

«Tutta distrutta, tutta nuova nata». Poesia e macerie

Un'introduzione al concetto di apocalisse dialogica. Frantumi, cocci, relitti e scorie degli scambi di battute nella poesia italiana del Novecento

GIULIA MARTINI

Università degli Studi di Siena
giuu.martini@gmail.com

Abstract. The expression «dialogical apocalypse» defines the modalities of dysfunctional communication in twentieth-century Italian poetry, where dialogue does not manifest itself as adherence to mutual communication, but refers to the malfunctioning of communication itself. In lyrical texts, verbal interactions are constantly inserted in a complex network of communication pathologies and dysfunctions. The anti-dialogical function acts on multiple levels: structural (for example, by skipping a turn), pragmatical (as the answers that do not respond), thematic (in particular, the tendency to return to intractable topics, such as death), and relational (the exchange is constituted in conflict and antagonism). The present article aims to frame the anti-dialogical function by proposing a metaphorical juxtaposition between the dialogic process and the Fifteen puzzle, through the comparison between some textual samples (from Gozzano, Caproni, Sereni and Sanguineti) and the main modules of pragmatic incongruity.

Keywords: dialogue, Conversation Analysis, direct interactions, Dialogical Self Theory, twentieth-century Italian poetry.

Riassunto. L'espressione «apocalisse dialogica» definisce le modalità di comunicazione disfunzionale nella poesia italiana del Novecento, dove il dialogo non si manifesta in funzione di una comunicazione reciproca, ma si riferisce al malfunzionamento della comunicazione stessa. Nei testi lirici, le interazioni verbali sono costantemente inserite in un complesso sistema di patologie e disfunzioni comunicative. La funzione anti-dialogica agisce su vari livelli: strutturale (ad esempio, saltando

L'OSPITE INGRATO 14, II (2023): 73-88

ISSN 1974-9813 (online) | DOI: 10.36253/oi-15572

Copyright: © 2023 Giulia Martini. This is an open access, peer-reviewed article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY-4.0).

un turno), pragmatico (come nel caso delle risposte che non rispondono), tematico (in particolare la tendenza a ritornare su argomenti inaffrontabili, come la morte), e relazionale (lo scambio si dispiega come conflitto e antagonismo). L'articolo mira a inquadrare la funzione anti-dialogica proponendo una contrapposizione metaforica tra il processo dialogico e il Gioco del 15, attraverso il confronto tra alcuni esempi testuali (tratti da Gozzano, Caproni, Sereni e Sanguineti) e le principali forme di discordanza pragmatica.

Parole chiave: dialogo, Analisi della Conversazione, interazioni dirette, Teoria dell'Identità Dialogica, poesia italiana del Novecento.

I. I colloqui: gli strumenti umani

A uno sguardo d'insieme, gli episodi della lirica italiana del Novecento – e più in generale le opere che ne presentano una maggiore densità, in cui l'espedito dialogico¹ viene impiegato in modo sistematico, deliberato mezzo di sperimentazione stilistica o manifesto poetico – sembrano raccolti da una costante di fondo: il rapporto con una situazione di crisi (del linguaggio, delle istituzioni sociali, dei costumi e dei valori, dei rapporti e via dicendo) che l'emergere degli scambi di battute intercetta e restituisce a vari livelli. Due fra i libri più rappresentativi in questo senso sono *I colloqui* (1911) e *Gli strumenti umani* (1965), citati insieme non a caso: non tanto per il legame tra gli autori (è noto che Gozzano fu l'oggetto della tesi di laurea di Sereni) né per l'alta frequenza, all'interno di entrambi, di interazioni dirette, quanto per il fatto che i due titoli si rivelano emblematicamente sinonimici. I colloqui *sono* gli “strumenti umani”, tramite cui «l'uomo si costituisce in quanto *soggetto*, [...] fonda nella realtà, nella sua realtà che è quella dell'essere, il concetto di “ego”»,² definisce la propria identità sociale, mette alla prova e acquisisce un bagaglio epistemico, modella il discorso filosofico, il pensiero creativo, le attività cognitive e così via.

All'interno di entrambi i libri, gli scambi si originano e rimandano a una *funzione anti-dialogica*: proliferano le conversazioni patologiche, obli-

¹ Per cui si rimanda alla definizione di 'dialogo' di Sorin Stati: «In un primo senso, che è quello più diffuso, *dialogo* vuol dire sequenza di battute prodotte alternativamente da almeno due persone (gli interlocutori) che si rivolgono l'una all'altra» (S. Stati, *Il dialogo. Considerazioni di linguistica pragmatica*, Napoli, Liguori, 1982, p. 11).

² É. Benveniste, *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, a cura di P. Fabbri, Milano, Mondadori, 2009, p. 112.

que e conflittuali; gli interlocutori interagiscono in modo disfunzionale e dislogico,³ si fraintendono, omettono; non si dà intesa fra parti, ma fallimenti posizionali, insuccessi pragmatici, silenzi spropositati; la mancata cooperazione si traduce in forme disconfirmatorie, di scarto o di muro, eretto a separare le retoriche incarnate dagli attori, come se fossero costruiti per non comunicare o per farlo improduttivamente. Il complesso di questi fenomeni si può trasporre nell'immagine metaforica di un'*apocalisse dialogica*: in sintesi, nella lirica del Novecento l'espedito del dialogato si presta a rivelare l'intrinsecità del malfunzionamento della comunicazione, indicando una mobilità⁴ che non ha successo, o che viene attivata per infrangersi su un senso intrattabile (come il senso della morte, che a inizio secolo trova una massima espressione nei dialoghi di *Myrica* e soprattutto dei *Canti di Castelvecchio*).

