

Stefano Colangelo

**Fonomanzie. Appunti preliminari sul plurilinguismo poetico.**

## Résumé

Cet article propose une esquisse de typologie du plurilinguisme poétique dans la modernité italienne, à travers des exemples tirés d'Alberto Savinio, Emilio Villa, Andrea Zanzotto et Patrizia Vicinelli, sur fond d'une scène culturelle bien complexe, changeante, et multilingue elle-même. Il s'agit de préciser les contours de certaines catégories à l'œuvre, inhérentes à la pratique du plurilinguisme et à l'histoire de la poétique : l'*Inscape*, d'origine hopkinsienne, l'*optique* plurilingue, la position du *dialecte* comme élément de poétique et le retour, enfin, au pouvoir de la *voix* comme racine germinale et finale du plurilinguisme.

## Riassunto

Questo articolo traccia un'ipotesi preliminare di tipologia del plurilinguismo poetico nella modernità e contemporaneità italiana, attraverso esempi tratti da Alberto Savinio, Emilio Villa, Andrea Zanzotto e Patrizia Vicinelli, nel contesto di una scena culturale complessa, multilingue essa stessa, e in continua metamorfosi. Si tenta dunque di impostare alcune categorie di trasformazione, connesse alla pratica del plurilinguismo e alla storia delle poetiche : lo *Inscape*, di origine hopkinsiana, e l'*ottica* plurilingue, la posizione del dialetto come strumento di poetica e il ritorno finale alle potenzialità della *voce* come radice germinale e finale del plurilinguismo.

## Mots-clefs

Plurilinguisme – Savinio – Villa – Zanzotto – Vicinelli.

## Parole chiave

Plurilinguismo – Savinio – Villa – Zanzotto – Vicinelli.

## Référence électronique

Stefano Colangelo, « Fonomanzie. Appunti preliminari sul plurilinguismo poetico », *QUADERNA* [en ligne], 2 | 2013, mis en ligne le 25 mars 2014. URL : <http://quaderna.org/fonomanzie-appunti-preliminari-sul-plurilinguismo-poetico>

## Fonomanzie. Appunti preliminari sul plurilinguismo poetico.

Stefano Colangelo  
Università di Bologna

FONOMANZIA. Divinazione attraverso i suoni (*fonie*) emessi dal parlante. Il significato del fenomeno fasisco della lingua è sempre convenzionale e astratto ; non così il senso interiore, più vicino al pensiero immanifesto, abbreviato, agglutinante, sintatticamente predicativo, lingua senza suono costretta a socializzarsi foneticamente e a grammaticalizzarsi.

( Alfredo Giuliani, *Il giovane Max*, 1972 )

La nozione di plurilinguismo poetico che andrà considerata per cenni in queste pagine consiste – occorre subito precisarlo – in un *effetto*. Un effetto, inteso come approdo di un processo, di un itinerario più o meno soggettivamente perseguito ; ma anche come un modo di riprodurre quel processo e quell'itinerario, per strategia mimetica e per sintesi. Si intenderà così, prima di tutto, come *effetto plurilingue* un modo di riascolto, di riproduzione mediata, sintetica, dell'acquisizione linguistica e delle sue difficoltà, dei suoi traumi e delle loro conseguenze ; la rappresentazione di un contatto, di un conflitto tra due o più lingue disposte l'una vicino all'altra, e l'orientamento a percepire il testo che ospita questa rappresentazione come uno scenario sperimentale, pronto ogni volta alla formazione di nuova lingua.

In questo senso, il plurilinguismo può essere considerato come una sorta di implicito appello al lettore sulla complessità fenomenologica del codice linguistico. Nella contingenza di un singolo testo, l'effetto plurilingue ricorderà a chi legge che la lingua non è una e indivisibile<sup>1</sup>, e che il sistema stratificato che la compone può presentare una consistenza irregolarmente permeabile, molto spesso opaca, alla relazione interpretativa. Così, l'effetto plurilingue porterà con sé una certa tendenza all'oscurità, alla concentrazione di soglie e ostacoli di fronte alla letteralità del testo : una letteralità che l'effetto stesso dichiarerà illusoria, ogni volta che l'ignoto della lingua straniera – propagato per un'intera opera, oppure raccolto in frammento, in sequenza o in ideogramma – chiamerà il lettore fuori da un orizzonte unitario, e gli chiederà non tanto di essere tradotto, ma di essere riascoltato, riconosciuto così com'è, a partire da una certa distanza.

Una simile attitudine resta difficile da ridurre a un semplice elenco di tipi. Alla diversità delle lingue rispondono infatti diverse strategie compensative, collegate – nei

---

<sup>1</sup> Rainier Grutman, « Le bilinguisme littéraire come relation intersystémique », *Canadian Review of Comparative Literature*, 3-4, 1990, p. 199.

termini opportunamente delineati da Rainier Grutman – a « motivazioni »<sup>2</sup> contestuali, ma anche a una evidenza performativa dell'effetto plurilingue. Opaca alla codificazione e alla traduzione, ogni lingua coinvolta in tale effetto fonda una propria qualità performativa : si affida all'esecuzione, si riafferma come voce della differenza, testimonia la presenza di detriti, schegge frammentarie, ramificazioni irrisolte dall'unità linguistica del progetto testuale.

Al lettore italiano non mancano esempi fondativi di questa stretta relazione tra performatività e intraducibilità. Il breve monologo di Arnaut Daniel in *Inferno* XXVI, 140-147, composto in una lingua ricostruita attraverso una serie di richiami testuali alla produzione lirica del trovatore-personaggio, testimonia la continuità con una tradizione eteroglossa, al culmine della quale Dante colloca la propria opera, ma dà anche voce concreta all'intenzione di allontanamento dal canone trobadorico, che proprio in ragione di una sua parziale opacità alla traduzione può essere teleologicamente ricompreso nel progetto della *Commedia*.

La diversità delle lingue lascia d'altronde una consistente traccia semantica, nella *Commedia*, anche quando gli idiomi non sono attestati se non nell'invenzione, come la « voce chioccia » con la quale Plutone invoca l'autorità infera : « Papè Satàn, papè Satàn, aleppe » (*Inferno* VII, 1); lingua incognita come premonitrice di terra incognita, dove l'unico lemma di immediata codificazione letterale è declinato con il morfema « /e/ » che chiude tutti gli altri lemmi, più o meno latamente riconducibili al vocativo e all'imperativo. La letteralità non è pienamente disvelata, ma ne restano frammenti strutturali eloquenti, che caricano la scena di un elemento di distanza, di non-traducibilità e di evidenza performativa, perturbante per i lettori di oggi quanto per una comunità interpretativa del Trecento.

