

Appunti su POEMETTO TRA I DENTI

Le soglie del testo, ma anche ciò che gli sta intorno e/o ai margini, dunque:

- il titolo: “Poemetto tra i denti” >>> significati
- l’epigrafe: “Siamo al limite / un limite / un paradosso linguistico / che non si esprime”.
- le altre sezioni: “Città, musei, gallerie” e “Davanti all’affresco”
- le epigrafi delle altre sezioni: “ Iside allatta Horus con latte e sangue, /il santo beverage” ed “È questa la poesia: siedì e frigna davanti a una rosa?” (Majakovskji)
- il testo denominato “Annotazioni dell’autrice”
- il contenuto delle parentesi nel “Poemetto” e la sua relazione con il resto del discorso

Il tentativo di trovare una “regola” interna di funzionamento del testo.

Il tentativo fallisce, ma riesce ad individuare un fenomeno interessante: nelle prime 8 sezioni una serie di immagini-chiave associate o ripetute in sezioni contigue “muove” il testo in avanti, lo fa procedere: dunque, il testo sembra avere un motore interno.

È interessante non solo la scelta delle immagini-chiave in sé, ma anche e soprattutto il loro concatenamento, cioè la compresenza nella stessa sezione dell’immagine ripresa dalla sezione precedente e di quella che viene ripresa in quella successiva. L’analisi di questa compresenza può infatti svelare qualcosa di “profondo” delle modalità di “produzione” del testo >>> il meccanismo associativo >>> l’approccio “simbolico”.

Abbiamo la sequenza:

[processione]>[marciare-cuore]>[valvola-cadavere]>[anatomopatologo-parlare]>[parlare-albero]>[olmo-piano]>[piano-pane]>[pane-

La sequenza si interrompe e nella sezione 9 c’è un vero e proprio inabissamento: “lo spazio è un’invenzione / la memoria un buco alla parete, / vi si raccoglie l’ombra della vita” Da qui in poi, per 8 sezioni, la “regola” smette di funzionare e il testo procede in un modo più misterioso (sempre associativo? Con che modalità?): abbiamo comunque una serie di “quadri” connotati da immagini forti. Questo non significa che non ci siano significative riprese di immagini:

- il pane (sez. 12), che sta anche nelle sezioni 7 e 8
- l’amore (sezioni 12 e 15), che sta anche, messo sempre fra parentesi), nelle sezioni 2 e 8, certamente collegate fra di loro proprio dall’uso della parentesi
- la polvere (sezioni 11 e 16), presente anche nella sezione 8 “(pulviscolo, radiazioni)” (anzi, a partire da questa ricorrenza andrebbe istituito un rapporto stretto fra la sezione 8 e la sezione 16)
- l’invenzione (sezioni 9 e 15), applicata allo spazio e all’amore
- l’orma (sezioni 6, 10 e 17)
- il sogno (sezioni 10 e 13)
- il pasto (sezioni 7 e 15)

Nelle ultime 3 sezioni (8-20) le immagini-chiave a contatto riprendono, con la (doppia) sequenza

[ogni notte]>[ogni notte-alloro]>[allori]

[cuore]>[cuore-alloro]>[allori]

La questione dello scarto

Interessante l'intero doppio campo semantico della parola scarto:

lo scarto inteso come residuo, che proviene direttamente dalla terminologia dei giochi di carte (si eliminano le carte da gioco in più o che si rifiutano)

e

lo scarto inteso come distanza, separazione, deviazione dal proprio cammino, spostamento, che proviene invece dal francese *s'écarter*, "allontanarsi da una casa", o "dalla direzione seguita", dal latino parlato **exquartare*, propriamente "dividere in quattro parti", cioè "separare", col derivato *écart*

Traccia linguistica principale e davvero notevole sono i versi "L'amore è tutto ciò che rimane / non importa se squartato"

Inoltre

Presenza di diverse immagini legate alla residualità (dall'exuvia al cadavere, al reperto anatomico, alla polvere)

La dialettica io-tu su cui l'intero testo si incardina è l'indicatore principale della separazione, della distanza, che è inoltre esplicitamente nominata nella sezione 5: "un mettersi in continua relazione / stabilendo per sempre la separazione"

La questione della dimensione

Le categorie di spazio e tempo e le cose stesse subiscono un appiattimento, una riduzione del loro spessore, quasi una smaterializzazione:

il piano verticale/muro della sezione 6

la visione di un momento contrapposta alla prospettiva e al tempo della sezione 7, il foglio della sezione 8, le figure stampigliate, lo spazio come invenzione, la parete bucata della sezione 9, la dimensione (una) del tempo, l'assenza di spazio e di misura e le figure di carta della sezione 13, la stessa exuvia della sezione 17

La questione della dimensione è a sua volta collegata a quella – importantissima – dello **statuto delle immagini**.

