funzione di connettivo testuale, segnalando così graficamente la presenza di un non detto a cui questa si riferisce:

(...ma forse si viaggiava verso la montagna...
o addirittura ritornando dal vulcano... beatamente...

[CU, *Quiete*, 1, vv. 1-2]

[...] Per questo scappo a prendere il treno
delle zero e diciotto, caro signore, per
Pescasseroli (no: Pescara): per stare solo
la sera di san Silvestro dannato

...eppure ci metto sempre
un calore enorme – mi si appannano
gli occhiali.

[Bettarini, *Fine d'anno*, vv. 29-35]

In quest'ultimo esempio il non detto appare ulteriormente evidenziato dalla presenza dell'avverbio deittico *ci* (v. 33), privato di un chiaro riferimento anaforico al proprio referente.

Un altro effetto ottenuto con il posizionamento dei tre punti consiste nell'attenuamento della funzione grafico-sintattica di indicatore di una lacuna sintattica, e una conseguente valorizzazione delle altre funzioni possibili (prosodico-intonativa; indice di fine di un elenco). Ciò avviene nel momento in cui si viene a frapporre molto materiale linguistico tra il segno punteggiatorio e il luogo che sarebbe più normale occupare per l'elemento mancante. Così avviene in questi casi, dove segnalo con il corsivo gli elementi nominali privi di verbo:

E *il pacco*, che scarti mentre dici
“qui c'è il pigiama nuovo che ti ho preso per la dote”...

[CU, *Il magone*, vv. 7-8]

Osservando, *io*,
spiando ora dalla finestra, in alto,
in disparte, quasi passivo o forse
seguendo un mio disegno...

[CU, *Concorrenze*, 4, vv. 5-8]

“fuggono perché qualcuno
potrebbe riconoscerli” e intanto *noi*
che non abbiamo mai imparato a tormentare
accucciati nella tempesta...

[DA, *Litanie*, vv. 10-13]

con la folla
d'avanspettacolo che nel tram, pigiata, preme
ancora quelle cosce (ma quali?)
e qui la facilità l'incredibile
facilità del racconto (le sue, “queste”?)
contro la verità
che ieri
si sarà detta da sola, tra il pettine
e lo specchio...

[DA, *Questo o qualcos'altro*, vv. 6-14]

Nell'ultimo esempio, la funzione di sospensione in occasione di una reticenza acquista importanza, a discapito di quella di segnalare la mancanza del verbo coniugato con «la facilità», anche per via della

presenza dell'elemento suggestivo della «verità che ieri si sarà detta da sola», che viene evocato ma non esplicitato, nominato ma non condiviso.

Merita un breve commento anche un estratto da (*In treno*), vv. 51-58, lungo testo contenuto nel *Disperso*.

Ma con tutto, in pigiama di flanella, dentro il cortile
dell'ospedale che mi aspetta, vederlo farfugliare
con un tizio fra i quattro denti neri. Curvo e di 70 anni...
Va bene l'antica buona cera e quei capelli
radi, ma ancora neri e lisci... Mi conosci... 55
Certe promesse minime...

E poi a chiedermi
il perché del ritardo (figurati!), delle arance, che tengo nel cartoccio
ormai vicino a sciogliersi, di te..." [CU, (*In treno*), vv. 51-58]

Innanzitutto possiamo constatare la frequenza nell'uso dei punti di sospensione, significativa anche varietà nelle loro funzioni. Le occorrenze che ci interessano ora nello specifico – in quanto casi di tre punti usati per segnalare una lacuna sintattica posti a una distanza significativa dal luogo in cui sarebbe normalmente collocato l'elemento mancante – sono quelle dei vv. 53 e 58. La locuzione «a chiedermi» (v. 56) richiede un verbo reggente, che troverebbe la sua posizione più naturale nelle vicinanze dell'infinito retto. I tre punti che segnalano la lacunosità della frase compaiono però solo al v. 58, dopo che l'attenzione viene spostata dal mancante verbo *reggente* al verbo *retto*, attraverso l'enumerazione di tre suoi argomenti (*chiedermi il perché del ritardo, chiedermi delle arance, chiedermi di te*). L'accumulo di elementi circostanziali dei vv. 51-53 è come se “diluisse” la lacuna del verbo principale di quella frase rendendola meno marcata: nei punti di sospensione del v. 53 diventa perciò importante la componente di chiusura di un elenco, e soprattutto quella di segnalazione di una reticenza allusiva,²⁷ di sospensione del discorso facendo affidamento alla capacità dell'interlocutore di intuire quanto non si vuole nominare esplicitamente; impressione rafforzata della presenza dell'enunciato fatico «Mi conosci...» al v. 55, che ricerca la collaborazione dell'interlocutore, invitandolo a far appello alle sue conoscenze pregresse su chi sta parlando per colmare la lacuna informativa. Allontanare i tre punti dalla lacuna che essi segnalano ha quindi l'effetto di accentuare le funzioni che non sono quella di segnalazione di incompletezza, e tuttavia, anche il processo contrario, di avvicinamento dei tre punti alla posizione presumibilmente occupata dall'elemento mancante, può avere lo stesso effetto, come accade in questo esempio:

Preludevi all'idillio: 5
- Il mare... vicino la ferrovia, mentre
sta per piovere. [CU, *In attesa del dramma*, 1, vv. 5-7]

²⁷ «Formalmente, l'aposiopesi può essere marcata dai punti di sospensione», Mortara Garavelli 2018, p. 369

Qui la frase ai vv. 6-7, in quanto discorso diretto, sintatticamente separato dalla voce che lo introduce al v. 5, è mancante del verbo. Questo verbo troverebbe la sua collocazione ideale proprio al posto dei tre punti, dopo il presunto soggetto e prima dei complementi di luogo e tempo. Il segno interpuntivo quindi, collocato nel mezzo dell'arco sintattico e non alla sua fine, come accaduto in tutti i casi visti finora, potrebbe assumere proprio l'aspetto di "segnaposto" nei confronti dell'elemento mancante, accentuando la sua funzione grafica di segnalazione della lacuna. Tuttavia, l'elevata accettabilità e comprensibilità di una sintassi nominale in un contesto del genere, in cui la frase interessata funge da didascalia e i due punti al v. 5 uniscono il tutto in un unico arco semantico (del tipo **preludevi all'idillio, ossia il mare, vicino la ferrovia, mentre sta per piovere*), rendono quasi superflua la segnalazione della mancanza del verbo e fanno emergere soprattutto la funzione prosodica dei tre punti, che sembrano così segnalare una pausa, quasi un sospiro dopo l'apparizione dell'«idillio».

Negli esempi precedenti abbiamo già incontrato alcuni casi dove la lacuna segnalata dai tre punti non interessava frasi semplici isolate, ma frasi inserite in un periodo. Vediamo quindi anche altri esempi. I tre punti possono accompagnare l'incompletezza di una proposizione subordinata: due casi con una completiva,

ma falliranno, e le sue
gambe ferite tornano nel buio. Una sbarra è caduta.
Fa' che la pioggia... [DA, *Latitudine*, vv. 19-21]

Sarebbe già meglio, se credi, dimenticare
che in via Garigliano...
e potrebbe aiutarti la voglia
di farmi vedere due film allo Zara se credi. [...] [DA, *Guido, la tua ritrovata è barocca*, vv. 1-4]

uno con una frase scissa.

[...] Non è questione
d'essere mammone, è che lo spettro
della solitudine ormai doppia (non mia)... e quella musica
alla radio della domenica nel primo pomeriggio confessa
e stabilisce la quantità della pena. [...] [CU, *Il magone*, vv. 11-15]

Oppure, i tre punti possono segnalare la mancanza di un'intera frase necessaria a completare il periodo; nel caso in cui siano l'unico elemento a seguire una congiunzione:

Certo che avrò qualche residuo, qualche detrito, che so,
sabbia dentro i risvolti... sassolini o altro, però... (perché se no
come tenermi dritto in piedi, sveglio, con gli occhi aperti. [CU, *I fatti della settimana*, 1, vv. 34-36]

riproponendo il *desiderio* dello sfruttato di passare senza la mediazione del lavoro borghese
dalla miseria alla nobiltà! – *di aver tutto* – cioè...
Ingenuo tutto ciò, certo, impolitico [...] [Conte, *Épater l'artiste*, p. 127]

o nel caso in cui accompagnino la mancanza di una reggente, implicata dalle proprie subordinate. In questi casi con delle protasi orfane della loro apodosi:

se avrai freddo, ti dico,
tutto il freddo che non puoi descrivere... [DA, *Una lettera d'amore*, vv. 14-15]

“Giusto tagliare i ponti. Non lo nego. Se per giunta
è vero, come è vero, quello che mi spieghi,
di certi suoi trascorsi e di ‘cattive abitudini’...
Ma con tutto, in pigiama di flanella, dentro il cortile
dell’ospedale che mi aspetta, vederlo farfugliare [CU, (*In treno*), vv. 48-52]

Se tu non potessi più rispondere
al telefono e dire “prontoo”,
se non andassi più a cena
ubbidendo docile allo schema...
pensa, pensa! Riusciresti a pensarlo? [CA, *Se tu non potessi più rispondere*]

certo, se la vita è *estetistica*
se giocare la vita a vivere (a provarci)
vuol dire essere decadenti...
Non è una poetica che implicitamente (ma tutto...) [Conte, *Epater l'artiste*, p. 132]

Oppure con delle subordinate causali bisognose di reggente:

”Perché qui anche i fiori ti tocca di pagare
perché qui anche l’occhiata anche il pensierino
e l’ideuzza e l’uso delle gambe,
del cuore, delle braccia, i fiori, il masticare, perché qui
anche i fiori...” [CU, *Le briciole nel taschino*, 2, vv. 1-5]

dove l’assenza del verbo dell’ultima frase è colmabile presumendo che si ripeta circolarmente quanto detto al primo verso, ma non è colmabile l’assenza della reggente di questa serie di proposizioni causali.

Altre volte invece il verbo mancante dovrebbe reggere delle subordinate implicite:

... o affidarsi, finalmente fiducioso,
al tepore molle dell’acqua nella vasca... [CU, *Nuove ragioni*, 4, vv. 1-2]

Umori stagionali? Piacevolezza del bagno.
... vedere gente, uscire con persone... [CU, *Coincidenze*, vv. 19-20]

parlare di
parole...
io, per quello che *scrivo* (ed è poi l’unica cosa che faccio) non posso accettare una definizione
frettolosamente antimarxista [...] [Conte, *Epater l'artiste*, p. 123]

sempre con la possibilità di anteporre i punti di sospensione alla frase lacunosa per rappresentare posizionalmente la reggente, che solitamente precede la subordinata implicita.

L'intensità della lacuna sintattica, e con essa l'intensità del disorientamento creato nel lettore, è determinata da molti elementi, quali la categoria grammaticale dell'elemento mancante, la sua centralità nell'economia del testo, la natura allusivo-reticente della lacuna e la trasparenza dell'allusione, la presenza o meno nel cotesto di elementi che contribuiscono a colmare la lacuna sul piano del senso. Dato questo tasso variabile di intensità, si ha maggior evidenza della funzione di indicatore grafico dell'incompletezza di un enunciato quanto più l'unità linguistica che la lacuna va a intaccare è limitata. In questi casi i puntini di sospensione si appiattiscono quasi completamente sul loro aspetto tipografico, sulla loro capacità di creare graficamente uno spazio, interno al verso, privo di caratteri alfabetici, segnalando al contempo che idealmente questi caratteri dovrebbero essere presenti. Questi «punti che somigliano a ombre di grafemi»,²⁸ diventano come un “segnaposto” di qualcos'altro. Seguendo Anna Laura e Giulio Lepschy possiamo affermare che in questi casi si approdi pienamente «a un uso che potremmo chiamare metalinguistico della punteggiatura, che segnala la citazione o l'omissione di certe parole»²⁹ – o parti di parole, come vedremo. Nel corpus qui preso in considerazione abbiamo solo due casi. Il primo, in un testo di Mariella Bettarini:

[...] non è un treno ma la corsia
di un manic... osped... (non voglio pensarci). [Bettarini, *Fine d'anno*, vv. 14-15]

dove i tre punti occupano il posto delle lettere mancanti in due parole interrotte a metà, appositamente tagliate in modo da preservarle riconoscibilissime ma al contempo comunicare una ritrosia alla pronuncia, spiegata immediatamente con un commento metaletterario («non voglio pensarci»). Troviamo il secondo caso al primo verso della poesia di apertura del *Disperso*, dove i tre punti sostituiscono la componente nominale di un sintagma preposizionale, con una lacuna di grande impatto:

Nei pressi di ... trovata la Lambretta. Impolverata, [CU, *La casa, gli estranei, i parenti prossimi*, 1, v. 1]

La segnalazione grafica dell'elemento mancante assume importanza fondamentale nell'economia complessiva della raccolta per via della sua collocazione incipitaria: già dal primo verso – ma addirittura già dal titolo della raccolta – quella del *Disperso* si presenta come una poesia che gravita attorno a una mancanza, una poesia in cui spesso gli elementi fondamentali sono tracciati soltanto *in negativo*, delineando i contorni di una *silhouette* il cui contenuto rimane mancante, sostituito solo da sbiadite tracce del suo passaggio, e in cui lo sguardo del lettore viene costantemente diretto verso ciò che manca, come in un gioco prospettico in cui il punto di fuga è occupato dal vuoto. Veniamo così spinti a sforzarci nella ricostruzione del quadro completo attraverso un percorso di indagine parallelo a quello del soggetto di queste poesie, anch'esso impegnato in un processo inquisitorio. Questo verso lacunoso può quindi essere

²⁸ Tonani 2015, p. 364

²⁹ Lepschy e Lepschy 2008, p. 16

considerato una *mise en abyme* dell'intera raccolta, con i tre punti a conferire iconicamente ancor maggior evidenza a questa dichiarazione d'intenti.

Nonostante il numero esiguo di casi in cui i tre punti fungono da “segnaposto” di elementi mancanti, essi sono altamente significativi per la chiarezza dei loro esiti, per la preponderanza che in essi assume la funzione grafica di denuncia visiva di una mancanza linguistica. Perciò, ben si adattano a chiudere la nostra rassegna di casi in cui i punti di sospensione sono usati con funzione *omissiva*, indicandoci il punto limite al quale tendono, con maggiore o minore avanzamento, i casi raccolti in questo paragrafo: prevalere della ricaduta visiva rispetto a quella fonica; volontà di far sì che la porosità di un testo “dia nell’occhio”, sottoponendola all’attenzione e all’interpretazione del lettore; volontà di agevolare e favorire la lettura segnalando la lacunosità con cui si sceglie di complicare la sintassi, fornendo così una conferma al lettore rispetto alla correttezza della propria decodifica (se solitamente percepire che la normale grammaticalità di un testo è compromessa dalla mancanza di un elemento ci porta a dubitare della nostra lettura, obbligandoci a ripercorrere a ritroso la lettera per reinterpretare correttamente ciò che abbiamo letto, la presenza dei punti di sospensione ci conferma che lo spaesamento è di origine testuale, voluto dall’autore e non dovuto a una nostra disattenzione). Si tratta questo di un uso “servile” della punteggiatura: se essa, come sostiene Mortara Garavelli, «rivela istantaneamente il suo carattere segnaletico»,³⁰ questi usi dei tre punti affiancano una gestione tendenzialmente inusuale della sintassi in quanto contraltare comunicativo, mossi «da criteri di leggibilità: dall’intento di rendere più scorrevole la lettura, più immediata la comprensione. La funzione segnaletica della P.[punteggiatura] interviene a far da guida nei percorsi del testo»,³¹ anche le volte in cui questi percorsi sono dei vicoli ciechi.

Mi sembra che questo specifico uso dei tre punti si presti a delle considerazioni di poetica, ricavabili dalla casistica qui considerata. Soffermiamoci un attimo sulla netta prevalenza numerica, tra i casi adottati in questo paragrafo, dei casi provenienti dalle poesie di Cucchi. *Il Disperso* vede un «largo uso dei punti sospensivi che interrompono la sintassi o che separano intere porzioni di testo»,³² ed è parallelamente ricchissimo di lacune frasali – di cui molte non segnalate con la punteggiatura perché normali anche per la lingua dell’uso, facilmente ricomponibili sul piano semantico, ma altrettante segnalate con i tre punti. In Cucchi non è contemplata l’opzione della contraddizione disorientante tra sintassi e punteggiatura (ovvero l’uso del punto fermo in associazione a un breve segmento testuale platealmente incompleto). La mancanza di un elemento viene *comunicata* al lettore, messa in mostra attraverso l’uso di un segno di punteggiatura: gettare l’attenzione sullo iato che separa il soggetto da una conoscenza soddisfacente della realtà è uno dei cardini della poetica di Cucchi e l’uso dei tre punti con funzione omissiva fa sì che anche la *facies* iconico-visiva della poesia porti il marchio di questo iato. Anche

³⁰ Mortara Garavelli 1986, p. 154

³¹ *Ivi*, p. 155

³² Testa 2005, p. 265

a un semplice colpo d'occhio, ad apertura di pagina, l'entità quantitativa dell'uso dei tre punti fa sì che le poesie di Cucchi paiano subito lacunose, ricche di mancanze e vuoti. Inoltre, associare alle carenze sintattiche l'uso dei punti di sospensione permette anche di conservare sempre un certo tasso di indicazione prosodico-intonativa, importante perché il poeta, nel creare la voce di questa raccolta, aspira a «"deprimere" il ritmo, il tono del discorso, incalzandolo di continuo con una specie di perpetua inquietudine cinetica che spezza, tira avanti, lascia a metà senza tornare a guardarsi indietro».³³

Da notare invece la poca frequenza dell'uso dei tre punti omissivi in tutti i poeti del *Pubblico della poesia* e in Cavalli, e la totale assenza in Viviani. Nel caso di poeti che prediligono i valori della compattezza o della linearità logico-argomentativa del discorso – come Cavalli, Maraini, Lamarque, Zeichen – ciò sarà dovuto all'esiguità del numero di lacune sintattiche che i tre punti potrebbero accompagnare. Per quanto riguarda invece coloro che più spesso costruiscono progetti sintattici carenti di qualche elemento, la scarsa frequenza dei tre punti omissivi andrà spiegata con la preferenza per soluzioni sintattiche *scorciate ma normali* e facilmente comprensibili, o per occasionali lacune di cui si vuole evidenziare la natura eversiva, circondandole magari con spazio bianco, e non con una punteggiatura chiarificatrice e addomesticante come i tre punti. Per quanto riguarda De Angelis invece, i casi sono presenti in un buon numero, il cui vero significato però emerge solo se rapportato all'altissimo numero di lacune sintattiche che interessano la poesia di *Somiglianze* e che si vedranno più esaurientemente nel prossimo capitolo. Rispetto alle occasioni che potrebbero prevedere un loro uso i tre punti omissivi sono quindi pochi: si preferiscono infatti i trattamenti meno "normalizzanti" delle frasi carenti, come ad esempio la loro dissimulazione attraverso l'accumulazione e l'espansione sintattica, oppure un trattamento straniante attraverso lo spazio bianco o il contrasto tra punteggiatura conclusiva e sintassi inconclusa. E anche se osserviamo in quali occasioni sia più frequente l'uso dei tre punti come spia grafica di una carenza, vediamo che De Angelis privilegia gli usi più marcati o dagli effetti particolari, come nei casi dei tre punti anteposti per dare ai sintagmi nominali sospesi l'aria di complementi oggetti e non di soggetti, oppure la relativa frequenza di quelli in cui la lacuna segnalata dai punti di sospensione riguarda il piano periodale e non quello frasale.

1.1.2 Tre punti con funzione sospensiva

I tre punti possono poi avere funzione *sospensiva*, che Lepschy e Lepschy definiscono come la funzione «per il non finito».³⁴ L'indicazione è molto generica, e a ragione. Come vedremo in questo paragrafo gli usi che si possono raggruppare sotto questa categoria sono svariati, ma in effetti tutti associabili in un modo o nell'altro a effetti di non finito. Sarà compito dell'analisi far emergere questa comune afferenza

³³ Cordelli 2015, p. 288

³⁴ Lepschy e Lepschy 2008, p. 19

dalla varietà degli usi. Per ora accontentiamoci di una definizione in negativo e residuale di cosa siano i tre punti con funzione sospensiva: considereremo tali tutti i casi in cui i tre punti non hanno funzione omissiva, ovvero tutti i casi in cui non si accompagnano a una lacuna frasale o periodale.

Un primo insieme è quello in cui i punti sospensivi intervengono a frammentare un arco sintattico unitario, svolgendo un'azione che potremmo definire *ritmica*, di rallentamento della pronuncia. Visti da un'altra prospettiva, questi casi potrebbero essere considerati casi di tre punti omissivi, poiché arrestano il prosieguo della sintassi prima che la frase sia conclusa, con la differenza fondamentale che in questi casi la lacuna *viene colmata*, dopo la pausa segnalata dai tre punti. Come in questo caso, in cui il complemento oggetto appare dopo un inciso attorniato dai punti di sospensione:

Ho visto... sapete bene... il mutilato [CU, *La mappa del tesoro*, 2, v. 15]

oppure, per un esempio periodale, questo caso in cui i puntini separano in tre membri una protasi, il suo complemento oggetto, e l'apodosi:

”Se non senti... cosa vuoi dire...
È come definire senza capire...” [CU, *Concorrenze*, vv. 3-4]

La frattura può anche essere interna a un sintagma:

Meglio “esaurimento nervoso”, “congedo...
...straordinario” [CU, *Primo tempo di un'avventura*, 7, vv. 7-8]

Il completamento successivo ai tre punti di quanto viene sospeso può anche non rispettare in modo rigoroso le esigenze della sintassi, ma essere un completamento sul piano del senso. Sono casi in cui i tre punti intercalano frasi “scorciate”, che rimangono però sempre ampiamente comprensibili:

E il furbo
forse, pronto a ridergli dietro... Bello! [CU, *Le briciole nel taschino*, 3, vv. 2-3]

Lui...
in un angolo, di spalle, che mangia in piedi, curvo... [CU, *In treno*), vv. 15-16]

Eppure qualcosa attorno è capitato: ombre,
dici, dormivi... Sciocchezze: nessuna insidia vile [CU, *Nuove ragioni*, 4, vv. 9-10]

anche quando i due membri in cui i tre punti dividono l'enunciato vengono affidati a un botta e risposta dialogico:

”i compagni si fidan di me...”
“...al caldo del bar, quelli!” [Doplicher, *La cenere*, 3, vv. 23-24]

con le due occorrenze di punti di sospensione disposte a specchio a cavallo dei due versi, ad indicare che una battuta sfuma nell'altra piuttosto di una pausa prima della risposta. È chiara invece la funzione ritardante quando i tre punti separano ripetutamente proposizioni indipendenti, collegate per asindeto:

(ma guarda tu quei due che sguardi...
 adesso si avvicinano... mi pestano...
 mi lasciano svenuto sulla strada, a pezzi, sanguinante...) [CU, *In attesa del dramma*, 1, vv. 11-13]

Lacunosità momentanea, dunque, rischio di incompletezza. Si tratta insomma di maculare il filo del discorso con dei silenzi, delle esitazioni, di rallentare la pronuncia con ostacoli che frammentano la continuità linguistica, di mettere in scena «una crisi del *verbum*, sospendendolo momentaneamente e poi subito recuperandolo senza eliderlo». ³⁵ L'aspetto decisivo di questi silenzi emerge quando si nota che nella quasi totalità degli esempi disponibili questo uso dei puntini di sospensione fa sistema con marche del parlato: scegliamo ad esempio tre fenomeni di questa natura e segnaliamoli graficamente in un campionario di casi, in modo da avere un'idea dell'entità della coincidenza – sapendo che gli stessi tratti di parlato saranno riscontrabili anche nei casi che abbiamo già elencato. Segnalo quindi l'accumulazione sinonimica o la *correctio* con il grassetto, i richiami fatici con il corsivo, il dialogismo interiore e i commenti metalinguistici con la sottolineatura:

ne è passato di tempo per te
 e ce n'è stato di tempo che passa... **per me...** [DA, *Guido, la tua ritrovata è barocca*, vv. 5-6]

”Ma io non c'entro,
io non ho fatto niente... l'infarto... *lo sa bene...*” [CU, *La casa, gli estranei, i parenti prossimi*, 2, vv. 34-35]

”È che così, a bruciapelo... *sai...*
Preparami, voglio dire,
lasciami tempo di abituarli.” [CU, *La casa, gli estranei, i parenti prossimi*, 4, vv. 7-9]

È il solito giro... **dicevi... compitavi:** [CU, *In attesa del dramma*, v. 1]

Esco... Ma cosa mi compero? (*Cercherei sì un paio*
 di calzoni comodi [CU, (*primo tempo di un'avventura*), 7, v. 3-4]

Tastando nell'armadio sotto il soprabito, sul gancio dell'omino
 Caldo, appeso su, **qualcosa... qualcuno**, per i piedi [CU, (*primo tempo di un'avventura*), 9, vv. 1-2]

idea di animali, che so... **topi...**
farfalle...) [CU, *Concorrenze*, 1, vv. 5-6]

: “ma **com'era fredda... com'era gelata!** [CU, *Coincidenze*, v. 35]

in fondo, lo so, non faccio che ipotizzare la distruzione di me stesso in quanto

³⁵ Tonani 2016, p. 33

borghese

(e va bene... non tutti sono tanto alieni da terrori anali per farlo...) [Conte, *Épater l'artiste*, p. 133]

Accanto a questi anche altri fattori intervengono a caratterizzare la parola di questi esempi come parlata: ad esempio la struttura a frase scissa o il posizionamento all'interno di un virgolettato, una citazione da discorso diretto. Il silenzio che questi puntini evocano e che intesse un gioco di alternanza con la parola, non è quindi il silenzio "sacro" dal quale la parola emerge come un'illuminazione, il silenzio di matrice orfica, alla cui rappresentazione ben meglio si presta la "purezza" dello spazio bianco. È invece il silenzio accidentale ed imbarazzato che pervade ogni atto di enunciazione; il silenzio che mostra l'imperfezione e la precarietà della parola pronunciata, bisognosa di aggiunte e correzioni, frutto di esitazioni e pause di riflessione. Incontriamo qui un uso singolare della punteggiatura, alterato dai suoi fini artistici. Infatti, nel loro uso normale, "scolastico"

interpunzioni sono dunque non tutte 'le pause che si fanno nel parlare', ma solo quelle che hanno una funzione demarcativa (sia questa legata e no a una qualche intenzione del parlante) nel corso di un'enunciazione. Rimarrebbero escluse le pause che non corrispondono a segmentazioni funzionali della catena parlata, le interruzioni accidentali, non pertinenti all'organizzazione e agli scopi della comunicazione, dovute, per esempio a cali di voce involontari, a disturbi nella pronuncia, a balbuzie ecc. [Mortara Garavelli 1986, p. 154]

in questi casi i tre punti sembrano invece voler segnalare, con fine mimetico, proprio «cali di voce involontari, disturbi della pronuncia, balbuzie». Possiamo sì considerare questo uso alterato della punteggiatura come marcato e proprio della letteratura; tuttavia, va considerato che esso è anche ampiamente autorizzato da modelli illustri, se già nei *Promessi sposi*, secondo Enrico Testa, in un programma che prevede «di dar conto dei silenzi che ritmano la parola, di rappresentare le esitazioni, le cadute o le forme incompiute o vuote di quest'ultima»,³⁶ i tre punti hanno il compito di raffigurare «forme non intenzionali del silenzio, momentanee interruzioni della voce del personaggio, [...] il procedere affannoso e difficile della parola, [...] impacci, cancellazioni e modulate ricerche della parola creduta definitiva».³⁷ La novità sarà da riscontrarsi semmai nel passaggio dalla prosa alla poesia di questa modalità. L'uso dei tre punti a ritmare un unico arco sintattico è quindi connesso con il reame del non finito perché mette in luce la natura processuale del discorso, passibile di lasciare "fianchi scoperti" o di aver bisogno di stratificazioni successive per coprirli; perché rende il testo cavo, intervalla la parola alla sua assenza momentanea.

I tre punti possono spesso ritmare la ripetizione di un termine. Il fenomeno può essere considerato un ulteriore tratto del parlato che accompagna questo uso della punteggiatura, come

³⁶ Testa 1997, p. 32

³⁷ *Ini*, p. 34

segnalando un'esitazione della voce che poi riparte riprendendo l'ultimo termine lasciato sospeso, come in questo caso:

«E qui

di fare il bravo il duro di giocare d'ironia
per non sentirsi dentro
straziare dalla commozione questione...
...questione non è più ti dico.

[CU, *Il magone*, vv. 15-19]

Più spesso però ha soprattutto un effetto di sottolineatura enfatica:

voce inutile, in piena bufera,
che viene baciata,
baciata... baciata...

[DA, *Dove tutto è in relazione*, vv. 23-25]

”Ridi... Ridi... della mia faccia subdola, venale
[...]
Respira, prendi tempo... Piano... Piano...)
[...]
Ecco...
ECCO

[CU, (*In treno*), vv. 23, 77, 92-93]

Indietro... Indietro... stupido pettegolo

[CU, *Quiete*, 2, v. 2]

Effetti di evidenziazione di un elemento si ottengono anche senza ripetizioni a eco, ad esempio antepoendo un silenzio a un elemento inaspettato

(chi lo crede è un tardoromantico – da noi... carducciano!)

[Conte, *Épater l'artiste*, p. 131]

oppure isolando una circostanziale che, pur legata alla frase che segue, riceve così l'evidenza di una didascalìa:

L'ultimo dell'anno...
Era proprio lì, comunque, col pigiama azzurro
(o verdino) riverso sul letto nella luce accesa
la mano penzoloni, il povero Ambrosini.

[CU, (*In treno*), vv. 43-46]

Un altro uso tipico è quello che vede i tre punti separare i vari elementi di un'enumerazione. Anche in questo caso, come già visto più sopra, a venire valorizzata è la componente di contingenza e incertezza che accompagna la scelta della parola. Se uno degli effetti espressivi dei tre punti è quello di conferire al testo una sfumatura di incertezza, dubbio e circospezione, allora gli elementi di un elenco, separati dai punti di sospensione, possono apparire più precari, scelti con meno sicurezza rispetto a quando la punteggiatura che li intervalla è la virgola, con un effetto stilistico di leggero *understatement* che mortifica la risolutezza della propria voce poetica. L'uso è tendenzialmente variegato, alterna come elementi separatori tre punti, virgole, punti fermi:

– La filovia... vuota... disabitata... ridicola
l'asta, la sbarra (beffa? di chi?) orizzontale
a mezz'altezza...

[CU, *In attesa del dramma*, 2, vv. 2-4]

”Riccio... Istrice...
Intemperanza, maldicenza, apatia, rancore.”

[CU, *Primo tempo di un'avventura*, 2, vv. 1-2]

Sempre più incerto l'avvenire... L'iter compiuto, giocato
fino in fondo. Semiultimata la carriera. Precoce il freddo.

[CU, *Primo tempo di un'avventura*, 7, vv. 1-2]

Anche al di fuori di strutture enumerative i tre punti vengono spesso usati alternativamente ad altri interventi paragrafematici (virgole, punti fermi, enjambement ecc.) per frammentare passi in cui spesso l'unità sintattica viene meno, lasciando il posto a una più generica coesione semantica:

Le mani in mano.
Concentrazione... alla finestra...
una sedia. Fuori lo spiazzo... i tetti...
per l'orto... d'estate la siesta.

[CU, *Figure femminili*, 1, vv. 1-4]

C'era, sul tavolino, qualche goccia sciropposa,
verde intenso. E il tritagliaccio... L'operazione,
insomma, l'avevo continuata, cinico... Per inerzia,
o indifferenza, lentezza cronica...

[CU, *Racconto*, vv. 1-4]

“Incesto”? Stupida... E se fosse? “La verità”?...

[CU, (*Primo tempo di un'avventura*), 4, v. 3]

Correggersi; essere tu, essere lui,
essere in mille punti diversi... ora fissi,
ora rotanti... chi va, chi viene: uomini.

[CU, *Nuove ragioni*, 1, vv. 2-4]

(...ma forse si viaggiava verso la montagna...
o addirittura ritornando dal vulcano... beatamente...
Marudo... Villanterio... Zafferana (?). E non passava...
non passava mai...)

[CU, *Quiete*, 1, vv. 1-4]

Come il tempo, come le stagioni...
è e non è... quello che vuole essere...
e nessun segno d'allarme...)

[CU, *Quiete*, 2, vv. 3-5]

Se consideriamo quindi il rallentamento e l'andamento intermittente conferiti dalla frammentazione del testo ottenuta attraverso un'interpunzione fitta, possiamo supporre ricadute simili a quelle sopradette in termini di commercio tra testo e silenzio, parola e sua momentanea mancanza, anche quando tra i segni tipografici scelti per ritmare il testo non vi siano i puntini di sospensione. Questi, come si può vedere dagli esempi già elencati, vengono usati a separare gli elementi di un'enumerazione solo da Cucchi; ma se consideriamo la proliferazione del punto fermo, accompagnato in maniera ancillare da altri segni, subentrano esempi anche da autori che prediligono un uso meno vistoso della punteggiatura. L'effetto di

frammentazione e rallentamento è lo stesso che per i casi già visti; manca invece l'effetto di tentennamento e messa in dubbio della parola scelta che veniva più specificamente conferito dai tre punti. In questi passi la costruzione per brevi tessere giustapposte è simile alla struttura di un mosaico, in cui uno sguardo che privilegia l'immagine complessiva può alternarsi a uno in cui viene valorizzata la singolarità dei frammenti e la presenza delle fughe che sospendono momentaneamente ma sistematicamente la pienezza del colore. Fuor di metafora, l'immagine di un discorso unitario in questi casi va sicuramente integrata con la presenza dei punti fermi che insistentemente sospendono il completamento della frase.

E guarda i pennelli: distruggili. / Gli asciugamani, le bende. / Distruggi la mia faccia:

[DA, *Le vendette incerte*, vv. 16-18]

Sì, lo so, è un problema / amare tutto ed essere efficaci. Questi pupazzi / che detesto, queste chiese. Vedi, non ho / mai desiderato nessuno. Voglio dire nessun altro. / Ma diciamo pure nessuno. / Basta scendere dal letto / per sentirsi emigranti. Chi / comanda lo sa e ci divide. All'ombra / dei confessionali, sempre così. / [...] / nei tuoi occhi riconoscono tua madre / e ne approfittano. Possono. / Possono quando vogliono. Vogliono sempre. / Guarda. Non permettono che qualcuno distingua

[DA, *Lo scheletro del pesce*, vv. 1-9, 12-15]

Ma ci precede. Il prossimo turno / nella coscienza, il pomeriggio libero. / [...] / Giocava indietro. C'è umido. / Degli anni, che idiota sono.

[DA, *Prima ancora*, vv. 22-23, 27-28]

La casa mi piace. Vecchia, / scale larghe, vetrate colorate. Ci devo tornare.

[CU, *Ricerca; relazione*, vv. 24-25]

– Spillo macchinalmente alzato / dalla destra; situazione, tentazione / frenetica; stretto tra le due dita all'altezza / del naso. Fermo. Colta la mira: giusto / giusto a perpendicolo nella pupilla / dell'occhio destro. Sangue. Inevitabile / lo svenimento.

[CU, *Ricerca; relazione*, vv. 24-25]

(E chi sarà? Alludo al terzo uomo, l'intruso. È tutto bianco. O pare. Capita all'improvviso. Ha una sua aria di mistero, / comunque ammorbidito, rasserenato, ammollato da chissà che.)

[CU, *I fatti della settimana*, 2, vv. 18-19]

corrono su e giù come topi per il corso, / sotto le mie finestre, incollati. Ognuno. Ma – insisto – / quale affidamento? Annegano nel poco. Tutti. Birilli...

[CU, (*Primo tempo di un'avventura*), 3, vv. 2-4]

Sempre più incerto l'avvenire... L'iter compiuto, giocato / fino in fondo. Semiultimata la carriera. Precoce il freddo. / [...] / La parola giusta. La scusa indovinata? “disperazione”. / Fa ridere, caro eletto. Meglio “esaurimento nervoso”

[CU, (*Primo tempo di un'avventura*), 7, vv. 1-2. 6-7]

O cara. O padrona morte. O serenissima morte. O invocata / morte e paurosa morte. O indecifrabile morte. O strana morte. / O viva la morte. O morte che è morte. Morte che mette un punto a questa saetta vibrante.

[Alesi, *O cara...*]

Il niente diventa paesaggio. / civile: fra i segni d'aria

[Lumelli, *Questo oggetto è disastroso...*, vv. 11-12]

Andiamo in schiere / a trovare mio padre. L'ombra / è docile fra i tetti sporgenti. / Il giardino era colmo di fiori. / Gli oggetti, nella mia casa, hai / lasciato. Ogni idea. Ogni allegria.

[Scalise, *I segni*, p. 222]

In questi esempi sono soprattutto i punti fermi, frammischiati episodicamente ad altri segni di interpunzione, a spezzare la continuità. Sia quella sintattica, anche nei legami più microscopici e quindi

più forti (come nell'esempio tratto da Angelo Lumelli in cui un punto separa un sostantivo dal suo aggettivo), sia quella più genericamente testuale. Questi esempi sono significativi soprattutto perché risaltano sullo sfondo degli usi interpuntori della poesia di questi anni: sfondo in cui la norma non è l'uso del punto fermo codificato dalla manualistica tradizionale, ma, al contrario, quasi la sua abolizione. Infatti, come studiato da Elisa Tonani, uno degli aspetti paragrafematici che uniforma gran parte della poesia contemporanea (nello studio di Tonani, si definisce così l'insieme di poeti contenuto nell'antologia *Parola plurale*,³⁸ che comprende anche la generazione qui considerata) sta «nell'abolizione della pause interpuntive»,³⁹ come tra l'altro viene confermato dalla lettura dei testi del *Pubblico della poesia*, in cui la netta tendenza generale è a disdegnare l'uso del punto fermo. Un verso di Adriano Spatola raccolto nell'antologia recita addirittura: «ma niente di meno accettabile dell'ingiuria del punto fermo».⁴⁰ Internamente alle raccolte dei quattro autori studiati più da vicino, mettendo da parte la proliferazione della *punctuation noire* in Cucchi e l'uso piano e grammaticale che ne fa Cavalli, in Viviani il punto fermo è presente solo in pochissimi casi e anche De Angelis propende per evitarlo: i casi deangelisiani che qui abbiamo raccolto sono quindi particolari e spiccano all'interno del sistema libro di *Somiglianze*.

Ritornando ai tre punti, ribadiamo che la funzione ritmica, rallentante, di cui abbiamo parlato finora è dovuta ad un fattore posizionale: i tre punti assumono questa funzione quando interrompono un filo del discorso che però dopo di essi continua, connesso con quanto precede da un legame sintattico o, in modo più lasso, semantico. Ulteriori fattori quali la presenza o l'assenza della maiuscola dopo i tre punti, la concomitanza con un enjambement, la ripetizione di due punti di sospensione di seguito a cavallo di due versi, determinano di volta in volta il dosaggio tra continuità e discontinuità, che rimane però sempre equilibrato. Già da alcuni esempi precedenti si sarà invece potuto notare che, se un esemplare di tre punti compare *alla fine* di un segmento testuale, esso assume già un'altra sfumatura. Vediamo ad esempio come si conclude un testo dal *Disperso*:

Ci aveva rivelato i suoi segreti, mostrato la sua carta
d'identità; già fuori l'alberghetto, dall'atmosfera
clandestina; forse in giardino, seduti sui gradini.
E anche i calzoni comodi macchiati, fuori uso,

ad accrescere il disagio, a spremere la commozione.

Adesso, che altro dire...

Forse che dentro l'acqua era felice...

[CU, *Racconto*, vv. 13-19]

Se il primo dei punti di sospensione rallenta e prepara l'allusione perturbante al suicidio dell'ultimo verso, il secondo, posto in conclusione, ha certamente tutt'altra funzione: intonativa, più che ritmica. Per

³⁸ Giancarlo Alfano et alii, *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Sossella, Roma, 2005

³⁹ Tonani 2012, p. 385

⁴⁰ Spatola, *Il poema Stalin*, 7, v. 4

concludere la nostra rassegna dobbiamo infatti considerare i casi in cui i tre punti sono posti in conclusione di una frase che, per quanto riguarda la norma grammaticale, è completa. Quest'altro insieme, che chiameremo *intonativo*, si differenzia quindi dai casi *ritmici* (assieme ai quali completa la categoria dei tre punti con funzione *sospensiva*), per il posizionamento, mentre dai casi *omissivi* visti nel paragrafo precedente per la completezza della frase che li precede. Non sono questi solamente i casi posti alla fine di un testo, ma quelli che segnalano la conclusione sospesa di una porzione di testo caratterizzata da una certa unità sintattica o tematica. Secondo Simone Fornara i tre punti vengono usati «per indicare una sospensione nel testo, alla quale può seguire una ripresa dello stesso argomento o anche un cambiamento del tema».⁴¹ Quelli che tratteremo ora saranno i casi seguiti da un «cambiamento del tema», quelli che abbiamo chiamato *ritmici* erano invece seguiti da «una ripresa dello stesso argomento». Il che ovviamente sottopone la categorizzazione ad un certo grado di soggettività: non sempre è possibile stabilire con chiarezza quando il testo subisca un cambio di argomento. Ciononostante, mi sembra utile tentare di delineare una tipologia che separi le due categorie, poiché esse portano a differenti ricadute sul testo, sottendono diverse scelte stilistiche.

I casi di tre punti posti a conclusione di una frase completa sono numerosi, con una distribuzione diffusa più equamente tra i vari autori del corpus rispetto agli altri fenomeni visti fino ad ora. A farla da padrone è sempre Cucchi, con casi individuabili ad apertura di pagina, ma anche in De Angelis l'uso è frequente, ed è inoltre presente anche in otto dei venticinque autori de *Il pubblico della poesia* (due di questi otto sono ovviamente Cucchi e De Angelis).

“Io parlo da solo fin da piccolo.

Certo che ho riflettuto, ma non mi trovo più...”

[CU, *Ricerca; relazione*, vv. 64-65]

– ma è

che una lovestory per benino non mi viene fuori.

Nemmeno raccontartela prima di dormire. Mi ci ingarbuglio, al solito, balbetto...

[CU, *I fatti della settimana*, 2, vv. 13-15]

non abbellisce niente, non attende

atto dopo atto, sempre più qui

vicino alla sua lana, al suo golf...

[DA, *Stineda*, vv. 8-10]

Vicino alla fotografia

cambiata sulla patente la data di nascita

per essere un'altra storia...

[DA, *Tutti*, vv. 9-11]

Lo chiamo me stesso

⁴¹ Fornara 2010, p. 93

questo uguale di tutti
che ha i respiri corti
[...]
questo coi piedi lenti...

[Pecora, *Lo chiamo me stesso*, vv. 1-12]

sotto il segno degli esteti del sesso
i Sacerdoti del Grande Cazzo Occidentale
(oggi posso fare ironia...)

[Conte, *Épater l'artiste*, p. 130]

Aihmé! Poiché in un giorno di rosso trionfo collettivo
almeno nel suo ricercato gusto MARIANO
non c'è recezione per omaggi Pop...

[Zeichen, *Un giorno di rosso trionfo*, vv. 20-22]

“Un fuoco di legna non serve, anche a bruciare la gente
ci pensa petrolio polvere iprite...”

[Doplicher, *La cenere*, 4, vv. 8-9]

Ridursi all'essenza è norma?
L'albero figlia colonne, il sangue raggruma in osso...

[Montesanti, *Stanze per l'anno nuovo*, vv. 21-22]

Uno dei compiti più semplici, del tutto istituzionale e scolastico,⁴² che in questo senso si può affidare ai tre punti è quello di chiusura di un elenco o di un'enumerazione. Oltre casi già elencati da Pecora, Doplicher e da *Stineda* di De Angelis, gli esempi, prevedibilmente, si sprecano in Cucchi:

(ma restiamo
nei dettagli più essenziali e meno compiaciuti:

la pianta della sacrestia, le malefatte
arcinote del prevosto, l'untuosità dei coadiutori –

il gobbo e il sordo – e delle suore. Il furto
alle cassette, la pistola,

avvolta nel giornale, il colpo in canna...)

[CU, *Corte dei miracoli*, vv. 3-9]

Nuove didascalie, leggende
per un immaginario album personale;
lo scorrere del film, lo sfogliarsi delle pagine...

[CU, *Libretto personale*, 1, vv. 8-10]

Qualcuno
che provvede a tutto e ha le scorte, le riserve, gli imballaggi pronti...)

[CU, *Le briciole nel taschino*, 2, vv. 7-9]

un via vai tra giornali, sandwich, bagagli,
caffè, di cose di persone
care, che scivolano incerte e chiamano, sbuffano,
mi tirano la giacca...)
[...]

⁴² Cfr. Fornara 2010, p. 93

La città. Mi stropiccio un po' gli occhi, sbadiglio.
A bocca aperta. Il traffico,
i passanti le automobili, i tassi...

[CU, *In treno*], vv. 19-22, 89-91]

Senza il conforto del paesaggio; né, alla rincorsa,
didascalia, commento musicale; scenario, ambito
vuoto, volgare, indifferente...

[CU, *Concorrenze*, 2, vv. 1-3]

Ultimi oggetti: il trenino della Val Vigizzo,
lo zio capitano di vascello, il colore chiaro del legno,
il colore scuro dei mobili...

[CU, *Coincidenze*, vv. 26-28]

ma un caso è presente anche in *Épater l'artiste* di Conte:

Se agire dovesse voler dire compiere gesti-limite, irrecuperabili (l'incendio,
la sodomizzazione...)

[Conte, *Épater l'artiste*, p. 133]

Il senso che questo particolare uso può avere mi sembra simile a quello dei casi in cui i tre punti servono a separare i vari elementi di un'enumerazione: conferire precarietà a una porzione di testo, indicarla come potenzialmente espandibile o composta da elementi sostituibili. In questo modo, l'assertività del dettato viene abbassata, poiché il testo è *così* ma potrebbe anche *essere altrimenti*. È lo stesso autore a segnalare l'arbitrarietà nella scelta di alcuni elementi, la loro fungibilità. Assistiamo a un «indebolimento dei principi della “buona forma” e di quelli di una decisa e compiuta pronuncia poetica». ⁴³ I tre punti, in determinati contesti, possono rendere la parola vaga e sospesa, inducendo a un rapporto di stampo orfico con essa; usati in questo modo, al contrario, compromettono la *necessità*, l'*intoccabilità* della parola poetica, il suo *essere così e non poter essere altrimenti* che le conferisce aura di sacralità o, più semplicemente, di prestigio. Ciò avviene con particolare evidenza quando, nell'elenco concluso dai tre punti, l'arbitrarietà e sostituibilità degli elementi scelti viene sottolineata o esplicitata: con l'uso di espressioni come *per esempio*,

prima o poi un tizio che verrà, uno dei soliti,
a portare certi suoi risultati di qualcosa: per esempio pezzi di carte,
foto, testimonianze...

[CU, *La casa, gli estranei, i parenti prossimi*, 4, vv. 13-15]

fornendo una serie esplicativa,

Dopo la fuga, a vuoto, effimere consolazioni
le tenerezze riservate al gatto, in poltrona,
l'aiuto di pornogiornali, la tv...

[CU, *Libretto personale*, 3, vv. 3-5, corsivo nel testo]

e anche quando l'elenco rappresenta una serie liberamente e indefinitamente espandibile:

(“comodo farne a meno, quando si può
tenerne sette, quindici, trentuno...”)

[CU, *Le briciole nel taschino*, 3, vv. 8-9]

⁴³ Testa 2006, p. 35

Andiamo però oltre i casi di puntini usati in chiusura di un elenco. Quali sono i motivi che possono spingere a chiudere con i punti di sospensione una porzione di testo che, per quanto riguarda l'astrazione del piano sintattico, potrebbe benissimo essere chiusa da un punto fermo? «I punti di sospensione sembrano evocare un rapporto tensivo, una complementarità tra il detto e il non detto, tra il discorso che essi fanno degradare verso il silenzio e il silenzio stesso quale origine e fine di ogni discorso, prima sorgente e ultimo approdo della parola».⁴⁴ Finestre che permettono al testo di affacciarsi sul non detto, che permettono a “spifferi” di silenzio di infiltrare il corpo compatto del testo, quindi. L'assenza di parola che segue i puntini può essere intesa come “forma vuota”, sbocco a-verbale in cui la parola degrada indistintamente, oppure può assumere un carattere specifico, nascondere dietro di sé una parola che è stata omessa ma che conserva un certo tasso di verbalizzazione. Detto altrimenti, ci si muove «tra i due poli di una reticenza il cui oggetto è parzialmente integrabile dalle inferenze del lettore, e di una reticenza che cancella un contenuto in linea di principio irrecuperabile, insomma un vuoto assoluto».⁴⁵ Tra questi due poli è quindi possibile constatare una gradazione che va dai casi di reticenza lampante, in cui la parola viene interrotta sulla soglia di un momento topico, fino alla generica sfumatura intonativa verso il silenzio, passando dai casi in cui qualcosa viene evocato ma solo in modo indiretto. Nei casi in cui entrano in gioco i procedimenti retorici della reticenza e dell'allusione, «di un implicito che ha forza tale da far intendere assai più di quanto non si dica»,⁴⁶ i tre punti servono da segnale di “passaggio di consegne”: la parola poetica sfuma nel silenzio nel momento in cui viene dato al lettore il compito di colmare il vuoto lasciato dall'omissione, basandosi sugli elementi cotestuali che gli sono messi a disposizione. Il compito di verbalizzazione passa quindi dalle mani dell'autore a quelle del lettore proprio in corrispondenza dei puntini. Il tono allusivo-reticente può risultare da diversi fattori: dalla scabrosità o indecenza di quanto si lascia intendere, ad esempio:

La recisione drastica (del resto,
altrimenti, come?) del cordoncino, cruenta
(fino alla consumazione dell'atto...

[CU, *Figure femminili*, 2, vv. 12-14]

a partire
dal rumore nella notte (già da bambino) dall'attesa
dello scontro frontale sulla strada stretta di montagna
per avere la fortuna di lasciare
fermo lì, di colpo, tutta la vicenda...

[CU, *Le briciole nel taschino*, 1, vv. 5-9]

Non dico di no, un pochino, magari,

⁴⁴ Tonani 2012, p. 298

⁴⁵ Zublena 2016, p. 252

⁴⁶ Mortara Garavelli 2018, p. 369

ci avevo anche pensato (ma, in fondo,
ero talmente poco sveglio...)

[...]

“cosa fate

voi due alla vostra età,

li seduti nel prato.

[CU, *Monte Sinai*, vv. 1-3, 4-6]

Oppure dal fatto che l'informazione che rimane a cavallo tra detto e non detto venga caricata di attesa o di importanza:

In aggiunta a tutto ricordo che quando venivo su dalle scale io
era di giovedì, finita la scuola, verso mezzogiorno; ma era
anche un ritorno diverso dal solito...

[CU, *La casa, gli estranei, i parenti prossimi*, 1, vv. 8-10]

(Ma è che la portiera mi ha spiegato, gli occhi al cielo,
“lui, lui! Altro che quello là...”)

[CU, *La mappa del tesoro*, 2, vv. 19-20]

Ci si guardava fisso, scesi dal treno. “Li vedi”
fece la sconosciuta “sono sposini; lasciali stare.”
Ma diverse erano le nostre valigie, diverse
le case di provenienza...

[CU, *Racconto*, vv. 5-8]

(e poi il mondo si rivolge a qualcuno
che non c'entra
e chiede
a lui col suo timore di essere cercato
proprio a lui...)

[DA, *Esterno*, vv. 1-5]

Nel testo quasi-eponimo di *Somiglianze* l'importanza dell'elemento omesso deriva dalla carica filosofica a esso attribuita dal discorso che precede la reticenza, che mi pare la più memorabile di tutto il nostro corpus, quella costitutivamente più importante per il testo in cui compare. Vale perciò la pena di leggere interamente la poesia.

Era
nelle borgate, camminando in fretta
quell'assolutamente
oltre
che dai libri usciva nella storia 5
radendo le bancarelle, d'estate.
Domanderemo perdono
per aver tentato, nello stadio,
chiedendogli di lanciare un giavellotto
perché ritornasse l'infanzia. 10
Non si poteva
ma la somiglianza era noi
nell'immagine di un altro, ravvicinato, nel sole
volevamo trattenere il nostro senso
verso lui 15

in un gesto da rivivere: chi poteva sancire
che tutto fosse al di qua?

Prese la rincorsa, tese il braccio...

[DA, *La somiglianza*]

La reticenza finale accompagnata dai tre punti è l'obiettivo a cui punta l'intero testo, il suo nucleo di senso centrale. Il campo semantico del divieto e dell'azzardo («Domanderemo perdono per aver tentato... chiedendogli», vv. 7-9; «Non si poteva», v. 11) contrastando con la banalità e l'apparente innocuità della richiesta di «lanciare un giavellotto» (v. 9), carica di aspettativa il «gesto» (v. 16), aspettativa accresciuta ulteriormente per via interna al macrotesto di *Somiglianze* perché proprio il *gesto* rappresenta uno dei concetti chiave della raccolta. Dopo l'ulteriore messa in evidenza paragrafematica attraverso lo stacco strofico che separa il discorso preparatorio dal momento di risoluzione della tensione, la figura dell'atleta viene come pietrificata dai due passati remoti («Prese... tese...» v. 18), sospesa nei gesti preparatori che immediatamente precedono il gesto, che rimane quindi escluso dalla verbalizzazione, con un risultato tanto più enigmatico quanto l'esito auspicato, ovvero quello di una eversione dalla linearità del tempo per approdare a un momentaneo predominio della ripetizione e della permanenza («perché ritornasse l'infanzia», v. 10; «volevamo trattenere il nostro senso», v. 14), era filosoficamente carico e sproporzionato rispetto al gesto che avrebbe dovuto produrlo – pur nel contesto di grande valorizzazione dello sport e del gesto atletico all'interno di tutta l'opera di De Angelis. «Tutto l'accanimento definitorio e raziocinante si traduce perfettamente nel segno e nella figura dell'atleta che lancia il giavellotto verso l'improbabile eppure trepidamente desiderato “altrove”, tanto più problematico quanto più il gesto si approssima, sta per compiersi»,⁴⁷ fino alla scomparsa di questo *altrove* dietro il velo dei tre punti, che problematizza inesorabilmente il finale della poesia. La reticenza riguardo al gesto e ai suoi esiti assume ulteriore significatività considerando che il quadro non è colto “in presa diretta”, al presente, ma all'imperfetto («Era», v. 1; «ritornasse» v. 10; «Non si poteva» v. 11; «era» v. 12; «volevamo» v. 14; «poteva» v. 16), narrato quindi da un soggetto che ha già vissuto quei momenti e ne conosce la conclusione, scegliendo coscientemente di escluderla dal testo. L'uso sapiente di questa reticenza consiste quindi nel consolidare la preminenza di «un motivo fondamentale in De Angelis» quello «del tempo trascendentale e della sua contrapposizione con il tempo cronologico-progressivo»,⁴⁸ non attraverso una dichiarazione “statica” dell'importanza attribuita ad un “sentimento del tempo” che preveda il ritorno e la circolarità; ma caricandolo della tensione che attornia un evento aspettato ma incerto, auspicato ma raro. Al di là dei tre punti ci aspetta solo il “fantasma” del tempo circolare – reso ancora più incerto dalla probabile allusione alla non riuscita del «gesto» («chi poteva sancire / che tutto fosse al di qua?», vv. 16-17) – ma questo fantasma a mio parere assume, attraverso questa reticenza, maggior forza e memorabilità rispetto a una semplice dichiarazione dell'esito positivo degli auspici del *noi* che prende la parola in questa poesia. *La*

⁴⁷ Barberi Squarotti 1975, p. 375

⁴⁸ Afrifo 2017, p. 116

somiglianza è quindi un chiaro esempio di come a volte il non detto possa essere la modalità di esposizione giusta per far risaltare al meglio un qualche significato poetico, di come a volte «la reticenza, con forza ben maggiore di quella che una descrizione esplicita avrebbe, manifesta i contenuti sottintesi». ⁴⁹

Rimangono ora i casi in cui il legame dei tre punti con il non detto è meno specifico. I casi abbondano e sarebbe controproducente cercare di organizzarli in una tipologia eccessivamente puntigliosa: le varie sfumature che questo tipo di tre punti possono conferire al testo si compenetrano troppo per poter individuare una funzione prevalente in modo soddisfacentemente scevro da arbitrarietà. Alcune suggestioni riguardo ai possibili esiti: segnalare fili secondari del discorso abbandonati per tornare al corpo centrale del testo, come accade in continuazione nel divagante Cucchi e in *Épater l'artiste* di Giuseppe Conte, lunga «lettera in versi» ⁵⁰ di argomento metaletterario che concede ampio spazio a digressioni, ⁵¹ oppure i tre punti possono essere usati per sospendere frasi come per estendere la loro valenza, prolungare l'impressione dell'azione descritta, come si può notare quando troviamo la ripetizione del verbo:

e qualcuno chiede chi
sei diventato, chi
ami adesso,
e sente lo stesso, e vorrebbe, vorrebbe...

[DA, *Un altro tempo*, vv. 17-20]

goffa figura appesantita: mangia,
assorbe, assorbe...

[CU, *Quiete*, 4, vv. 10-11]

oppure quando il segmento testuale sospeso compare a inizio testo e diventa così una pseudo-epigrafe o titolo sommario che risemantizza tutto il resto:

Gli esistenti appaiono, si lasciano incontrare...
Questi tocamenti, vedi,
sono un tic nervoso
adesso voglio toccarti

[DA, *Parole per il figlio*, I, vv. 1-4]

«Suscitare – in modo semplice e “a basso costo” – un’amplificazione del *pathos*», ⁵² come in questi casi:

Hai sempre tolto da una parte per metterlo
dall'altra. Cercavi quell'equilibrio. Non ti rassegnavi
a perdere qualcosa...
[...]
ma forse la tua è solo la follia di chi
vuole una ricompensa...

[DA, *Una lettera d'amore*, vv. 37-39, 41-42]

⁴⁹ Mortara Garavelli 2016, p. 6

⁵⁰ Conte, *Épater l'artiste*, p.123

⁵¹ Assieme agli incisi, sono le frequentissime parentetiche a segnare la presenza di una digressione in *Épater l'artiste*. Dei 25 casi di punti di sospensione presenti in questo testo, ben 14 (il 56%) sono posti in chiusura di una parentetica, a segnalare la conclusione di una digressione.

⁵² Tonani 2012, p. 299

alle labbra

come vomito giallo, dalla bocca
sdentata, tale

da insudiciare la traversa, scuotere
l'ago infilzato nella vena...

[CU, *Concorrenze*, 6, vv. 7-11]

Segnalare un'intonazione discendente della frase, una generica volontà di sfumato e di permeabilità col silenzio, ancor più chiaramente quando tre punti in apertura e in chiusura interagiscono per creare un effetto, per riprendere la terminologia della moderna produzione musicale, di *fade in* e *fade out*, che può anche arrivare a incorniciare lunghe porzioni di testo (come le strofe seconda e quarta di *STP*, in *Somiglianze*, ulteriormente rilevate dal rientro tipografico) o intere poesie (*Carburo*, in *Il disperso*), con il modulo del *fade in* sfruttato anche da autrici che pretendono solitamente a un uso più grammaticale della punteggiatura, meno volto alla ricerca dell'”effetto”, come Cavalli e Bettarini:

(... allora senza più anelli
le mie mani tornate al primo grido
della nascita, fasciate
della sola ebrezza di potersi
posare sul bracciolo di una sedia,
sulle ginocchia incrociate)

[CA, *Quando ricerco il suono*, vv. 4-9]

[...] Per questo scappo a prendere il treno
delle zero e diciotto, caro signore, per
Pescasseroli (no: Pescara): per stare solo
la sera di san Silvestro dannato

...eppure ci metto sempre
un calore enorme – mi si appannano
gli occhiali.

[Bettarini, *Fine d'anno*, vv. 29-35]

In quest'ultimo caso anche in corrispondenza di un connettivo testuale. Questo tipo di uso ha come possibile conseguenza l'indebolimento dei confini del testo poetico, individuato da Enrico Testa come uno dei fenomeni caratterizzanti la poesia che segue la discontinuità storico-letteraria individuabile alla metà degli anni Sessanta, tanto da «presentarsi caratterizzato da una progressiva grammaticalizzazione nel corso degli anni. S'incontra infatti ad apertura di pagina un po' ovunque». ⁵³ Questo uso dei tre punti è in realtà solo uno dei modi in cui può avvenire l'indebolimento delle soglie del testo, e tratterò sistematicamente più avanti gli altri accorgimenti paragrafematici che concorrono a questa tendenza. A rigor di logica si può spiegare l'uso dei tre punti con la volontà di erodere i confini del testo solamente quando essi compaiono in apertura del primo verso o in chiusura dell'ultimo, modalità che potremmo

⁵³ Testa 2006, p. 33, e cfr. anche Testa 1999, pp.148-149

presumere normale e anzi definita da Testa «canonica».⁵⁴ Consultando il nostro corpus vediamo che in meno di un terzo dei casi in cui i tre punti sono posti a conclusione di un segmento testuale senza tratti di lacunosità essi compaiono alla fine assoluta del testo – cioè 31 volte su 99 occorrenze, di cui ben 22 nel *Disperso* (che conclude quindi con i tre punti il 27,5% dei suoi 80 testi), 8 in *Somiglianze* (7,9% dei suoi 101 testi) e 2 nei testi del *Pubblico della poesia* (escludendo quelli di Cucchi e De Angelis). Tuttavia, nonostante il numero limitato dei finali sospesi dai tre punti – anche rapportandoli al numero delle occorrenze dei soli punti di sospensione con funzione intonativa – sono comunque portato a spiegare molti altri casi di uso dei punti di sospensione facendo riferimento alla teoria dell'erosione dei confini testuali, coniugandola con un altro dei tratti che Testa considera caratteristici della poesia nell'ultima fase del Novecento, ovvero la tendenziale «riduzione della coesione» e l'«interruzione della continuità testuale».⁵⁵ Il profilo dei testi dei tre autori che spiccano per utilizzo dei tre punti – Cucchi, De Angelis, Conte – sarebbe quindi caratterizzato dalla presenza all'interno del testo di numerose conclusioni momentanee e di successive ripartenze, dall'indebolimento dei propri confini estremi e al contempo dal trasferimento di segnali di discontinuità e di fine, soliti a comparire in sedi conclusiva, nel corpo interno del testo. Le poesie in questione sono così percorse continuamente da “minacce” di silenzio, sembrano stare precariamente sul sottile filo che separa la verbalizzazione dalla non verbalizzazione. Ciò, assieme ai modi in cui la parola e il soggetto poetico vengono indeboliti, contribuisce a plasmare il carattere di questi testi, in cui la *soglia della dicibilità* diventa precaria e costantemente ritrattabile. Si insinua insistentemente il dubbio che mancasse poco a far sì che questa soglia cadesse “un po' più in là”, e ampie porzioni di testo rimanessero nella sfera del non detto. Così l'uso dei tre punti diventa un modo di «riflettere sull'impotenza dello scrivere», «sulla vanità della letteratura», spia di una postura in cui chi scrive afferma dei propri testi «ho affidato loro ciò che poteva / benissimo restare non detto».⁵⁶

1.1.3 Proliferazione dei tre punti

Concludiamo la nostra trattazione di questo segno interpuntorio con una serie di testi tratti da *Somiglianze* e da *Il disperso* in cui la proliferazione dei tre punti sembra diventare il tratto decisivo e centrale del passo in questione. La densità del loro uso rende più sensata la trattazione unitaria del passo intero rispetto a un frazionamento estremo del testo atto a incasellare i singoli casi nelle categorie proposte durante questo paragrafo, con un procedimento che oscurerebbe completamente il contesto dal quale le occorrenze vengono sottratte, portando a non cogliere il tratto fondamentale di questi testi, ovvero la reciproca rifrazione delle modalità d'uso dei puntini su tutti gli altri casi vicini. Ciò dà rilievo alla pluralità delle

⁵⁴ Testa 1999, p. 148

⁵⁵ *Ivi*, p. 150-151

⁵⁶ Conte, *Épater l'artiste*, pp. 133-134, corsivo nel testo.

funzioni, che si presentano unitariamente, in modo difficilmente scindibile. Partiamo dagli esempi tratti da Cucchi:

*Di sera... la tv... sul divano,
raggomitolata: "El mè ninin...
El va!"*

– Non ho mai pianto tanto. Recidi!

– Hai ragione, aspetta:

5

A cena, interno di cucina. Il campanello. "Apro."

... ma la sorpresa... (stringendone la mano
grossa sulla porta)... "vieni" alla madre "...
vieni... dall'aldilà... in carne e ossa... lui...

È TORNATO."

10 [CU, *Figure femminili*, 3]

Il testo si apre con un uso ritmico dei tre punti, a rallentare una frase didascalica con una sintassi scorciata, priva del verbo (v. 1), e poi a sottolineare mimeticamente lo stupore espresso dalla frase in virgolettato (vv. 2-3). Similmente, nella seconda strofa rallentano la dizione e aggiungono pathos a quanto segue la comparsa dell'elemento («Il campanello», v. 6) che perturba la quiete della situazione casalinga («A cena, interno di cucina», v. 6), contribuendo, assieme allo stacco strofico, a preparare l'enfasi che accompagna l'agnizione finale («È TORNATO», v. 10), frammentando anche il discorso riportato in diverse situazioni interlocutorie: prima la voce si rivolge direttamente al comparso, poi parla di lui in terza persona «vieni... dall'aldilà... in carne ed ossa... lui... / È TORNATO» (vv. 9-10, corsivo mio). Al contempo però viene messa in rilievo la funzione intonativa dei tre punti, con il loro uso a sfumare la comparsa e la scomparsa (vv. 7-9) di un discorso diretto che si fa strada tra il silenzio solo desultoriamente. Possiamo rilevare anche la funzione iconico-visiva di accompagnamento di una frase lacunosa («ma la sorpresa», v. 7), e quella di rappresentazione del tacere, quando al v. 8 i puntini di sospensione vengono isolati tra l'apertura delle virgolette, che segnala l'inizio del turno di parola e il bianco tipografico dello stacco versale che posticipa la comparsa della prima parola, come in una rappresentazione iconica di una bocca che si apre ma in un primo momento non emette alcun suono.

..... muovere i piedi, comunque, bisogna...
anche qui. Non saprei dire, poi, quale la faccia giusta... e il tono...
se di rabbia, cioè, o pidocchioso, ipocrita... o fermo,
magari conciliante... oscillante tra lo sfacelo, un po' sordo...
del più e del meno... le abitudini serene, il mare... i genitori...
O che altro? Vedere meglio dentro...

5

E vedere cosa dicono anche gli altri.

[CU, (*Primo tempo di un'avventura*), 1]

In quest'altro testo i tre punti frammentano la parola in schegge che si susseguono lentamente, con cautela, con il ritmo del dubbio («Non saprei dire», v. 2) e della disgiunzione («di rabbia... o pidocchioso,

ipocrita... o fermo», v. 3), o con l'effetto di evidenziare un elemento di cui si ritarda la pronuncia («muovere i piedi, comunque, bisogna... / *anche qui*», vv. 1-2, corsivo mio), ma all'improvviso e senza alcun segnale lampante i tre punti tra v. 4 e 5 sembrano aprire un'altra porzione di testo, segnalando non più un calo intonativo e ritmico ma una lacuna nel filo del discorso. Non si saprebbe ben individuare la connessione dei vv. 5-7 con i vv. 1-4, già di per sé coesi al minimo. Anche nei versi seguenti a questa discontinuità prosegue l'andamento frammentato che prepara, ancora una volta assieme allo stacco strofico, il rilievo dell'enunciato finale, che spicca rispetto alla porosità e alla precarietà della porzione di testo che lo precede.

Se in Cucchi i passi con proliferazione dei tre punti sembrano riproporre con un'ulteriore intensificazione quantitativa le modalità d'uso dei puntini già adottate nel resto de *Il disperso*, in De Angelis mi sembra possibile individuare un principio particolare che motiva l'uso proliferante dei tre punti. La varietà delle funzioni di questo segno di punteggiatura sarebbe in questi casi subordinata alla volontà di contrassegnare interpuntivamente specifiche porzioni di testo che presentano diverse caratteristiche comuni, sparse in vari testi di *Somiglianze*. Leggiamo senz'altro *La lentezza*:

“Volevo che tutti si fermassero”
dice
con la sciarpa stretta
mentre attraversiamo le pozzanghere
“non volevo diventare diversa” 5
e sono confuse le parole, tra i passi, oggi,
ai bordi del marciapiede
“Jiskova è lontana
e non so mai degli altri” e intanto
inizia questa campagna, in fondo al viale 10
l'odore dei cortili
dopo gli ultimi tram “... quale gioia... di cosa
parli... ti basta questo...
...questo amore pieno di doveri... dove
al massimo si è perdonati... quelli che possono... 15
... ti accontenti di questo...”
ma c'è troppo vento, e le parole piene di consonanti
per dire che finisce
e sillabiamo “nerozumim, nerozumim”
nel mattino come nel biondo pallido 20
una cosa imprendibile
che scivola sull'asfalto, una volta sola
“... ma ora la prova è per noi...
noi che non possiamo vedere...” i camion
passano lentamente, carichi, 25
in fondo alla curva

e i muri di queste case, l'odore di cucina
"dove sei" mi chiede, in una lingua
indimostrabile, e non parla.