Allo stesso modo, la « lingua d'oltremare » che parlano gli emigranti tornati a Caprona dall'Ohio, in quel testo paradigmatico che è *Italy*, a conclusione dei *Primi poemetti* del 1904 di Pascoli, è una marca di distanza che racchiude, è vero, un'intenzione realista: le tre generazioni impegnate in quel temporaneo viaggio di ritorno hanno acquisito la nuova lingua in modo differente, e ora la innestano in quella delle loro origini, in gradazioni diverse, in una tipologia multiforme di straniamento sociolinguistico. Ma non è secondario, nel progetto pascoliano, l'effetto performativo di quella lingua mescolata e pluristratificata. Così parla, per esempio, Beppe, ovvero Ioe, un po' l'Enea di questa scena, con la generazione precedente sulle spalle e quella successiva ancora da crescere:

[...] « *Oh yes*, è fiero... vi saluta...

molti bisini, *oh yes*... No, tiene un fruttistendo... *Oh yes*, vende checche, candi, scrima...  
Conta moneta : può campar coi frutti...

Il baschetto non rende come prima...  
*Yes*, un salone, che ci ha tanti bordi...  
*Yes*, l'ho rivisto nel pigliar la stima... »<sup>3</sup>.

---

2 Rainier Grutman, « Les motivations de l'hétérolinguisme : réalisme, composition, esthétique », *Eteroglossia e plurilinguismo letterario. II. Plurilinguismo e letteratura*, Atti del XXVIII Convegno interuniversitario di Bressanone (6-9 luglio 2000), dir. Furio Brugnolo et Vincenzo Orioles, Roma, Il Calamo, 2002, p. 329-350.

3 Giovanni Pascoli, « Italy », *Primi poemetti [1897-1904]*, V, vv. 11-18, in *Poesie*, vol. I, ed. A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1981, p. 314.

*Italy* non solo rappresenta, ma riascolta a distanza l'acquisizione di una lingua, in un contesto sociale e geografico determinato. Di per sé, la « lingua d'oltremare » pascoliana appare proprio una scelta di sonorizzazione, di resa ritmica e melodrammatica di una lingua indifesa, risuonante da una specie di distanza naturale, che espone e rivendica l'artificio della propria minorità. Si tratta, appunto, di nuova lingua, appena formata. Di una lingua antisistemica, fragile, apertamente transitoria nel suo passaggio fra le strutture metriche e sceniche, nell'economia contestuale del poemetto. Una transitorietà che per Pascoli significa mortalità; quindi – irrevocabilmente – poeticità.

### **Idiomatico - Multilingue**

Occorre tornare alla relazione tra distanza performativa e *difficoltà* dell'effetto plurilingue, riflettendo su un poeta attraverso l'orecchio intimo del suo traduttore. Si tratta di Gerard Manley Hopkins – il « terribile cristallo », nella definizione del suo sodale e contemporaneo Coventry Patmore – così come viene riascoltato, riaggregato dalla riflessione e dalla memoria di Pierre Leyris, nel volume postumo *La chambre du traducteur*<sup>4</sup>, curato nel 2007 da Bérengère Cournut. In questo libro, che è insieme un repertorio di teoria della traduzione e una serie di ricordi sulla prassi del traduttore e sulle sue difficoltà, si trova qui la definizione, in forma di fulminea scheda introduttiva, di un poeta « arduo », e tuttavia non « oscuro » ; la maniera più equilibrata, si potrebbe dire, per svincolare la difficoltà di lettura dalle costellazioni metaforiche del buio, della nebbia, dell'arbitrarietà confusa. E insieme, però, il riconoscimento dell'insufficienza di un'altra metafora, anche più suggestiva : quella del cristallo, dovuta, come si diceva, all'immaginazione di Patmore. Il cristallo riflette, ma non palpita, non vibra – avverte ora Leyris nel capitolo dedicato a Hopkins. La difficoltà per il traduttore prende un forte carattere idiomatico : prima di tutto innesca un conflitto culturale tra l'elemento linguistico latino – dotto, ecclesiastico, sapienziale – e il vocabolario sassone ; e al tempo stesso ricerca anche un equilibrio, un bilanciamento vitale, tra la desuetudine e la dispersione di energia. Tra i due modi, insomma, nei quali una lingua può morire : la cristallizzazione delle forme e, dal lato opposto, l'allentamento delle corde, la caduta di tensione. Così, Hopkins suona all'orecchio di Leyris come un'impressionante forzatura delle « virtualità della lingua »<sup>5</sup>. Lo scandaglio del passato, il suo riuso impervio degli idiomi regionali, concorrono infatti a ricostruire un progetto ritmico, che sollecita all'estremo le valenze aggregative e combinatorie della tecnica del verso ereditata dalle sue autorità di lettura, in particolare da Shakespeare. Più il testo è orientato alla prova di tali virtualità, più diventa *idiomatico* : più appare, cioè, aggrappato alle consuetudini di una lingua già morta, oppure all'isolamento di una lingua minore, locale, fuori mano.

Ma una lettura fedele a Hopkins chiede di affrontare le sue contraddizioni, attraversando parola per parola un conflitto di lingue *virtualmente* diverse. Hopkins ha inventato un termine, per questa necessità di percezione profonda delle virtualità semantiche di ogni singola parola : *Inscape* ; un termine che persino Leyris dichiara intraducibile, e che designa la pluralità di risposdenze situata negli strati storici di un lemma o di un sintagma, e colta in un punto specifico della catena comunicativa e del

---

<sup>4</sup> Pierre Leyris, *La chambre du traducteur*, Paris, José Corti, 2007, p. 151-167.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 155.

progetto ritmico. Una sorta di dominio interno, che si fa simile a quella mediazione mentale, a quella molteplicità di percezioni che determina la costruzione visiva di un paesaggio ; un dominio composto, però, di qualità sensibili, di peculiarità aggregative, che finisce per annullare – nel solo manifestarsi di un vocabolo – il confine tra l'*idiomatico* e il *multilingue*. Nell'*Inscape* ogni parola diventa stratigrafia, diventa paesaggio : l'*idiomatico* e il *multilingue* agiscono secondo le stesse proprietà definitorie e esplorative. Una parola è scelta perché porta con sé le diverse ramificazioni del suo cammino storico, ma anche i suoi orizzonti di estraneità, di distanza dal parlante e dal lettore. L'*idiomatico* è insomma una funzione virtuale del *multilingue*, e viceversa. Per questo, l'idea di *Inscape* fatica a trovare, nello sforzo di definizione di Hopkins, un corrispettivo in ciò che la *melodia* è per la musica ; e fatica pure nell'adattarsi a diventare sinonimo di *pattern*, in senso ritmico, o di *design* ; perché *pattern* e *design* – come si ricava da una corrispondenza con Robert Bridges del febbraio 1879 – hanno la virtù di essere distintivi, e nel concetto di *Inscape* quella medesima virtù finisce per trasformarsi, paradossalmente, in un vizio<sup>6</sup>.