Anche gli scambi di battute reali e quotidiani reiterano forme disfunzionali e sconclusionate, tanto più ellittiche e incomprensibili dall'esterno quanto più profonda è l'intimità fra i parlanti. In un certo senso, sembra valere per qualsiasi interazione quanto osserva Catherine Kerbrat-Orecchioni a proposito della comunicazione interetnica e dei fraintendimenti interculturali: non solo «*tutto* può prestare il fianco a malintesi», ma i malintesi ne chiamano altri («*malinteso sul malinteso*»).⁵ Ancora a proposito dei *colloqui* come *strumenti umani*, sembra particolarmente emblematico che il linguista Michael Reddy abbia proposto il paradigma dei «costruttori di attrezzi» (*Toolmakers Paradigm*) come metafora concettuale del fatto che «la comunicazione non riesce più spesso di quanto ci accorgiamo; questo punto di vista è corroborato dall'esperienza del rendersi conto, dopo minuti, giorni, settimane, mesi o anni, che quando B disse 'W' non intendeva 'X', ma 'Y'». ⁶ In breve, una cospicua tradizione di studi sulla conversazione di carattere linguistico, socio-linguistico e socio-psicologico ha mostrato sotto un prisma di angolazioni diverse come le nostre interazioni spontanee siano una sorta di "fabbrica di difetti di

³ «Definiamo eulogico un enunciato il cui attore si dimostra benevolo, amichevole, nei confronti dell'allocutore; lo apprezza o emette un giudizio positivo su ciò che il partner ha detto, sul modo di esprimersi e sim. [...] Definiamo dislogico un enunciato il cui produttore si dimostra ostile o critico nei confronti dell'allocutore e/o in contraddizione con ciò che egli ha detto» (S. Stati, *Il dialogo* cit. p. 51).

⁴ Nel senso di vettorialità e movimento suggeriti dalla stessa etimologia *dià-logos*.

⁵ C. Kerbrat-Orecchioni, *Universali e variazioni culturali nei sistemi conversazionali*, in *La conversazione. Prospettive sull'interazione psicosociale*, a cura di C. Galimberti, Milano, Angelo Guerini e Associati, 1992, pp. 157-184: pp. 183-184.

⁶ G.M. Green, *Pragmatica. La comprensione del linguaggio naturale*, trad. it. di W. Castelnuovo, Padova, Franco Muzzio, 1990, pp. 14-15; cfr. M.J. Reddy, *The Conduit Metaphor – A Case of Frame Conflict in Our Language about Language*, in *Metaphor and Thought*, ed. A. Ortony, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, pp. 284-324.

fabbrica”, costantemente sottoposte a false partenze, cambiamenti progettuali, sovrapposizioni, interruzioni, non-risposte, impliciti più o meno correttamente inferiti, silenzi più o meno disagiati e così via. Non a caso, una delle prime nozioni che compaiono, negli anni Sessanta, col comparire stesso della *Conversation Analysis* è il fenomeno della «riparazione» (*Repair*),⁷ intuito per primo dal più grande osservatore del *faccia-a-faccia*, Erving Goffman; coincidenza che sembra comprovare come la conversazione umana abbia intrinsecamente bisogno di essere riparata.

Quando «riesce» allora la comunicazione? Alle soglie della nostra letteratura, il sistema dialogico della *Commedia* di Dante (cui è dedicato un saggio di Carmelo Tramontana illuminante anche per il profilo metodologico)⁸ sembra costituire un modello di dialogo ideale, e che proprio in quanto tale interessa la nostra riflessione: non sembra possibile, infatti, parlare di disfunzionalità, disordine e più in generale di non-finito senza un punto di riferimento funzionale, ordinato e finito rispetto al quale poter misurare una distanza; l'impianto dialogico della *Commedia* viene dunque tenuto presente come distante ma imprescindibile punto di riferimento teorico. Stringendo, la particolarità che distingue il dialogismo della *Commedia* è il suo compiersi (non a caso, quando Virgilio si congeda nel XXVII canto del *Purgatorio*, lo fa dicendo: *Ti ho detto tutto quello che ti dovevo dire: non ti aspettare più che parli*),⁹ compiersi che coincide in definitiva con un paradossale (ma solo apparentemente) esaurirsi, *andare verso il monologismo*: più il soggetto si avvicina a Dio, più gli scambi di battute si rarefanno e al codice linguistico viene sostituito il codice visivo (per esempio, l'ultima “battuta”¹⁰ della *Commedia* è il movimento verso l'alto dello sguardo della Vergine Maria in replica ed esaudimento della richiesta-preghiera di San Bernardo). Questo procedere dell'opera emerge

⁷ «La sequenza riparatrice di base [...] è una parte costante della nostra vita pubblica. Ancora più importante, tuttavia, è il fatto che essa fornisca uno sfondo sulla cui base gli attori possono cogliere le deviazioni. Essa è lo schema di base che rende possibili le variazioni, il passo fondamentale che permette le figure. [...] Gli scambi riparatori correggono la mancata *non* esecuzione di certe cose, gli scambi di sostegno correggono la mancata *esecuzione* di certe cose; i primi correggono le infrazioni, i secondi le trascuratezze» (E. Goffman, *La struttura dello scambio riparatore*, in *Linguaggio e società*, a cura di P.P. Giglioli, Bologna, il Mulino, 1973, pp. 169-194: pp. 178-186).

⁸ Cfr. C. Tramontana, *Il sistema dialogico della Commedia*, in «Linguistica e Letteratura», 24/1-2, 1999, pp. 9-45.

⁹ «Non aspettare mio dir più né mio cenno; / libero, dritto e sano è il tuo arbitrio, / e fallo fora non fare a suo senno: / per ch'io te sovra te corono e mitrio» (*Purg.* XXVII, vv. 139-142): Virgilio non accompagna Dante nel Paradiso non tanto perché non si possa fare un'eccezione (l'opera stessa, del resto, vive di eccezioni), quanto perché «non ha più nulla da dirgli» (C. Tramontana, *Il sistema dialogico della Commedia* cit. p. 35); il dialogo è divenuto, in certo modo, *obsoleto*.