[DA, *La lentezza*]

Osserviamo subito una possibile ripartizione del testo in tre momenti: vv. 1-12, vv. 12-16 e vv. 17-29. Il momento centrale è composto da un discorso riportato, i due che lo incorniciano sono due momenti in cui è direttamente chi dice io nella poesia a prendere parola, con solo alcune brevi incursioni nel discorso riportato. Nel primo momento abbiamo la presentazione di alcuni elementi di un'ambientazione di periferia urbana («le pozzanghere», v. 4; «ai bordi del marciapiede», v. 7; «inizia questa campagna, in fondo al viale / l'odore dei cortili / dopo gli ultimi tram», vv. 10-12) intervallate ad alcuni interventi di una voce che «dice» (v. 2). Il secondo momento, tutto racchiuso tra virgolette, è spezzato in minimi nuclei frastici dai punti di sospensione. La coesione del discorso è variabile: si alternano momenti in cui i frammenti verbali sembrano essere distribuiti con lentezza nel tempo dai tre punti, ma conservando una certa linearità (es. «ti basta questo... / ...questo amore pieno di doveri...», vv. 13-14), a momenti in cui la discontinuità pare più marcata, in cui i tre punti potrebbero segnalare anche una omissione nella trascrizione del discorso oltre che una difficoltà nella pronuncia («dove / al massimo si è perdonati... quelli che possono... / ...ti accontenti di questo...», vv. 14-16). Ciò viene confermato dal fatto che la difficoltà di comunicazione venga ripetutamente tematizzata: nel primo momento («sono confuse le parole», v. 6), e soprattutto dal verso che apre il terzo momento (v. 17). In questo punto il passaggio dal *dictum* al *narratum* è segnato da un'avversativa che, opponendosi direttamente al passo in discorso diretto, sembra ridimensionare subito la sua efficacia comunicativa, compromessa per via dell'interferenza di agenti ambientali e per via di una perdita di sonorità della parola stessa («ma c'è troppo vento, e parole piene di consonanti», v. 17). La chiusura del testo è all'insegna di una dichiarazione di impossibilità comunicativa («"dove sei" mi chiede, in una lingua indimostrabile, e non parla», vv. 28-29), come se i punti di sospensione avessero infine vinto sulla parola. Ciò che più ci importa, perché è ciò che accomuna questo brano agli altri caratterizzati allo stesso modo dalla proliferazione dei tre punti, è però la differenza interlocutoria che distingue il secondo momento del testo dai frammenti di discorso diretto del primo e del terzo momento: se nella "cornice" chi parla lo fa alle prime e terze persone singolari e plurali, nel momento centrale si rivolge direttamente ad un *tu* con il quale instaura un rapporto polemico, quasi antagonista («... quale gioia... di cosa parli...», «ti accontenti di questo», vv. 12-13 e 16). Vediamo un altro dei testi in questione:

Ora che parlo di te
senza chiamarti... solo adesso...
oltre l'analisi... dove non c'è
niente di intero... ma atti...
... ti dico... tenta... dall'inizio...
... non aggiustare, non appoggiarti...
... per dare una carezza

5

non bastano le altre... tenta...
non contrattare più... non prepararti...
... non durare...

[DA, *Nel punto*]

Forniamo una rassegna delle caratteristiche che accomunano *Nel punto* a *La lentezza*, che sono poi le caratteristiche individuate anche da Marco Villa, nel suo studio sulla sintassi di *Somiglianze*, come tratti definatori dell'insieme di testi che ora ci interessa: proliferazione dei tre punti, con messa in campo di tutte le loro possibili funzioni, «a isolare nuclei frastici minimi riproducendo una difficoltà comunicativa e/o segnalando l'esistenza di vuoti che separano un enunciato dall'altro»,⁵⁷ frammentazione del discorso in unità minime che riescono però per ampie sezioni a conservare una coesione interna (vedi in *Nel punto* la principale che giunge solo al v. 5), frequenza dei verbi, e allocuzione diretta ad un *tu*. Inoltre, vediamo anche qui un atteggiamento oppositivo tra voce parlante e il suo interlocutore, che si realizza nella frequenza degli imperativi, soprattutto negativi. Gli altri testi che corrispondono al profilo qui tracciato sono *Controluce*, *Una lettera d'amore* e *Voci sotto il giorno* (allontanato però dall'allocuzione per avvicinarsi al monologo interiore). Il movente che spinge alla caratterizzazione interpuntiva sotto il segno della proliferazione dei tre punti di questi testi è da ricercarsi a mio parere in una *ratio* interna al macrotesto di *Somiglianze*, e cioè nella volontà di evidenziare graficamente questi passi, in un modo confacentesi alla loro intensa segmentazione, poiché essi sono portatori di una delle posture fondamentali del soggetto poetico di *Somiglianze*. Questa postura, che potremmo definire *pedagogica*, emergerebbe secondo Villa nei momenti di uso insistito dell'imperativo, «sintesi dell'intento al tempo stesso didattico ed esortativo che anima la voce poetante, i cui enunciati presentano spesso un elemento di imposizione e una funzione conativa marcata». ⁵⁸ L'asimmetria tra parlante e destinatario sottesa all'uso del modo imperativo porta anche a sfumare ulteriormente la nostra lettura dell'uso dei tre punti in questi passi: segnali della debolezza della voce e della difficoltà della comunicazione, essi sono al contempo depressione dal quale riesce a stagliarsi, sola, la parola del soggetto privilegiato, posto nella posizione di impartire ordini e di dare indicazioni, valorizzata così nelle sue forme più assertive e solide.

⁵⁷ Villa 2019, pp.79-80

⁵⁸ *Ivi*, pp. 250-251

1.2 Righe di punti

Esaminiamo ora l'uso di un segno tipografico strettamente imparentato con i puntini di sospensione, di cui rappresenta da un certo punto di vista un'evoluzione ulteriore: le righe di punti. Frutto di un'intensificazione quantitativa e di un uso specifico dei tre punti, la riga di punti, pur ancora vicina a essi negli usi e nei sensi, si istituzionalizza come un segno autonomo, caratterizzato graficamente per la quantità e la dimensione maggiore dei punti utilizzati, per una spaziatura più estesa a separarli, e per il fatto di occupare da soli lo spazio di un intero rigo tipografico, solitamente riservato a un verso. La riga di punti è quindi un segno tipografico che manca, nella quasi totalità dei casi, del contatto diretto con le parole, con le quali non condivide lo spazio di uno stesso verso.⁵⁹ Ciò comporta una prima differenziazione funzionale tra questo segno e i tre punti: questi possono avere tanto una funzione omissiva che una sospensiva, quello sembra limitarsi al significato omissivo.⁶⁰ Per piegare l'intonazione della frase sarebbe infatti necessaria una interazione diretta tra segno tipografico e parola. Le righe di punti agiscono quindi in prevalenza sulle fattezze grafico-visive del testo poetico, e non sulla sua realizzazione fonico-intonativa. La percezione da parte dei poeti di una diversità funzionale della riga di punti rispetto ai tre punti è inoltre comprovata dai casi, presenti nella rassegna che forniremo, in cui questi due segni vengono usati in sequenza uno dopo l'altro. Il tipo di omissione segnalato dalla riga di punti è diverso rispetto a quello segnalato dai punti di sospensione con funzione omissiva: non si tratta di una lacuna sintattica, ma di una lacuna testuale; di un taglio che incide non una frase o un periodo, ma il discorso. Negli esempi presenti nel nostro corpus le righe di punti non interagiscono mai direttamente con frasi o periodi lacunosi (negli unici casi in cui questo avviene la lacunosità sintattica viene già segnalata da dei punti di sospensione); segnalano invece un'omissione che *non* intacca la grammaticalità delle frasi, ma contrassegna il testo come non esauriente rispetto a una auspicabile completezza informativa.

L'uso della riga di punti non è una particolarità esclusiva dei poeti che qui stiamo prendendo in considerazione. Anzi, questo segno assume una certa rilevanza già nei maestri delle generazioni ampiamente precedenti alla frattura rappresentata dal '68, se non per la frequenza del suo uso, perlomeno per l'importanza nell'economia dei testi dove compare e per la loro memorabilità. Precedenti illustri sono

⁵⁹ In realtà, la modalità d'uso per cui una porzione di riga di punti condivide lo spazio di un rigo è adottata sia da Cucchi che da De Angelis. Questi casi rimangono ampiamente minoritari, e la distinzione rispetto ai punti di sospensione è sempre tipograficamente chiara, per via della quantità dei punti, della loro dimensione e della loro spaziatura. Ciò mi porta a sostenere che anche in questi casi la funzione rimanga quella di segnalazione di un *omissis*, anche per la difficoltà nell'immaginare una differenza tra il significato dei tre punti e quello della riga di punti qualora entrambi potessero avere una funzione intonativa.

⁶⁰ Cfr. Tonani 2012, p.254: «Quando essi [i puntini] da tre si moltiplicano fino a occupare un intero rigo, [...] la funzione da sospensiva diventa prevalentemente di segnalazione di un'ellissi».

gli importantissimi mottetti *Addi, fischi nel buio, cenni, tosse...* e *Il ramarro, se scocca*, entrambi divisi in due parti da una riga di punti – che nel secondo si associa anche a una vistosa incompletezza sintattica – e il macrotesto di *Frontiera* di Vittorio Sereni, che si apre con una riga di punti immediatamente seguita da un connettivo testuale, che, assieme all’uso della minuscola in apertura, congiunge il testo al non detto che lo precede:

.....
ma se ti volgi e guardi
nubi nel grigio
esprimono le fonti dietro di te,
le montagne nel ghiaccio s’inazzurrano. [Vittorio Sereni, *Inverno*, da *Frontiera*, 1941, vv. 1-5]

Questo tipo di dispositivo interpuntorio non è comunque adottato dalla maggioranza degli autori a cui ci dedichiamo in questo studio, e anzi, lo è solamente da Cucchi e De Angelis. Nel primo, con la consueta profusione dedicata alla punteggiatura nera, nel secondo, in casi più limitati nel numero, ma comunque vistosi.

Il testo posto in epigrafe a *Il disperso* si apre e si chiude con due righe puntuate:

.....
*Certo non solo la cartella
piantata lì, appoggiata all’angolo,
allo zoccolo. Sgonfia a metà, coi manici
in disordine. Ma lui stesso, l’artefice,* 5
*supino (riverso) la bocca spalancata,
i piedi incrociati sulla sedia, gli occhiali
in terra, rotti...*
..... [CU, *Certo non solo la cartella...*]

Lo stacco tra il bianco della pagina e lo spazio occupato dai caratteri è sfumato dalla presenza di un elemento intermedio, non già bianco tipografico ma non ancora carattere alfabetico. Il passaggio dal silenzio alla parola è graduato e sembra avvenire a enunciazione già in corso. Anche fatti più propriamente linguistici rafforzano la parvenza di frammento pescato da un discorso più ampio: il deittico «lì» al v. 3 è sì riferito all’«angolo», ma il legame è cataforico, e il deittico è perciò inizialmente introdotto senza un referente preciso, rimandando così a una situazione comunicativa che ci è sconosciuta; l’attacco dialogico con «certo non solo» (v. 2) che sembra identificare il testo come una risposta a qualcos’altro; il pronome «lui» (v. 5) anch’esso introdotto senza referente, seppur stemperato subito dopo da una sommaria definizione della persona a cui si riferisce («l’artefice»). La posizione liminare di questo testo e la sua impaginazione, che lo caratterizza come un’epigrafe a tutta la raccolta, gli conferisce importanza e autorizza a cercare in esso chiavi di lettura che saranno fondamentali per tutto il libro, tra cui proprio la

concezione dei testi come stralci di discorsi fatti *en passant*, che qui è conferita dalle righe puntuate. Questo tipo di pratica si aggiunge agli altri modi di erosione dei confini del testo, di indebolimento dei segnali di inizio e fine, che abbiamo già visto essere individuati a più voci come uno dei tratti caratterizzanti gran parte della poesia di fine secolo. Le linee di punti in apertura e chiusura mettono in comunicazione quanto viene detto con un *prima* e un *dopo*, «come se ogni testo fosse preceduto da un antefatto e continuasse in un seguito, o come se spuntasse e scomparisse casualmente»,⁶¹ allontanano la parola poetica dagli ideali di autosufficienza e assolutezza. Ne ricaviamo quindi un corollario di ridimensionamento della poesia:

l'effetto di taglio rispetto a un discorso che si fa fuori del frammento verbalizzato produce la sensazione che la poesia emerga da una situazione comunicativa trascurabile, non perentoria, fatta sottovoce. [...] quasi a ricordare che anche quello poetico è un discorso che si fa per caso, che ha ormai dismesso l'aura di assolutezza e perfezione (etimologicamente di chiusura) garantita da una parola definitiva [Tonani 2015, p. 374]

Altre realizzazioni testuali di questa pratica sono *Confessione intima*, aperta e chiusa da due coppie di righe di punti:

.....
 e poi
 non capisco la ragione di questo grattarsi insistente sul di dietro. Avrò a che fare
 [...]
 Tutto ciò forse presume sottintesi.
 Non saprei dire.

30
 [CU, *Confessione intima*, vv. 1-3, 28-31]

In cui l'apertura prevede un connettivo testuale («e poi», v. 2) che spunta ancor più fluidamente dai punti, essendo allineato sullo stesso verso, e fa presumere un discorso già in corso; mentre il finale presenta uno sfumato verso il silenzio dato dalla successione dei righe di punti alla dichiarazione dell'incapacità di pronunciarsi ulteriormente (v. 29). Questo silenzio non è però immobilmente quieto, ma carico della possibilità di risollevarsi in ogni momento in parola, visto il riferimento dubbioso a qualcosa che deve ancora essere detto ma che rimane al di fuori del testo, i «sottintesi» del v. 28. Ancora, passiamo a un caso che mette in mostra la spiccatissima tendenza del *Disperso* a strutturarsi secondo serie di testi che condividono un unico titolo e nelle quali i singoli brani sono identificati solo da una numerazione progressiva, agglutinati gli uni agli altri da una certa progressione narrativa, a creare delle entità intermedie tra la poesia e la sezione. La serie intitolata (*Primo tempo di un'avventura*) è infatti racchiusa tra due righe di punti. Ecco il primo verso della prima parte:

..... muovere i piedi, comunque, bisogna... [CU, (*Primo tempo di un'avventura*, 1, v. 1)]

⁶¹ Tonani 2015 p. 383

in cui il rigo di punti è più discretamente ridotto a solo una parte di verso, ma comunque identificabile come segno diverso dai puntini di sospensione per via della diversa dimensione tipografica dei punti, per la loro quantità e per la loro spaziatura. Ed ecco invece l'ottava parte:

Niente paura:

sia vero o falso, sia sogno oppure fantascienza, la soluzione...

Sì: prima della partenza. Nel fare la valigia...

.....
.....

[CU, (*Primo tempo di un'avventura*), 8]

in cui i due righe sono ulteriormente rilevati dal bianco che li pone in una strofa separata e ribadiscono la reticenza riguardo «la soluzione» (v. 2). È in realtà presente anche una nona parte di (*Primo tempo di un'avventura*), ma è distinta dal resto per essere interamente in carattere corsivo. Le parti in tondo di questa serie sono quindi interamente racchiuse tra righe di punti. Un rigo di punti compare invece solo in chiusura in *Figure femminili*, 2, in una combinazione interessante con altri segni interpuntori:

La recisione drastica (del resto,

altrimenti, come? del cordoncino, cruenta

(fino alla consumazione dell'atto...

.....)

[CU, *Figure femminili*, 2, vv. 12-15]

I tre punti che sospendono allusivamente il penultimo verso sono seguiti da una riga di punti, che li potenzia e li prolunga segnando la dissoluzione della parola nell'indeterminatezza del silenzio. Silenzio che è tuttavia paradossalmente limitato dal terzo segno di punteggiatura in successione, la parentesi chiusa, in un'ipertrofia puntuatoria che rappresenta iconicamente il rapporto dinamico tra l'argine interpuntorio della parentesi e il suo contenuto reticente, in un tentativo paradossale di separazione tra un silenzio interno al testo (rappresentato dai puntini) e uno esterno a esso (rappresentato dal bianco della pagina). Paradossale poiché intende distinguere in due porzioni ciò che per sua natura è indistinto, uniforme, come il silenzio, e lo intende fare non con una parola, che con la sua sonorità potrebbe davvero incidere una discontinuità nel silenzio, ma con un – silenziosissimo – segno grafico, quello della parentesi chiusa. È questo uno dei numerosi casi, che vedremo più distesamente nel prossimo paragrafo, in cui Cucchi crea un'interazione dinamica e semanticamente interpretabile tra i “segni muti” dell'interpunzione, che mettono così in scena, senza l'ausilio della parola, quelli che sarei portato a definire dei piccoli *sketch* iconici.

Come per (*Primo tempo di un'avventura*) anche in *Prima parentesi* e *Seconda parentesi* le righe di punti agiscono a favore della tendenza di Cucchi a disporre testi in serie: le due poesie presentano ai propri

bordi delle righe di punti, con un uso che protende ad unirli, piuttosto che a segnalare un loro legame con un contesto di non detto. I due testi in successione infatti si presentano in questo modo:

In fondo ci si può denudare
anche in presenza di terzi. In fondo
si potrebbe far l'amore a tu per tu col nemico...

.....
.....

[CU, *Prima parentesi*]

.....
.....
è meglio il tipo che topicca dappertutto,
meglio mio nonno un po' fattore rovinato dalla guerra e un po' tranviere,
che un qualche pirla disinvolto alla James Bond.

[CU, *Seconda parentesi*]

Anche in assenza di isotopie o legami tematico-lessicali evidenti le righe di punti affacciantesi le une sulle altre, assieme ai due titoli e all'attacco in minuscola di *Seconda parentesi*, gettano un ponte tra i due testi, con un effetto di dissolvenza incrociata che li unisce, sfumandoli uno nell'altro.

Passiamo così, dopo aver visto questo caso intermedio, ai testi in cui le righe di punti non compaiono in apertura o chiusura, ma internamente. In mancanza di elementi che contribuiscano alla formulazione di un'interpretazione univoca, le funzioni possibili di queste righe di punti sembrano essere principalmente quella omissiva, ovvero di sostituire porzioni di testo sottaciute; quella di segnalare una discontinuità, la mancanza di qualche nesso logico; e infine quella di stare per elementi resi attraverso questo espediente grafico, piuttosto che attraverso la loro verbalizzazione, come soprattutto il silenzio o il passaggio del tempo. Come è ovvio per segni polivalenti come quelli tipografici, queste tre ipotesi funzionali possono intrecciarsi e sussistere contemporaneamente. Vediamo il testo di De Angelis *L'immunità avara*. In questa poesia l'andamento speculativo e la struttura bipartita connotano le righe di punti come segnali di un prosieguito del ragionamento omissivo, che ipoteticamente potrebbe connettere la riflessione su «il rossore di una vergogna» (v. 5) della prima parte a quella su «chi è vivo ma non lo dice» (v. 16) della seconda:

Il rossore di una vergogna
difesa, rilanciata nel libro
della critica facile, che si dà torto,
è vero,
ma solo per chiedere ragione, dove l'intimità
è ancora un'ansia di pensiero, che la rende
infinita: non guarisce
ha scelto un sesso per spiare
e non incontrerà mai
la sua invocazione, l'imperativo

5

10

a cominciare, il bacio semplice

 . . . si fallisce sempre
 a un soffio dalla sintesi, perché 15
 conta solo chi è vivo ma non lo dice
 chi comincia, incoerente, un miracolo
 e poi lo offre, senza nome, svestito, penetrato. [DA, *L'immunità avara*]

Il contatto diretto tra parola e puntini, senza alcun stacco strofico a separarle, e soprattutto il fatto che la terza serie di punti occupi solo il segmento iniziale di un verso che poi continua con delle parole, apparentano queste occorrenze delle righe di punti al materiale verbale in cui sono immerse. Il ruolo di questo segno interpuntivo diventa quindi quello di indicare l'esistenza di un qualche collegamento, pur omesso, tra le porzioni di testo che esso divide, portando naturalmente il lettore a tentare di scoprire questo collegamento, o riflettere sulla sua possibilità. L'entità della distanza tematica e linguistica che separa ciò che precede i punti da ciò che li segue è direttamente proporzionale alla difficoltà nella formulazione dell'ipotesi riguardo la natura del legame tra le due parti: se i due "lombi" che si affacciano sulla riga di punti sono tendenzialmente omogenei è facile ipotizzare cosa li possa connettere, o perlomeno scorgere la possibilità di questa connessione. Come in questo caso tratto da Cucchi, in cui la prima riga di punti sembra separare l'oggetto del testo («IL CORPO» del v. 1) da un elenco di attributi e predicati a esso riferiti, a sua volta diviso in due, in modo che sia la parte precedente che quella successiva alla riga del v. 6 elencano una serie di caratteristiche del «corpo». Le due parti sono così vicine nella sostanza, e la riga sembra voler segnalare l'espandibilità dell'elenco, oppure uno iato cronologico che separa un momento specifico, segnalato dal trapassato prossimo («era venuto», v. 3) da uno indefinito, segnalato dai participi passati dei vv. 7-8:

IL CORPO (il primo, s'intende).

 Ma poi era venuto su dalle scale
 nel buio.
 Avrà fatto di certo i cinque piani a piedi. 5

 Nascosto nel portaombrelli. Identificato.
 Finalmente. Recuperato nel sonno. [CU, *La casa, gli estranei, i parenti prossimi*, 5]

A volte invece la distanza tematica e linguistica tra le sezioni divise dai punti è tale da renderle vicendevolmente estranee, manifestatamente irrelate. Le difficoltà nel formulare l'ipotesi riguardo il materiale verbale che le possa connettere cresce, fino a tramutarsi a volte in oscurità o in incapacità di scorgere la possibilità del legame. È quanto a mio parere avviene nella quarta strofa di questo testo di De Angelis, peraltro interamente caratterizzato da una certa oscurità:

Penetrando
non c'è nessun "dentro"
ma il rumore di una barca nel
bacio

(l'ora contata è incomprensibile) 5

scendere:
il sorriso esterno va nella lampada
e può essere tutto il resto
un dito accarezza, progressivo,
la fatica 10

*ma non posso capire
una somma*

.
.

il punto morto 15
è come il respiro. [DA, *Constatazione dei minuti*]

In questi esempi il segno grafico della riga di punti rappresenta un vuoto del discorso, crea nel lettore la consapevolezza di uno scarto tra il contenuto informativo auspicabile per un testo e quello da egli effettivamente attingibile. Viene così introdotta una zona testuale in cui è indetto un gioco di formulazione di ipotesi riguardo le possibili verbalizzazioni che potrebbero occuparla. Si ha quindi contemporaneamente un movimento verso l'oscurità e l'idioletto (ne risulta infatti un profilo autoriale in cui il poeta mostra di *tenere per sé* alcuni dei tasselli che compongono il suo discorso), e uno verso l'apertura alle interpretazioni, l'invito all'assunzione di un ruolo attivo e poetico anche nel processo di lettura. Il testo risulta meno chiaro ma al contempo disposto a una pluralità di significati possibili. Bisogna perciò osservare, considerando già da ora la pervasività delle forme di incompletezza rilevabili nel nostro corpus, come sia possibile intuire e postulare lo svilupparsi, nel corso del secondo Novecento, di una diversa sensibilità estetica, per la quale un testo "ferito" da una serie di mancanze possa uscirne non ridimensionato ma impreziosito, per la quale l'apertura così ottenuta possa risultare un valore. Si tratta di una sensibilità basata su due momenti: il primo, di propensione all'incompletezza, per il quale possiamo fare riferimento a quanto osservato da Francesco Vasarri riguardo alcuni esempi di forme di incompiutezza nell'opera di Zanzotto:

L'opera incompiuta [...] in alcuni casi trova – proprio nel rapporto instaurantesi tra quanto materialmente il testo *sia* riuscito ad essere e quanto avrebbe preliminarmente potuto o dovuto – un potenziamento della propria aura estetica e, spesso, delle sfumature di senso suggerite dal tema nel suo ambiguo incarnarsi in una totalità mancata. [Vasarri 2015, p. 414]

Il secondo momento sarà invece quello di una messa a valore dei tratti di incompiutezza a favore di un'apertura dell'opera al contributo compositivo e alle interpretazioni del lettore, nel modo messo in luce

da Umberto Eco in *Opera aperta*. Quando il testo lacunoso viene immerso nel campo tensivo di forze legato al gusto estetico, ne risulta un quadro di ambiguità valoriale: nel processo di valutazione della riuscita del risultato poetico si oppongono una sensibilità più tradizionale – legata ad un ideale di chiusura e unitarietà del testo poetico –, ed un'altra, a essa alternativa, per la quale la mortificazione della poesia attraverso la presenza di vuoti e mancanze può essere un modo per farne riemergere “clandestinamente” il valore.

Quando, attraverso la titolazione oppure attraverso dichiarazioni testuali esplicite, le poesie vengono presentate come resoconto o trascrizione di qualcos'altro, si è ulteriormente autorizzati a intendere le righe di punti come segnale di omissione istruttoria. Si delinea una situazione in cui la poesia entra in rapporto con un ipotetico avantesto, quella come sua trascrizione e riduzione, questo come interezza allusa ma ormai inaccessibile. In questi casi, le righe di punti acquisiscono anche un'importante funzione ordinativa, che determina a mio parere un possibile cambio di segno rispetto a quella omissiva: la mancanza di cui le righe di punti sono traccia non compromette il contenuto informativo del testo rendendolo più oscuro, ma è motivata da un processo di selezione che partendo da un avantesto non letterario (vero o presunto) lo sfronda di tutto ciò che è ritenuto non significativo, isolando e conservando solo le parti a cui viene conferito un certo valore poetico. Così, in *Ricerca; relazione* i primi tre versi denunciano la natura di “prodotto secondario” del testo poetico, mentre nel prosiegua le righe di punti disposte a coppie servono a separare le diverse «annotazioni» ritrovate nel «diario intimo»:

Rinvenuto tra gli effetti personali abbandonati
un diario intimo ricco di annotazioni. Decifrate,
eccole trasmesse in elenco privo di nessi.

«Era un gran bel ragazzo mongoloide.»

(Ci faremo amici?)

5

.....
.....

Potrei misurare il tempo

secondo il metro dei bambini.

10

.....
.....

Che cos'altro se non accucciare

il piede in fondo al letto o mettere la mano

sotto il cuscino soffice, al sicuro?

15

.....
.....

Ecco, star lì coi gomiti sul tavolo le mani sulla faccia

a porgere l'orecchio, a farmi raccontare

certi dettagli minimi della famiglia.

.....

 E così avanti. Stesso procedimento, ma con denuncia paratestuale della natura del testo, in *Libretto personale*, 2. Un caso interpretabile in questo modo è anche in De Angelis, in *Una lettera d'amore*:

(Quante volte, per regalarmi qualcosa,
 mi volevi a mani vuote)

 non sei stanco?
 vuoi ancora coinvolgerli nella tua sfortuna?

 Il gelo: devi vederlo. Se lo vedrai interamente
 non ci sarà più bisogno di scegliere
 uscirai:
 c'è un vento estivo che toglie la febbre
 e semplifica ogni numero
 entrando nelle tombe difese
 se avrai freddo, ti dico,
 tutto il freddo che non puoi descrivere...

 ... quando si scioglie
 non teme di diventare diverso
 e finisce nell'amore...
 ... non serve più
 il trucco dell'animale
 che si finge morto e così si salva...
 ... non hai mai fatto una supplica,
 una vera supplica. Chiedevi disperatamente,
 ma volevi far credere di non averne bisogno...
 ... e poi, così, anche per te
 perdere tutto senza averlo conosciuto. Non entravi
 mai da nessuna parte. Sempre guardingo,
 anche nella tragedia:
 più ce n'era e più eri indeciso.
 Se ti ucciderai
 ti ucciderai facendo gli scongiuri, con un colpo
 meno forte...
 ... le luci del cinema
 l'estate, le tue mani in tasca, immagino.
 Tutto è calmo, ma non potrai che fare gesti disperati.
 Hai sempre tolto da una parte per metterlo
 dall'altra. Cercavi quell'equilibrio, non ti rassegnavi
 a perdere qualcosa...

 ma forse la tua è solo la follia di chi
 vuole una ricompensa...

.....
.....

[DA, *Una lettera d'amore*]

Le righe di punti disposte in coppia aprono e chiudono il testo – al netto di due versi in apertura racchiusi tra parentesi che sembrano fungere come da epigrafe o da antefatto per il resto della *lettera* – come per segnalare l'inizio e la fine della trascrizione, mentre il corpo centrale del testo è diviso in quattro parti da delle righe di punti disposte singolarmente. Dalla *lettera* si sceglie quindi di riportare solo quattro sezioni, che anche tematicamente o stilisticamente segnalano un certo grado di autonomia l'una dall'altra: la prima è dedicata a due domande incalzanti rivolte al destinatario, la seconda al tema del «gelo», la terza vede la proliferazione dei punti di sospensione, mentre l'ultima presenta un'ipotesi conclusiva sulla natura del comportamento del destinatario. La funzione svolta dalle righe di punti è quindi analoga a quella che, in un regime di strofismo libero, può avere il passaggio da una strofa a un'altra: ovvero di segnalare il passaggio a un diverso momento tematico. Tuttavia, poiché la riga di punti meglio si adatta alla segnalazione di un'omissione rispetto ad un semplice stacco strofico, possiamo sostenere che venga preferito il segno di punteggiatura nera, rispetto a quello di punteggiatura bianca, perché esso permette di conservare, anche nella segnalazione della discontinuità tra i vari momenti, il richiamo a un avantesto rispetto al quale il testo poetico risulti solamente una selezione parziale.

A volte l'avantesto di cui i punti segnalano le omissioni non è immaginario, costruito letterariamente dal testo stesso, ma realmente presente nel processo genetico del testo. Confrontiamo ad esempio la versione di *Briciole nel taschino, 1* contenuta nel *Disperso*, che esce nel 1976, e quella contenuta nel *Pubblico della poesia*, che esce un anno prima, nel 1975. Nella versione del '76 vediamo che il testo presenta alcune righe di punti:

per avere la fortuna di lasciare
fermo lì, di colpo, tutta la vicenda...

.....
.....

..... (a ben guardare
a occhio nudo è qui

la spiegazione del fascino dell'orrido

[CU, *Le briciole nel taschino, 1*, vv. 8-14]

che ben si inseriscono nel contesto dello stile di Cucchi e in quello particolare di questo testo, poiché, se osserviamo la seconda parte de *Le briciole nel taschino*, possiamo vedere una serie di procedimenti – parentetiche, uso del virgolettato, incisi, dialogismo interiore – atti a frammentare la voce parlante, con una diffusione stereofonica di fonti vocali separate che si alternano sulla scena testuale, ognuna emergendo dal e calandosi nuovamente nel silenzio. Le righe di punti si inseriscono quindi in un contesto a loro favorevole, ma lo fanno prendendo il posto di alcuni versi, ridotti nella quantità, che nella versione del '75 erano verbalizzati:

per avere la fortuna di lasciare	10
fermo lì, di colpo, tutta la vicenda. (Fermo qui e non ritorno subito zelantino all'abitudine consueta lavoro telefono dattilo- scrivere ecc.), che cos'è	
allora? Allora nel bel mezzo	15
del casino autentico della bolgia del- la paura folle della persino rivoluzione dove:	
«TU finalmente – (io) in causa diretta – TU finalmente – (io) a tu per tu» e senza	20
altra via d'uscita che decidere e assumersi tutte fino all'osso al midollo le proprie nitide o non nitide, scomode, gloriose – ingloriose responsabilità esistenziali. (A ben guardare	25
a occhio nudo è qui la spiegazione dell'attrazione – fascino dell'orrido [...]	
	[Cucchi, <i>Le briciole nel taschino</i> , 1, vv. 10-28]

Ciò ci mostra come le righe di punti, oltre a essere usate “a tavolino” – come stratagemma per dare al testo la parvenza di “prodotto secondario”, preceduto da un avantesto che rimane però solo presunto – possano anche essere utilizzate durante il processo genetico di un testo, per sostituire del materiale che era effettivamente presente e verbalizzato. È significativo notare come la lacunosità può diventare caratteristica di un testo non solo per una volontà compositiva *a priori*, che sceglie di introdurre nel proprio alfabeto anche i segni tipografici di un'assenza generica, ma anche nel processo variantistico, avvalendosi di un nuovo modo di cassare dei versi, escludendoli dal testo: non eliminarli del tutto ma sostituirli con la loro ombra, consci che sebbene fossero previste delle frasi precise nello spazio ora occupato dalle righe di punti, solo l'autore potrà conoscerle (senza l'aiuto di testimoni precedenti alla versione definitiva del testo). Come ho già sostenuto, è possibile vedere in questi casi una tendenza all'idioletto – poiché il lettore si colloca inesorabilmente alcuni passi indietro rispetto all'autore per quanto riguarda la possibilità di comprensione del testo – e al contempo una tendenza all'apertura dell'opera alla pluralità delle letture – attraverso le varie possibili ipotesi restaurative della completezza del testo. Se una normale variante verbale produce un avantesto ma mantiene celato il fatto, questo tipo di variante produce un avantesto e contemporaneamente lo denuncia.

Possiamo osservare, in questi casi, come in quelli in cui supponiamo che l'avantesto sia solo presunto, un allontanamento da una certa idea di valore del testo poetico, idea che potremmo riassumere così: una poesia è valida anche in quanto oggetto “polito”; valida solo a patto della rimozione dalla propria superficie delle tracce della propria origine processuale, per presentarsi come oggetto astratto dalla

dimensione temporale e dalla necessità di aggiustamenti. È l'idea di testo sottesa al modo tradizionale di gestire il processo compositivo:

La normale circolazione dell'opera letteraria prevede che ogni singolo oggetto testuale si configuri come terminato, finito, compiuto: la fruizione da parte del lettore arriva dunque soltanto alla fine di un lungo percorso genetico, autorialmente convalidato. Un'illuminazione (o ispirazione, interesse, occasionalità), coagulandosi variamente in bozze, appunti, tracce di scrittura e materiali preparatori, segue una direttiva progettuale che, lentamente o *ex abrupto*, è destinata a incarnarsi nel complesso coerente di un'unità singola; per poi sfociare, magari dopo anteprime o edizioni parziali, in una pubblicazione intesa proprio come "consegna al pubblico" di un microcosmo preordinato, sorvegliato o comunque internamente regolato da leggi e peculiarità singolari [Vasari 2015, p. 413]

Mostrare sulla superficie del testo i segni di un processo compositivo (vero o solo mimato) attraverso l'uso di righe punteuate volte a rappresentare delle espunzioni, è un gesto che muove in direzione contraria. L'effetto di "doppiofondo" ottenuto attraverso questo tipo di uso delle righe di punti rientra a mio parere nei numerosi provvedimenti di *understatement* adottati dai poeti nel corso del Novecento, poiché, come abbiamo già detto, configura il testo come un prodotto secondario, frutto di un lavoro fatto di correzioni e aggiustamenti, e non di un'ispirazione che rende il testo "adulto" già dal momento della nascita, o che lo consegna al pubblico solo dopo aver rimosso con cura le tracce del processo correttivo. Eppure, oltre a porre, con un movimento riduttivo, il testo poetico come prodotto secondario e subordinato rispetto a un avantesto, questo procedimento stilistico presenta lo stesso testo come la *sublimazione* di una realtà – pur già di natura linguistica – esterna a esso, come il frutto di un processo di selezione che conserva solamente i frammenti ritenuti degni, solamente quelli necessari a portare a compimento i propositi di significazione del testo; provando così che proprio attraverso processi riduttivi possa essere recuperata una concezione della poesia come lingua privilegiata, che isola gli aspetti significativi e pregnanti di una realtà in gran parte trascurabile.

Un'ultima osservazione riguardo questo uso delle righe di punti: la sfumatura di non finito che viene evocata creando il fantasma di un avantesto è del tutto peculiare, come messo in luce da Tonani riguardo a situazioni simili nell'opera di Giorgio Caproni:

Il non finito, dunque, si declina non solo *sub specie* di un discorso che non è ancora o non è più stato portato a termine, ossia anteriore alla finitezza, incompiuto, ma anche di un discorso che (era e) non è più finito, e quindi è postumo a un ideale ma non più recuperabile stato di finitezza anteriore [...]: non un non finito che tende verso la compiutezza, ma che, *a rebours*, proviene da una postulabile ma inattingibile compiutezza perduta. [Tonani 2015, p. 374]

Separare le righe di punti dalle parole attraverso uno stacco strofico le rende più simili a un generico segnale di snodo testuale piuttosto che a un "segnaposto" di parole omesse. In *La radio*, da

Somiglianze, i punti sembrano segnalare il passaggio dalla formulazione di una legge generale alla sua realizzazione in una situazione specifica, «in camera», «alle quattro del pomeriggio» (vv. 6 e 8):

Nessuno potrà abbracciare chi non ha vinto
il doppione gettato via
nell'acquitrino, il dito silenzioso
di quelli che “non ce la fanno”.

.....

5

Talvolta anche in camera
si scopre il rapporto stretto, criminale.
Sono le quattro del pomeriggio
e comincia l'odio contro una voce
alla radio, che sussurra “vinca il migliore”.

10

[DA, *La radio*]

Mentre in *La mappa del tesoro*, 3, di Cucchi, si distanzia con due righe di punti una serie di osservazioni riguardo al “disperso” da una rievocazione diretta della sua voce. I punti indicano «un lacunoso e faticoso percorso di transito tra una strofa e l'altra»,⁶² avvicinandosi alla funzione di rappresentazione grafica del passaggio del tempo, o perlomeno del recupero, attraverso il ricordo, di una voce affiorante dal passato:

Certo si tratterà, per buona parte, di sciocche fantasie.
È che una pista, dentro o di fuori,
una traccia,
un segno vago lo seguiva. Coi suoi indizi,
ancora adesso le sue buone informazioni.

.....
.....

Ricordo, prima di finire, tra le sue frasi preferite,
questa:
«Quando sarò vecchio avrò più pazienza.
Darò da mangiare ai piccioni».

[CU, *La mappa del tesoro*, 3]

Di certo i fattori che abbiamo già diverse volte evocato – contatto diretto con il testo o presenza di uno stacco di strofa, dimensione della riga di punti⁶³ – possono sostanziare un tentativo di interpretazione *specificata* delle righe di punti, relativa al testo in cui compaiono. Tuttavia, soprattutto in presenza di un

⁶² Vasarri 2015, p. 439

⁶³ Riguardo all'estensione delle righe di punti e al loro conteggio come versi, Marco Villa sostiene che i righe occupati da questi segni non vadano considerati nel computo dei versi, «per la scontata ragione che non è possibile stimare l'entità del materiale soppresso di cui i puntini fanno – allusivamente e ipoteticamente – le veci» (Villa 2019, p.17). Ritengo che questa posizione vada corretta: se è vero che non sempre è possibile stimare l'entità del materiale soppresso (come provato dal caso variantistico visto poco sopra, in cui molti versi verbali venivano sostituiti, nella versione definitiva della poesia, da tre righe di punti), il fatto che entrambi gli autori qui considerati facciano un *uso quantitativamente vario* della riga di punti (una sola riga, in coppia, anche solo metà rigo, ecc.), e ritengano quindi significativa la differenza tra questi casi, mi spinge in questo studio a conteggiare questi righe a pieno titolo all'interno del computo dei versi.

contesto linguistico omogeneo, risulta a volte eccessiva la fiducia riposta nella possibilità di ottenere *risultati specifici con forme specifiche* della riga di punti. Vediamo questo caso tratto, ovviamente, da Cucchi:

Non solo colti sul fatto, identificati
passando. Vestiti a festa (la banda, la processione,
spianati a non finire tavoli e sedie da caffè all'aperto).
...
Cosa di latte, di formaggi... 5
ma ben altro... È una ricomposizione.
...
Di mediocre statura, pingue.
In fama di taccagno. Asciutto
nei modi, sincero negli affetti. 10
– Ma non risulta iscritto
in questo registro di popolazione.

.....

(Tutte bugie; se te lo chiedo non te ne ricordi...
seguito all'avventura, quale che sia, non conta... 15
forse un cavillo. O uno sbaglio di persona.) [CU, *Quiete*, 5]

I tre casi di riga di punti presenti nel testo si differenziano per dimensione della riga e per la tipologia di contatto con la parola (ovvero, per la presenza o meno di uno stacco strofico a separarla dalle parole). Ciononostante, immersi in un contesto linguistico che rimane omogeneo, non si saprebbe bene come fornire un'interpretazione che renda conto di queste differenze di forma: tutti e tre i casi sembrano mossi da un generico intento di costellare il testo di omissioni e mancanze, sembrano possedere un generico «valore di segnalatori di una dimensione lacerata e franta dell'unità testuale»,⁶⁴ senza che sia chiaro il modo in cui si potrebbe distinguere l'interpretazione della riga di punti breve e a contatto diretto con la parola (vv. 4 e 7) da quella della riga lunga e isolata dal bianco tipografico (v. 13). Mi azzarderei ad affermare che nel *Disperso*, mosso dal proponimento di esplorare e sfruttare le potenzialità poetiche della *punctuation noire* – sia nell'importanza che le si può attribuire, sia nella varietà dei modi d'uso –, Cucchi sottovaluti un fattore cruciale, ovvero che nell'uso della punteggiatura «il legame fra semantica e grafismo può avere sfumature molto varie, talvolta ambigue e difficilmente classificabili». ⁶⁵ Data l'ambiguità e la polivalenza dei segni tipografici non è possibile un loro uso eccessivamente *preciso* (ad esempio, una riga puntata formata da quattro punti non avrà un significato nettamente diverso rispetto a una riga formata da cinque punti). Perciò, diverse soluzioni interpuntorie, se immerse in un contesto linguistico analogo, possano sfociare in risultati semanticamente sovrapponibili, vanificando la loro differenza di forma.

⁶⁴ Vasarri 2015, p. 439

⁶⁵ Barbisan 2020, p. 228

Aggiungo ora alcune osservazioni conclusive sulla diversità delle due tipologie in cui abbiamo diviso l'uso delle righe di punti, ovvero quelle usate ai bordi del testo e quelle interne a esso. Nel primo caso le righe di punti mettono in comunicazione il testo con ciò che precede e ciò che segue, lo immergono in un flusso che lo travalica, sottraendolo all'impressione solitamente associata ai testi appartenenti al genere lirico – e creata anche dal tipo di impaginazione più diffuso: quella a un solo testo per pagina – ovvero quella di entità istantanee, autosufficienti e isolabili, sottratte come attimi significativi e pregnanti allo scorrere del tempo. Il testo, di per sé, internamente, rimane compatto, ma viene messo in relazione con qualcosa di più grande; rimanda a un'unità che non è recuperabile, ci costringe a rapportarci solo con un frammento incompleto. Complementarmente invece, le righe di punti interne al testo inseriscono questa incompletezza nel corpo stesso della poesia: il testo non è più compatto ma percorso da spifferi e mancanze; l'incompiutezza è insita nel testo, e non nel rapporto di quest'ultimo con quello che gli sta attorno. Entrambi gli usi sono raccordabili con la categoria dell'incompletezza, ma in modi diversi. Potenzialmente, sono diverse anche le posizioni di poetica alle quali i due modi si accordano meglio. Perlomeno per la riga di punti, vediamo però che entrambi gli autori che ne fanno uso scelgono di sfruttarla sia per ottenere sfrangiature ai bordi del testo che lacune al suo interno, non conferendo preferenza a nessuno dei due modi.

1.3 Bianco tipografico

La presenza di spazio bianco all'interno di una pagina stampata è un fatto scontato nonché inevitabile. Con le avanguardie storiche di inizio Novecento il bianco tipografico viene però per la prima volta semantizzato, non più visto come prodotto accidentale e insignificante della materialità legata alla diffusione stampata di un testo poetico, ma come un potenziale strumento stilistico. Strumento che in breve tempo assume tale importanza e vastità d'uso, da far affermare a Montale, nel 1962, che «gran parte della poesia moderna può essere ascoltata solo da chi l'abbia *veduta*».⁶⁶ Questa importanza viene sicuramente confermata anche nel caso dei poeti del *Pubblico della poesia*, ma il rilievo dato allo spazio bianco non è totalizzante per gli autori di questa generazione: dei 25 autori che compongono il nostro corpus ben 14 prediligono un'impaginazione del tutto compatta, in cui gli unici usi del bianco sono dovuti alle tradizionali partizioni che organizzano un testo di poesia, e quindi, alla versificazione e allo strofismo.

L'impiego deliberato del bianco tipografico a fini poetici può dividersi in due filoni: il primo riguarda la semantizzazione dello spazio bianco in quanto assenza di parola, segno della mancanza dei caratteri neri che hanno il compito di verbalizzare un qualche significato poetico; il secondo invece si potrebbe indicare più correttamente come semantizzazione dell'impaginazione, della disposizione del testo nello spazio della pagina, in modo che non solo i rapporti linguistici o metrici, ma anche quelli spaziali tra le parole possano avere ricadute sul significato, fornire stimoli e appoggi all'interpretazione. Se il primo filone si mette al servizio della rappresentazione del silenzio e dell'afasia, il secondo risponde ad un'istanza *organizzativa*, più che a una di "areazione" del testo poetico. Non bisogna perciò pensare che ogni sorta di evidenziazione dello spazio bianco significhi una tensione verso l'incompletezza o la porosità, e anzi, l'impressione è che gran parte dei modi in cui gli autori antologizzati nel *Pubblico della poesia* rivolgano "all'occhio" alcuni aspetti dei loro testi mirino alla creazione di organizzazione all'interno delle poesie, più che di lacunosità. Così, in un testo di Alberto di Raco, *Canzone del nuovo assunto*, gli spazi bianchi disposti internamente ai versi servono a rassomigliare il testo a un questionario compilato in cui si alternano domande e risposte:

Consideriamo		
età ventisei	altezza	unoesettantacinque
peso	settantadue	
espressione del volto		comune
aspetto personale		semplice
parola	sufficiente	

⁶⁶ Montale 2023, p. 572

ma ormai niente sta più per cominciare
ritornati facilmente dalle grandi nevi
dove, soli, nel terrore, si urlava ciò che si era
per superarlo
ora Alessandria è nella nebbia
sarà una piccola negazione
questo film
d'avventure

... nulla, perché lo stupore era lì, ma non oltre,
non era tutto il suo compiersi
in una vicenda
e per dirigere una pressione
bisognava andare fuori dal cerchio:
dopo il temporale e la notte e il panico
ricoperto e le cause
tremende mentre scoppiano, dopo l'intimo
che era intenzionale ("io devo
io devo cambiare")
non c'era mutamento, ma conferma, ancora
conferma...

[DA, *STP*]

Come si vede, in *STP* si succedono strofe dispari di riflessione generale, svolta alla terza persona, e strofe pari, le uniche in cui compare la prima persona, che sono connotate come estratti da uno scambio comunicativo dai punti di sospensione che sfumano il passaggio tra parola e silenzio, e da elementi linguistici che rimandano a una situazione ignota al lettore, come ad esempio al verso iniziale della seconda strofa in cui non è chiaro quale sia il soggetto di «è bello» e nemmeno il referente del pronome clitico «uscirne». *Esterno* e *Le vendette incerte* accompagnano invece il rientro all'uso delle parentesi, con una resa grafica dello scarto tonale che intercorre tra la parola tra parentesi e quella fuori parentesi. In *Le vendette incerte* questo scarto si associa anche alla distinzione tra strofe alla terza persona e strofe rivolte più direttamente ad un *tu*:

(Oppure pensava: apparsi nel tempo
ci siamo visti prima di annullarci. Nient'altro.
Ripetilo in ginocchio)

(pensava: servendomi delle parole
ti ho distrutto più volte. Ed era questo
che volevo, risolvendo in un dolore piccolo
uno essenziale)

Dopo le attese
hai ascoltato: quando la vita cessa, all'uomo
subentra il cadavere.
Eppure
sei diventata madre, nel sogno, commossa.

[DA, *Le vendette incerte*, vv. 1-12]

dove la discorsività viene meno a favore di un linguaggio non più verbale ma grafico-visivo». ⁶⁸ All'occhio la pagina «sempre più finisce per somigliare, come in un controcanto, a una partitura interpretata dalla voce poetica e dalla voce del silenzio, ovvero dalla voce poetica in quanto titolare di privilegiati commerci con il dominio del silenzio». ⁶⁹ Si comporta similmente anche il finale di un testo di Cucchi, (*In treno*):

La città. Mi stropiccio un po' gli occhi, sbadiglio.
A bocca aperta. Il traffico,
i passanti, le automobili, i tassi...
Ecco...
ECCO
Così SCAGIONATE perbacco
a passeggio REALI qua e là
LE PERSONE LE COSE.

[CU, (*In treno*), vv. 89-96]

In cui però possiamo assistere a tendenze opposte. Da un lato, l'utilizzo di diversi caratteri e la fitta punteggiatura che spezzetta il discorso in segmenti minimi puntano verso una disgregazione dell'unità; dall'altro, l'arco sintattico coeso che caratterizza la serie di versi disposti a gradini discendenti spinge a interpretare questo espediente grafico in modo diverso: il verso sembra *cadere*, accelerando, portando inesorabilmente alla chiusa in cui, uscito dal treno, il soggetto della poesia riconosce la realtà più generica e banale («LE PERSONE LE COSE.») come se fosse perturbante. Gli stessi procedimenti che a volte determinano una distribuzione caotica e a frantumi del testo sulla pagina, se utilizzati con maggior parsimonia e associati a un arco sintattico coeso, possono quindi avere tutt'altro effetto. La disposizione di versi a gradino in serie in modo da creare effetti di caduta è diffusa. A volte, quando si associa a un discorso riportato, sembra voler segnalare una certa velocità nella dizione o nel susseguirsi delle battute del dialogo:

“Ma nulla mio caro finalmente
anche per noi un poco di relax”

: “e la domenica sera
quando siamo lì in santa pace
mangiamo di fuori”.

[CU, *Levataccia*, 5, vv. 7-11]

“restami pure dentro”
“sei sicura?”
“sì, ti voglio dentro, ti voglio bene”.

[DA, *Dovunque ma non*, vv. 16-18]

Altre volte, associata a formule narrative, crea un effetto di progressione:

(incipit fabula:
in illo tempore

⁶⁸ Tonani 2016, p. 26

⁶⁹ Tonani 2012, p. 316

fu il diluvio,

[Minore, *Il convento francescano*, 4, vv. 12-14]

Infine, può riprodurre iconicamente una caduta tematizzata nel testo:

Non so.

Un rumore forte

(un vetro rotto?

un vaso caduto?)

[CU, *La casa, gli estranei, i parenti prossimi*, 6, vv. 4-7]

Questo tipo di costruzione, a gradini in serie, frammenta la linearità della scrittura ma al contempo inserisce i vari membri in una progressione unitaria.

Quando l'aspetto seriale viene meno invece il gradino viene valorizzato prevalentemente nella sua funzione di rottura della continuità del verso. Uno dei suoi possibili usi diventa quindi quello di isolare graficamente, circondandoli di vuoto spazio bianco, singoli lemmi. Il risultato prevalente è quello di dar loro evidenza e importanza. Questo tipo di rilievo può essere conferito alla deissi temporale:

Non c'è ragione per farlo

o per non farlo

come quando si viveva

spartendo i piatti e la disonestà

di progettare

e ora

nella trama fitta

di ciò che avviene, con la

metedrina

è un'esigenza decisa ma senza direzione

[DA, *Non c'è ragione*, vv. 1-9]

con un modo tipico dell'uso novecentesco del verso a gradino.⁷⁰ Oppure alla vocazione di un nome proprio:

e cosa pretende un pensiero servo

che vuole sistemare il fenomeno, questo,

che annulla

schacciante

Carlo

andiamo in cortile con le maglie

[DA, *La riunione*, vv. 11-15]

oppure, in Cucchi, all'apparizione di un elemento caricato di importanza attraverso un'interrogativa precedente:

quali saranno stati,

in un momento cruciale da definire, i fatti

⁷⁰ Cfr. Zucco 2013, p. 35

più importanti della settimana?

Ma la rondine!

Che si è impigliata tra il vetro e le fessure
della persiana in camera da letto...

[CU, *I fatti della settimana*, 1, vv. 8-13]

Con ulteriore valorizzazione grafica dell'elemento risolutivo («la rondine») attraverso un gradino non semplice, ma che si sposa anche allo stacco strofico. In questi esempi è ben comprensibile l'importanza dell'elemento messo in evidenza dal bianco che lo circonda, e infatti tutti e tre i casi sono ben incasellabili nella tipologia degli usi novecenteschi del verso a gradino che possiamo ricavare da uno studio di Rodolfo Zucco.⁷¹ In altri casi gli elementi isolati da gradini monorematici sono elementi apparentemente più accessori nell'economia della frase, e la loro valorizzazione grafica è quindi accompagnata da un leggero grado di sorpresa o straniamento. Vediamo due esempi da Cucchi, con un avverbio,

[...] Una pena, nelle ore di svago del bravo
bambino educato.

Irresistibilmente

poi ogni cosa detta al prete in confessione. A lei,
persino.)

[CU, *La mappa del tesoro*, 1, vv. 16-19]

e con un aggettivo.

[...] Contemplare
non visto i particolari dei visi, dei vestiti».

Sorridente

in cerca della sveglia: «Il mattino non ho necessità
di alzarmi presto – o tardi. [...]

[CU, *La mappa del tesoro*, 2, vv. 6-9]

In un contesto di metrica libera, come quello che si applica a ognuno dei poeti del nostro corpus, è normale e frequente la presenza di versi monorematici. E anzi, si configurano come eccezioni gli autori che sistematicamente evitano la situazione in cui una singola parola (eventualmente accompagnata dall'articolo) è isolata in un verso: nel nostro corpus sono solo cinque: Dacia Maraini, Adriano Spatola, Paolo Prestigiacomo, Angelo Lumelli e Franco Montesanti. In gran parte degli autori compresi nel nostro studio quindi, specifiche scelte di versificazione possono essere motivate dalla volontà di isolare graficamente, evidenziandoli, termini chiave, spesso in relazione alla ricerca di effetti di utilizzo geometrico-ritmico della *mise en page*. Sono numerosi gli esempi, attingibili anche da autori finora poco presenti nella nostra rassegna, a confermare l'ormai raggiunta grammaticalizzazione di questo tipo di procedimento grafico-versificatorio.

⁷¹ Zucco 2013, cfr. in particolare p. 35 per la corrispondenza del gradino con la deissi temporale, p. 34 per la corrispondenza con un'apostrofe, pp. 34 e 36 per la corrispondenza con frasi esclamative e avversative.

Nella notte, ad esempio, estrai dal sasso
l'idea.

Reinvento la memoria per una vita
migliore.

[...]

Ma non basta immaginare, come non basta
vivere.

[Scalise, *I segni*, pp. 223-226]

il disagio di rivedersi

ora

così invecchiati

finiti

[Lolini, *A stento mi riconosci*, vv. 7-10]

Ma prima ma intanto: un morto che è
stanco, un morto che non dà frutto,
solo un essere distrutto: una parola spuntata
una parola (meglio) cancellata, (ancor più):
abbandonata.

[Orengo, *L'esercizio del sentimento*, vv. 42-46]

Presumibilmente,

sembro un poeta di elevata rappresentanza

[Zeichen, *Il poeta*, vv. 1-2]

sensazioni cose idee visioni del mondo uomini nascono
vivono ritornano dentro al linguaggio parole che furono
uomini

[Vassalli, da *Il millennio che muore*, vv. 37-39]

nomi corti per corpi immensi:

Mare

per queste acque sterminate,

Cielo

per queste larghezze rotolanti,

Sogno

per gli incontri rapidi nel sonno,

Speranza

per la fiacchezza mai vinta

[Pecora, *Motivetto*, vv. 56-63]

Come si sarà già potuto percepire dalla lettura dei passi in cui versi monorematici si susseguono a breve distanza, l'isolamento di parole singole in un verso aggiunge, rispetto all'isolamento nel secondo emistichio di un verso a gradino, un importante componente di rallentamento della dizione. Lo stesso processo di valorizzazione della parola può avvenire quindi al contempo nella dimensione spaziale, attraverso la *mise en page*, e nella dimensione temporale, attraverso l'induzione di un rallentamento nella lettura. Un autore in particolare spicca per la frequente presenza di passi interpretabili in questo modo, ed è De Angelis. L'effetto di rallentamento è particolarmente evidente quando si associa alla ripetizione di una frase, come in questo esempio:

ma poi improvvisamente allontana il papà

e nasce la grande quiete, dentro la quiete
dentro la
quiete

[DA, *All'incrocio di ed...*, vv. 22-24]

La segmentazione versale può arrivare addirittura a disporre su più versi un'unica parola. Associato alla ripetizione del termine, questo procedimento può raggiungere veri e propri effetti di *slow motion*, che nell'esempio seguente contrastano molto intensamente con la rapidità dell'enumerazione verbale del v. 29 e rendono iconicamente la brusca sosta ingiunta dall'ordine del v.30 («fermo»):

ghigni ti sdrai scrosci concedi
e qui fermo
fer
mo
il filosofo scettico con la mano tra le gambe
rifiuta di scomparire nel prossimo grado

30

[DA, *Lo stato conferito*, vv. 29-34]

Questo tipo di scelte di versificazione subordina la natura metrica del verso ottenuto, la sua identità sillabica, alla volontà di sfruttare la libertà di impaginazione offerta dal genere poetico per creare effetti di rallentato e di messa in rilievo di termini specifici attraverso il loro isolamento grafico. Imparentati ai casi appena visti sono quindi altri casi in cui la possibilità di disporre liberamente il bianco tipografico viene sfruttata a questi stessi fini, anche se non attraverso la divisione in versi. In *Largo pomeridiano* i tre lemmi che compongono il v. 15 sono distribuiti nello spazio versale, e nel tempo della lettura, da degli spazi bianchi:

ed è escluso il commento
quando le rive al mattino
portano la loro forza
messaggera di un nome, in ascolto,
e traducono la volontà del corpo, la carezza imminente

10

guardare vivendo qui

15

la stagione intatta
che ha un tempo per durare

[DA, *Largo pomeridiano*, vv. 10-17]

Lo spazio bianco può infiltrare ancora più a fondo l'articolazione del testo, andando in ben tre casi a conferire una spaziatura maggiorata alle lettere che compongono una parola:

Chi, messo alle strette
diventa vero
capisce, seriamente, "capisce"
come in questi campi: solo dopo i falò
diventano reali e finiti, o questa stalla, patetica
mentre invece è politica
c a p i r e

[DA, *Chi ha osato*, vv. 1-7]

“sotto la maglietta sono
n u d a
e basterà, sì, a te singolo
e pure a te, singolo, toccandomi
un numero dispari di sensazioni”.

[DA, *Tutti*, vv. 28-32]

l'attimo
s t a

[DA, *Dopo, là*, 4, vv. 5-6]

Più macroscopicamente, a essere separati da spazi bianchi possono essere anche interi versi, in casi in cui sembra agire una esasperazione dello stacco strofico. Abbiamo l'esempio più estremo in *Il sorriso*, in cui ben otto versi di fila sono separati da un bianco “sovrabbondante”, quello solitamente riservato alla partizione strofica:

Qui è falso 5
anche chi esiste, anche un presente
che non incrocia la sua fine
perché non chiede di rinascere:

ma ora, nel tempo

che accetta, scherzando sopra i ricci 10

stringendosi (“è la marea che sale,
è la marea!”)

c'era il corpo, l'ingiustizia

di un bisogno: e noi

noi abbiamo voluto 15

“piacergli”. [DA, *Il sorriso*, vv. 5-16]

Viene da chiedersi se in questi casi abbia effettivamente senso parlare di strofismo, o non sia meglio dare credito al monito di Nicolas Ruwet, che trattando dei rapporti tra disposizione tipografica e strutture linguistiche in poesia invita a «non dare mai per scontata, a non considerare mai come un dato di base, la divisione di una poesia in strofe tipografiche».⁷² Qui sembrano venir meno tutti i motivi che possono portare a una distinzione tra strofe anche in assenza di regolarità metriche o rimiche, quali ad esempio un principio di successione cronologica, la distinzione tra diverse voci, la separazione dei periodi di cui si compone la poesia, la messa in evidenza di un finale gnomico o epigrammatico, la suddivisione di diversi momenti di argomentazione. Se opponendosi a «una nozione di stroficità come partizione simmetrica e

⁷² Ruwet 1986, p. 100

periodica» la stroficità libera si configura come «modellabile a piacere sulle istanze del contenuto»,⁷³ vediamo come abbia poco senso parlare, in questi casi, di stroficità. Il passaggio da un'ipotetica strofa all'altra è troppo frequente, troppo sovrapposto a continuità sintattiche, per postulare la presenza di scarti contenutistici che giustificino una compartimentazione strofica. I versi de *Il sorriso* isolati uno per uno dallo spazio bianco intersversale sono legati tra di loro sintatticamente, anche con legami stretti (ad esempio, a cavallo dei vv. 9 e 10, il bianco separa un sostantivo dalla sua espansione relativa: «nel tempo // che accetta»); la voce che parla è prevalentemente la stessa, e quando viene interrotta da un inserto di discorso riportato è la parentetica a segnalarlo, non lo stacco strofico (vv. 11-12); i versi non individuano momenti cronologicamente diversi, e anzi, sembrano tutti appartenere allo stesso istante, evocato in apertura del brano («ma ora», v. 9) nonostante la paradossale simultaneità attribuita dal tempo presente evocato dal deittico temporale e quello passato evocato dal verbo declinato all'imperfetto del v. 13 («c'era il corpo»). Insomma, il principio motivatore di questa reiterato distanziamento tra un verso e l'altro sembra essere non quello di creare una suddivisione tra vere e proprie strofe, ma di rallentare la lettura e di inondare il testo di bianco tipografico. Se nei casi di vero e proprio strofismo, possiamo pensare di sostituire il rigo vuoto che annuncia il passaggio da una strofa all'altra con un'altra sorta di segnale – come ad esempio un rientro tipografico nel primo verso della nuova strofa – senza perdere il significato primo che vuole avere questo tipo di partizionamento, in casi come questo se sostituissimo il bianco con un altro segnale di divisione strofica perderemmo proprio l'elemento chiave. Per questo ritengo che sia più corretto parlare, per casi come questo, di *bianco intersversale* piuttosto che di *stacco strofico*, di *versi sovradistanziati* piuttosto che di *strofe*. La separazione sovrabbondante tra i versi in *Il sorriso* mi pare quindi più strettamente imparentata agli altri casi di vuoti tipografici usati con finalità rallentanti, anche quando non assumono la forma di un distanziamento tra versi (come «c a p i r e», v. 7 di *Chi ha osato*, o «guardare vivendo qui», v. 15 di *Largo pomeridiano*) rispetto, ad esempio, all'organizzazione in strofe di testi come *Le cause dell'inizio*. Gli altri esempi di questo fenomeno in De Angelis sono *Adesso*, le parti prima e quinta di *Dopo, là* e *Terza storia di A.*

Uno sguardo più ravvicinato a *Terza storia di A.* ci permette di metter in luce un altro aspetto che entra in gioco nei casi in cui il bianco tipografico isola parole o frasi, ovvero la valorizzazione della polivalenza della parola e la tendenza all'assolutezza. Per capire meglio, vediamo il testo:

Lì, con la pretesa
di altri, immobili, intorno, in un territorio
dopo le parole ma prima dell'azione

non ha portato nulla con sé

enfasi piena, scoperta

5

⁷³ Mengaldo 1991, p. 50

dirla, tentarla

una supplica
può riuscire, una supplica
ascolta tu capisci tu ci sei, ascolta
non si può toccarti 10
e tenterò con la fine: si lascerà fare.
Ma non ricoprire la poltiglia smascherata, butta
in questo salotto rottami e ruggine: la tua
classe ti rifiuta
non c'è rugiada né torrente né sogno 15
e tu che corteggi con l'intelligenza
tocca il lebbroso, sporcati, non possiamo più
portarci al limite per dichiarare "così si può vivere"

quale natura quali oggetti

solo delle persone e in mezzo a loro lontano da loro 20
morendo:
lasciano andare via
amano solo da lontano. Vorrebbero
un dolore presentato bene e non
questa goffa bruttura indescrivibile. 25 [DA, *Terza storia di A.*]

Al v. 4 una discontinuità linguistica marca il passaggio dalla descrizione di una collocazione spaziale, caratterizzata da un certo grado di metaforicità, («Li... in un territorio dopo le parole ma prima dell'azione», vv. 1-3) ad una predicazione alla terza persona singolare («non ha portato nulla», v. 4). I vv. 4, 5 e 6 sono caratterizzati da un progressivo rientro tipografico oltre che dalla presenza del bianco intersversale che li separa. Ogni verso è quindi isolato dal bianco su tutti e quattro i lati. L'elemento nominale del v. 5 («enfasi») è presentato senza alcun articolo, senza che sia chiaro il suo rapporto sintattico con quanto precede: non è chiaro se sia un'esemplificazione di ciò che *non è stato portato* (con una costruzione implicita del tipo **non ha portato nulla, non ha portato l'enfasi*), se ci sia qualche sorta di collegamento con il verso precedente, o se sia un elemento separato da tutto il resto. I pronomi clitici del verso seguente, riferiti con tutta probabilità proprio all'*enfasi*, creano una dislocazione a sinistra che lega sintatticamente il v. 5 al 6, non minando però l'impressione di vaghezza di questi tre versi, costruita anche da altri fattori: l'uso del pronome indefinito «nulla» al v. 4; il fatto che il soggetto del verbo del v. 4 non sia chiaro, non ne venga specificata l'identità; la mancanza del verbo reggente per i due infiniti del v. 6. I due pronomi di questo verso («*dirla, tentarla*») possono in realtà far parte anche di una costruzione con dislocazione a destra, rimandando a «una supplica» (v. 7) e non all'«enfasi» (v. 5). L'ambiguità della sintassi non aiuta a trovare una collocazione stabile e precisa alle parole di questi versi, e anzi accentua a mio parere la loro "sospensione", a cavallo di più letture e interpretazioni. Anche il v. 19 viene isolato e

L'arrivo del v.15 – «Ora che le canoe attraversano il fiume» (v. 1), «dove questa morte non è solo svanire» (v. 5), «quando le rive al mattino / portano la loro forza» (vv. 11-12) – ossia del verso che contiene l'azione centrale del testo, «guardare vivendo». In un primo momento potrebbe sembrare imminente la comparsa del verbo che dovrebbe reggere l'infinito *guardare* – con un'ipotetica struttura essenziale del tipo **ora che le canoe attraversano il fiume, dove questa morte non è solo svanire, quando le rive al mattino portano la loro forza, ti invito a guardare la stagione intatta* – ma la poesia si conclude senza che tale verbo arrivi. La predicazione centrale rimane quindi quella del v. 15. Il verso è isolato da quelli che lo precedono e seguono attraverso del bianco intersversale, e anche ai singoli termini è conferita evidenza attraverso l'immersione nel bianco tipografico e il rallentamento nella dizione che questo bianco sembra indicare. Oltre all'evidenziazione paragrafematica del verso, vediamo che l'azione centrale è indicata attraverso i modi indefiniti del verbo, infinito e gerundio, slegati quindi da legami precisi con un tempo e una persona. Si trova corrispondenza tra l'invito alla fuoriuscita dalla temporalità attraverso l'immersione in un attimo monadico e l'adozione delle forme atemporali del verbo. L'invito alla contemplazione potrebbe essere rivolto con un imperativo, ma si privilegia invece la forma del verbo più generica disponibile, ovvero l'infinito, quella che contiene ancora in sé la potenzialità di tutte le forme specifiche che il verbo in questione può assumere morfologicamente, attraverso la coniugazione. Lo stesso tipo di procedimento può investire anche un sintagma nominale, vediamo come:

Così la vittoria è di chi
dedica e dimentica.

E cade l'idea di qualcun altro, la follia
di essere al banchetto insieme.

“C'è un confine impercettibile tra il tuo lamento
e il tuo crimine”

10

il pomeriggio di domenica
alcuni nell'agonia
si sporcano

[DA, *La stazione senza treni*, vv. 6-14]

Il sintagma nominale del v. 12 è isolato graficamente attraverso un gradino, non semplice bensì accompagnato da uno stacco strofico, quindi con un'intensificazione dell'isolamento grafico del sintagma rilevato. «Il pomeriggio di domenica» rappresenta con tutta probabilità la collocazione temporale dell'azione che compare al v. 14 («si sporcano»). Tuttavia, anche qui l'esposizione di un elemento della frase attraverso la *mise en page* si accompagna a una predilezione per le sue forme più irrelate e polivalenti. La forma scelta per questo complemento di tempo è quella che preserva una certa ambiguità riguardo la funzione sintattico-grammaticale del sintagma, ovvero quella con l'articolo determinativo, preferita ad altre forme possibili, che potrebbero chiarire la natura di questo sintagma attraverso l'uso di preposizioni (come ad esempio **durante il pomeriggio di domenica* oppure, con conservazione del computo sillabico **al*

pomeriggio di domenica o **nel pomeriggio di domenica*). Dopo il punto fermo del v. 9 e la chiusura del discorso riportato dei vv. 10-11, il v. 12 apre un nuovo arco sintattico, e lo fa con un sostantivo al nominativo, che può inizialmente essere letto come il soggetto della frase appena iniziata. Il riconoscimento del vero ruolo che il sintagma ricopre può avvenire solo *a posteriori*, dopo l'incontro con un verbo declinato alla terza persona plurale («si sporcano» v. 14) e con il suo vero soggetto («alcuni», v. 13). Con un uso che potremmo far risalire all'ermetismo e al postermetismo «il bianco gioca infatti sulla possibilità di mostrare la parola prima della sua aggregazione nel discorso, per così dire nel suo sorgere»,⁷⁴ e si sposa, nei casi che abbiamo appena visto, con la predilezione per le sue forme *assolute*, nel significato etimologico del termine. Insomma, si dispone dello spazio vuoto attorno alla parola e la si sfronda delle componenti (anche morfologiche) che hanno una funzione determinante, che chiariscono la sua funzione grammaticale, che la legano sintatticamente alle altre. «Lo spazio bianco intorno alla parola, il gioco tipografico, la composizione spaziale del testo poetico contribuiscono ad allungare di indefinito il termine, a renderlo pregnante di mille suggestioni diverse»,⁷⁵ esaltando le potenzialità semantiche della parola, costruendole attorno lo spazio necessario a farla risuonare di armoniche di senso, e fornendo così maggior gioco possibile all'interno della vincolatività del contesto linguistico.