*Inscape* è una pratica dell'intreccio, dunque, e non della determinazione a distinguere. Dentro la sua tensione conoscitiva ogni parola sperimenta, attraverso il suo nuovo concatenarsi, una specie di *acculturazione* interna, una lotta in sofferenza contro la propria fragilità, un potere di resuscitare e ricombinarsi, anche al di fuori del codice linguistico. La sua consistenza concreta viene dalla teoria del linguaggio di Aristotele, cioè da quell'idea di « strettissima correlazione [...] – così come l'ha individuata Patrizia Laspia, quando ha ricostruito le origini ippocratiche della nozione aristotelica del linguaggio – fra lingua e vita, fra organizzazione linguistica e organizzazione biologica »<sup>7</sup>; una proprietà che avvicina il fenomeno dell'articolazione al funzionamento di un corpo vivente, le cui parti non lavorano in maniera lineare e discreta, ma secondo la coerenza sistematica « dell'unità, e della complessità, insita nella struttura dell'organismo biologico »<sup>8</sup>.

Questa concezione, che evidenzia la corporeità come origine e approdo dell'atto linguistico, conforma di sé la riflessione poetica di Hopkins : allievo e superatore, in questo senso, di Wordsworth e di Pater. Scriverà, anzi, Geoffrey Hartman che in Hopkins « la parola diventa, per così dire, un frutto del corpo »<sup>9</sup>. E anche in ragione di questa biologia della parola il concetto di *Inscape* realizza una somma di virtualità imprevedibili, delle quali il testo è luogo necessario non solo di realizzazione, ma – ancora metaforicamente – di cura, di terapia.

### Microscopico – Telescopico

Il plurilinguismo poetico è il luogo nel quale tendono dunque a identificarsi l'intraducibile e il performativo, il *multilingue* e l'*idiomatico*. E se è vero che l'esperienza letteraria plurilingue non nasce con le avanguardie europee del primo quarto del Novecento, né le comprende a pieno, né le distingue del tutto, è forse anche opportuno riconsiderare il plurilinguismo, nel suo insieme, come un esercizio privilegiato

---

6 Gerard Manley Hopkins, *The Poems. Fourth Edition*, ed. W.H. Gardner et N.H. Mackenzie, London, Oxford UP, 1967, p. 240.

7 Patrizia Laspia, *L'articolazione linguistica. Origini biologiche di una metafora*, Roma, Nuova Italia Scientifica, 1997, p. 59.

8 *Ibidem*, p. 67.

9 Geoffrey H. Hartman, *The Unmediated Vision. An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke and Valéry* [1954], New York, Harcourt, Brace and World, 1966, p. 132.

dell'avanguardia, e in particolare come una di quelle *pragmatiche* del testo – l'insieme degli strumenti, cioè, con i quali l'opera prende a discutere attivamente, talvolta in modo aggressivo, l'orizzonte del lettore : lo provoca e lo giudica, lo spaesa, sottoponendolo a un campo di sollecitazioni traumatiche, gioiosamente contraddittorie. Qui non occorre rileggere la vicenda del plurilinguismo in quell'interazione di contesti, e in quel conflitto di culture. Si tenterà appena, al contrario, di registrare la sua presenza come campo di forza, come repertorio di risorse potenziali.

Certi modelli, certi esempi, è come se lasciassero tracce simili alle traiettorie del pattinatore, evocate da Benjamin nella *Piccola storia della fotografia*<sup>10</sup> ; tracce delle quali il pattinatore stesso non potrebbe avvedersi, se non guardando dall'alto la superficie di ghiaccio che i suoi movimenti hanno appena inciso. Così è accaduto, probabilmente, al *Prélude* dell'*Hermaphrodito* di Savinio, che ha disegnato nella storia delle avanguardie un arabesco irriducibile persino allo sguardo retrospettivo del suo autore: una soglia di rinuncia alla musica, un misto di versi, prosa e scrittura scenica; un teatro delle lingue, dove l'italiano e il francese – e altre comparse minori – funzionano, se si può dire così, da personaggi.

Il *milieu* di *Hermaphrodito* elegge l'interazione delle lingue a nutrimento primario: basta anche solo nominare Marinetti, Soffici, Ungaretti, per intenderci ; tutte esperienze nelle quali la fissità dell'*idioma*, la lingua *propria*, si pone metaforicamente al centro di una sfera, liberamente percorribile da ogni punto a ogni punto ; una sfera, tuttavia, osservabile essa stessa, da parte di un ipotetico sguardo d'insieme esterno, in continuo movimento rispetto alle sollecitazioni più disparate, dal culto per la meccanica, all'orfismo, ai *ballets russes*. Movimento su movimento, insomma, anche nella riconsiderazione generale del rapporto tra poesia e lingua, e tra lingua e cultura. Nella pratica letteraria di Savinio funziona un impulso all'autotraduzione interna, che compendia l'attitudine "agostinianamente" positiva dell'approccio alle lingue, così descritta da Benvenuto Terracini :

i valori formali che più ci colpiscono nella lingua dell'originale ci stimolano l'ingegno per riscoprirli nella nostra [...]. Lo spirito della propria lingua par suggerire al parlante le categorie del pensiero e lo rende effettivamente disposto ad elaborare le forme entro le quali la sua personalità si è educata e sviluppata. Ma sappiamo d'altra parte che il parlante, sotto la spinta della propria attività espressiva, è capace di spostare il sistema in qualsiasi direzione e nella misura in cui gli occorre<sup>11</sup>.

Chi rilegge la produzione di Savinio successiva a *Hermaphrodito* – quella saggistica, di viaggio o di giocosa ermeneutica autobiografica, si rende conto che il primo tra i « valori formali » che muovono l'impulso allo scandaglio interlinguistico è l'etimologia ; e che il demone etimologico ha potuto funzionare, sin dall'inizio, come un gioco di lenti di ingrandimento, riversandosi con totale continuità dall'italiano al francese, nel contesto internazionale in cui nasceva, di fatto, il Savinio scrittore, e in cui *Hermaphrodito* si andava formando come prodotto culturale multilingue, ancora prima del suo approdo alla fisionomia del libro : i primi segmenti sulle "Soirées de Paris" di Guillaume Apollinaire, dal 1914 ; i successivi sulla "Voce" di Giuseppe De Robertis, dal 1916.

---

<sup>10</sup> Walter Benjamin, *Piccola storia della fotografia* [1931], tr. M.C. Coldagelli, Milano, Skira, 2011.

<sup>11</sup> Benvenuto Terracini, *Conflitti di lingue e di cultura* [1957, rielaborata rispetto all'edizione argentina in lingua spagnola del 1951], Torino, Einaudi, 1991, p. 81-82.