Il Poemetto è pieno di immagini, addirittura in alcuni momenti (nelle sezioni 10-17) si articola in una serie di quadri

Le altre due sezioni sono dedicate alle immagini, in modo particolare a quelle di oggetti artistici, alla loro lettura e interpretazione.

Ci troviamo dunque nell'ambito di un'*ékphrasis* "aumentata".

Poiché le immagini sono intrinsecamente connotate dall'idea di morte (citare Campana), porsi di fronte alle immagini significa porsi di fronte alla morte, ancor di più se le immagini sono di natura artistica (viene istituito il binomio arte-morte).

In questo senso la seconda parte del libro può essere letta come la risposta e la soluzione alla prima: soluzione, sia nel senso che fornisce alcuni possibili elementi per interpretare il Poemetto, sia nel senso che, rispetto al Poemetto stesso, rappresenta una "via di fuga", una modalità per affrontare il reale (e la morte stessa) attraverso una modalità diversa da quella sottesa dalla "poesia civile": porsi di fronte alle immagini artistiche (e dunque alla morte), leggerle, interpretarle, trasformarle in parola (socializzabile?)

Appunti sull'*ékphrasis*

II. La descrizione delle opere d'arte – che la critica contemporanea identifica con l'antica pratica retorica dell'*ékphrasis* – riconduce alle radici della riflessione sui rapporti tra parola e immagine. La recente ed ininterrotta speculazione teorica attorno alla tradizione descrittiva ci porta necessariamente ad approfondire questa forma retorica che ha finito

col trasformarsi, soprattutto a partire dall'epoca romantica, in un vero e proprio "genere" letterario.

Già nell'antichità il confronto tra l'immagine e la parola sembrava misurarsi soprattutto sul versante del "linguaggio descrittivo". Il termine *ékphrasis* (dal greco *ek*, "fuori" e *phrasein*, "parlare") era originariamente applicato ad una pratica descrittiva più generica rispetto a quella che oggi lo stesso termine comunemente indica.

Quando oggi infatti si parla di origine della pratica efrastica si tende a risalire, come primi esempi, alla già menzionata descrizione dello scudo di Achille, che Omero offre nei versi 478-608 del libro XVIII della sua *Iliade*, o ancora alla descrizione retorica e allegorica di alcuni dipinti da parte di scrittori tardo greci, come i sofisti Luciano, Filostrato il Vecchio e il Giovane e Callistrato.

Michele Cometa:

Si va dalla semplice citazione di un'opera o di un artista alla "vita d'artista" dispiegata in *Bildungromane* [...], dall'illustrazione attraverso una fuggevole per quanto motivata evocazione [...] al confronto diretto con l'immagine nel testo [...]; dalla descrizione del processo creativo dell'"arte sorella" [...] alla comprensione del proprio processo creativo nello specchio dell'altra arte [...]; dalle varie forme di drammatizzazione delle immagini [...] alla narrativizzazione delle associazioni o giustapposizioni di immagini [...]. Per non parlare del fenomeno tutto particolare della *Doppelbegabung*, del doppio talento [...], che costantemente ci costringe a un'interrogazione sulle modalità di un'*ékphrasis* che è come connaturata al processo creativo, anzi finisce per coincidere con esso⁷.

Più di recente Cometa ha proposto il termine "catalogo" per contenere alcune di questi modi di interazione fra letteratura ed arti figurative. Nel catalogo Cometa fa rientrare le tipologie della *Doppelbegabung*, dell'*ékphrasis*, delle forme miste e di quelle che definisce omologie, precisando comunque di non volere esaurire e semplificare con questo sistema tassonomico la ricchezza di un campo di indagine così vasto. Per questa ragione definisce il suo catalogo «una strategia comunque parziale e precaria, un *colligere* che si dispiega secondo un ordine sempre revocabile e che ha la funzione [...] di collocare nello spazio i vari oggetti di cui si occupa»⁸.