Torniamo ora a trattare i versi abitati da vuoti, da intervalli di bianco tipografico. Oltre a quello, già ampiamente discusso, di *Largo pomeridiano*, i casi rimanenti non sono molti, e mi pare non siano interpretabili come frutto della volontà di mettere in risalto specifiche parole. Al massimo, permane anche in essi un fine di rallentamento. Quattro sono in Cucchi, e non sembrano prestarsi a un'interpretazione unitaria o specifica. Tutti e quattro questi spazi bianchi intervengono in corrispondenza di punti di segmentazione sintattica, e possono sottolineare il cambio di direzione segnato da un'avversativa,

[...] Così che
 anch'io partecipi dei guai degli altri, in qualche modo, 5
 opportunamente sorvolandoli. Sulla porta
 un bravo giovanotto vestito di nero
 faceva gli scongiuri. Ma in realtà
 le cose sono andate assai diversamente: [CU, *Levataccia*, 4, vv. 4-9]

una pausa concessiva seguente un discorso riportato,

E quale senso potrà mai avere
 quell'inghiottire forsennato di giornate? Una risposta, certo,
 la più comune, nemmeno la più stupida,
 sarà di questo tipo: "Un modo come un altro
 per sopportare, dimenticare i guai". E sia. 20

⁷⁴ Tonani 2012, p. 324. Queste parole di Tonani sono riferite all'*usus* impaginatorio di Luzi.

⁷⁵ Eco 2023, p. 14

Però... Mano alle prove; un minimo di pausa. [...]

[CU, *I fatti della settimana*, 1, vv. 16-21]

Oppure il distacco tra due parentetiche collocate di seguito.

L'edificio scolastico, nella campagna (la strada
al sole, senza marciapiede) (all'interno

idea di animali, che so... topi...
farfalle...)

5

[CU, *Concorrenze*, 1, vv.3-6]

A parte l'effetto di rallentato e di ribadimento dello snodo sintattico, questi casi non sembrano presentare altre caratteristiche comuni, e soprattutto non sembrano mostrare particolarità rispetto ad altri metodi paragrafematici di segmentazione, come il verso a gradino, lo stacco versale, l'uso dei tre punti. Non si capisce bene, insomma, quale sia il tratto che porti a un uso di questo specifico dispositivo di punteggiatura, dall'occorrenza ridotta nel *Disperso*, se non l'ormai familiare propensione di Cucchi per l'utilizzo dell'intera tavolozza dei segni interpuntori, che proprio con questi spazi bianchi intraversali trova la sua completezza.

Un caso isolato e del tutto peculiare è invece in Viviani. Vediamo il testo.

pilone estremo quale boriosità di sorprendere
lo stacco del dolore nella branda del semen
al socchiuso bugnato è sfuggita la lettera sub
come se fosse tarantellato all'indice
e a essere ti catturasse senza spacci
solo col dentifricio dell'abitacolo

5

[VI, *pilone estremo...*]

La peculiarità dell'uso dell'intervallo bianco al v. 5 è molteplice. In primo luogo, per il contesto nel quale appare: *L'ostrabismo cara* vede un uso ridotto al minimo di tutti gli strumenti della punteggiatura e della *mise en page*: anche la forma più semplice di utilizzo dello spazio bianco, lo strofismo, è del tutto assente. Il v. 5 presenta l'unico uso di uno spazio bianco intraversale di tutta la raccolta, e, assieme ad altri tre versi con rientro tipografico maggiorato, l'unico uso della *punctuation blanche*, in un quadro d'insieme che fa risultare come eccezionali questi pochi casi. In secondo luogo, per il tipo di frasi che accompagna: lo spazio vuoto sembra corrispondere con il posto che dovrebbe essere occupato da un elemento mancante, richiesto dalla sintassi della frase. Certo, la poesia di questa raccolta di Viviani è contraddistinta dal paroliberoismo e dal *nonsense*, e i criteri di plausibilità linguistica che permettono di individuare frasi che richiederebbero la presenza di ulteriori elementi per essere considerate complete sono solo parzialmente applicabili. Tuttavia, nonostante il significato di un testo come questo sia difficilissimo da ricavare – e ci si potrebbe interrogare su quanto abbia senso questo procedimento – e la semantica venga così elusa, vediamo che Viviani tendenzialmente rispetta alcune regole linguistiche, se ci sforziamo di astrarre il piano strettamente grammaticale da quello del senso. In questa conservazione puramente formale, svincolata dalla semantica, della grammatica della lingua, possiamo riconoscere alcune strutture

dell'italiano: ad esempio, la successione *come + se + verbo* al congiuntivo («come se fosse» v. 4); oppure, la formula ricorrente *sostantivo + complemento di specificazione* («boriosità di sorprendere» v. 1, «do stacco del dolore nella branda del semen» v. 2, «dentifricio dell'abitacolo» v. 6). Possiamo perciò supporre che, in presenza della successione *a + infinito del verbo essere + spazio bianco*, lo spazio bianco stia al posto di un elemento che possa completare un ipotetico predicato nominale all'infinito, magari nella forma proverbiale *a essere sincero*. Potremmo forse interpretare questo spazio bianco come un invito rivolto dal poeta al lettore, a partecipare attivamente al gioco di accostamento di significanti rappresentato da questo libro di poesie, colmando la lacuna lasciata. Se questo fosse l'intento però, sembra strano che questo invito compaia in un solo caso isolato in tutta la raccolta, e nemmeno in una posizione macrotestualmente rilevata, come potrebbe essere quella di un testo incipitario. Il senso di questo utilizzo dello spazio bianco rimane perciò in parte enigmatico, ma mostra come anche questo segno di punteggiatura bianca possa essere usato per accompagnare e segnalare una frase difettosa di qualche elemento.

L'ostrabismo cara esce nel '73, e due anni dopo uscirà *Il muro della terra*, raccolta di Giorgio Caproni nella quale troviamo l'uso più memorabile di questo tipo di procedimento, nel testo *Il vetrone*. Caproni è un poeta che «spesso – o almeno in alcuni luoghi salienti della sua scrittura – fa passare attraverso il non dire il punto focale della sua espressione»,⁷⁶ e di ciò *Il vetrone* rappresenta uno dei vertici. In questa importante poesia il soggetto, camminando per Milano, rivede nelle fattezze di un mendicante incontrato lungo la strada quelle di suo padre. Viene così innescata una sovrapposizione in cui «e l'atto di «chiedere la carità» (v. 11) si trasforma nella richiesta di un'estrema parola tra un padre e un figlio – una parola di «addio» (v. 8), di «saluto» (v. 9), di spiegazione che rimane sospesa, letteralmente sospesa nel non-finito dell'ultimo verso e nel suo vuoto tipografico»,⁷⁷ in cui l'ultima frase rimane sintatticamente aperta e uno spazio bianco, delimitato da delle virgolette, occupa il posto di quello che dovrebbe essere l'elemento linguistico finale. Il brusco arrestarsi della parola nella «strada senza uscita» (v. 15) dell'ultima frase è acuito ulteriormente dalla rapidità, dal «ritmo senza sosta» dell'intero testo, messo in luce da Andrea Afribo e determinato da

i versi medio-brevi (tipici di Caproni in generale) e continuamente dinamizzati dai molti enjambements, dalla sequenza polisindetica dei vv. 2-4 («... E io vedevo / [...] e bianco / e il cappottaccio, e il piede...»), dall'incalzare delle frasi l'una sull'altra senza veri e propri segnali di fine. Infatti, i vv. 2-11 si srotolano su un unico periodo, e un solo periodo (per di più appunto sospeso) abbraccia i vv. 16-31. Ulteriori ed evidenti fattori di concitazione e ritmicità ansiosa sono poi le iterazioni e le parentetiche (superfluo segnalarle) tipicamente caproniane. [Afribo e Soldani 2012, p. 240]

“Non c'è più tempo, certo,”

⁷⁶ Zublena 2016, p. 251

⁷⁷ Afribo e Soldani 2012, p. 240

diceva. E io vedevo
 lo sguardo perduto e bianco
 e il cappottaccio, e il piede
 (il piede) che batteva 5
 sul vetrone – la mano
 tesa non già lì allo stremo
 della scala d’addio
 per un saluto, ma forse
 (era un’ora incallita) 10
 per chiedere la carità.

Eh Milano, Milano
 il Ponte Nuovo, la strada
 (l’ho vista, sul Naviglio)
 con scritto: “Strada senza uscita”. 15
 Era mio padre: ed ora
 mi domando nel gelo
 che m’uccide le dita,
 come – mio padre morto
 fin dal ’56 – là 20
 potesse, la mano tesa,
 chiedermi il conto (il torto)
 d’una vita che ho spesa
 tutta a scordarmi, qua
 dove “Non c’è più tempo”, 25
 diceva, non c’è
 più un interstizio – un buco
 magari – per dire
 fuor di vergogna: “Babbo,
 tutti non facciamo altro 30
 – tutti – che “.

[Giorgio Caproni, *Il vetrone*, da *Il muro della terra*, 1975]

Probabilmente il caso di Cesare Viviani e quello caproniano non vanno rapportati con un legame di discendenza diretta, e l’autonomia di Caproni nella sperimentazione delle potenzialità della punteggiatura e della *mise en page* è d’altronde indiscutibile; ma citare l’esempio del *Vetrone* ci è utile per mostrare come questo tipo di uso spazio bianco possa comparire, proprio nel giro d’anni di cui ci stiamo occupando, in tutt’altro contesto linguistico e in un autore con una lunga carriera poetica alle spalle.

Passiamo ora ad immaginare una situazione in cui lo spazio bianco che funge da segnalazione di una lacuna sintattica, come nel caso di Viviani appena visto, sia spinto fino al limite destro del verso. Questo bianco verrà a corrispondere con il vuoto tipografico normalmente presente alla fine di ogni verso. Disponiamo di casi in cui la frase è interrotta, e lasciata incompleta, proprio in corrispondenza della punta del verso: col passaggio al verso seguente si apre una nuova frase, invece di completare quella che viene così abbandonata in punta di verso. Potremmo perciò, a rigor di logica, considerare il bianco tipografico che segnala l’a capo come il trattamento interpuntorio di queste lacune sintattiche, allo stesso

modo in cui abbiamo visto agire i tre punti con funzione omissiva oppure il bianco intraversale di *pilone estremo...* da *L'ostrabismo cara*. Tuttavia, bisogna riconoscere che uno spazio bianco di questa natura non è immediatamente riconoscibile come spia di una lacuna, poiché è indistinguibile dal bianco che, in un regime di metrica libera, è deputato a segnalare la fine di un verso. Durante la lettura, un ipotetico bianco di segnalazione di un *omissis* posto a fine verso denuncia la mancanza di un qualche elemento non più di quanto un qualsiasi a capo non combaciante con la chiusura di un arco sintattico faccia “cadere” la frase e renda incerto il suo proseguimento. Solo continuando la lettura si può placare questa fugace “vertigine” linguistica, o, in casi di lacunosità, prolungarla e trasformarla nello straniamento prodotto dal riconoscimento della mancanza di un elemento grammaticalmente necessario. Insomma, qualsiasi a capo, anche quello in corrispondenza dell'enjambement più marcato, si presenta in prima istanza come un segnale di fine verso e non di lacuna frasale. Se vogliamo considerare oggetto di riflessione anche il trattamento interpuntorio dei casi in cui l'interruzione della frase lasciata incompleta corrisponda con la conclusione del verso, allora dobbiamo essere consapevoli che quella che studiamo è solamente una rifunzionalizzazione, o una ulteriore funzionalizzazione ai fini di segnalazione di una lacuna, di un fatto che è già di per sé sussistente, ovvero lo stacco versale. La precedenza del fattore metrico-versificatorio su quello interpuntorio è certa e incontestabile. È una precedenza di natura logica, per via del dislivello gerarchico tra un fatto *costitutivo* del genere poetico, come è il succedersi dei versi, e uno *occasionale*, ovvero la possibilità di utilizzare un intervallo di spazio vuoto come segno di punteggiatura bianca; e ha inoltre una natura cronologica, poiché non è possibile interpretare un a capo come segnale di una lacuna linguistica – per il quale è necessaria una verifica del prosieguo del testo, che certifichi l'effettiva assenza dell'elemento richiesto – prima di riconoscerlo semplicemente come segnale della fine del verso. Sulla superficie del testo vengono rese indistinguibili le varie ragioni che possono aver portato alla scelta di andare a capo in un determinato punto, poiché vengono “nascoste” dietro lo stesso segno, l'a capo appunto. Parlare dell'a capo come uno dei modi in cui il bianco della pagina può segnalare una interruzione frasale è perciò solo una modalità parziale di trattare una materia più ampia, quella della versificazione. Beninteso, di volta in volta possiamo anche essere persuasi che il motivo per cui un verso finisca in un certo punto sia proprio quello di evidenziare un punto di troncamento linguistico, ma dobbiamo anche essere consapevoli che in questi casi l'aspetto interpuntorio e quello versificatorio si intrecciano inestricabilmente, e che le ricadute sul testo date da un bianco di fine verso corrispondente a una lacuna sintattica sono più ampie rispetto a quelle di un bianco di *omissis* intraversale, poiché si sommano a quelle più strettamente metriche. La conseguenza principale di ciò è che le interruzioni frasali situate in punta di verso a diretto contatto con il bianco sono creano effetti di massimo straniamento ed eversione della norma: l'interruzione appare come un incidente linguistico improvviso e imposto con violenza al discorso, senza che alcuna forma di punteggiatura interpretabile da subito e in primo luogo

come segnalazione di sospensione della frase possa agire come parziale compenso interpuntorio all'irregolarità della sintassi.

A seguito di questa importante premessa, vediamo un testo di De Angelis, su cui torneremo anche nel prossimo capitolo, in cui l'abbandono di un progetto sintattico avviene in corrispondenza di un capo per ben tre volte a breve distanza:

la pazzia
 di una chiarezza, vedere di persona, mettere in comune
 queste cose...
 non sono il luogo di una storia generale, non 15
 si incontreranno mai e non non

la bambina corre con le braccia tese
 dentro il lupo
 il termometro entra nell'ano, gli scalini sono
 sempre di più, il montebianco 20
 ma poi improvvisamente allontana il papà
 e nasce la grande quiete, dentro la quiete
 dentro la
 quiete

è immersa nell'aria, non fa nessun movimento 25
 se non si muove l'aria
 penetra fino in fondo, tocca la sua parete,
 lei urla
 la precauzione, l'angoscia, l'incredibile
 di interrompere 30
 mentre
 ma poi la quiete, improvvisamente, diceva
 nella quiete miracolosa "lascia che decidano
 le stelle" [DA, *All'incrocio di ed...*, vv. 12-34]

I vv. 16, 20 e 31 vedono alla loro fine delle discontinuità linguistiche nette che lasciano una frase inconclusa. In tutti e tre i casi la rottura avviene in corrispondenza della fine del verso. Al v.16 a rimanere orfano è l'avverbio *non*: la ripresa del v.17 è infatti caratterizzata da un nome («la bambina») e non soddisfa perciò la richiesta di reggenza avanzata dall'avverbio in questo contesto. Il rilievo di questa parola è preparato dalla frequenza della sua ripetizione nei vv. 15-16 («*non* sono il luogo di una storia generale, *non* / si incontreranno mai e *non non*»), con un interessante schema: al v. 15 l'avverbio compare due volte, come prima e ultima parola del verso, incorniciandolo; al v. 16 compare altre due volte, nelle ultime due sedi del verso, ribattuto quindi proprio nel momento in cui viene lasciato privo del verbo che grammaticalmente sarebbe richiesto. Il *non* appare quindi a incorniciare il v.15, a conclusione di entrambi

i vv. 15 e 16, in rima identica,⁷⁸ e ripetuto proprio a ridosso della dismissione del progetto sintattico che lo prevede. Il rilievo che con questi espedienti stilistici viene conferito a questa particella, e di riflesso alla natura negativa di quanto detto in questi due versi, è assoluto. Lo spazio interstrofico che segue non fa che fornire ulteriore spazio e respiro al bianco dell'a capo, e quindi alla messa in rilievo dell'avverbio di negazione.

Il secondo caso è interessante perché più contenuto nel suo tasso di eversione linguistica. I vv. 17-20 vedono ripetuta per tre volte la stessa struttura frasale, molto semplice, che vede il soggetto al primo posto, seguito dal verbo, e poi da dalle eventuali espansioni circostanziali. Si crea così un'inerzia sintattica che viene però disattesa in quanto il quarto sintagma nominale introdotto («il montebianco», v. 20) non trova nessun verbo a cui fare da soggetto, ma è seguito, dopo l'a capo, da una congiunzione avversativa che apre un nuovo progetto sintattico, lasciando irrelato il precedente sostantivo. Il bianco di fine verso è usato qui in modo più discreto, poiché i meccanismi di preparazione della lacuna non evidenziano l'elemento sospeso quanto nel caso precedente, e poiché lo stacco versale è semplice, e non strofico.

Il terzo caso è uguale al secondo in quanto a importanza attribuita al bianco; l'aspetto sintattico della lacuna è invece più forte perché l'elemento su cui si arresta il progetto sintattico lasciato incompleto è una parola grammaticale (in questo caso la congiunzione «mentre», v. 31) e non una parola piena, come accadeva al v. 20. Questo testo può perciò risultare paradigmatico per quanto riguarda il tipo di lacunosità che viene solitamente associata al trattamento interpuntorio attraverso un a capo. Possiamo vedere che generalmente gli elementi che vengono “abbandonati” in punta di verso richiedono con maggior esigenza la risoluzione sintattica, rispetto ai casi di lacune sintattiche trattate con altri tipi di punteggiatura; ovvero, è più frequente che, nei casi in cui il trattamento interpuntorio della lacuna sia un semplice a capo, il progetto sintattico incompleto si chiuda su un elemento vuoto, grammaticale, invece che su uno semanticamente pieno. La parola grammaticale, sospesa sul vuoto lasciato dall'incompiutezza della frase di cui fa parte, subisce così una distorsione d'uso particolarmente violenta, poiché la sua funzione linguistica sarebbe proprio quella di stringere i legami che invece in questi casi gli vengono impediti. La sospensione della frase in corrispondenza sia dell'a capo e che di un elemento “debole” del discorso può essere quindi spiegata con due fattori: in primo luogo, la maggiore intensità della lacuna determinata dall'abbandono della frase in corrispondenza di un elemento grammaticale è richiesta per facilitare il suo riconoscimento in mancanza di esplicite denunce interpuntorie; in secondo luogo, l'effetto fortemente straniante di questo tipo di trattamento puntuatorio si addice all'incisività di questo tipo di lacuna. La più forte lacuna di tutto il nostro corpus – considerando l'intensità di una lacuna direttamente

⁷⁸ Nonostante il forte enjambement «non / si incontreranno» (vv. 15-16) renda meno percepibile l'identità fonica.

proporzionale rispetto alla grammaticalità della parola in corrispondenza della quale il progetto sintattico viene interrotto – è infatti proprio di questo tipo:

Non dovremo aver paura, nel quartiere squadrato.
gli uccelli stanno nell'
dava i passi era bello.

15 [Lumelli, (*questo oggetto è disastroso...*, vv. 13-15)]

In cui la frase del v. 14 viene interrotta all'altezza di una preposizione articolata – per altro dove l'articolo assume la sua forma elisa, che quindi anche morfologicamente richiede la presenza di un elemento iniziante per vocale a seguire –, che rimane però priva del sostantivo che dovrebbe accompagnare.

L'uso dell'a capo è il grado zero del trattamento interpuntorio di una lacuna sintattica, e anzi, potrebbe addirittura essere visto come la negazione di ogni trattamento interpuntorio. Nonostante ciò, questo gesto stilistico non ha nulla di discreto, al contrario, risulta, assieme alla chiusura con il punto fermo di una frase interrotta a metà, il trattamento dal risultato più straniante. Non per il contrasto tra segno interpuntorio di chiusura e frase inconclusa, come accade per il punto fermo, ma perché obbliga il lettore a riconoscere in autonomia la mancanza di qualche elemento. Il riconoscimento dell'incompletezza della frase, possibilità solitamente non prevista nelle regole del codice poetico, viene determinato non da un indizio interpuntorio offerto dal poeta – come accade in presenza dei tre punti o di uno spazio bianco interno al verso – ma solo dall'implausibilità grammaticale della frase che si porrebbe davanti al lettore qualora egli scegliesse di considerare linguisticamente continui i "lembi" di testo che si affacciano sui due versanti dell'a capo. Questa scelta interpuntiva si astiene dal suturare le scalfiture del testo, dal fornire un minimo risarcimento alle carenze del discorso. Va inoltre notato come questo tipo di trattamento interpuntorio riproduca iconicamente il processo genetico di una frase inconclusa: a un certo punto la penna si ferma, non trovando le parole con cui continuare, ma nessun segno di interpunzione sigilla il lembo libero del testo, che rimane così perennemente aperto sulla possibilità, mai realizzatasi e troncata dalla pubblicazione del testo, del suo completamento. Vuole insomma essere testimonianza di un processo compositivo difficile. Che questa difficoltà sia vera o solamente recitata per lo sguardo del lettore è un'altra questione, che per ora non ci interessa.

Per concludere le modalità dell'uso del bianco, soffermiamoci velocemente sul caso inverso a quello appena trattato, ovvero quello in cui lo spazio vuoto compaia all'inizio del verso, e non alla fine. Otteniamo così un verso dal rientro tipografico maggiorato. Quando riguarda più versi di seguito, questo tipo di procedimento ha spesso ricadute *organizzative* sul testo, come visto in apertura di paragrafo. Ci occupiamo perciò solo dei casi in cui il rientro riguarda un verso isolato. Analogamente a quanto è stato già visto, creare questo tipo di vuoto attorno al verso può servire a conferire rilievo a quanto detto. È un espediente sfruttato soprattutto da due autori. Saltuariamente da De Angelis, ad esempio in *Bisognava*, a

scolpire nel bianco un'interrogativa fondamentale (e non a caso scelta da Berardinelli e Cordelli come titolo per una delle sezioni de *Il pubblico della poesia*):

Non c'erano tram e si tornava tacendo:
ecco, sorrisi
si ripetono alla stazione e il tempo
ritorna ed è sottratto. Poi
 come credersi autori?
non ero tutto lì discorrendo, eppure ero assolutamente
lì: è difficile

[DA, *Bisognava*, vv. 1-7]

Oppure per rilevare un imperativo negativo. Abbiamo già trattato, quando abbiamo parlato dei passi con proliferazione dei tre punti, della rilevanza degli imperativi negativi nell'economia di *Somiglianze*:

Ma tu passi, non c'è compenso
aggiustamento, smettila: questa verità è qui,
 non opporre.
E guarda i pennelli: distruggili.

[DA, *Le vendette incerte*, vv. 13-16]

O ancora per isolare un sostantivo già ripetuto tre volte, con una sottolineatura che quindi in questo caso è anche ritmica:

ti amo ed è strano ben strano c'è freddo
c'è freddo su via Garigliano c'è freddo c'è pioggia c'è
 freddo
andiamo allo Zara.

[DA, *Guido, la tua ritrovata è barocca*, vv. 13-16]

Più frequentemente questo stilema è usato da Valentino Zeichen, per caratterizzare anche graficamente il motivo centrale di una poesia:

Nel parere lungimirante del proverbio
 “dente per dente”
forse la dentatura è la numerazione di un orologio
e le battute della masticazione divise per dente
contano come istanti di permanenza terrena
sino all'ultima battuta
che in verità coincide
col dente del giudizio.

[Zeichen, 2]

Come avviene anche in quest'altro testo, in cui viene evidenziata con uno spazio bianco anche la *pointe* finale:

Soltanto il sedativo
 “MICTASOL BLU”
dal colore antenato
essendo confuso il sangue
restituisce nobiltà prussiana
almeno all'orina

colorandola di blu.

[Zeichen, *Per una junkerin malata*, vv. 13-19]

Mi paiono invece diversi i casi in cui a essere preceduto da un vuoto bianco sia il primo verso di una poesia. Esempari di questo tipo non sono numerosi, ma sono comunque riscontrabili in vari autori, e ritagliano sia singoli sostantivi,

Le muse
smentiscono sempre se sporca è
la coscienza e il male morale

[Bellezza, *VII*, vv. 1-3]

La libertà
non è liberazione. Ora seguo Copernico.
Prima seguivo Tolomeo, ero annebbiata

[Bettarini, *La rivoluzione copernicana*, vv. 1-3]

che segmenti più estesi,

il guasto dell'accecò la scultura
vividamente accesa non tradisce la tagliola accesa, può smaltire
di più o di seno il genere dell'oppio o i complessi scomposti tanto
vale irritarsi degli untuosi velici con cui credi di novellarcela

[VI, *il guasto dell'accecò...*, vv. 1-4]

Dare il via a un testo con dello spazio vuoto mi sembra un'altra delle strategie di erosione dei confini testuali di cui abbiamo già parlato, e tratteremo ancora nel prossimo paragrafo. Quando il rientro riguarda il primo verso di una strofa l'indebolimento riguarda le segmentazioni interne al testo, e non le soglie che danno sull'esterno, ma il principio mi sembra lo stesso:

[...] Figurati se ho voglia
di scoprirmi...

Chissà perché
Ieri sera a letto, spenta la luce,
la testa ficcata nel cuscino, avrei giurato
di sentire come un *cric crac*
di là, in cucina. [...]

[CU, *Confessione intima*, vv. 13-19]

La libertà non mi aspettava più né a Pescara
né a Pescasseroli né altrove.

Ho imparato a stare al mondo
oppure è la fine: la libertà o la paralisi progressiva
e allora il ferroviere viene solo
[...]
Pescasseroli (no: Pescara): per stare solo
la sera di san Silvestro dannato

...eppure ci metto sempre
un calore enorme – mi si appannano
gli occhiali. Ma dove sono arrivato? (*ricordo solo*)

che pensavo: “mi manca il fiato, ecco,
il cuore mi salta fuori, ora chiedo aiuto.
Aiuto!”).

Il ferroviere

voleva di certo brindare al nuovo anno

[Bettarini, *Fine d'anno*, vv. 8-12, 31-40]

Mi sembra si manifesti in questi casi la volontà di dare inizio ad un proprio testo (o ad una delle sue segmentazioni strofiche interne) in modo sincopato: concependo la pagina come una partitura, uno spazio bianco posto a inizio di poesia o di strofa fa iniziare il discorso “in levare”, su un tempo debole.

Ora che abbiamo concluso la trattazione delle modalità d'interpunzione che costitutivamente, senza necessità di essere sottoposte a un uso particolare o forzato, possono indicare un vuoto o una latenza della parola (e quindi, i tre punti, le righe di punti, lo spazio bianco), possiamo ricavare un'importante osservazione. Ricevendo dalla tradizione poetica novecentesca un certo armamentario di modalità interpuntive, vediamo che gli autori del nostro corpus puntano alla sua espansione formale senza che a ciò corrisponda necessariamente un'espansione qualitativa degli effetti ottenuti e dei significati trasmessi. Ad esempio, si può notare come la partitura paragrafematica più tradizionale fosse dotata di una modalità “nera” per creare uno spazio privo di parola internamente al verso (i tre punti) e di una modalità “bianca” per creare uno spazio analogo esternamente al verso (lo stacco strofico). Nonostante le necessità di segmentazione disponessero di strumenti adatti sia per incidere un verso sia per incidere la sequenza dei versi, vediamo che i poeti del nostro corpus hanno cercato di esaurire le possibilità paragrafematiche, adottando quindi anche una modalità “bianca” di segmentazione interna al verso (lo spazio bianco intraversale) e una modalità “nera” di segmentazione della sequenza versale (la riga di punti). Tonani descrive in questo modo la funzione svolta dalla linea di punti – riferendosi nella fattispecie a una poesia di Zanzotto –, che «scandisce i tempi delle varie unità compositive, rompe l'altrimenti compatta compagine testuale, visualizza il vuoto».⁷⁹ Non è forse questa una descrizione che potrebbe adeguarsi benissimo, in regime di metrica libera, anche alla divisione in strofe? La sovrapposizione degli ambiti d'uso della riga di punti con quella della partizione strofica (sovrapposizione parziale, ma sussistente, che comporta un certo grado di interscambiabilità) è indicata anche da una variante che possiamo trovare confrontando la versione del testo di Cucchi (*In treno*) contenuta nel *Disperso* con quella di un anno precedente, uscita nel *Pubblico della poesia*. La riga di punti presente al v. 96 della versione del '75 viene infatti sostituita da uno spazio bianco che individua così due strofe separate:

i nostri cari amici, gli ospiti attesi da spolpare,
la tavola imbandita, ognuno il suo veleno
.....

⁷⁹ Tonani 2012, p. 341

..... Dai, dai
guardiamoceli bene i nostri album di famiglia.

[Cucchi, (*In treno*), vv. 94-98]

i nostri cari amici, gli ospiti attesi da spolpare,
la tavola imbandita, ognuno il suo veleno.

..... Dai, dai
guardiamoceli bene i nostri album di famiglia.

[CU, (*In treno*), vv. 66-69]

Anche passando dall'esempio specifico del confronto tra riga di punti e bianco interstrofico al quadro generale, l'esempio principe della parziale interscambiabilità degli strumenti interpuntori che abbiamo trattato e della ricerca di esaustività nel loro utilizzo è proprio Maurizio Cucchi. La ricerca dell'esaustività della partitura puntuatoria rappresenta a mio parere una cifra fondamentale della poesia del *Disperso*. Ogni modo possibile di segmentare e "minare dall'interno" il testo poetico è utilizzato: verso a gradino, spazio bianco intraversale, tre puntini, riga di punti (a cui vanno sommati tutti i modi strettamente linguistici di perseguire lo stesso fine, come possono essere le frasi incidentali), con intensità e frequenza tale da rendere vano il fine di distinguere quali siano le motivazioni che portano all'utilizzo di una modalità piuttosto di un'altra. Questi segni di punteggiatura o modi d'impaginazione diventano in una certa misura intercambiabili tra loro, la scelta di impiegarli tutti sembra dettata solo dalla volontà di esibire l'interrezza delle possibilità di interpunzione, e non da quella di ottenere *effetti specifici* con *segni specifici*. Nel momento in cui la libertà interpuntoria e impaginativa diventa una delle caratteristiche peculiari in cui la poesia deposita la propria specificità di genere letterario, questi aspetti del testo tendono ad assumere un'importanza di primo piano, e a essere "sfoggiati" nella pluralità del loro corredo, anche quando, potremmo dire, non se ne darebbe il bisogno. Certo nessun altro autore raggiunge l'esaustività completa di Cucchi, ma tutti quelli apparsi nel presente studio si dotano, con una disposizione graduata, di una molteplicità di strumenti di interpunzione che giunge nei casi estremi a sembrare fine a sé stessa, collocata in un rapporto a volte aleatorio con la realtà strettamente linguistica del testo.

1.4 Usi anomali della punteggiatura

Vediamo in ultima sede i casi in cui l'uso della punteggiatura viene forzato o distorto rispetto alla norma, con il fine di creare della lacunosità o della frammentarietà. Le modalità in cui ciò può avvenire sono soprattutto due. La prima, quando vediamo un'erosione dei segnali paragrafematici di inizio e fine testo. La seconda, quando i segni di punteggiatura che non abbiamo finora trattato vengono usati per mettere ulteriormente in rilievo quelli che costitutivamente si associano a una mancanza (spazi bianchi, tre punti) o per creare autonomamente dei vuoti all'interno del testo.

1.4.1 Erosione dei segnali di confine testuale

Come già abbiamo potuto accennare, l'attenuazione dei segnali di inizio e fine di un testo fa sì che questo appaia non come un oggetto completo ma come un frammento estratto da una totalità che lo supera. Un collegamento con la categoria di incompletezza può essere fatto a prescindere dalla presenza o meno di vuoti interni al testo, poiché basta l'allusione a qualcosa che precede l'inizio e segue la fine, ma che non è consegnato al lettore, per stagliare sullo sfondo del testo una totalità di cui questo non riesce a esaurire la completezza. Questo tipo di procedimento, come vedremo, si configura più spesso non come un fenomeno specifico di uno o più testi singoli (e quindi magari scatenato da precisi nodi tematici e accompagnato da appositi accorgimenti linguistici), bensì come una scelta di poetica a priori, che alcuni degli autori presenti nel nostro corpus realizzano in modo sistematico in ogni testo. È per questo che all'adozione di strategie interpuntorie volte a erodere le soglie del testo non rispondono necessariamente analoghe strategie sul piano linguistico. La forma assunta da questo insieme di testi sembra insomma una forma che "a freddo" potrebbe essere applicata a qualsiasi poesia, poiché nella maggior parte dei casi non stringe un rapporto immediato con il testo specifico, bensì con delle scelte programmatiche di poetica. Questo approccio paragrafematico al testo tende addirittura, con gli autori presenti nel nostro corpus e con il proseguire della vicenda poetica della letteratura italiana, «a costituirsi come una nuova norma, una strategia di predeterminazione del codice poetico e della libertà testuale che tipicamente lo distingue da qualsiasi altra forma discorsiva». ⁸⁰ È quanto emerge dallo studio di Tonani sulla punteggiatura poetica del secondo Novecento – e sostenuto anche da Enrico Testa ⁸¹ –, che rileva come

⁸⁰ Tonani 2012, p. 386

⁸¹ «Il fenomeno in questione [indebolimento dei confini del testo poetico] si presenta caratterizzato da una progressiva grammaticalizzazione nel corso degli anni. S'incontra infatti ad apertura di pagina un po' ovunque». Testa 2006, p. 33

La cifra all'insegna della quale è inscrivibile molta della poesia più recente consiste dunque nella scomparsa dei confini tra il 'prima' e il 'dopo' della poesia, e quindi dei segnali di inizio e fine della scrittura, come se ogni testo fosse preceduto da un antefatto e continuasse in un seguito, o come se spuntasse e scomparisse casualmente.

Questo fenomeno è già emerso nelle opere poetiche, dagli esiti pur lontanissimi, di Giudici e di Sanguineti, mostrando la trasversalità tipica di una 'forma vuota', che prescinde dalle affinità di poetica, essendo puramente legata alla confezione 'esteriore', e che tuttavia, proprio in virtù della sua natura 'superficiale', è infinitamente riempibile di sensi profondi, di significazioni legate – queste sì – alla *Weltanschauung* di ciascun autore, e, in ultima istanza, al poetico in quanto "forma della lontananza" e della differenza rispetto a ogni altra modalità discorsiva. [Tonani 2012, p. 386]

Il modo più tipico con il quale si realizza la scelta di rimuovere i segnali paragrafematici di inizio e di fine testo consiste nell'utilizzo della lettera minuscola per la prima parola di una poesia, e nell'abolizione del punto fermo conclusivo (o dei tre punti, l'altro segno tipografico adibito a concludere, pur con sapore di sospensione, un testo), a favore dell'assenza di qualsiasi forma di divisione interpuntoria tra l'ultima parola e il bianco della pagina. Tra i quattro poeti di cui ho schedato completamente la raccolta di esordio (Cavalli, Cucchi, De Angelis, Viviani) è Viviani a adottare sistematicamente questa *facies* testuale in tutte le poesie che compongono la raccolta *L'ostrabismo cara*. A contatto con una poesia basata sul gioco del significante ed estranea a qualsivoglia regola linguistica che sorvegli la trasmissione di un messaggio, i due accorgimenti paragrafematici che decretano l'abolizione dei segnali di inizio e fine sono ampiamente subordinati alla temperie creata dalla libertà di revoca di qualsiasi regola linguistica. Con l'assunzione di una postura comunicativa, imperniata sulla trasmissione di un significato, dalla raccolta *Merisi* del 1986 in poi, Viviani ripristina anche un uso canonico della punteggiatura. «È evidente, quindi, come in Viviani devianza linguistica e devianza genericamente grafica (ortografica, interpuntiva, tipografica) vadano di pari passo, e come l'uso della minuscola in *incipit* e del non-segno in *explicit* scompaiano del tutto con lo scomparire dei sintomi di quelle scelte infrattive a tutti i livelli del testo». ⁸² Non mi pare insomma che sia necessaria «la presupposizione di un *background* narrativo plurimorfo non esplicitato», ⁸³ che leghi assieme i singoli testi e giustifichi l'assenza dei loro argini liminari con la comune appartenenza a una superiore unità di carattere romanzesco. Ritengo piuttosto che l'assunzione di questo modulo paragrafematico restituisca un'idea del linguaggio come realtà perennemente disposta a una libera stimolazione a fini ludici, con le poesie che rappresentano solo dei singoli tasselli di un artefatto linguistico componibile e indefinitamente espandibile.

Tonani individua una tipologia a tre categorie per chi compie la scelta di eliminare la maiuscola in *incipit* e il punto in *explicit*. L'abolizione dei segnali di inizio e fine può associarsi a un'interpunzione anomala anche all'interno del testo, che può realizzarsi 1) con la «cancellazione totale dei segni di

⁸² Tonani 2012, p. 392

⁸³ Zublena 2005, p. 68

punteggiatura», oppure 2) con una «presenza dei segni interpuntivi fitta e insistita fino all'opacità, alla non trasparenza, all'accumulo che comporta l'effrazione della norma». La modalità 3) è invece quella delle «opere in cui l'iper-schema della non chiusura grafica (minuscola iniziale, assenza di puntuante finale) si accompagna a una punteggiatura perfettamente normalizzata all'interno del testo».⁸⁴ Viviani si pone a cavallo delle categorie prima e terza, in quanto la punteggiatura nei suoi testi non è abolita, anche se certamente ridotta e limitata alla virgola e al punto fermo. Stabilire inoltre se questa punteggiatura soddisfi i propri compiti canonici o se sia soggetta a un uso straniato e distorto non è operazione priva di ambiguità, vista l'impossibilità, per questo tipo di poesia, di risalire a dei legami di senso e alle loro necessarie articolazioni sintattiche.

Per quanto riguarda invece gli autori che consultiamo nel campione della loro opera fornito da *Il pubblico della poesia* vediamo che sono Adriano Spatola, Paolo Prestigiacomo, Attilio Lolini e Giorgio Manacorda a adottare il modulo composto da minuscola in *incipit* e non-segno in *explicit*. Tutti gli autori del *Pubblico della poesia* citati possono essere collocati nella prima categoria della tipizzazione proposta da Tonani che abbiamo poco fa riportato; sebbene Lolini utilizzi a volte le parentesi e Manacorda i due punti, l'uso fatto di questi segni di punteggiatura è straniato o iconico, e non ricopre minimamente i compiti di segmentazione sintattica e chiarificazione testuale affidati solitamente alla punteggiatura. Questi quattro autori, abdicando all'uso della punteggiatura, fanno affidamento solo sulla versificazione come modalità di segmentazione del discorso, espandendo e intensificando in questo modo il dominio della frammentarietà: che diventa così caratteristica non solo esteriore di un testo che non presenta confini precisi, ma anche interiore di poesie frante in versicoli,

mi guardi occhi tristi
e combini
incontri persi
improbabili

così ho deciso
vengo

ricambio il cenno

[Lolini, *Mi guardi occhi tristi*, vv. 1-7]

26. (Metafisica, forse)
sezione contorni
i corpi

circonflessi

catatonici cavi
colori

⁸⁴ Tonani 2015, pp. 383-386

ragazzi all'apparenza

[Manacorda, (26. *Metafisica, forse*)]

oppure in brani più distesi, attraverso l'utilizzo di un verso lungo e libero, senza però che venga a crearsi un discorso coerente e unitario, per la difficoltà nello scorgere un senso logico lineare in un procedere che tende a tratti al nonsense,

se dadovevero volete sapere com'è andata ho a dirvi che ciurmatore
diventai alotta alotta che mi scopersi non buono ad altro mai
che a cicalar co i libri e andar per canneti mattacone disutile

[Prestigiacomio, *XVI*, vv. 1-3]

oppure per l'incapacità dei legami sintattici di superare il respiro di un verso, che rimane quindi unità minima e isolata di un discorso che non si estende oltre i suoi confini.

leccare non serve è azzannare che salva
non è riposo nella stanza ovattata sulla sedia a rotelle
la biassicata paura il ventaglio dell'opportuna sfiducia
l'incastro venoso e arterioso il risparmio del sangue
un calcolo posticipato che costa al destino dell'uomo
la metamorfosi del comunismo che non è il comunismo

[Spatola, *Il poema Stalin*, 3]

Oltre a questi casi di adozione sistematica di una formula interpuntoria abbiamo altri autori in cui l'erosione dei segnali liminari del testo avviene in modo più moderato: perché avviene solo saltuariamente, in alcuni testi, e/o perché questa abolizione viene adottata solo parzialmente. Così Renato Minore abolisce maiuscola e punto finale solo nella quarta parte da *Il convento francescano*, mentre Cavalli sceglie solo l'*incipit* in minuscola in *again again again*. La scelta complementare – solo mancanza di punto finale – è maggiormente frequentata: la troviamo in due testi di De Angelis (*Le vendette incerte* e *Differire*), tre di Cucchi (*La casa, gli estranei, i parenti prossimi*, 3; *Gioco d'azzardo*, 2 e *Concorrenze*, 6), ne *I segni* di Gregorio Scalise e in *Palinodia* di Franco Montesanti. Analoghi sono anche due casi cucchiani di finale in due punti (*Le briciole nel taschino*, 1 e *Levataccia*, 4). Canonizzato dall'uso sistematico di Sanguineti, in quanto segnale polemico di opposizione alla tradizionale separatezza del testo poetico dalla realtà extra-letteraria, questo tipo di finale in Cucchi andrà spiegato anche facendo riferimento alla spiccatissima tendenza dell'autore milanese di disporre le poesie in serie – unità inferiori alle sezioni in cui si divide *Il disperso* ma maggiori delle singole poesie, e percorse da un filo narrativo che le unisce (pur solitamente percepibile solo labilmente, restituito per accenni o frammenti enigmatici). Sempre alla disposizione in serie, unicum per De Angelis, andrà attribuita la mancanza del punto fermo in tutti i frammenti, tranne l'ultimo, che compongono *Dopo, là*. Penso che la preferenza diffusa nella dismissione del punto finale rispetto a quella della maiuscola iniziale, nei casi in cui uno solo di questi tratti sia presente nel testo, trovi spiegazione non appena si consideri la più generale avversione per il punto fermo che sembra caratterizzare molti dei testi del nostro corpus. Insomma, la mancanza di segnalazione puntuatoria del finale di poesia riceve un "appoggio esterno" dall'indebolimento che il punto fermo già subisce negli equilibri interpuntivi

complessivi della poesia di questi anni, tematizzato anche in questi versi di Franco Montesanti: «Improbabile ora il segno che conclude, / e trarne oro, tentare politesse:» (*Stanze per l'anno nuovo*, vv. 1-2). Per quanto riguarda l'assenza di maiuscola a inizio componimento, Tonani fornisce una interpretazione bifronte di questo fenomeno:

Se da un lato l'avvio in minuscola, con il correlato finale non puntuato, si configura come elemento forte, in quanto identitario di un genere, marca soggetta a scattare per così dire quasi in associazione con il poetico, dall'altro lato, però, sembra non avere perso il valore letterale che oppone il «minuscolo» al «maiuscolo» [...]. Forza e debolezza, dunque, si coniugano perfettamente in una modalità grafica che si pone al contempo come scarto (e quindi come marca forte) e come sordina, come attenuazione (un attacco «in levare»). Difficile allora non considerare il minuscolo di molta poesia contemporanea la spia di un più profondo atteggiamento di *understatement*, e quindi un modo per avviare (e connotare) la poesia con una tonalità minore (e si assumano pure questi termini anche nell'accezione musicale), con una postura vocale non gridata (non maiuscola, appunto), ma sussurrata, tesa a evitare la perentorietà stentorea e i modi altisonanti, per inseguire il basso continuo del «bisbis di un bisbidis», che inizia e finisce sempre altrove, in un al di là del testo stesso. [Tonani 2015, pp 386-387]

L'indebolimento dei segnali paragrafematici di apertura e chiusura si può osservare anche internamente al testo, quando gli snodi sintattici di chiusura del periodo non sono accompagnati da punto fermo e maiuscola. Soprattutto De Angelis sceglie a volte di non segnalare la conclusione di un periodo con un punto fermo, ma solo da un a capo al quale però segue una ripresa del discorso in minuscola. Uso il corsivo per segnalare il passaggio da un periodo all'altro:

Ognuno di voi avrà sentito
il morbido sonno, il vortice dolcissimo
che si adagia sul letto
e poi l'albero, la scorza, *l'alga*
gli occhi non resistono
e i flaconi non sono più minacciosi

[DA, "T.S.", vv. 1-6]

[...] in un paesino di pietra
visitato dalle crociate
e ancora cattolico
ogni cosa è sottratta, ogni cosa

eppure
con ideologia
viene *difesa*
pensavi: baciarmi (tanto
non potrai vivere senza secondi fini) baciarmi

[DA, *Bisognava*, vv. 15-22]

[...] Poi (piangevi
ed era legittimo) dalle vie respiratorie microbi
invaderanno
e cosa pretende un pensiero servo

che vuole sistemare il fenomeno, questo,
che annulla
schiacciante

Carlo

andiamo in cortile con le maglie

[DA, *La riunione*, vv. 8-16]

Mentre più diffusa è la mancanza di segnali quando a dividere i due periodi stia perlomeno un bianco interstrofico:

[...] il nostro luogo è quello là
e da qui guardiamo il nostro luogo – moltiplicato)

Allora (se si ritirano)
fino all'osso siamo fermi

[Lumelli, *Esempi di afasia*, vv. 10-13]

non spazia, non lascia ampliarsi ai cenni
quel che ancora ci stringe e che oggi più innerva
(e serenamente spezza i cerchi delle tue anguille,
gli ori imbriglia implacabile in scialbe meraviglie)

Tutto mi data il segno: e perdo i tempi, i giri.

[Montesanti, *Stanze per l'anno nuovo*, vv. 28-32]

Qui con maiuscola senza punto, ma anche, al contrario, con punto senza maiuscola:

cerchi di braccia
per il nero paiolo del mondo.
cancellati
gli esorcismi sui muri.
lisoformio acido muriatico.
su questo percorso di luna-park
appetati. baciare accoppiarsi
attraverso le crepe.

[Doplicher, *Mandala*, 2]

Con la faccia la forma o disfatta bontà
nel guscio del presente chi ti tiene!

mite sottolingua dove lecca
si trasmette al presente per sostanze

[Lumelli, *Con la faccia la forma...*, vv. 1-4]

Felice: io ho la broncopolmonite.
E io le tonsille.
La mia signorina si chiama Marina.

(anche a lei bambini la parola:
di venti anni le sue scarpe bianche
e la vestina).

[Lamarque, *Felice*]

In generale, sembra vigere una certa disinvoltura nell'uso di maiuscola e punto fermo, con esiti estremi di alternanza libera tra segnalazione e non segnalazione dei confini e delle segmentazioni testuali, tanto

da raggiungere un'impressione di aleatorietà. D'altronde, la facoltà di punto fermo e maiuscola di segnalare i margini di un testo è messa in questione non solo dalla loro assenza, ma anche dalla loro presenza in luoghi in cui non sarebbe richiesta. In un testo di Lumelli vediamo un punto fermo tra sostantivo e aggettivo:

Il niente diventa paesaggio.
civile: fra i segni d'aria

[Lumelli, *questo oggetto è disastroso...*, vv. 11-12]

In *Caro papà* di Eros Alesi la maiuscola viene usata nel mezzo di una frase in modo apparentemente casuale, con effetti di sottolineatura di termini:

Che avevo 6-7 anni quando ti vedevo Bello-forte-orgoglioso-sicuro-spavaldo [...] che ti vedevo come l'orco che ti giudicavo un Bastardo perché picchiavi la mia mamma.
[...]
che tu hai voluto fare il Duro.
che non hai trattenuto nessuno.

[Alesi, *Caro papà*]

mentre in Viviani la maiuscola viene addirittura usata a metà parola:

l'animale coltra e il genero spaventa tutti i casseri
l'insostituibile anzianello
offre sempre la busta della maga

[VI, *di manto in manto...*, vv. 4-6]

Si parla di pochi casi, ma essi sono comunque significativi poiché mettono in luce il distacco tra l'uso di alcuni segni paragrafematici che riscontriamo nel nostro corpus e le convenzioni d'uso che danno loro senso. Tornando ai casi di assenza di punto e maiuscola, vediamo che in *Somiglianze* convivono: la possibilità di segnalazione sistematica dell'articolazione periodale con maiuscola e punto fermo (es. *La frazione*), l'abolizione di questa segnalazione (es. *All'incrocio di ed...*), la conclusione sistematica di una strofa con punto fermo e l'inizio della successiva in maiuscola (es. *Prima ancora*), il passaggio sistematico da una strofa all'altra senza questi segnali anche in corrispondenza di fine di periodo (es. *L'ordine, Ora se questo dono*); oppure l'alternanza libera di queste soluzioni all'interno dello stesso testo. Ad esempio, in *Dovunque ma non* sia la seconda che la terza strofa iniziano in maiuscola, ma solo nella seconda ciò avviene dopo un punto fermo:

[...] nessuno lo perdonerebbe
se ritorna ghiaccio, l'essere identico a sé
che non cammina.

Lui risponde, risponde

È dentro, deve continuare, in un ritmo
Infinito, come una parola

[DA, *Dovunque ma non*, vv. 3-8]

In *La stazione senza treni* tra prima e seconda strofa non abbiamo nessun punto ma è presente la maiuscola; tra terza e quarta abbiamo punto e maiuscola, tra quarta e quinta né punto né maiuscola, mentre tra i vv. 17-18 abbiamo l'inizio di un periodo segnalato da maiuscola senza che la fine del precedente veda un punto fermo, anche all'interno della stessa strofa.

Non si può far finta di niente, riprendere la macchina
per le gite in provincia
e le chiese decrepite (ma anche
degli strani passi, vicino ai burroni)

“Perdonami questo amore che è già un'azione” 5

Così la vittoria è di chi
dedica e dimentica.
E cade l'idea di qualcun altro, la follia
di essere al banchetto insieme.

“C'è un confine impercettibile tra il tuo lamento
e il tuo crimine” 10

il pomeriggio di domenica
alcuni nell'agonia
si sporcano
non è facile distruggersi, nel buio di una camera,
e conta solo chi 15
esce per primo
Cercavo di essere difficile. [DA, *La stazione senza treni*, vv. 1-18]

Anche nelle poesie di Valentino Zeichen vige la stessa libertà:

L'alchimia è eresia
la chimica, al contrario, è religiosa
ammirate nelle ascensioni
la competenza che i ministri della chiesa
ebbero in fatto di gas.

Le depressioni della gravità
sono avverse
ad ogni elevazione morale

Invano agguantano
annaspano in aria
per aprire un varco al miracolo [Zeichen, *Assunzioni esemplari*]

Con alternanza tra testi che finiscono con un punto fermo e altri che si interrompono sul bianco della pagina senza nessuna forma di punteggiatura nera. In particolare, sembra che la presenza di altri

dispositivi paragrafematici in chiusura di periodo (come virgolette, parentesi, passaggio dal corsivo o dal maiuscoletto al tondo) favorisca l'assenza del punto, anche se non in modo sistematico:

mentre la tua ottomana
si incendierà sulla spiaggia.

L'orchestra Melacrino eseguirà invano

“Amado Mio”

Se ti riavrà dallo spavento otterrai una parte

[Zeichen, *Indignazione*, vv. 6-10]

L'architetto Duccio che risalta per la sobrietà stilistica
istigato da uno stratega della “risposta flessibile”
involva nel floreale e diviene ornamentale

REGALA ROSE A DONATELLA

Come imitatore

Approfitto di una pausa e mi intrometto fra gli annusamenti
richiedo le rose obsolete
per donarle a MARIA.

“Dalle un mazzo di grissini” [...]

[Zeichen, *Un giorno di rosso trionfo*, vv. 1-9]

contro la prepotenza del futuro
dicendo con rabbia

fermerò qualcosa

Ora si sta spogliando per nessuno.

[DA, *Nella stanza*, vv. 4-7]

(Oppure pensava; apparso nel tempo
ci siamo visti prima di annullarci. Nient'altro.
Ripetilo in ginocchio)

(pensava: servendomi delle parole
ti ho distrutto più volte. Ed era questo
che volevo, risolvendo in un dolore piccolo
uno essenziale)

Dopo le attese
hai ascoltato: [...]

[DA, *Le vendette incerte*, vv. 1-9]

Proprio in relazione a questa incuria nell'uso del punto fermo e alla sua sostituibilità risaltano i casi di uso normale, ad esempio quando ci si cura di porre un punto fermo in conclusione di testo ma dopo delle lunghe parentesi:

Correremo senza domande. Dopo i semafori
c'è la grande calma
del delta, il fiume pacificato nelle paludi
allontanato il padrone, per un secondo.
("Guai se vivrete. Dovete capire, in mezzo alle cose
introvabili, sbriciolare un tempo
che egualmente passa senza di voi")

(“L’arcipelago
che vi apparirà ogni notte
è il perduto
e non si può vivere al confine.
Guardarlo è vederlo da fuori. Ma entrarci
è non poterne più uscire”).

[DA, *Un secondo*, vv. 17-29]

Provando a trarre delle conclusioni dagli usi vari e divergenti a cui sono sottoposti i segnali di inizio e fine del testo e delle sue articolazioni, potremmo osservare che il tendenziale indebolimento dei confini testuali porta all’apertura di spiragli – più o meno grandi, a seconda del tasso di erosione dei segnali di inizio e fine (es. assenza di maiuscola e punto o di solo uno dei due, corrispondenza o meno con un bianco interstrofico) –, anche nei momenti di chiusura che costitutivamente accompagnano un testo letterario, disposti a gestire il suo rapporto con l’esterno o tra le sue partizioni interne. Se per alcuni autori la scelta di indebolire o meno questi segnali di snodo può assumere un carattere programmatico, per molti altri la scelta sembra svolgersi di volta in volta, in modo libero e a tratti aleatorio, non riconducibile a ragioni specifiche. In Zeichen e De Angelis l’indebolimento dei segnali paragrafematici di articolazione riguarda prevalentemente quelli interni al testo, creando così un procedere “torrenziale” del discorso, a volte arginato e altre meno. Una conseguenza secondaria è anche la comparsa di momenti di ambiguità dovuti alla poca chiarezza delle partizioni testuali interne, con passi che si prestano a diverse interpretazioni riguardo ai possibili legami sintattici, aprendo così la poesia a una pluralità di letture. È forse possibile scorgere, anche in questo uso discrepante e poco sorvegliato dei segnali interpuntori di fine e di inizio, traccia della *naïveté* che caratterizza, in grado variabile, questi autori post-sessantotteschi. Riferendosi agli autori raggruppati nelle sezioni terza e quarta (e sono le sezioni che contengono le poesie di Zeichen e De Angelis) della parte antologica de *Il pubblico della poesia*, Alfonso Berardinelli sostiene, nel suo saggio introduttivo *Effetti di deriva*, che «la loro libertà di scelta, di movimento, di atteggiamento e di rapporto con la lingua-realtà circostante e con tutte le linee e le scuole della tradizione poetica moderna è una libertà tanto più duttile e fruttuosa quanto meno è programmatica. La loro è una disponibilità volubile e spregiudicata, che ignora o respinge le costrizioni e le garanzie di progetti e di prospettive unitarie». ⁸⁵ La postura descritta in questi termini da Berardinelli ricava consistenza anche dall’alternanza tra diverse soluzioni interpuntorie, che, in mancanza di una sistemazione coerente e di giustificazioni stilistiche che possano spiegare ogni singola scelta, sembrano voler testimoniare la genuinità e l’immediatezza del processo di scrittura. Va comunque notato che accanto a un gruppo che prevede la possibilità di una dismissione libera degli argini di inizio e fine di una poesia, ve ne sia uno composto da autori che programmaticamente adottano una forma del testo in cui i segnali di inizio e fine sono per quanto possibile assenti, e un altro composto da autori e autrici che intrattengono con le soglie del testo

⁸⁵ Berardinelli 2015, p.59

un rapporto del tutto tradizionale e scolastico, ossia Cavalli, Lamarque, Bellezza, Maraini, Pecora, Paris, Orengo.

Ultima modalità di indebolimento di cui parleremo sarà l'uso delle parentesi in apertura e in chiusura di testo. Iniziare o concludere un testo con una dizione "sordinata", come quella implicata dalla messa tra parentesi, è un altro modo di creare un grado di sfumatura tra la parola e il silenzio extratestuale. Conto nove casi di apertura con parentetica: tre in De Angelis (*Una lettera d'amore*, *Esterno* e *Le vendette incerte*), due in Cucchi (*Nuove ragioni*, 2 e *Quiete*, 6), due in Renato Minore (*Il convento francescano* 12 e 13), due in Angelo Lumelli (*questo oggetto è disastroso... e cosa bella cosa*). Mentre i casi di conclusione in parentetica sono diciassette, uno in De Angelis (*Un secondo*), uno in Cavalli (*Quando ricerco il suono*), e tutti i restanti in Cucchi (*La casa, gli estranei, i parenti stretti*, 3; *Corte dei miracoli*; *Le briciole nel taschino*, 3; *La mappa del tesoro*, 2; *In attesa del dramma*, 1; *Monte Sinai*; *Gioco d'azzardo*, 2; *I fatti della settimana*, 3; *Carburo*; *Libretto personale*, 2; (*primo tempo di un'avventura*), 6; *Nuove ragioni*, 1; *Concorrenze*, 2 e 6; *Quiete*, 5). La tendenza di Cucchi di concludere le poesie con una parentetica è quindi spiccatissima, paragonabile, pur se inferiore per frequenza, a quella di concludere con dei punti di sospensione. Penso possa essere attribuita all'effetto stilistico di dissonanza ottenuto dal porre tra parentesi, e quindi etichettare come accessoria, trascurabile, proprio la parte della poesia che potenzialmente può risemantizzare tutto quando precede, rappresentando *la fine* e *il fine* di tutto il discorso. Queste parentesi conclusive contengono spesso correzioni, precisazioni o insinuazioni che fungono così da *fulmen in clausola*, e la loro cifra stilistica cruciale sarà la discrepanza tra un contributo semantico potenzialmente decisivo e un trattamento grafico-puntuatorio mortificante e riduttivo.⁸⁶

Un discorso analogo a quelli fatti finora vale anche per i quattro casi, tutti cucchiani (*Concorrenze*, 3; *Quiete*, 1, 2 e 3) di poesie incluse interamente tra parentesi:

Un'altra strategia tipografico-interpuntiva che sancisce la continuità del testo poetico oltre gli stretti confini dell'inizio e della fine (e che lo mette in dialogo con i testi che lo precedono e che lo seguono nell'arco del percorso della raccolta e dell'opera) è quella che consiste nel racchiudere il componimento (tutto il componimento, non solo sue porzioni) entro parentesi. Dal punto di vista grafico sembrerebbe un procedimento opposto all'uso dei punti sospensivi, poiché, se questi ultimi sono un segno che mantiene aperto il testo, le parentesi per definizione chiudono (racchiudono, circoscrivono). In realtà, il talvolta concomitante ricorso agli accorgimenti grafici della minuscola di inizio e dell'assenza di punto fermo alla fine della poesia concorrono a

⁸⁶ Penso che in Cucchi la tendenza a concludere un testo in parentetica sia da accostare alla tendenza a concludere le serie di testi, che strutturano gran parte de *Il disperso*, con la poesia più breve del gruppo. Su tredici sequenze organizzate in questo modo (ovvero titolazione comune ma divisione in singole unità numerate) ben otto sono concluse dalla poesia con meno versi. Perdipiù, in sette casi il numero di versi dell'ultimo frammento è uguale o inferiore a quattro. Come nei casi di chiusura in parentesi, il momento della conclusione, quello che potenzialmente prevede una stiletta finale o un elemento inaspettato che risemantizza il resto, coincide con il momento più esiguo e flebile.

rendere le parentesi un indice, altrettanto spaesante, di non-chiuso, di rinvio a qualcosa che – implicito o esplicito che sia – si colloca al di fuori, in un prima e in un dopo rispetto al contenuto parentetico. [Tonani 2015, p. 381]

1.4.2 Altri usi anomali della punteggiatura

Concludiamo il capitolo dedicato alla punteggiatura con la presentazione dei modi in cui anche segni di punteggiatura che di per sé non hanno a che fare con la sospensione o la segnalazione di una qualche assenza (come i due punti o le virgolette) possano essere oggetto di usi specifici che li rendono utili a questi fini.

Abbiamo già visto gli usi della parentesi volti a indebolire le soglie di inizio e fine del testo, ma le potenzialità d'uso di questo segno tipografico sono sfruttate anche in altri modi dagli autori del nostro corpus. La parentesi «ha conquistato una posizione autonoma ed eminente, svuotandosi della sua primaria funzione sintattica e segnalandosi così come pericolante grafema del vuoto e dell'inconcluso».⁸⁷ Abbiamo così le occorrenze di titoli tra parentesi, di (*Nessuno smentisce*) in *Somiglianze*; (*Primo tempo di un'avventura*) e (*In treno*) da *Il disperso*. «Il procedimento, mentre indebolisce il rango espositivo del titolo, sfuma, per assenza di cotesto limitrofo, la funzione sintattica del segno interpuntivo, in favore di una sua funzione armonica e vocale».⁸⁸ «Segnala inoltre un'estrema libertà nel trattamento delle risorse della punteggiatura la tendenza [...] a disporre le parentesi di seguito [...]. L'arbitrio grammaticale va di pari passo con un effetto iconico –) (– evidente nel punto, vuoto, di passaggio dall'una all'altra frase».⁸⁹ Quest'ultimo aspetto (l'effetto iconico prodotto dal punto vuoto di passaggio tra le due parentesi) è in realtà presente solo in una minoranza delle occorrenze, poiché più spesso chi colloca due parentetiche di fila lo fa separando con un a capo, con un punto fermo o con uno stacco strofico le due frasi, mitigando così l'irregolarità grammaticale delle parentesi di seguito. Permane comunque la licenza di utilizzare questo segno anche in assenza di cotesto extra-parentetico limitrofo che preceda e segua la parentesi. In *Un secondo* le due parentesi sono quindi separate da un a capo:

(“Guai se vivrete. Dovete capire, in mezzo alle cose
introvabili, sbriciolare un tempo
che egualmente passa senza di voi”)
(“L'arcipelago
che vi apparirà ogni notte
è il perduto
e non si può vivere al confine.
Guardarlo è vederlo da fuori. Ma entrarci
È non poterne più uscire”).

[DA, *Un secondo*, vv. 21-29]

⁸⁷ Testa 2006, p. 32

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*.

Mentre in *Le vendette incerte* abbiamo prima due parentesi di fila, e poi più avanti nel testo addirittura tre, separate in diverse strofe, che si susseguono ritmando la restituzione dei pensieri di uno dei soggetti che compaiono nella poesia, accomunate dall'anafora del «pensava».

(Oppure pensava: apparsi nel tempo
ci siamo visti prima di annullarci. Nient'altro.
Ripetilo in ginocchio)

(pensava: servendomi delle parole
ti ho distrutto più volte. Ed era questo
che volevo, risolvendo in un dolore piccolo
uno essenziale)

[...]

(Perché pensava: è mostruosa
compassione di te
per terra, che cerchi delle ragioni
e le pronunci, in preghiera)

(ma vendicarsi, con la vernice: in mezzo
a chi resta senza
scuse, risurrezioni
tu hai creduto)

(pensava: perché, senti, nella vita
senti, soffri nella mia compassione:
non si potrà più
esistere)

[DA, *Le vendette incerte*, vv. 1-7, 22-33]

Casi simili in *Fine d'anno* di Mariella Bettarini, *Il convento francescano, 4* di Renato Minore e diversi testi di Cucchi: *La casa, gli estranei, i parenti stretti, 1 e 2*; *La mappa del tesoro*; *Gioco d'azzardo*; *Libretto personale, 2 e Primo tempo di un'avventura, 6*. I casi in cui le due parentesi si succedono sullo stesso verso, creando l'iconismo dello spazio vuoto sono in Minore, con un uso che separa le componenti di una stessa frase, in una frammentazione della catena sintattica simile a quella data dall'uso di versi brevi o brevissimi, ma ottenuta con la punteggiatura nera, e con in più il portato di messa in dubbio e di abbassamento vocale conferito dalla parentesi:

(fratello mio) (ne convieni?)
solo l'amore
(ventilare) (programmare) (terrificare)
è gonna amarena fuori dal centro:

[Minore, *Il convento francescano, 12*, vv. 36-39]

e similmente anche in *che (ancora) (possibilmente) tu scriva poesia*, sia nel titolo che a testo. Le tre occorrenze nel *Disperso* invece riconfermano ulteriormente che la *varietas* interpuntoria è una delle cifre fondamentali dello stile di questo libro. Infatti, tutti e tre i casi vedono un diverso modo di separare le due parentesi: con nulla, con un punto fermo e con uno spazio tipografico bianco intersversale:

il cinemino (un po' di gioia in più
niente di più). (È la mediazione,
la mediazione... Ma se gli marcisse
tutto, se una buona volta...)

[CU, *Le briciole nel taschino*, 3, vv. 11-14]

[...] (Altri
lo giocano nell'acqua per un effetto strano,
come friggesse) (il braccio destro
l'aveva rattrappito, diceva,
per una pentola d'acqua bollente; e divertito,
un po' carogna, se lo spogliava per farmi spaventare...)

[CU, *Carburo*, vv. 4-9]⁹⁰

L'edificio scolastico, nella campagna (la strada
al sole, senza marciapiede) (all'interno

idea di animali, che so... topi...
farfalle...)

[CU, *Concorrenze*, 1, vv. 3-6]

Altro modo di utilizzare la parentesi ai fini di creare impressioni di incompletezza è sconfessarne la natura bimembre. In un caso ciascuno De Angelis e Giuseppe Conte aprono la parentesi, senza poi chiuderla. In De Angelis la parentesi aperta rileva un vocabolo in corrispondenza della fine della poesia. La parentetica viene ridotta ad un suo moncherino, che allude quindi a una totalità discorsiva, parzialmente sommersa dal non detto:

tra due anche corrono
(in sogno) donne cheyennes, pescatori
di spugne

ma domani, vivendo
sarà un effetto (soltanto

[DA, *Dopo, là*, 1, vv. 4-8]

In Conte invece questo tipo di fenomeno si sovrappone con altri usi “cervellotici” della parentesi. La parentesi aperta a p. 131 di *Épater l'artiste* non viene chiusa, ma a essa seguono due intere pagine di versi, in cui vengono aperte e chiuse diverse altre parentesi. In fondo al testo abbiamo addirittura un utilizzo delle parentesi quadre, cosa che accade anche in *Il convento francescano*, 13 di Renato Minore. In questi usi della parentesi una certa solerzia ordinativa, che punta a chiarire i diversi livelli su cui si svolge il discorso, si confonde con l'insabbiarsi della parola all'interno degli spazi aperti dalla parentesi, che, indicando una limitazione del valore del detto e un suo indebolimento tonale, le offrono una specie di “nascondiglio” sicuro. Alla necessità di chiudere la parentesi, e riprendere il discorso, viene sostituita la tendenza a immergersi sempre più in profondità, come in una geometria frattale, in un labirinto parentetico in cui il filo principale del testo poetico sembra perdere importanza, soverchiato da un susseguirsi di precisazioni,

⁹⁰ Effetto simile anche in *La casa, gli estranei, i parenti stretti*, 4, ottenuto però con le virgolette invece che con le parentesi: «ho detto «scusami, / non se ne parli più.» «Ma non è per questo»», vv. 5-6

digressioni e incisi, che si generano una dall'altra e proliferano su loro stesse. Più in generale, osserviamo una tendenza all'inflazione delle porzioni di testo ospitate tra parentesi, con un significato di "sottovoce" e *understatement*. Acquisiscono rilevanza quantitativa, fino anche ad arrivare alla netta prevalenza, le parti di testo dette "di sfuggita", contrassegnate come inessenziali, accessorie, le parti bisognose di altro (il "fuori parentesi") per essere considerate complete.

Anche altre combinazioni interpuntive possono essere usate per creare vuoti o silenzi in un testo poetico. Cucchi ad esempio abbina virgolette, tre punti e a capo per creare un breve effetto di afasia:

...ma la sorpresa... (stringendone la mano
grossa sulla porta)... «vieni» alla madre «...
vieni... dall'aldilà... in carne e ossa... lui...

[CU, *Figure femminili*, 3, vv. 7-9]

Al v. 8 le virgolette si aprono ospitando solo tre punti di sospensione; solo dopo l'a capo arriva la parola a cui i tre punti fanno da *fade in*. I due segni di punteggiatura che concludono il verso vengono separati dal vocabolo a cui fanno appoggio creando l'impressione momentanea di un turno di parola, il cui inizio è segnalato dalle virgolette, riempito solamente dal silenzio di un'esitazione, segnalato dai tre punti. Lo stesso fenomeno, riprodotto in modo più scarno, è anche in *Ricerca; relazione*, dove i tre punti non sono presenti, e l'effetto di momentanea afasia viene creato solo dallo spazio bianco dell'a capo:

[...] «Non sai nemmeno
che cosa prendo» dice «
Certe volte il 90 e dopo il 23».