Troppa seriosità, va detto, guasta il gioco. L'etimologia saviniana è una scienza obliqua, evanescente, scritta con l'inchiostro simpatico; un repertorio di risultati disattesi; una disciplina del divertimento – più o meno etimologicamente inteso, anch'esso, come deviazione da una via tracciata per consuetudine. Il sottotitolo di *Hermaphrodito, Microscopio – Telescopio*, suggerisce l'idea che la sfera multilingue consista in uno spazio visibile, osservabile: dai minimi elementi della tavola periodica allo spazio cosmico. E in effetti la prima scena del *Prélude* introduttivo è una « tête transparente »<sup>12</sup> piena di idee-figure che si rincorrono, giocano, fanno capriole e scompaiono. Ciò che lasciano, nel cosmo sferico di quella testa, è la « mi-mort », la stupefazione sonora che fa il controcanto alla lirica, in un francese festosamente paronomastico e insieme vagamente funerario, dove si saggia, con la curiosità dei bambini che stanno per distruggere i loro giochi, la superficie linguistica di Laforgue, in attrito con quella di D'Annunzio:

La voix de la mi-mort est douce...  
 Loin de l'esprit la pamplemousse  
 trop facile à cueillir.  
 Le coco  
 de l'abricot.  
 Un cucurbitacé étrange sert à me nourrir,  
 sort de cachou – mille saveurs infinies,  
 chair molle, –  
 mes dents sans caries  
 s'y collent...  
 puis s'y enfoncent jusqu'à l'oubli...  
 Horreur! – cachez sous le water-proof  
 la plante qu'on nomme : « .....! »  
 astre futile qui croît  
 dans les caissons de bois<sup>13</sup>.

La mente, la *tête transparente*, è una sfera di vetro, riverberata nella sfera terrestre. E che può identificarsi, diremmo noi oggi, con la sfera multilingue che rimbalza continuamente nella scrittura di Savinio. Una sfera che fa risuonare in pochi versi i suoi antecedenti popolari, i suoi rapporti culturali, il suo crocevia di corrispondenze, e ne riascolta sorprendentemente la matrice rivoluzionaria<sup>14</sup>. Qualche verso più avanti ecco, per esempio, l'immagine di un interlocutore appartenente ai pochi degni di comprendere la leggerezza, il dinamismo di questo saltare tra le lingue. Si tratta di Ardengo Soffici – toscaniccio e transalpino insieme – che interrompe bruscamente la parodia di un melodramma di ambientazione esotica:

– Silenzio !  
 ché Soffici medita  
 dinanzi al braciere ... Taiahoh !  
 (cris d'une chasse au cerf,  
 dans la nuit)

<sup>12</sup> Alberto Savinio, *Prélude. Tête-Antichambre de ministre, Hermaphrodito e altri romanzi*, éd. A. Tinterri, introduction de A. Giuliani, Milano, Adelphi, 1995, p. 5.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>14</sup> Marco Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*, Roma, Salerno Editrice, 1997, p. 286.

– Silenzio !  
ha l'anima dedita  
al mesto piacere ... Taiaohahoooh ! ...

Oh, guarda guarda quell'afrihâno ! ...  
– gli stringo la mano ;

anzi :  
« Je serr' la main  
de mon ami,  
doux africain  
soyez béni »<sup>15</sup>.

Attraverso questo curioso *sketch* si sviluppa un'interazione tra le due lingue, fino al punto in cui, al termine del *Prélude* di *Hermaphrodito*, l'italiano assume solo per un poco la voce portante. Il *Prélude* mostra infatti, appena più avanti, la scena mentale di una partenza notturna, in cui il personaggio che dice "io" – una figura che si dice limpida, libera nell'identità morale e nella sicurezza dello sguardo, ma anche un dispositivo-attore pronto a farsi meccanico, automatico, per l'esercizio dell'*Inscape*, nell'accezione di cui prima si diceva – sembra volere restituire, a proprio modo, un colore di verità alle parole. L'esercizio multilingue diventa l'itinerario in uno spazio sferico, non lineare. Il suo movimento comincia all'ombra di una coppia di alessandrini degna di una *flânerie*, e prosegue nel riassuntino parodico dell'intera memoria culturale simbolista, incastrata a forza dentro la rima:

L'homme sans mensonges a fini sa journée  
retour sans espoir d'une folle tournée.  
Que voulez-vous, en somme ? ...  
Ah, l'édredon m'assomme ! ...

Reviens ô voyage !  
Orage !  
Rivage !  
Virage !  
mirage ! ...

(È l'ora in cui t'attendo, gentile Oriente ; principe fenicio ; tu, diavolo-galanteria, che sai accarezzare colla magia de' tuoi suffimigi le belle dame quarantenni dalla ganascia tumefatta per flussione gengivale, addormentate sotto i cortinaggi invidiati dal sottoscritto, asceta per forza maggiore – noblesse oblige ! – Oriente, è l'ora ! Vieni, Oriente, genio delle bionde minuscole piramidi ! Vieni, Oriente, satana benefico dei Zampironi !) <sup>16</sup>.

Nelle righe tra parentesi, ecco emergere invece lo stesso mito fondativo, egiziano-orientale, del futurismo; e con esso la struttura a binomio dei vocaboli semanticamente lontani – qui ancora stretti, tuttavia, nella loro cornice un po' *belle époque* – e la ridondanza buffonesca del linguaggio medico e scientifico. L'italiano di Savinio rientra di soppiatto – tra parentesi e in prosa – tra le equidistanze della sfera del *logos*: conquista il punto di dissoluzione del

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 7-8.



francese, per fargli da lente esplorativa, da focalizzazione deformante. Apre, insomma, due porte: quella dell'inconscio, dell'esplorazione onirica, e quella della parodia. Così il dialogo delle due culture, reciprocamente osservate mentre si studiano e si richiamano, fa da meccanismo moltiplicatore di indagini, e l'esperimento plurilingue diventa, per tutto il libro, una questione propriamente ottica, di analisi concentrica, sul fatto che nessuna lingua possiede la verità per se stessa. Perché la verità è in Savinio un fenomeno multiforme, destinato ogni volta a sciogliersi e ricostruirsi nella lente del tempo; una sfera nella quale le lingue, le epoche e le prospettive si guardano e si ascoltano – tra sospetto, benevolenza e ironia.