¹⁰ La reazione dialogica, infatti, «non deve necessariamente essere verbale» (*ivi*, p. 13).

con evidenza se si confrontano le percentuali di dialogato e non-dialogato delle tre cantiche: nel *Paradiso*, infatti, troviamo soltanto 23 personaggi parlanti rispetto ai 64 dell'*Inferno* e ai 41 del *Purgatorio*; contiamo 150 battute dialogiche, a fronte delle 364 della prima cantica e delle 282 della seconda; per contro, la durata media di ciascun dialogo aumenta progressivamente di regno in regno (da 6,7 versi si passa a 8,3 e infine a 19,7).¹¹

Le considerazioni accennate sembrano suggerire un *proprium* del dialogo, ossia la sua natura umana: nessuno scambio è pragmaticamente possibile con l'ultimo-interlocutore, Dio. Per sondare altre prospettive rispetto a quella letteraria, in uno studio dedicato alle forme del parlato filmico, Fabio Rossi fa corrispondere i due poli di «realismo» e «antirealismo» con la tendenza di un film di sfruttare o meno meccanismi monologici, restando all'«*horror silentii*»:

Se [...] volessimo tentare di abbozzare una gerarchia di realismo dialogico cinematografico, metteremmo senz'altro, verso il polo dell'antirealismo, i film tendenti al monologo, con un basso quoziente di parole al minuto e caratterizzati dall'uso della voce *off*, orientati verso il polo realistico porremmo, per converso, i film con un elevato numero di sovrapposizioni dialogiche, con una bassa media di parole per turni e un'elevata media di parole al minuto.¹²

Tornando a osservare, sulla scorta del modello dantesco, il carattere anti-dialogico degli episodi lirici del Novecento, mobilitati senza successo rispetto a un'idea di compimento, risulta particolarmente emblematico l'andare verso il dialogismo (il movimento opposto della *Commedia*) che detta tanto la generale tendenza del secolo, dove l'espedito conosce un ritorno di fiamma negli anni Sessanta, quanto le direzioni particolari dei singoli autori. I due casi più noti, in considerazione dei loro libri d'esordio, sono Luzi e Sereni; ma già in Pascoli, i *Canti* mostrano un'evidente complicazione del dialogato rispetto a *Myrica*, così come in Gozzano *I colloqui* rispetto a *La via del rifugio* e in Montale *Satura* rispetto ai primi tre libri.

In ultima analisi, se Dante aveva mostrato come l'espedito dialogico potesse essere impiegato in funzione della costruzione del mondo del soggetto (chi dice «io» nel poema, di fatto, si-acquisisce grazie agli scambi con gli altri incontrati, riposizionandosi dialetticamente rispetto a loro; fino ad abolirli, superandone la storia), gli episodi novecenteschi smentiscono qualsiasi visione del mondo ordinata e risolta: le interazioni verbali (non di rado caotiche, inconcludenti, apparentemente insignificanti e prive

¹¹ I dati sono ricavati da C. Tramontana, *Il sistema dialogico* cit.

¹² F. Rossi, *Il dialogo nel parlato filmico, in Sul dialogo. Contesti e forme di interazione verbale*, a cura di C. Bazzanella, Milano, Guerini e Associati, 2002, pp. 161-175; pp. 170-171.

di senso) si riavvicinano alle conversazioni oblique, discontinue e scalarmente apocalittiche della realtà quotidiana.¹³

Se, come scrive Tramontana, «nessuna immagine come quella novecentesca di *work in progress* è estranea alla *Commedia*»,¹⁴ niente più della «conversazione [reale] dà l'impressione di "lavoro in corso", di incompletezza, di carattere frammentario e sconnesso»;¹⁵ questi frantumi, cocci, relitti e scorie dei nostri dialoghi sembrano avere cittadinanza privilegiata nella lirica del Novecento.

II. La metafora concettuale del gioco del quindici

Il gioco del quindici è un noto rompicapo che consiste in una tabellina quadrata suddivisa in quattro righe e quattro colonne, per un totale di sedici posizioni, su cui sono collocate in modo del tutto casuale quindici tessere. Scopo del gioco è ricomporre una figura o una sequenza numerica logica spostando le tessere sul quadrante. Ogni tessera ha infatti una mobilità minima garantita da un singolo spazio vacante su cui scorrono progressivamente le tessere piene; in altre parole, la figura finale è il risultato di una serie di riposizionamenti di un singolo spazio vuoto.

Questo gioco sembra metaforico della processualità ideale di un dialogo: non soltanto perché anche il dialogo produce una figura semantica, il cui valore intrinseco è variamente declinabile dalla semplice informazione alla scoperta di senso, ma anche perché a questo risultato si giunge in modo analogo, vale a dire *spostando un vuoto*, «il veicolo dell'enigma»¹⁶

¹³ Tanto che, come ricorda Ramona Bongelli, è stata rivendicata l'*autonomia* delle interazioni conflittuali: «Cristiano Castelfranchi, opponendosi alle numerose teorie (filosofiche, evolutive ecc.) che riconducono il conflitto alla cooperazione, sostiene che non ci sia nessun motivo per compiere una tale identificazione, rivendicando l'autonomia e l'identità delle interazioni conflittuali» (R. Bongelli, *Sovrapposizioni e interruzioni dialogiche*, Fano, Aras, 2015, p. 92).

¹⁴ C. Tramontana, *Il sistema dialogico* cit. p. 16.

¹⁵ S. Stati, *Il dialogo* cit. p. 38. Come osserva Deborah Schiffrin facendo riferimento alle discussioni, è frequente che uno scambio finisca «without winners and losers» (D. Schiffrin, *Everyday Argument: The Organization of Diversity in Talk*, in *Handbook of Discourse Analysis. Discourse and Dialogue*, ed. T.A. van Dijk, London, Academic Press, 1985, vol. 3, pp. 35-46: p. 35).