[CU, *Ricerca; relazione*, vv. 32-34]

A volte possono essere i due punti a essere seguiti dal vuoto; in *Stanze per l'anno nuovo* Franco Montesanti conclude due volte una strofa con i due punti, aprendo quella successiva con una maiuscola, non giustificata dal segno di punteggiatura che la precede. Pare così che al bianco dello stacco strofico corrisponda la mancanza della frase introdotta dai due punti e chiusa da un punto fermo che giustificerebbe la maiuscola in apertura di strofa.

questo che non dà stagioni e gli atti involve,
sgrazia in perfetti ritmi:

Così ferisce a volte un improvviso cenno e sfrena
i sensi ottusi, rispiega larghi gesti.

[...]

esalta agli asfalti i fumi,
lista le acque in fogli di cristallo:

E sotto ai lisci piani digrada e immelma
quanta onda ne resta

[Montesanti, *Stanze per l'anno nuovo*, vv. 43-46 e 63-66]

Lo stesso avviene anche in *Quiete*, 6 di Cucchi. Con un uso poco appariscente ma comunque eversivo, se vogliamo seguire quanto ricordato da Adorno in un saggio sull'interpunzione: «Secondo Karl Kraus i due

punti spalancano la bocca: guai allo scrittore che non la riempie di cibo nutriente».⁹¹ Anche in Renato Minore ai due punti viene apparentemente negata la frase che li dovrebbe seguire e che essi introducono: la funzione cataforica dei due punti viene “strozzata” con una parentesi chiusa posta subito dopo di essi:

(fugit ora:)

(incipit fabula:

in illo tempore

fu il diluvio,

[Minore, *Il convento francescano*, 4, vv. 11-14]

voglio dissociarmi

in un punto radiante

elissoidale

dove

meticolosamente urlando:)

IO VIVO

CON UNA PENA CHE RIMORDE LA COSCIENZA VISCERALE

DELL’ESISTERE.

[Minore, *Il convento francescano*, 6, vv. 42-49]

In cui però la parentesi diventa un dispositivo punteggiato di frammentazione della linea del discorso, senza tuttavia separare nettamente ciò che è interno alla parentesi da ciò che è esterno, con l’arco sintattico che trova continuità anche a cavallo della parentesi chiusa e fornisce quindi soddisfazione alla funzione dei due punti. Diversi brani cucchiani invece rovesciano il rapporto tra mancanze e due punti privandoli del contatto diretto con la frase che li precede, a cui di norma si appoggiano.

«Ma nulla mio caro finalmente
anche per noi un poco di relax»

: «e la domenica sera

quando siam lì in santa pace

mangiamo di fuori».

[CU, *Levataccia*, 5, vv. 7-11]

lo scorrere del film, lo sfogliarsi delle pagine...

: «adesso vai avanti lungo il porticato [...]

[CU, *Libretto personale*, 1, vv.10-11]

(Tutti i parenti, uno per uno,
Orrendi; sfilanti dentro la casa.)

: «ma com’era fredda... com’era gelata!
com’era ritornata bella...»

[CU, *Coincidenze*, vv. 33-36]

I due punti occupano qui il primo posto nel verso, come se la frase che introducono emergesse dal bianco della pagina, dal vuoto silenzioso, con la stessa consequenzialità che lega solitamente le frasi poste ai due versanti dei due punti. Assistiamo quindi a una resa iconica dei momenti di silenzio che introducono e

⁹¹ Adorno 1979, p. 101

quasi giustificano le battute di un colloquio. Con l'usuale, per Cucchi, molteplicità di soluzioni interpuntorie utilizzate per creare effetti simili e intercambiabilità di punteggiatura bianca e nera, abbiamo anche un altro caso in cui la stessa dinamica viene riprodotta con dei puntini di sospensione posti a inizio verso, appena prima dei due punti, a rappresentare l'assenza di parola, come negli altri casi veniva fatto dal bianco della pagina:

«La testa» dici «mi duole.»

«La *mia* testa» ripeti smorfiando.

...: e già ti vedo in pezzi senza scampo

gli attrezzi qua e là.

«Il corpo» dici «il *mio* corpo.»

...: e già ti vedo suddiviso analizzato

e già ti scopro dissociante.

[CU, *Il principio*, vv. 5-10]

In tutti questi esempi vediamo come i segni di punteggiatura acquisiscano una certa autonomia rispetto alle parole, a cui dovrebbero di norma servilmente appoggiarsi. L'interazione tra segni paragrafematici crea delle zone di significanza iconica, quelli che abbiamo già chiamato piccoli *sketch* muti, che mettono in mostra un qualche significato. L'infittirsi dell'uso dell'interpunzione porta a momenti in cui essa sostituisce la parola in quanto elemento semanticamente carico della pagina: anche quando lo scopo non è creare vuoti nello spazio testuale, il passaggio a un linguaggio *muto* (quello iconico della punteggiatura) fa sì che in ciascuno di questi momenti di autonomizzazione della punteggiatura la comunicazione poetica avvenga attraverso un silenzio. «Allora l'ultima sfida, la più estrema, è quella di dare “voce” a segni che, per il nostro alfabeto, non ce l'hanno, trattandosi appunto di “segni paragrafematici”, cioè accostabili a quelli grafematici ma non identificabili con essi perché privi di corrispondenza fonetica. L'interpunzione finisce per significare al posto della parola, eliminando il fastidioso brusio che accompagna quest'ultima». ⁹² E ciò può accadere anche quando i segni di punteggiatura vengono usati in un rapporto apparentemente vincolante con la parola, e a essa subordinati: quando cioè svolgono una funzione mimetica di restituzione sulla pagina scritta delle sfumature della parola parlata. In questi casi spesso la percezione dell'insufficienza dell'interpunzione nel rendere tutte le realizzazioni foniche possibili nella lingua parlata porta spesso a un intensificarsi del loro uso, in modo che la combinazione e la frequenza dei segni di punteggiatura possa far fronte all'ambiguità dei loro significati e alla vaghezza delle loro indicazioni intonative e ritmiche. Mortara Garavelli parla infatti di una diffusa insoddisfazione, tra gli scrittori, per le possibilità del sistema punteggiatorio: «qui sta la ragione dei lamenti di certi scrittori per la povertà dei segni di P.[punteggiatura]: in una sensibilità esasperata per le

⁹² Tonani 2016, p. 38

sfumature intonative del discorso e nell'ostinazione a illudersi di dare una replica, anziché una rappresentazione, dell'oralità nei suoi ritmi, intervalli, timbri, cadenze».⁹³ Il nostro autore maggiormente interessato da questo tipo di ostinazione è, come è stato ampiamente testimoniato, Cucchi.

«Incesto»? Stupida... E se fosse? «La verità»?...

[CU, (*Primo tempo di un'avventura*), 4, v.3]

Incontrando un verso come questo, in cui sembra trovare espressione proprio la «sensibilità esasperata» di cui parla Mortara Garavelli, osserviamo il movimento intonativo che viene proposto dalla fittissima punteggiatura e che vuole avvicinare il testo scritto a una realtà parlata. Al contempo, la punteggiatura usata per suggerire questo saliscendi intonativo frammenta la frase e acquista rilievo quantitativo al punto da poter pensare di sostituire l'elemento sonoro della scrittura (la parola) come elemento principe della pagina. In altri testi abbiamo visto i modi in cui la punteggiatura veniva usata autonomamente per riprodurre i suoni e i gesti non verbali della comunicazione, come quando l'uso dello spazio bianco o dei puntini di sospensione immediatamente dopo l'apertura delle virgolette sembrava voler riprodurre il gesto di una bocca che si apre ma esita prima di prendere parola; oppure in questo esempio, in cui una parentesi – per altro compresa all'interno di un'altra parentesi – contenente solo un punto di domanda può voler riprodurre un suono non verbale di dubbio o sorpresa:

(... ma forse si viaggiava verso la montagna...
o addirittura ritornando dal vulcano... beatamente...
Marudo... Villanterio... Zafferana (?). E non passava...
non passava mai...)

[CU, *Quiete*, 1]

Emerge così un uso della punteggiatura che sembra stare alla parola scritta come la prossemica sta alla parola parlata. La quota di silenzio portata dai segni della punteggiatura acquista così importanza anche quando essi servono alla modulazione della voce. Quando ciò avviene in maniera intensa o frequente sembra che a importare sia, più che ciò che viene detto, la sonorità della voce nella sua varietà di intonazione, inflessione, ritmo e volume. Il tentativo di rendere le dinamiche della lingua parlata con più precisione possibile, restituendo fedelmente l'intera gamma delle possibilità, giunge fino alle vocalizzazioni più flebili e inconsistenti, alle sue gestualità afone e infine, alla sua assenza, al silenzio.

In generale, vista la quantità e la varietà dei casi che abbiamo potuto raccogliere, possiamo affermare che la creazione di porosità all'interno dei testi poetici e la sfilacciatura dei loro confini siano due dei fini verso i quali maggiormente si direziona l'*usus* interpuntorio degli autori del nostro corpus. La poesia di questi anni trova una delle ragioni della propria diversità rispetto agli altri usi della lingua proprio nella libertà paragrafematica. Ne consegue che un approccio “non scolastico” all'interpunzione è riscontrabile con frequenza, spesso anche non motivato in prima istanza da ragioni di ricerca di incompletezza. Tuttavia, abbiamo anche notato come qualsiasi sorta di uso intenso e rilevato

⁹³ Mortara Garavelli 1986, p. 155

dell'interpunzione bianca e nera corra su uno stretto crinale da cui è facile “scivolare” verso risultati interpretabili alla luce della categoria del silenzio e della mancanza di parola, poiché sostituisce i segni sonori della parola con quelli muti dell'interpunzione.

Capitolo 2: Incompletezza sintattica

Un testo potrebbe dirsi incompleto, venire percepito come tale dal lettore, per molti motivi. D'altronde molta dell'oscurità che caratterizza la poesia moderna può essere attribuita proprio al suo procedere brachilogico, attraverso omissioni di nessi logici o passaggi argomentativi che rimangono solamente impliciti, ma che andrebbero ricomposti per una comprensione piena di ciò che viene detto. Anche a livello tematico si può a volte percepire che il discorso portato avanti nel testo poetico manchi di qualcosa per essere esaustivo, che tralasci proprio qualche informazione cruciale. Spesso la parafrasi di una poesia si dilunga maggiormente rispetto al testo originale, riempiendo dei vuoti che questo lasciava: ciò è dovuto proprio alla natura sintetica e selettiva di una parte importante della produzione poetica moderna. La categoria di incompletezza potrebbe quindi estendersi indefinitamente, secondo la tolleranza (o meglio l'intolleranza) del singolo lettore rispetto a procedimenti analogici e omissioni di snodi logici o argomentativi. Per circoscrivere l'ambito della nostra analisi ci limiteremo quindi ai casi in cui si possa parlare di incompletezza per via delle esigenze della sintassi, ai casi in cui la completezza compromessa non sia genericamente tematica o logica, ma strettamente linguistica. Due sono le forme che può assumere un'incompletezza linguistica. Una legata ai meccanismi di referenza, l'altra a quelli di reggenza.

Nel primo caso, trattato nel primo paragrafo di questo capitolo, i fenomeni di incompletezza sono innescati da un uso particolare della deissi e dei rimandi anaforici. Questo tipo di parole intrattiene necessariamente un rapporto di referenza con qualche altro elemento ricavabile dal contesto situazionale, nel quale si svolge lo scambio linguistico, oppure dal contesto linguistico. Sottraendo l'elemento a cui il rimando anaforico/deittico si riferisce si ottiene così una frase incompleta, poiché mancante dell'elemento necessario a specificare il significato di una delle parole che contribuisce alla sua composizione. Vediamo a mo' di esempio l'incipit di un testo di Cucchi:

Non è credibile a sentir/lo con le proprie orecchie.
Viver/lo – ti capisco – un inferno, una vergogna,

un'ansia di scappare (ma restiamo
nei dettagli più essenziali e meno compiaciuti

[CU, *Corte dei miracoli*, vv. 1-4]

I pronomi clitici con cui il testo si apre, che ho evidenziato con il corsivo ai vv. 1 e 2, non hanno un chiaro rapporto referenziale. Cos'è che «non è credibile a sentirlo con le proprie orecchie»? Cos'è che, vissuto in prima persona, è «un inferno, una vergogna, / un'ansia di scappare»? Nemmeno il proseguimento del testo fornisce una risposta a queste domande. I pronomi sono così fruibili solo a metà, sono opachi, non è possibile scorgere dietro di loro l'elemento a cui rimandano. Manca un dato per poter comprendere appieno la frase. Siamo di fronte a un caso di incompletezza di referenza. Capiamo che il testo è carente di alcuni elementi per via della mancata saturazione di un rapporto referenziale. Ci troviamo in realtà al confine tra un'incompletezza propriamente sintattica e un'incompletezza testuale: le frasi di cui tratteremo hanno sempre una forma grammaticalmente corretta, l'incompletezza insorge nel momento in cui consideriamo il rapporto tra la frase e il quadro generale nel quale si colloca. Nonostante possa quindi eccedere da una ricerca condotta sulle incompletezze sintattiche, studieremo anche l'ambito dell'incompletezza di referenza perché gli effetti da essa creati sono del tutto simili a quelli di altri tipi di incompletezza, e con essi spesso si intessono.

L'effetto ottenuto attraverso l'incompletezza di referenza è, spesso, discreto, poiché essa è normalmente presente nelle forme ellittiche assunte dalla lingua nella conversazione orale. L'immersione dell'atto enunciativo in una situazione materiale, in un contesto extra-linguistico, colma, nell'uso quotidiano della lingua, le mancanze che sono riscontrabili invece a rigor di grammatica. I testi che presentano questo tipo di incompletezze non risultano agrammaticali alla lettura, ma, isolati nella pagina di un libro e privati della situazione enunciativa che potrebbe completare il loro messaggio, si prestano ad una lettura che sappia mettere in luce come, sotto un'apparenza ordinaria, in quanto analoga alle forme assunte dalla lingua parlata, possano nascondersi mancanze che pregiudicano il raggiungimento di una completezza totale del messaggio linguistico.

L'altra forma di incompletezza, trattata nell'ultimo paragrafo di questo capitolo, è quella legata ai meccanismi di reggenza. Nel normale funzionamento della lingua, è previsto che alcune parole (o alcune frasi) richiedano la presenza di un'altra parola (o frase) scelta tra un paradigma grammaticalmente stabilito. Un articolo richiede la presenza di un sostantivo, un complemento circostanziale richiede la presenza di un nucleo frasale, una protasi richiede la presenza di un'apodosi, e così via. Quando l'elemento retto è presente, l'elemento reggente diventa necessario, pena la caduta della frase nel dominio dell'agrammaticalità. Vediamo nuovamente il primo verso del testo di apertura del *Disperso*:

Nei pressi di ... trovata la Lambretta. Impolverata, [CU, *La casa, gli estranei, i parenti prossimi*, 1, v. 1]

La preposizione «di» deve necessariamente essere seguita da un sostantivo, che in questo verso è invece assente e sostituito da tre punti in funzione omissiva. Se, come in questo caso, le necessità di reggenza avanzate da una parola o da una frase non trovano soddisfazione all'interno del testo poetico, il lettore

percepisce la mancanza di un qualche elemento linguistico che sarebbe necessario per soddisfare i criteri di esaustività previsti dalla norma della *langue*, e si ha così un caso di incompletezza di reggenza.

Come già accennato, un altro tratto secondo il quale possiamo classificare i casi di incompletezze che raccoglieremo è quello dell'*agrammaticalità*, strettamente legato all'effetto che la lacuna produce nel momento della lettura, alla ricaduta che essa ha sul testo. Le incompletezze di referenza trasportano nella pagina stampata fenomeni normali nella lingua parlata, e la frase da esse interessata rimane perciò grammaticale nella percezione del lettore. Per quanto riguarda invece le incompletezze di reggenza, a volte la lacuna sintattica sarà tanto forte da conferire alla frase un profilo di agrammaticalità. Attraverso questo uso straniante della lingua, il testo sarà allontanato dall'orizzonte della comunicatività. Ciò però non riguarda tutti i casi di incompletezza di reggenza. In alcuni casi, infatti, la grammaticalità può venire preservata: ciò avviene quando la mancanza viene giustificata da una forte componente allusiva della frase, che invita il lettore a colmare la lacuna, dotandolo degli elementi per farlo (e saranno soprattutto i casi di alcune lacune periodali), oppure quando, facendo riferimento alle teorie della grammatica valenziale, a mancare siano gli elementi necessari a saturare tutte le valenze di un dato verbo. Risulta così un uso assoluto e leggermente straniato di tal verbo, senza però che si oltrepassi la soglia dell'*agrammaticalità*.

Il fatto che alcuni tipi di incompletezza siano contemplati nella lingua dell'uso, e possano quindi risultare normali, costringe a una precisazione sulle modalità con cui procederemo e sul rapporto tra i modelli astratti di correttezza linguistica estrapolabili dalla competenza di ciascun parlante e le realizzazioni effettive delle potenzialità della *langue* nel processo di enunciazione. Come sostenuto da Francesco Sabatini

oggi siamo certamente più convinti sia della fondatezza teorica sia dell'utilità pratica di distinguere tra le unità sintattiche modello, non orientate a specifici scopi comunicativi eppure dotate di una spiccata autosufficienza sintattica e semantica, e le unità testuali (isolabili in base agli stacchi fonici e grafici) che sono improntate a tali scopi e che chiaramente acquistano il loro significato dai rapporti con la situazione e, se ci sono, con le altre unità co-testuali, assai spesso attraverso inferenze. Alle prime bisogna fare riferimento per cogliere più facilmente alcuni meccanismi generali della lingua; alle seconde e alla dinamica comunicativa bisogna invece guardare per scoprire varie potenzialità, altrimenti non visibili o inspiegabili, di molti elementi della lingua [Sabatini 1997, p. 115]

Alcune frasi che, analizzate "a rigor di grammatica", saranno trovate lacunose potranno poi rivelarsi del tutto trasparenti e complete sul piano del senso, una volta considerato il rapporto con il loro cotesto. Tuttavia, nonostante la loro completezza semantica, dovremo comunque considerare queste frasi, in un primo momento, come soggette a qualche forma di mancanza; scremando poi nel momento dell'analisi tra i casi di lacunosità sintattica stranianti e quelli invece più normali. «Sarà sempre necessario che la descrizione degli [...] elementi e aspetti della lingua, parta dalle dimensioni frasali, comunemente dette

grammaticali, purché poi si passi però a dare pieno risalto alle dimensioni testuali». ⁹⁴ Il testo dovrà inizialmente essere studiato come se fosse composto da «unità sintattiche modello», in modo che il criterio di selezione dei passi interessati da incompletezza sia un criterio *linguistico*, legato a dei modelli grammaticali di frase *astratti* e quindi maneggiabili senza troppa ambiguità, distinguendo solo in un secondo momento i passi in cui la lacunosità possa essere revocata e come risarcita sul piano del senso. Se volessimo individuare *solo* i passi in cui anche il senso del testo viene effettivamente compromesso da mancanze sintattiche, senza passare prima per una selezione basata su regole linguistiche e su «unità sintattiche modello», il criterio di individuazione della lacunosità semantica sarebbe troppo soggettivo, troppo legato alle diverse possibili letture e interpretazioni di un testo, tanto da rendere opinabile la gran parte della selezione proposta.

Come già osservato, un testo può risultare incompleto alla lettura poiché la norma linguistica richiederebbe la presenza di ulteriori parole o frasi per soddisfare i criteri di completezza che conferiscono a un testo le caratteristiche della grammaticalità e della comunicatività trasparente. Questa *assenza* viene però sempre intuita per via della *presenza* di altre parole o frasi, che dovrebbero reggere o riferirsi all'elemento mancante. Il tipo di incompletezza che si crea per via sintattica è perciò un'incompletezza *riflessa*. Le mancanze della sintassi si accompagnano necessariamente alle sue presenze, e sono da esse inestricabili. Una lacuna sintattica non potrà mai creare lo stesso effetto di, ad esempio, una riga di punti posta tra due periodi perfettamente conclusi, che segnala l'assenza completa di una porzione di testo, di cui non ci rimane nulla se non il contorno vuoto, la traccia disposta a segnalare la perduta presenza di ciò che è *del tutto* svanito. Il vuoto creato da una lacuna sintattica non è mai assoluto, ma sempre connesso a una componente di pienezza: quella della porzione di testo che riflette sul lettore, attraverso le esigenze della grammatica, la traccia fantasmatica di ciò che manca.

⁹⁴ Sabatini 1997, p. 127

2.1 Incompletezze di referenza

Abbiamo già potuto parlare delle strategie interpuntorie che contribuiscono a modellare il testo poetico come un frammento di una realtà maggiore che rimane, del tutto o in parte, irrecuperabile, e di come si possa parlare, anche in questi casi, di effetto di incompletezza. Lo stesso tipo di risultato può anche essere ottenuto attraverso procedimenti che riguardano la sintassi del testo. A proposito, Enrico Testa sostiene che nella poesia dell'ultimo Novecento

la dimensione d'enigma della poesia è riconquistata e raffigurata, sotto l'aspetto tecnico-compositivo, presentando il testo come un enunciato che presuppone e segue un altro che viene taciuto. [...] Questo aspetto enigmatico e straniante della lingua poetica, talvolta chiarito e risolto dalla dimensione macrotestuale del libro [...], è anche rafforzato dalla presenza, in apertura di testo, dei segni della deissi: indicatori di tempi, luoghi e persone non direttamente riconoscibili e non sempre recuperabili attraverso lo svolgimento tematico del 'discorso' successivo, consegnano il lettore a situazioni che sfuggono ad una lineare comprensione, mimando così l'inquietudine che percorre la relazione con l'alterità. [Testa 1999, p. 149]

La violazione dei rapporti di referenza che i deittici intrattengono con elementi del contesto situazionale nel quale si svolge uno scambio comunicativo o con elementi del contesto linguistico può quindi essere interpretata alla luce della categoria di incompletezza. Il tipo di incompletezza di cui parliamo ora è quindi quello che abbiamo incontrato nei casi di erosione dei segnali di confine testuale: piuttosto che alla creazione di vuoti interni, l'uso irrelato dei deittici punta alla rappresentazione del testo poetico come qualcosa di detratto dalla realtà che gli conferiva pienezza di senso: da un più ampio discorso linguistico che cela i legami anaforici che potrebbero chiarire i rapporti di referenza, oppure da una situazione comunicativa che nel contesto materiale possa contenere gli oggetti a cui i deittici fanno riferimento (in questo caso si prevede quindi anche una certa connotazione della poesia come testo orale, spesso con fini interlocutori).

2.1.1 Deittici e anaforici privi di chiaro rapporto referenziale

Veniamo quindi allo studio di testi in cui «il rapporto [della deissi] con il referente è allentato, e la trama che talvolta guida ad una ricostruzione della presunta situazione contestuale d'origine e dei suoi riferimenti extrapoetici è esile, sottile o tranciata con violenza».⁹⁵ Questo tipo di approccio ai rapporti

⁹⁵ Testa 1986, p. 118

referenziali che legano la parola a un contesto – la situazione, fittizia o reale, nella quale si svolge lo scambio comunicativo – e a un contesto linguistico, è ampiamente diffuso nel secondo Novecento italiano, e pervasivo anche negli autori qui presi in considerazione. Secondo Paolo Zublena infatti, «l'inscrutabilità del referente di un anaforico privo di antecedente esplicito e la inscrutabilità o difficile identificabilità del referente di un deittico spaziale» sono «procedimenti che diventeranno assai diffusi nella poesia dei nati negli anni '40-'50».⁹⁶

Sulle soglie dei testi, andrà notata la ricorrente presenza, nei titoli di *Somiglianze*, di deittici temporali e spaziali. Abbiamo infatti *Laggiù senza; Ora se questo dono; Essere qui; Ora; Prima ancora; Dopo, là; Allora l'acqua; Adesso*. Questa tendenza nella titolazione andrà correlata a mio parere ad uno dei nodi cruciali dell'impianto valoriale di questo libro, ovvero la capacità di immergersi nell'attimo e luogo presenti, che fa leggere, nei due versi finali di *La luce sulle tempie*: «pensa al tempo / e alla sua unica parola d'amore: "adesso"». La valorizzazione dell'immersione nel presente è creata anche dalla messa in risalto nei titoli delle parole che indicano il *qui e ora*, e, come contraltare, degli altri deittici spazio-temporali che a esso si oppongono e che assumono il loro significato proprio attraverso il loro posizionamento nel sistema di riferimento centrato sull'attimo e sul luogo dell'enunciazione. Per quanto riguarda questo impianto valoriale,

i deittici e più in generale gli indicatori spazio-temporali sono organizzati in un sistema gerarchico che riflette l'ideologia dell'autore, fondata sui valori del *qui e ora* da un lato, e su quelli di un *oltre* e di una *prima volta* assoluti che, di fatto, costituiscono il corrispettivo su un piano tendenzialmente sovra-fenomenico di ciò che l'attimo decisivo rappresentava su quello della contingenza. [Villa 2019, p. 165]

Il *qui e ora* è quindi importante per una presa di posizione filosofica, a prescindere dal luogo che nel caso specifico rappresenti il *qui* e dal tempo che rappresenti l'*ora*. È per questo che De Angelis può isolare la deissi spaziale e temporale nel titolo (distanziandola da ogni riferimento testuale che possa riempire di contenuto specifico queste parole referenziali), poiché essa riceve il suo credito, nel sistema di *Somiglianze*, in quanto rappresentante astratto di *ogni* concreta collocazione spaziotemporale nel quale può trovarsi l'io.

Passando ora al corpo dei testi, e sempre a proposito della deissi di spazio e di tempo, che segnalo negli esempi seguenti con il corsivo, possiamo trovarla spesso in apertura di testo:

Essendo stati chiamati
non è mai buio, *qui*,
ma è sempre più tardi, in mezzo
ai doveri, sui tram, immergendosi tra i cappotti

[DA, *Dove tutto è in relazione*, vv. 1-4]

Se mi guardi bene sto già pensando

⁹⁶ Zublena 2013, p. 85

al giorno non lontano in cui dovrò sgomberare la mia roba di *qui*
per portare tutto nell'altra casa. [CU, *Il magone*, vv. 1-3]

Qui non è più il cervello
che detta legge.

Mi sono organizzato ormai
diversamente. [CU, *Il principio*, vv. 1-4]

Poi mi accorgo che l'io, il prode nemico attaccato
al suo corpo mortale, è sempre nel futuro ciò che aspiro [Bellezza, *Poi mi accorgo...*, vv. 1-2]

Fin che si scherza va bene.
Ora basta. Le rondini in pugno,
lancio anch'io gridi, [Bettarini, *E sono un uomo*, vv. 1-3]

L'angoscia *qui* non esiste, tutto depura in bianche fumate
quiete sulla città della piana e le separa un verdore [Doplicher, *La cenere, 1*, vv. 1-2]

I singulti di castità *v'affiorano*
di centurie di religiosi disposti al sacrificio [Minore, *Il convento francescano, 6*, vv. 1-2]

Improbabile *ora* il segno che conclude,
e trarne oro, tentare politesse: [Montesanti, *Stanze per l'anno nuovo*, vv. 1-2]

Ma anche in casi posti nel mezzo del testo a volte non troviamo alcuna indicazione che possa ulteriormente specificare e chiarire la referenza:

«Ma nulla mio caro finalmente
anche per noi un poco di relax»

: «e la domenica sera
quando siam *li* in santa pace
mangiamo di fuori». [CU, *Levataccia, 5*, vv. 7-11]

Essere primi senza secondi
di sera, sulla neve, con lo sguardo
sempre più orizzontale in lontananza, non è mai
previsto ritornare
in questo condividere senza divisione, istante 5
immotivato:

innocente e infedele, perché *li* non c'è
sosta e manca soltanto un passo
per giungere all'inizio.
Chiunque entri 10
verrà riconosciuto, con amore. [DA, *Verso un luogo*]

A ben guardare in questo testo di De Angelis non si può semplicemente parlare di mancanza di referenza per il deittico spaziale del v. 7. Infatti, potremmo scegliere di leggerlo come un riferimento al *luogo* del titolo, oppure al complemento di luogo «sulla neve» del v. 2, oppure ancora, con un processo analogico di spazializzazione della dimensione temporale, all'«istante / immotivato» (vv. 5-6). Possiamo perciò sostenere che il confine tra la *mancanza* di referenza e l'*ambiguità* della referenza di un deittico sia un confine di natura *interpretativa*, legato alla lettura particolare che si fa dei possibili legami anaforici presenti in un testo.

Lo stesso accade anche con altri tipi di deissi, quando la troviamo non in apertura ma nel mezzo del testo. In questi casi la molteplicità, che a volte è addirittura abbondanza, dei possibili elementi testuali a cui potrebbe legarsi, fa sì che tra le varie opzioni parimenti plausibili di legame referenziale, possa essere contemplata anche l'opzione della *mancanza* dell'elemento da collegare al deittico. Insomma, in una situazione di forte ambiguità referenziale l'impossibilità di identificare univocamente l'elemento corretto sfocia in un effetto che è analogo a quello creato dai casi in cui non si possa trovare nessun plausibile referente per il deittico. Tra la molteplicità delle letture possibili si fa strada anche quella per cui l'elemento che con certezza risulterebbe il referente corretto, stagliandosi sopra le altre opzioni possibili ma meno plausibili, sia rimasto fuori dal testo. Vediamo due esempi tratti da De Angelis:

(e poi il mondo si rivolge a qualcuno
che non c'entra
e chiede
a lui col suo timore di essere cercato
proprio a lui...) 5

e poi la paura
di cominciare con uno sbaglio
e non si può dirlo a nessuno
o gettarsi indietro, fino alle aste
e ai puntini, al grembo, quando mi amavano
senza chiamarmi. 10
Martedì sera: sembra di tutti questa piazza
ma è terribile, è mia. [DA, *Esterno*]

Entrambe le strofe si aprono con il connettivo «e poi», alludendo a un completamento di un discorso che precede quanto riportato nel testo. A questa impressione contribuisce anche l'uso della minuscola in attacco di entrambe le strofe. Al v. 8 troviamo poi il pronome clitico *lo*, nella frase «e non si può dirlo a nessuno». Questo deittico non ha un referente chiaro, univoco; potremmo formulare varie ipotesi, cos'è che *non si può dire a nessuno*? Forse di avere «paura / di cominciare con uno sbaglio» (vv. 6-7), oppure il «timore di essere cercato» (v.4), o ancora si potrebbe non poter dire la risposta a ciò che *il mondo chiede rivolgendosi a qualcuno* (vv. 1-3). Per le ultime due opzioni la connessione referenziale è però resa più difficoltosa dalla presenza della parentesi e del rientro tipografico, che sembrano isolare la prima strofa

come un momento enunciativo indipendente dalla seconda. La situazione è inoltre complicata anche dallo straniamento derivante dai bruschi salti di persona che scindono la poesia: nella prima strofa si parla indefinitamente di «qualcuno» (v. 1), poi focalizzato in un pronome personale («lui», vv. 4 e 5), nella seconda si passa all'impersonale («non *si* può», v. 8) che però è connesso attraverso la subordinata temporale del v. 10 a un'introduzione ingiustificata della prima persona («quando *mi* amavano / senza chiamar*mi*», vv. 10-11) che chiude poi il testo, contrapponendosi a un generico «tutti» («sembra di tutti questa piazza / ma è terribile, è *mia*», vv. 12-13). In questa complessa matassa testuale può insinuarsi il dubbio che il referente del clitico del v. 8 non sia tra gli elementi presenti a testo, ma sia invece nascosto nella totalità discorsiva che supera le dimensioni della poesia, e che lascia le sue tracce linguistiche negli *incipit* di strofa («(e poi il mondo si rivolge a qualcuno», v. 1, «e poi la paura», v. 6; sono i versi di apertura della prima e della seconda strofa, entrambi segnati dall'uso della minuscola e dal connettivo testuale *e poi*, segnali della connessione di quanto viene detto nelle due strofe con un discorso virtuale che precede e rimane fuori dal testo). I processi di integrazione contestuale utili a recuperare la referenza di un deittico o di un pronome con rimando anaforico sono «procedimenti brachilogici indispensabili alla comunicazione in quanto aspetti dell'economia linguistica». ⁹⁷ La capacità di portarli a termine rientra nelle competenze di ogni parlante. Ma se nell'uso normale della lingua, nel quale ogni enunciato è provvisto del proprio contesto linguistico e situazionale, questi processi integrativi possono essere implementati senza eccessive difficoltà e equivocità, in questo tipo di uso poetico della deissi l'autore sceglie invece di porre un ostacolo al processo di integrazione, opacizzando la deissi, rendendola un elemento di ambiguità e apertura a diverse letture. «Accade in poesia che quelli che nella lingua d'uso sono semplici incidenti della comunicazione, o al limite strategie di ambiguità finalizzate a scopi pragmatici precisi, diventino inquietanti manifestazioni dell'assenza, o vuoti recipienti che danno una forma linguistica alla perdita». ⁹⁸

Vediamo anche le prime due strofe di *STP*:

Anche un mezzogiorno di sole, impensabile, sul golfo era la vita richiesta, che aumentava. Forse l'inizio non è mai una violenza. È dopo:	5
basta uno sguardo e ritorna falsa la menzogna che avverava capitando addosso a una verità tra matematica e schizofrenia quando il mondo prende la forma di un bisogno e l'intimo di questo esterno è ancora da raccontare a chi è più in là, nelle cellule	10

⁹⁷ Mortara Garavelli 1971b, p. 287

⁹⁸ Zublena 2013, p. 85

... è bello ma permette di uscirne
 e più ritorno più mi allontanano 15
 è un incontro prima dell'aurora
 vorrei poter dire
 "è vero dunque si può anche non dimostrarlo" [DA, *STP*, vv. 1-18]

Al v. 14 troviamo il pronome «uscirne», che non ha un referente chiaro. Potrebbe forse riferirsi al «mezzogiorno» (v. 1) o al «golfo» (v. 2) dell'incipit, o al «mondo» del v. 10 o all'«esterno» del v. 11. Anche qui però la strofa che contiene il deittico criptico viene rappresentata come stralcio di un discorso che in parte rimane extratestuale, attraverso i tre punti in ingresso, alla minuscola e al rientro tipografico che separa la seconda strofa dalla prima. Anche qui è quindi plausibile ipotizzare che il referente del deittico di moto da luogo sia tra ciò che la poesia *non è riuscita a includere*. L'incertezza referenziale interessa anche il clitico del v. 18 («dimostrarlo»): il rimando è al soggetto del verbo dello stesso verso («è vero») e con tutta probabilità anche a quello del v. 14 («è bello») ma l'identità del soggetto di queste terze persone non è specificata ulteriormente, e rimane irrecuperabile.

Lo stesso tipo di fenomeno interessa numerosi altri testi di De Angelis, che trova proprio nelle «anafore senza antecedente espresso», nei «deittici privi di un riferimento» uno dei cardini della particolare oscurità della sua poesia. I suoi sono testi «costruiti secondo principi che apertamente contraddicono le regole standard della coesione e della coerenza, con una conseguenza inevitabile e palmare: sono testi di cui è difficile capire il senso anche se, diversamente dalle pagine dello sperimentalismo, un senso e una 'trama' sembrano senz'altro esistere».⁹⁹ Mantengo le citazioni più brevi ma segnalo i deittici con il corsivo:

perché la forza che spinge la pioggia fuori
 è la sua: "tenta
 ancora, tenta sempre in un'altra direzione.
Lo troverai, se non prepari
 Sceglierai, se non hai mai deciso." [DA, *Laggiù senza*, vv. 17-21]

e il corridoio deserto si allunga
 mentre i gomiti, appoggiati al finestrino
 "tu sei ancora lì,
 ma è il tempo di cambiare attese" [DA, *Il corridoio del treno*, vv. 6-9]

("tu sei sola") e intanto
 è vero, si avvicina
 e anche
 ("facciamolo, ma presto")
 forse si può ancora
 separarsi dai nomi, così potenti e vecchi [DA, *Se non esci*, vv. 7-12]

⁹⁹ Afrifo e Soldani 2012, p. 160

tutto
assomiglia a qualcuno
e *lo* richiama, respira nel *suo*, non vuole
morire, *lo* aspetta con la luce di un riflettore
acceso sopra l'acqua, con la
piena imperforabile
c'è un cunicolo solo e non basta
ma siamo vivi, dicevi, ancora vivi

i carri tebani, il guerriero,
la mamma, sottraiamo da *qui*, portiamo altrove
è la storia dei fratelli
la tazza di caffè, il desiderio tremante
alla notizia del *suo* ritorno

[DA, *Ora se questo dono*, vv. 47-59]¹⁰⁰

Soprattutto nei testi lunghi, e quindi ricchi di possibili referenti da legare ai deittici, come l'ultimo qui riportato, diventa difficile ricostruire la rete di rimandi del testo, tanto più quanto sono intensi gli altri tratti che caratterizzano l'oscurità dello stile di De Angelis, come ad esempio «confini e ruoli sintattici ambigui – il soggetto può anche essere l'oggetto di una frase, una parola può appartenere a una frase oppure a un'altra che precede o segue» e «inavvertiti cambi di discorso e di locutore, passaggi a sorpresa dal discorso indiretto a quello diretto e così via».¹⁰¹ Come si sarà visto dagli esempi elencati l'incertezza relazionale spesso fa sistema con fattori che contrassegnano il testo come frammento di un discorso orale (marche linguistiche o interpuntorie, come le virgolette, di oralità) oppure con altre parole indefinite, come *tutto*, *nessuno*, *qualcuno* ecc.

Ciò accade anche negli esempi che troviamo nei testi degli altri autori:

Li hanno parlato tutti ma non si sentiva niente
Perché tutti discutevano parlavano con gli altri,
anche se non c'entravano niente, ed io erano anni
che non *lo* facevo; ora mi sentivo ancora la voglia
e ogni tanto gridare e poi ancora discutere

[Di Raco, *Resoconto*, vv. 12-16]

[...] Per questo scappo a prendere il treno
delle zero e diciotto, caro signore, per
Pescasseroli (no: Pescara): per stare solo
la sera di san Silvestro dannato

...eppure *ci* metto sempre
un calore enorme – mi si appannano
gli occhiali. [...]

[Bettarini, *Fine d'anno*, vv. 29-35]

[...] degli altri anche le piccole ore – “è tutto cambiato” –

¹⁰⁰ E cfr. ancora *Essere qui, Lo stato conferito, Tutti e Tenterà*.

¹⁰¹ Afriso e Soldani 2012, p. 160

del sabato, “no, non mi ama”; e in spalla per l’asta portava la grossa bici dipinta di nero, solo.

Proprio quel giorno *glie/lo* rubavano mentre “quelle stanno in poltrona” adesso umida sulla provinciale gli pedalava dietro “stanotte centopensieri” [Doplicher, *La cenere*, 3, vv. 5-9]

il sole che s’apre a scatti,
e fatuo barbaglia ai volti,
esalta agli asfalti i fumi,
lista le acque in fogli di cristallo:

E sotto ai lisci piani digrada e immelma
quanta onda *ne* resta,
e via con questa quel che ci tiene ancora

[Montesanti, *Stanze per l’anno nuovo*, vv. 61-67]

Prevedibilmente, l’autore in cui questo fenomeno ha più ricorrenze, assieme a De Angelis, è Cucchi.

Bello sì il furbo, ma noi altri lo sappiamo,
noi sì, quello che costa la briciola, il boccone (un po’ di gioia
in più, niente di più) la punta di matita, il foglio di quaderno (non si sciupa
niente – niente va mai sciupato) il bastoncino, la cordetta col vestito
magari della festa (“comodo *farne* a meno, quando si può
tenerne sette, quindici, trentuno...”); e ancora il temperino, il sanguiss,
l’astuccio, le scarpe, il paletò,
il cinemino (un po’ di gioia in più
niente di più). (È la mediazione,
la mediazione... Ma se *gli* marcisse
tutto, se una buona volta...)

[CU, *Le briciole nel taschino*, 3, vv. 4-14]

Entro come un ladro (la porta
semi aperta) senza il barlume di un’attenuante
disposto tutt’al più a un sorriso ebete, acchiappando scuse,
pronto a schivare mosconi,
ragnetti, zanzare, nuovi scarafaggi. Sette i sacchi
di rifiuti traboccanti in fila nella tana (*questo*
se *li* coltiva, se *li* alleva,
ci gode...) *Lui*...
in un angolo, di spalle, che mangia in piedi, curvo...
[...]

“Giusto tagliare i ponti. Non lo nego. Se per giunta
è vero, come è vero, quello che mi spieghi,
di certi *suo*i trascorsi e di “cattive abitudini”...
Ma con tutto, in pigiama di flanella, dentro il cortile
dell’ospedale che mi aspetta, veder*lo* farfugliare
con un tizio fra i quattro denti neri.

[CU, (*In treno*), vv. 7-16 e 48-53]

– Ma non risulta iscritto
in questo registro di popolazione.

.....

(Tutte bugie; se te *lo* chiedo non te ne ricordi...
Seguito all'avventura, quale che sia, non conta...

[CU, *Quiete*, 5, vv. 11-15]

A volte, come nei due casi seguenti, è lo stesso io poetico a mettere in luce l'ambiguità, l'incertezza nella referenza del pronome personale, con le espressioni che evidenzio col corsivo:

Dei mobili solo l'impronta sudicia sui muri.
Ma chi gira in vestaglia, al buio,
in anticamera?

Lei? (*quale, poi...*)

Fino alla consumazione dell'atto
portato il gioco, l'incesto.

[CU, *Figure femminili*, 1, vv. 5-10]

Impressioni sovrapposte. In cucina,
rumore di piatti. *Tu? Lei?* (*L'una? L'altra?*) Una fase
intermedia?

[CU, *Figure femminili*, 2, vv. 8-10]

In *Levataccia* il deittico personale che compare all'ultimo verso è sicuramente irrelato, poiché a testo non è possibile trovare nessun elemento che si accordi al pronome femminile. Lo si vede leggendo l'intero testo:

Caricare la sveglia fino quasi
a far saltare la molla. (Tutto solo
nel buio della notte a ferragosto.) Preparato
ad assistere al rituale incubo-film. Il tema
dominante è rilevabile
nell'inseguimento linguafuori dell'obiettivo
e nel progressivo suo sadico allontanamento.

Tra l'altro: "sognato di un tale –
ma chi era? crepato per il cancro pure lui
nel giro di due giorni". E continuando
– sia detto per inciso – "addirittura
perseguitato dalla paura comica di alzarmi
dal letto quatto quatto
e in sonnambula accoltellarla nella notte".

[CU, *Levataccia*, 1]

I casi in cui la mancanza della referenza del deittico è certa sono tuttavia minoritari. Nelle altre occorrenze quella della mancanza del legame è solo una delle letture possibili, tanto più probabile quanto altri aspetti del testo lo rappresentino come frammento parziale di una realtà discorsiva più estesa. Quando invece la mancanza di univocità referenziale interessa in particolare l'incipit di un testo, la situazione è parzialmente diversa. Anche nel caso in cui qualche parola successiva possa legarsi al deittico con un legame cataforico, la necessità di effettuare una lettura a ritroso per recuperare la completezza referenziale (nei casi in cui un'ipotesi del genere sussista) fa sì che la prima impressione sia in ogni caso quella di incompletezza, perlomeno momentanea, con la creazione di «incipit stranianti che fanno del testo una sequenza verbale

poggiata su una sorta di vuoto linguistico non recuperabile». ¹⁰² L'effetto straniante di un avvio di questo tipo è ampiamente sfruttato dagli autori del nostro corpus: l'incompletezza referenziale è più diffusa in apertura che nel corpo del testo. Vediamo quindi qualche incipit.

Ma capire per *lui* significava
farsi prendere

[DA, *Voci sotto il giorno*, vv. 1-2]

Non c'è ragione per *farlo*
o non *farlo*
come quando si viveva
spartendo i piatti e la disonestà

[DA, *Non c'è ragione*, vv. 1-4]

Solo una corsa a centrocampo, il tiro
che *lo* riporta di colpo.
È diventato questo
il *suo* atto d'inesistenza
tutti i peccati di tenerezza
scontati male

[DA, *Prima ancora*, vv. 1-6]

Non è credibile a sentir*lo* con le proprie orecchie.
Viver*lo* – ti capisco – un inferno, una vergogna,

un'ansia di scappare (ma restiamo
nei dettagli più essenziali e meno compiaciuti

[CU, *Corte dei miracoli*, vv. 1-4]

E va bene, io forse ce *l'avrò* per fissazione, d'accordo,
sarò testone, d'accordo, ma porca madocina mi ricordo sempre
del nonno in questi casi, della nonna

[CU, *Le briciole nel taschino*, 4, vv. 1-3]

Costa sangue costa sudore soldi.
Non si sa mai, teniam*lo*.

[CU, *Le briciole nel taschino*, 6]

Non dico di no, un pochino, magari,
ci avevo anche pensato (ma, in fondo,
ero talmente poco sveglio...).

[CU, *Monte Sinai*, vv. 1-3]

E dopo *ciò* un sussulto, durante il primo sonno.
Come di sbattere distratto contro la rotaia.

[CU, *I fatti della settimana*, 3, vv. 1-2]¹⁰³

con un po' di fervore ma ancora variabile per confermare
il tutto per confermare *lei* che ama con insistenza
che vegeta ramificata nel vuoto pneumatico del *suo* racconto

[Spatola, *Majakovskiiij*, (narratio), vv. 1-3]

Lo seguiva la testa affondata alle ginocchia bianche senza il calore
provato – dolcensiero – e restava il gelo alle cosce

[Doplicher, *La cenere*, 4, vv. 1-2]

¹⁰² Testa 1999, p. 148

¹⁰³ Ancora nel *Disperso* abbiamo aperture di questa specie in *La mappa del tesoro 1 e 2*, *Nuove ragioni 1*, *Concorrenze 1*.

Ne è da poco passata la morte
che il *suo* viso già sfuma nella tua memoria
e le poche parole
e la pazzia trattenuta.

[Lamarque, *Ne è da poco passata la morte*, vv. 1-4]

Lo chiamo me stesso
questo uguale di tutti
che ha i respiri corti

[Pecora, *Lo chiamo me stesso*, vv. 1-3]

ne ho visti tanti
uno più uno meno
poveri come me
costretti a compiacere

[Lolini, *ne ho visti tanti*, vv. 1-4]

Quella di una volta aveva un orto di rose
e dentro una vieta simbologia *ci* stava bene,
nemmeno se *n'*accorgeva. *Quella* di adesso vuole
che stia zitto. *La* sento. Prendimi l'acqua, dice,
l'acqua della cucina. A guardarla sa d'urina.

5

[Paris, *Per Adriano*]

In questo ultimo esempio la mancanza del referente specifico del pronome dimostrativo con cui si apre il testo («Quella», v. 1) si intensifica e mina le fondamenta dell'intera poesia, poiché la stessa mancanza si ripropone al v. 3, nuovamente col dimostrativo, e al v. 4, questa volta concernendo il pronome personale («La sento»). Si ripropone anche in tutti i verbi («aveva un orto», v. 1; «ci stava», v. 2; «se n' accorgeva», v. 3, dove l'enigmaticità si moltiplica esponenzialmente, per via dell'opacità anche del deittico *ne*; «vuole», v. 3; «dice», v. 4) che hanno per soggetto proprio la persona la cui identità rimane sfumata dietro al pronome dimostrativo. Dietro alla ripetizione identica del “diaframma opaco” rappresentato dal deittico si nasconde in realtà una distinzione, tra «Quella di una volta» e «Quella di adesso» (vv. 1 e 3). Ma questa distinzione, che potenzialmente potrebbe conferire specificità alle due persone che si celano dietro i pronomi, rimane subordinata alla genericità e all'opacità che prolifera. Il lettore si trova sottoposto a una falla conoscitiva che gli impedisce di captare *completamente* il contenuto informativo del testo, come invece possono fare coloro che conoscono l'occasione che sta alla base della composizione del testo, e che conoscono il referente di «quella»; ovvero chi dice io e, presumibilmente l'*Adriano* che nel titolo viene qualificato come destinatario. Come sapeva bene già il Montale dell'autocommento al mottetto degli sciacalli, l'opacità di un testo può scaturire anche dalla sua natura d'*occasione*, dal fatto che «il poeta s'è forse troppo abbandonato all'antefatto, alla “situazione”». Sorge così «il problema dell'oscurità o dell'apparente oscurità di certa arte d'oggi: quella che nasce da una estrema concentrazione e da una confidenza forse

eccessiva nella materia trattata». ¹⁰⁴ Problema che però è anche una delle peculiarità cruciali per la definizione del carattere della poesia moderna.

Troviamo lo straniamento dovuto all'incipit con incompletezza referenziale anche in alcuni testi de *L'ostrabismo cara*, in connessione con un'altra strategia di connotazione del testo come "estratto" da un discorso maggiore, ovvero la minuscola in apertura. Tuttavia, l'effetto di disorientamento ottenuto in questo modo avviene solo nel contesto di uno straniamento più grande: quello di generale eversione della semantica attraverso il gioco del significante.

per marito per posta uscire a
gridarsene lungo largo e scio
sotto l'occhio il pitocco scacciato

[VI, *per marito per posta*, vv. 1-3]

io *gli* sovrasto a te e vedremo se è pieghevole
la stoffa il dito il crocicchio

[VI, *io gli sovrasto a te...*, vv. 1-2]

Penetrato fin all'interno di testi per i quali si può altrimenti parlare di "rifondazione della lingua", come quelli di Viviani, questo fenomeno è, come abbiamo visto, molto diffuso nella poesia degli esordienti post-sessantotteschi, e rappresenta una modalità sintattica di indebolimento del confine "superiore" del testo poetico, con tutte le conseguenze che abbiamo già ricordato a proposito delle modalità interpuntorie di ottenere questo stesso risultato. L'ampia fenomenologia di questo istituto stilistico si può distribuire su una scala basata sul suo grado di incisività, che varia in relazione alla plausibilità dei possibili legami cataforici e in relazione all'integrabilità della mancanza, attraverso uno sforzo a inferire quanto viene alluso.

Un effetto simile a quello ottenuto attraverso l'incompletezza referenziale del deittico si può ottenere attraverso l'uso insistito di iperonimi, spesso proprio in relazione a oggetti che per la semantica del testo risultano determinanti, ma che vengono eclissati e "mortificati" dietro a termini come *cosa*, *roba*, *fatto*, con un «frequente atteggiamento di sprezzatura stilistica che, in stretto contatto con certe pose desultorie dell'oralità, fa dell'imprecisione la propria insegna caratteristica». ¹⁰⁵ Negli esempi seguenti segnalo con il corsivo questo uso degli iperonimi.

Allora (se si ritirano)
fino all'osso siamo fermi
(la *cosa* è dolce la *cosa* è severa
la *cosa* è bella la *cosa* cos'è)
non ci sono trucchi non scappiamo

[Lumelli, *Esempi di afasia*, vv. 12-16]

¹⁰⁴ Montale 2023, pp. 86-87

¹⁰⁵ Testa 2006, p. 35; questa «sprezzatura stilistica» prevede, per De Angelis, l'«occorrenza quasi sistematica degli indefiniti qualcuno e qualcosa».

La *cosa* è dura la *cosa* è di là
mai più contenti insieme della *cosa*

[Lumelli, *La cosa è dura...*, vv. 1-2]

Così, dopo *l'accaduto*, la vicina del dentista: "Se la gente caro lei
ci pensasse un po' più spesso
ci sarebbe meno cattiveria"
29-31]

[CU, *La casa, gli estranei, i parenti prossimi*, 2, vv.

In quest'ultimo esempio va notata il sommarsi dell'iperonimo «l'accaduto» (v. 29) al deittico irrelato «ci» (v. 30) posto all'interno di un discorso riportato.

Una modalità ulteriore in cui il testo può presentare dei richiami personali opachi per il lettore è quella della «presenza di nomi propri che rimandano ad enti non individuabili».¹⁰⁶ Così troviamo «Roberta», «Angelo», «Carlo» e «stefania» (*Fioritura, La stazione senza treni, La riunione, Forma*) in *Somiglianze*, «Gabriella», «Anita, Celestina, [...] Agnese» (*Fresia, Quiete 3*) nel *Disperso*, «Nadia» (*la freccia s'è schizzata...*) in *L'ostrabismo cara*, «Silvestro-Pietro, [...] Costantino» (*L'esercizio del sentimento*) in Nico Orengo, «sergio» (*Ma tu non sai...*) in Renato Minore e «Marina» (*Felice*) in Vivian Lamarque. Troviamo in Cucchi anche due forme puntate del nome, ulteriormente enigmatiche: «la maestra P. [...] il traduttore C.» (*Concorrenze 4*). I due autori che più frequentemente utilizzano nomi propri senza curarsi di introdurre l'identità della persona nominata sono Valentino Zeichen e Renzo Paris. Paris, oltre a «Bianca», che troviamo in *In memoria di Velemir Chlěbnikov*, sceglie frequentemente una titolazione onomastica: *In difesa di Amelia, Per Adriano, Dario, Tommaso*. In queste poesie, in cui il nome del titolo non viene ripetuto nel corpo del testo, non otteniamo nessun indizio ulteriore sull'identità della persona nominata. Solo in un caso (*Dario*) la dominante predicativa del testo è la seconda persona, facendo sospettare che la persona indicata nel titolo sia quella a cui si rivolge l'allocuzione.

Zeichen mette in atto una proliferazione di nomi propri in titoli, testi, indicazioni paratestuali d'accompagnamento alle poesie, da ricondurre a mio parere al fatto che i suoi testi si configurino spesso come poesie d'occasione.¹⁰⁷ Abbiamo quindi «Omar», «Maria», «Duccio [...] Donatella» (*Omar, Poesia commessami da M.S. in dedica a Maria C., Un giorno di rosso trionfo*).

L'aspetto fondamentale delle occorrenze onomastiche riscontrabili nel nostro corpus è che tutti i nomi sono *hapax*, etichette che compaiono una volta sola, senza ripetersi, senza quindi che il nome proprio possa fare da appoggio per la creazione di *personaggi* che ricorrano da un testo all'altro. Gli usi dei nomi propri non corrispondono a delle isotopie di persona che, dando corpo alla componente

¹⁰⁶ Testa 2006, p. 38

¹⁰⁷ Cfr. Berardinelli 2015, p. 59

macrotestuale del libro di poesia, possano consegnare anche al lettore una idea concreta dell'identità delle persone che si celano dietro questi nomi.¹⁰⁸ In realtà, come vedremo più avanti, alcuni autori riescono, col susseguirsi delle poesie, a creare dei personaggi, che spesso svolgono anche un ruolo centrale nella raccolta in cui compaiono. Ma quando questo succede, essi sono sempre lasciati senza nome, la loro identità viene costruita a forza di accenni e allusioni ma senza che possa ancorarsi ad un'etichetta onomastica. I nomi propri che compaiono nel nostro corpus stanno sempre per delle persone senza alcuna consistenza, identità enigmatiche e di passaggio correlate a un appellativo opaco.

2.1.2 Verbi di terza persona con soggetto sottinteso

Ho finora privilegiato, nell'esemplificazione legata ai deittici personali, quelli di terza persona. Non per via della mancanza di pronomi di seconda persona dal referente non chiaro. Un certo straniamento nell'uso della seconda persona è infatti possibile, soprattutto quando l'introduzione del pronome segna una brusca discontinuità testuale rispetto a un discorso che precedentemente si svolge usando la prima o la terza persona, oppure quando il *tu* (o il *voi*) compare in apertura di testo, come accade ad esempio in *Lo stato conferito*, testo di De Angelis in cui la seconda persona percorre l'intera poesia, e in cui le predicazioni di cui questo *tu* è soggetto non contribuiscono a chiarire la sua identità, anzi, aumentano il tasso di enigmaticità:

Dunque con giustizia
bisognerà scacciar*ti*: recipiente
dovrai contenere senza esegesi. Sii
un elemento di separazione. [...]
[...] Ma se lo dico
il tempo è una proprietà *tua*
e di cosa porsi soggetto
se passa da *te*, la risposta [...]
Perciò via
dagli istanti confidati: bisogna provar*ti*,
che *tu* serva
altra coscienza, demarcazione.

Ma *tu* canti il madrigale.

[DA, *Lo stato conferito*, vv. 1-4, 9-12 e 18-22]

Tuttavia, la modalità allocutoria rivolta ad un *tu* si può considerare canonica, normale per il codice poetico, e in quanto tale recepita dal lettore.¹⁰⁹ Inoltre, anche senza conoscere quale sia la persona specifica, o

¹⁰⁸ L'unico caso in cui dei nomi propri si associno alla creazione di veri e propri personaggi è quello di «Mara» e «Luca», protagonisti del poemetto narrativo *La cenere* di Fabio Doplicher.

¹⁰⁹ Riflettendo su come le «forme di deissi non-situata» possano essere rese accettabili per il lettore, Enrico Testa individua come primo fattore l'adozione da parte del lettore delle regole del sistema comunicativo della letteratura e delle particolari

perlomeno il personaggio, al quale il *tu* si riferisce, la seconda persona è sempre provvista di un livello minimo di definizione, come spiegato dalle teorie formulate dal linguista francese Émile Benveniste nel suo studio sulla «natura dei pronomi».

Qual è quindi la “realtà” alla quale si riferiscono *io* e *tu*? Unicamente una “realtà di discorso”, che è una cosa affatto particolare. *Io* può essere definito solo in termini di “parlare”, e non in termini di oggetti, come lo è invece un segno nominale. *Io* significa “la persona che enuncia l’attuale situazione di discorso contenente *io*. [...] Di conseguenza, introducendo la situazione “allocutiva”, si ottiene una definizione simmetrica per *tu*, come l’”individuo al quale ci si rivolge allocutivamente nell’attuale situazione di discorso contenente la situazione linguistica *tu*”. Queste definizioni considerano *io* e *tu* come categorie del linguaggio e si riferiscono alla loro posizione nel linguaggio. [...] è un fatto originale e fondamentale che queste forme “pronominali” non rimandino né alla “realtà” né a posizioni “oggettive” nello spazio e nel tempo, ma all’enunciazione, ogni volta unica, che le contiene, e riflettano così il loro proprio uso. L’importanza della loro funzione è commisurata alla natura del problema che esse contribuiscono a risolvere, che altro non è se non quello della comunicazione intersoggettiva. Il linguaggio ha risolto il problema creando un insieme di segni “vuoti”, non referenziali rispetto alla “realtà”, sempre disponibili, e che diventano “pieni” non appena un parlante li assume in ogni situazione del suo discorso. Privi di referenza materiale, non possono essere male impiegati; poiché non asseriscono nulla, non sono sottoposti alla condizione di verità e sfuggono a ogni possibilità di negazione. Il loro compito è fornire lo strumento di una conversione, che possiamo chiamare la conversione del linguaggio in discorso. [...] La condizione di uso è dunque la situazione di discorso e nessuna altra. [Benveniste 2012, p. 302-305]

Il pronomi di seconda persona è quindi in primo luogo correlato alla realtà discorsiva, e solo successivamente a quella referenziale. All’interno della realtà discorsiva «non può essere male impiegato», poiché ha sempre una definizione minima, ovvero quella che lo connota come il segno usato per indicare il destinatario dell’atto allocutivo. La seconda persona, come del resto la prima, fa parte di un «sistema di referenze interne» che le fornisce sempre un certo livello di consistenza. Ciò rende il rivolgersi a un *tu*, anche in assenza di ulteriori indicazioni che ne chiariscano l’identità, una modalità normale del discorso, non percepita come eccessivamente criptica o eversiva rispetto al codice.

Per quanto riguarda la terza persona invece, il discorso è differente. Per ora, con Benveniste, abbiamo considerato la deissi personale come un oggetto autoreferenziale, dove ogni segno ha già un significato per il puro fatto di essere pronunciato all’interno di un atto comunicativo.

Ma è sempre così? Se il linguaggio in atto si produce necessariamente in produzioni discrete, è destinato per questa necessità a non consistere che in situazioni “personali”? Empiricamente, sappiamo che non è così. Vi sono enunciati di discorso che nonostante la loro natura individuale sfuggono alla condizione personale, cioè non rimandano a sé stessi, bensì a una situazione “oggettiva”. È l’ambito di quella che viene chiamata la “terza persona”.

convenzioni del genere “lirico”, nel quale la modalità di allocuzione ad un *tu* gode di uno statuto “convenzionale”, codificato, ben più solido e definito rispetto a quelle del discorso a un *lui*. (cit. da Testa 1986, p. 140)

La “terza persona” rappresenta infatti il membro privo di demarcazione della correlazione di persona. È per questo che non è banale l’affermazione che la non-persona è il solo genere di enunciazione possibile per le situazioni di discorso che non devono rimandare a sé stesse, ma che predicano il processo di qualsiasi persona o cosa eccetto la situazione stessa, persona o cosa qualsiasi che possono sempre essere dotati di una referenza oggettiva.

Nella classe formale dei pronomi, quelli chiamati di “terza persona” sono quindi del tutto diversi da *io* e *tu*, per funzione e natura. [Benveniste 2010, p. 306]

La terza persona ricerca *direttamente* una referenza materiale, senza passare in primo luogo per una referenza discorsiva; riferendosi potenzialmente a qualsiasi persona, con la condizione che si tratti di una persona esclusa dallo scambio comunicativo in corso, ha bisogno, per risultare comunicativa, di una definizione ulteriore. Limitata alla sua realtà linguistica la terza è infatti «una non-persona».¹¹⁰ Perciò in questo paragrafo ho considerato con attenzione diversa i richiami anaforico-deittici alla terza persona, rispetto a quelli alla prima e alla seconda, poiché diverso è il modo in cui esse ricercano una referenzialità oggettiva, e non linguistica. Con ciò non si vuole sostenere che l’uso di una seconda persona dall’identità non chiara non abbia alcun valore di enigmaticità e di allusione a una porzione di discorso rimasta esclusa dal testo poetico: il contrario è stato infatti mostrato con l’ultimo esempio testuale addotto poco sopra; e d’altronde anche alcuni dei deittici spaziotemporali al cui uso abbiamo dedicato attenzione fanno parte, per Benveniste, delle forme linguistiche che compartecipano al sistema di referenze interne al discorso (come *qui* e *adesso*). Tuttavia, ciò che si vuole mostrare è che esiste una gerarchia tra l’effetto di incompletezza ottenuto attraverso l’uso di una seconda persona non introdotta e quello ottenuto attraverso l’uso di una terza persona non introdotta, gerarchia che giustifica la diversa attenzione che dedico alle due classi pronominali.

Dopo questa esplicitazione e spiegazione della preferenza per le occorrenze della terza persona nello studio delle possibili incompletezze introdotte da insoddisfatti legami di referenza, passiamo ad un altro modo per introdurre nel testo una persona dall’identità non specificata. Il fatto che l’italiano sia una lingua che permette di sottintendere il soggetto apre una serie di possibilità poetiche che, attraverso l’uso di verbi declinati alla terza persona con soggetto sottinteso e non ben identificabile, configurano il testo come frammento di una realtà discorsiva più ampia nella quale sia chiarita, *esternamente al testo*, l’identità specifica del soggetto della predicazione che avviene *internamente al testo*. «Anche l’inscrutabilità del referente del deittico personale veicolato dal semplice morfema [che nel verbo veicola la persona,] è fenomeno inscrutabile nello stesso spettro funzionale dell’indeterminazione referenziale dell’anafora».¹¹¹ Questo modo di ottenere un risultato già ampiamente analizzato è particolare perché più discreto e, si potrebbe dire, dissimulato. Infatti, l’unità interessata dall’incompletezza referenziale non è lessicale, ma

¹¹⁰ Benveniste 2010, p. 307

¹¹¹ Zublena 2013, p. 91. In nota.

morfologica. L'assenza o la non chiarezza del referente personale si riflette su una componente esigua della frase, il morfema che segnala la coniugazione del verbo alla terza persona; è insomma rappresentata all'interno del testo da un elemento minimo. La mancanza dell'informazione riguardo l'identità della persona di cui si parla viene come dissimulata, poiché attribuita non a una parola che ha come unico ruolo sintattico il riferirsi alla persona mancante (com'è nel caso della deissi personale), ma a una minima componente morfologica di una parola che ha già un significato pieno, ovvero un verbo, e che quindi quasi eclissa la vuotezza del rapporto referenziale dietro la pienezza della propria semantica verbale.

Buona è la ricorrenza, nel nostro corpus, di attacchi con verbi alla terza persona, che evidenzio con il corsivo:

Mentre *muove* il cuscino
 metafora del mondo intravisto
mostra questa impossibile
 quadratura del parlare. [DA, *Imminenza e condizione*]

Così come lampo il colpo di telex:
 “è *deceduto* subito. *Perdeva* sangue
 Dalla bocca e dalle orecchie”. [CU, *Levataccia*, 6]

(Alzandosi, chissà perché, *era caduto* una prima volta dal letto. Fatale la seconda, un tonfo) [CU, *Quiete*, 6, v. 1]

in canesto *risale* la mappa del duodeno
 affranta collimando i calchi del pantano [VI, *in canesto...*, vv. 1-2]

principiando sul rovo *s'accorge* che è colato
 il saten incorpora elegantemente gente [VI, *principiando sul rovo...*, vv. 1-2]

Sospiravi attendendo che *facesse*
 la sua tossica azione. [Bellezza, *V*, vv. 1-2]

giorni copie è *fatto*
 al protocollo staccano un foglio
 un altro
 fissato
 in un mistero [Lolini, *giorni copie...*, vv. 1-5]

Il meccanismo si presta anche a usi più articolati:

Con le labbra spesse di ventosa
prosciugò l'assicella in compensato
 del gelato
 gettandola ai suoi piedi.
 Egli la raccolse, le predisse le carie future 5
 le impronte di guasti che avrebbe incarnato
 con i refusi velenosi delle piombature.

Lei lo ritenne un odontoiatra del malaugurio.

[Zeichen, *Con labbra spesse...*, 1]

In questo testo di Valentino Zeichen l'enigmaticità della terza persona viene raddoppiata con la comparsa, nel corso del testo, di un ulteriore soggetto, senza però alcuna forma esplicita di introduzione. Il testo si apre con un verbo alla terza persona, non specifica («prosciugò», v. 2). All'arrivo di un possessivo al v. 4 («suoi») questa persona è l'unico soggetto presente nel testo, e siamo perciò spinti ad attribuirle il possessivo. Subito compare una nuova terza persona («egli», v. 5) e i due verbi di cui questa è soggetto portano, a ritroso, a correggere la propria lettura. «La raccolse» (v. 5), riferito all'«assicella in compensato» che era stata gettata, porta a una probabile riattribuzione della referenza del possessivo al v. 4: ci immaginiamo ora che il primo soggetto abbia gettato l'assicella ai piedi del *secondo* soggetto, e che *questo* l'abbia raccolta. «Le predisse le carie» (v. 5) aggiunge un'informazione riguardo al genere femminile del primo soggetto. Solo ora abbiamo quindi gli strumenti per distinguere le due terze persone: il pronome personale femminile al v. 8 verrà quindi subito interpretato correttamente come riferito al primo soggetto. Vediamo quindi quanta libertà Zeichen si prenda nel far comparire in una sua poesia terze persone senza alcuna chiarificazione della loro identità, e come queste persone “generiche” si moltiplichino, incrociandosi e a volte confondendosi. In un testo di Vivian Lamarque accade una cosa simile: la convivenza dei due soggetti generici inizia già dal primo verso, ma in questo caso non vi è rischio di sovrapporli, confondendoli, poiché uno dei due viene da subito connotato con la marca del genere femminile, riservando per giunta il ruolo di soggetto grammaticale per l'intero testo al *lui*.

Subito notò di lei
la prima volta che la vide
quell'annaspere
cosa poteva mai essere
anche altre volte
incontrandola
quell'annaspere
che al fine le chiese
erano a un distributore
e senti che quell'annaspere
era un amore
un amore!

[Lamarque, *Quell'annaspere*]

Certo va considerato il fatto che, anche in presenza di un verbo di terza persona il cui soggetto non assume un'identità chiara nel corso del testo, a volte la titolazione può aiutare a situare più precisamente tale soggetto, affievolendo l'effetto straniante e di incompletezza. Così, ad esempio, possiamo presumere che il soggetto del verbo alla terza persona plurale che incontriamo al primo verso di *La gita con gli alunni*, di De Angelis, siano appunto *gli alunni*; che colui che agisce in *Terza storia di A.* sia proprio A.; oppure, che il soggetto maschile e quello femminile che compaiono in *Due nelle forze* (sempre da De Angelis) siano appunto i *due* indicati nel titolo: con l'uso di questo appellativo generico l'identità dei due protagonisti

rimane indefinita tanto quanto se il titolo non avesse offerto questo appoggio referenziale, ma il fatto che il titolo stesso qualifichi le persone del testo come *due* (due tipi, due persone) sancisce che la genericità dei soggetti è *volontariamente* perseguita dall'autore, e conforta il lettore dichiarando che per comprendere interamente il senso del testo non è necessario conoscere nello specifico l'identità dei protagonisti, ma basta sapere che sono *due*, due persone qualsiasi che nella mancanza di specificità possono stare per *tutti*. Sono anche portato a sostenere che la giustificazione paratestuale della genericità dei soggetti di terza persona presenti nei testi indica la strada della *grammaticalizzazione* di personalità testuali *tipizzate*, interscambiabili (*due come tanti altri*), che, più avanti, avrà forse come esito maggiore gli *uno, un tale* ecc. che animano la poesia di Umberto Fiori.

Verbi alla terza persona con soggetto non chiaro possono aversi anche nel mezzo del testo, e non in apertura, con tutte le conseguenze che derivano da questa scelta posizionale: l'effetto straniante è minore e più dissimulato, e più spesso la mancanza del soggetto è solo una tra le diverse opzioni riguardo ai possibili soggetti che circondano un verbo (soprattutto se il testo in questione è lungo), opzione tanto più plausibile quanto più il verbo in questione sia circondato da marche che lo etichettino come facente parte di un frammento tratto da un discorso più ampio del testo, come ad esempio possono fare alcune discontinuità paragrafematiche. Segnalo con il corsivo i verbi che, secondo la mia lettura, presentano questa sorta di ambiguità.