L'effetto plurilingue si disegna, dunque, come una metafora ottica. Una lingua esplora l'altra, spostando continuamente il proprio punto di osservazione, in una spazialità sferica. Una lingua ottica è una lingua che scandaglia, che osserva – paradossalmente – nel momento in cui condivide il testo con altre lingue, e passa loro la voce, e da esse torna a riceverla. E in un tempo nel quale l'antagonismo giocoso dell'avanguardia non sembra avere più presa, l'esercizio conduce a fare del plurilinguismo una scena totale, una sorta di pagina aperta dell'infinità e dell'origine. È un fenomeno rintracciabile in segmenti consistenti dell'opera poetica di Emilio Villa, la cui oscurità viene sempre più interrogata, oggi, dopo anni di tentennamenti e trascuratezze, come un'esperienza capitale per la poesia contemporanea. Nelle *Diciassette variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, 1955, le lingue sembrano chiamate a raccolta, gradualmente, per osservare l'una nell'altra le strutture del mondo e il loro disgregarsi. Si torna, quasi per impulso epico, a dare del tu a una Musa, a invocarla, ad assicurarsene l'aiuto:

imprestami una battaglia di suggestioni tassative, di zanzare di  
allegrie di classiche maniere o impetuose, decise, non timide né tenere

e caratteristici contatti con tutto quello che il presentimento  
accumulato nel futuro accumula di relativamente straordinario e di  
inconsueta potenza nell'ordine, diciamo così, per paura, per ipotesi,  
per noia terrestre<sup>17</sup>

Il colloquio con la Musa coincide con un'immersione della parola in un tempo e in uno spazio pre-teoretici, pre-discorsivi, nei quali natura e lingua si compenetrano. Il mito della creazione del mondo viene racchiuso in un punto, suscettibile di pura intuizione. Con le parole di Ernst Cassirer : « il pensiero mitico e il pensiero linguistico primario [...] inizialmente non conoscono alcun "contesto dell'esperienza". Infatti la *loro* funzione consiste [...] nell'estrapolare, nell'azione quasi violenta di estrarre e separare. Solo quando una tale azione riesce, quando l'intuizione è compressa in un unico punto e per così dire ridotta a esso, allora si produce l'immagine mitica o linguistica, allora emerge la parola del linguaggio o il mitico dio momentaneo »<sup>18</sup>. E anche qui, nel testo di Villa, è proprio una specie di dio momentaneo a comparire così, verso la fine della prima variazione :

e concentra gli ultimi frantumi di umano intelletto

---

<sup>17</sup> Emilio Villa, *Diciassette variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica* [1955], *Opere poetiche*, I, ed. A. Tagliaferri, Milano, Coliseum, 1989, p. 200.

<sup>18</sup> Ernst Cassirer, *Linguaggio e mito* [1925], tr. G. Alberti, Milano, SE Edizioni, 2003, p. 73.

in un cavo inaccessibile di impropri                    come in un  
palmo di mano o in un lago di aria ragionata  
o musicata aria mentre stridono

sul disco della divinità orizzontale forbice e lesina  
coltello punteruolo pece e spago<sup>19</sup>

Nel caso di Villa, quindi, la diversità delle lingue non è più solo effetto di una relazione ottica, figurata, di reciproco rinnovamento tra le lingue, come in Savinio ; si tratta qui, invece, del teatro della nascita del mondo, il cui linguaggio è rappresentato come una deriva organica. Ciò che sconcerta, poi, nel plurilinguismo progressivamente dilagante delle *Diciassette variazioni*, è il ruolo del *sermo humilis*: la presenza dei dialetti lombardi, per esempio, e il loro patrimonio idiomatico, usato nella ricostruzione di questo teatro dell'origine. Al tempo stesso il latino, il francese, o anche solo la presenza di frammenti parentetici di italiano parlato istituiscono cadenze strutturanti, di enunciazione e di ritorno, ritmando il progressivo babelizzarsi della scrittura, come nella sezione 3:

nous aimions tous beaucoup ça

delle padelle scoppi il buco delle serrature e varie  
filiture dell'aria nel frastuono di cicli e motocicli e nella carie

tu potresti rivelare a tutti quanto veramente buona  
è la febbre! quanto l'ira è breve e l'ebrietà e di che cosa  
vivi di che pane usuale di che cure di che fame quando suona  
il campanello alla porta e non aspetti nessuno di usuale

perché la anziana bagnarola si è smaltata nel bieco  
serale il tripode è caduto con fracasso  
nelle adiacenze e in tutta la nazione mera (mamma  
se fosse mamma capirebbe, se lo fosse!) che palpitazioni  
cardiache cor aestuans cor tremitans cor videns<sup>20</sup>

Ad ogni punto in cui una lingua sembra fissare il fuoco sull'obiettivo del mondo, sulla sua origine e sui suoi barlumi di senso, ne interviene un'altra a rileggere lo stesso cosmo da un'altra fonte, come se tutto ciò che si era già manifestato dovesse riformarsi di nuovo, secondo le leggi – sonore e intuitive, prima di tutto – di una nuova tessitura articolatoria. Il plurilinguismo di Villa è sempre *sul-punto-di*: è sempre a un passo dalla deflagrazione del senso o dalla rivelazione della verità, e scongiura o evita quest'ultimo stadio rifugiandosi nell'estraneità di una lingua nuova. L'inglese così pre-discorsivo, ostentatamente quasi del tutto monosillabico, e fortemente allitterativo della sezione 4, per esempio, dà risultati come questi, nell'atto di innestare tracce del francese comparso già in precedenza:

what is it? native. what and why?  
why, christ, why, we tell. alien.  
I tell: yes. I. native and alien. Signe  
vivant. I. signe signe signe. with mien

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>20</sup> Emilio Villa, *op.cit.*, p. 203.

with deep mien and dark drag<sup>21</sup>.

L'effetto plurilingue porta, in Villa, a una ricerca creaturale. Le lingue funzionano alternativamente come piani di rappresentazione, nei quali una sorta di grande sfera dei linguaggi ruota intorno all'atto nascente del cosmo, mostrandone i movimenti attraverso la lente della singola lingua, la cui articolazione è inscenata sempre diversamente. Il sistema delle variazioni allarga la griglia sonora utilizzabile, come se l'intero alfabeto fonetico dovesse venire chiamato, qui, a formare nuova lingua. La sua sostanza resta fatta di suoni : gruppi morfemici, sillabe ribattute, equivoci interlinguistici ; ma quei suoni restano parti ritmate di un'invocazione, come di un'apostrofe continua al dio nascosto, a quella « divinità orizzontale » colta mentre sta lavorando al disegno del mondo. È un dio che per lunghi tratti se la ride, pesando le sillabe, ricomponendole e verificandone ogni volta la vulnerabilità, la tendenza a franare verso il riso. Il comico, in Villa, è un polo di attrazione cui nemmeno i segmenti più tesi, orientati a un passo dal sublime, possono rinunciare. Ed è un comico a matrice basso-erotica, che il più delle volte fa strada a una sensualità popolaresca, insinuata tra i paramenti, le testimonianze oracolari e le citazioni bibliche. La sezione 8 è eloquente al riguardo:

deum deum deum dixit  
mais rien ne prouvant que

a dit le a dit que le préêtre romon  
pour égorger la pierre[re]  
oxidiane sous la lune dernière  
le pépêtre va tromber trom trom

ah bien, bien bien, ça  
la laimière coule des mamelles  
du soprano Dodoro telles  
telles que : "no! non erubescam !  
cur erubescitis ?"elle  
chanchantait voix vive fanatisme

et ce n'est pas ce que je crois que ce ne soit pas  
pas parce que les lions fébricitants à Mycène  
ont changé ses accents ses couleurs ses temps!  
ont changé : "deux dixit  
non erubescam ! cur erube  
scitis ?" flâneurs bien élevés,  
faquirs fatalistes, dénoncez

et la flumvière coule des veines  
des mamelles du soprano  
sur les néophites obstrués  
par l'hygiène sucrementale  
des sexes des vieux cesexes<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 204-205.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 208-209.