Umberto Eco – anche egli interessato al rapporto tra le arti del tempo e quelle dello spazio – espone una sua teoria sulla descrizione che però non definisce col termine di *ékphrasis*, ma con quello di "ipotiposi", «figura mediante la quale si rappresentano o si evocano esperienze visive attraverso procedimenti verbali».

Eco individua nove tecniche di ipotiposi:

- la prima consiste nel "nominare" (come additare col dito),
- la seconda nel "descrivere" (e qui Eco fa rientrare l'*ékphrasis* nel senso canonico del termine, facendo riferimento alle descrizioni di Filostrato, di Callistrato, alla canonica descrizione dello scudo di Achille, ma anche, aspetto originale, ai saggi critici attorno ad opere d'arte, come quello di Foucault su *Las Meninas* di Velasquez);
- la terza tecnica di ipotiposi consiste nel "descrivere per paragone" (descrizione breve e sommaria);
- la quarta in quella che definisce "ekfrasi occulta" (si riferisce a tutti quei casi di descrizione di immagini nascoste, vale a dire di immagini di cui non si fornisce la fonte);
- la quinta è "la descrizione con accumulo di movimenti concitati" (una tecnica per animare la descrizione e rendere visibile lo spazio come luogo in cui avvengono cose);
- la sesta è l'"elenco" (o il catalogo, che consiste nell'elencare nomi di cose, persone o luoghi, facendo vedere, dice Eco, per eccesso di *flatus vocis*);
- la settima è "il ritmo per movimento" (si fa vedere lo spazio attraverso il ritmo del movimento);
- l'ottava è "la descrizione con richiamo a esperienze culturali del destinatario" (che definisce anche *ekfrasi* abbreviata, in cui il lettore è invitato a collaborare col rinvio ad esperienze personali)
- l'ultima è "la descrizione con richiamo ad esperienze percettive del destinatario" (in cui il lettore, se non riesce a rinviare a esperienze personali, deve essere in grado di costruirsele).

La condizione di qualsiasi ipotiposi, come cerca di dimostrare Eco, è la partecipazione attiva del lettore, ovvero del ricettore della descrizione.

L'integrazione interpretativa che l'*ékphrasis* si solito mette in atto – tanto a livello della produzione, quanto a livello della ricezione – si accompagna ad altri tipici aspetti che le teorie finora analizzate ci hanno permesso di individuare.

Sin dall'origine del suo uso retorico, si è parlato, ad esempio, di *enargeia*, come caratteristica che si accompagna all'*ékphrasis*; questa allude alla capacità della parola di descrivere l'oggetto in modo vivido tanto da dare l'illusione che esso sia realmente presente di fronte agli occhi. L'*enargeia* rappresenta la qualità più forte dell'*ékphrasis*, poiché esprime il potere della parola di ri-creare l'immagine.

In questo – come si è visto da molte delle teorie prese in considerazione – consiste anche il fascino più grande del fenomeno ecfrastrico, il suo illusionismo, quello che, secondo Krieger, consente di parlare del linguaggio come segno naturale, anche se, egli stesso ammette, si tratta di un semplice miraggio.

Strettamente legata all'*enargeia* è un'altra figura retorica che, come abbiamo visto, viene spesso associata all'*ékphrasis*, la prosopopea, il prestar voce ad un oggetto muto. Questa esprime la facoltà più autentica dell'arte del linguaggio, la sua unicità rispetto alle altre arti. In questo senso, l'*ékphrasis* rappresenta, in una visione logocentrica, l'atto di prevaricazione più esplicito della parola sull'immagine – la parola ha il potere di animare, di dare vita – ma questo potere è presto ridimensionato dalla consapevolezza che si tratta in ogni modo di una parola "scelta", frutto cioè della percezione di un osservatore, e dunque non assoluta. In altre parole, qualsiasi descrizione è frutto di un'interpretazione e in tal modo pone al centro il problema della focalizzazione e del punto di vista.

GIAMPIERO SEGNERI