¹⁶ «La più semplice delle conversazioni potrebbe esser definita, ossia descritta, con tutta la semplicità possibile, nel modo che segue: quando due uomini parlano assieme, non parlano assieme ma a turno; uno dice qualcosa e poi si ferma, l'altro, un'altra cosa (o la stessa) e poi si ferma. [...] Il fatto che la parola abbia bisogno di passare dall'uno all'altro sia per confermarsi che per contraddirsi o per svilupparsi, dimostra la necessità dell'intervallo. Il potere di parlare si interrompe, e l'interruzione riveste un ruolo che sembra subalterno, quello appunto di un'alternanza subordinata, eppure è talmente enigmatico che è lecito vedervi il veicolo dell'enigma stesso del linguaggio: una pausa tra le frasi, pausa tra un interlocutore e l'altro, e una pausa attenta, quella dell'intendere, che raddoppia il potere di locuzione. [...] Ma certi silenzi, sia pure carichi di disapprovazione, costituiscono la parte motrice del discorso: senza di essa non

per dirla con Blanchot, che fuor di metafora consiste nel *silenzio* strutturale in cui i dialoganti si avvicendano, «la pausa che permette lo scambio; l'attesa che misura la distanza infinita»;¹⁷ come scrive Antimo Negri, «gli *homines colloquentes* non sono, non possono essere, mai uomini contemporaneamente *loquentes*; ma è vero, poi, che lo stesso silenzio paziente dell'ascoltatore, in una situazione dialogica veramente tale, è, per muto che sia, un *loqui*».¹⁸ Il concetto di *casella vuota* (in inglese *slot*), del resto, era già stato proposto da Goffman, che parla di *mosse* all'interno di un'*interazione strategica*:

ogni mossa crea una casella vuota (*slot*) nel tempo e nello spazio in modo tale che qualsiasi cosa si verifichi immediatamente dopo può essere interpretata come derivante dalla persona a cui spetta il turno e verrà accuratamente analizzata allo scopo di scoprire se può essere "letta" come una replica.¹⁹

In questo senso, un dialogo ideale può dirsi compiuto (come accennato in riferimento al modello della *Commedia*) solo quando gli interlocutori raggiungono una forma cognitiva satura, in cui cioè viene meno quella «differenza d'informazione»²⁰ necessaria affinché il dialogo stesso abbia ragion d'essere (ed è il motivo per cui la divinità abolisce il dialogo: non può esserci differenza d'informazione per Dio). A un tale risultato si giunge tramite una serie di assestamenti consecutivi, che coincidono con i singoli passaggi di battute di cui si compone l'intero scambio; così anche l'identità, secondo le prospettive teoriche costruttivistiche, è una figura costruita da una serie di micro-identità locali, transitorie, che si posizionano e riposizionano nell'interazione col mondo (l'ignoto o l'altro da sé).

I modi per far saltare il gioco del quindici sono molteplici; in linea di massima, si potrebbero classificare nei seguenti macro-tipi: *saturazione*: nel quadrante ci sono sedici tessere (manca lo spazio vuoto); *fissità*: lo spazio vuoto c'è ma non si muove, come se le quindici tessere fossero incollate tra loro; *straniamento*: la sequenza numerica è raggiunta per approssimazione, ma mancano uno o più elementi (per esempio, si ripete due volte il quattro a discapito di un'altra cifra); nel caso in cui il gioco si risolva con una figura, il risultato non appare verosimile; *loop*: il vuoto viene spo-

si parlerebbe» (M. Blanchot, *La conversazione infinita. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, trad. it. di R. Ferrara, Torino, Einaudi, 2015, pp. 90-91).

¹⁷ Ivi, p. 95.

¹⁸ A. Negri, *Dialogo e consenso*, in *Il dialogo. Scambi e passaggi della parola*, a cura di G. Ferri, Palermo, Sellerio, 1985, pp. 228-242: p. 230.

¹⁹ E. Goffman, *La struttura dello scambio riparatore* cit. p. 179.

²⁰ C. Segre, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, p. 18.

stato “a vuoto” (per esempio, perché tutte le altre tessere sono identiche); il disordine del quadrato non cambia. Ora, i modi per far saltare il gioco del quindici sembrano corrispondere idealmente ad alcuni dei principali modi per far saltare un’interazione: i concetti di *saturazione*, *fissità*, *straniamento* e *loop* rimanderebbero cioè ad altrettante forme anti-dialogiche. Volendo sondare questa metafora, si propongono di seguito quattro episodi (tratti rispettivamente da Gozzano, Caproni, Sereni e Sanguineti) come emblemi dei disfunzionamenti appena elencati.

III. Gozzano, *La signorina Felicita*, II

«Senta, avvocato...» E mi traeva inquieto
 nel salone, talvolta, con un atto
 che leggeva lentissimo, in segreto.
 Io l’ascoltavo docile, distratto
 da quell’odor d’inchiostro putrefatto,
 da quel disegno strano del tappeto,

da quel salone buio e troppo vasto...
 «... la Marchesa fuggì... Le spese cieche...»
 da quel parato a ghirlandette, a greche...
 «dell’ottocento e dieci, ma il catasto...»
 da quel tic-tac dell’orologio guasto...
 «...l’ipotecario è morto, e l’ipoteche...»

Capiva poi che non capivo niente
 e sbigottiva: «Ma l’ipotecario
 è morto, è morto!!...» – «E se l’ipotecario
 è morto, allora...».²¹

È curioso che sotto il titolo del Novecento che più di tutti rimanda a una dimensione dialogica, *I colloqui* di Guido Gozzano, siano riunite interazioni verbali lontane come poche altre dal poter essere ricondotte a una forma sana. Che il ricorso all’anti-dialogismo sia stato formalizzato con tanta ostensione e varietà di formule proprio dall’autore dei *Colloqui* sembra un frutto emblematico di quella «articolata reazione di fronte alla miseria della realtà contemporanea»²² che Sanguineti individua alla radice del gesto poetico gozzaniano, descritto e valutato alla luce di «una crisi capitale, non della nostra lirica soltanto, ma di tutta la civiltà letteraria,

²¹ G. Gozzano, *La signorina Felicita ovvero la Felicità*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di A. Rocca, Milano, Mondadori, 1980, p. 170.