Lingua momentanea e dio momentaneo sono gli attori di una rotazione centrifuga di gesti articolatori, sillabe, nuclei semantici, espressioni idiomatiche e citazioni. Come nei casi precedenti, anche qui le lingue si manifestano attraverso le loro proprietà biologiche, corporali. Ogni lingua è la lente di un'altra, e ogni lingua si rivolge microscopicamente, o telesopicamente, all'altra. L'effetto plurilingue di Villa sembra riunire in sé le qualità esplorative dell'*Inscape* di Hopkins e la capacità di Savinio di costituire il plurilinguismo come uno spazio sferico, attraverso il quale la costruzione della verità viene volta per volta legata a un nuovo cambiamento del punto di osservazione.

### ***Inscape – Landscape***

Il problema del plurilinguismo rasenta, nella poesia italiana del Novecento, quello del dialetto, e spesso vi sconfina. Il dialetto non sembra funzionare come una lingua, bensì come un dispositivo pre-letterario che *pensa* – il verbo è transitivo – il soggetto poetico a partire da un fondo antropologico, nel quale la coincidenza tra *idiomatico* e *plurilingue* non sembra presupponibile nei medesimi termini che abbiamo individuato in precedenza. Che cosa cambia, in effetti, quando nella rete dei rapporti plurilinguistici entra in gioco il dialetto? Il fatto che l'intraducibilità e la performatività – i caratteri che abbiamo brevemente individuato come fondamentali dell'effetto plurilingue – tornino a distinguersi con forza, anziché sovrapporsi e identificarsi. Il dialetto sembra dare voce a tutto ciò che non si può pensare in un certo al di fuori di una precisa sfera idiomatica – confinata in un tempo e in uno spazio antropologico singolarmente ristretti. La sua testimonianza dell'alterità, della disomogeneità dell'esperienza collettiva della lingua appare data come *esposta*, come evidente in sé, non come una attitudine interagente, soggetta a possibili ripensamenti o trasformazioni.

Su questa mancata *dialettizzazione del dialetto*, per usare un paradosso, occorre però considerare un'esperienza poetica insieme decisiva e peculiare, quale è quella di Andrea Zanzotto. Si intitola *Idioma*, nel 1986, la terza parte di una « pseudo-trilogia »<sup>23</sup>, composta dal *Galateo in Bosco*, del 1978, e da *Fosfeni*, del 1983. Questa la precisazione d'autore sulla scelta del titolo :

è da intendere secondo ogni diffrazione etimologica e oltre, dalla pienezza del parlare nascente e incoercibile come singolarissima fioritura, fino al polo opposto della chiusura nella particolarità per cui si arriva al lemma « idiozia ». Lingua, lingua privata, fatto privato e deprivante ; eccesso di privatezza e quindi di chiusura-privazione-deprivazione. Enfasi di particolarità: ma anche, al contrario, mezzo linguistico tutto inteso al traboccarne fuori<sup>24</sup>.

Questa sorta di ossessione limitanea alla lingua era nata in Zanzotto molti anni prima, forse già da *Vocativo*, uscito nel 1957. Ma ora, nella diffrazione etimologica che diventa, come in Savinio, chiave di lettura, e nel riassetarsi della raccolta in un progetto più ampio, la tensione tra quel rinchiudersi idiomatico e quel voler traboccare, al tempo stesso, fuori dal presupposto unitario di una lingua, si fa fortissima. Succede, in *Idioma*, che Zanzotto attribuisca al dialetto una tensione a fuoriuscire da se stesso, a dilagare come un'ansia rivoluzionaria, fuori dalla frontiera di una lingua lineare e maggioritaria. Non

---

<sup>23</sup> Andrea Zanzotto, *Note, Idioma* [1986], *Le poesie e prose scelte*, ed. S. Dal Bianco et G.M. Villalta, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1999, p. 811.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 811.

tanto per rivendicazione, per riconquista di un territorio, bensì per l'emergere di una peculiarità di segno opposto : il dialetto in *Idioma* non è infatti la lingua di uno spazio confinato, rivendicato e terrestre, ma è una sopravvivenza dell'ipotesi di una lingua appartenente, né più né meno, al grande regno dei morti. Ogni parola, nel dialetto di Zanzotto, tende a ripiegarsi, ad acquattarsi nell'orecchio interno del dialetto. Si cristallizza, spesso, in cantilena, in proverbio, in formuletta o filastrocca. E lo fa per testimoniare, per denunciare la propria oltranza, la provenienza da un'immenso deposito grammaticale e conoscitivo che può richiamare la funzione evocativa e creaturale del multilinguismo di Villa. Tuttavia in Zanzotto, a differenza che in Villa, l'effetto plurilingue agisce nella dichiarazione dell'umiltà della lingua, della sottrazione, della spoliazione. Come se l'idioma, per metterci in contatto con la parola dei morti, ci chiedesse di liberarci dalla zavorra che ci soffoca e ci appanna l'udito e lo sguardo.

Su una traccia connessa alla più generale filiazione leopardiana di Zanzotto, anche il dialetto prende insomma a insistere sul lettore con una propria virtualità multilingue, lampeggiante come un varco, come una scommessa necessaria al risveglio delle ombre. Ombre, s'intende, di tutti coloro che sono venuti prima di noi ; che raccontavano, cuocevano i dolci, vendevano i giornali, emigravano, combattevano nella resistenza, e che ora sono ridotti a « calcamonie », a « decalcomanie »<sup>25</sup>. Un risveglio che non sarà dialogo, come non lo era già più in Leopardi, ma che introdurrà alla possibile estensione del *logos* – della concatenazione, del raccordo, del sapersi donare di ogni singola parola – alla grande subfrequenza, al rumore altrimenti impercettibile che fanno i morti. *Inscape* torna a essere così, in Zanzotto, sovrapposizione tra idiomatico e multilingue. E anzi, su questa coincidenza il poeta compie lo sforzo di innestare un'altra, già scoperta per via intuitiva e poi maturata alla luce di eredità psicoanalitiche e lacaniane : il *Landscape*, il paesaggio, il sistema di luoghi che fa da punto di ritorno e di compensazione di quel dialogo con le ombre.