[...] c'è un prete
che ha perso la memoria – ricorda il Libro
a strappi –, che parla della sacca del sangue
che nella fronte gli si spaccò;
e un altro che in camicia dice soffiando alto
verso Cristo e verso la luna: “È più forte
di noi. Bisogna che ci *credano*”

[Bettarini, *L'isolotto è un triangolo*, vv. 3-7]

La libertà non mi aspettava più né a Pescara
né a Pescasseroli né altrove.

Ho imparato a stare al mondo
oppure è la fine: la libertà o la paralisi progressiva
e allora il ferroviere viene solo

[Bettarini, *Fine d'anno*, vv. 8-12]

[...] Che di nuovo mi trovo di fronte all'ambiente – al mio essere. Che l'ambiente che è l'essere che sono. Che sono epiletticamente stanco. Che sono epiletticamente stanco di un giorno di serenità e tre di pazzia cosciente, di ansia bastarda.

Che mi *fa* dubitare della veridicità della mia storia passata, del credo attuale. Che la gioia e l'interesse di vivere è passato. Che la noia, la monotonia, la stanchezza di vivere governa il mio agire il mio vivere.

[Alesi, *Che roma...*]

Con la faccia la forma o disfatta bontà
nel guscio del presente chi ti tiene!

mite sottolingua dove *lecca*
si trasmette al presente per sostanze
o niente infiammate laringi
sfiatano dal caldo dai cunicoli
dolci manine cosa vogliono

[Lumelli, *Con la faccia la forma...*, vv. 1-7]

(questo oggetto è disastroso prevale sul suo nome
ci siamo di fronte diventa sempre più grosso)

tentiamo ancora affidiamoci
dunque: che ci *proteggano*
(che *coprano* questi oggetti che li *coprano*)
discorrendo ci facevamo coraggio
[...]
gli uccelli stanno nell'
dava i passi *era* bello.

[Lumelli, *(questo oggetto...*, vv. 1-6, 14-15)]

se la cosa acchiappa te
vince il papa vince il re)

senz'altro è già nell'essere
smossa un'aria *riempie* i vasi d'aria
vuotati dal caldo si travasano
[...]
buio senza fondo
oh curvate praterie!
è micidiale li fuori
non vedi che *si innalza*
senza una parola e tu devi esclamare esclamare.

[Lumelli, *(cosa bella cosa...*, vv. 5-9, 14-18)]

I casi di questo fenomeno presenti nei testi di Lumelli sono numerosi. La loro manifestazione è promossa dalle forti discontinuità linguistiche che disgiungono il discorso. Lumelli costruisce il proprio testo come una libera divagazione di stampo surrealista oppure come «una battaglia per il significato che non riesce mai a vincere»,¹¹² in cui parte di questa sconfitta è rappresentata dalla perdita dell'identità dei soggetti dei verbi alla terza persona. L'incertezza riguardo i soggetti sottintesi dei verbi alla terza persona pervade anche tutto il lunghissimo *Épater l'artiste* di Giuseppe Conte, e anche qui viene favorita dalle costanti discontinuità linguistiche, causate questa volta non dalla debolezza di un *io* che non riesce a vincere la battaglia per il dicibile, ma dall'eclitticità di un *io* strabordante che riempie il proprio dire di incisi e parentetiche, divagazioni presto abbandonate o al contrario percorse in profondità fino a perdere il filo principale del discorso. Le ambiguità riguardo al soggetto dei verbi sono talmente abbondanti in questo testo da trovarsi ad apertura di pagina.

¹¹² Cordelli 2015, p. 296

Lei si guardò allo specchio.

Non è questo – dice lei. 10

Cosa, amore – dice lui.

Non fai che violentarmi – dice lei.

Dammi un bacio, anzi mille – dice lui.

Tienilo dentro, amore! – dice lei.

E tu non farlo uscire – dice lui. 15

Lui, comunque, non era sempre lei.

[Paris, *Dice lei di lui*, vv. 9-16, corsivo d'autore]

In questo testo di Renzo Paris il verbo che mi interessa si trova al v. 10 («non è questo»). La mancanza dell'informazione riguardo l'identità di questo soggetto è esplicita anche nello stesso testo, poiché il secondo personaggio che anima questa poesia strutturata dialogicamente risponde con un'interrogativa: «*Cosa, amore*» (v. 11) – perlomeno secondo la mia lettura dello scambio, che è parafrasabile come **“non è questo”* “*cosa non è questo, amore*” (intendendo quindi «amore» come un appellativo). Il fronte dell'incompletezza è ulteriormente rafforzato da un altro fenomeno già visto, e cioè l'uso di pronomi senza referente: sia atoni, ai vv. 14 e 15 («*Tienilo*», «*farlo*»), che tonici, nel corso di tutta la poesia. La genericità dei due soggetti che i pronomi *lei* e *lui* indicano è anticipata nel titolo della poesia e quindi in un certo senso giustificata, come avveniva in *Due nelle forze*.

2.1.3 Tra la referenza personale generica e il personaggio: De Angelis, Cucchi, Cavalli

Bisogna prestare attenzione, nello studio degli effetti di incompletezza derivanti da certi usi della terza persona (in forma verbale o pronominale) a valutare sempre anche eventuali procedimenti che possano parzialmente arginare lo straniamento da essi derivato. Come abbiamo visto, preannunciare nel titolo che il soggetto del testo importerà proprio in virtù della sua genericità, prepara il terreno per un uso della terza persona irrelata che non connota il testo come frammento la cui pienezza discorsiva o situazionale non è a portata del lettore. Lo stesso vale anche per i casi in cui la poesia, pur limitandosi sempre ad una designazione del proprio soggetto attraverso forme generiche, punta proprio alla descrizione e alla definizione di tal soggetto in quanto personaggio o tipo, in modo che il percorso testuale si muova dalla completa genericità del soggetto ad un certo tasso di definizione. È quanto accade ad esempio nella poesia di Paris riportata poco sopra. La dialettica tra l'uso “giustificato” (o “mitigato”) e quello “ingiustificato” della terza persona irrelata si scorge soprattutto in De Angelis. Studiando il sistema delle persone verbali di *Somiglianze* Marco Villa afferma che

Prevale, anzitutto quantitativamente, il ricorso alla terza persona (singolare e meno spesso plurale). All'interno di questo ambito, sono due gli utilizzi principali a cui la persona viene deputata: da un lato, la composizione di

ritratti dove un “lui” o un “loro” vengono descritti ed esaminati nei movimenti psicologici che li caratterizzano [...]. Dall’altro, la terza persona può oscillare nel singolo testo tra referenti molteplici e, in assenza di un attante unificatore, più che un discorso su una figura umana o comunque psicologico-esistenziale la poesia si configura come una meditazione filosofica a carattere impersonale. [Villa 2019, p. 182]

Abbiamo quindi da un lato, le poesie del “ritratto”, in cui, pur permanendo un certo grado di genericità del soggetto, *ciò che di esso conta* viene esplicitato e definito nel corso del testo (in De Angelis, ciò è spesso «un relato metonimico di carattere psicologico» di valore esemplare);¹¹³ dall’altro lato abbiamo le poesie in cui un uso “fuori fuoco” della terza persona, caratterizzato da variabilità e ambiguità referenziale, determina un più deciso effetto di incompletezza. Per la categoria delle poesie del ritratto, vediamo *Altro di un altro*, notando che già dal titolo veniamo introdotti all’uso indefinito delle referenze di persona:

Si uccidono così,
senza farsi notare,
sono disperati e discreti
e cadendo trattengono il respiro

amano così
e anche questo è amore.

[DA, *Altro di un altro*]

«La terza persona plurale che domina la poesia non è specificata, l’identità del “loro” resta inafferrabile: conta solo il modo in cui questo “loro” dà prova di vivere il nodo drammatico tra amore e morte».¹¹⁴ Attorno a questo tratto di carattere psicologico la terza persona del testo trova la sua ipostatizzazione e il proprio senso. Anche in *La posizione* mi sembra di poter rilevare questo processo di messa a fuoco del soggetto attorno alla descrizione di un comportamento:

Si gioca la vita, sulla terra, per un colpo
perfetto, il momento perfetto, e veramente
senza bluffare dice “mi gioco la vita”
e non è il bambino
che cade, crede che il dolore sia suo, e lo diventa
e neanche il suo opposto, il domani
profondo, che ripete tutto dalle palafitte ai radar
è sempre ora
inessenziale ma necessario, come vincere
questa partita, attaccare con le torri
capire che la sua resa
si avvicina.

5

10

[DA, *La posizione*]

La poesia si apre ed è interamente percorsa da riferimenti a una terza persona, ma subito quanto detto su questo soggetto contribuisce a definire il tipo caratteriale di cui importa parlare, ovvero quello di chi genuinamente («veramente / senza bluffare», vv. 2-3) sceglie di scommettere il tutto per tutto («Si gioca

¹¹³ Villa 2019, p. 182

¹¹⁴ *Ibidem*.

la vita», v. 1) sul successo di un proprio gesto, con lo stesso azzardo che contraddistingue l'attività ludica, il cui campo semantico pervade tutto il testo («gioca», v. 1; «un colpo / perfetto», vv. 1-2; «senza bluffare», v. 3; «vincere / questa partita, attaccare con le torri», vv. 9-10). Il soggetto è poi definito anche *in negativo*, attraverso la lontananza da posture o atteggiamenti espressa attraverso la negazione («e non è il bambino», v. 4; «e neanche il suo opposto», v. 6).

Altre poesie incentrate sul ritratto di un tipo psicologico o caratteriale sono, ad esempio, *La selezione*, *L'ordine*, *Per continuare*, *Questo o qualcos'altro*, *La selezione*, *Le sentinelle*, *Un perdente*. Il valore esemplare delle definizioni riservate ai soggetti protagonisti di queste poesie e la postura dell'io poetico, che utilizza questi caratteri come cardini su cui impernare il sistema valoriale di *Somiglianze* e il proprio intento pedagogico, fa sì che «il notevole peso astrante» dei pronomi e delle referenze personali utilizzate non sia da ricondurre alla ricerca di effetti di incompletezza, ma piuttosto alle necessità di «un discorso ad alto tasso di universalizzazione filosofica».¹¹⁵

Passiamo ora ai casi deangelisiani in cui l'uso verbi di terze persone con soggetto generico o non chiaro sia sottoposto a un movimento ondivago che lo riconduca più direttamente a effetti di incompletezza. Questi usi ricorrono abbondantemente in apertura di testo. Li evidenzio con il corsivo:

Si *mette* nella posizione, *nasconde*
la ferita, *ricomincia* (“vienimi ancora dentro”)
e poi *ascolta* il rumore del fiume [DA, *All'incrocio di ed...*, vv. 1-3]

“Volevo che tutti si fermassero”
dice
con la sciarpa stretta [DA, *La lentezza*, vv. 1-3]

“Non li abbracerò più” *dice* a occhi bassi
con le parole cristiane, miti ma nitide [DA, *La passeggiata*, vv. 1-2]

Eppure *era* per la gioia.
Le luci tremano, nella vetrina
e vorrebbero entrare in un significato. [DA, *La frazione*, vv. 1-3]

Sta *per andarsene* e non l'ha ancora capito
fuori qualcuno raccoglie mele
ecco, un camion pieno
le portano via [DA, *Manovre per l'attimo*, vv. 1-4, corsivo d'autore]

Se li *ha* perduti una volta
non *avrà* un secondo riposo

ripasserà ogni istante

¹¹⁵ Villa 2019, p. 190

perché ricominci senza bisogno
 vivrà questo inverno
 con la forza di chi ha vissuto le stagioni
 attraverserà ogni attimo
 ma non giungerà

[DA, *Per continuare*, vv. 1-8]

In quest'ultimo esempio si noti – oltre al rintocco dei verbi alla terza persona, posti, nella seconda strofa, regolarmente in apertura di verso – che nel primo verso al verbo con soggetto di terza persona non definito si somma anche un pronome personale oggetto senza referente chiaro («*li* ha perduti»). Troviamo terze persone generiche in apertura anche in *Seconda parte; Le vendette incerte; Le terre; Dopo, là 5; Nella stanza*. Anche il numero delle occorrenze nel mezzo del testo è rilevante, vediamo ad esempio la complessa situazione di *Laggiù senza*:

l'ira può, in un attimo, se è indignata, se combatte e allora <i>pensa</i> all'antilope che sogna la corsa in controvento, e non fugge più impigliata tra i rami, e l'altra forma del corpo è il pianto che non cerca più un ovale perfetto, ma un viso troppo sconvolto per rimanere fermo e già <i>risorge</i> , improvvisamente, in un senso perché la forza che spinge la pioggia fuori è la sua: "tenta ancora, tenta sempre in un'altra direzione. Lo troverai, se non prepari sceglierai, se non hai mai deciso."	10 15 20
---	--

[DA, *Laggiù senza*, vv. 8-21]

Qual è il soggetto del verbo «*pensa*» al v. 10? La prossimità farebbe propendere per «l'ira» del v. 8, ma il legame è azzardato e poco plausibile semanticamente. Oppure potrebbe essere una prima *forma del corpo* che giustifichi il sintagma «l'altra forma del corpo» del v. 12, ma anche questa opzione risulta difficoltosa. Si insinua così il dubbio che il soggetto sia un altro, assente dalla verbalizzazione testuale. Ancora, qual è il soggetto del verbo «*risorge*» del v. 16, «il pianto» (v. 13), «un viso» (v. 14), la persona che pronuncia le parole riportate nei vv. 18-21, oppure un soggetto assente? E poi, questo soggetto è la stessa persona a cui si riferisce il possessivo, anch'esso senza referente personale univoco, del v. 18 («sua»)? La difficoltà nel rispondere crea l'impressione che manchi qualcosa, qualche informazione che permetta di assegnare univocamente le referenze personali. Qualcosa di analogo succede anche nei testi seguenti:

[...] ora che il vento
 porta l'odore di zolle smosse
 e grida le cose
 come se esistessero
 e *vengono* ("vedi, non c'è più bisogno
 di scegliere") verso lo splendore

del nuoto, un destino
improvviso, che si svela dopo

[DA, *Una generosità*, vv. 5-12]

La condanna
di tentare lo stesso
per qualcosa, su questo marciapiede, pieno di gente
mentre il dito tocca,
sa che ci *sono*, e non per un attimo:
finisce
la tragedia comoda di non essere nulla

[DA, *La ragione*, vv. 1-7]

Come la goccia, sulla foglia, dopo il temporale
solo per la seconda volta

non *ha* mai conosciuto nessuno,
perché voleva essere preciso
fino alla morte

[DA, *Né punto né linea*, vv. 1-5]

Nell'ultimo esempio la parte nominale del predicato al v. 4, declinata al maschile («voleva essere preciso») impedisce di leggere come soggetto «la goccia» del v. 1. Si potrebbero citare anche passi da *Una lettera d'amore* e *Deviando*, ma mi sembra già sufficientemente chiaro il punto che interessa, ovvero che, in De Angelis spesso

due usi incrociati, quello cioè di lasciare i soggetti sottintesi e quello di avvicinarli in modo rapido e insistito, partecipino alla tendenza, già messa in luce [...], volta a ostacolare la continuità sintattica delle poesie generando ambiguità ed effetti stranianti più o meno significativi ma sempre percepibili. [Villa 2019, p. 42]

I risultati ottenuti spingono il lettore a formulare delle ipotesi sulla corretta interpretazione della sintassi del passo, prevedendo anche opzioni che contemplano come possibilità l'incompletezza dello stesso, senza che si possa arrivare ad una conclusione certa e portando anche a chiedersi quanto abbia senso il gioco delle ipotesi. Il fine di questi usi linguistici è infatti con tutta probabilità proprio quello di creare insolubili effetti di ambiguità e incompletezza: «l'incertezza rimane ed è senza dubbio programmatica, costitutiva di questo tipo di poesie che tendono a perseguire una logica “altra” rispetto a quella usuale». ¹¹⁶

Passiamo ora a Cucchi, autore in cui le occorrenze di terze persone dubbie hanno altrettanta frequenza e peso che in De Angelis.

IL CORPO (il primo, s'intende).

.....

Ma poi *era venuto* su dalle scale
nel buio.

¹¹⁶ Villa 2019, p. 41

Avrà fatto di certo i cinque piani a piedi.

.....

[CU, *La casa, gli estranei, i parenti stretti*, 5, vv. 1-6]

Rinvenuto tra gli effetti personali abbandonati
un diario intimo ricco di annotazioni. Decifrate,
eccole trasmesse in elenco privo di nessi.

“*Era un gran bel ragazzo mongoloide.*”

(Ci faremo amici?)

.....

.....

[CU, *Ricerca; relazione*, vv.1-7]

Però... Mano alle prove; un minimo di pausa. Il pisolino innocuo. Poi,
infilarsi il pigiama (con l'acquolina in bocca dal mattino presto).
Per cacciare il sapore, sul risveglio, robaccia alcolica da spender poco, con intermezzo
(*odia i liquori*)
di un bicchierone d'acqua; [...]

(Da piccolo, *strillava*

per togliersi la canottiera al mare. Ora non *apre* bocca
senza versare lacrime. È lì a tremare tutto come una foglia, come
se lo *aspettasse* sempre, all'indomani,
chissà che diavolo di esame,
di prova decisiva.)

[CU, *I fatti della settimana*, 1, vv. 21-25, 39-44]

(... ma forse si viaggiava verso la montagna...
o addirittura ritornando dal vulcano... beatamente...
Marudo... Villanterio... Zafferana (?). E non *passava*...
non *passava* mai...)

[CU, *Quiete*, 1]

(Devo farcela, attaccarmi come un gatto.
Indietro... Indietro... stupido pettegolo.
Come il tempo, come le stagioni...
è e non *è*... quello che *vuole* essere...
e nessun segno d'allarme...)

[CU, *Quiete*, 2]

Ciò che sembra importare, in questa sovrapposizione nebulosa e disorientante di terze persone, è che si sta ricercando qualche cosa, e che questa cosa riguarda qualcuno che non partecipa al discorso. Spesso i verbi riferibili a una terza persona generica risaltano anche per il fatto di essere immersi in un contesto a completa prevalenza di stile nominale. Con essi, risalta anche l'enigmaticità dell'identità del loro soggetto. Vediamo un esempio:

Sui muri, la soluzione al quiz
a grandi pennellate d'inchiostro simpatico.

(Più in là, nel sogno finto, l'enorme
pachiderma indifferente...)

(Tutti i parenti, uno per uno,
orrendi; sfilanti dentro la casa.)

: “ma com'era fredda... com'era gelata!
com'era ritornata bella...”

Le solite strane coincidenze. Il profumo
delle corriere, il clacson. Aspettare una vita. Sul quaderno
pagine e pagine di nomi
scarabocchiati, sghembi sempre di più.

[CU, *Coincidenze*, vv. 29-40]

Ci manca però da porre in luce una caratteristica, davvero cruciale, di gran parte degli usi delle terze persone con incertezza referenziale nel *Disperso*, in tutte le forme attraverso cui questa incertezza può manifestarsi (verbi, pronomi personali, aggettivi possessivi ecc.). L'ignoranza riguardo l'identità della terza persona di cui si parla in un testo può, infatti, se accompagnata da un uso insistente della deissi personale irrelata e da una certa volontà di avvicinamento a questa identità o di sua definizione, sfociare in un esito macrotestuale: la creazione di un personaggio ricorrente nei diversi testi del libro. Un'unica entità, che unifica sotto il proprio dominio referenziale parte dei casi di deissi personale irrelata, diventa il soggetto di queste predicazioni assumendo perciò col proseguire del libro sempre maggior consistenza. Quanto viene detto utilizzando la deissi personale irrelata non si disperde in una miriade di soggetti indefiniti e sempre diversi, ma va a tratteggiare una figura che si fa presente in tutta la raccolta e assume delle caratteristiche che approssimano la creazione di un carattere unitario, non di una terza persona qualsiasi. Ciò pur mantenendo un grado alto di cripticità e non ricevendo mai una denominazione diretta, degna di un vero personaggio. Leggiamo il primo testo del *Disperso*.

Nei pressi di ... trovata la Lambretta. Impolverata,
a pezzi. Nessuno di noi ha mai pensato
seriamente a ritirarla. Forse la paura. Rovistando
nel cassetto, al solito, il furbo di cui al seguito
ha ripescato una fascia elastica, una foto o due,
un dente di latte e un ricciolo rimasti nel portafogli,
dieci lire (che non c'entravano per niente...)

5

In aggiunta a tutto ricordo che quando venivo su dalle scale io
era di giovedì, finita la scuola, verso mezzogiorno; ma era
anche un ritorno diverso dal solito... Ci sarà
un aggancio.

10

Adesso comunque, eccomi qui e:
– Credimi, fai caso
a quel tale andare tirandosi dietro le gambe e tutto, con gli occhietti

ancora appiccicati, nel pigiama, goffo da cane, 15
rigido inamidato. Ma il bello è
che me ne accorgo. E allora con che faccia
fingere un'altra volta il tono giusto, le parole,
cioè, un po' stiracchiate; il vestire in qualche modo?

(Che i morti siano due? Ma quello giusto? 20
Indifferente? E il primo,
come una specie di confidenza notturna, non è un parente stretto?
Strettissimo?)

(Dimmi tu se è possibile. Pochi giorni fa 25
era lì che faceva i suoi lavori. Pareva pacifico.)

È morto per un infarto (o per un incidente stradale, per un malore, per via di un sasso): sì, va bene, ma ci sarà
pure un colpevole, un responsabile
diretto, qualcuno che l'ha fatto fuori. [CU, *La casa, gli estranei, i parenti stretti*, 1]

Già dal primo testo otteniamo, in forma scorciata e frammentaria, tutti gli elementi centrali dell'«ossessione-realtà fatta di mezzi pensieri, frasi rimuginate per strada, chiudendo una porta, cercando in un armadio, entrando in una stazione»¹¹⁷ presente nell'intero libro. Abbiamo qualcuno che «è morto» (v. 26), che era «un parente stretto», anzi «strettissimo» di chi parla in prima persona (vv. 22-23). Così i verbi e pronomi riferiti a un soggetto non chiaro («ha ripescato», v. 5; «era», «pareva», v. 25; «è morto», v. 26; «l'ha fatto fuori», v. 28) coagulano attorno ad una figura che, in quanto parente stretto morto, inizia a delinearsi. Chi dice io è impegnato in una sorta di indagine a proposito di un fatto che concerne lo scomparso, lo apprendiamo dall'impiego delle interrogative (vv. 20-23), e del futuro epistemico («ci sarà / un aggancio», vv. 10-11; «ci sarà / pure un colpevole», vv. 26-27), utile alla formulazione di ipotesi. Gli elementi determinanti per questa indagine sono già tutti presenti in questo testo: nel corso della raccolta non c'è alcuna evoluzione della situazione inquisitoria, non c'è nessun avvicinamento alla verità che ossessiona l'io di queste poesie. E ciò, nonostante il continuo accumulo di nuove informazioni riguardo il soggetto misterioso attorno al quale ruota la ricerca. L'uniformità dei toni e delle ambientazioni, l'insistenza delle forme della deissi personale irrelata, l'organizzazione dei testi per serie, la ricorrenza delle stesse domande per tutto l'arco della raccolta portano infatti a postulare la presenza di personaggi ricorrenti nei diversi testi: il soggetto che intraprende l'indagine, il *morto* oggetto di quest'ultima, poche parenti femminili di contorno, altre sfumate figure di conoscenti («Incontro tutti i nostri amici, / conoscenti. Magari no. Sono dei sosia, / tipi», *Nuove ragioni*, 2, vv. 10-12). Quella del *Disperso* diventa realmente una «una poesia-romanzo, che include tutta una serie di personaggi diversi dall'io [...] e tutto un sistema circostanziato di luoghi in cui collocare l'azione narrativa».¹¹⁸ Siamo perciò portati ad attribuire

¹¹⁷ Cordelli 2015, p. 289

¹¹⁸ Afribo e Soldani 2012, p. 243

le ricorrenze della deissi personale che, internamente al testo, rimarrebbe irrelata, a questi personaggi ricorrenti. Cucchi assume nella sua lingua alcuni fenomeni che potrebbero contribuire all'oscurare il significato di un testo, ma li rifunzionalizza macrotestualmente, rivoltando l'oscurità tipica della poesia moderna in un'enigmaticità da romanzo giallo, in cui il lettore è invitato a indagare e ragionare per colmare le lacune lasciate dal testo, per trovare una soluzione al caso. Romanzescamente, le informazioni sparse nelle varie poesie convergono attorno alle figure ricorrenti del libro, e principalmente a quella del morto. Veniamo così a conoscenza delle sue abitudini igieniche (*Confessione intima*), della sua spiccata taccagneria (*Le briciole nel taschino*), delle sue abitudini, della sua *routine* (*I fatti della settimana, Levataccia*), dei suoi riferimenti culturali (*La casa, gli estranei, i parenti prossimi, 3*). Possiamo addirittura sentire la sua voce in prima persona, leggendo «un diario intimo ricco di annotazioni» (*Ricerca; relazione, v. 2*). Tuttavia, tutte le informazioni che otteniamo sembrano rimanere al di qua dell'utilità ai fini della ricerca dell'io di questo libro. Sono informazioni irrilevanti, o di cui non ci è dato cogliere il nesso con l'oggetto dell'indagine.

In un testo vago come il seguente, siamo portati a riferire tutto al *morto*, nonostante questa referenza non venga mai esplicitata, al massimo allusa eufemisticamente («prima di finire» invece che *prima di morire, v. 8*):

Certo si tratterà, per buona parte, di sciocche fantasie.
 È che una pista, dentro o di fuori,
 una traccia,
 un segno vago lo seguiva. Coi suoi indizi,
 ancora adesso le sue buone informazioni. 5

.....

Ricordo, prima di finire, tra le sue frasi preferite,
 questa:
 “Quando sarò vecchio avrò più pazienza. 10
 Darò da mangiare ai piccioni”. [CU, *La mappa del tesoro, 3*]

Il verbo di terza persona al v. 4 («seguiva») e il possessivo al v. 8 («tra le *sue* frasi preferite»), che isolati all'interno di questa poesia rimarrebbero di oscura decifrazione, trovano una loro chiarificazione introducendo nell'equazione la dimensione macrotestuale. A lungo andare siamo portati ad attribuire ogni possibile referenza alla figura del *morto*,¹¹⁹ e tanto più quanto è maggiore l'enfasi con cui viene attorniata la deissi personale, come in questo esempio:

A cena, interno di cucina. Il campanello. “Apro.”
 ... ma la sorpresa... (stringendone la mano

¹¹⁹ Anche se nei testi della seconda metà del libro si attenuano tutti i fattori che danno vita all'ipotesi di continuità di situazioni e caratteri che caratterizza le prime sezioni, con maggior incidenza di testi “stravaganti” rispetto al nucleo centrale del libro, dove quindi la deissi personale irrelata perde di aderenza rispetto ai personaggi creati macrotestualmente.

grossa sulla porta)... “vieni” alla madre “...
vieni... dall’aldilà... in carne e ossa... lui...

È TORNATO.”

[CU, *Figure femminili*, 3, vv. 6-10]

Nel *Disperso*, il lettore segue chi dice io nella sua indagine, compiuta *in absentia* del suo oggetto (il parente morto). Lo fa con la zavorra di una persistente inferiorità conoscitiva: molti fatti o nessi delle vicende coinvolte nell’indagine vengono dati per scontati o allusi indirettamente; nemmeno l’oggetto specifico della *quête* viene in realtà mai formulato apertamente. Nonostante chi dice io goda, rispetto al lettore, di un vantaggio epistemico, il soggetto della ricerca al centro del libro è quanto di più lontano da un personaggio onnisciente: anch’egli non riuscirà mai a raggiungere una conoscenza della realtà che lo possa soddisfare. La ricerca rimane irrisolta, senza alcun successo, nemmeno intermedio o provvisorio. Qui sta la differenza del *Disperso* con il sottogenere del romanzo che questo libro di poesia approssima: «la soluzione del ‘giallo’ resta sospesa. Da qui il racconto che era ‘solo’ difficile e frammentario nella poesia dei suddetti predecessori [si tratta degli autori di poesia *esperienziale* di area lombarda, come Sereni, Raboni, Giudici ecc., accumulati da una ricerca del respiro narrativo anche all’interno di libri di poesia], in Cucchi diventa impossibile, si sgretola letteralmente in un «elenco privo di nessi» ([*Ricerca; relazione*] v. 3), saturandosi di tratti formali della dispersione e della perplessità». ¹²⁰ Il fallimento dei propositi conoscitivi del soggetto ha un valore ampio: nel *Disperso* l’handicap epistemologico equivale anche a un handicap esistenziale, la mancanza di conoscenza si tramuta in mancanza della figura paterna, la ricerca di informazioni è in realtà solo il traslato della ricerca di una presenza ancora viva del padre, attraverso le tracce da lui lasciate.

Solamente nel prosieguo della vicenda poetica di Cucchi possiamo «sostituire alla reticenza il racconto, sciogliere il nodo del non detto». ¹²¹ I libri *Glenn* (1982) e *L’ultimo viaggio di Glenn* (1999) svelano esplicitamente l’identità del “morto” e il cruccio centrale della sua vicenda; svelano «come la morte del “disperso” – il padre Luigi – sia stata una scelta personale», ¹²² un suicidio. A posteriori possiamo quindi ipotizzare che l’oggetto della ricerca rappresentata nel *Disperso* siano le motivazioni che hanno portato il padre al suicidio. Almeno per quanto riguarda l’identità del morto già nel primo libro di Cucchi erano presenti tutti gli elementi necessari a capire che questo fosse il padre dell’io: si conosce il genere maschile del morto, si nomina un rapporto di parentela strettissimo, ci sono vari riferimenti alla convivenza delle due figure, grande rilievo è riservato alle figure genitoriali ma solo quella femminile compare come soggetto vivo nel presente della narrazione. Tutto ciò rimane però implicito nel *Disperso*, affidato alla capacità di inferenza del lettore. In questo libro, ciò che è oggetto di interesse non viene mai affrontato frontalmente, nominato in modo esplicito, ma sempre visto di scorcio, ritratto in negativo attraverso

¹²⁰ Afriso e Soldani 2012, p. 243

¹²¹ Testa 2005, p. 267

¹²² *Ibidem*.

allusioni, eufemismi, giri di parole. Da qui, l'importanza capitale che l'uso di verbi e deittici con referenza personale indefinita rivestono nell'economia della raccolta. La figura centrale, il movente di tutto il libro, non viene mai nominato direttamente, non viene nemmeno battezzato con un appellativo che possa univocamente certificare che le identità generiche che ricorrono nelle poesie sono da ricondurre a un'unica persona. «La costruzione del testo aggetta su una voragine, la proliferazione del senso si genera da una cellula vuota»,¹²³ poiché questa persona viene evocata solamente attraverso il riflesso della deissi personale, dei pronomi indefiniti e dei verbi alla terza persona, che abitano le poesie di questo libro e rimandano implicitamente a una figura che rimane solamente un fantasma.

I deittici intervengono nello iato tra *manque* e presenza immaginaria. Adempiono ad una funzione che, in mancanza di meglio, potremmo chiamare *astanziale*: permettono di cogliere, nel luogo dell'assenza, i tratti ostensivi dell'oggetto del desiderio, di individuare le tracce della sua sparizione, di raffigurarlo, ossessivo fugace silenzioso, nell'*hic et nunc* del testo, di costruire un suo fragile simulacro. [Testa 1986, p. 129]

Le forme linguistiche che abbiamo studiato in questo paragrafo sono figura del padre assente. Come quelle sono un *pieno* linguistico, una presenza – in quanto parola pronunciata – ma al contempo *vuote*, poiché bisognose di un referente che dia sostanza alla loro funzione sintattica, così questo è presente nelle memorie dei cari, negli oggetti e nelle tracce materiali lasciate, ma al contempo inesorabilmente assente, poiché morto. Come i deittici personali vengono lasciati privi di referenza chiara ed esplicita, così la figura fantasmatica formata dalle flebili tracce lasciate dal trapassato non può più riempirsi della sua presenza piena, viva. Usando un neologismo caproniano, potremmo dire che la figura del padre – sul piano del contenuto – e la deissi personale opaca – sul piano della lingua – si manifestano ogni volta solo come un'*asparizione* (ovvero contemporaneamente *apparizione* e *sparizione*), come una «apparizione che non è altro che la traccia fantasmatica di una presenza-assenza».¹²⁴

A ben guardare il padre dell'io viene, un'unica volta, accostato a un appellativo che potrebbe fungere da identificativo, ovvero sia nel titolo della raccolta, quando ci viene detto che l'oggetto centrale del libro che abbiamo davanti è *il disperso*. Questo aggettivo però non ricorre mai all'interno delle poesie della raccolta. L'unica nominazione diretta di ciò che altrimenti rimane enigmatico e alluso indirettamente rimane confinata sulla soglia del macrotesto. E *il disperso* non sarà solo il padre morto, e quindi assente, ma anche il soggetto che intraprende l'indagine attorno alla sua figura, e parimenti il lettore, entrambi *dispersi* nel labirinto di una ricerca allo stesso tempo forsennata e immobile, coinvolgente fino all'ossessione ma priva di alcun progresso.

¹²³ Testa 1986, p. 136

¹²⁴ Zublena 2013, p. 92

Un simile processo di giustificazione macrotestuale delle forme irrelate della deissi personale si può riscontrare anche nelle poesie di Patrizia Cavalli. Come si può intuire dalla scarsa ricorrenza del nome di Cavalli nelle rassegne di fenomeni linguistici studiati in questo lavoro, le poesie dell'autrice umbra «pretendono chiarezza e “semplicità”»,¹²⁵ sono caratterizzate da una decisa compattezza e dal generale rifiuto della sensibilità estetica basata sugli effetti di incompletezza. Effetti di questo tipo sono sempre molto lievi all'interno di *Le mie poesie non cambieranno il mondo*. Oppure, come nei casi che vedremo tra poco, i tratti solitamente collegabili a effetti di incompletezza vengono piegati ad altre finalità, come la creazione di personaggi macrotestuali, seppur ciò avvenga non in modo romanzesco, esplicito, ma in modo riflesso, indiretto.

Nella poesia lirica, la centralità dell'io si riscontra anche nell'indebolimento della *comunicatività* del discorso, della sua volontà di porgere un contenuto informativo del tutto accessibile per il lettore. Anche in Cavalli l'io lirico non presenta al lettore i propri personaggi come farebbe un narratore, ma dà per scontato che il lettore sappia di chi si sta parlando, oppure non si cura del fatto che il lettore sia privo di questa informazione. L'implicitezza, la dismissione della comunicatività, hanno tuttavia in Cavalli un peso del tutto diverso rispetto a quello che ricoprono in Cucchi, dove sono elementi affatto centrali e ingombranti. La linearità delle raccolte di Cavalli, la sostanziale monotematicità della sua poesia e la ricorrenza quasi nulla di fenomeni che farebbero pensare a un'incompletezza del testo rendono abbastanza trasparenti la deissi personale e i verbi alla terza persona che in altri contesti potrebbero risultare referenzialmente opachi. Leggiamo due poesie dal libro d'esordio di Cavalli in cui possiamo riscontrare i fenomeni oggetto di questo paragrafo, che segnalo con il corsivo:

Di tutte le cacciatrici
*la più bella.*¹²⁶ Una carta
di caramella come un uccellino
senza sangue. Ma *lei* sa
che l'omaggio è regale,
la cavaliera impunita.

[CA, *Di tutte le cacciatrici...*]

Del *suo* silenzio io sono invidiosa
e di come *si appoggia* a un davanzale
lasciando alla luce i suoi miracoli.
Sembrerebbe un ballerino smemorato
se qualche volta non *sorridesse*
come a scusarsi di tanta bellezza.

[CA, *Del suo silenzio...*]

¹²⁵ Cordelli 2015, p. 287

¹²⁶ Nonostante in nessun altro caso abbia finora attribuito forme di predicazione nominale ad una terza persona, ho ritenuto corretto in questo caso attribuire questa frase nominale alla *lei* di cui si parla nel testo, nonostante l'assenza di verbo coniugato all'interno della frase nominale non esprima con certezza a quale persona ci si stia riferendo. Questa frase è con tutta probabilità parafrasabile come *di tutte le cacciatrici lei è la più bella*, e perciò l'ho considerata parte degli elementi che evocano la terza persona.

Il lettore riesce facilmente a ricondurre i predicati, i pronomi personali e i possessivi presenti in questi due testi alla figura che compare, assieme a chi dice io, pressoché ubiquamente nei testi di *Le mie poesie non cambieranno il mondo*. Si tratta sempre di una figura femminile, spesso sfuggente, e al quale l'io è legata da un rapporto erotico-antagonistico. Troviamo quindi queste forme di terza persona indefinita forse per un principio di *variatio* rispetto all'allocuzione attraverso il *tu*, con la quale prevalentemente compare il personaggio dell'amata nel corso della raccolta.

Concludo il paragrafo riassumendone il nodo centrale. Quanto appena analizzato, ovvero «segni pronominali di tipo anaforico destituiti di antecedenti; deissi “opaca” dai referenti irricognoscibili; presenza di nomi propri che rimandano ad enti non individuabili» e verbi di terza persona con soggetto assente o poco chiaro, sono «procedure orientate alla riduzione della coesione testuale e della coerenza semantica», da cui «risulta [...] un paradigma dell'imperfezione».¹²⁷ Questa imperfezione si tramuta facilmente in impressione di incompletezza, soprattutto perché connota le poesie interessate come frammenti insufficienti di una realtà linguistica o situazionale più grande ma riportata solo in maniera incompiuta e difettosa. Questo modo di maculare il testo poetico di manchevolezza è tuttavia uno dei meno “violenti” e maggiormente codificati nella poesia del secondo Novecento, e può essere facilmente subordinato a procedimenti che mirano alla creazione macrotestuale di personaggi. Il minor tasso di eversione dalla norma di questi fenomeni, rispetto ad altri che più drasticamente segnano uno scarto da ciò che è solitamente concesso dalla *langue* (come il troncamento a metà di una frase), e anzi, la loro normalità (poiché previsti nell'uso parlato della lingua, nel quale il riferimento alla situazione e al contesto permettono di colmare le lacune riscontrabili nella componente linguistica dell'atto comunicativo) fanno sì che possano essere adottati anche da autori che per il resto si mantengono lontani dagli effetti di incompletezza. Si spiega così la presenza, nelle esemplificazioni addotte in questo paragrafo, di autori quasi completamente assenti dalle rassegne degli altri fenomeni linguistici studiati in questo lavoro, come ad esempio Renzo Paris e Patrizia Cavalli.

¹²⁷ Testa 2006, p. 38

2.2 Sintassi nominale

Questione sommamente problematica per lo studio dell'incompletezza sintattica è quella della sintassi nominale. Il motivo emerge ponendosi la domanda: come stabilire quando una frase o un periodo sono da considerarsi incompleti? Precisando come prima cosa che il criterio da adottare dovrà essere sintattico e non interpuntorio. Si è infatti già visto nel primo capitolo che gli usi della punteggiatura nei casi di lacunosità sintattiche sono molteplici: frasi incomplete vengono chiuse variabilmente dai punti di sospensione, dal punto fermo, dai due punti, oppure possono aggettare direttamente sul bianco tipografico, anche nella forma del suo grado zero, ovvero l'a capo a fine verso. L'*usus* interpuntorio degli autori del nostro corpus ci costringe insomma a considerare come potenzialmente lacunosa ogni frase, a prescindere dalla punteggiatura che troviamo utilizzata in rapporto con essa. Un criterio interpuntorio sarebbe quindi equivalente all'assenza di un criterio, poiché si tradurrebbe nel considerare spia di possibile incompletezza ogni segno di punteggiatura. Verremmo inoltre indotti all'errore nei casi in cui un segno ortografico solitamente usato in chiusura di frase viene utilizzato nel mezzo di un arco sintattico, come negli usi dei tre punti che abbiamo denominato *ritmici*, oppure nei casi di uso *sovrabbondante* del punto fermo, che danno luogo a fenomeni di frammentazione nominale della sintassi.¹²⁸

Criterio esclusivamente sintattico, perciò. Questa la sua prima regola: si può considerare una frase incompleta quando una parola grammaticale, vuota, viene privata della parola lessicale, piena, che regge e di cui necessita. Tali i casi, ad esempio, di un articolo o una preposizione senza alcun sostantivo a cui fare riferimento. Il riconoscimento dell'assenza di tale sostantivo è reso sicuro dalla necessaria adiacenza tra parola grammaticale e la parte nominale del sintagma da essa introdotto. Non si danno insomma, se non in rarissimi casi, incisi o iperbatì a separare le due componenti, che possano distanziarle e rendere difficile e ambiguo il riconoscimento del loro legame. La regola si estende anche ai casi periodali, ovvero

¹²⁸ A proposito cfr. Ferrari 2001. L'articolo di Angela Ferrari tratta un fatto linguistico adiacente a quello della sintassi nominale, poiché tratta di «un fenomeno relativamente diffuso nei testi odierni, in particolare in quei tipi e in quegli stili di scrittura che accettano e scelgono di svincolarsi dalla norma interpuntiva codificata dalla manualistica tradizionale: un segno d'interpunzione forte si iscrive, spezzandola, entro una struttura sintatticamente legata», e più nello specifico dei casi in cui «il costituente staccato dal resto della frase con un punto» sia «un costituente sprovvisto di un nodo centrale verbale», e quindi di «quel sottotipo di frammentazione interpuntiva della sintassi che, data l'assenza del verbo nel costituente emarginato, chiamo nominale» (pp. 51-52). Si tratta quindi esattamente di una serie di casi che dobbiamo riuscire a escludere, attraverso un criterio puramente sintattico, che sappia cogliere la continuità sintattica che si cela dietro la discontinuità interpuntiva; pena un allargamento eccessivo della categoria di *incompletezza sintattica*. Vediamo ad esempio, questo breve brano tratto da Cucchi: «Niente più / che un banale gioco di male assortite coincidenze / (illustri precedenti per via di padre e di madre). Per il blasone...» (*Primo tempo di un'avventura*, 6, vv. 1-3), in cui dovremmo riuscire collegare correttamente «un banale gioco» a «per il blasone», e avvertire quindi l'unitarietà della frase, piuttosto che considerare «Per il blasone» un complemento indipendente da quanto lo precede e quindi bisognoso di un proprio nucleo frasale, vedendolo come moncherino di una frase incompleta (senza farci ingannare in questo anche dai punti di sospensione che concludono il sintagma).

a quelli in cui una congiunzione (oppure un pronome relativo) viene privata della proposizione che introduce. Anche in questi casi il periodo sarà considerato sintatticamente incompleto, provvisto di reggente e della congiunzione che introduce il rapporto di subordinazione, ma privo di subordinata.

gli uccelli stanno nell'
dava i passi era bello.

[Lumelli, *(questo oggetto è disastroso...*, vv. 14-15)]

lei urla
la precauzione, l'angoscia, l'incredibile
di interrompere
mentre
ma poi la quiete, improvvisamente, diceva

[DA, *All'incrocio di ed...*, vv. 28-32]

Così frasi e periodi come questi, in cui gli elementi grammaticali della preposizione articolata nel testo di Lumelli e la congiunzione «mentre» di quello di De Angelis vengono privati del sintagma nominale e della proposizione che dovrebbero introdurre, saranno considerati incompleti sintatticamente.

La seconda regola riguarda i casi di lacune periodali, e detta che ogni proposizione subordinata necessita di una proposizione reggente. Varrà nei casi in cui una qualche congiunzione subordinante si leghi alla proposizione subordinata ma in assenza di reggente (come ad esempio i casi di protasi prive di apodosi) oppure nei casi in cui il rapporto di subordinazione non sia introdotto da una congiunzione ma dalla forma stessa della subordinata (ad esempio nelle circostanziali al gerundio), lasciata però orfana della propria reggente.

se con le corde e le vene
tocchi l'aria più raspa

se la superficie si sfalda
e la crosta non tiene

se ai bordi del mare di Dite
tu filtri veleno

[Manacorda, *Metafisica e fine*, 20]

Così sarà considerato incompleto, ad esempio, questo testo di Manacorda, che si esaurisce in una serie di protasi, prive della loro reggente.

Terza regola: seguendo le teorie della grammatica valenziale, consideriamo incomplete le frasi in cui una o più valenze del verbo non vengono saturate. Questo tipo di incompletezza è più tenue delle altre e non compromette l'accettabilità della frase, ma è comunque percepibile e significativa.

“Non l'hai inventata tu, la gioia, non sei
abbastanza intelligente... tu che ti disperi
perché ciò che fai diventa...”
E questi alberi, sempre più radi

15

[DA, *Solo compenso a questa perdita...*, vv. 13-16]

Saranno quindi considerate incomplete frasi come quella al v. 15 di questo testo, in cui manca il complemento oggetto, necessario per saturare le valenze del verbo «diventa».

Leggendo le poesie prese in analisi in questo studio si possono tuttavia incontrare anche casi in cui un deciso effetto di incompletezza non sia spiegabile con le tre regole che abbiamo definito. Vediamo un esempio:

si le cosce
quelle cosce mi stringevano, erano potenti e lunghe
soffocavano, eppure non volevo tirarlo fuori
era durissimo
ma poi dicevo “perdonami questo amore che
è già un’azione” 10

la pazzia
di una chiarezza, vedere di persona, mettere in comune
queste cose...
non sono il luogo di una storia generale, non
si incontreranno mai e non non 15

la bambina corre con le braccia tese
dentro il lupo
il termometro entra nell’ano, gli scalini sono
sempre di più, il montebianco 20
ma poi improvvisamente allontana il papà
e nasce la quiete, dentro la quiete
dentro la
quiete

è immersa nell’aria, non fa nessun movimento 25
se non si muove l’aria
penetra fino in fondo, tocca la sua parete,
lei urla
la precauzione, l’angoscia, l’incredibile
di interrompere 30
mentre
ma poi la quiete, improvvisamente, diceva
nella quiete miracolosa “lascia che decidano
le stelle” [DA, *All’incrocio di ed...*, vv. 6-34]

A cavallo dei vv. 20 e 21 si riscontra una forte discontinuità sintattica, che a mio parere porta a ritenere incompleta la frase introdotta dal nome «il montebianco» (v. 20). A sostegno di questa lettura possono essere addotti vari fattori. In primo luogo, fattori relativi al contesto, ricco di forti discontinuità testuali e incompletezze sintattiche: quella del v. 16, in cui l’avverbio *non* rimane sospeso sul vuoto del bianco tipografico, privato di qualsiasi parola che possa soddisfare il rapporto di reggenza richiesto; e quella del v. 31, in cui è la congiunzione *mentre* a essere bruscamente seguita da un’avversativa, senza che appaia la

frase che instauri con quanto precede il rapporto di contemporaneità segnalato dalla congiunzione. Peraltro, entrambi questi casi di incompletezza ricevono lo stesso trattamento interpuntorio della frase al v. 20: sono segnalati – o meglio, non segnalati – dal bianco di fine verso. Anche il titolo potrebbe essere incompleto: non si capisce se i punti di sospensione interrompano la frase all'altezza di un nome proprio (privo però di maiuscola e non presente nel testo), di una parola troncata dopo la prima sillaba, o di una congiunzione che segue agrammaticalmente la preposizione *di* – colpisce, di quest'ultima ipotesi, la presenza della *d* eufonica, come a far intendere che l'elemento che dovrebbe seguire la congiunzione è omissso ma conosciuto, e inizia per *e*. Di certo l'opzione più economica è quella che legge «ed» come un nome proprio, senza prevedere un troncamento agrammaticale, e tuttavia è indubbio che vi sia dell'ambiguità insita in questo titolo, e che questa ambiguità sia tutta all'insegna delle possibilità di incompletezza. In secondo luogo, a sostegno della tesi dell'incompletezza della frase del v. 20, è possibile convocare un fattore di aspettativa e parallelismo sintattico. La strofa che ci interessa è infatti, prima della comparsa de «il montebianco», strutturata sintatticamente dalla giustapposizione asindetica di tre frasi semplici, tutte composte da *soggetto + verbo + eventuali complementi*. Lo scheletro della strofa, ottenuto conservando solo i nuclei centrali delle frasi, sarebbe riassumibile come **la bambina corre, il termometro entra, gli scalini sono di più, il montebianco*. Si crea quindi una certa inerzia sintattica che fa percepire più acuta la mancanza di un verbo associato al quarto elemento nominale introdotto nella strofa. In terzo luogo, la successione tra sostantivo potenzialmente orfano del verbo / *a capo* / forte discontinuità testuale (segnata dall'avversativa del v. 21, «ma poi improvvisamente allontana il papà») irrobustisce la lettura che vede una lacuna sintattica proprio in corrispondenza del vuoto segnato dall'a capo.

L'effetto è quello di una sospensione brusca di un modulo sintattico reiterato, in corrispondenza del vertice di un climax spaziale, in cui il movimento ascendente segnato dagli «scalini» che «sono sempre di più» approda vertiginosamente all'altezza del «montebianco» (v. 20). Questo movimento viene appunto troncato bruscamente da una avversativa («ma poi improvvisamente allontana il papà», v. 21), che segna un cambio di direzione della sintassi e reintroduce con tutta probabilità il primo soggetto della serie, ovvero «la bambina» (v.17), poiché la presenza di un «papà» rende semanticamente plausibile che sia una «bambina» a compiere l'azione di «allontanare il papà». La subitanità dell'irruzione della nuova frase che tronca di netto la precedente trova un suo corrispondente nel modo in cui avviene l'azione («improvvisamente», v. 21) e crea un'impressione di *urgenza* nel ritorno al primo soggetto della serie, momentaneamente accantonato per dare spazio ai due parallelismi motori, il primo di ingresso («la bambina corre *dentro*, il termometro *entra*») il secondo, già citato, ascensionale. L'unica lettura alternativa, che non prevede la lacunosità della frase introdotta al v. 20, mi sembra quella che attribuirebbe un valore ostensivo al sintagma nominale “sospeso”, privo di verbo, parafrasabile come **gli scalini sono sempre di più, ed ecco il montebianco*. A mio parere, tuttavia, i fattori esposti più sopra rendono più aderente alla realtà del

testo, più probabile, l'interpretazione incentrata sull'incompletezza della frase. Sono quindi portato a sostenere che la frase composta da «il montebianco» sia una frase lacunosa.

Bisogna però ora porsi un'altra domanda: cosa distingue questa frase, composta da un sostantivo orfano del proprio verbo, dalle frasi nominali che incontriamo nello stesso testo, ai vv. 12-14 («la pazzia / di una chiarezza, vedere di persona, mettere in comune / queste cose...»)? A livello strettamente linguistico, niente distingue il sintagma nominale «la pazzia di una chiarezza» da «il montebianco». Eppure a mio parere nel secondo caso si tratta di una frase lacunosa, nel primo caso di una normale frase nominale, utile a introdurre nel testo, ostensivamente, tre elementi (*la pazzia, il vedere di persona, il mettere in comune*) prima dell'epifania del verso successivo («non sono il luogo di una storia generale», v. 15). La distinzione tra le due diverse letture della sintassi si basa sul contesto e sull'interpretazione del passo, non su un criterio strettamente linguistico. C'è insomma un *continuum* che unisce i casi di sintassi nominale a quelli di incompletezza sintattica per mancanza del verbo, e la distinzione è da formulare caso per caso sulla base di criteri contestuali e interpretativi, a volte anche difficili da sciogliere. Estendendo troppo il dominio della sintassi nominale si rischia di sorvolare su passi come quello appena proposto, in cui a mio parere la lettura corretta è quella che prevede un'incompletezza sintattica. Al contrario, estendendo troppo il dominio della lacunosità sintattica si rischia di incappare in un altro errore: ovvero quello di considerare la frase nominale come un'espressione costitutivamente lacunosa, poiché priva di verbo. Secondo questa concezione erronea la frase nominale sarebbe sì comprensibile, diffusa nella lingua e utile a certi fini, ma sempre marcata da una minorità rispetto a una forma piena e completa della stessa frase, provvista di verbo.

Il ruolo sintatticamente preminente del verbo latino ha dato origine all'erronea e tenace convinzione che ogni enunciato autentico debba essere provvisto di un verbo e che le frasi prive di esso risultino difettose o “ellittiche”. Questo principio, convalidato dal modello formale nome + verbo, tipico delle proposizioni della logica aristotelica e trapiantato come molti altri dalla grammatica latina nella grammatica italiana con la consueta mescolanza di valori grammaticali, logici e semantici, è diventato una specie di *passe-partout*, o una sbrigativa panacea, per l'ambiguità e la varietà dei costrutti nominali. [Mortara Garavelli 1971b, p. 274]

Invece che considerare la frase nominale una frase costitutivamente lacunosa bisognerà piuttosto considerarla una frase in cui «una forma con caratteristiche morfologiche nominali assume una funzione sintattica verbale»,¹²⁹ in cui quindi la funzione verbale, predicativa, «elemento indispensabile alla costruzione di un enunciato assertivo finito»,¹³⁰ è correttamente svolta, ma da una forma linguistica nominale.

¹²⁹ Benveniste 2010, p. 185

¹³⁰ *Ivi*, p. 182

Per i casi di frasi lacunose perché prive di verbo bisognerebbe insomma saper distinguere caso per caso tra frasi meglio interpretabili come lacunose e frasi in cui la *funzione verbale* venga effettivamente svolta dai sintagmi nominali, così da ottenere un enunciato assertivo finito anche in assenza di verbo; consapevoli però che il discrimine sarebbe soggetto a un certo grado di soggettività, disposto quindi a creare una zona grigia di casi dubbi o ambigui. Questo tipo di distinzione caso per caso è fattibile nella lettura avvicinata di un campione ristretto di testi, dove a ognuno può essere dedicata la necessaria attenzione nel vaglio delle due ipotesi – come abbiamo fatto poco sopra per *All'incrocio di ed...* –; rappresenta invece un problema nel caso dello studio di un corpus ampio e ricchissimo di sintassi nominale come quello considerato in questo lavoro di tesi. Per l'individuazione e l'analisi dei casi di incompletezza sintattica preferisco disporre di un criterio più rigorosamente linguistico, scevro di margini interpretativi. Scelgo quindi di escludere dalla trattazione diretta i passi soggetti a tale ambiguità, limitandomi a studiare sistematicamente quelli individuati attraverso le tre regole presentate a inizio paragrafo. Questa scelta comporta di tralasciare tutti i casi – certamente minoritari nel grande insieme del *continuum* formato dalla sintassi nominale e dalle frasi lacunose per mancanza di verbo – in cui gli effetti di incompletezza assumano un peso rilevante nella lettura del passo in questione. Ciononostante, mi sembra la scelta corretta per la situazione rappresentata da questo studio, in quanto consente di non passare in rassegna tutti i casi di sintassi nominale come se fossero inerentemente deficienti e di diminuire l'incidenza dell'arbitrio soggettivo, che altrimenti sarebbe troppo elevata.

Scelgo però di compiere questa esclusione adottando due modi per colmare almeno parzialmente la falla così creata nel regesto dei possibili casi di incompletezze sintattiche. Il primo, è rappresentato dal fatto che nel primo paragrafo, parlando dei tre punti con funzione omissiva, accostati quindi a frasi o periodi carenti, il criterio adottato per stabilire quali fossero frasi prive di verbo e quali forme di predicazioni nominale fosse flessibile, interpretativo, inclusivo quindi di parte dei casi che in questo capitolo verranno esclusi. Il secondo modo è costituito dal seguente paragrafo, che si propone di descrivere le forme assunte in modo ricorrente dalla sintassi nominale nei due autori in cui più spesso troviamo frasi univocamente lacunose, ovvero Cucchi e De Angelis. Ciò, oltre a dare un'idea “per campioni” delle forme della sintassi nominale diffuse anche negli altri autori del nostro corpus, punta ad avvicinare “per approssimazione” i casi di incompletezza esclusi dal criterio linguistico che scelgo di adottare. La presentazione delle forme prevalenti della sintassi nominale punta a chiarire anche il possibile carattere assunto dai casi soggetti a ambiguità interpretativa.

2.2.1 La sintassi nominale de *Il disperso*

Pur non disponendo di uno studio quantitativo esatto, ritengo che si possa affermare con sufficiente sicurezza che la frase nominale costituisca il tipo prevalente di predicazione nel *Disperso*. Se, durante il processo di lettura del libro, questa forma frasale può all'inizio passare inosservata, mimetizzarsi all'interno dei testi, in quanto normale nel sistema linguistico dell'italiano, con il prosieguo della lettura è sempre più manifesto che l'occorrenza della frase nominale sia nettamente sproporzionata rispetto a quanto avviene nella lingua dell'uso. La frase nominale invade gran parte dello spazio testuale, diventando cifra caratteristica dello stile del libro, fino ad arrivare a esiti estremi, in cui due testi di fila sono esclusivamente nominali, senza nemmeno, in diciannove versi complessivi, un solo verbo coniugato:

Mossa ulteriore:

– La filovia... vuota... disabitata... ridicola
l'asta, la sbarra (beffa? di chi?) orizzontale
a mezz'altezza... i più, ottusi, nell'esercizio
assurdo, avvinghiati, accapigliati a scavalcarla,
battendo i denti, precipiti
al biglietto (il pupazzo-tranviere
e i posti a sedere
sotto due dita di polvere).

5

[CU, *In attesa del dramma*, 2]

Perdurante l'assenza; spasmodica
l'attesa; estrema
soluzione adottata dalle proprie mani:

– Spillo macchinalmente alzato
dalla destra; situazione, tentazione
frenetica; stretto tra le due dita all'altezza
del naso. Fermo. Colta la mira: giusto
giusto a perpendicolo nella pupilla
dell'occhio destro. Sangue. Inevitabile
lo svenimento.

5

10 [CU, *In attesa del dramma*, 3]

Il predicato verbale è assente nonostante la vocazione nettamente narrativa di entrambe le poesie, la prima nel racconto di un grottesco affollamento alla salita sul tram, la seconda in quello di un perturbante gesto di autolesionismo. Nel primo dei due testi, pur di non eccedere rispetto al dominio della nominalità Cucchi è persino disposto a usare un participio presente poco comune, fuori registro, come «precipiti» (v. 6), invece che la ben più normale forma declinata del verbo, per rappresentare l'azione del *precipitarsi al biglietto*. Questi testi non sono gli unici con i quali sarebbe possibile esemplificare l'uso totalizzante della sintassi nominale. Le poesie che nel *Disperso* non hanno nemmeno un verbo coniugato sono dieci su ottanta (il 12,5%). Anche nella quasi totalità dei casi restanti il rapporto quantitativo è nettamente a favore

della frase nominale, con molti testi nei quali compare una sola frase verbale inserita in un contesto di completa nominalità. Questo quindi per quanto riguarda l'incidenza della sintassi nominale in Cucchi.

Passiamo ora invece alle forme che la sintassi nominale assume nel *Disperso*. Per distinguere tra le diverse realizzazioni farò uso di una tipologia formulata da Bice Mortara Garavelli nel suo articolo *Fra norma e invenzione: Lo stile nominale*, pubblicato nel 1971, in cui si propone una tipologia quadripartita. La espongo sommariamente, scegliendo per ogni gruppo un esempio tratto dal libro di Cucchi e contrassegnando con una *S* il soggetto e con una *P* il predicato della frase nominale.¹³¹

«Al primo dei quattro gruppi principali appartengono frasi in cui sono riconoscibili, ben distinti, un soggetto e un predicato, nella reciproca relazione di portatore del messaggio e di attualizzatore».¹³² Le categorie grammaticali assunte dagli elementi che ricoprono le due funzioni possono essere molteplici: abbiamo infatti le combinazioni sostantivo + sostantivo, infinito (soggetto) + sostantivo (predicato), sostantivo (soggetto) + aggettivo (predicato), sostantivo (soggetto) + participio presente o passato (predicato), e così avanti.

Sempre più incerto(*P*) l'avvenire(*S*)... L'iter(*S*) compiuto(*P*), giocato(*P*)

Fino in fondo. Semiultimata(*P*) la carriera(*S*). Precoce(*P*) il freddo(*S*).

[CU, *Primo tempo di un'avventura*, 7, vv. 1-2]

Al secondo gruppo «si ascrivono le frasi in cui il centro dell'enunciato, generalmente accompagnato da varie espansioni, ha funzione predicativa; le sue modalità attualizzano un soggetto non rappresentato formalmente nell'enunciato, ma desumibile dal contesto, fuori dell'ambito della frase».¹³³

(E chi sarà? Alludo al terzo uomo(*S*), l'intruso. È tutto bianco. O pare. Capita all'improvviso. Ha una sua aria di mistero, comunque ammorbido(*P*), rasserenato(*P*), ammollato(*P*) da chissà che.)

[CU, *I fatti della settimana*, 2, vv. 18-19]

La casa(*S*) mi piace. Vecchia(*P*),

scale larghe(*P*), vetrate colorate(*P*).

[CU, *Ricerca; relazione*, vv. 24-25]

«Il terzo gruppo è costituito da frasi in cui il soggetto e il predicato non sono indicati da sintagmi distinti, né l'uno consiste in modalità dell'altro; ma il sintagma nominale che è il nucleo dell'enunciato può denotare alternativamente, secondo la prevalenza che si assegna a ciascuno dei due valori, verbale e sostantivale, “uno stato di cose o un avvenimento su cui si attira l'attenzione”, cioè il predicato, oppure

¹³¹ «Universalmente ammesso per la sua larghissima applicabilità è il principio secondo il quale ogni proposizione deve constare di due termini fondamentali: come affermava Sapir “deve esserci qualcosa di cui parlare e, una volta scelto un soggetto di discorso, qualcosa deve essere detto a proposito di esso”» (Mortara Garavelli 1971b, p. 277; la citazione di Sapir è tratta da Edward Sapir, *Il linguaggio*, Torino, 1969, p. 120). Anche per quanto riguarda una frase nominale ci si può quindi servire, in modo del tutto proprio, delle categorie di *soggetto* e *predicato*, sebbene la funzione di quest'ultimo venga svolta da un elemento morfologicamente caratterizzato come nominale.

¹³² Mortara Garavelli 1971b, p. 278

¹³³ *Ivi*, p. 281

“ciò di cui si parla”, cioè il soggetto». ¹³⁴ Con una gradazione da esempi in cui prevale l’idea nominale a quelli in cui prevale l’idea verbale. Porto due esempi, il primo per il prevalere dell’idea nominale, il secondo per quella verbale.

Ma, dopo tutto, coltivare(*P*) le patate, fare finta(*P*)
di niente e poi succhiare(*P*) zitto zitto
le radici masticare(*P*)
l’erba. Sgranocchiare(*P*)
la corteccia di pino l’unghia.

[CU, *Le briciole nel taschino*, 2, vv. 10-14]

Nuove didascalie, leggende
per un immaginario album personale;
lo scorrere(*P*) del film, lo sfogliarsi(*P*) delle pagine...

[CU, *Libretto personale*, 1, vv. 8-10]

Nel secondo esempio prevale l’idea verbale dell’infinito poiché esso è seguito «da un sintagma che designa, da un punto di vista logico, il partecipante attivo dell’azione». ¹³⁵

Nelle frasi assegnabili al quarto gruppo «il centro dell’enunciato è l’elemento portatore del messaggio; il predicato non si trova nel contesto, ma può essere logicamente supplito da una forma verbale denotante l’esistenza del soggetto (*c’è*, *c’erano*, ecc.) o la constatazione della sua esistenza, del suo modo d’essere, ecc. (un esempio tra gli innumerevoli: *Si vede*); dal punto di vista semantico, può essere considerato implicito nella rappresentazione del soggetto in quanto tale». ¹³⁶

Un po’ di luce(*S*):
siamo agli sgoccioli;
già qualcuno si alza; la fine del viaggio(*S*), le valigie(*S*). (Nello
scendere mi accodo. Le gambe, di legno – le formiche –
giusto manovrarle. Sorridere
ai compagni di viaggio.)

La città(*S*). Mi stropiccio un po’ gli occhi, sbadiglio.

A bocca aperta. Il traffico(*S*),
i passanti(*S*), le automobili(*S*), i tassi(*S*)...

[CU, *In treno*], vv. 83-91]

Nel *Disperso* abbiamo un uso completo delle forme della sintassi nominale: per tutti e quattro i gruppi abbiamo potuto convocare degli esempi. E tuttavia il gruppo più ricorrente, di gran lunga, è il primo. La sua diffusione è capillare, gli esempi si possono trovare ad apertura di pagina. Spesso inoltre viene utilizzato in strutture reiterative, con un effetto di parallelismo sintattico nella successione continua di predicati e soggetti di frase nominale. Questa scelta stilistica ingrandisce a mio parere l’incisività di questo costruito sul testo, lo rende maggiormente percepibile. «Viverlo – ti capisco – un inferno, una vergogna»

¹³⁴ Mortara Garavelli 1971b, p. 282

¹³⁵ *Ivi*, p. 283

¹³⁶ *Ivi*, p. 284

(*Corte dei miracoli*, v.2); «Bello sì il furbo» (*Le briciole nel taschino*, 3, v. 4); «Rinvenuto tra gli effetti personali abbandonati / un diario intimo ricco di annotazioni» (*Ricerca; relazione*, vv. 1-2); «spenta la luce, / la testa ficcata nel cuscino» (*Confessione intima*, vv. 16-17); «Irresistibilmente / poi ogni cosa detta al prete in confessione» (*La mappa del tesoro*, 1, vv. 17-18); «Mossa ulteriore: / La filovia... vuota... disabitata... ridicola / l'asta, la sbarra (beffa? di chi?) orizzontale / a mezz'altezza... i più, ottusi, nell'esercizio / assurdo, avvinghiati, accapigliati a scavalcarla, battendo i denti, precipiti / al biglietto (il pupazzo-tranviere / e i posti a sedere / sotto due dita di polvere).» (*In attesa del dramma*, 2); «Perdurante l'assenza; spasmodica / l'attesa» (*In attesa del dramma*, 3, vv. 1-2); «Un tocco la falsa consanguineità, il gemellaggio / complice, artificiale. Fradici – noi – dello stesso mio liquido» (*Primo tempo di un'avventura*, 4, vv. 1-2); «Sette i sacchi / di rifiuti traboccanti in fila nella tana» (*In treno*, vv.12-13); «appiccicoso il clima» (*Concorrenze*, v. 3). Si potrebbe continuare a lungo. Come si vede anche solo da questa panoramica Cucchi espande spesso, a volte anche lungamente, le frasi nominali, che non si limitano così solamente ai due membri che compongono il nucleo della predicazione. Anche in un contesto di sintassi nominale si riesce a mantenere un certo grado di ricchezza e di varietà.

Ragionando sulla “normalità” sintattica dei quattro gruppi da lei proposti per una classificazione della sintassi nominale, Mortara Garavelli sostiene che la sintassi nominale assolve pienamente al proprio “dovere predicativo” quanto più il contenuto della sua enunciazione è indipendente dalla situazione e dal contesto. «L'indipendenza sembra garantita innanzitutto agli enunciati bimembri»,¹³⁷ come appunto sono gli enunciati del primo gruppo. La forma più diffusa di sintassi nominale nel *Disperso* è quindi anche quella più normale, che più facilmente sostiene autonomamente il “peso” della predicazione, quella più vicina alle forme della sintassi verbale. Spostando il baricentro del suo sistema predicativo nel dominio della sintassi nominale, Cucchi lo pone comunque in una zona adiacente allo spazio della verbalità, in modo da non sbilanciare eccessivamente la predicazione verso le forme più astratte e stranianti della sintassi nominale. Proprio per l'uso pervasivo e totalizzante della sintassi nominale si necessita della stabilità enunciativa conferita dall'espressione esplicita sia del predicato che del soggetto della frase nominale.

A livello stilistico, molteplici sono le osservazioni che si possono fare riguardo le ricadute della sintassi nominale sul carattere testuale delle poesie del *Disperso*. Secondo Mortara Garavelli la prevalenza della sintassi nominale in un testo determina

il trionfo della paratassi, naturale in combinazioni sintagmatiche da cui siano eliminate sia le modalità verbali atte a specificare una gerarchia sotto la specie di modi e tempi, sia i segni espliciti della dipendenza logica e formale di un enunciato dall'altro. Risultato ultimo della segmentazione subito dal periodo è il formarsi di unità sintagmatiche isolate non rientranti nei normali schemi classificatori se non a patto di essere sottoposte a più o meno arbitrarie operazioni traspositive. [Mortara Garavelli 1971a, p. 118]

¹³⁷ Mortara Garavelli 1971b, p. 286

Abbiamo quindi frammentazione estrema della sintassi del testo. La sintassi nominale riduce tendenzialmente le frasi al loro nucleo formato da soggetto e predicato, e impedisce il formarsi di rapporti ipotattici, con la conseguente assenza di lunghi archi periodali che possano aggregare in un'unità più ampie porzioni testuali. La frammentazione sintattica inoltre crea le condizioni ideali per la creazione interpuntoria di spazi di vuoto. Nelle numerose fenditure create dall'estrema frammentazione nominale del testo, corrispondenti alle discontinuità sintattiche che separano una frase nominale dall'altra, possono essere infatti inseriti dispositivi interpuntori volti a separare questi tasselli frasali – poco coesi tra loro, per via dell'assenza di legami sintattici – attraverso segnali di vuoto linguistico, quali i punti di sospensione, gli spazi bianchi, le righe di punti ecc., come visto nel primo capitolo, in modo che latenze nel succedersi della parola divarichino gli spazi tra una frase e l'altra.