²² E. Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 9-10.

di tutta la cultura italiana [...]: una crisi di cui Gozzano fu un testimone e un diagnostico eccezionalmente sensibile e autorevole»²³. Nell'esempio riportato, la patologia sembra connessa a un problema di saturazione; al fondo, i *veri colloqui* del libro non sarebbero quelli posticci con i vari attori ma quelli che il soggetto intrattiene con se stesso, rispetto ai quali le voci altrui agiscono come un elemento disturbante, una chiacchiera che *distræ* («Io l'ascoltavo docile, distratto», «Capiva poi che non capivo niente»). Il soggetto è intento all'ascolto dei propri pensieri e alla registrazione delle proprie percezioni sensoriali, facoltà cognitive, rappresentate nella ricchezza della loro gamma (olfatto: «da quell'odor»; vista: «da quel disegno», «da quel parato»; udito: «da quel tic-tac»; spazializzazione: «da quel salone buio e troppo vasto»). L'ospite lo trae nel salotto con fare misterioso e solenne, confidandogli vicende personali di carattere universale: che riguardano i suoi antenati («... la Marchesa fuggì...»), problemi economici («Le spese cieche...»), e soprattutto la morte dell'ipotecario, che si rivela essere il punto nevralgico su cui fa perno, incartandosi, l'intero discorso («E se l'ipotecario / è morto, allora...»); ciò nonostante, queste parole non hanno presa sul destinatario, non attivano nessuno scambio. Il problema della *saturazione*, trasposto nel quadrante dialogico, corrisponde quindi alla mancanza di un *vuoto* per l'altro, la cui parola non produce dialogo (l'Avvocato non risponde) ma costituisce la cornice di un auto-discorso stagiato nel brusio di sottofondo: «i messaggi emessi dall'uno sono, per l'altro, dei disturbi (*bruit*)».²⁴

Gli scambi gozzaniani, in conclusione, non coincidono mai con un momento di presa di consapevolezza dell'*io*, che non solo è *già* cosciente della morte, ma che arriva a ostentare di non essere nemmeno interessato ad ascoltare quanto chi parla gli sta dicendo, qualsiasi siano la natura del messaggio e il rilievo dell'informazione portata. Nel testo conclusivo di *La via del rifugio*, per fare un altro esempio, *L'ultima rinuncia*, un parlante non-identificato informa il Poeta della morte della madre («la tua mamma in sulla porta / fu trovata sola e morta!»);²⁵ la reazione di questi è la disconferma: il Poeta evita di posizionarsi rispetto alla notizia ricevuta, di cui respinge il contenuto contestando la competenza dell'asserente in fatto di morte («Che mi dici, che mi dici, / che mi parli tu di lutto?»), quindi sostenendo di essere intento in un'altra conversazione, percepita ben più significativa («Non intendo ciò che dici / quando parlo con il Tutto»). Rifiutare l'informazione ricevuta, dal punto di vista pragmatico, è un fattore che inficia l'intero scambio: «Considerando la trasmissione di

²³ *Ivi*, p. 10.

²⁴ F. Jacques, *Per un interazionismo forte*, in *La conversazione* cit., pp. 13-28: p. 16.

²⁵ G. Gozzano, *L'ultima rinuncia*, in *Id.*, *Tutte le poesie* cit. p. 131, vv. 69-70.

un'informazione nuova lo scopo dell'enunciazione, la replica sarà congrua se servirà al suo mittente per: prendere atto dell'informazione, dichiarare che non ne era a conoscenza, che ha capito». ²⁶ Il soggetto gozzaniano viene definito in più occasioni da un simile atteggiamento invalidante nei confronti della situazione dialogica. I segmenti discorsivi captati dall'*io*, o per meglio dire che gli giungono quasi disturbandolo, non sono recepiti che come *ciarle* («Che mi ciarli, che mi ciarli?»), ²⁷ al di fuori e nell'interlinea delle quali crescono i *veri colloqui*.

IV. Caproni, *I campi*

«Avanti! Ancora avanti!»
 urlai.
 Il vetturale
 si voltò.
 «Signore,»
 mi fece. «Più avanti
 non ci sono che i campi». ²⁸

L'unico scambio di battute nell'opera di Caproni che coinvolge il soggetto rimanda a una forma di *muro dialogico*: l'istanza dell'*io* infatti, che si manifesta nel comando di proseguire, addirittura *urlato* («Avanti! Ancora avanti!» / urlai) viene bloccata sul nascere dalla risposta del vetturale, che si sottrae all'ingiunzione adducendo la motivazione irreplicabile che il mondo è, in qualche modo, finito (*più avanti non c'è più niente*); niente di più lontano dalla situazione favolistica per cui il dialogo «*prepara all'uscita verso il mondo*». ²⁹ Il libro stesso in cui è inserito, del resto, restituisce un immaginario di tipo apocalittico, in cui il soggetto si ritrova a fare i conti con un mondo sempre più residuale e impraticabile. In eco, risuona il Moretti di *Canto libero di un giorno d'ozio*: «Percorra, salga: *avanti! avanti! avanti!*»; proprio il «vitalismo volontaristico di stampo chiaramente dannunziano» ³⁰ che permea il componimento di Moretti è una componente centrale degli ultimi libri di Caproni, assunta come una retorica bellica che acquista alla lirica la verità incongrua di un'ironia feroce.

²⁶ S. Stati, *Il dialogo* cit. p. 65.

²⁷ G. Gozzano, *L'ultima rinuncia* cit. p. 129 e 131, v. 18 e v. 50.