Dagli *Antichi tentativi di false psicoterapie incrociate*, ecco i primi versi di un esempio, che comincia da una identificazione incisiva tra il multilingue e il materno, terribile e immanente sulla fragilità della parola evocata :

Lontana – così vidi io il suo volto oscurarsi  
 sparire nel folto innaturale di una sciarpa  
 nel fatto innaturale di una porta  
 e le ore non mi lasciarono passare  
 mai più : « *L'è 'ncora bonora*  
*a 'ndar casa de scola,*  
*l'è 'l sol su le case –*  
*veceta che ora élo ? »*  
 « *Le do* »  
 « *L'è 'ncora bonora... »*  
 « *Le tre* »  
 « *Le* »

Nel nostro non-sapere.  
 Nel nostro reciproco non-sapere  
 mi avvicino guardingo e ferisco  
 senza ferire spio senza spiare

---

25 Andrea Zanzotto, *Aneme sante e bone, Idioma* [1986], *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 764.

guado senza guardare<sup>26</sup>.

Il sogno, sollecitato dalla psicoterapia, sovrappone alla scena dell'*Inscape* – dell'insieme delle qualità sensibili di ogni singola articolazione sonora – quella del *Landscape*, che compensa la rappresentazione del troncamento, dello stacco violento, della cantilena interrotta. Avvicinarsi, ferire, spiare, guardare tornano qui come predicati di un'interazione, di un atteggiamento dialogico, ma anche di un attraversamento dello spazio. E lo spazio sembra assumere gradualmente in sé i caratteri di un codice di mediazione, di un *logos* che compensa, che tende i ponti, che fa da raccordo. Così accade quasi sempre, nello Zanzotto di questi anni : la funzione *Landscape* è tanto idiomatica e multilingue quanto lo è la funzione *Inscape*. Essa tende anzi a intervenire sulla scena attraverso una sorta di felicità sensoriale paradossalmente compiuta, che può giustificare la continua pretesa di totalità di ogni elemento del paesaggio, che si fa volentieri fissazione, asserzione ostinata. E che non dà luogo, beninteso, a tardivi esercizi di sinestesia; ma a un'emersione di singole qualità fenomeniche, destinate una per una a imporsi e a descriversi. Sono i nomi mutevoli, le parole d'accesso, volta a volta cancellate e rinnovate, di una Natura che è sentita come presente e ordinatrice, ma che resta impossibile da nominare :

e oggi c'è il sole fruttificato dalle gelidità  
circa-rivolte all'assoluto,  
un asprigno  
un'urticanza lieve, esanimante, di gelo –  
segnate, aperte, soffiate realtà nel vento –<sup>27</sup>

E procede anche oltre, fino a compiersi apertamente, il passaggio da *Inscape* a *Landscape*, che giustifica il ritorno, senza soluzione di continuità, dal multilingue all'idiomatico. « Ma io » è la locuzione di passaggio verso la scena del sogno, che risarcisce e – potremmo dire, con una qualche forzatura – consola da ogni genere di oltraggi, sfregi, scompensi :

ma io dirado e sfrondo questi ghiaccioli o glaciazioni

dove è chiaro che i « ghiaccioli », fenomeni individualmente percepibili, si commutano in quelle « glaciazioni » che rispetto alla prima formulazione costituiscono una sorta di *Inscape*, di ripetizione creativa, ma anche di scavo intimo, e di proiezione su una possibile virtualità di piani. E la lettura riprende :

ma io dirado e sfrondo questi ghiaccioli o glaciazioni  
esco dal mio brutto e sono a mezzo-punto bello  
trovo la madre seduta in un angolo oscuro  
in mezzo a tutto questo diresti oceanico sfolgorio  
sfolgorio universale eppure mirato  
come mirato è quell'angolo oscuro<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Andrea Zanzotto, *Lontana – così vidi io...*, *Idioma* [1986], *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 740.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 740.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 740-741.

L'ospitalità alla lingua della madre è ricompensata da un ritornare della visione, in uno strutturarsi e modellizzarsi reciproco di *Inscape* e *Landscape*. Solo a queste condizioni, potremmo dire, Zanzotto può porre in gioco nell'economia del testo una più ampia evocazione, o deplorazione, del divenire storico ; solo a queste condizioni – per venire incontro a un gergo un po' semplificato – egli può farsi poeta civile. Si tratta per lui di una regola interna, quasi di un "fioretto", se è lecito ammiccare così al retroterra più coscientemente idiomático del poeta, alla sua educazione sentimentale ; ci si appoggia alla tenuta, alla salda concretezza di tutti i piani strutturali fin qui enunciati, e si passa direttamente dal sogno alla storia, intesa come rilettura memoriale e come punto di vista critico :

trovo la madre seduta in un angolo oscuro  
a bisbigliare che è ingiusto che diano  
una pensione assai ricca a Donna Rachele  
e a lei solo quella della previdenza sociale, o  
trovo lei un po' esposta a quel vento  
affacciata dalla stradina laterale  
a vedere il traffico nella strada grande  
a constatare il fruscio senza fine  
delle auto che la domenica sera rivomita<sup>29</sup>

Il crocevia tra l'idiomatico e il multilingue, dove la parola si fa ogni volta modello, scavo e proiezione di se stessa in tutto ciò che la circonda, non è mai, nel testo di Zanzotto, sistemato al riparo dall'aggressività del tempo presente. Di quell'idiosincratico, microscopico schema di tensioni, di atti di guerra e di rapporti di forza che ridisegna il mondo grande in un mondo minuscolo e polverizzato. Si potrebbe anzi affermare che in Zanzotto il multilingue non è mai il contingente, il provvisorio, l'incidentale; e che è anzi inscritto, ogni volta – anche quando il suo passaggio tocca il dialetto, che solo apparentemente è un terreno di rappacificazione tra soggetto e storia – nella più ampia sfera di azione dell'*Inscape*, dell'intraducibile, del performativo, di tutte le sue peculiarità germinanti, virtualmente liberate.

### ***Landscape – Voicescape***

Lo stadio conclusivo del nostro esercizio tipologico sull'effetto plurilingue – un esercizio votato alla frustrazione, all'inesaustività programmatica, per il continuo ripresentarsi dei suoi aspetti e delle sue categorie l'una nell'altra – torna a riprendere la funzione della voce, cioè del sonorizzarsi concreto della lingua come fondamento biologico, corporale della pratica del testo. L'effetto plurilingue genera voce e torna alla voce. Le differenze che suscita, i tentativi di traduzione, transcodificazione e adattamento che provoca, ricadono totalmente sulla voce, ne sollecitano i limiti, ne scuotono la quiete e la linearità. La voce diventa così la vera operazione testimoniale e critica dell'effetto plurilingue, perché non può e non vuole, in alcun modo, conciliarne la dialettica sospesa. E nella voce si realizza anche il potenziale rivoluzionario del medesimo effetto plurilingue: la ribellione alla lingua dittatoriale, alla monocoltura dello *slogan*, di tutto ciò che è già straparlato, abusato, mortalmente standardizzato.