La coincidenza tra frammentarietà e nominalità costringe a interrogarsi anche su un ulteriore aspetto di questa scelta stilistica: «quando si dice “frammentazione linguistica”, e ancor più quando il termine frammentazione viene coniugato con “nominale”, è spontaneo pensare alla sintassi del parlato». ¹³⁸ Qual è il rapporto intrattenuto da questo tipo di sintassi con la lingua parlata? È davvero un rapporto di parentela? La propensione risoluta per la sintassi nominale è mossa da propositi di mimesi dell'oralità, produce veramente effetti di parlato? La precisazione che va fatta prima di attestare sbrigativamente la consistenza di questo legame è di tipo quantitativo. In uno studio sugli enunciati nominali Emanuela Cresti fornisce un dato sulla frequenza della frase nominale nella lingua parlata: «stime parziali condotte sul nostro corpus di parlato dialogico spontaneo ci danno valori delle predicazioni senza verbo che si aggirano intorno al 38% dell'intera produzione». ¹³⁹ Sappiamo con certezza che nel 12,5% dei testi del *Disperso* l'incidenza dell'enunciazione nominale è del 100%, e anche facendo un calcolo sull'intera raccolta sono portato a pensare che la percentuale sarebbe ben più alta del 38%. Questo tratto della lingua parlata (la sintassi nominale e frammentata) viene insomma assunto nella lingua di Cucchi, ma poi esasperato fino ad assumere una frequenza ben più alta di quella che si dà nel modello di partenza. L'assunzione di alcune tratti d'oralità è talmente intensa da restituire un'immagine caricaturale del prototipo, una sua visione straniata e distorta che distanzia la lingua del *Disperso* da quella parlata. Questa dinamica è simile a una già vista nel campo della punteggiatura: un uso interpuntorio che si propone di mimare la tonalità della parola pronunciata diventa così fitto e insistito da deformare il proprio fine, e approdare a un'ipertrofia interpuntoria che, in ultima istanza, eclissa per importanza la parola parlata che rappresentava il modello da imitare. In Cucchi è quindi chiaramente visibile una delle peculiarità della poesia italiana di fine Novecento: secondo Enrico Testa infatti, osservando nelle sue caratteristiche generali la poesia di fine secolo, si può scorgere un quadro in cui «le tendenze a moduli prosastici e alla rappresentazione delle forme orali della parola, proprie della poesia moderna, sono le componenti di una

¹³⁸ Ferrari 2001, p. 61

¹³⁹ Cresti 1996, p. 172

dialettica più complessa, in cui gli elementi orali vengono costantemente riformulati secondo principi che tendono a riformulare la ‘particolarità’ della scrittura poetica». ¹⁴⁰ La lingua orale diventa così un bacino di tratti linguistici da cui attingere per la caratterizzazione di uno stile poetico in cui questi tratti, opportunamente manipolati, diventano la base per la rifondazione di una specificità linguistica della poesia.

Piuttosto che con la lingua parlata la lingua di questo libro intrattiene un rapporto di parentela con la lingua dell’appunto, dell’annotazione a fini pragmatici, con la lingua adatta a tipologie testuali come il referto, la relazione (tra i titoli troviamo proprio *Ricerca; relazione*). Quella del *Disperso* «sembra, più che una poesia, un verbale di polizia, la pagina di un’istruttoria». ¹⁴¹ Questa lingua connota ancora di più chi dice io nel libro come un soggetto coinvolto in un’indagine, che stende i propri testi come un appunto di utilità pratica, da redigere velocemente, tra le incombenze materiali dettate dalla ricerca.

Vanno messi in luce poi altri due aspetti stilistici della sintassi nominale: la sua *cosalità* e l’assenza, nella predicazione, delle categorie di tempo, modo e persona. Il primo aspetto è abbastanza autoevidente: una predicazione praticata esclusivamente attraverso le parti nominali del discorso crea un deciso «risalto referenziale, dovuto al prevalere del contenuto semantico sulle indicazioni delle modalità e dei nessi relazionali fra gli elementi della comunicazione». ¹⁴² Anche il secondo aspetto ha delle ricadute sul rilievo assunto dall’*oggetto* della predicazione, a discapito delle *modalità* di quest’ultima. Nella frase nominale infatti

l’elemento assertivo, essendo nominale, *non è* suscettibile delle determinazioni proprie della forma verbale: modalità temporali, personali, e così via. L’asserzione avrà la caratteristica di essere atemporale, impersonale, non modale, in breve di poggiare su un termine ridotto al suo esclusivo contenuto semantico. Una seconda conseguenza è che questa asserzione nominale non può più partecipare della proprietà essenziale di un’asserzione verbale, che consiste nel mettere il tempo dell’evento in rapporto con il tempo del discorso sull’evento. La frase nominale in indoeuropeo asserisce che al soggetto dell’enunciato appartiene una certa “qualità” (nel senso più generale), ma al di fuori di ogni determinazione temporale o d’altro genere e al di fuori di ogni rapporto con il parlante. [Benveniste 2010, p. 187]

Un soggetto che sceglie la frase nominale è quindi un soggetto che rinuncia ad alcune delle modalità linguistiche di organizzazione della realtà oggettiva. Una frase nominale è «volutamente spoglia di precisazioni atte ad inserirla in una trama di rapporti definiti», mira «ad imporsi per la [...] sostanziale evidenza» ¹⁴³ del proprio contenuto referenziale. La «rinuncia alla formulazione esplicita della successione cronologica, o anche della durata e della reciproca dipendenza di azioni e accadimenti, conseguente all’assenza del verbo o di forme verbali di modo finito e legata pure, per certi aspetti, alla mancanza di un

¹⁴⁰ Testa 199, p. 148

¹⁴¹ Afribo e Soldani 2012, p. 244

¹⁴² Mortara Garavelli 1971a, pp. 118-119

¹⁴³ Mortara Garavelli 1971a, p. 119

ordinamento ipotattico»,¹⁴⁴ di carattere temporale, si associa alla rinuncia a sottoporre la realtà al vaglio della categoria del modo della predicazione, e alla presenza “regolatrice” della persona. Perciò, a mio parere, un altro effetto ottenuto da Cucchi attraverso la sintassi nominale è quello di rappresentare il soggetto della predicazione come un soggetto “assedato” dalla realtà a lui esterna, in difficoltà nell’imporre un ordine al mondo, dal quale invece viene accerchiato e sopraffatto. Questo stato di minorità del soggetto andrà sicuramente attribuito all’ambiente specifico nel quale è immerso, all’ambientazione del *Disperso*, ovvero la Milano del neocapitalismo, successiva al *boom* economico, che diventa incommensurabile per chi si muove in essa senza aver accesso ai luoghi decisionali dell’industria e della finanza. E tuttavia l’assoggettamento dell’io non si manifesta solo in relazione alla realtà urbana, ma anche a quella familiare. Il fallimento dei propositi conoscitivi del soggetto, nella sua indagine riguardante il «parente strettissimo», «morto», si constata a causa della natura labirintica ed enigmatica di tutta la realtà che lo soverchia, anche quella privata.

2.2.2 La sintassi nominale di *Somiglianze*

Lo scenario è nettamente diverso per quanto riguarda l’uso della sintassi nominale in *Somiglianze*. Sebbene anche in questo libro essa sia ampiamente diffusa, ciò avviene in forme e in un contesto del tutto differenti da quanto avviene nel libro di Cucchi. Come riscontrato da Villa nel suo studio sulla sintassi dell’esordio di De Angelis, «la sintassi di *Somiglianze* oscilla continuamente tra esiti nominali ed esiti verbali, toccando più volte entrambi gli estremi». ¹⁴⁵ Abbiamo quindi un campo dinamico di tensioni tra la verbalità e la nominalità del tutto peculiare, assente nel *Disperso*, e ben percepibile, anche con «esiti stranianti», in occorrenza di «bruschi passaggi dalla sintassi nominale a quella verbale e viceversa». ¹⁴⁶ In corrispondenza di questi passaggi si riscontrano spesso effetti di discontinuità netta per quanto riguarda il piano semantico e sintattico, ma dubbia poiché non segnalata esplicitamente (ad esempio attraverso stacchi di strofa o altre modalità di separazione interpuntoria). Diventa difficile stabilire quanto la porzione di testo nominale e quella verbale siano da considerarsi permeabili, attraverso ipotesi di legami logici o sintattici, o quanto invece debbano considerarsi indipendenti, con effetti di montaggio parallelistico. Leggendo uno dei testi più famosi di *Somiglianze* potrà essere chiaro quale sorta di ambiguità vengano introdotte nella lettura di una poesia attraverso un movimento desultorio tra sintassi nominale e verbale.

Ognuno di voi avrà sentito
il morbido sonno, il vortice dolcissimo
che si adagia sul letto
e poi l’albero, la scorza, l’alga

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 118

¹⁴⁵ Villa 2019, p. 43

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 45

gli occhi non resistono	5
e i flaconi non sono più minacciosi	
nella luce chiaroscura del pomeriggio	
mentre mille animali	
circondano la lettiga, frenano gli infermieri	
il disastro del respiro sempre più assopito	10
nei vetri zigrinati	
dell'autoambulanza, appare	
il davanzale di un piano, il tempo	
che sprigiona i vivi	
e li fa correre con la corrente nelle pupille,	15
l'attimo dell'offerta, per scintillarle.	
E improvvisa, la quiete	
della vigna e del pozzo, con la pietra levigata	
dividendo la carne	
una calma sprofondata dentro il grano	20
mentre la donna sul prato partorisce	
sempre più lentamente,	
finché il figlio ritorna nella fecondazione	
e prima ancora, nel bacio e nel chiarore	
di una camera, il grande specchio,	25
il desiderio che nasce, il gesto.	[DA, "T.S.", I]

Procediamo con ordine. È chiaro il passaggio a un diverso momento enunciativo tra il v. 4 e il v. 5: si passa da un brano al futuro anteriore («Ognuno di voi avrà sentito», v. 1) a uno al presente («gli occhi non resistono», v. 5) senza che questo salto venga segnalato in alcun modo. E l'ultimo verso del primo "momento" come si relaziona con quanto lo precede? Il v. 4 contiene una serie di complementi oggetto del verbo al v. 1 oppure una frase nominale "presentativa" che descrive quanto viene percepito dopo che ci si «adagia sul letto»? La struttura di questi versi andrebbe insomma parafrasata come **ognuno di voi avrà sentito il sonno, il vortice, e poi l'albero, la scorza, l'alga* oppure come **ognuno di voi avrà sentito il sonno e il vortice, che si adagia sul letto e poi vede l'albero, la scorza, l'alga*? Ancora, ai vv. 10-12 abbiamo un sintagma nominale («il disastro del respiro sempre più assopito / nei vetri zigrinati / dell'autoambulanza») che potrebbe essere letto come una frase nominale in cui viene presentato quanto avviene durante una corsa in ambulanza, dalla quale scorgiamo «il davanzale di un piano» (v. 13), ma di certo non si può escludere che sia invece il complemento oggetto di un'altra frase, formata reinterprestando a ritroso «frenano gli infermieri» (v. 9) non come un'azione riferita a «mille animali» (v. 8) ma come un nucleo frasale composto da verbo e soggetto, con inversione dell'ordine naturale dei costituenti, in modo da parafrasare **gli infermieri frenano il compiersi del disastro del respiro che progressivamente si sta assopendo*. I sintagmi nominali che seguono («il tempo / che sprigiona i vivi / e li fa correre con la corrente nelle pupille, / l'attimo dell'offerta, per scintillarle», vv. 13-16) *appaiono* assieme al «davanzale» dai vetri dell'ambulanza, con un audace accostamento di concreto e astratto, oppure sono anche essi da interpretare come una frase nominale che funge da riflessione sul tempo e sull'urgenza che agita «i vivi» (v. 14), precedente al brusco arresto rappresentato dal verso

seguente «E improvvisa, la quiete» (v. 17)? Quest’ultima opzione potrebbe essere avallata dal fatto che nei versi conclusivi abbiamo un’altra speculazione di carattere temporale, con il tempo che rallenta («da donna sul prato partorisce / sempre più lentamente», vv. 21-22) fino a invertire la propria direzione («finché il figlio ritorna nella fecondazione / e prima ancora», vv. 23-24). Anche nell’enumerazione che descrive questo movimento a ritroso, dalla «fecondazione» al «bacio», al «desiderio che nasce» e al «gesto» che dà inizio ad un alluso atto sessuale, la determinazione dei sintagmi nominali che la compongono è gestita in modo da connotare parte di questo elenco come una serie di possibili frasi nominali: se all’inizio la preposizione articolata esplicita la funzione sintattica di complementi di moto a luogo («il figlio ritorna *nella* fecondazione / e prima ancora, *nel* bacio e *nel* chiarore», vv. 23-24) in seguito, nel ritmare la successione cronologica di “riavvolgimento”, la preposizione viene dismessa in favore del semplice articolo determinativo («*il* grande specchio, *il* desiderio che nasce, *il* gesto», vv. 25-26). Un meccanismo analogo era già stato individuato in *La stazione senza treni*, in cui il complemento di tempo veniva espresso senza alcuna preposizione che ne esplicitasse la funzione sintattica. La scelta stilistica è quindi a favore dell’«uso di espansioni complementari a segno funzionale zero», ovvero con «soppressione delle preposizioni che marcano normalmente la funzione sintattica corrispondente», e determina «il proliferare di gruppi nominali che si possono collocare negli schemi logici consueti alla sintassi della frase e del periodo, ma che si presentano apparentemente autonomi»,¹⁴⁷ con valorizzazione del “significato puro” di queste parole, astratto da qualsiasi legame o funzione sintattica. Sono quindi numerosi i problemi di lettura e interpretazione posti dal libero passaggio tra sintassi nominale e verbale, eppure ci si potrebbe chiedere se l’ambiguità in questo modo ottenuta non vada considerata elemento costitutivo di uno stile, come quello di De Angelis, che spesso volontariamente ricerca effetti di irrazionalità o alogicità. In questo specifico caso, il montaggio tra predicazione verbale e “lampi” di nominalità potrebbe voler suggerire la percezione confusa e temporalmente distorta di un soggetto, alternativamente cosciente ed esanime, che ha appena tentato il suicidio (a ciò si riferisce la sigla del titolo). Vediamo più brevemente anche pochi versi da *Ora se questo dono*, in cui l’alternanza non segnalata tra sintassi nominale e verbale conferisce una forte componente di cripticità al dettato:

i carri tebani, il guerriero,	55
la mamma, sottraiamo da qui, portiamo altrove	
è la storia dei fratelli	
la tazza di caffè, il desiderio tremante	
alla notizia del suo ritorno	
ho attraversato i campi, le siepi, ho nuotato	60
ho corso, ho corso, ero sfinito	[DA, <i>Ora se questo dono</i> , vv. 55-61]

Risulta veramente difficile stabilire quale sia il nesso tra le frasi nominali e quelle verbali di questo estratto. «I carri tebani, il guerriero, / la mamma» (vv. 55-56) descrivono analogicamente il luogo («qui», v.56) dal

¹⁴⁷ Mortara Garavelli 1971b, p. 288

quale bisogna *sottrarre*? Oppure rappresentano brachilogicamente «la storia dei fratelli» (v. 57)? I versi nominali 58-59 separano i due momenti verbali che li precedono e seguono oppure stringono con essi un qualche legame? Il testo non consente sicuramente nessuna risposta definitiva, e mi sembra più puntuale notare, più che gli specifici rapporti sintattici e i possibili modi di parafrasare questi passi enigmatici, l'effetto di montaggio in cui si alternano momenti nominali di “apparizioni” di oggetti o concetti privi di relazioni specifiche con il contesto, evocati in virtù della loro “pura presenza”, e momenti verbali in cui si mostra (relativamente) più chiara la rete di rapporti tra soggetti, verbi e complementi. Lo stile nominale utilizzato da De Angelis pone «in sequenze sincopate allucinati *realia*, la cui connessione spetta al lavoro interpretativo del lettore», che deve perciò fare i conti con «accostamenti fulminei [...] e improvvise transizioni del senso».¹⁴⁸ La ricchezza dello stile di *Somiglianze*, ben evidente nel confronto con lo stile monotono ed uniforme del *Disperso*, è dovuta anche alla capacità di De Angelis di «sfruttare le diverse rese possibili dei singoli stili ma anche della loro interazione reciproca, giocando su cambi di passo spiazzanti per coprire le diverse modalità espressive del libro, dalla descrizione frammentaria alla narrazione sincopata, dall'argomentazione razionale alla deriva analogica all'allocuzione accorata».¹⁴⁹

Torniamo ora ai quattro tipi di frase nominale proposti da Mortara Garavelli per vedere quale sia la conformazione assunta dalla sintassi nominale *in sé*, prescindendo dal suo rapporto con la sintassi verbale, nel libro di De Angelis. L'impressione è di netta prevalenza dei due gruppi di sintassi nominale «in cui il soggetto e il predicato non sono indicati da sintagmi distinti», ovvero il terzo gruppo, composto da infiniti o nomi deverbali che possono «denotare alternativamente [...] “uno stato di cose o un avvenimento su cui si attira l'attenzione”, cioè il predicato, oppure “ciò di cui si parla”, cioè il soggetto»;¹⁵⁰ e il quarto gruppo, composto da sintagmi nominali “sospesi”, in cui il predicato «può essere logicamente supplito da una forma verbale denotante l'esistenza del soggetto [...] o la constatazione della sua esistenza, del suo modo d'essere».¹⁵¹ La scelta è insomma opposta a quella di Cucchi:¹⁵² vengono preferite le forme sintatticamente più anormali e stranianti,¹⁵³ più dipendenti dal contesto e dalla significazione più vaga e ambigua, le forme che «benché strutturalmente fornite dei requisiti necessari per il sussistere di una frase, possono apparire riluttanti ad una sistemazione grammaticale».¹⁵⁴ Vediamo alcuni esempi, in cui segnalo il nucleo della frase nominale con il corsivo:

ormai non ci sono dubbi, è troppo presente

¹⁴⁸ Testa 1999, p. 150

¹⁴⁹ Villa 2019, p. 46

¹⁵⁰ Mortara Garavelli 1971b, p. 282

¹⁵¹ *Ivi*, p. 284

¹⁵² Se vaglio correttamente l'interezza di *Somiglianze*, solo uno è il caso di sintassi nominale del primo gruppo, quella che invece era pietra angolare della sintassi del *Disperso*: in *Il sorriso*, indebolita tra l'altro dalla presenza del verbo essere nella frase precedente: «Però era dubbia una rabbia / contro gli uomini, *dimenticate le frasi* / che invocavano la realtà / tra loro vivi per caso», vv. 1-4, corsivo mio.

¹⁵³ Cfr. Mortara Garavelli 1971b, pp. 285-286

¹⁵⁴ Mortara Garavelli 1971b, pp. 286-287

questa stazione misera,
che dice una fine visibile, quasi in ritardo sul cervello
e tutto è cenere
coincidenza con qualcosa
di felice e impedito e spaventoso
lungo il marciapiede e *il marmo*
dei sottopassaggi vecchi, *una materia*
che vieta e chiama
genera, estingue “ma è pazzesco scegliere
anche per finire”

[DA, *La selezione*, vv. 9-19]

“Non l’hai inventata tu, la gioia, non sei
abbastanza intelligente... tu che ti disperì
perché ciò che fai diventa...”
E *questi alberi*, sempre più radi
le grandi strade a nord della città
la nebbia che sta coprendo tutto, *i passi*
“ma così non potrai a lungo...”

[DA, “*Solo compenso a questa perdita...*”, vv. 13-19]

Essere primi senza secondi
di sera, sulla neve, con lo sguardo
sempre più orizzontale in lontananza, non è mai
previsto ritornare
in questo condividere senza divisione, istante
immotivato

[DA, *Verso un luogo*, vv. 1-6]

nel disordine che dà e toglie
otterrà riconoscenza.
Ancora *consistere* insieme!

[DA, *Una prova*, vv. 25-27]

non ha mai conosciuto nessuno,
perché voleva essere preciso
fino alla morte

leggero zen, nel campo,
la forza che teneva gli uccelli in volo
(un’interruzione e cadrebbero)
diventa l’inferno di contarli.

[DA, *Né punto né linea*, vv. 3-9]

Si può notare già da questi esempi come la frase nominale venga spesso ampliata e arricchita: il centro dell’enunciato è frequentemente attorniato da complementi, espanso da relative, o connesso al cotesto attraverso l’uso di congiunzioni. È questa a mio parere la caratteristica determinante della sintassi nominale di *Somiglianze*: la frase nominale non viene trattata come mezzo per segmentare il testo in segmenti frastici minimi ma diventa il centro attorno al quale far fiorire un’enunciazione più complessa e vivace. Vediamo qualche esempio:

Lei che

odiava i falliti, ma qui non ironizza più
ormai dentro, con il suo uomo
che a casa le salta sopra, o con la vergogna
di prima – spiegava – ballando tra le luci rosse 5
con la folla
d'avanspettacolo che nel tram, pigiata, preme
ancora quelle cosce (ma quali?)
e qui la facilità l'incredibile
facilità del racconto (le sue, "queste"?) 10
contro la verità
che ieri
si sarà detta da sola, tra il pettine
e lo specchio... [DA, *Questo o qualcos'altro*]

Al v. 9 di questo testo una congiunzione coordinante apre una nuova partizione sintattica, che consiste in una frase nominale il cui soggetto è «la facilità» (v. 9), e il predicato sarà una qualche forma di verbo di esistenza o percezione, essendo questa frase appartenente al quarto gruppo della tipologia di Mortara Garavelli.¹⁵⁵ Potremmo ipotizzare una parafrasi del tipo **e qui emerge la facilità del racconto*. Il centro dell'enunciato nominale è espanso da un aggettivo («incredibile», v. 9), da un complemento di specificazione («del racconto», v. 10) e da un complemento di relazione («contro la verità», v. 11). Dalla componente nominale di quest'ultimo complemento si dirama poi la relativa che contiene l'ultimo verbo coniugato del testo e lo conclude. Insomma, da una frase nominale discende una serie di espansioni di varia natura, che occupa lo spazio di sei versi. E a meglio guardare si potrà notare che l'intera poesia in realtà prende le mosse da un elemento nominale non legato ad alcun verbo, ovvero il pronome personale «lei» del v.1. Aprendosi in una subordinata relativa questo pronome crea lo spazio in cui si sviluppa tutto il resto della poesia, che quindi da questo "innesco" nominale, da questo pronome femminile, dipende interamente; allo stesso modo, tutto ciò che nella poesia viene detto deriva dal soggetto femminile che vive in prima persona le scarse vicende di questo testo e le narra («spiegava», v.5; «il racconto», v. 10) a un soggetto che a sua volta le riporta (e le commenta nelle parentetiche dei vv. 8 e 10). Leggiamo anche la prima strofa di *Manovre per l'attimo*:

Sta per andarsene e non l'ha ancora capito
fuori qualcuno raccoglie mele
ecco, un camion pieno
le portano via
eppure nemmeno a lei 5
nemmeno a lei

¹⁵⁵ Nonostante il soggetto sia da un aggettivo («incredibile») questa frase non rientra nel primo gruppo di frasi nominali, poiché «in italiano alla posizione reciproca dei sintagmi (che diventa perciò fissa) è affidato il ruolo di denotare la funzione di questi, ruolo che in una diversa combinazione sintagmatica sarebbe assunto dalla copula. [...] L'aggettivo in funzione predicativa precede il soggetto». Mortara Garavelli 1971b, p. 286. Per poter esprimere attraverso l'aggettivo la propria funzione predicativa la frase nominale dovrebbe insomma essere strutturata in questo modo: **e qui incredibile la facilità del racconto*. Lo stesso discorso vale anche per le altre frasi nominali del quarto gruppo che si incontreranno negli esempi seguenti.

l'umidità, un cespuglio
 ma con qualcosa di latte
 sì, pieno di latte, come quando giocava
 a pallavolo e si confondeva: 10
 domani farà
 dei bambini, dei giochi reali:
 chi li può confutare
 e poi perché?
 Dietro le persiane il sole spinge 15
 minaccia di entrare
quanta vita, che vita esperta, nel seno, nel ritmo
 con i coltelli che si immergono
 dentro il pesce, con la polvere, il campionato, noi
 penultimi ma festeggiati, noi che abbiamo 20
 mentito nella pensione
 e poi sulla porta e poi dopo, e ancora
 mentre quelli che possono
 essere più di ciò che sono
 offrono resurrezione, senza discutere. 25 [DA, *Manovre per l'attimo*, vv. 1-25]

Al v. 7 abbiamo due frasi nominali, alla seconda si congiunge una avversativa («ma con qualcosa di latte», v. 8) che poi viene a sua volta espansa nei vv. 9 e 10. Anche ai vv. 19 e 20 abbiamo due nomi che effettuano una predicazione nominale («il campionato, noi / penultimi ma festeggiati»), in cui il soggetto si sviluppa in una relativa («noi che abbiamo / mentito», vv. 20-21) a cui a sua volta si aggancia una subordinata temporale («mentre quelli [...] offrono resurrezione», vv. 23 e 25) il cui soggetto è a sua volta approfondito da una relativa («quelli che possono / essere più di ciò che sono», vv. 23-24). Si vede quindi come le frasi nominali vengano sfruttate da De Angelis come “agganci” dal quale far dipendere ampie articolazioni sintattiche, composte da elementi di varia natura e sviluppate anche da affondi ipotattici.

Un altro effetto ottenuto dall'uso particolare della sintassi nominale di De Angelis, e in particolare dell'uso congiunto di congiunzioni e frasi nominali inserite in specifici contesti, è a mio parere quello di “adombrare” di lacunosità la frase nominale, di far protendere la lettura verso un'interpretazione che postula la mancanza dell'elemento verbale, piuttosto che l'autonomia dell'enunciato nominale. È quanto accade in *Il corridoio del treno*:

“Ancora questo plagio
 di somigliarsi, vuoi questo?” nel treno gelido
 che attraversa le risaie e separa tutto
 “vuoi questo, pensi che questo
 sia amore?”. È buio ormai 5
 e il corridoio deserto si allunga
 mentre i gomiti, appoggiati al finestrino
 “tu sei ancora lì,
 ma è il tempo di cambiare attese” e passa
 una stazione, nella nebbia, le sue case opache. 10

“Ma quale plagio? Se io credo
 a qualcosa, poi sarà vero anche per te
 più vero del tuo mondo, lo confuto sempre”
 un fremere
 sotto il paltò, il corpo segue una forza
 che vince, appoggia a sé la parola
 “qualcosa, ascolta,
 qualcosa può cominciare.”

15

[DA, *Il corridoio del treno*]

Il testo è strutturato come un succedersi di estratti da una conversazione, intervallati da brevi sequenze “fuori virgolette”, che forniscono la situazione in cui avviene il dialogo, e sono prevalentemente nominali. Al v. 6 abbiamo una frase verbale («il corridoio deserto si allunga») a cui viene subordinata con la congiunzione *mentre* una frase nominale («mentre i gomiti, appoggiati al finestrino»). All’a capo segue un altro frammento di discorso riportato, dopo il quale riprende la connotazione dell’ambiente con un’altra frase verbale («e passa / una stazione, nella nebbia, le sue case opache», vv. 9-10). Mi sembra che l’effetto ottenuto al momento della lettura sia particolare: inserita in un contesto verbale e introdotta da una congiunzione, la frase del v. 7 («i gomiti, appoggiati al finestrino») viene a, mio parere, percepita piuttosto come lacunosa che come nominale. Il lettore si aspetta che dopo il frammento di discorso riportato appaia il verbo da coniugare a «i gomiti». Come i due soggetti che lo precedono infatti («una stazione», «le sue case opache») anche «i gomiti» sembra dover essere il soggetto di una predicazione esplicitata verbalmente, e ciò anche in virtù della presenza della congiunzione «mentre», che il lettore interpreta come indice di verbalità della frase che segue, poiché le congiunzioni di regola indicano una relazione logica (di avversione, disgiunzione, contemporaneità ecc.) tra le azioni indicate dai verbi delle due frasi congiunte, e non tra le “sostanze” o le nature dei loro soggetti. La mancanza della componente verbale è, in un primo momento, come dissimulata, viene percepita solo a ritroso, una volta appurato che l’elemento mancante non è ritardato ma del tutto assente. Penso che solo dopo questo tentativo fallito di recuperare la verbalità della frase il lettore sia spinto ad interpretare il sintagma nominale del v. 7 come una vera frase, parafrasabile ad esempio come **il corridoio deserto si allunga, mentre guardo i gomiti appoggiati al finestrino*. L’effetto particolare di questa frase nominale emerge evidentemente anche attraverso il confronto con l’uso del tutto usuale della sintassi nominale ai vv. 14-15: «un fremere / sotto il paltò, il corpo segue una forza», in cui la frase nominale, attribuibile al terzo gruppo di Mortara Garavelli, «denota alternativamente [...] “uno stato di cose o un avvenimento su cui si attira l’attenzione” [...] oppure “ciò di cui si parla”». ¹⁵⁶

Per concludere, abbiamo visto come in *Somiglianze* la preferenza venga attribuita alle tipologie più astranti di sintassi nominale, quelle in cui la predicazione porta con sé anche un’importante componente di vaghezza e implicitezza delle relazioni sintattiche e dei significati. Le frasi nominali vengono utilizzate

¹⁵⁶ Mortara Garavelli 1971b, p. 282

come incursioni stranianti, difficili da riconnettere al contesto, che introducono nel “campo” testuale nomi concreti o astratti dalla funzione suggestiva e spesso dissonante rispetto a un contesto a dominante verbale; vengono poi utilizzate come punti di innesco di espansioni di varia natura, a volte anche con sviluppi fortemente ipotattici, come sedi di avvio di divagazioni o approfondimenti apparentemente secondari rispetto al filo principale del discorso, ma che finiscono quasi sempre per occupare porzioni di testo quantitativamente rilevanti. La poesia di *Somiglianze* si realizza a volte come un accostamento di nomi che si relazionano tra loro attraverso rapporti di vario segno (giustappositivo, oppositivo, collaborativo, ecc.) ma in cui le loro relazioni sono determinate dalla loro natura sostanziale, non dal modo e dal tipo delle loro azioni. Quelli che si relazionano sono attanti *immobili* nella loro nominalità; quando presenti, i loro movimenti verbali sono relegati in subordinate relative dal significato *restrittivo* e stabiliscono quindi quale sia l'*essenza*, l'identità dell'oggetto rappresentato dal pronome relativo, piuttosto che la sua *attività*. A volte questi attanti immobili, convocati solo in virtù della loro presenza, si comportano nel modo usuale di chi se ne sta sulla “scena testuale” senza agire; ovvero servendo da sfondo o ambientazione (es. «Se almeno qualcuno / morisse per disgusto, senza / parlare una lingua imprestata. Alberi / nel neviscio. / “si sono inginocchiati, ti rendi conto?”» vv. 1-5, *Litanie*, oppure «Sobborghi di Torino. Estate. Ormai / c'è poca acqua nel fiume, l'edicola è chiusa» vv. 4-5 *Viene la prima*). Ma i casi più notevoli, in cui emerge tutta la nota distintiva della sintassi nominale di De Angelis, sono quelli in cui questi attanti immobili sembrano interagire direttamente con una delle azioni verbalizzate nel testo. Un esempio sarà utile per chiarire quanto intendo:

[...] Ma un'ultima cosa
 non mettere lo strano dove non c'è
 ma ancora, senti, un'ultima cosa: non toglierlo
 se c'è: prova adesso e con
 dolcezza, prova
 prova, amore, prova. Fari, strade del porto, sentimenti
 ingarbugliati perché non detti
 ma tu prova. [...]

[DA, *Bisognava*, vv. 25-32]

In *Bisognava*, chi dice io invita a provare a «non mettere lo strano dove non c'è» e «non toglierlo se c'è» *nonostante* l'influenza degli oggetti – sia concreti che astratti – presentati in una serie nominale: «fari, strade del porto, sentimenti / ingarbugliati perché non detti / *ma tu prova*». Questi oggetti quindi *si oppongono* al tentativo auspicato da chi dice io non attraverso un'azione, ma attraverso la loro pura essenza, per il semplice fatto di esistere e di essere ciò che sono, per la loro identità di fari, di strade del porto, di sentimenti ingarbugliati perché non detti. Troviamo un caso analogo, e forse ancora più eclatante, in *Lo scheletro del pesce*:

[...] Lo sai benissimo:
 ne approfittano. Se lo sai, non fallire
 proprio adesso. Sì, lo sai veramente.

25

Ma il tempo.

Facciamo in fretta: Sono le sei meno venti.

Un solo gesto cosciente. Sono le sei meno venti.

30

[DA, *Lo scheletro del pesce*, vv. 25-30]

Al v. 28 una frase è composta solo da «il tempo» e da una congiunzione avversativa, che relaziona questo sintagma nominale alle predicazioni precedenti («se lo sai, non fallire / proprio adesso. Sì, lo sai veramente» vv. 26-27). Potremmo dipanare così il senso di questo passo: lo scorrere del tempo incombe e potrebbe vanificare la riuscita di un'azione che va compiuta «in fretta», «proprio adesso» (vv. 29 e 27), e la cui impellenza è ribadita dalla ripetizione del dato temporale «sono le sei meno venti», vv. 29 e 30) e in realtà anche dalla stessa sinteticità dell'enunciato che introduce l'elemento *averso*. Il ruolo del «tempo» (v. 28) in questa situazione è infatti espresso con la massima economia di mezzi possibile. Si rende così necessario un importante sforzo integrativo da parte del lettore in un contesto in cui l'effetto straniante creato da questa frase davvero minima è forte e la sua forma nominale parrebbe perciò insufficiente a comporre un enunciato predicativo. La contrapposizione dell'essenza nominale del «tempo» – in particolare in quanto dimensione incommensurabile rispetto all'umano e soggetta a un fluire inesorabile – ad un'azione espressa verbalmente può ermeneuticamente risolversi in senso compiuto solo passando prima attraverso un deciso effetto di incompletezza.

Questi due usi della sintassi nominale – ovvero l'interazione parificante tra “sostanze immobili” e azioni, e l'utilizzo di sintagmi nominali privi di verbo come inneschi da cui far diramare sviluppi ampi e spesso ad alta componente ipotattica – mi sembrano particolari e propri solo di De Angelis, costituendo una cifra stilistica significativa che, se opportunamente interpretata, potrebbe fornire un buon contributo alla comprensione del carattere autoriale del poeta milanese, almeno all'altezza dell'esordio.

In ultimo luogo, abbiamo visto anche come le frasi nominali vengano utilizzate in contesti che ne valorizzano l'ambiguità sintattica, che avvalorano le letture in cui la frase è interpretata come lacunosa del verbo, che turbano la percezione del testo attraverso dei sospetti di incompletezza.

2.3 Incompletezze di reggenza

Passiamo ora all'ultimo fenomeno linguistico accostabile alla categoria di incompletezza che analizzeremo. Nel paragrafo precedente abbiamo stabilito dei criteri rigorosi per individuare le frasi incomplete, il cui arco sintattico viene interrotto prima della sua naturale conclusione oppure il cui svolgimento non ospita degli elementi che sarebbero invece grammaticalmente richiesti. Nonostante l'esattezza delle regole individuate dovremo comunque affidarci anche a un criterio maggiormente sottoposto ad arbitrio interpretativo, ovvero il criterio della plausibilità semantica. Quando stabiliamo che quanto segue un momento di rottura della sintassi non è adatto a colmare le esigenze dell'elemento lasciato sospeso (es. una congiunzione) e rappresenta perciò l'apertura di un nuovo arco sintattico piuttosto che la continuazione di quello precedente, che rimane così incompleto, lo facciamo perché possiamo dar fede al fatto che l'autore utilizzi le parole con il loro significato condiviso dalla comunità dei parlanti. Ma quando una poesia si immerge nell'idioletto oppure nel libero accostamento di significanti ha senso chiedersi se le frasi rispettino le esigenze di completezza grammaticale? Vediamo un esempio da Viviani che, come abbiamo già più volte visto, in *L'ostrabismo cara* offre poesie in cui «un lessico dalle tessere disperate e una liberatoria manipolazione della lingua, contigua al processo psicanalitico e realizzata con lapsus e varie operazioni sulla parola, guidano in una regione lontana dalle convenzioni del vocabolario e della grammatica».¹⁵⁷

lo strale stanato e per scommessa,
l'ombretto bagnato nella fucina ho
trovato piegata e piagata col liquido
tuo giovareccio
questa indemoniata o indemoniato 5
non so che perché è stato più
un balzo che altro, ecco perché
assortivano molto le catenelle
perché le bacche filtravano rosso
e spingi e malta 10
ti vedevano i lutti
per questo col limite un opossum

non più belava esitata fusione
il gelato il pelato ospite anziano
distillato dal mosto, 15
quello tentato stasa per dire

¹⁵⁷ Testa 2005, p. 275

Da dove iniziare per trovare le “lacunosità” di un testo del genere? Al v. 3 i due participi femminili («piegata e piagata») non si accordano con i due possibili soggetti del verbo («do strale», v. 1; «l’ombretto», v. 2), entrambi maschili, bisogna quindi vedere in questa frase la mancanza di qualche elemento? Il v. 12 è una frase priva di verbo oppure l’«opossum» è una forma distorta del verbo *potere* latino? Al v. 16 «per dire» non è retto da alcun verbo, perché un probabile **stava* che lo precede è deformato in quella che sembra una forma sostantivale, oppure in una voce del verbo *stasare* (dobbiamo quindi accettare la frase *stasa per dire*?). Come giudicare correttamente le articolazioni della sintassi se «sono state “mangiate” le giunture concettuali, e ogni sequenza del dettato viene ad accavallarsi con la precedente in una ipotassi paratattica»?¹⁵⁸ Come giudicare la correttezza del percorso sintattico se «ogni poesia pare un binario su cui il trenino scatta a ogni istante su smistamenti prematuri e divergenti»?¹⁵⁹ Le domande potrebbero continuare, e il testo ne sarebbe sommerso. Dobbiamo quindi forse chiederci, è davvero questo il modo corretto di leggere un testo come questo? Quando alla base di uno stile poetico sta una scelta di eversione dalla norma linguistica è utile alla nostra comprensione del testo chiedersi dove stiano le esigenze grammaticali non soddisfatte? Non credo sia così. Perché il tipo di analisi che ci si propone in questo studio sia sensato è necessario che l’autore preso in considerazione aderisca a un uso comunicativo della lingua. Diremo quindi che gli autori che sistematicamente violano col loro dettato la plausibilità semantica e la norma della *langue*, eludono i nostri criteri di ricerca delle frasi incomplete, si sottraggono alla dicotomia tra completezza e incompletezza sintattica attraverso un’eversione della grammaticalità di grado maggiore. Verranno perciò esclusi da questa analisi Cesare Viviani, Adriano Spatola e alcuni testi di Renato Minore, Fabio Doplicher e Sebastiano Vassalli.

2.3.1 Valenze verbali non saturate

Il primo tipo di incompletezza frasale di cui parleremo è quello individuato nei casi in cui non vengano saturate tutte le valenze di un verbo. Faremo quindi uso dei concetti di “valenza”, “saturazione”, e “argomenti”, proposti dalle teorie della grammatica valenziale, che permettono di capire se il «perno verbale [...] ha un significato già completo o necessita di elementi di appoggio per esprimere un concetto compiuto»,¹⁶⁰ ovvero, se necessita dei suoi eventuali argomenti.

In tutte le lingue, il numero di elementi richiesti dal perno verbale per raggiungere la completezza di significato va da zero a quattro. Questa proprietà è stata chiamata appunto *valenza*, sicché i perni verbali vengono qualificati

¹⁵⁸ David 1973, p. 10

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ Sabatini e Camodeca 2022, p. 31. Sabatini e Camodeca utilizzano l’espressione «perno verbale» per indicare con un unico termine la predicazione nominale e quella verbale.

come *zerovalenti, monovalenti, bivalenti, trivalenti, tetravalenti*. Gli elementi che possono rendere compiuto il concetto (di solito nomi, pronomi o equivalenti, come le frasi complementive) vengono chiamati *argomenti*, con un termine che deriva dalla logica matematica, oppure *attanti*. [...] la valenza del verbo può essere considerata come uno spazio vuoto da riempire con un elemento che viene a completare il concetto [...]. La presenza di tutti gli *argomenti* richiesti dal significato del verbo viene definita (come in chimica) *saturatione* delle valenze. [Sabatini e Camodeca 2022, pp. 31-32]

Se ogni verbo necessita degli argomenti richiesti dal tipo della propria valenza per «raggiungere la compiutezza di significato», allora possiamo affermare che, in caso di mancanza di uno o più argomenti, il significato del verbo si esprima in modo incompiuto, lacunoso. Caratteristica di questo tipo di lacunosità è però la sua *accettabilità*; disattendere una valenza di un verbo non dà luogo a una frase agrammaticale, rientra negli usi marcati ma previsti nel codice linguistico. Viene percepita la mancanza di una informazione che di norma accompagna il verbo della frase, ma senza risultare in un eccessivo disorientamento per il lettore. La mancata saturazione delle valenze di un verbo può risultare accettabile anche per via del tipo di testo in cui compare: un uso leggermente “deformato” di un verbo, ottenuto attraverso l’elusione delle sue esigenze valenziali, rientra nell’orizzonte di aspettativa di un lettore di poesia. Classificando le tipologie testuali secondo i criteri della *rigidità* e dell’*elasticità* – intesi rispettivamente come adesione alla norma linguistica, alla grammatica,¹⁶¹ e come libertà soggettiva di manipolazione dei modelli base forniti dalla *langue* – potremmo senza alcuna esitazione porre i testi poetici, e più latamente letterari, all’interno dell’insieme dei testi *elastici*. All’interno di questa tipologia testuale sono quindi consentiti una serie di scarti rispetto all’uso pienamente normato della lingua. Uno di questi possibili scarti, uno dei tratti di elasticità è proprio costituito dai fenomeni di cui ci occuperemo: «omissione di argomenti dei verbi, alterazione del significato e delle valenze dei verbi o omissione del verbo. Uso assoluto del verbo».¹⁶² Nonostante questo tipo di procedimento non dia luogo a frasi del tutto incorrette, soprattutto nel quadro di un uso letterario del linguaggio, possiamo osservare come esso carichi la lingua di una particolare tensione. L’effetto ottenuto è quello di creare frasi che portano con sé un lieve sentore di lacuna, un dubbio che manchi qualcosa. L’azione indicata dal verbo acquista in astrattezza. Un esame delle incompletezze create attraverso l’omissione di argomenti del verbo può perciò risultare utile e significativo, soprattutto nel momento in cui, come vedremo, fa emergere delle nette distinzioni tra lo stile dei vari autori considerati.

La mancanza di argomenti del verbo è riscontrabile nelle poesie degli autori del *Pubblico della poesia*, come fenomeno episodico, non frequente, ma comunque presente, come prevedibile per un corpus di testi di tipo elastico. Negli estratti segnalo con il corsivo il verbo privo di alcuni dei suoi argomenti, e

¹⁶¹ «La loro [dei testi rigidi] veste linguistica aderisce nella misura massima alla forma sintattica della frase-tipo e ai valori codificati del lessico. Quindi possiamo subito dire che, a tutti gli effetti, questi testi esemplificano l’uso prototipico della lingua. Con essi è “la lingua che si fa legge”». Sabatini e Camodeca 2022, p. 63

¹⁶² Sabatini e Camodeca 2022, p. 88

segnalo in nota quale sia l'argomento mancante, facendo riferimento, per quanto riguarda le indicazioni sulla valenza dei verbi, al *Dizionario della Lingua italiana* di Francesco Sabatini e Vittorio Coletti.¹⁶³

Impressioni sovrapposte. In cucina,
rumore di piatti. Tu? Lei? (L'una? L'altra?) Una fase
intermedia

(spiegazione della megera che *inseguiva, inseguiva*, questa notte)

[CU, *Figure femminili*, 2, vv. 8-10]¹⁶⁴

Le cinque meno un quarto. Suona l'ora. La mano
spenzoloni sul comodino. (Ma già prima
ogni mezzora cercare
l'orologio *vedere* diffidente
per *premere osservare*
sapere constatare.)

[CU, *Levataccia*, 3, vv. 1-6]¹⁶⁵

In quest'ultimo esempio da Cucchi un'intera serie di verbi è interessata da questo tipo di carenza, che non compromette la comprensione di quanto viene indicato, poiché i riferimenti metonimici dei versi precedenti («Le cinque meno un quarto», «Suona l'ora», il «comodino» con la «mano spenzoloni», «l'orologio») riescono a delineare una situazione di risveglio che permette di collocare le azioni e di recuperare parzialmente quanto viene omesso attraverso l'ellissi degli argomenti del verbo – ad esempio, «premere» avrà come oggetto con tutta probabilità un pulsante della sveglia. L'omissione dei complementi oggetti permette, assieme all'uso del modo infinito, di porre l'accento sull'*azione in sé*, nella rapidità dello svolgersi della serie, in cui i verbi si succedono direttamente per via dell'asindeto, del mancato uso della virgola e della mancanza dei complementi oggetto a separarli.

Non posso più indagare qual è il vestito
che ti sei messa, se è per lavorare
o per andare a *conquistare*.

[CA, *Non posso più guardare...*, vv. 6-8]¹⁶⁶

Dolcissimo è *rimanere*
e guardare nella immobilità
sovrana la bellezza di una parete
dove il filo della luce e la lampada
esistono da sempre
a garantire la loro permanenza.

5

[CA, *Dolcissimo è rimanere...*, vv. 1-6]¹⁶⁷

¹⁶³ Cfr. in bibliografia SC. Faccio riferimento alle voci del dizionario, senza segnalare anche il numero di pagina. A volte la valenza del verbo cambia in base alle sue accezioni semantiche. Quando l'accezione usata mi sembra indubbia, indico solamente la valenza corrispondente. Discuto invece più nel dettaglio i casi in cui l'assenza di argomenti o il contesto linguistico comportino maggiori ambiguità riguardo al significato specifico del verbo.

¹⁶⁴ *Inseguire*, bivalente. Manca l'oggetto diretto.

¹⁶⁵ *Vedere, Premere, Osservare, Sapere, Costatare*. Tutti i verbi sono bivalenti e privi di oggetto diretto.

¹⁶⁶ *Conquistare*, bivalente. Manca l'oggetto diretto.

¹⁶⁷ *Rimanere*, bivalente. Manca l'oggetto indiretto (il *dove?*).

In quest'ultimo esempio da Cavalli è interessante l'interazione tra semantica del verbo, lacunosità valenziale e tema del testo. Per il verbo «rimanere» al v. 1, ritengo più probabile il significato bivalente di «restare da qualche parte, trattenersi in un luogo o presso qlcu.», e quindi la mancanza di un argomento, rispetto a quello monovalente di «avere una durata nel tempo».¹⁶⁸ La mancanza dell'argomento *locativo*, dell'indicazione rispetto al luogo nel quale si rimane, ha un effetto analogo a quello che si avrebbe utilizzando un deittico spaziale a referente opaco: sappiamo che l'azione si svolge in un luogo vicino al soggetto che dice io, ma non conosciamo l'identità di questo luogo. Con tutto ciò, col prosiegua della strofa troviamo un «filo della luce» e una «lampada» (v. 4) come soggetti di una predicazione che semanticamente corrisponde con l'accezione di *rimanere* che abbiamo prima scartato («esistono da sempre / a garantire la loro permanenza», vv.5-6). Chi dice io è così colto in una tensione imitativa: omettere l'argomento di *rimanere*, nell'accezione di «trattenersi in un luogo», quella che più si confà a un soggetto umano, a cui è preclusa l'«immobilità» (v. 2) e la «permanenza» (v. 6) eterna e imperturbata degli oggetti, vuol dire forzare dall'interno il significato di questo verbo, tentare di rendere il proprio *rimanere* un gesto non circostanziato, relativo ad un luogo, ma legato a una condizione di serena immutabilità, vuol dire tentare di avvicinare il proprio agire a quello di ciò che può godere della condizione «dolcissim» (v. 1) di una permanenza eterna nel tempo, che ricorda il «prodigio / che schiude la divina Indifferenza» di cui partecipa «la statua nella sonnolenza / del meriggio» dell'«osso» montaliano *Spesso il male di vivere ho incontrato*.

Le muse

smentiscono sempre se sporca è
la coscienza e il male morale
né memoria né assenza include
per risuscitare dalle ceneri.

[Bellezza, *VII*, vv. 1-5]¹⁶⁹

riscoprono il poeta, il morto
e lo portano davanti ai Tribunali del Terrore
e *condannano*,
alla noiosa, penosa, stomachevole intelligenza dei
primi
della classe

[Conte, *Épater l'artiste*, p. 128]¹⁷⁰

In questo esempio tratto da Giuseppe Conte l'argomento diretto del verbo *condannare* è facilmente inferibile dal contesto («il poeta» portato «davanti ai Tribunali del Terrore»), ma manca nella frase specifica il pronome personale oggetto che sarebbe richiesto (**e lo condannano*), come a voler attirare l'attenzione in

¹⁶⁸ Sempre alla voce *Rimanere*, in SC.

¹⁶⁹ *Smentire*, bivalente. Manca l'oggetto diretto.

¹⁷⁰ *Condannare*, trivalente. Manca l'oggetto diretto.

primo luogo sulla postura inquisitoria e moralista, a prescindere dall'oggetto della condanna, dei soggetti dell'azione, i «troppi sedicenti materialisti dialettici» distanziati con sarcasmo.

Così sentimentale anche lo sguardo gettato forzatamente
in avanti e contro voglia a catturare l'arrivo che
ogni svista mette pericolosamente in discussione ma che
strapperebbe dall'incontro con il presente.

(C'è qualcosa che *coincide* come il guadagnare la pagina
e il coprirlo di fantasma presenza e il piegarla
proprio come già allora la macchina in curva).

[Orengo, *L'esercizio del sentimento*, vv. 28-34]¹⁷¹

“Un sacco di cenere, ecco!” dal loggione domani bisognava vuotare
sulla platea “pellicce profumi” “e gioielli e toupets” carezzandosi un dito
– frenalacrime – aggiunte al suo ragazzo eccitato “certo; bisogna *trovare*”
“meglio alla luce” “è tardi, ne basta uno solo” e dietro tenendo il manubrio
gli veniva con rabbia [...]

[Doplicher, *La cenere*, 3, vv. 1-5]¹⁷²

In questo caso l'omissione dell'argomento si situa in un discorso riportato, in cui il referente specifico può essere omesso poiché ricavabile dal contesto situazionale in cui finzionalmente lo scambio dialogico si inserisce, e da cui il testo viene alienato. La stessa indefinitezza si ripete anche al verso seguente il verbo, con l'uso del pronome opaco «ne» e dell'indefinito «uno solo».

Questi sono i casi di lacuna valenziale che incontriamo nel nostro corpus, variamente attribuibili alla volontà di far risaltare l'azione *in sé*, a prescindere dai suoi oggetti, all'estrazione della predicazione dalla sua situazione comunicativa o a effetti puntuali e specifici del singolo testo. L'utilità di questi esempi è però dovuta soprattutto al fatto che fanno risaltare, nella loro relativa scarsezza, la rilevanza quantitativa delle occorrenze che di questo fenomeno troviamo in *Somiglianze*. Anche confrontandolo con gli autori di cui ho schedato l'intera raccolta d'esordio possiamo accorgerci di come l'occorrenza di verbi “insaturi” sia un tratto importante dello stile di De Angelis, impresso dall'entità dello scarto che lo separa dall'uso medio all'interno della grammatica dei poeti della sua generazione. Nel *Disperso* i verbi carenti di qualche argomento sono sei, in *Le mie poesie non cambieranno il mondo* due (li abbiamo visti entrambi più sopra); in *Somiglianze* sono circa una cinquantina, anche arrotondando al ribasso i casi dubbi. Percorriamone prima la varia fenomenologia per poi cercare di dare un'interpretazione a questa scelta stilistica (evidenzio sempre con il corsivo i verbi dalle valenze non saturate).

ma c'è stanchezza nel corso
dove gli autocarri sono pesanti e lenti
e altre strade, luci, altra gente
che se vuole qualcosa

¹⁷¹ *Coincidere*, bivalente quando il soggetto non indica «due o più cose» ma una sola, come in questo caso, in cui è quindi usato con l'accezione di «corrispondere perfettamente a qlco., collimare con qlco.». Manca quindi l'oggetto indiretto (coincidere *con cosa?*).

¹⁷² *Trovare*, bivalente. Manca l'oggetto diretto.

vuole *tenere*, dappertutto, altre piogge
che danno lo stesso colore
a un desiderio e all'intelligenza
di fronte a un desiderio

[DA, *Litanie*, vv. 17-24]¹⁷³

Nella camera
d'albergo, dietro le tende
che fanno vedere per la prima volta
una piazza tenera
“vorrei soltanto *ripetere*, capisci, nient'altro”
questo pomeriggio
è impersonale, non si rivolge a qualcuno

[DA, *La finestra*, vv. 1-7]¹⁷⁴

“Sta zitto. Tu parli solo per dimenticare.”
Ma non c'erano muri
e le frasi scomparivano insieme al vento.
“Lo sai, il mio nome
significa: io sono cambiata”
e poi non c'è silenzio, dice, se uno *si accorge*,
non c'è amore
alla fine di un ricordo.

[DA, “*Solo compenso a questa perdita...*”, vv. 1-8]¹⁷⁵

Sia assurdo chi fa di lui un passaggio.
Non darà vita quello che segue! Non è *congiunto*!

Non è *congiunto*.

E se adesso pongo il problema, ricorda, non c'è tregua

[DA, *Lo stato conferito*, vv. 37-40]¹⁷⁶

Quell'oggi

come *entrare*?

io chi?

[DA, *Dopo, là*, vv. 1-3]¹⁷⁷

Sii

indulgente

domani *capirò* ancora

¹⁷³ *Tenere*, bivalente. Manca l'oggetto diretto.

¹⁷⁴ *Ripetere*, bivalente. Manca l'oggetto diretto.

¹⁷⁵ *Accorgersi*, bivalente. Manca l'oggetto indiretto (*di cosa?*).

¹⁷⁶ *Congiungere*, se come soggetto ha un elemento singolo (in questo caso, «lui») è bivalente. Ritengo che anche in questo uso del verbo, che compare come participio passato in un predicato nominale, sia possibile dire che, per esprimere completamente il senso della predicazione, ci sia bisogno dell'oggetto indiretto (*a cosa?*).

¹⁷⁷ *Entrare*, bivalente. Manca l'oggetto indiretto (*dove?*)

nessuno
ha visto l'errore [DA, *Dopo, là, 3*, vv. 1-5]¹⁷⁸

Il trucco di *accettare* dopo
– falso ma esatto –
si muta
in esperienza [DA, *Dopo, là, 6*, vv. 1-4]¹⁷⁹

L'invecchiamento precede
morire. Poi (piangevi
ed era legittimo) dalle vie respiratorie microbi
invaderanno 10
e cosa pretende un pensiero servo
che vuole sistemare il fenomeno, questo,
che *annulla*
schiacciante

Carlo
andiamo in cortile con le maglie 15 [DA, *La riunione*, vv. 7-15]¹⁸⁰

In quest'ultimo caso il lettore sarà portato a leggere in un primo momento «Carlo» come l'oggetto del verbo *annullare*. Il prosiegua del testo però spinge a reinterpretare il nome proprio come un'allocuzione, valorizzata dal verso a gradino, alla persona che si invita ad «*andare* in cortile», lasciando così il verbo del v. 13 privo del proprio oggetto.

L'effetto di indeterminatezza è sfruttato in modo ricorrente con il verbo *essere* e con i verbi modali.

un'azione che esce per prima
e spacca, in tutti, il fratello
che hanno dentro “raccontami qualcosa
che io non posso dirti”
alle soglie di ciò che muta
l'ira *può*, in un attimo,
se è indignata, se combatte
e allora pensa all'antilope che sogna la corsa [DA, *Laggiù senza*, vv. 3-10]

forse si può ancora
separarsi dai nomi, così potenti e vecchi
ma presto, in questa stanza
(“c'era un arcipelago, isole
e proprio lì non *potevamo*”)
e allora bisogna credere in ciò che si incontra per primo [DA, *Se non esci*, vv. 11-16]

e qualcuno chiede chi

¹⁷⁸ *Capire*, bivalente. Manca l'oggetto diretto.

¹⁷⁹ *Accettare*, bivalente. Manca l'oggetto diretto.

¹⁸⁰ *Invadere*, bivalente. Manca l'oggetto diretto. *Annullare*, bivalente. Manca l'oggetto diretto.

sei diventato, chi
ami adesso,
e sente lo stesso, e *vorrebbe, vorrebbe...*
ma ripete le parole

[DA, *Se non esci*, vv. 17-21]

perché solo una briciola separa
la morte dal vantaggio

è una cauta ispezione
per piangere una volta sola, piccolo strazio
di un re vestito da povero, sottile e rimediabile

[DA, *L'ordine*, vv. 6-10]

ormai è la generazione seguente
che penserà la morte
attraverso la nostra.

(Perché pensava: è mostruosa
compassione di te
per terra, che cerchi delle ragioni
e le pronunci, in preghiera)

[DA, *Le vendette incerte*, vv. 19-25]

Ma ci precede. Il prossimo turno
nella coscienza, il pomeriggio libero.

Era

restare fedeli, piegati con passività
a questo odore di spogliatoi.

[DA, *Prima ancora*, vv. 22-26]

Il risultato ottenuto nei casi con verbo essere è del tutto particolare, poiché la lettura del passo diventa ambivalente. Il verbo è accompagnato solo da una componente nominale, e non dalle due che sarebbero necessarie per costituire regolarmente un predicato nominale. È comunque possibile leggere il verbo come copula di un predicato con soggetto eliso o non chiaro; oppure si può leggere il verbo essere in senso assoluto, interpretando il sintagma nominale presente come soggetto di cui si predica l'esistenza, e non come parte nominale di un predicato. Facendo riferimento specifico a un testo, leggiamo alcuni versi da *Una generosità*:

È una danza
che non studia il passo
per esserci ("coglierò
tutto di sorpresa") non si rassegna
a un mezzo parlare, ora che il vento
porta l'odore di zolle smosse

[DA, *Una generosità*, vv. 1-6]

La parafrasi del primo enunciato potrà insomma essere **esiste una danza che non studia il passo per esserci*, oppure prevedere un soggetto di terza persona non chiaro, extratestuale (forse proprio la «generosità» del titolo) che viene identificato con «una danza».

La volontarietà della ricerca degli effetti conferiti al testo da un uso valenzialmente lacunoso dei verbi può essere comprovata, per il caso di De Angelis, oltre che dal nutrito numero delle occorrenze di questo fenomeno, anche da un breve raffronto variantistico. Nella versione di *Due nelle forze* pubblicata nel 1975 ne *Il pubblico della poesia* leggiamo:

Non lo sa, lui, il momento, lui che aspetta
ora, lui
che le chiede con lo sguardo
un respiro nel suo
mentre i campi di neve oltre la strada
contengono tutti e due

[De Angelis, *Due nelle forze*, vv. 1-6]

Mentre nella versione dello stesso testo uscita un anno dopo in *Somiglianze*, leggiamo:

Non lo sa, lui, il momento, lui che aspetta
ora, lui
che le chiede con lo sguardo
mentre i campi di neve oltre la strada
li contengono tutti e due

[DA, *Due nelle forze*, vv. 1-5]

L'unica variante riguarda il verso, cassato, che conteneva il complemento oggetto del verbo *chiedere* («le chiede con lo sguardo / *un respiro*», vv. 3-4). Ciò che importa è l'azione che definisce il rapporto tra i due protagonisti, ovvero il fatto che uno muova una richiesta nei confronti dell'altra, *a prescindere* dall'oggetto specifico della richiesta. L'importanza dell'azione di *chiedere* come determinante relazionale più che come gesto specifico viene ottenuta attraverso la rimozione del complemento oggetto del verbo.

Alcuni fattori possono contribuire a potenziare l'effetto di incompletezza creato dalla mancata saturazione degli argomenti verbali, ad avvalorare la lettura che prevede una lacuna frasale. Ciò accade: quando sono presenti indicatori paragrafematici di incompletezza, come ad esempio punti di sospensione che chiudono la frase alludendo alla mancanza di qualche elemento:

(e poi il mondo si rivolge a qualcuno
che non c'entra
e *chiede*
a lui col suo timore di essere cercato
proprio a lui...)

[DA, *Esterno*, vv. 1-5]¹⁸¹

Quando il verbo le cui valenze non vengono saturate compare in un discorso diretto, in modo che la mancanza dell'argomento si possa attribuire ad un taglio nella trascrizione dello scambio orale o alla mancanza del cotesto dialogico. È questa una delle modalità più diffuse e leggibili di lacuna valenziale:

“Non l'hai inventata tu, la gioia, non sei
abbastanza intelligente... tu che ti disper

¹⁸¹ *Chiederei*, trivalente. Manca l'oggetto diretto.

perché ciò che fai *diventa...*”

[...]

“ma così non *potrai* a lungo...”

[DA, “*Solo compenso a questa perdita...*”, vv. 13-15, 19]¹⁸²

Non passa nessuno. Restiamo seduti

sopra il parapetto “Forse puoi ancora

diventare solo, puoi

ancora *sentire* senza *pagare*, puoi entrare

in una profondità che non

commemora: non aspettare nessuno

non aspettarmi, se soffro, non aspettarmi.”

[...]

“Quando uscirai, quando non avrai

alternative? Non *aggrapparti*, accetta

accetta

di perdere qualcosa.”

[DA, *Viene la prima*, vv. 8-14, 19-22]¹⁸³

Quando mancanze di argomenti si ripropongono a stretto giro:

Ecco l'unica rivolta

che non capisce niente, *rimanda*

per esserci, *esamina*

“ho fatto durare” dice

“ecco il tempo”

[DA, *Un altro tempo*, vv.1-5]¹⁸⁴

E quando nonostante la mancanza di uno degli argomenti necessari il verbo sia circondato di complementi circostanziali, non richiesti obbligatoriamente dal verbo, come si vede nell'esempio appena fornito, in cui «rimanda» è privo di complemento oggetto ma fornito di una subordinata implicita («per esserci») che esprime la sua finalità.

L'assenza di argomenti del verbo risalta anche quando la loro mancanza ha ricadute sull'interpretazione semantica del verbo. Ad esempio, in *Per continuare* l'accezione di significato con cui leggere il secondo verbo “insaturo” («assistere», v. 12) dipende dal tipo di argomento che si accompagna al verbo: in presenza di un complimento di termine assume il significato di *essere spettatori di qualcosa*, mentre accompagnato da un complemento oggetto significa *aiutare*.

ripasserà ogni istante

perché ricominci senza bisogno

vivrà questo inverno

5

con la forza di chi ha vissuto le stagioni

attraverserà ogni attimo

ma non *giungerà*

¹⁸² *Diventare*, bivalente. Manca il complemento predicativo (*cosa? Come?*). *Potere*, manca il verbo retto dal modale.

¹⁸³ *Sentire*, bivalente. Manca l'oggetto diretto. *Pagare*, bivalente. Manca l'oggetto diretto. *Commemorare*, bivalente. Manca l'oggetto diretto. *Aggrapparsi*, bivalente. Manca l'oggetto indiretto (*a cosa?*)

¹⁸⁴ *Rimandare*, nel significato di “differire una scadenza del tempo”, che mi pare probabile in questo caso, è bivalente. Manca quindi l'oggetto diretto. *Esaminare*, bivalente. Manca l'oggetto diretto.

tutto quello che in un abbraccio non è odio
 è solo un simbolo di fede 10
 la più misera confessione
 in terza fila, per *assistere*

trova ciò che aveva deciso
 mette in vetrina il suo capogiro [DA, *Per continuare*, vv. 3-14]¹⁸⁵

Un altro modo di evidenziare l'assenza di uno o più argomenti del è quello di isolare graficamente il verbo, che, come già visto nel capitolo sulla punteggiatura, in questo modo viene valorizzato nel suo significato assoluto, nella sua irrelatezza. L'effetto di messa in rilievo fa sì che l'azione indicata dal verbo, *in sé*, a prescindere dai suoi oggetti, possa diventare il baricentro di una riflessione che coinvolge tutta la poesia o parte di essa.

Ma tu passi, non c'è compenso,
 aggiustamento, smettila: questa verità è qui,
 non *opporre*. 15

E guarda i pennelli: distruggili.
 Gli asciugamani, le bende.
 Distruggi la mia faccia: [DA, *Le vendette incerte*, vv. 13-18]¹⁸⁶

Ad esempio, in *Le vendette incerte*, l'uso assoluto del verbo e l'isolamento tipografico agiscono nel fornire al divieto espresso al v. 15 un'assertività iussiva, una validità generale. Questo imperativo negativo diventa sentenza gnomica, coerente con il sistema valoriale di *Somiglianze*; diventa il cardine attorno al quale si struttura il testo.

Bisogna certamente specificare che a volte la carenza valenziale è in realtà solo un'ellissi di un elemento che è presente nel cotesto e quindi reintegrabile, sul piano del senso, tra gli argomenti da attribuire al verbo. È quanto accade in *La selezione*:

Si aggirano e dicono “qualcosa mi è dovuto”
 e chiedono, con le parole più preparate,
 di fare male a un'altra vittima, più vittima
 che inumidisca la loro guancia
 soffrendo “dai tuoi occhi uscirà 5
 un pianto che non serve” e poi guardano
 i treni bui, le rotaie

invitanti e decidono “morirò qui”
 ormai non ci sono dubbi, è troppo presente
 questa stazione misera, 10
 che dice una fine visibile, quasi in ritardo sul cervello

¹⁸⁵ *Giungere*, bivalente. Manca l'oggetto indiretto (il *dove?* O *a cosa?*). *Assistere*, bivalente. Manca l'oggetto diretto o indiretto, a seconda della semantica del verbo.

¹⁸⁶ *Opporre*, trivalente. Mancano l'oggetto diretto e indiretto.

e tutto è cenere
 coincidenza con qualcosa
 di felice e impedito e spaventoso
 lungo il marciapiede e il marmo 15
 dei sottopassaggi vecchi, una materia
 che vieta e chiama
 genera, estingue “ma è pazzesco scegliere
 anche per finire”
 e fissando il binario, quello 20
 stabilito, sempre più vicino, sicuri
 che sarà un altro, a morire per loro. [DA, *La selezione*]

Il giro di versi tra il 16 e il 19 è ricco di verbi che necessiterebbero di qualche elemento mancante per completare il loro senso. Concentriamoci per ora solamente sui due inclusi nel discorso riportato: «scegliere» e «finire». ¹⁸⁷ L'intero testo ci permette di chiarire a cosa si riferiscono questi verbi, colmando semanticamente ciò che su un piano strettamente grammaticale rimane incompleto. Subito a seguire il passo lacunoso i vv. 20-22 recitano «il binario, quello / *stabilito*» e «*morire* per loro». Più sopra, ai vv. 6-8 leggiamo «e poi guardano / i treni bui, le rotaie / invitanti e *decidono* “*morirò* qui”». L'uso di verbi sinonimici di «scegliere» permettere di sovrapporre il loro “corredo” argomentale a quello del verbo valenzialmente incompleto: l'oggetto di «scegliere» saranno quindi «il binario», «le rotaie». Il continuo riferimento al campo semantico della morte («vittima», v. 3; «fine», v. 11; «tutto è cenere», v. 12; «estingue», v. 18) e soprattutto il doppio uso del verbo *morire* permettono di reinterpretare il verbo «finire» alla luce del significato di questo verbo, in un'accezione conciliabile con l'assenza di oggetto diretto.

Per tentare un'interpretazione di questo tratto di stile penso che esso vada messo in relazione con l'«occorrenza quasi sistematica degli indefiniti *qualcuno* e *qualcosa* nella poesia di De Angelis», ¹⁸⁸ spesso usati proprio come oggetti, diretti o indiretti, di verbi, ¹⁸⁹ utilizzati quindi per saturare le valenze di un verbo senza specificare l'identità dell'oggetto dell'azione. Entrambi i costrutti (quello con pronomi indefinito e quello con omissione valenziale) sono, a mio parere, da ricondursi alla tendenza del De Angelis di *Somiglianze* a vagliare tutta una serie di atteggiamenti etico-esistenziali, sottoponendoli a critica o promuovendoli attraverso una postura pedagogica. Questi atteggiamenti non compaiono nei testi attraverso etichette, definizioni intellettualistiche o *-ismi* filosofici, ma vengono dispiegati nella loro effettualità, esemplificati metonimicamente dalle azioni che li contraddistinguono, tanto che il libro può essere visto, parzialmente, come la compilazione di una vera e propria «antologia dei gesti» (*Allora l'acqua*, v.7). Linguisticamente, ciò significa un uso numeroso di verbi che prescindendo dal loro oggetto donano maggior risalto all'azione *in sé*. L'indeterminatezza dell'oggetto dell'azione determina una assolutizzazione

¹⁸⁷ *Scegliere*, bivalente, Manca l'oggetto diretto. *Finire*, bivalente. Manca l'oggetto diretto.

¹⁸⁸ Testa 2006, p. 35

¹⁸⁹ Vd. ad esempio «e poi il mondo si rivolge a qualcuno», *Esterno*, v.1; «tra elegia e decisione, ha conosciuto qualcosa», *All'incrocio di ed...*, v. 5; «vuole qualcosa», *La frazione*, v. 25; «distuggi qualcosa», *Controluce*, v. 15, ecc.

della frase, un aumento della sua carica speculativo-filosofica. Ciò che interessa non è uno specifico avvenimento, ma la generalità di una postura etica. Inoltre, questa indeterminatezza può estendersi, attraverso il verbo, anche a elementi diversi da un'azione, che diventano anch'essi oggetto di valutazione secondo l'ideologia dell'io di *Somiglianze*. Azioni di cui non importa l'oggetto specifico possono servire a caratterizzare delle figure personali, attraverso formule del tipo *chi* + verbo o *quelli che* + verbo, con una riproduzione "in piccolo" della tecnica delle poesie che abbiamo chiamato, nel primo paragrafo di questo capitolo, "poesie del ritratto":

"Perdonami questo amore che è già un'azione"

Così la vittoria è di chi
dedica e dimentica.