²⁸ G. Caproni, *I campi*, in *If, L'opera in versi*, a cura di L. Zuliani, Milano, Mondadori, 2009, p. 383.

²⁹ G.P. Caprettini, *Il dialogo nella fiaba. Relazioni interpersonali e strutture narrative*, in *Il dialogo* cit., pp. 187-199: p. 191.

³⁰ M. Villa, *Poesia e ripetizione lessicale. D'Annunzio, Pascoli, primo Novecento*, Pisa, ETS, 2020, p. 221.

Il problema di questo dialogo, in linea con i numerosi componenti caproniani che danno voce a figuranti e comparse che pronunciano una battuta lapidaria ed escono dalla scena, è proprio quello dell'irrePLICABILITÀ: il loro discorso ha una natura spiazzante, tale da inchiodare il soggetto alla sua prima istanza, bloccandone di fatto la possibilità di riposizionarsi. Per usare un'immagine del poeta, il meccanismo dialogico verrebbe in un certo senso *murato vivo*, esautorato cioè della sua vettorialità da uno scarto di senso che l'interlocutore compie rispetto all'enunciato di partenza, pronunciando una sentenza che impedisce qualsiasi replica. In altri termini, la disfunzione di *I campi* rimanda a un problema di fissità delle voci: il movimento richiesto dal dialogo viene (anche letteralmente: *più avanti non c'è niente*) ostacolato o impedito.

Insieme all'offerta tematica della morte, una situazione argomentativa tra le più ricorrenti negli episodi dialogici del Novecento è proprio l'epifania del niente, che contribuisce all'emergenza di un sentimento di perdita e di finitudine, di generalizzato spaesamento e, più in generale, a un immaginario apocalittico; in particolare, sembra che l'epifania del niente propria del dialogismo lirico porti alla massima evidenza una questione, già intuita da Harvey Sacks, al cuore della conversazione interumana, ovvero la non «raccontabilità» (*storyable*) della vita «ordinaria» delle «persone normali». Per elaborare questo concetto, il padre dell'Analisi della Conversazione immagina gli esiti relazionalmente catastrofici che un parlante otterrebbe qualora, interrogato sulla sua giornata lavorativa, provasse semplicemente a raccontare il viaggio di ritorno a casa descrivendo cosa vede:

avventurarsi al di fuori dell'essere delle persone normali possiede delle virtù e costi sconosciuti. Immaginate di tornare a casa e descrivere a cosa assomigliavano i prati lungo l'autostrada, che c'erano delle evidenti sfumature di verde, alcune delle quali erano apparse solo ieri a causa della pioggia: allora noterete sicuramente dello sconcerto nel vostro interlocutore. [...] Questo per accennare ai costi che la gente paga quando si avventura, anche se per poco, nell'impresa di trasformare la propria vita in un'epica.³¹

Curiosamente, Sacks parla del prezzo che un individuo deve pagare per portare un po' di «epica» nella «propria vita». Se dunque, nelle conversazioni ordinarie, «qualora si fosse nascosto qualcosa, quando lo si racconta ci si accorgerebbe che non era niente di che»,³² sembra che nella lirica valga il contrario: la frequenza dell'epifania del niente negli episodi dialogici del Novecento permuterebbe l'assunto della *Dialogical Self Theory* di

³¹ H. Sacks, *L'analisi della conversazione*, a cura di E. Caniglia, Roma, Armando, 2007, pp. 40-43.

³² *Ibidem*.

Hubert Hermans, «Dialogue cannot be realized without the recognition of the existence of a basic epistemological uncertainty»,³³ in una risultante apocalittica, per cui l'incertezza epistemologica, oltre a essere alla base della pratica del dialogo, ne sarebbe anche un prodotto finale.

V. Vittorio Sereni, *Un posto di vacanza*, V

Viene uno, con modi e accenti di truppa da sbarco
 mi si fa davanti avvolto nell'improbabile di chi,
 stato a lungo in un luogo in un diverso tempo
 e ripudiatolo, si riaffaccia per caso, per un'ora:
 «Che ci fai ancora qui in questa bagnarola?»
 «Elio!» riavvampo «Elio. Ma l'hai amato
 anche tu questo posto se dicevi: una grande cucina,
 o una grande sartoria bruegheliana...» Ci pensa un poco su:
 «Una cucina, ho detto?» «Una cucina.»
 «Con cuochi e fantesche? bruegheliana?». «Bruegheliana.»
 «Ah,» dice «e anche sartoria? con gente che taglia e cuce?».
 «Con gente che taglia e cuce». «Ma» dice «dove ce le vedi adesso?».
 «Eh,» dico eludendo «anche oggi ci pescano, al rezzaglio».
 «Ma tu» insiste «tu che ci fai in questa bagnarola?»
 «Ho un lungo conto aperto» gli rispondo.
 «Un conto aperto? di parole?». «Spero non di sole parole.»
 Oracolare ironico gentile sento che sta per sparire.³⁴

L'incontro con Elio nel quinto movimento di *Un posto di vacanza* è contrassegnato da una forte spinta onirica-straniante, i cui principali indicatori sono: l'identica ripetizione, da parte di entrambi i parlanti, delle parole dell'altro; la volatilità tematica, ovvero una tendenza centrifuga rispetto al motivo conduttore dello scambio; l'ingigantimento di dettagli favolistic-grotteschi; la visionarietà dell'incontro, sul modello classico delle epifanie (apparizione improvvisa, oscuro e allegorico scambio di battute, sparizione). Il fatto che l'interlocutore si manifesti e parli soltanto per domandare (e, di conseguenza, chi dice «io» sia messo nella posizione di chi è chiamato a fornire delle risposte) avvicina l'interazione al genere degli interrogatori: tutte e sette le riprese di cui si fa carico sono richieste di spiegazioni o domande di conferma, che in tre casi (il terzo, il quarto e il settimo turno) vengono addirittura duplicate. Rispetto al modulo

³³ H. Hermans, A. Hermans-Konopka, *Dialogical Self Theory. Positioning and Counter-Positioning in a Globalizing Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 179.