[DA, *La stazione senza treni*, vv. 5-7]¹⁹⁰

Oppure possono servire a caratterizzare sostantivi astratti attraverso complementi di specificazione strutturati in questo modo: sostantivo + *di* + verbo all'infinito privo di argomenti.

Come questi marciapiedi
che tentano di dividere
ma uniscono alle automobili
e questo vizio
di *ricoscere*, e i suoi comandi,
voce inutile, in piena bufera,
che viene baciata

[DA, *Dove tutto è in relazione*, vv. 18-24]¹⁹¹

La condanna
di *tentare* lo stesso
per qualcosa, su questo marciapiede, pieno di gente
mentre il dito tocca,
sa che ci sono, e non per un attimo:
finisce
la tragedia comoda di non essere nulla

[DA, *La ragione*, vv. 1-7]¹⁹²

e cambia l'amore
con uno diverso, senza la stanchezza
di *chiedere*
a questi esseri rovinati

[DA, *Questo poco*, vv. 4-7]¹⁹³

O attraverso subordinate relative:

lungo il marciapiede e il marmo
dei sottopassaggi vecchi, una materia
che *vieta e chiama*

¹⁹⁰ *Dedicare*, trivalente. Mancano l'oggetto diretto e indiretto. *Dimenticare*, bivalente. Manca l'oggetto diretto.

¹⁹¹ *Riconoscere*, bivalente. Manca l'oggetto diretto.

¹⁹² *Tentare*, bivalente. Manca l'oggetto diretto

¹⁹³ *Chiedere*, trivalente. Manca l'oggetto diretto.

genera, estingue “ma è pazzesco scegliere
anche per finire”

[DA, *La selezione*, vv. 15-19]¹⁹⁴

L'indeterminatezza diventa così strumento di estensione della riflessione filosofica oltre i confini di un caso specifico.

L'utilizzo costante, da parte di De Angelis, di un costrutto affine e alternativo a quello studiato in questo paragrafo, certifica la significatività delle lacunosità ottenute attraverso la mancata saturazione delle valenze del verbo. Volendo dare risalto all'azione indicata dal verbo, a prescindere dal suo oggetto, il poeta dispone di un'alternativa all'omissione degli argomenti del verbo: quella fornitagli dalla possibilità di usare pronomi indefiniti come *qualcosa* o *qualcuno*. Nessuna remora di tipo stilistico lo trattiene dall'usare parole prosastiche e “di comodo” come queste, *imponendogli* di optare per una lacuna valenziale piuttosto che abbassare il registro attraverso un pronome indefinito. La scelta astratta di omettere alcuni argomenti del verbo, disponendo di un'alternativa valida, è quindi libera. Possiamo perciò concludere sostenendo che sia proprio la volontà di creare o meno vuoti nel testo, con gli effetti stranianti a essi connessi, a determinare caso per caso quale sia il costrutto preferito, se quello con omissione di argomenti o quello con pronome indefinito.

2.3.2 Periodi incompleti

Passiamo ora all'indagine dei passi in cui una incompletezza sintattica colpisce la dimensione periodale del testo. Vedremo i casi in cui congiunzioni rimangono sospese, isolate, prive della frase che dovrebbero di norma introdurre (nei casi in cui la frase debba per forza essere verbale per risultare corretta grammaticalmente, possono essere presenti anche elementi nominali della frase introdotta da congiunzione; ma, in mancanza della predicazione richiesta, considero comunque il periodo incompleto); e i casi in cui una frase subordinata, identificabile come tale per via della sua forma linguistica, rimanga priva della necessaria reggente.

Anticipiamo un punto: l'incompletezza periodale è, nella maggioranza dei casi, agevolmente “riorientabile” verso finalità comunicative. In questi casi, infatti, un'importante componente allusiva del detto permette spesso di definire, in linea di massima, ciò che andrebbe sostituito al vuoto lasciato dal non detto, di delimitare il paradigma delle possibili integrazioni, ricevendo un'idea più chiara di come potrebbe presentarsi il testo qualora si potesse recuperare la completezza del piano sintattico (e informativo). O perlomeno, anche nei casi in cui risulti difficile proporre delle ipotesi di completamento del “giro di pensiero” proposto dal periodo lacunoso, la generale postura allusiva di questi passi permette

¹⁹⁴ *Vietare*, trivalente. Mancano oggetto diretto e indiretto (*a chi?*). *Chiamare*, bivalente. Manca l'oggetto diretto. *Generare*, bivalente. Manca l'oggetto diretto. *Estinguere*, bivalente. Manca l'oggetto diretto.

di percepire comunque, da parte del testo, un invito alla collaborazione integrativa; in questo modo il testo non appare come un oggetto accantonato dal poeta, ma abbandonato solo nel grado in cui lo si affida nelle mani del lettore: viene così esplicitato anche linguisticamente il normale patto interpretativo che lega l'autore a ogni lettore di poesia.

La forma più diffusa e maggiormente codificata di incompletezza periodale è in realtà peculiare poiché riguarda i casi in cui la congiunzione non è priva della frase introdotta, ma della frase che la precede, con la quale dovrebbe stabilirsi il rapporto imposto dalla specifica congiunzione. Sono i casi in cui il testo si apre con una congiunzione, che assume così la funzione di connettivo testuale, senza che sia presente la prima delle due porzioni di testo da connettere. L'incompletezza sintattica si amplia e diventa un'incompletezza più latamente testuale. Si capisce subito come anche questa sia una delle numerose forme di indebolimento del confine testuale di incipit, che immerge così il frammento poetico in una realtà discorsiva più ampia parzialmente sommersa nel non detto. Parlando nello specifico dell'uso dell'avversativa a inizio di frase, Francesco Sabatini ne chiarisce la particolare consonanza col genere poetico: «si arriva per questa via anche a chiarire il caso del *ma* posto a inizio assoluto di testo, procedimento che costringe a una forte inferenza sul non detto: l'uso è attestato nei componimenti poetici, dove col non detto si evoca un'ampia problematica esistenziale-situazionale».¹⁹⁵ Le due modalità maggioritarie, già ampiamente grammaticalizzate nel genere poetico all'altezza degli anni '60/'70, sono infatti l'incipit con *e* e con *ma*:

Ma per favore con leggerezza
raccontami ogni cosa
anche la tua tristezza.

[CA, *Ma per favore...*, vv. 1-3]

E la febbre incapace a consumarsi
si addensa in un gesto sospeso
da ogni compimento. E qualche volta
ricevo visite.

[CA, *E la febbre...*, vv. 1-4]

E chi potrà più dire
che non ho coraggio, che non vado
fra gli altri e che non mi appassiono?

[CA, *E chi potrà...*, vv. 1-3]

Ma era proprio mia
quella voce che usciva
senza fantasia?

[CA, *Ma era proprio mia...*, vv. 1-3]

E sempre dovrò partire
e fare i bagagli

[CA, *E sempre dovrò partire...*, vv. 1-2]

Ma prima bisogna liberarsi

¹⁹⁵ Sabatini 1997, p. 125

dall'avarizia esatta che ci produce [CA, *Ma prima bisogna liberarsi...*, vv. 1-2]

E macchie larghe nel verde a fiori gialli.

Dilatato il verde il fiore è giallo [Orengo, *L'esercizio del sentimento*, vv. 1-2]

e parlando del cubo e del quinario praticamente dispensarti

dell'altro non voluto e manomesso rebus scanzonato e laido [Prestigiacomo, *Grotteschi, II*, vv. 1-2]

Anche un titolo di Mariella Bettarini si apre con un connettivo testuale: *E sono un uomo*. In Cucchi, questo tipo di apertura può essere spesso spiegata facendo riferimento alla serie numerata all'interno della quale il testo è inserito. Un legame che internamente alla singola poesia rimane insoddisfatto trova così il proprio senso facendo riferimento alla dimensione macrotestuale.

Ma come è bello lui, col suo abito fuori moda messo su per l'occasione

tutto lucido per l'uso, nei calzoni. [...] [CU, *Le briciole nel taschino, 3*, vv. 1-2]

E va bene, io forse ce l'avrò per fissazione, d'accordo,

sarò testone, d'accordo, ma porca madocina mi ricordo sempre

del nonno in questi casi, della nonna [CU, *Le briciole nel taschino, 4*, vv. 1-3]

.....

..... e poi

Non capisco la ragione di questo grattarsi insistente sul di dietro. [...] [CU, *Confessione intima*, vv. 1-3]

Ma ai fatti:

così le urla, la volata sul pavimento

[CU, *Gioco d'azzardo, 3*, vv. 1-2]

E dopo ciò un sussulto, durante il primo sonno.

Come di sbattere distratto contro la rotaia.

[CU, *I fatti della settimana, 3*, vv. 1-2]

(Ma a chi appartiene l'occhio dello spettatore?)

In bianco e nero vive forme, contorni freddi, distinti.

[CU, *Nuove ragioni, 2*, vv. 1-2]

(...ma forse si viaggiava verso la montagna...

O addirittura ritornando dal vulcano... beatamente...

[CU, *Quiete, 1*, vv. 1-2]

Oltre a segnali punteggiatori di emersione dal testo da un discorso già avviato (come i tre punti o le righe di punti in ingresso) spesso questo tipo di incipit si accompagna, in Cucchi, a segnali di dialogicità (vedi ad esempio la quarta parte di *Le briciole nel taschino*: «E va bene, io forse ce l'avrò per fissazione, d'accordo, / sarò testone, d'accordo», vv. 1-2, corsivo mio), in modo che la parte testuale a cui fa riferimento la congiunzione in apertura si rivela essere le battute precedenti di una conversazione. Lo stesso accade in questo testo di Renato Minore, attraverso l'attribuzione esplicita del primo verso a una figura dialogante, attraverso la combinazione di nome proprio + *verba dicendi*:

Ma tu non sai – puoi che scrivere poesia

disse sergio

sul tramonto / versante sbilunato decentrato
da *merci beaucoup*:

[Minore, “*che (ancora) (possibilmente) tu scriva poesia*”, 6, vv. 1-4]

Alcune considerazioni di Francesco Sabatini sull’uso del *ma* in apertura di testo possono aiutarci a comprendere meglio le ragioni di questa scelta, anche quando essa non sia direttamente giustificata da serie macrotestuali o da un andamento dialogico. La funzione di questi *ma* viene definita da Sabatini *limitativa*, ben distinta da quella *oppositiva* (ovvero quella del *ma* parafrasabile con *bensi*), che compare in frasi come *non ho comprato la pasta ma il riso*.

Il *ma* limitativo esprime un ben diverso processo di pensiero: non contraddice le affermazioni del congiunto precedente, bensì limita il peso di una deduzione che se ne potrebbe trarre, poiché introduce un’altra circostanza di segno contrario ritenuta più importante. [...] Chiarito il meccanismo generale messo in atto dal *ma* limitativo, emerge un aspetto che è di grande interesse nella prospettiva testuale. [...] L’introduzione di un diverso punto di vista sugli argomenti in discussione non richiede, infatti, un preciso punto di aggancio con quanto è stato detto in precedenza, né in tali casi occorre che tra le due porzioni di discorso vi sia una qualsiasi simmetria strutturale [...] il *ma* che sta in mezzo alle due sequenze non è integrato in nessuna di esse, ha, come si suol dire, una portata “globale” e non “locale”, e proprio per questo può essere preceduto da uno stacco, una pausa decisamente forte. [Sabatini 1997, pp. 123-124]

La «pausa decisamente forte» che può precedere questo tipo di *ma* può diventare, in una tipologia testuale elastica come quella della poesia, addirittura un *vuoto*. Potremmo quindi tentare uno slancio interpretativo di questo tipo: in mancanza di qualsivoglia definizione di ciò con cui il connettivo testuale incipitario stringe un legame, questo vuoto si adegua a rappresentare, potenzialmente, *tutto*. Vista da una prospettiva generale la poesia lirica può essere interpretata come il genere nel quale si esprime l’individualità di un singolo in quanto contrapposta alla realtà: «la quiddità della ‘lirica moderna’ sta nel suo essere, all’interno delle arti della parola, la forma organica o figura [...] della separazione radicale dell’individuo borghese dal suo corpo sociale, e della sua non mediata opposizione ad esso – laddove il romanzo moderno è figura dell’integrazione, riuscita o fallita, dell’individuo nella società».¹⁹⁶ Se «la lirica moderna sembra fatta per censurare o straniare l’immagine oggettiva della realtà»,¹⁹⁷ allora il connettivo testuale *ma* posto a inizio di testo, indicatore della limitazione imposta a quanto precedentemente detto, è una realizzazione manifesta del modo in cui la lirica limita la validità di quanto si può riscontrare nella realtà sociale ed esteriore, opponendole una *verità singolare* di cui l’io si fa portatore. «Il *ma* limitativo, che comporta una inferenza sul non detto, [...] è impiegato per la sua capacità di portata “globale”, ossia con una lunga e non ben definita gittata sia all’indietro, sia in avanti nel testo».¹⁹⁸ Quando ciò che precede il *ma* in apertura ha un valore inclusivo e generale, allora la «portata» del valore *limitativo* diventa davvero «globale»:

¹⁹⁶ Mengaldo 1987, p. 7-8

¹⁹⁷ Mazzoni 2005, p. 203

¹⁹⁸ Sabatini 1997, p. 139

potenzialmente riferita alla totalità del reale. Il nocciolo di senso del genere lirico, in una prospettiva “a volo d’uccello” e di lunga durata, può quindi essere visto proprio come un grande *ma* opposto alla realtà, da un individuo che pronuncia questa opposizione erigendosi sulla propria interiorità. Questo aspetto essenziale e profondo della poesia lirica si rende lampante sulla superficie linguistica del singolo testo nei casi di aperture come quelle viste poco sopra. Abbiamo finora fatto riferimento specifico all’apertura con il *ma*, ma quanto detto può valere anche per le aperture con *e*, pur con corrispondente diminuzione della *verve* oppositiva a favore di una più generica postura giudicante, se, sempre per Sabatini, questa congiunzione «non ha un semplice valore aggiuntivo, ma si carica di una funzione di commento [...] del parlante a quanto ha detto (narrato o descritto) in precedenza»,¹⁹⁹ o alla “globalità” del reale allusa attraverso il vuoto.

Unica eccezione alla totale prevalenza di *e* e *ma* come congiunzioni utilizzate in apertura è De Angelis. Anche scrutinando questo aspetto specifico lo stile di *Somiglianze* si rivela più ricco di quello dei suoi coetanei. Oltre alle familiari aperture in *e* (*T.S., II; Fioritura, Esterno*) e in *ma* (*Voci sotto il giorno*) la gamma dei tipi di relazione istituita tra il detto e il non detto che lo precede si amplia con possibilità disgiuntive,

(Oppure pensava; apparsi nel tempo
ci siamo visti prima di annullarci. Nient’altro.
Ripetilo in ginocchio)

[DA, *Le vendette incerte*, vv. 1-3]

avversative dal valore più intenso rispetto a quello del *ma*,

Eppure era per la gioia.
Le luci tremano, nella vetrina,
e vorrebbero entrare in un significato.

[DA, *La frazione*, vv. 1-3]

Però era dura una rabbia
contro gli uomini, dimenticate le frasi
che invocavano la realtà

[DA, *Il sorriso*, vv. 1-3]

conclusive,

Dunque con giustizia
bisognerà scacciarti: recipiente
dovrai contenere senza esegesi. [...]

[DA, *Lo stato conferito*, vv. 1-3]

e aggiuntive.

Anche nella mietitura
il corpo era solo imprestato
perché voleva diventare

¹⁹⁹ Sabatini 1997, p. 134

Il secondo tipo di incompletezza periodale che incontra qualche grado di codificazione, poiché, dopo l'apertura con connettivo testuale, è il tipo specifico più diffuso, è quella che riguarda i periodi ipotetici incompleti. Disponiamo della protasi, ma il contenuto dell'apodosi è lasciato alla capacità di deduzione del lettore, come in questi esempi:

In attesa e in assenza dell'evento:

– Se uscisse dal portone che non sa

dove andare... cosa fare...

(ma guarda tu quei due che sguardi...

adesso si avvicinano... mi pestano...

mi lasciano svenuto sulla strada, a pezzi, sanguinante...)

[CU, *In attesa del dramma*, vv. 8-13]

Se tu non potessi più rispondere

al telefono e dire "prontoo",

se non andassi più a cena

ubbidendo docile allo schema...

pensa, pensa! Riusciresti a pensarlo?

[CA, *Se tu non potessi...*]

In questo testo di Cavalli la richiesta di collaborazione, utile a integrare il testo, è esplicita nell'esortazione «pensa, pensa!» (v. 5). Per questo mi sembra preferibile leggere la frase conclusiva al condizionale non come l'apodosi del periodo ipotetico monco ma come a sua volta riferita alla frase mancante (insomma, mi sembra corretto parafrasare e cercare di reintegrare in questo modo: **se tu non potessi più rispondere al telefono, se tu non andassi più a cena ubbidendo allo schema succederebbe un tal fatto. Pensa, pensa! Riusciresti a pensare che ciò possa succedere?*). In *Épater l'artiste* di Giuseppe Conte la protasi sospesa è, per via del contesto, fortemente allusiva e perciò anche facile da integrare:

le passeggiate a Mentone, a Nizza

su una panchina sotto i tigli in caserma

con un amico che vuol diventare mahatma

a parlare di dio e di altre cose private e essenziali

certo, se la vita è estetistica

se giocare la vita a vivere (a provarci)

vuol dire essere decadenti...

Non è una poetica che implicitamente (ma tutto...)

Non è un gesto tardo romantico: sa benissimo la precedenza della parola sulla realtà [Conte, *Épater l'artiste*, p. 132]

Polemizzando in questa poesia contro l'ortodossia politica e il moralismo dei «troppi sedicenti materialisti dialettici» e dei loro «Tribunali del Terrore» (p. 128), di chi «crede di fare un buon servizio alla classe operaia / chi vuole uccidere la letteratura», dei «chierichetti e bacchettoni di sinistra affetti da ludofobia e sessuofobia» (p. 124), l'autore vorrà far intendere, attraverso l'effetto allusivo creato dalla protasi

sospesa, l'assurdità delle loro tesi, che portate alle estreme conseguenze arrivano ad affermare che lo stesso *vivere* sia intrinsecamente una pratica «estetistica» e decadentista.

Ancor più esplicitamente, in due casi di Cucchi l'elemento da integrare è sì eliso nella formulazione del periodo ipotetico, ma con tutta probabilità presente nel contesto. Il periodo in questo modo rimane, nonostante l'incompletezza formale, fortemente comunicativo. Ciò che sul piano della sintassi è incompleto appare completo appena si passa al piano del senso:

[...] (È la mediazione,
la mediazione... Ma se gli marcisse
tutto, se una buona volta...)

[CU, *Le briciole nel taschino*, 3, vv. 12-14]

“Giusto tagliare i ponti. Non lo nego. Se per giunta
è vero, come è vero, quello che mi spieghi,
di certi suoi trascorsi e di ‘cattive abitudini’...
Ma con tutto, in pigiama di flanella, dentro il cortile
dell’ospedale che mi aspetta, vederlo farfugliare
con un tizio fra i quattro denti neri. Curvo e di 70 anni...”

50

[CU, (*In treno*), vv. 48-53]

Nel secondo esempio possiamo assistere a un locutore che prima di introdurre il proprio punto di vista («Ma con tutto...» v. 51 e sgg.), assume la posizione di chi sta dialogando con lui («Giusto tagliare i ponti. Non lo nego», v. 48) mostrando anche di comprenderne le motivazioni. La protasi serve perciò a mostrare le condizioni che, una volta comprovata la realtà («come è vero», v. 49), avvalorano ulteriormente l'opinione dell'interlocutore. Sul piano del senso la protasi viene perciò facilmente integrata proprio dal contenuto di questa opinione (con una parafrasi del tipo **se per giunta è vero, come è vero, quello che mi spieghi, allora a maggior ragione è giusto tagliare i ponti*). Nel primo esempio invece il periodo lacunoso assume una funzione desiderativa che è perfettamente comprensibile anche senza completamento sintattico. La protasi viene ripetuta due volte, la seconda eludendo delle parole, che però sono presenti nell'immediato contesto e perciò facilmente integrabili.

Se la chiarezza dei contenuti porta quindi facilità nella deduzione delle conseguenze di ciò che viene presentato nella frase orfana della reggente, specularmente un testo oscuro renderà questa operazione ardua, come in questo caso da Giorgio Manacorda:

20. (Veleno, malgrado tutto)

se con le corde e le vene
tocchi l'aria più raspa

se la superficie si sfalda
e la crosta non tiene

se ai bordi del mare di Dite

È sicuramente difficile riuscire a immaginare cosa succederebbe «se con le corde e le vene / tocchi l'aria più raspa», ancor di più per il fatto che il testo, a parte un primo verso che funge però da pseudo-titolo, corrisponde totalmente con la serie di protasi irrisolte. Non abbiamo quindi nessun elemento contestuale, ulteriore rispetto al periodo ipotetico monco, che ci aiuti nella formulazione dell'ipotesi integrativa.

È altrettanto particolare l'unico caso in cui un periodo ipotetico viene presentato solo parzialmente dall'apodosi, e non dalla protasi. Si tratta di un testo di Cavalli:

La primavera si adombra di piccoli fiori
 e l'incredulità m'avrebbe piegato le ginocchia.
 Ma come non mi appartiene né il cielo
 né la terra, così io dirigo le mie parole.
 Perché la mano possa risollevarsi 5
 alla prossima battuta
 un batter d'ali un batter di ciglia
 ho bisogno del telefono.
 Ma sempre dovrò rifare il letto
 e gettare cuscini che s'incrociano volando? 10
 Cresci, o riposo
 e restami accanto. [CA, *La primavera s'adombra...*]

Sembra mancare il secondo membro del periodo ipotetico dell'irrealtà introdotto al v. 2, che possa spiegare quale sia la condizione che ha impedito il *piegamento delle ginocchia*. La difficoltà che si incontra nel tentativo di formulare ipotesi integrative si associa ad altre forme di oscurità che rendono questo testo del tutto peculiare all'interno della prima raccolta dell'autrice umbra, solitamente contraddistinta da un dettato piano e cristallino. Come possono essere analoghi il modo in cui non appartengono all'io «né il cielo / né la terra» (vv. 3-4) e quello in cui l'io dirige le sue «parole» (v. 4)? Cosa indicano esattamente la «battuta» (v. 6), il «batter d'ali» e il «batter di ciglia» (v. 7)?

Nonostante questi casi di relativa oscurità,²⁰⁰ la tendenza generale è comunque chiara: nella maggior parte dei casi questo tipo di incompletezza è limitata al piano strettamente sintattico e non va a intaccare quello della semantica. Il senso di quanto viene omesso è insomma facilmente integrabile. Più

²⁰⁰ Rientrerebbero tra i casi enigmatici anche le occorrenze di periodi ipotetici incompleti ne *I segni* di Gregorio Scalise, se si volesse ammettere una loro presenza, ad esempio in questi passi: «Un medico condotto ha l'anima / bucata: Baudelaire, non fuggo più. / Se brillano i fuochi. / Il cielo sferzato dalla fretta / procede con logica rigorosa» (p. 222), o «Non dovremo farci logorare: / l'ordine giunge tardi. / Se di tenerezza è colma la terra. / Il giorno sarà di chi guarda / gli elementi che salvano la pioggia» (p. 223). Due fattori però mi portano a escludere questo testo dall'analisi dei periodi incompleti: 1) ne *I segni* le pause interpuntive segnalate dal punto fermo non corrispondono per forza a discontinuità sintattiche. Lo abbiamo visto nel primo capitolo parlando dell'uso sovrabbondante del punto. Non è perciò opportuno dedurre dall'isolamento della protasi tra due punti fermi anche il suo isolamento sintattico. 2) L'andamento analogico del pensiero di Scalise non sempre soddisfa criteri di plausibilità semantica. Perciò, anche se i legami delle protasi di questo testo con le frasi che le attorniano risultano opachi, non è possibile escludere che sul piano sintattico il legame sia da considerarsi valido, e il periodo ipotetico perciò completo.

che al fine di creare lacune e vuoti nel testo, le protasi “sospese” vengono tendenzialmente usate per simulare i normali meccanismi di allusione e collaborazione, attivi nelle reali situazioni dialogiche.

Un simile campo di possibilità si scorge anche quando sono altri tipi di periodi a rimanere incompleti. Vediamo i casi di più facile integrazione:

[...] E le domande,
come al solito, si facevano insistenti. Poi ho visto
un certo imbarazzo, un certo disagio. “Se non ti va”
ho detto “scusami, 5
non se ne parli più.” “Ma non è per questo”
mi ha fatto lei. “È che così, a bruciapelo... sai...
Preparami, voglio dire
Lasciami tempo di abituarli.” [CU, *La casa, gli estranei, i parenti stretti*, vv. 2-9]

In questo passo da Cucchi la frase scissa al v. 7 rimane priva del verbo richiesto, ma il senso della frase è perfettamente comprensibile nel contesto dello scambio dialogico rappresentato, e l'incompletezza è inquadrabile tra una serie di strategie volte a riprodurre le esitazioni e le false partenze della lingua parlata (come ad esempio l'uso ritmico dei tre punti, il fatico «sai» del v. 7, l'appunto metadiscorsivo «voglio dire» al v. 8). Allo stesso modo è del tutto comprensibile il periodo incompleto nell'esempio seguente. Pur nella sua forma scorciata, priva di un verbo che lo regga, questo periodo è adeguato a rappresentare un'enunciazione informale:

Che cos'altro se non accucciare
il piede in fondo al letto o mettere la mano
sotto il cuscino soffice, al sicuro? [CU, *Ricerca; relazione*, vv. 11-13]

Anche l'uso “sospeso” di *però*, privo della proposizione che dovrebbe introdurre, rientra tra le modalità ammesse dalla lingua dell'uso, usata per alludere a una obiezione, intuibile dall'interlocutore o rispetto alla quale si vuole essere reticenti:

E quale senso potrà mai avere
quell'inghiottire forsennato di giornate? Una risposta, certo,
la più comune, nemmeno la più stupida,
sarà di questo tipo: “Un modo come un altro
per sopportare, dimenticare i guai”. E sia.
Però... Mano alle prove; un minimo di pausa. Il pisolino innocuo. Poi,
infilarsi il pigiama (con l'acquolina in bocca dal mattino presto). [CU, *I fatti della settimana*, 1, vv. 16-22]

Retoricamente può essere efficace dividere un elemento grammaticale e la frase da esso introdotta, come in questo caso da Montesanti:

io cerco
io cerco e a volte trovo 20

e rari trovo cieli e mari e cloache o meglio fogne
 e topi di campagna e topi urbani
 [...]
 e ancora versi vecchi e versi nuovi
 e i vecchi spesso ormai parole
 ed anche i nuovi a volte
 e tutto questo perché
 tutto questo perché 30

e forse è vero come tu dici perché rivoluzione,
 ma so pure che colpi di spugna richiedono certezze [Montesanti, *Palinodia*, vv. 19-22; 26-32]

Il giro di versi dal v. 29 al v. 32 è relativamente completo dal punto di vista semantico: ci si chiede quale possa essere la motivazione della molteplice ricerca presentata nei versi precedenti, e si trova una possibile risposta nella «rivoluzione» (v. 31). I due versi a eco (vv. 29-30) lasciano la congiunzione «perché» priva della frase che dovrebbe introdurre, aggettante sullo spazio bianco e sulla pausa segnata dallo stacco di strofa. La reggenza della congiunzione viene poi soddisfatta al v. 31, pur in forma fortemente brachilogica, con la frase nominale «perché rivoluzione». Ma le due frasi alla strofa precedenti rimangono insolite, così come la domanda sul senso della propria ricerca rimane ancora insolta per l'io, poiché la risposta trovata è in realtà valida per un'altra persona («forse è vero come dici tu perché rivoluzione», v. 31) e lascia comunque qualche perplessità, come segnalato dall'avversativa alla prima persona del v. 32. Nel *Disperso* abbiamo una simile risoluzione sul piano del senso, non interstrofica ma intertestuale:

Niente paura:
 sia vero o falso, sia sogno oppure fantascienza, la soluzione...

Si: prima della partenza. Nel fare la valigia...

.....

[CU, (*Primo tempo di un'avventura*), 8]

*Tastando nell'armadio sotto il soprabito, sul gancio dell'omino
 caldo, appeso su, qualcosa... qualcuno, per i piedi,
 penzoloni, scoperto identico, d'aspetto ancora umano,
 tirato giù dal fondo (la testa), precipite,
 addosso, travolgente, in un groviglio indecifrabile, 5
 di abiti, di corpi (due), vivi o morti (un rebus), col –
 finalmente – suicida, senza traccia
 alcuna di subita violenza. Apertegli le palpebre a fatica,
 goffa, grottesca pantomima; nell'ansia (se suonano alla porta?), trascinato
 a viva forza l'esanime corpo, resistente, 10
 per il confronto. Sorrettolo, davanti allo specchio,
 ancor peggio tremebondo, gocciante,
 di fatica, sudore, per la gioia prorompente del confronto, infine*

Nell'ottava parte di (*primo tempo di un'avventura*) è assente la frase che regga «sia vero o falso, sia sogno oppure fantascienza» (v.2), lacunosamente composta da un soggetto («da soluzione») e da due circostanziali («prima della partenza. Nel fare la valigia» v. 3), ma bisognosa di un verbo per adempiere correttamente il proprio compito di reggenza. Il frammento seguente di (*primo tempo di un'avventura*) si colloca correttamente nella situazione indicata nella poesia precedente, ovvero quella di *fare la valigia*, perché vediamo un soggetto che *tasta* «nell'armadio sotto il soprabito» (v. 1), e trova «qualcuno, per i piedi, / penzoloni, scoperto identico, d'aspetto ancora umano» (vv. 2-3). In una scena «goffa» e «grottesca» (v. 9), perturbante, questo *qualcuno* viene riconosciuto come un «suicida, senza traccia / alcuna di subita violenza» (vv. 6-7) e viene poi portato «davanti allo specchio» «per il confronto» (v. 11), presumibilmente un confronto delle sue fattezze con quelle dell'io. Il confronto dà un «risultato positivo» (v. 14), che potremmo interpretare come la rilevazione di una somiglianza tra il soggetto del testo e il corpo del morto. Ecco allora che «la soluzione» trovata «nel fare la valigia» sarà questa: il morto è un suicida e assomiglia a chi dice io. Solo così, in forme straniate («sia sogno oppure fantascienza»), scorciate e caratterizzate dall'incompletezza ci viene enigmaticamente offerta la soluzione al mistero su cui si indaga nel *Disperso*. Il morto, onnipresente nelle poesie del libro, è un suicida ed è il padre dell'io.

Nei casi in cui manchi la reggente di una subordinata implicita al gerundio solitamente il senso rimane chiaro. La frase sospesa può esprimere una predicazione in modo simile a quello di una frase nominale, qualora il gerundio esprima una condizione, un'azione che perdura, e sia quindi parafrasabile con un participio presente:

Corridoio o ambulacro; scarti bruschi, sviluppi
di fuga all'azione, inseguimenti premonitori (sguscia

dall'aula la maestra P. giù per i chiostri verdi
di – gironi? Strapiombi? In caccia

il traduttore C. del pari trafelato). Osservando, io,
spiando ora dalla finestra, in alto,

5

in disparte, quasi passivo o forse
seguendo un mio disegno...

[CU, *Concorrenze*, 4]

I gerundi «osservando» e «spiando» dei vv. 5-6 connotano il soggetto in quanto soggetto che osserva e spia. La frase potrebbe essere riformulata con una forma nominale di questo tipo: **osservante e spiante io, dalla finestra, in alto...* Il senso è quindi ben chiaro e non vi è l'impressione che qualcosa manchi al discorso. Mentre in altro contesto è chiaro l'effetto di incompletezza creato da una subordinata al gerundio priva di reggente:

ci siamo messi in tasca io e lei i nostri fazzoletti
e siamo scesi giù. E ancora non sapendo dove andare (“ma guarda tu,
che razza di imbecille. Si stava lì tranquilli. Chi faceva
niente di male?...”) 10

[CU, *Monte Sinai*, vv. 9-12]

La subordinata del v. 10, preceduta da una congiunzione e troncata bruscamente dalla parentesi, richiede con maggior forza la propria reggente e dà quindi l'impressione che al testo manchi una frase. Forse sul piano del senso è possibile sopperire alla mancanza facendo riferimento al discorso riportato, pur se la parentesi che lo contiene indicherebbe un certo grado di impermeabilità tra ciò che le è fuori e ciò che le è dentro. Ma risulta molto piana una riformulazione di questo tipo **E ancora non sapendo dove andare* abbiamo detto: “*ma guarda tu...*”

Rispetto ai casi appena visti, in cui l'incompletezza incide la sintassi del testo ma non compromette eccessivamente il piano della semantica, ci sono anche usi di periodi lacunosi che con più decisione intaccano la comunicatività del testo.

“Perché qui anche i fiori ti tocca di pagare
perché qui anche l'occhiata anche il pensierino
e l'ideuzza e l'uso delle gambe,
del cuore, delle braccia, i fiori, il masticare, perché qui
anche i fiori...” 5

(È la mediazione quella che rovina
il dialogo, l'approccio autentico. [...]) [CU, *Le briciole nel taschino*, 2, vv. 1-7]

La subordinata causale o finale contenuta nel discorso riportato, riproposta circolarmente anche in chiusura del brano tra virgolette, manca della propria reggente, e nessun elemento di contesto permette di colmare questa lacuna. Il testo è irrevocabilmente mutilo, il prosieguo dello scambio orale riportato non è accessibile al lettore, nemmeno attraverso allusioni o inferenze.

Passando ai casi in cui la mancanza riguardi una subordinata introdotta da una congiunzione anziché la reggente, vediamo che in *Épater l'artiste* di Giuseppe Conte ciò accade due volte, a breve distanza.

E anche Totò in fondo è sottoproletario (archetipico: napoletano!)
che nelle farse migliori, attraverso il gioco degli equivoci e degli scambi
diventava gran signore (ricorda il finto eunuco del *Turco* Napoletano?)
riproponendo il desiderio dello sfruttato di passare senza la mediazione del lavoro borghese
dalla miseria alla nobiltà! – *di aver tutto* – cioè...
Ingenuo tutto ciò, certo, impolitico (apparentemente!) ma perché non cavalcare
Il desiderio, la sua forza liberatoria [...]
non ho certo mai pensato che la letteratura lasci il mondo come è
c'è un suo modo mediato e polivalente per
– insomma, siamo diversi dopo Joyce, dopo Pound, anche il buon borghese Mon
tale

ci ha cambiati tutti [...]

[Conte, *Épater l'artiste*, pp. 127-128]²⁰¹

Il taglio del discorso avviene prima all'altezza della congiunzione dichiarativa «cioè», poi all'altezza di un «per» che dovrebbe introdurre una subordinata finale implicita, e lede quindi in modo netto il respiro ragionativo del discorso. Il procedere argomentativo del testo, lunga riflessione in versi sulla specificità della letteratura, il suo ruolo nella società e sui rivolgimenti politici e culturali degli anni '60 e '70, si dipana in modo tortuoso nello spazio fornito dai versi lunghi, prosastici, del testo. Il ragionamento si fa sempre più divagante: nuove parentesi vengono continuamente aperte, precisazioni acquistano spazio fino a far perdere filo principale del discorso. Il testo assume così un aspetto labirintico, fino a prevedere addirittura delle «strade senza uscita»: ovvero proprio i due casi di interruzione della catena sintattica che abbiamo visto. Il profilo periodale del ragionamento viene così arricchito anche di membri che vengono subito abbandonati, per continuare un percorso discorsivo che però presto svicolerà di nuovo in vie secondarie.

L'arresto della frase all'altezza di una congiunzione è abbastanza frequente in De Angelis. Vediamo *L'idea centrale*.

È venuta in mente (ma per caso, per l'odore
di alcool e le bende)
questo darsi da fare premuroso
nonostante.

E ancora, davanti a tutti, si sceglieva
tra le azioni e il loro senso.

5

Ma per caso.

Esseri dispotici regalavano il centro
distrattamente, con una radiografia,
e in sogno padroni minacciosi
sibilanti:

10

“se ti togliamo ciò che non è tuo
non ti rimane niente”.

[DA, *L'idea centrale*]

La brusca “strozzatura” della sintassi all'altezza della congiunzione «nonostante» (v. 4), seguita agrammaticalmente da un'altra congiunzione («E ancora», v. 5) agisce in due modi nel contesto di questa

201 È interessante notare, come appunto a margine, che lo scherno rivolto alla figura di Eugenio Montale, ottenuto attraverso la divisione del nome in due versi distinti, ricompare altrove nel nostro corpus, tematizzato esplicitamente in una poesia di Attilio Lolini: «montale maestro riverisco / una vita di parole // reazionari autentici / sono questi // senatore / mezzosecolo di nulla / non è poco» (Lolini, *montale maestro...*). Montale viene con tutta probabilità scelto come massimo rappresentante dello *status quo*, della poesia contemporanea canonizzata e riconosciuta istituzionalmente (Montale è senatore a vita a partire dal 1967), e in quanto tale reso oggetto di sarcasmo. Va quindi rilevata, anche da questo fatto minimo, la verve polemica di questa generazione di poeti verso i propri predecessori, che paiono spesso nemmeno affrontati o negati, ma più radicalmente rimossi con un rifiuto complessivo, che avrà di certo una matrice poetica ma è certamente sostenuto anche dal clima culturale e politico di contestazione generale creato dal '68. Nonostante ciò, ad uno sguardo più attento si rivela come i gesti di Conte e di Lolini divergano: Conte, più sottilmente, mette a bilancio la collocazione di classe del «buon borghese Mon / tale» riconoscendo però che i risultati della sua poesia non sono inesorabilmente determinati dalla classe di appartenenza ma rivelano un potenziale più ampio, che «ci ha cambiati tutti»; Lolini al contrario schiaccia l'opera letteraria sulla vicenda biografica dell'autore e silura la poesia («una vita di parole [...] mezzo secolo di nulla») assieme alla figura di «reazionario autentico» dell'autore.

poesia. Come primo risultato si ottiene un certo grado di “cristallizzazione” della coppia verbo + congiunzione/preposizione, con il conio di quella che sembra una nuova locuzione verbale: *darsi da fare nonostante*. Con un procedimento visto innumerevoli volte nei testi di De Angelis, la sottrazione di un elemento grammaticalmente richiesto (in questo caso il seguito al «nonostante») permette di “assolutizzare” il dettato, di astrarre quanto viene detto dalla specificità che verrebbe conferita all’enunciato dall’elemento mancante. In questo caso ad esempio si ottiene una locuzione verbale che esprime sinteticamente un concetto veicolabile solamente da più verbose perifrasi: quello di un impegno assunto con perseveranza e trascurando gli impedimenti, qualsiasi essi siano. Il secondo risultato ottenuto attraverso la troncatura del periodo al v. 4 è un più generico effetto di straniamento linguistico e di oscuramento del significato del testo; coerente per altro con il quadro generale di questa poesia, di difficile lettura, segnata da numerose discontinuità semantiche che la spezzano in frammenti la cui unità è a stento intuibile. La massima che chiude il testo («se ti togliamo ciò che non è tuo / non ti rimane più niente», vv. 12-13) è contraddittoria, e pare difficile trovare una interpretazione che risolva la sua alogicità paradossale. A cosa si riferisce «il centro» del v. 8, è in che modo può essere *regalato* «con una radiografia» (v. 9)? D’altronde la difficoltà di questo testo è apparente fin dall’inizio: la componente participiale del verbo al v. 1 («è *venuta* in mente») non si accorda con il genere del suo possibile soggetto («*questo* darsi da fare», v. 3), si fa strada quindi la possibilità che il vero soggetto sia *l’idea centrale* del titolo; ma in questo modo, se l’incipit del testo è parafrasabile come *è *venuta in mente l’idea centrale*, come interpretare la netta discontinuità testuale segnata dall’introduzione di un sintagma nominale («questo darsi da fare») irrelato con quanto detto in precedenza? L’unica ipotesi che mi pare poter sanare questa discontinuità, postulando un legame che non è però in alcun modo esplicitato, nemmeno da un segno di punteggiatura come i due punti, sarebbe quella sottesa a una parafrasi di questo tipo: *è *venuta in mente l’idea centrale*, che è questa: *un premuroso “darsi da fare nonostante”, nonostante tutto*. In questo modo il *focus* semantico del testo, *l’idea centrale* segnalata dal titolo, sarebbe proprio il concetto espresso attraverso una sapiente messa a frutto di un’incompletezza periodale; secondo questa lettura, il testo metterebbe in risalto proprio le possibilità di significazione ottenibili attraverso meccanismi che, partendo dagli elementi richiesti dalla norma linguistica, procedano per sottrazione.

Per certi aspetti simile a quanto visto per *L’idea centrale* è quanto avviene in *All’incrocio di ed...*, testo già più volte preso in causa che vale ora la pena di riportare interamente:

Si mette nella posizione, nasconde
 la ferita, ricomincia (“vienimi ancora dentro”)
 e poi ascolta il rumore del fiume
 a pochi centimetri dall’acqua
 tra elegia e decisione, ha conosciuto qualcosa

5

si le cosce

quelle cosce mi stringevano, erano potenti e lunghe
soffocavano, eppure non volevo tirarlo fuori
era durissimo
ma poi dicevo “perdonami questo amore che
è già un’azione” 10

la pazzia
di una chiarezza, vedere di persona, mettere in comune
queste cose...
non sono il luogo di una storia generale, non
si incontreranno mai e non non 15

la bambina corre con le braccia tese
dentro il lupo
il termometro entra nell’ano, gli scalini sono
sempre di più, il montebianco 20
ma poi improvvisamente allontana il papà
e nasce la grande quiete, dentro la quiete
dentro la
quiete

è immersa nell’aria, non fa nessun movimento 25
se non si muove l’aria
penetra fino in fondo, tocca la sua parete,
lei urla
la precauzione, l’angoscia, l’incredibile
di interrompere 30
mentre
ma poi la quiete, improvvisamente, diceva
nella quiete miracolosa “lascia che decidano
le stelle”

guardale, fa’ ogni cosa, entra, vivi pure 35

loro
loro perdoneranno. [DA, *All’incrocio di ed...*]

Anche questo è un testo difficile, in cui il senso pare arretrare dietro una costruzione basata sullo «slogamento logico-sintattico (con improvvise inserzioni di discorso diretto, salti narrativi non segnalati da punteggiatura ecc.)»,²⁰² e su varie forme di frammentazione e lacunosità. Si intuisce il racconto di un rapporto sessuale, a momenti svolto con esplicitzza, a momenti schermato da situazioni eterogenee ma accomunate dal campo semantico dell’ingresso e della penetrazione. «Il discorso si dà per scosse di assestamento, smottamenti di una materia indistinta e da cui, grazie a quelli, affiora qua e là una immagine

²⁰² Tabacco 2001, p. 148

definita, un pezzo di racconto».²⁰³ Al carattere franto e boccheggiante di questo testo contribuiscono due sospetti di incompletezza, uno già analizzato e l'altro di cui si discuterà più avanti: l'interruzione della frase all'apice di un climax spaziale («gli scalini sono / sempre di più, il montebianco», vv. 19-20), e la possibile breccia di vuoto creata dall'assenza della testa di un sintagma nominale nella frase «lei urla / la precauzione, l'angoscia, l'incredibile / di interrompere» (vv. 28-30). Ma, oltre a questi, incontriamo anche due casi sicuri di periodi troncati all'altezza di una congiunzione: alla fine della terza strofa, con un «non» aggettante sul vuoto (v. 16) e nel mezzo della quinta, con la congiunzione «mentre» (v. 31) priva della proposizione temporale o avversativa che dovrebbe introdurre, entrambi già visti in quanto esempi di interruzioni sintattiche a contatto diretto con il bianco di fine verso. In questi due punti si raggiunge l'apice della problematicità che in tutto il testo caratterizza il rapporto tra linguaggio e io lirico: la tensione tra sistema linguistico e soggetto enunciante si inasprisce tanto da arrivare a una rottura brusca (entrambi i casi avvengono nelle immediate vicinanze dell'avverbio «improvvisamente», presente ai vv. 21 e 32) della catena del significante. La violenza di questi troncamenti di frase, l'intensità dello straniamento da essi creato deriva anche dalla loro distanza rispetto al modo nel quale i cambi di progetto vengono realizzati nel parlato: solitamente ciò che è già stato pronunciato viene conservato e rifunzionalizzato in una costruzione diversa (pensiamo al caso dell'anacoluto), non direttamente contraddetto con la giustapposizione di nuovi elementi. Si evidenziano in questo modo delle intenzioni linguistiche abortite, che entrano a far parte del campo dialettico che vede contrapposti fenomeni di rottura e frammentazione da una parte e, dall'altra, i fenomeni di rallentamento e ribadimento rassicurante del dettato che seguono immediatamente in entrambi i casi le interruzioni del periodo, ai vv. 22-24 e ai vv. 32-37:

e nasce <i>la grande quiete, dentro la quiete</i>	22
<i>dentro la</i>	
<i>quiete</i>	24
[...]	
ma poi <i>la quiete</i> , improvvisamente, diceva	32
nella <i>quiete</i> miracolosa “lascia che decidano le stelle”	
 guardale, fa' ogni cosa, entra, vivi pure	
 <i>loro</i>	
<i>loro</i> perdoneranno.	37

Questi meravigliosi punti di “rasserenamento” del testo dopo i “traumi” delle interruzioni sintattiche sono, in entrambi i casi, accompagnati dalla tematizzazione della «quiete» e caratterizzata da iterazioni di parole o serie di parole (segnalate sopra) che, mentre il ritmo viene rallentato dalla versificazione, confermano la consistenza di quanto detto e confortano riguardo alla “tenuta” della frase, in modo simile,

²⁰³ *Ivi*, p. 157

alla successione diretta dei due avverbi «anche» e «forse»). Si potrebbe così cercare di integrare la parte mancante di discorso sul piano del senso, utilizzando quanto viene detto nel discorso diretto, anche se l'inerenza semantica delle due porzioni di testo non è per nulla chiara. Va inoltre notato come il discorso diretto posto a contatto con una frase interrotta possa sì indicare la possibilità di integrazione dell'incompletezza attraverso il contenuto delle virgolette, ma anche l'intromissione di una voce che interrompe e sovrasta il discorso fuori dalle virgolette, spingendolo oltre la soglia del *detto*. Ci si trova perciò di fronte a due opzioni parimenti oscure: quella che prevede una complementarità semantica tra quanto sta fuori e quanto sta dentro alle virgolette, e quella che vede il testo mutilo, privo di alcune parti. La necessità di connettere sul piano del senso due frasi che sul piano della sintassi faticano a “combaciare” è resa a volte più esplicita attraverso l'uso dei due punti in seguito alla congiunzione sintatticamente sospesa:

Il lenzuolo macchiato		
dove si chiederà di ringraziare		
e il sogno improvviso		
di essere qui per caso		
e si può stare zitti, oppure crederci, oppure:	30	
il primo gesto era decisivo, solo quello,		
incanta e disincanta		
è ciò di cui un altro		
porterà il segreto, getta la sua risposta diversa		
sull'estate sola	35	[DA, <i>Manovre per l'attimo</i> , vv. 26-35]

Al v. 30 due congiunzioni disgiuntive («oppure») introducono diverse possibilità riguardo a ciò che *si può fare* in una situazione cripticamente delineata da due frasi nominali («il lenzuolo macchiato / dove si chiederà di ringraziare / e il sogno improvviso / di essere qui per caso», vv. 26-29). L'esposizione dell'ultima possibilità però non rispetta la forma sintattica richiesta dalla serie di infiniti («stare zitti», «crederci», v. 30) retta dal verbo *potere*, ma avviene più distesamente attraverso un'intera frase, con verbo declinato («il primo gesto era decisivo», v. 31), inadatta al rapporto di reggenza che la dovrebbe legare al verbo che dà inizio alla serie ritmata dagli «oppure». I due punti posti tra la congiunzione e la frase verbale *chiedono* al lettore di leggere una connessione semantica tra i due membri, mentre la loro incompatibilità sintattica oppone resistenza a questa operazione, adombrando con un sospetto di incompletezza la congiunzione sospesa sul bianco tipografico di fine verso. Lo stesso avviene al v. 8 di *Ora*, sempre da *Somiglianze*:

Non compreso	5	
comprenderà tutto		
con la lotta nella stanza, lo sguardo		
che supplica e poi:		
stammi a sentire		
è un aiuto. Il giorno fuggiva nel giorno dopo	10	[DA, <i>Ora</i> , vv. 5-10]

qui l'incompatibilità sintattica è data da un cambio di persona: il verbo al v. 9 dovrebbe adattarsi a svolgere la funzione richiesta dalla subordinata relativa, ma è coniugato alla seconda persona, e non alla terza, come richiesto dal referente del pronome relativo («lo sguardo», v.7). È relativamente semplice immaginare la successione nel tempo di due azioni anche qualora le forme nelle quali vengono espresse non combacino sul piano della sintassi. Perciò rispetto all'esempio precedente l'accordo sul piano del senso è più agevole, poiché il rapporto indicato dalla congiunzione sintatticamente sospesa («e poi», v. 8) è di tipo cronologico.

In ben tre casi De Angelis omette dai propri periodi una necessaria proposizione completiva.

Ma da queste parti, a scuola, insegnano che l'identità resta e nelle camere i medium falliscono ogni legame con i morti.	15
Risulta poi che dovendo le creazioni atee finire. Un imbroglio addirittura: questo atto umano diventa vegetazione, bestemmiano che era meglio esserci più avanti	20
quando gli uomini non si decompongono	[DA, <i>Tutti</i> , vv. 12-21]

La subordinata soggettiva che dovrebbe legarsi al verbo «risulta» (v. 16) è assente, e l'effetto straniante del vuoto così creato è inasprito dalla chiusura con un punto fermo del periodo lacunoso, in modo che il segno tipografico della conclusione strida con l'incompletezza della sintassi a cui si accompagna, e dalla circostanziale al gerundio che “appesantisce” ulteriormente il periodo privato di una delle sue parti.

Sarebbe già meglio, se credi, dimenticare che in via Garigliano... e potrebbe aiutarti la voglia di farmi vedere due film allo Zara se credi. Cosa stai lì: ne è passato di tempo per te	5
e ce n'è stato di tempo che passa... per me...	[DA, <i>Guido, la tua ritrovata è barocca</i> , vv. 1-6]

La modalità allocutoria di questo testo modifica anche il carattere della lacuna che interessa il periodo d'apertura, privo della completiva oggettiva introdotta da «dimenticare che» (vv. 1-2). Il tono allusivo conferito dai punti di sospensione a fine frase e il riferimento diretto a un tu, nelle forme verbali, nel titolo, e anche nel testo («Guido, ti amo un po' anch'io», recita il v. 10) fanno presumere che sia chi dice io sia il destinatario del testo conoscano quanto sia *da dimenticare*. Lo iato informativo che allontana il lettore dall'accesso alla completezza del testo in questo caso si declina come dovuto all'intromissione in uno scambio privato altrui, da cui si è in parte esclusi. In *Latitudine* la lacuna risulta parimenti enigmatica e non integrabile, ma l'effetto ottenuto è ancora una volta diverso:

Appena sciolgono

nel bicchiere le pastiglie
 gli atleti iniziano la corsa. Ma uno
 senza più forze, guardato da tutti
 nello stadio, implora di morire 5
 e a quelli che lo doppiano chiede di spiegargli
 i mondi e le esclusioni, la leggerezza
 che vince, le loro scarpette chiodate
 mentre sfuggono vicine
 e spiegare la sera, quando si getta tra le zolle 10
 per essere amato, ma una sola volta
 perché pesa troppo
 il giuramento dell'infanzia.
 È la penitenza, grande, nei corpi
 che la nudità ingrandiva, la ruggine: volevano 15
 solo invecchiare
 in un tempo uguale, per guardarsi, nel tremore
 che l'erba custodisce:
 ma falliranno, e le sue
 gambe ferite tornano nel buio. Una sbarra è caduta. 20
 Fa' che la pioggia... [DA, *Latitudine*]

La completiva dell'ultimo verso è priva di verbo, e non è perciò soddisfacente nel suo significato. Dopo una prima metà, caratterizzata da una certa coesione, garantita dall'enumerazione di vari oggetti del verbo *spiegare* al v. 6, il percorso testuale subisce una spinta centrifuga. Non è ben chiaro come la sezione aperta al v. 14 si leghi alla precedente; dopo una serie di verbi alla terza persona plurale, aventi per soggetto «i corpi» del v. 14, troviamo un riferimento improvviso a una terza persona singolare non chiara («e le *sue* / gambe ferite tornano nel buio», vv. 19-20), forse l'*atleta* che «implora di morire» (v. 5) dell'inizio; la «sbarra» che cade del v. 20 appare improvvisamente, senza alcuna spiegazione. Nel contesto così creato, non si saprebbe bene come collocare la frase che chiude il testo: nessun elemento contestuale aiuta nel formulare ipotesi sul contenuto del desiderio espresso. Non sappiamo quale sia il contenuto della frase finale ma sappiamo quale sia la sua funzione: ottativa, di esprimere un desiderio o un auspicio. Rimane perciò questo dato, che si accorda bene con l'atteggiamento di un soggetto (quello della prima parte del testo) che «chiede» e «implora» (vv. 5 e 6).

Del tutto singolare è il caso di sistematica incompletezza periodale rappresentato dalle prose poetiche di Eros Alesi. Nei testi di questo autore ogni frase (o quasi) è introdotta da un *che*, congiunzione o pronome relativo che indica costantemente un legame sintattico con qualcosa che però mai si rivela. La polivalenza del *che* viene messa a frutto al massimo grado, poiché nessun elemento interviene a delimitare e definire la funzione di questa parola. Nel corso di un testo, questo *che* può nascere come pronome relativo:

Caro papà.

Tu che ora sei nei pascoli celesti, nei pascoli terreni, nei pascoli marini.

Tu che sei tra i pascoli umani. Tu che vibri nell'aria. Tu che ancora ami tuo figlio Alesi Eros. [...]

[Alesi, *Caro papà*...]

Con una reiterazione del modulo *tu* + subordinata relativa che sembra inizialmente voler dilazionare l'ingresso di un verbo che possa avere come soggetto il «tu» ripetuto a ogni inizio frase. Il percorso seguito dal testo è però diverso: presto il «tu» scompare lasciando scoperto il «che», privo del suo referente anaforico. Il valore diventa più genericamente quello di un *che* polivalente:

Che avevo 6-7 anni quando ti vedevo Bello–forte–orgoglioso–sicuro–spavaldo rispettato e temuto dagli altri, che avevo 10-11 anni quando ti vedevo violento, assente, cattivo, che ti vedevo come l'orco che ti giudicavo un Bastardo perché picchiavi la mia mamma.

che avevo 13-14 anni quando ti vedevo che vedevi di perdere il tuo ruolo.

che vedevo che tu vedevi il sorgere del mio nuovo ruolo, del nuovo ruolo di mia madre. [...]

[Alesi, *Caro papà*...]

Se il discorso torna alla seconda persona c'è infatti bisogno di una ripetizione del pronome «tu» perché il «che» torni a essere interpretato come un pronome:

che tu hai voluto fare il Duro.

che non hai trattenuto nessuno.

che sei rimasto solo in una casa di due stanze più servizi. [...]

[Alesi, *Caro papà*...]

passando così liberamente tra una funzione e l'altra. La costante è la lacunosità che caratterizza questo modo di costruire il discorso: mancanza del verbo da riferire al pronome espanso dalla relativa o mancanza della frase a cui possa legarsi il *che* polivalente. Il rapporto di interconnessione creato da questa congiunzione rimane insomma nel reame dell'ipotesi, viene stretto a vuoto. «Il “Che” iniziale di ogni frase non ha solo un valore percussivo (come nella musica orientale): è l'elemento minuscolo e decisivo che mette tutto il discorso “a rovescio”. Cioè lo colloca tutto intero “fuori contesto”. A testa in giù».²⁰⁸ L'effetto di ribaltamento e di lacunosità è ancora più forte nei testi in cui il *che* si presenti sin dall'inizio come un elemento senza una funzione precisa, che collega l'intero testo a qualcosa che rimane assente.

Che Roma. Che il paesaggio in treno per Milano. Che la frontiera Svizzera. Che 8 giorni a Milano. Che di nuovo a Roma. Che di nuovo stancamente, disperatamente a Roma. Che il pazzo stato di ansia dovuto ad una asciutta di ritalin.

Che di nuovo senza paraventi che coprano il mio essere. Che di nuovo mi trovo di fronte all'ambiente – al mio essere.

Che l'ambiente che è l'essere che sono. Che sono epiletticamente stanco. Che sono epiletticamente stanco di un giorno di serenità e tre di pazzia cosciente, di ansia bastarda. [...]

[Alesi, *Che Roma*...]

Questo tratto dello stile di Alesi, egemone e davvero essenziale, rende ogni frase, e l'intero discorso, dipendente da qualcosa di assente, o di un sottinteso che rimane escluso dal testo, così come il soggetto

²⁰⁸ Cordelli 2015, p. 281

di queste poesie, quanto mai vicino all'io del loro autore, è dipendente dalla «Cara, dolce, buona, umana, sociale mamma morfina», il cui ruolo “formativo”, o meglio, “riformativo”, è esplicitamente tematizzato.

Che io a 15 anni ho accettato di vivere come un essere umano “uomo” solo perché c'eri tu, che ti sei offerta di ricrearmi una seconda volta. Che tu mi hai insegnato a muovere i primi passi. Che ho imparato a dire le prime parole. Che ho provato le prime sofferenze della nuova vita. Che ho provato i primi piaceri della nuova vita. Che ho imparato a vivere come ho sempre sognato di vivere. Che ho imparato a vivere sotto le innumerevoli cure, attenzioni di mamma morfina.

[...]

[Alesi, *Cara, dolce, buona, umana...*]

La dipendenza dalla droga ha plasmato profondamente l'etimo psicologico di chi dice io, e ha così plasmato anche il suo stile.

Non solo il *che* viene sfruttato al fine di mantenere continuamente il discorso sospeso:

O cara. O padrona morte. O serenissima morte. O invocata morte o paurosa morte. O indecifrabile morte. O strana morte. O viva la morte. O morte che è morte. Morte che mette un punto a questa saetta vibrante.

[Alesi, *O cara...*]

Anche la formula vocativa introdotta da «O» può infatti percorrere interamente un testo, rendendolo un'invocazione che rimane senza risposta, senza completamento.

Rimane in ogni caso il carattere del tutto peculiare dell'incompletezza sintattica riscontrabile in Alesi. La sua è una scelta programmatica, che a priori va a modellare il carattere di ogni testo. La programmaticità degli effetti di incompletezza è solitamente prerogativa delle strategie interpuntorie, il caso di Alesi rimane l'unico in cui anche una strategia sintattica possa essere assunta sistematicamente con lo scopo di creare lacunosità. La pervasività viene bilanciata dall'uniformità: il tipo di incompletezza creato da Alesi è sempre uguale, e quindi, a lungo andare, prevedibile e del tutto appianabile sul piano del senso. Nessun altro tipo di “vuoto”, oltre a quello scelto come modulo, come tratto singolare del proprio stile, entra a far parte del vocabolario di questo autore. Proprio la semplicità e la monotonia di questa costante sintattica conciliano la sua sistematicità con un altro aspetto cruciale di questa poesia, ovvero la totale mancanza di ogni intermediazione di poetica, o più latamente di natura culturale, che separi la scrittura di Alesi dalla sua vicenda biografica.

2.3.3 Frasi incomplete

Vediamo ora i casi in cui, anche in assenza di cotesto periodale, una frase sia priva del verbo richiesto dalle necessità grammaticali. Abbiamo già visto il finale di *Bisognava*, testo di De Angelis, in cui la frase conclusiva è incompleta e sospesa dai tre punti:

[...] Vedi, questa sera cede
alla conclusione, all'indugio e all'insistenza
di esserci: bisognava gridarlo a voce alta

il male
per vincerlo: invece noi...

35
[DA, *Bisognava*, vv. 32-36]

La presenza dell'avverbio «invece» (v. 36) richiede la presenza di un verbo e rende quindi incompleta la forma nominale assunta dalla frase. Il passo rimane comunque ampiamente comprensibile per via della normalità, nella lingua dell'uso, dell'utilizzo sospeso di *invece* per esprimere il mancato adempimento di un dovere, in questo caso quello di «gridarlo a voce alta / il male / per vincerlo» (vv. 34-36). Una volta colta l'allusione all'inadempienza del *noi* del testo rispetto a questo obbligo nel finale sospeso e la conclusione del tempo utile all'azione – espressa dal tempo imperfetto del verbo «bisognava» (v. 34) e dalla menzione della «sera [che] cede / alla conclusione» (vv. 32-33) – si può cogliere a ritroso il fallimento del soggetto annunciato già nel primo verso della poesia: invece di «gridarlo a voce alta / il male», «si tornava *tacendo*» (v. 1, corsivo mio). Anche in *Questo poco* troviamo una frase che di necessità dovrebbe essere verbale ma che è priva di verbo.

Il vento che è fuori
con la sua grande ombra
entra fra le coperte, sotto il cuscino
e cambia l'amore
con uno diverso, senza la stanchezza
di chiedere
a questi esseri rovinati
povere mani unite sotto la pioggia
che cercano già
mentre si respingono, dove c'è gente
che non può più escludere nessuno
e rimanda di morire
per un sorriso ben ricevuto
mentre rinasce il respiro
vissuto lentamente, battito per battito, ancora
così desiderato. Ma in quest'ansia
in questa voglia estrema chi? E non basta
esserci
nemmeno interamente, essere qui, lungo il muro

5
10
15
[DA, *Questo poco*, vv. 1-19]

Ai vv. 16-17 troviamo una domanda priva di predicato («Ma in quest'ansia / in questa voglia estrema chi?») senza che nelle immediate vicinanze sia presente un verbo che ci permetta di integrare il significato della domanda e di renderla quindi semanticamente trasparente. Attraverso uno sforzo interpretativo di maggior impegno, e concedendo quindi credito al testo poetico in quanto legittimato a ospitare difficoltà particolari, potremmo risalire fino al v. 9 e trovare il verbo «cercano», che potremmo usare per completare il significato dell'interrogativa. L'ipotesi sembra avallata dal fatto che il verbo *cercare* viene usato non saturando le sue valenze, è infatti assente l'oggetto del verbo. Ipotizzando questo richiamo anaforico sarebbe la stessa interrogativa a mettere a tema e quindi risolvere la mancanza di oggetto del verbo,

chiedendo proprio *chi* sia a venir cercato, mostrando che l'incompletezza valenziale è dovuta all'ignoranza dell'io riguardo all'oggetto della ricerca. I due tipi di incompletezza si integrerebbero così a vicenda, ma solo al prezzo di uno sforzo interpretativo non scontato. Nella difficoltà della sintassi si ricava così lo spazio in cui la domanda incompleta possa risuonare, senza una definizione precisa del contenuto della richiesta, valorizzata nel suo puro *pathos* conativo.

Ritroviamo una simile assolutizzazione anche in *Adesso* di De Angelis:

Adesso che ti nomino senza chiamarti

(la tenda si muove, la pioggia intravista)

nuotando sotto

c'è un istante per ricominciare

tragico fino all'amore

5

tu sei libera!

[DA, *Adesso*]

La preposizione «sotto» (v. 3) viene privata del sostantivo che dovrebbe introdurre e si avvicina suggestivamente a una funzione avverbiale, indicando assieme al verbo che la precede l'azione di *nuotare sotto*, a prescindere da cosa esattamente stia *sopra* al soggetto.

In *Épater l'artiste* di Giuseppe Conte uno dei numerosi fili del discorso abbandonati a metà è identificabile proprio attraverso la sospensione di un avverbio:

certo, se la vita è *estetistica*

se giocare la vita a vivere (a provarci)

vuol dire essere decadenti...

Non è una poetica che implicitamente (ma tutto...)

Non è un gesto tardoromantico: sa benissimo la precedenza della parola sulla realtà

e considera l'opera un sistema di segni come una forma autonoma aggiunta al mondo

[Conte, *Épater l'artiste*, p. 132]

L'avverbio «implicitamente» richiede la presenza di un verbo all'interno della frase relativa che, non presentandolo, rimane così incompleta, in un contesto già peraltro caratterizzato dalla dismissione di progetti sintattici, come il periodo ipotetico privo di apodosi appena precedente. La parentetica «(ma tutto...)» trancia la frase all'altezza dell'avverbio ma, nonostante il tono allusivo, nella sua genericità non fornisce nessun elemento utile alla comprensione del senso della frase lasciata a metà, e pare così come un primo avvicinamento a quanto detto nella frase successiva, che riprende il compito di definire differenzialmente la propria posizione di poetica: «*non è un gesto tardoromantico...*».

Passiamo ora ai casi in cui un sintagma nominale si presenti privo della testa, necessaria per la sua consistenza grammaticale.

Oggi c'è il popolo (non si può dire:
 “dov'è il popolo?”) cammina sventola
 depone vori (la regina fa uova uova poi muore) 10
 oggi non si può dire: “dove l'hanno cacciato?”

oggi

c'è il popolo per tutto il verde dell'Italia oggi
 è la nostra giornata: facciamoci questa bella
 mangiata, questa “bella”, prendiamo
 la rivincita mettiamogli paura a quelli, ai loschi neri 15
 dai nerastri pensieri ai piccoli potenti offerenti saccenti
 ubbidienti di ieri [Bettarini, 7 maggio 1972, vv. 8-17]

Qui è l'aggettivo «bella» del v. 14 a essere privo di testa sostantivale. Lo stile tendenzialmente piano e comunicativo di Bettarini spinge a cercare una giustificazione a questo uso linguistico particolare, denunciato anche per via interpuntoria attraverso l'uso delle virgolette. Potremmo ipotizzare una sostantivazione dell'aggettivo, in cui «bella» starebbe per *bella ragazza*, oppure immaginare che la presenza immediatamente precedente dello stesso modulo, ma questa volta provvisto di testa sostantivale («facciamoci questa bella / mangiata», vv. 13-14) voglia spingerci a immaginare la ricchezza di possibili modi di completare il sintagma, imitando il modello presente a testo, in modo che il sentimento di rivalsa del *noi* che prende parola nel testo («oggi / è la nostra giornata», vv. 12-13) si associ all'euforia per le possibilità finalmente aperte da un «oggi» eccezionale. È come se si dicesse **oggi è nostra ogni cosa bella. Possiamo finalmente farci questa bella mangiata, questa bella passeggiata, questa bella bevuta, ecc.* Entrambe le opzioni mi sembrano suggestive e aderenti al testo, ma ciò che importa di più è che qui l'incompletezza non crea una vera e propria mancanza nel testo ma viene usata, come abbiamo visto spesso accadere, per mettere a frutto la pluralità delle significazioni potenziali della parola, aprendo prospetticamente il testo sull'intero paradigma di possibili elementi che potrebbero legarsi a quello “sospeso”. Anche in una poesia di De Angelis troviamo un aggettivo privo di testa, con un effetto questa volta netto di sostantivazione:

Sii
 indulgente
 domani capirò ancora

nessuno
 ha visto l'errore 5

arrenditi al circolare
 domani rimargini, domani tu rimargini [DA, *Dopo, là*, 3, vv. 4-7]

«Arrenditi al circolare» (v. 6) sarà quindi parafrasabile come *arrenditi alla circolarità*, con una scelta lessicale che permette di non rendere eccessivamente prosastica o raziocinante l'illuminazione lirico-suggestiva di questo testo. Possiamo trovare una simile occorrenza in *All'incrocio di ed...*:

lei urla

la precauzione, l'angoscia, l'incredibile
di interrompere

30 [DA, *All'incrocio di ed...*, vv. 28-30]

L'aggettivo «incredibile» (v. 29) viene sostantivato e diventa la testa del sintagma nominale di cui «di interrompere» (v. 30) è complemento di specificazione. Questa espressione marcata viene tuttavia usata anche per creare un sospetto di incompletezza: la non immediatezza del processo di sostantivazione e il posizionamento dei due membri del sintagma a cavallo di un a capo lasciano intuire la possibilità dell'assenza della vera testa sostantivale del sintagma, che troverebbe, nello spazio bianco dell'a capo, la propria collocazione ideale, tra aggettivo e complemento di specificazione (con una forma ricostruita del tipo **l'incredibile dolore / di interrompere*). Il sospetto di incompletezza così ottenuto, pur in secondo piano rispetto alla lettura che rifunzionalizza «incredibile» come testa del sintagma, non è quello di una frase troncata, ma quello, del tutto particolare, di una frase “bucata”, in cui la lacuna è incorniciata da entrambi i lati dalla frase che intacca.

Passiamo ora a un testo di Alberto Di Raco:

DA RIEMPIRE DA PARTE DEL RICHIEDENTE	15
cerco lavoro ho studiato	
sono stato in queste ditte	
motivo della fine del rapporto d'impiego	
me ne sono andato per migliorare	
ho una madre a carico	20
sperando che questa, distinti ossequi.	[Di Raco, <i>Canzone del nuovo assunto</i> , vv. 15-21]

Al v. 21 ci troviamo davanti a una triplice incompletezza sintattica. Manca il sostantivo a cui possa legarsi il determinante «questa», manca il verbo che dia senso alla completiva aperta dal «che», e inoltre manca il verbo che possa reggere la subordinata implicita che occupa la prima metà del verso. Il fluire del discorso è tagliato da una formula di saluto («distinti ossequi», v. 21) che chiude fermamente il testo. Nonostante l'incompletezza dell'ultima frase, il cozzare dei segnali di manchevolezza e di fine crea un effetto di sbrigatività e impellenza. Tutte e tre le incompletezze accavallantesi trovano parziale risoluzione facendo riferimento al modo in cui ci viene presentato questo testo, che mima l'aspetto di un documento preliminare alla definizione di un rapporto di lavoro. L'irrelatezza del dimostrativo «questa» (v.21) potrà essere spiegata facendo riferimento alla materialità del documento che la poesia finge di rappresentare. L'auspicio introdotto dal verbo *sperare* ma non espresso sarà probabilmente quello di un esito favorevole della domanda di assunzione, mentre il verbo reggente mancante dovrebbe essere quello, previsto dalla tipologia testuale della comunicazione epistolare, con il quale si offrono i saluti finali: il risultato del processo integrativo potrebbe quindi essere **sperando che questa lettera trovi un riscontro positivo, porgo cordiali saluti*.