³⁴ V. Sereni, *Un posto di vacanza*, in Id., *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995, pp. 230-231.

prototipico degli interrogatori, tuttavia, il tratto saliente sembra dato dal trattamento centrifugo del *topic*, che dopo essere stato introdotto in prima battuta («Che ci fai ancora qui in questa bagnarola?») viene accantonato per quasi tutta la durata dello scambio salvo poi essere ripreso nella zona finale, in prossimità della sparizione della controparte. Se il fulcro della questione (per quanto schiacciato ai due estremi liminari dell'incontro) riguarda prettamente il soggetto (il motivo per cui si trova «ancora») nel *posto di vacanza*, declassato a «bagnarola», quindi la natura del suo «lungo conto aperto»), sembra rilevante come il passaggio centrale del dialogo prenda la deriva di una conversazione *extra moenia*, laddove fuori dalle mura si trovano pullulanti interni fiamminghi, una «cucina [...] bruegheliana», con «cuochi e fantesche», e una «sartoria [...] con gente che taglia e cuce»; a proposito di questo passaggio centrale, sembra importante rimarcare le avversative in prima posizione (v. 31, v. 37 e v. 39), segno di come lo scambio proceda per spinte contrastive.

Il trattamento dei *verba dicendi* si rivela una cartina tornasole della dinamica interazionale. Risalta, in particolare, la specularità dei primi predicati che espletano tale funzione (pur non essendo verbi dichiarativi), i quali denotano due reazioni antitetiche: l'infiammarsi dell'*io* («riavvampo», v. 31) e il ripiegamento meditativo di «Elio» («Ci pensa un poco su», v. 33); perfino l'iperonimo *dire*, che entra in cortocircuito nei versi centrali, diventa, nel suo minimalismo, una marca differenziale: se in riferimento ai turni dell'interlocutore «avvolto nell'improbabile» mantiene infatti la sua neutralità («dice», v. 36; «dice», v. 37), nel momento in cui viene prestato alle parole dell'*io* si aggancia emblematicamente a una figura di soppressione («dico eludendo», v. 38). Soltanto alla fine, quando l'apparso rinnova l'istanza iniziale («insiste», v. 39), il parlare del soggetto, soddisfacendo la richiesta di spiegazione, si ristabilizza in un neutro *rispondere* («Ho un lungo conto aperto» gli rispondo», v. 40).

I quattro turni centrali corrispondono dunque al movimento riposizionale tramite cui l'interlocutore considera e respinge l'istanza affiliativa proposta dall'*io* per riprendere con più forza («Ma tu» insiste «tu») il motivo conflittuale originario; se, in un primo momento, questi sembra essere preso in contropiede («Una cucina, ho detto?»), trova poco oltre l'argomento di contrattacco: «Ma» dice «dove ce le vedi adesso?». *Anche fosse stato come dici, ora è diverso*. È in questo passaggio che il dispositivo straniante, attivato dalla ripetizione per cui ogni parlante ripropone il materiale dell'altro («Una cucina [...]» «Una cucina.» / [...] «bruegheliana?». «Bruegheliana.» / [...] «con gente che taglia e cuce?». / «Con gente che

taglia e cuce”)), allude a una «condizione di torpore spirituale». ³⁵ Come scrive Spitzer a proposito dell'intreccio tra discorso e replica,

la ripetizione di segmenti del discorso dell'interlocutore può avere scopi assai diversi: può nascere dal disappunto per quello che è stato detto, e allora con la ripetizione si cerca di rimediare, anzi di migliorare quanto ha detto il parlante. Con la ripresa di un segmento del discorso del parlante, per il fatto stesso che avviene uno scambio tra gli interlocutori, si verifica un mutamento di registro: le parole dell'altro sulla nostra bocca hanno sempre un suono estraneo, e persino sprezzante, caricaturale, grottesco. ³⁶

Questa dimensione grottesca del dialogo risulta tanto più spiazzante se si considera che l'incontro è finalizzato al motivo del *redde rationem* (che comporta l'assunzione di un'identità locale: *sono qui perché* «“ho un lungo conto aperto”»): «“Un conto aperto? di parole?”. “Spero non di sole parole”». La negazione, di nuovo, implica un'affermazione: un conto *anche* di parole.

VI. Edoardo Sanguineti, *Purgatorio de l'Inferno*, 2

– non amo
(disse poi); (le azioni simboliche, intendeva); ma Fautrier disse:
ora ci penso io (in tutti i sensi) –
poi Calvino mi disse
(al Norman) che Pavese diceva; allora dissi (a me stesso): spiegherò;
proprio le medesime cose (di Paz); anche questo (spiegherò); (anche
questo non poter[ti] amare); di altro si deve, dunque, parlare (io dissi):
di altro (ormai) dire (dirò): spiegherò; una poesia (dissi) scriverò: sul
fascismo: ³⁷

L'ultimo caso di disfunzione dialogica, il *loop*, prende come campione *Purgatorio de l'Inferno*, 2 (in *Triperuno*, 1964) di Sanguineti. I *verba dicendi* (almeno quattordici in un'economia di soli otto versi) girano a vuoto nello spazio testuale, senza organizzarsi in una struttura discorsiva compiuta, come se l'intero quadrante del gioco fosse esploso, o come se le «regole precise del gioco [...] giungessero alla pratica finale di un gioco senza regole», ³⁸ gli esasperanti connettivi (*allora, anche, dunque, ormai*) sono la

³⁵ F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2010, p. 153.

³⁶ L. Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, a cura di C. Caffi e C. Segre, Milano, il Saggiatore, 2007, p. 239.

³⁷ E. Sanguineti, *Purgatorio de l'Inferno*, 2, in Id., *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 32.

³⁸ S. Colangelo, *Il soggetto nella poesia del Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 2009, pp. 111-112.

macchina di una retorica a-referenziale, che disconferma cioè la referenza e accampa nomi propri sul niente («poi Calvino mi disse / (al Norman) che Pavese diceva»), facendo detonare la perentorietà della dichiarazione finale. Riprendendo un'immagine di Bice Mortara Garavelli, l'impressione è quella di un «gioco di scatole cinesi dove, col moltiplicarsi dei piani enunciativi ($E_1, E_2, E_3... E_n$) si moltiplicano anche i locutori ($L_1, L_2, L_3... L_n$)»: ³⁹ dentro la scatola non c'è un enunciato ma un'altra scatola (con dentro un'altra scatola). Per riprendere una domanda Emmanuel Levinas,

*l'inquietudine nuova del linguaggio-che-va-alla-deriva non annuncia, forse, senza perifrasi, ormai impossibili o totalmente sprovviste di forza di persuasione, la fine del mondo? Il tempo non trasmette più il suo senso nella simultaneità delle frasi. Le proposizioni non riescono più a mettere insieme le cose.*⁴⁰

Proprio i «vuoti di significato», del resto, specularmente all'«enfaticizzazione di parole dal valore semantico debole o nullo», in quanto prodotti di «un uso del linguaggio come sottrattore di senso», costituiscono non solo uno dei principali «meccanismi di corruzione del pensiero e di induzione all'ottenebramento e alla soccombenza», ma anche «forse il più trascurato dei processi di condizionamento, da Aristotele alla PNL (Programmazione Neuro-Linguistica)».⁴¹

Posta dunque la risoluzione del rompicapo come fine ultimo dell'insieme delle mosse, il gioco del quindici si fonda su due tipi di mobilità: una mobilità che ha successo e una mobilità che non ha successo; ogni singolo spostamento può o avvicinare o allontanare dalla soluzione, che non può essere che una. Per contro, è difficile (per non dire impossibile) che un dialogo riposi su soluzioni e fini univoci: anche nel caso di una micro-interazione innescata per ottenere l'informazione più triviale (per esempio l'ora), il ventaglio di risposte possibili (tutte a un diverso grado di euprassia, congruità, preferibilità e via dicendo), senza contare le eventuali contro-risposte e ribattute, non è misurabile – né quando si tratti di dialoghi reali né tanto meno in poesia, dove domina la costante pluralità di livelli. Di conseguenza, il successo di ogni mobilitazione (ossia di ogni singola battuta, mossa enunciativa, presa di turno) è irriducibile a un'obiettivo misurabilità, specie per un osservatore esterno; c'è un punto non misurabile al cuore del gesto lirico, raggiunto il quale l'analisi rimbalza.

³⁹ B. Mortara Garavelli, *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso*, Palermo, Sellerio, 1985, p. 21.

⁴⁰ E. Levinas, *Nomi propri*, a cura di F.P. Ciglia, Bologna, Marietti, 1984, p. 4.

⁴¹ R. Scarpa, *Lo stile dell'abuso. Violenza domestica e linguaggio*, Roma, Treccani, 2021, p. 28.

Quando il testo si scinde in un sistema di attori cui è dato diritto di parola e che si parlano tra loro, producendo almeno una coppia di battute adiacenti, si attiva la *funzione dialogica*. Analizzare i micro-riposizionamenti reciproci fra il soggetto e i suoi interlocutori può portare nelle prosimità di questo centro: per riprendere un esempio già fatto, la micro-interruzione di *I campi* si gioca su un'offerta tematica centrale non solo del libro cui appartiene, *Il muro della terra*, ma della poetica tutta di Caproni (cioè il motivo ricorrente di un mondo in progressiva cancellazione, incorniciato da gesti cerimoniosi e fulminee comparse), come se nell'espedito dello scambio di battute si riproducesse in scala il sistema dell'intera opera.

Ma nei testi analizzati l'espedito dialogico sembra portare il marchio di un difetto di fabbrica, un malfunzionamento originale: sviluppando la metafora, è come se il rompicapo del quindici non domandasse più di riordinare una sequenza numerica logica scomposta, ma di scomporla ulteriormente o disinnescarne la logicità, mettendone in crisi il senso e facendo saltare il gioco. A questa *funzione anti-dialogica* risponde gran parte degli episodi del Novecento: l'espedito dello scambio di battute favorisce una comunicazione disfunzionale, che si realizza a vari livelli compresi fra l'afasia e la balbuzie, l'incompetenza pragmatica e, immancabile, il conflitto. A questa si riconducono le varie forme di scarto e muro dialogico, di squilibrio nella redistribuzione della *speakership*, di scontro; capita che il dialogo ricalchi i moduli dei processi giudiziari, delle inquisizioni e degli interrogatori; di rado rimanda a un rapporto pacificato, e anche in questi casi è connotato da elementi grotteschi.

In conclusione, il dialogismo nella poesia italiana del XX secolo sembra l'espedito della crisi, una crisi che lo scambio verbale porta a espressione e mette in scena. Se leggiamo queste interazioni cercando di rispondere a domande tipo *qual è l'occasione dialogica?*, *quale acquisizione di senso porta il dialogo?*, *come si articola*, e *in che toni*, *lo scambio fra gli interlocutori?*, si affaccia a rispondere una sintomatologia variamente ridistribuita fra i macro-poli della difficoltà della comunicazione (spesso il dialogo non arriva a realizzarsi e i *verba dicendi* e i «conati allocutivi»⁴² si accumulano in turbolenze che non scatenano uno scambio diretto) e del conflitto: lo scambio diviene portatore di un senso intrattabile, o gli interlocutori portano avanti un discorso su piani inconciliabili fra loro. Il dialogo tende a essere attivato come elemento problematizzante o da problematizzare, indicando in molti casi l'impossibilità del dialogo stesso, la comunicazione andata in macerie.

⁴² N. Scaffai, *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci, 2015, p. 160.