Un caso analogo, sempre di uso di un dimostrativo privo di testa, possiamo trovare in una poesia di Elio Pecora:

Lo chiamo me stesso
questo uguale di tutti
che ha i respiri corti
e sovente s'ammala
di troppe intenzioni 5
né cessa di sperare,
questo che vola in sogno
e si veste leggero
e si chiama allo specchio,
che attende emissari 10
da regioni di luce,
questo coi piedi lenti...
Di lui potrei raccontare
storie anche gentili
ma è certo sua la colpa 15
della mia diffidenza. [Pecora, *Lo chiamo me stesso...*]

L'intellegibilità del testo è garantita dalla presenza di elementi contestuali che permettono di capire a cosa si riferisca il dimostrativo «questo» del v. 2: in apertura ci viene detto che viene chiamato «me stesso», viene definito da una serie di azioni proprie di un essere umano («ha i respiri corti», v. 3; «s'ammala», v. 4; non «cessa di sperare», v. 6), e viene identificato da un pronome personale («lui», v. 13). È lampante quindi come «questo» possa essere interpretato come *questo uomo*, e si riferisca all'io stesso. L'assenza della testa nominale e quindi, in definitiva, l'uso del dimostrativo come un deittico, proietta all'interno della situazione enunciativa, spingendo ad un processo di identificazione con l'io proprio nel momento in cui questo, alienandosi, si osserva «allo specchio» (v. 9), dall'esterno, interrogandosi sulla propria identità.

e forse è vero come dici tu perché rivoluzione,
ma so pure che colpi di spugna richiedono certezze
e proprio non so quest'albero perché qui sul cemento
(potrei dire questa lunga teoria d'alberi nel cemento
metafora della morte?) 35
e posso inoltre non vedere certi
anche quei mari laghi fiumi ogni esplosione d'acqua per bagnarmi [Montesanti, *Palinodia*, vv. 31-37]

In questo testo di Franco Montesanti è l'aggettivo indefinito «certi» (v. 36) a essere privo del proprio sostantivo. In questo caso l'effetto ottenuto è di maggiore oscurità: è difficile formulare ipotesi riguardo al completamento del sintagma, per la mancanza di elementi d'appoggio nel cotesto, in cui il discorso sembra davvero ridotto all'osso, alla sua struttura essenziale, abbondando di forme laconiche ed ellittiche, come le subordinate causali scorciate, prive di verbo («forse è vero come dici tu perché rivoluzione», v. 31; «non so quest'albero perché qui sul cemento», v. 33), un nome privo dell'articolo («colpi di spugna richiedono certezze», v. 32), l'uso del verbo *dire* assieme ad un oggetto diretto, invece che alla forma più

crea un effetto di temibile immediatezza. L'incompletezza del sintagma troncato all'altezza dell'articolo trova un suo adempimento esplicito all'interno dello spazio testuale, la sospensione è quindi solo momentanea e prelude alla risoluzione della "cadenza d'inganno" così creata. Inoltre, la lacuna è certificata e come giustificata attraverso il metro della poesia: il v. 2, sintatticamente interrotto, non rompe infatti né lo schema rimico alternato che caratterizza tutte le quartine (con la rima *la : rapidità*), né la regola della quantità sillabica: è infatti un trisillabo (tronco), come è un trisillabo (piano) il secondo verso dell'ultima quartina, che così, oltre a riproporre e a risolvere lo svolgimento della prima strofa, le corrisponde anche metricamente. Il ben tornito congegno metrico sviluppato da Pascoli incastra fermamente l'eversione della regola grammaticale all'interno di un quadro di completa regolarità metrica. Questo fatto, sommato alla presenza tre punti al v. 2, a fare da "segnaposto" della parola mancante, che denunciano apertamente la lacuna e la rendono maggiormente comunicativa, assicura il lettore riguardo all'intenzionalità dell'interruzione sintattica, legittimandola e rendendola "maneggiabile". Nessuno di questi fattori normalizzanti è presenti nei casi del nostro corpus sintatticamente analoghi a questo. Ciò ci permette di inquadrarli meglio nella loro specificità, consci della possibilità di un trattamento più tradizionale dell'irregolarità linguistica dovuta alla sospensione di un elemento grammaticale.

Vediamo quindi un testo di Angelo Lumelli:

(questo oggetto è disastroso prevale sul suo nome
ci siamo di fronte diventa sempre più grosso)

tentiamo ancora affidiamoci	
dunque: che ci proteggano	
(che coprano questi oggetti che li coprano)	5
discorrendo ci facevamo coraggio	
l'essere era in forma di cosa	
(i suoi nomi erano appena appoggiati)	
stavamo in mezzo era calmo	
si lasciava guardare dava spazio	10
Il niente diventava paesaggio.	
civile: fra i segni d'aria	
Non dovremo aver paura, nel quartiere squadrato.	
gli uccelli stanno nell'	
dava i passi era bello.	15

[Lumelli, *questo oggetto...*]

Proprio sul "levare" della battuta finale di questo testo una frase viene interrotta all'altezza di una preposizione articolata (v.14), peraltro nella sua forma elisa e quindi ancor più legata al proprio sostantivo, perché determinata morfologicamente da esso. Il fenomeno vale come definitiva certificazione del rapporto problematico tra l'io e il linguaggio (*Esempi di afasia* si intitola un altro testo di Lumelli contenuto nel *Pubblico della poesia*), in questo testo in cui la continuità e la significazione sembra essere messa in dubbio a ogni nuovo verso: abbiamo maiuscole non giustificate da punti fermi (vv. 11 e 13), punti

intromessi tra aggettivo e sostantivo (vv. 11-12), quelli che sembrano spunti di nuove frasi abbandonati (v. 12) e una generale oscurità. «Lumelli muove il suo linguaggio [...] in una battaglia per il significato che non riesce mai a vincere e che non può mai rinunciare a combattere. [...] Eroismo assurdo (da Sisifo): rotola con accanimento e rassegnazione il masso delle sue poesie verso una vetta della dicibilità su cui si sa condannato a non fermarsi neppure per un attimo (o forse solo per un attimo). Quello che conta in questa tremenda fatica senza luce è, si direbbe, l'etica, o la paranoia, che ne riverbera».²⁰⁹ Similmente, in un testo di Paolo Prestigiacomo

con gloria vestito mi lancio in giostra dura e mi sollazzo
a gittar il dardo e le quadrella contra l'invasor codardo e pazzo
poi m'abbevero alla fontana del riso e non son più il ahimè [Prestigiacomo, *Grotteschi*, XX, vv. 14-16]

l'articolo nell'ultimo verso della poesia rimane privo di sostantivo. Ciò a meno che non si voglia considerare una sostantivazione dell'interiezione «ahimè», che però richiederebbe la forma elisa dell'articolo. Ritengo perciò che la lettura corretta sia quella che rileva una “caduta” della voce all'altezza dell'articolo, dopo la quale la parola viene sostituita dalla sonorità pragmatica e corporea, più che linguistica, di un lamento. Lamento che compiangere la mancata volontà di dire, o l'incapacità di farlo.

Cito, a beneficio dell'eshaustività di questa rassegna delle incompletezze sintattiche rilevabili nel nostro corpus, anche il primo verso della prima poesia del *Disperso*, del cui ruolo abbiamo già discusso:

Nei pressi di ... trovata la Lambretta. Impolverata,
a pezzi. Nessuno di noi ha mai pensato
seriamente a ritirarla. Forse la paura. Rovistando
nel cassetto, al solito, il furbo di cui al seguito
ha ripescato una fascia elastica, una foto o due [CU, *La casa, gli estranei, i parenti prossimi*, 1, vv. 1-5]

la mancanza della componente nominale (e quindi semanticamente piena, portatrice dell'informatività del messaggio) del sintagma introdotto dalla locuzione preposizionale «nei pressi di» (v. 1), sostituita dall'“ombra di parola” rappresentata dai tre punti, denuncia il ruolo capitale che l'assenza di conoscenza ricopre nel sistema romanzesco del *Disperso*, in quanto motore dell'indagine che ossessivamente anima il libro, e in quanto caratteristica essenziale del personaggio che dice io, menomato da una deficienza epistemologica traslata sempre anche in una deficienza esistenziale.

Avviciniamoci alla conclusione con delle ultime osservazioni su De Angelis. La frequenza dei fenomeni analizzati in queste ultime pagine nei testi di *Somiglianze* è considerevole. Si potrebbe sostenere che l'utilizzo di sintagmi, frasi, e periodi incompleti sia soltanto la forma parossistica del processo di costruzione testuale tipico di questo autore: scorciato, ricco di salti analogici improvvisi la cui logica risulta spesso di difficile comprensione, esso procede spesso lasciando i discorsi a metà e non esplicitando i nessi

²⁰⁹ Cordelli 2015, p. 296

non può
perché rifiuta il passo qualunque.

[DA, *Un*]

La poesia si apre con un articolo determinativo, in aperto contrasto quindi con il titolo. È inoltre notevole che nei cinque versi non sia presente nessun articolo indeterminativo, ma solo cinque determinativi (contando anche quelli compresi nelle preposizioni articolate). L'articolo del titolo rimane quindi completamente irrelato, non può nemmeno fungere da sottolineatura di un indeterminativo presente a testo.

Questa osservazione ci introduce a un aspetto saliente della titolazione di *Somiglianze*, ovvero il fatto che l'integrità semantica di titolo e testo, individuata da Pier Vincenzo Mengaldo come una delle condizioni proprie di una titolazione "tradizionale" del testo poetico,²¹¹ sia frequentemente violata. Sussistono anche casi dove il rapporto tra titolo e testo sia di tipo tradizionale, trasparente, didascalico, ma in molti altri il legame risulta a dir poco oscuro, enigmatico. Con un procedimento tipico del Novecento e in particolare associabile al clima ermetico «il titolo abbandona la sua funzione vicaria di etichetta, riassunto o anche estratto segnaletico, per sviluppare un senso autonomo, il cui rapporto con quello espresso nel testo non è concettualmente evidente, ma semmai è di natura analogica, evocativa e tonale».²¹² Ma quando la compiutezza del titolo è compromessa lo straniamento creato dalla difficoltà di scorgere il collegamento tra esso e il testo si somma a quello portato dall'incompletezza della frase o sintagma che lo compone e che, invece di diramare da sé «risonanze e suggestioni sovra-concettuali»,²¹³ o chiarire e collocare il testo, non fa che renderlo più enigmatico.

La titolazione sintatticamente incompleta crea inoltre le condizioni ideali per il verificarsi di un altro stilema tipico della titolazione novecentesca, ovvero la circostanza per cui «titolo e testo sono sintatticamente continui, costituendo il primo il segmento iniziale del secondo, incompiuto senza la prosecuzione nel testo come questa è acefala senza quell'attacco»,²¹⁴ e tuttavia disattende anche questa aspettativa, negando che l'incompletezza del titolo venga risolta dal testo, al massimo limitandosi, in un solo caso (quello già visto di *Se non esci*) a una possibile ma difficoltosa soddisfazione delle esigenze sintattiche del titolo sul piano del senso. La titolazione di *Somiglianze* utilizza la lacunosità della sua sintassi per risultare doppiamente eversiva: rispetto alle modalità tradizionali di titolazione ma anche rispetto a quelle tipiche della "tradizione del Novecento". Assieme ai casi di uso del paratesto per formulare una «dedica-criptica»²¹⁵ (come ad esempio in *Terza storia di A.* e *All'incrocio di ed...*), questa modalità di intitolazione, volta a creare anche sulle soglie del testo mancanze e vuoti, connota anche questo luogo privilegiato con una caratteristica cruciale della lirica moderna, perseguita nello specifico da De Angelis

²¹¹ Cfr. Mengaldo 1991, p. 3

²¹² Mengaldo 1991, p. 17

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ *Ivi*, p. 20

²¹⁵ *Ivi*, p. 5

anche attraverso la creazione e la valorizzazione di lacunosità testuali: «l'informazione è confiscata, o velata, mentre si sta per porgerla, e così il locutore mette a partito la doppia accezione della lirica nella sua fase moderna, messaggio che si rivolge transitivamente a dei destinatari e che nello stesso tempo si ritorce di continuo sulla intimità intransitiva dell'emittente».²¹⁶

Abbiamo ora coperto l'interezza dei casi di incompletezza sintattica nel nostro corpus. Chiudiamo quindi l'analisi dei passi con alcune importanti osservazioni. La trattazione delle mancanze frasali o periodali si è sicuramente contraddistinta per una certa difficoltà nel porre ordine all'interno della pluralità dei casi, privilegiando invece un approccio da rassegna esaustiva, a tratti debolmente ordinata, volta a mettere in luce la varia fenomenologia delle specifiche realizzazioni dell'incompletezza sintattica nei testi del nostro corpus. Questa parte dello studio è insomma strutturata più come un commento "caso per caso" che come un tentativo di ordinamento e interpretazione delle forme dell'incompletezza in insiemi interautoriali. È comunque possibile ricavare degli insegnamenti che abbiano un valore più generale rispetto alle delucidazioni sulla funzione di ogni singola lacuna sintattica nel sistema particolare del testo di comparsa. Essi sono i seguenti.

Come primo l'ovvia ma fondamentale constatazione che nel vocabolario dei poeti nati nel secondo dopoguerra e esordienti dopo il '68, ad un'altezza cronologica che si spinge fino al '76, sia presente la possibilità di non rispettare le esigenze della grammatica della *langue* tagliando frasi o periodi, privandoli di elementi necessari per la loro completezza sintattica, con effetti a volte di maggior autonomia, finalizzati alla rappresentazione formale diretta dei temi del vuoto, della mancanza o dell'afasia, a volte maggiormente subordinati a altre finalità espressivo-poetiche dello specifico testo (come la mimesi del parlato).

Il secondo insegnamento è una diretta conseguenza del primo: diventa necessaria, per il lettore della poesia rappresentata nel nostro corpus, la competenza utile a interpretare anche i silenzi, i non detti, i bianchi del testo poetico. Non è più possibile sorvolare su questi aspetti bollandoli come accidenti inessenziali alla significazione della poesia. Essi sono al contrario rilevanti nell'economia del testo, a volte anche cruciali.

Terzo: al netto della tendenza all'eterogeneità delle occorrenze di incompletezza sintattica, è possibile trovare perlomeno un criterio ordinatore, utile anche all'interpretazione: quello dell'integrabilità della semantica del passo sintatticamente lacunoso. Secondo questo criterio, i casi si organizzano in un gradiente teso tra i casi di totale o quasi integrabilità del senso, derivanti dalle normali forme di ellissi ed economia presenti nell'uso soprattutto parlato della lingua; e i casi di forte oscurità, in cui i "fallimenti"

²¹⁶ Mengaldo 1991, p. 5-6

dell'arco sintattico indicano genericamente un rapporto nervoso, problematico e violento tra l'io e il linguaggio. In questi ultimi casi, si potrebbe ipotizzare anche l'agire della volontà di mimare o esibire la mancanza di calcolo e progetto della propria scrittura, secondo l'ideologia di «una letteratura “selvaggia” attratta dal mito, post-sessantottesco, di una creatività slegata da ogni rapporto con istituti e tradizioni formali».²¹⁷ Le interruzioni sintattiche starebbero così a testimoniare la difficoltà ma al contempo la genuinità del processo compositivo, nel quale la parola, vista come immediata espressione di un sentimento poetico, può arrestarsi imprevedibilmente, secondo i dettami alogici e prelinguistici dell'ispirazione.

Se le carenze sintattiche integrabili e comunicative invitano il lettore a contribuire attivamente al completamento del contenuto informativo del testo, quelle più stranianti e oscure, difficilmente integrabili, sembrano voler lasciare il lettore in uno stallo totale, sembrano invitarlo ad assistere alla propria impotenza, a essere spettatore del fallimento del linguaggio. E al contempo sembrano proporsi come aspetti caratterizzanti la lingua della poesia, recuperando in un certo qual grado la specificità del linguaggio poetico. La poesia si distingue così in quanto spazio nel quale possono essere messe a frutto le potenzialità espressive derivate da fenomeni di incompletezza, che non sono invece ritenuti accettabili nelle altre forme di comunicazione, letteraria e non.

I troncamenti della sintassi più bruschi, non comunicativi, vanno metaforicamente descritti, più che come immersioni nel silenzio, come crolli improvvisi della parola, atti ad incidere una frattura traumatica nel discorso, a esprimere un improvviso cambiamento o l'irruzione di un qualche ostacolo nell'elocuzione, e vanno ricondotti all'ambito dell'afasia. Le incompletezze sintattiche più comunicative, facilmente integrabili, invece, possono essere descritte come casi di permeabilità tra parola e silenzio, detto e non detto, e vanno ricondotte all'ambito retorico dell'allusione e della reticenza. Esse inoltre si collocano più frequentemente in chiusura di poesia, concedendo al lettore lo spazio silenzioso che segue la lettura per riflettere su quanto l'autore ci chiede di inferire autonomamente, senza l'aiuto dell'esplicitzza verbale. Il testo in quanto prodotto autoriale finisce ma si estende il corso della sua significazione, lasciando al lettore lo spazio più adatto per assumere un ruolo attivo e contributivo, stimolato da ogni forma di lacuna, ma solo in questi casi realmente agevolato.

²¹⁷ Testa 2005, pp. XIII-XIV

Conclusioni

In seguito all'attraversamento dell'abbondante casistica dei fenomeni linguistici che abbiamo scelto di studiare possiamo con certezza affermare che esiste, nella poesia italiana dei nati nel secondo dopoguerra ed esordienti tra il '68 e il '76, una fenomenologia dell'incompletezza e della lacunosità, una serie di strategie stilistiche volte a rappresentare il testo poetico come un oggetto imperfetto, minato da mancanze, frammento parziale di una realtà più ampia. Riducendo all'osso i risultati ricavati da questo lavoro si può delineare, all'interno del corpus sincronico qui privilegiato, una tipologia a tre: il campo letterario si organizza così in un'area, un insieme di testi e autori, caratterizzata dalla presenza sistematica e intensa di fenomeni di incompletezza, un'area caratterizzata dalla loro assenza o da una presenza solo sfumata e sporadica, e in ultimo da un'area nella quale non risulta pertinente un'analisi imperniata sulla categoria di incompletezza. Assumendo come criterio ordinante una categoria di fenomeni (in questo caso quelli legati all'incompletezza), una tipologia di questo tipo (assenza, presenza, non pertinenza) risulta quasi scontata. Il dato che scontato non è riguarda la distribuzione degli autori all'interno di questa tipologia, la "superficie" ricoperta da ognuna di queste zone di campo. L'estensione dello spazio occupato dai testi nei quali tratti di lacunosità e incompletezza ricoprono una posizione di rilievo è sostanzialmente comparabile con quello occupato dai testi che, più tradizionalmente, non possiedono queste caratteristiche o lo fanno solo in modo lieve ed episodico. Risulta quindi consistente, a metà degli anni Settanta, il complesso di autori che, iniziando a scrivere poesia, ritiene che l'intrusione nel testo poetico di vuoti e imperfezioni sia un elemento necessario per mantenere la propria poesia al passo con i tempi.

La tracciatura di una mappa dettagliata degli usi delle varie forme di incompletezza è l'oggetto dei due capitoli di questo studio, e l'intera gamma degli effetti anche divergenti ottenibili attraverso il taglio della sintassi e l'immissione di vuoti all'interno dei testi, comprensiva dei necessari *distinguo* e delle specificità autoriali, non può essere qui ripetuta esaustivamente. Ripetiamo solo alcuni principi secondo i quali i fenomeni linguistici di incompletezza vengono funzionalizzati all'interno dei testi letterari: riproduzione mimetica del profilo franto e poroso della lingua parlata, valorizzazione enfatica dei tratti di absolutezza e della pluralità di valori della parola attraverso il suo isolamento nel bianco e nel silenzio, creazione di effetti e fattori di tenuta della macrotestualità del libro di poesia, indebolimento del soggetto

poetico attraverso la mortificazione della sua assertività e la messa in scena di scacchi espressivi, esplicita apertura del testo al contributo integrativo e interpretativo del lettore.

Può essere tuttavia utile soffermarsi ulteriormente almeno su una differenziazione interna al “campo dell’incompletezza”, conseguente alle due componenti che sembrano nascondersi dietro alla forma indistinta del silenzio: «in negativo, la sottrazione, la mancanza, la rinuncia; in positivo, la forza comunicativa del ‘non detto’, la possibilità di inferirne il senso da ciò che è manifestato esplicitamente».²¹⁸ Come visto anche in conclusione del secondo capitolo i vuoti e gli improvvisi silenzi in poesia si prestano di volta in volta a essere interpretati in due modi divergenti: come cadute nell’afasia, fallimenti dell’espressione poetica, oppure come momenti di valorizzazione ed esposizione della natura collaborativa e comunitaria del processo di comunicazione, come inviti al lettore di assunzione di un ruolo attivo, integrativo delle mancanze del testo attraverso elementi contestuali o condivisi culturalmente dall’autore e dal suo pubblico. I primi casi corrispondono alle rotture più violente e improvvise della continuità sintattica o paragrafematica del testo, mentre i secondi corrispondono spesso ai casi di certe lacune periodali, a quelli in cui l’interpunzione si fa comunicativa e aiuta il lettore nel processo di integrazione, in cui viene mimato l’andamento dell’oralità e dei suoi processi di collaborazione e di risoluzione, attraverso le stratificazioni del discorso, dei vuoti e delle sospensioni precedentemente aperti. A seconda del modo in cui gli elementi cotestuali, che incorniciano le varie mancanze e vuoti, mettono l’accento su una o sull’altra componente del silenzio, si avrà di volta in volta un dosaggio particolare di elementi dicotomici: afasia e comunicatività; scacco del dire e accorto impiego delle potenzialità del non detto ai fini dell’efficacia retorica del testo; chiusura nell’oscurità e apertura all’apporto attivo del lettore; isolamento nell’idioletto, in un universo conosciuto solo dall’io e fiducia nella condivisione di un’enciclopedia comune, nella capacità del lettore di integrare quanto nascosto dal non detto.

Probabilmente è anche la presenza pervasiva del campo di tensioni descritto da queste coppie di termini che rende *Il disperso* e *Somiglianze* due tra i prodotti più convincenti della poesia degli anni Settanta. Anche senza voler a priori caricare di valore il vuoto e i tratti di incompletezza, si può sostenere che l’equilibrio peculiare tra vuoti e pieni, fallimenti e successi comunicativi, raggiunto dalla poesia di questi due libri sia uno dei fattori per cui, nel repertorio dei testi degli esordienti post-sessantotteschi, ormai in larga parte dimenticato e riconosciuto come di poco valore, risultino ancora tra i prodotti più credibili e ancora interessanti, capaci di destreggiarsi tra gli estremi rappresentati da una poesia troppo conciliata, ben conchiusa, e dal suo possibile sapore «regressivo», “restaurativo” o “attardato”,²¹⁹ e l’oltranzismo neoavanguardista, ormai percepito come sterile. Se la figura di Cucchi, a seconda dei vari giudizi, potrà anche essere oggetto di un ridimensionamento, confrontando il prosieguo della sua carriera poetica con

²¹⁸ Mortara Garavelli 2015, p. 41

²¹⁹ Berardinelli 2015, p. 60

il suo «notevole e fortunato libro di esordio»²²⁰, quella di De Angelis si conferma sempre di più come un valore sicuro della poesia di fine Novecento e di inizio Duemila, con una carriera ricca di mutamenti di grande entità ma in cui l'utilizzo di alcuni dei fenomeni linguistici qui studiati rimarrà una componente importante della ricchezza e della qualità della sua scrittura.

Tornando alle due componenti del silenzio, alle due sponde su cui sembrano prevalentemente disporsi le sue letture – quella del fallimento dell'espressione e quella invece della valorizzazione del contributo dell'interlocutore alla riuscita del gesto comunicativo – sostengo che entrambe possano essere sottoposte a una interpretazione comune, che le riconduca al processo di lungo corso di modifica degli «equilibri della tradizionale situazione lirica e della sua immobilità monologica e centripeta».²²¹ Questo processo attraversa il Novecento, vede una svolta decisiva negli anni Sessanta, e si connette alla «messa in questione delle pretese assolutistiche di una soggettività chiusa in se stessa»,²²² come potrebbe essere quella tradizionalmente associata al genere poetico, perlomeno nella modernità. La comparsa nei testi di frasi o periodi privi di parti necessarie, parole private dei loro legami di referenza, segnali interpuntivi dell'interruzione e dell'assenza, l'enfasi sullo spazio bianco e sull'assenza di parola, in tutte le declinazioni possibili, dalle più comunicative alle più oscure, possono essere interpretati come segnali di un soggetto che “allenta la presa” sul proprio testo poetico. Che sia facendo spazio sulla scena testuale anche per un ruolo integrativo di un'altra persona, nella fattispecie quella del lettore, o segnalando un'afasia e «il crollo del mito della dicibilità piena del soggetto»,²²³ gli aspetti di lingua qui studiati segnalano un io che indebolisce la propria figura, lascia che la sua espressione letteraria sia velata dell'incertezza dovuta all'aspetto incompleto assunto dal testo poetico. Segnalano un soggetto poetico che risponde alla crisi del suo ruolo, alla «perdurante e accentuata mancanza di statuto»²²⁴ anche deresponsabilizzandosi rispetto a quanto scritto, lasciando testimonianza solo di una parte di un discorso più ampio o affidando ad altri lo sforzo (ed il rischio) che deriva dal sancire la completezza di un manufatto estetico. Questi autori reagiscono alla condizione di incertezza che investe il loro inquadramento sociale ma anche i criteri del giudizio estetico della loro poesia rifiutando di sancire la compiutezza, la perfezione, di quanto da loro scritto, ricercando le modalità formali e linguistiche per segnalare un certo distacco rispetto alla loro opera, una distanza che è proporzionale al tasso di incompiutezza esibito. Sfiduciando le loro poesie, privandole del “punto” che possa certificare il raggiungimento del risultato prefissato, questi autori sembrano volersi svincolare dalla forma di responsabilità correlata al sugello del compimento, alla

²²⁰ Afribo e Soldani 2012, p. 158

²²¹ Testa 2005, p. X

²²² *Ivi*, p. XI

²²³ *Ivi*, p. XII

²²⁴ Berardinelli 2015, p. 56

perfezione (in senso etimologico) di un testo: quella di sostenere che *ciò che è stato detto* corrisponde pienamente a *ciò che andava detto*.

La parola, oscillante tra presenza e assenza, riflette così «la questione del soggetto, come entità in bilico tra consistenza e dispersione».²²⁵ Per gli autori antologizzati nel *Pubblico della poesia*, esordienti «in una specie di zona franca liberata dall'esaurirsi di progetti comuni e dalla fine dell'impegno e dell'avanguardia»,²²⁶ ciò è particolarmente importante poiché intrattiene un rapporto con la funzione svolta da questa generazione in una prospettiva storico letteraria, ovvero quella di apertura di una nuova fase. Infatti, «bene illustra l'iniziale, anche se forse inconsapevole, vocazione rifondativa della generazione [dei nati tra la metà degli anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta] il fatto che questa esigenza di autonomia del fatto poetico passi per la messa in discussione dell'istituto capitale dell'*io*».²²⁷

Rimangono in questo senso un'eccezione, indicativa anche della statura dell'autore e della sua capacità di non porsi supinamente rispetto alla temperie poetica del suo tempo, i frangenti in cui De Angelis “torce” alcune forme dell'incompletezza fino a farle diventare espressione di un io valorizzato nei suoi momenti di assertività, di fiducia nella propria parola e nell'insegnamento da essa trasmesso, come accade nei casi di evidenziazione degli imperativi negativi attraverso i punti di sospensione, visti nel paragrafo sulla proliferazione dei tre punti.

Se passiamo invece al complesso di autori ottenuto per negazione, dalla tendenziale assenza dei tratti considerati in questo studio, risulta interessante rilevare che una parte importante di questo gruppo è accomunata da una netta propensione per poesie dal sapore epigrammatico, diaristico, d'occasione, e da un atteggiamento di fondo che potremmo definire «falso-ingenuo»,²²⁸ infantilistico, *naïf*. I testi di questi autori (sto pensando a Paris, Cavalli, Zeichen, Lamarque, Pecora) sono quasi sempre molto brevi, scritti in una lingua piana e povera di scarti dalla lingua dell'uso, legati alla vita quotidiana e privata, senza incursioni tematiche in territori di maggior “prestigio” o impegno. Sembra insomma che per scrivere testi aderenti a una sensibilità estetica più tradizionale, “ben conchiusi”, compatti, privi di rotture e aperture verso il vuoto e l'afasia, ci sia spesso uno scotto da pagare: ovvero il limitarsi alla misura, sia sul piano della lingua che su quello del contenuto, del “piccolo formato”.

Un'altra osservazione degna di nota sul campo della “completezza” riguarda la sua composizione di genere: tutte e quattro le poetesse presenti nel nostro corpus (Bettarini, Cavalli, Lamarque, Maraini) si situano in questo gruppo, rappresentandone anzi quasi in blocco la componente che in modo più radicale

²²⁵ Testa 2005, p. XVI

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ Berardinelli 2015, p. 60

evita di “macchiare” i propri testi con effetti di vuoto e incompiutezza. Maraini è l’unica tra gli autori e le autrici del *Pubblico della poesia* per la quale la mia schedatura non ha trovato nemmeno un’occorrenza dei fenomeni linguistici di incompletezza; in Lamarque e Cavalli questi fenomeni sono molto rari, presenti solo in forme lievi, “a basso costo” (ad esempio la mancanza del punto fermo prima di una maiuscola) o funzionalizzate all’ottenimento di effetti che tendono a emanciparsi dalla categoria di incompletezza (come l’uso della deissi personale in riferimento a personaggi macrotestuali), in Bettarini tutte le occorrenze di fenomeni di incompletezza compaiono nello stesso testo, *Fine d’anno*, poesia sorprendentemente franta e “mossa” rispetto alla media dei testi dell’autrice. La correlazione tra genere delle autrici e tendenza alla completezza può essere spiegata facendo riferimento a dei versi di Dacia Maraini, famosi per la chiarezza e la validità della dichiarazione di poetica in essi contenuta: «Una donna che scrive poesie e sa di / essere donna, non può che tenersi attaccata / stretta ai contenuti perché la sofisticazione / delle forme è una cosa che riguarda il potere / e il potere che ha la donna è sempre un / non-potere, una eredità scottante e mai del tutto sua» (Maraini, *Le poesie delle donne*, vv. 41-46). Queste poetesse modellano la loro poesia secondo una postura spiccatamente comunicativa, in cui la trasmissione di un messaggio contenutisticamente chiaro viene salvaguardata dai rischi rappresentati dall’insorgenza di forme di afasia e dispersione della voce poetica. Escluse dalla vicenda intellettuale della Neoavanguardia, paiono del tutto distanti dall’approccio formalmente sperimentale propugnato dal Gruppo 63, estranee alla sua influenza, che spesso riguarda anche chi, iniziando a scrivere negli anni della dissoluzione dell’egemonia neoavanguardistica, non intrattiene un rapporto di riconoscimento con quest’esperienza. Se il campo dell’incompletezza è (per ora) esclusivamente maschile, mentre le donne rivendicano uno sforzo compositivo volto alla politura di organismi testuali ordinati e formalmente finalizzati all’efficacia comunicativa (sia in misure più distese e argomentative come quelle di Maraini, che più brevi e epigrammatiche come quelle di Cavalli), allora il confronto dialettico tra l’io e «un critico gentile» (dove va notato il genere maschile) ritratto in apertura di *Le poesie delle donne* rispecchia esattamente anche la prospettiva particolare sulla poesia italiana ottenuta attraverso questo specifico studio:

“Le poesie delle donne sono spesso
 piatte, ingenua, realistiche e ossessive”,
 mi dice un critico gentile dagli occhi a palla.
 “Mancano di leggerezza, di fumo, di vanità,
 son tutte d’un pezzo come dei tubi,
 non c’è garbo, scioltezza, estro;
 sono prive dell’intelligenza maliziosa
 dell’artificio, insomma non raggiungono
 quell’aria da pomeriggio limpido dopo la pioggia”.

[Maraini, *Le poesie delle donne*, vv. 1-9]

Un ulteriore contributo ai risultati della ricerca può derivare dal raffronto dei gruppi ottenuti organizzando il nostro corpus secondo la categoria dell'incompletezza con le quattro sezioni in cui i curatori del *Pubblico della poesia* hanno diviso la parte antologica del libro.

La prima sezione, intitolata *Lo scrivere non fa sangue fa acqua* raccoglie chi compie «tentativi per restituire, al di qua dei livelli di formalizzazione letteraria previsti dal genere e dal tema, la presenza e il suono di una voce “in diretta”». ²²⁹ La sezione raggruppa i testi di Dario Bellezza, Eros Alesi, Marianna Bettarini, Dacia Maraini, Elio Pecora, Alberto Di Raco e Patrizia Cavalli. È nettamente, e in modo compatto da parte di tutti gli autori, la sezione meno interessata da fenomeni di incompletezza. Gli autori qui raggruppati conferiscono valore all'immediatezza e alla spontaneità, e per questo si tengono stilisticamente distanti dall'elaborazione formale, dall'impronta, lasciata dal lavoro di forzamento delle forme assunte dalla lingua nell'uso quotidiano, che necessariamente accompagna gli effetti di incompletezza. Quando presenti, questi, sono quindi piuttosto afferenti all'insieme delle lacune derivate dalla mimesi dell'oralità, dei suoi cambi di progetto e delle sue esitazioni, piuttosto che a quello delle lacune che segnalano un rapporto teso e violento tra io e linguaggio, uno scacco che sospende la capacità di dire. Anche le forme di incompletezza legate alla mimesi del parlato sono comunque limitate perché la priorità rimane quella di un «tentativo di comunicazione e interlocuzione il più possibile immediata ed efficace»: ²³⁰ Le cadute e le discontinuità della «voce “in diretta”» non compromettono mai la chiara comunicatività del detto. Inoltre, le forme di incompletezza qui presenti sono sempre le più comuni e grammaticalizzate all'interno del genere poetico (come ad esempio l'apertura della poesia con un connettivo testuale), e risultano in questo modo ulteriormente familiari e “risolvibili” per il lettore. Unica eccezione, quella di Eros Alesi e dei suoi testi interessati nella loro totalità da un'incompletezza periodale. La sua è comunque una scelta sistematica, un modulo che si ripete sempre uguale, e vale per così dire “una volta per tutte”: il tipo di incompletezza scelto è sì pervasivo ma è anche *solo uno*. Non è l'incompletezza *in toto* a penetrare nello stile di Alesi, ma solo una sua realizzazione specifica.

La seconda sezione, intitolata *La gente guarda e tace, entra al supermercato*, è individuata da Berardinelli e Cordelli come «l'area di più diretta filiazione neoavanguardistica», composta da Cesare Viviani, Giuseppe Conte, Sebastiano Vassalli e Adriano Spatola. Anche in questa sezione potrebbe essere facilmente rilevata una scarsità di elementi di incompletezza, se non fosse che Conte è, assieme a Cucchi e De Angelis, uno degli autori più “lacunosi” del nostro corpus. Lo statuto della sezione può risultare quindi ambiguo, ma alcuni ragionamenti possono aiutare a chiarirlo. Viviani presenta alcuni fenomeni di incompletezza (soprattutto il modulo di minuscola in incipit e assenza di punto fermo in explicit) ma la sua poesia si colloca decisamente nel campo di chi elude la dicotomia tra completezza e incompletezza.

²²⁹ Berardinelli 2015, p. 58

²³⁰ *Ibidem*.

Vassalli e Spatola oscillano invece tra due poli. Da una parte, una dizione assertiva e piena che li posiziona nel campo dei “completi”, che si associa in entrambi a «una delle più riconoscibili ascendenze neoavanguardistiche: e cioè la foga e la forza [...] del capofila, dell’organizzatore e suscitatore di tendenze. Scrivere poesia è per loro ancora un atto di forte gravidanza politico-culturale, un atto con cui decidono schieramenti e contrapposizioni».²³¹ Dall’altra, una dissoluzione del discorso nel non senso o in tessere asintattiche che rendono faticoso analizzare i passi dei loro testi tendenti a questo polo attraverso le lenti del tasso di lacunosità e imperfezione. Conte invece sfrutta gli effetti di incompletezza con frequenza e con varietà di forme. Tuttavia, nel *Pubblico della poesia* questo autore è presente attraverso un solo e lunghissimo testo, *Épater l’artiste*, e le ragioni dell’incompletezza vanno forse ricercate più nella natura particolarissima di questa poesia che nella personalità di un autore riconducibile all’area neoavanguardista (e su questa filiazione si potrebbe discutere, poiché il prosieguo della carriera di Conte sembra piuttosto confutarla). Lunghissima «lettera in versi» (Conte, *Épater l’artiste*, p. 123), questa poesia presenta un ambiente favorevole alla comparsa di tratti di lacunosità sia per le movenze informali di una lingua pragmaticamente rivolta ad un interlocutore conosciuto, che può integrare i vuoti lasciati dal detto, sia per il carattere strabordante dell’io che in essa si esprime, lasciandosi andare a numerose divagazioni, aprendo senza sosta percorsi di discorso che vengono abbandonati a metà. Tarando quindi il nostro giudizio in base alla presenza nella seconda sezione di questo testo del tutto peculiare, possiamo affermare che anche la «sterminata, assiderata, proliferante area dell’epigonismo neoavanguardistico [...] regno della moltiplicazione del vuoto, secondo i due procedimenti autodistruttivi complementari del flusso ininterrotto onnicomprensivo e del congelamento del linguaggio in dati asintattici e puntiformi»²³² non sia (forse sorprendentemente) un terreno particolarmente favorevole alla comparsa di fenomeni di incompletezza, alternando invece una dizione essenziale e secca ad una in cui divengono inservibili le normali regole della grammatica. Per questo sarei portato a sostenere che le figure dell’incompletezza non derivino dallo sperimentalismo linguistico della Neoavanguardia, ma piuttosto dalla vicenda poetica e intellettuale percorsa dal “centro” della tradizione novecentesca, definibile per sineddoche attraverso l’asse Montale-Sereni. Ipotesi che risulta confermata dal fatto che i due maggiori “alfieri dell’incompletezza” nel nostro corpus siano i due «esordienti di spicco» che, opposti alla cosiddetta «galassia sperimentale», sembrano «continuare le linee della tradizione simbolista»,²³³ che sia nel suo filone «di poesia esperienziale di area lombarda, la quale ha il suo vertice in Sereni e che può comprendere anche Giudici o Raboni e così via»,²³⁴ oppure nel filone orfico, segnato da «poeti visionari o ermetici come Campana, Luzi, Bigongiari»,²³⁵ ovvero, rispettivamente, Cucchi e De Angelis.

²³¹ Berardinelli 2015, p. 59

²³² *Ivi*, p. 57

²³³ Afribo e Soldani 2012, p. 158

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ *Ivi*, p. 159

La situazione delle sezioni terza e quarta è più sfumata, ma un certo grado di approssimazione è presente già nella descrizione del carattere delle sezioni fornita da Berardinelli in *Effetti di deriva*, in cui le ultime due sezioni vengono presentate non singolarmente, come era stato per le prime due, ma assieme, senza che venga formulato esplicitamente il principio che distingue gli autori della terza (Renzo Paris, Valentino Zeichen, Nico Orengo, Renato Minore, Vivian Lamarque, Paolo Prestigiacomo) da quelli della quarta (Maurizio Cucchi, Milo De Angelis, Gregorio Scalise, Attilio Lolini, Angelo Lumelli, Fabio Doplicher, Giorgio Manacorda, Franco Montesanti). Dei testi in esse contenuti si dice che «sono meno facilmente ordinabili e raggruppabili. Si disseminano senza rispettare nessun prevedibile itinerario o reticolo».²³⁶ Le due sezioni ospitano autori «equilibrati, fumisti, agonici o cripto-narrativi, il loro elemento è l'anomia e l'occasione».²³⁷ Potremmo scorgere nella separazione delle due sezioni una differenziazione di registro: se il tono della terza sezione è spesso leggero e faceto (si pensi a Zeichen o Paris), o al massimo approssimante una dizione elegiaca (è il caso di Lamarque), nella quarta sezione sembrano concentrarsi autori che maggiormente si avvicinano a un tono alto e “tragico”, più vicino alla concezione tradizionale di “grande stile”. Questa contrapposizione si può scorgere anche nei titoli delle due sezioni: *Si racconta nelle mille e una notte, nel capitolo della leggerezza* per la terza sezione contro il più lapidario *Come credersi autori* della quarta. In ogni caso, è in queste due sezioni che si concentrano gli autori maggiormente interessati dai fenomeni linguistici di incompletezza. A partire da Cucchi e De Angelis, i due poeti in cui la lacunosità viene sfruttata con più frequenza e varietà di forme: ai tratti di incompletezza vengono affidati ruoli di rilevanza cruciale nella costituzione dello stile di *Somiglianze*, nella configurazione di un rapporto problematico tra io e linguaggio o nella valorizzazione di quest'ultimo attraverso le forme del silenzio e del vuoto, e de *Il disperso*, nella rappresentazione figurale della figura del padre morto e nella costruzione di un sistema libro nel quale le carenze dei frammenti testuali possano trovare parziale risarcimento sul piano macrotestuale. Discendendo poi dai due autori che rappresentano l'apice quantitativo e qualitativo della nostra ricerca troviamo altri autori che preferiscono adombrare i propri testi di lacunosità e imperfezione, perseguendo una frammentazione esasperata della voce poetica (Minore, Lolini), indebolendo la solidità della propria postura lirica o narrativa di fronte ai pericoli dell'afasia (Lumelli) o della sopraffazione da parte della realtà oggettiva (Doplicher), oppure assumendo una posa che fa della sprezzatura, di un certo disinteresse nei confronti del proprio testo, il proprio tratto fondamentale (Zeichen). A parte rari casi, anche i tratti dell'incompletezza sembrano essere assunti da questi autori con la libertà centrifuga che li contraddistingue, «libertà tanto più duttile e fruttuosa quanto meno è programmatica».²³⁸ I tagli nei testi sembrano insomma essere effettuati senza eccessiva intenzionalità o consapevolezza, le loro occorrenze si dispongono spesso in un quadro ampio e disordinato. Anche

²³⁶ Berardinelli 2015, p. 59

²³⁷ *Ibidem.*

²³⁸ *Ibidem.*

attraverso la categoria dell'incompletezza si può scorgere uno degli aspetti fondamentali di questo gruppo di autori: «la loro è una disponibilità volubile e spregiudicata, che ignora o respinge le costrizioni e le garanzie di progetti e di prospettive unitarie. È perfino difficile stabilire o indovinare quale sia, al di là di alcune dichiarazioni, l'idea o l'immagine che questi autori hanno della poesia in generale e di sé stessi in quanto poeti».²³⁹ Le sensibilità estetiche favorevoli ai fenomeni di incompletezza e imperfezione si aprono insomma nello spazio composto da chi, evitando uno stile diaristico-comunicativo o più direttamente connesso con la serie di questioni poste dalla Neoavanguardia, inizia a scrivere dopo il '68 «in parte parassitariamente e manieristicamente, in parte con tutta la disarmante innocenza degli eventi di natura»,²⁴⁰ oppure con un legame più organico con la tradizione della poesia italiana del Novecento (è ad esempio il caso di Cucchi). Ma è altrettanto vero che in questo campo sono presenti anche autori che adottano forme di incompletezza solo con frequenza moderata, anche se a volte qualitativamente incisiva (Prestigiacomo, Montesanti), o autori che vanno ad accostarsi ad alcune tendenze della prima sezione dell'antologia, formando l'insieme di chi si concentra su poesie di “piccolo formato”, polite e compatte (Paris, Lamarque).

Da una valutazione complessiva del lavoro svolto emergono anche i fronti sui quali sarebbe interessante espandere la ricerca. In primo luogo, risulterebbe utile per completare il quadro sincronico qui fornito includere altri autori nel novero di nomi di cui si è schedata un'intera raccolta e non solo i testi antologizzati nel *Pubblico della poesia*. Ciò vale soprattutto per chi riveste una posizione di rilievo nel presente studio ma al contempo presenta elementi di ambiguità. Penso soprattutto a Conte e Zeichen. Una schedatura completa de *Il processo di comunicazione secondo Sade* (1975) e di *Area di rigore* (1974), i loro due esordi a stampa, permetterebbe di inquadrare meglio queste due figure, di capire se le frequenti lacune e i tagli della sintassi presenti in *Épater l'artiste* siano dovuti alla natura particolare di quel testo o si presentino nello stile di Conte anche in altre situazioni, e di capire se i tratti di incompletezza presenti nei testi di Zeichen, spesso di natura interpuntoria, siano effettivamente sostanziali, accompagnati da fenomeni anche sintattici, oppure dovuti solo alla sprezzatura (o incuria) ortografica dell'autore. Certo bisogna ribadire che anche al netto dell'incertezza riguardo il collocamento di queste due figure il quadro rimane chiaro: nell'ambito della poesia degli esordienti post-sessantotteschi constatiamo la presenza sia di un nutrito campo di poeti che deliberatamente puntano a comporre testi la cui superficie linguistica e paragrafematica porti su di sé i segni dell'incompletezza e dell'imperfezione, sia di un altrettanto nutrito campo di poeti che ricercano una forma più tradizionalmente conclusa e autorialmente sancita del testo, con quest'ultimo gruppo maggiormente virato verso un tono elegiaco, diaristico o epigrammatico, mentre

²³⁹ Berardinelli 2015, p. 59

²⁴⁰ *Ivi*, p. 57

il primo più disposto a trattare temi di forte impegno filosofico attraverso uno stile sostenuto, a tratti tragico.

In secondo luogo, potrebbe risultare interessante ampliare l'analisi qui proposta ad altri poeti esordienti tra il '68 e il '76, non antologizzati nel *Pubblico della poesia*. Tra questi, quello di maggior rilievo e interesse risulta senz'altro essere Carlo Bordini.

Le altre possibili estensioni della presente ricerca sono di natura diacronica. «È evidente che il lacunoso, come qualunque altra categoria estetica e morale (il bello, il vero, il buono), ha avuto una sua vicenda temporale»,²⁴¹ che però in questo lavoro di tesi è stata quasi del tutto sacrificata. Il limite qui assunto, di un solo libro per autore, rende del tutto inesplorato il prosieguo della vicenda letteraria degli autori del *Pubblico della poesia*. Potrebbe risultare quindi molto produttivo limitare il numero di autori considerati, preservando solo i più validi e interessanti, ma ampliare l'arco cronologico su cui basare lo studio della loro opera. Ciò permetterebbe di scorgere spostamenti di campo, dipartite e ingressi dallo “schieramento” delle estetiche dell'incompletezza. Nella fattispecie, gli smottamenti del panorama poetico maggiormente significativi potrebbero nascondersi nel giro d'anni a cavallo tra i Settanta e gli Ottanta.

Per quanto [...] contestati in linea di principio, i maggiori codici linguistici e stilistici della tradizione novecentesca – sperimentalismo, ermetismo, poesia esistenziale alla Sereni – continuano a marcare la loro presenza, in forme più infedeli, eretiche e inquiete negli anni Settanta, più linguisticamente controllate nei decenni successivi. Se c'è infatti qualcosa di chiaro nel groviglio dell'ultima poesia italiana, questa è l'inversione di rotta che taglia in due il quarantennio in questione, in due periodi ante e post anni Ottanta. [Afriso e Soldani 2012, p. 157]

L'impressione è che dagli anni Ottanta in avanti si assista a un riassorbimento delle forme più estreme di incompletezza (come le frasi interrotte all'altezza di elementi grammaticali) ma contemporaneamente a un mantenimento di quelle più modeste e “sotterranee”, come alcune forme di sintassi nominale, l'uso irrelato e opaco di deittici e anaforici, il sistematico indebolimento dei confini testuali – forma di incompletezza adatta alla grammaticalizzazione anche perché i tagli sui bordi del testo risultano sempre più lievi rispetto a quelli posti al suo interno – con forse addirittura un guadagno di importanza, per frequenza e centralità, di queste forme negli equilibri della lingua poetica degli ultimi decenni. Beninteso, queste sono puramente suggestioni di lettura, e andrebbero sottoposte alla conferma o alla smentita di uno studio sistematico.

L'altro ampliamento diacronico possibile è di stampo intergenerazionale, e porterebbe all'inclusione, in uno studio condotto sulla linea del presente lavoro, anche i grandi nomi della poesia secondo-novecentesca (risalendo eventualmente anche più indietro) appartenenti alle generazioni

²⁴¹ Gardini 2014, p. 241

precedenti a quella qui studiata. Sereni, Caproni, Bertolucci, Luzi, Fortini, Zanzotto, Rosselli, Sanguineti, Giudici, sono alcuni degli esponenti di spicco del genere poetico che potrebbero offrire terreno fertile per uno studio incentrato sulle forme di incompletezza. Abbiamo più volte visto come gli autori del *Pubblico della poesia* spesso si limitino, per creare effetti di incompletezza, a porre in effetto un incremento qualitativo e quantitativo di dispositivi stilistici in realtà già presenti negli autori delle generazioni precedenti – si pensi alle righe di punti e ai punti di sospensione in Sereni e Montale, all’impaginazione areata di Luzi e Zanzotto – oppure da essi sviluppati contemporaneamente agli autori più giovani – come accade per l’uso della sospensione sintattica e dei deittici e anaforici privi di antecedente in Caproni. Questo tipo di ampliamento in diacronia potrebbe anche chiarire ulteriormente la questione dell’origine di tratti linguistici di incompletezza all’interno dell’evoluzione storica della lingua poetica in Italia, confermando l’ipotesi qui formulata, ossia quella di un’origine di questo tipo di poetiche dal ramo centrale della tradizione poetica novecentesca, quello di derivazione latamente simbolista, oppure al contrario amplificando il ruolo svolto dalle sperimentazioni linguistiche delle avanguardie, storiche e neo-.

Un approfondimento di questo tipo potrebbe anche aiutare a situare meglio uno degli aspetti salienti ma finora taciuti di questa ricerca, e cioè questo: risulta estremamente difficile individuare delle costanti retoriche che negli autori qui studiati si associno alla comparsa di fenomeni sintattici e interpuntori di incompletezza. In un suo studio sull’uso dello spazio bianco nella poesia del secondo Novecento, *Spazi stilistici. Stacco grafico e mise en page nella poesia italiana del secondo Novecento*, Elisa Barbisan ha individuato, negli autori delle generazioni precedenti a quella da noi considerata, delle costanti, tematiche o linguistiche, che accompagnano l’insorgenza di fenomeni di valorizzazione del vuoto e del bianco di pagina, come ad esempio l’uso della deissi, del pronome io, l’illuminazione epifanica portata da un “miracolo” di stampo montaliano.²⁴² Le costanti individuate da Barbisan sono senz’altro presenti anche nella poesia dei nostri autori, ma la loro relazione con i fenomeni linguistici di incompletezza perde la componente di esclusività o anche solo di prevalenza. Emblematico il caso di Caproni: negli stessi anni studiati in questo lavoro Caproni inizia a inserire nella sua poesia, in modo sempre più rilevante, molti dei procedimenti stilistici che abbiamo vagliato, conferendo loro un’importanza centrale nell’ultima stagione della sua vicenda letteraria e usandoli in modi notevolmente simili a quelli di autori molto più giovani, post-sessantotteschi. Eppure, i vuoti e le imperfezioni della sua poesia sono strettamente legati alla rappresentazione di uno specifico fascio di temi (scomparsa di Dio e perdita di consistenza dell’io, fallacia del rapporto tra realtà e linguaggio, morte e dialogo con i trapassati).²⁴³ Questo tipo di corrispondenza tra temi e forme non ha pari nel nostro corpus. Sembra che per gli autori nati nel secondo dopoguerra le fratture e le mancanze del discorso non debbano più necessariamente associarsi a

²⁴² Cfr. Barbisan 2020, pp. 215, 219 e 231

²⁴³ Questo legame è messo a fuoco da Paolo Zublena nel libro *Giorgio Caproni. La lingua, la morte*. (vd. Zublena 2013 in bibliografia)

qualsivoglia costante retorica, ma possano al contrario essere usate liberamente, senza un rapporto necessario con altri aspetti del testo; che siano indiscriminatamente disponibili per dare al testo una parvenza frammentaria, porosa, incompleta.

Un ulteriore elemento di confronto potrà ulteriormente riconfermare questo dato. Nell'opera dei poeti di spicco delle generazioni precedenti a quella qui studiata possiamo trovare poesie incentrate su una vigorosa tematizzazione del vuoto e della mancanza, come in *Senza esclamativi* di Caproni e nel finale di *Autostrada della Cisa* (ma si potrebbe anche ricordare *Un ritorno*) di Sereni:

Com'è alto il dolore.

L'amore, com'è bestia.

Vuoto delle parole

che scavano nel vuoto vuoti

monumenti di vuoto. Vuoto

del grano che già raggiunse

(nel sole) l'altezza del cuore.

[Giorgio Caproni, *Senza esclamativi*, da *Il muro della terra*, 1975]

Di tunnel in tunnel di abbagliamento in cecità

tendo una mano. Mi ritorna vuota.

Allungo un braccio. Stringo una spalla d'aria.

Ancora non lo sai

– sibila nel frastuono delle volte

la sibilla, quella

che sempre più ha voglia di morire –

non lo sospetti ancora

che di tutti i colori il più forte

il più indelebile

è il colore del vuoto?

[Vittorio Sereni, *Autostrada della Cisa*, da *Stella variabile*, 1981, vv. 21-31]

Stupisce invece la completa assenza dal nostro corpus, anche negli esponenti di spicco delle forme della lacunosità, di poesie di questo stampo.

L'unica, parziale eccezione a questa regola è rappresentata da Cucchi, che sfrutta le assenze create per via sintattica e interpuntoria dei suoi testi in relazione ai temi che percorrono in modo totalizzante tutto *Il disperso*, ovvero la mancanza di conoscenza del reale e la scomparsa del padre. Anche sotto questo aspetto Cucchi si conferma come l'autore post-sessantottesco che intrattiene un rapporto più organico con la generazione dei "fratelli maggiori".

Come interpretare l'uso libero e versatile delle realizzazioni linguistiche della lacunosità e la sostanziale mancanza di emersioni sul piano tematico delle categorie di mancanza e incompletezza? Secondo Enrico Testa, la convergenza dei fenomeni linguistici che abbiamo studiato

ha determinato, crediamo, il definirsi di una nuova testualità nella poesia italiana degli ultimi anni: in essa la percezione del vuoto o (con un termine più impegnativo) del non essere, rilevabile su più livelli (dal male ontologico alla storia come disastro, dal rodio del tempo alla coscienza dei limiti della parola) s'è tramutata da argomento di discorso, anche eloquentemente svolto (basti pensare a Montale), in occasione rappresentativa. Da qui una scena testuale che, non avvertendo più il bisogno di "chiudersi" fra le sue quinte, ostenta invece – come avviene da tempo in tanta arte contemporanea – fratture, discontinuità, intenzioni di non finito [Testa 2006, p. 39]

Di fronte ai due dati esposti poco sopra potremmo quindi acquisire questo fatto: che con la generazione dei poeti esordienti negli anni immediatamente successivi al '68 si raggiunge la condizione per cui «la categoria del negativo», con tutte le sue possibili propaggini e specifiche declinazioni, «non è più solo un *dictum*, insomma, ma s'innesta, movimentandolo, anche nel *dire*».²⁴⁴

Qui possiamo intravedere una possibile connessione tra le conseguenze derivate dall'immissione nella lingua poetica di fenomeni di incompletezza e la natura del genere poetico, in particolare quello lirico moderno. La poesia lirica è stata negli ultimi secoli espressione di «una persona letteraria che non sente il bisogno di spiegare i sottintesi privati»,²⁴⁵ una persona che, all'interno dei «confini della letteratura, che rimane sempre un linguaggio sociale»,²⁴⁶ mima il rifiuto di «esibirsi in uno spazio sociale collettivo».²⁴⁷ In questo modo «il discorso si fa intimo, quasi provenisse da un individuo isolato che parla a se stesso», prendendosi la libertà di omettere parti di un discorso che può rimanere chiaro solo a egli stesso, proprio nel momento in cui sceglie di usare la parola per esprimersi, per verbalizzarlo sottraendolo al silenzio. In questo modo, la poesia lirica è l'espressione di un sottile equilibrio: l'equilibrio raggiunto di volta in volta da un soggetto che scrive, sottopone le proprie parole a una lettura e a un giudizio pubblico, ma lo fa con la libertà di rendere il suo discorso estremamente soggettivo, attribuendo valore alla specificità della propria dimensione individuale fino anche al distacco della parola dal suo valore condiviso socialmente, alla sua opacizzazione. La lirica è il genere che nella modernità percorre lo spazio intermedio teso tra il polo di «una dizione *pubblica e regolare*»,²⁴⁸ tesa a salvaguardare la trasmissione di un messaggio, e il polo di una dizione «*privata e irregolare*»,²⁴⁹ «estranea alle regole della comunicazione pubblica»,²⁵⁰ – e quindi in potenza estranea alla norma della *langue* e alle sue esigenze di completezza – tesa al circostanziamento del valore di quanto detto all'interno di un universo monadico, corrispondente a uno stile individuale, fino anche all'oscuramento della parola, alla negazione della sua funzione di trasmissione di un messaggio, «ovviamente nei limiti della finzione letteraria, che è sempre un discorso pubblico».²⁵¹ Le forme

²⁴⁴ Testa 2006, p. 39

²⁴⁵ Mazzoni 2005, p. 122

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ *Ivi*, p. 152

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ *Ivi*, p. 153

²⁵¹ *Ivi*, p. 155

dell'incompletezza qui studiate hanno la capacità di includere nel testo ciò che solitamente ne sarebbe escluso, e cioè il non detto. Rendono percepibile la parola assente, promuovendola allo stesso livello di sensibilità della parola presente. In questo modo è resa possibile, nello stesso testo ma anche nella stessa frase, *la convivenza di presenza e assenza della parola*. Questa convivenza è realizzazione estrema ed espressione manifesta della dialettica tra comunicatività e oscurità; rappresenta l'emersione fin sulla superficie linguistica e grafica del testo di una delle caratteristiche profonde del genere lirico: che, nell'atto di porgere al lettore un contenuto informativo, di *pubblicizzarlo*, ne sottrae, ne *privatizza* anche sempre una parte. Che offre la parola e contemporaneamente la toglie, offrendo il silenzio.

Bibliografia

Bibliografia primaria

CA = Patrizia Cavalli, *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, Einaudi, Torino, 1974 ora in Ead. *Poesie. (1974-1992)*, Einaudi, Torino, 1992

CU = Maurizio Cucchi, *Il disperso*, Mondadori, Milano, 1976, ora in Id. *Il disperso*, Guanda, Milano, 2018

DA = Milo De Angelis, *Somiglianze*, Guanda, Milano, 1976, ora in Id. *Tutte le poesie. 1969-2015*, Mondadori, Milano, 2017

VI = Cesare Viviani, *L'ostrabismo cara*, Feltrinelli, Milano, 1973

Berardinelli e Cordelli 1975 = a cura di Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli, *Il pubblico della poesia*, Lerici, Cosenza, 1975, ora in Iisd. *Il pubblico della poesia*, Castelvecchi, Roma, 2015 (Berardinelli e Cordelli 2015). Le citazioni dei testi contenuti nella parte antologica del volume sono segnalate dal nome dell'autore o dell'autrice e dal titolo del testo; solo per i testi di Conte e Scalise, per via della lunghezza delle poesie e dell'assenza della numerazione dei versi nelle edizioni disponibili, si accompagna la citazione non con il numero dei versi ma con il numero di pagina dell'edizione Castelvecchi; mentre per le poesie in prosa di Alesi si indica solo il titolo. Gli autori e le autrici compresi sono quelli dell'edizione del 2015, ovvero tutti quelli presenti nella prima edizione del libro, più i cinque aggiunti nella ristampa del 2004. Le citazioni tratte dagli apparati di accompagnamento alla parte antologica, anche quelli già presenti nell'edizione del 1975, come l'introduzione di Alfonso Berardinelli e dallo schedario di Franco Cordelli, sono segnalate con il numero di pagina dell'edizione più facilmente reperibile, quella del 2015. Essi sono:

Berardinelli 2015 = Alfonso Berardinelli, *Effetti di deriva*, in Berardinelli e Cordelli 2015, pp. 45-61, già in Berardinelli e Cordelli 1975

Cordelli 2015 = Franco Cordelli, *Schedario*, in Berardinelli e Cordelli 2015, pp. 279-312, già in Berardinelli e Cordelli 1975

Le citazioni dalle poesie di Eugenio Montale sono tratte da Id., *Ossi di seppia*, Mondadori, Milano, 2003 e Id. *Le occasioni*, Mondadori, Milano, 2011; quelle dalle poesie di Vittorio Sereni sono tratte da Id., *Poesie e prose*, Mondadori, Milano, 2013; quelle dalle poesie di Giorgio Caproni sono tratte da Id., *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, con introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo e Cronologia e Bibliografia a cura di Adele Dei, Mondadori, Milano, 1998; quelle dalle poesie di Giovanni Pascoli sono tratte da Id., *Poesie*, Mondadori, Milano, 1974

Bibliografia secondaria

Adorno 1979 = Theodor W. Adorno, *Interpunzione*, in Id. *Note per la letteratura*, vol. 1, Einaudi, Torino, 1979, pp. 101-108

Afribo 2017 = Andrea Afribo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Carocci, Roma, 2017

Afribo e Soldani 2012 = Andrea Afribo e Arnaldo Soldani, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Il Mulino, Bologna, 2012

Antonelli 2008 = Giuseppe Antonelli, *Dall'Ottocento a oggi*, in Mortara Garavelli 2008, pp. 178-210

Barberi Squarotti 1975 = Giorgio Barberi Squarotti, *Introduzione a Milo De Angelis, L'idea centrale. Sedici poesie*, in «Almanacco dello Specchio», 1975, 4, pp. 371-375

Barbieri e Gregori 2016 = a cura di Alvaro Barbieri ed Elisa Gregori, *Latenza. Preterizioni, reticenze e silenzi nel testo*, in «Quaderni del circolo filologico linguistico padovano», 31, Atti del XLIII convegno interuniversitario (Bressanone, 9-12 luglio 2015), Esedra, Padova, 2016

Barbisan 2020 = Elisa Barbisan, *Spazi stilistici. Stacco grafico e mise en page nella poesia italiana del secondo Novecento*, in «Stilistica e metrica italiana», 20, 2020, pp. 211-246

Benveniste 2010 = Émile Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano, 2010, prima ed. fr. 1966

Cresti 1996 = Emanuela Cresti, *Gli enunciati nominali*, in «Italia matritensia», Atti del IV congresso della Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana (Madrid, 27-29 giugno 1996), a cura di Maria Teresa Navarro Salazar, Cesati, Firenze, pp. 171-192

David 1973 = Michel David, *Prefazione a L'ostrabismo cara*, in VI, pp. 7-13

Dolfi 2015 = *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, Firenze University Press, Firenze, 2015

Eco 2023 = Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, La Nave di Teseo, Milano, 2023, prima ed. 1962

Ferrari 2001 = Angela Ferrari, *La frammentazione nominale della sintassi*, in «Vox Romanica», LX/1, 2001, pp. 51-68

Fornara 2010 = Simone Fornara, *La punteggiatura*, Carocci, Roma, 2010

Gardini 2014 = Nicola Gardini, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Einaudi, Torino, 2014

Lepschy e Lepschy 2008 = Anna Laura Lepschy, Giulio Lepschy, *Punteggiatura e linguaggio*, in Mortara Garavelli 2008, pp. 3-24

Mazzoni 2005 = Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna, 2005

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

Mengaldo 1991 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche*, in Id. *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino, 1991, pp. 27-74

Montale 2023 = Eugenio Montale, *Sulla poesia*, a cura di Ida Campeggiani, Mondadori, Milano, 2023. *Due sciacalli al guinzaglio* (pp. 84-87) è comparso per la prima volta sul «Corriere della Sera» del 16 febbraio 1950; *Sette domande sulla poesia a E.M.* (pp. 568-573), in «Nuovi argomenti», n. 55-56, 1962, pp. 42-46

Mortara Garavelli 1971a = Bice Mortara Garavelli, *Lineamenti di una tipologia dello stile nominale nella prosa letteraria contemporanea*, in «Storia linguistica dell'Italia nel Novecento», Atti del V congresso internazionale della Società di Linguistica Italiana (Roma, 1-2 giugno 1971), a cura di Maurizio Gnerre, Mario Medici e Raffaele Simone, Bulzoni, Roma, pp. 113-125.

Mortara Garavelli 1971b = Bice Mortara Garavelli, *Fra norma e invenzione: lo stile nominale*, in «Studi di grammatica italiana», a cura dell'Accademia della Crusca, I (1971), pp. 271-315

Mortara Garavelli 1986 = Bice Mortara Garavelli, *La punteggiatura tra scritto e parlato*, in «Italiano e oltre», I, 4, 1986, pp. 154-158

Mortara Garavelli 2008 = a cura di Beatrice Mortara Garavelli, *Storia della punteggiatura in Europa*, Laterza, Bari, 2008

Mortara Garavelli 2015 = Bice Mortara Garavelli, *Silenzi d'autore*, Laterza, Bari, 2015

Mortara Garavelli 2016 = Bice Mortara Garavelli, *Preliminari a una retorica del silenzio*, in Barbieri e Gregori 2016, pp. 1-10

Mortara Garavelli 2018 = Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 2018, prima ed. 1988

Ruwet 1986 = Nicolas Ruwet, *Sui rapporti tra la disposizione tipografica e le strutture linguistiche in poesia*, in Id., *Linguistica e poetica*, Il Mulino, Bologna, 1986, pp. 79-102

Sabatini 1997 = Francesco Sabatini, *Pause e congiunzioni nel testo. Quel ma a inizio di frase...*, in «Norma e lingua in Italia: alcune riflessioni fra passato e presente», Atti del convegno di studi dell'Istituto lombardo di scienze e lettere (Milano, 16 maggio 1996), Istituto lombardo di scienze e lettere, Milano, 1997, pp.113-146

Sabatini e Camodeca 2022 = Francesco Sabatini e Carmela Camodeca, *Grammatica valenziale e tipi di testo*, Carocci, Roma, 2022

SC = *Dizionario della Lingua Italiana*, a cura di Francesco Sabatini e Vittorio Coletti, Rizzoli, Milano, 2005, prima ed. Giunti, Firenze, 1997

Tabacco 2001 = Giuliano Tabacco, *Questa goffa bruttura indescrivibile. Lettura di cinque poesie di Milo De Angelis*, in «Filologia antica e moderna», XI/21, 2001, pp. 147-176

Testa 1986 = Enrico Testa, *“Sur la corde de la voix”. Funzioni della deissi nel testo poetico*, in *Linguistica, pragmatica e testo letterario*, a cura di Umberto Rapallo, Il Melangolo, Genova, 1986, pp. 113-146

Testa 1997 = Enrico Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino, 1997

Testa 1999 = Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma, 1999

Testa 2003 = Enrico Testa, *Introduzione*, in Cesare Viviani, *Poesie. 1967-2002*, Mondadori, Milano, pp. V-XXI

Testa 2005 = Enrico Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino, 2005

Testa 2006 = Enrico Testa, *Il testo inoperoso. Discontinuità e non finito in poesia*, in «Lingua italiana: storia, struttura, testi», II (2006), pp. 27-42

Tonani 2012 = Elisa Tonani, *Punteggiatura d'autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2012

Tonani 2015 = Elisa Tonani, *Strategie di resa grafica del non finito nella poesia italiana contemporanea*, in Dolfi 2015, pp. 361-387

Tonani 2016 = Elisa Tonani, *Una palese latenza. Forme di rappresentazione tipografico-interpuntiva dei silenzi del testo letterario*, in Barbieri e Gregori 2016, pp. 25-39

Vasarri 2015 = Francesco Vasarri, *Esempi di incompiutezza strutturale nell'opera poetica di Zanzotto. Tre tipologie*, in Dolfi 2015, pp. 413-443

Villa 2019 = Marco Villa, *La sintassi di Somiglianze. Sulla poesia di Milo de Angelis*, Pacini, Pisa, 2019

Zublena 2005 = Paolo Zublena, *Cesare Viviani*, in Giancarlo Alfano et alii, *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Sossella, Roma, 2005, pp. 67-71

Zublena 2013 = Paolo Zublena, *Segnali di vuoto. La lingua dell'ultimo Caproni: opacità referenziale di anaforici e deittici*, in Id., *Giorgio Caproni. La lingua, la morte*, Edizioni del Verri, Milano, 2013, pp. 79-109

Zublena 2016 = Paolo Zublena, *Le forme del non-detto nella poesia dell'ultimo Caproni*, in Barbieri e Gregori 2016, pp. 251-264

Zucco 2013 = Rodolfo Zucco, *Versi a gradino nel primo Caproni*, in Id., *Gli ospiti discreti. Nove studi su poeti italiani 1936 – 2000*, Aragno, Torino, 2013, pp. 27-58, già in «Istmi», 5-6, 1999, pp. 125-152