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 741.

*Non sempre ricordano* di Patrizia Vicinelli (1943-1991) è un « poema epico »<sup>30</sup>. Il lungo tempo della sua stesura, tra il 1976-77 e il 1985, comprende una latitanza dell'autrice, e un arresto per detenzione di una modesta quantità di hascisch : tutte circostanze perfettamente ricostruite e poste in relazione con i documenti testuali dal saggio introduttivo *Il sogno di evadere tutto*, opera della curatrice dell'edizione più recente dell'opera, Cecilia Bello Miniciacchi<sup>31</sup>, al quale rimandiamo senz'altro. *Non sempre ricordano* non è certamente l'unico esempio di scrittura teatralizzata e vocalizzata, negli anni Settanta e Ottanta. Si può dire anzi che al suo esatto opposto possano collocarsi gli esperimenti di Carmelo Bene, sia in scena che in forma scritta, sull'inconsistenza della *rappresentazione* e sulla trasformazione della parola articolata in pura sonorità. Ecco, si può pensare che *Non sempre ricordano* di Patrizia Vicinelli abbia affidato alla voce, al contrario di Bene, i mezzi di una *rappresentabilità* totale, che assorbe e giustifica la propensione del testo al racconto epico, al taccuino di viaggio e di emergenza, in un'Europa e in un Mediterraneo percorsi più o meno subdolamente da scosse di totalitarismo e repressione. La morfologia del poema presenta otto parti distinte, seguite da due traduzioni parziali – la prima in inglese, e la seconda (ripresa dalla parte settima) in francese.

In che cosa consiste l'effetto plurilingue di quest'opera ostinatamente vocalizzata, performata – nel senso di realizzata e compiuta, oltre che eseguita – da Patrizia Vicinelli sulla pagina e sulla scena *underground*? Prima di tutto da due lingue che sono in realtà una sola, o meglio, una il segnale dell'iper-rappresentabilità dell'altra. Si tratta del testo in minuscolo e di quello in maiuscolo, organizzati in sequenze narrative a scatti, a *flashes*, come in questo esempio, tratto dalla *Parte prima* :

[...]  
 oh, poi si seppe,  
 NESSUN TESTIMONE.  
 NESSUN TESTIMONE. CHE OCCASIONE D'ORO!  
 FISHING IN THE DARK.  
 Dietro il cespuglio qualcuno lo sentì nascosto,  
 fino alla fine,  
 fu tremendo...  
 C'era la carestia?  
 come un certo lupo in una fiaba in una città  
 senza cibo.  
 Come Socrate, molti si uccidevano.  
 Poi, si seppe. NESSUN TESTIMONE.  
 Ma questo lo pensò soltanto, nessuno poteva  
 sentirlo nascosto e riferirne in seguito.  
 pensò : mi promuoveranno!  
 Così in quella noia assoluta di quella cabina  
 stile svizzero a righe di legno  
 senza difficoltà passano e passeggiano i regolari  
 una falsa penombra lo costringe a voltarsi  
 di scatto

---

30 Patrizia Vicinelli, *Non sempre ricordano. Poesia Prosa Performance*, ed. C. Bello Miniciacchi, Firenze, Le Lettere, 2009, p. 45.

31 Cecilia Bello Miniciacchi, *Il sogno di evadere tutto*, in Patrizia Vicinelli, *Non sempre ricordano*, cit., p. XXVII-LXIV.



disse forte : ... CHE È? CCHE SUCCEDE LLÀ? ALT!  
 ... quello che vuole ...  
 ... tutto quello ...  
 ... che vuole ...  
 stava già urlando,  
 : era un tipo solare.<sup>32</sup>  
 [...]

La scena è una fuga, di fronte a una serie ripetuta di aggressioni, rastrellamenti, cariche, schedature e umiliazioni. L'effetto plurilingue espone le due voci – quella « forte », preda della concitazione, del proclama, della minaccia e dello *slogan*, e quella propriamente narrante, focalizzata per lo più sul narratore epico – a un reciproco movimento di *Inscape*, di esplorazione e di segmentazione reciproca. Si tratta, insomma, dello sdoppiamento di una lingua, a rappresentare il conflitto tra l'oppressore e l'oppresso, tra l'impulso autoritario e la precarietà della fuga; e insieme a proiettare sullo stile diretto l'immediatezza della scena, con la stessa voce recitante che restituisce i due registri scritti, maiuscolo e minuscolo, in un unico flusso articolato. In *Non sempre ricordano* la voce, anzi, è perfettamente coincidente con la scena : ne garantisce l'unità epica, quindi la rappresentabilità.

Nel corso del racconto si infittiscono gli inserti in lingue straniere, soprattutto in inglese. E cambia anche la loro funzione, o almeno quella che a una prima lettura può apparire dominante. Tutto il poema sembra voler viaggiare, se così possiamo dire, dall'intraducibilità alla traduzione. Ma non si tratta, come potrebbe sembrare, di un viaggio liberatorio, a lieto fine. I frammenti plurilingui alludono infatti a una rappresentabilità non solo acustica, ma anche visiva : riproducono effetti visivi, grafismi, sollecitazioni della lettera testuale da parte di una iper-lingua dominante – mediatica *ante litteram*, sempre più sorda e aggressiva – e si innestano in pezzi di dialogo, interrotti dalla fuga, dalla rabbia o dall'incomprensione :

E QUANDO LA FIGURAZIONE DELLA  
 ... MMMMOOOORRRRTTTEEEEE... APPARVE.  
 Non aveva osato to entry a Venezia...  
 REMEMBER? nella bella casa di Milady,  
 sul Canal Grande.  
 GO AWAY<sup>111</sup> GO AWAY!!!<sup>33</sup>

Al conflitto tra una lingua prominente – quella rappresentata in maiuscolo – e una oppressa – quella in minuscolo – si sovrappone così uno spazio linguistico sempre più ricco, ma di una ricchezza che non nasconde la venatura sarcastica, disincantata, dell'effetto plurilingue. L'inglese che emerge nel poema è spesso, infatti, un cumulo di espressioni standardizzate, urlate, brutalmente esclamative. Il tempo, intorno, tende a collassare – il presente, cioè, annulla progressivamente la distanza epica – mentre la voce narrante, quella in minuscolo, cede sempre più il passo alla lingua maiuscola del dominio, al grido della coercizione. Nell'effetto plurilingue si realizza così l'agonia della comunicabilità sociale, che porta la resa vocale alla torsione timbrica, a una curvatura forzata dell'emissione vocale, all'urlo, al ruminare concitato, a malapena tracciabile lungo

<sup>32</sup> Patrizia Vicinelli, *Non sempre ricordano*, cit., p. 64-65.

<sup>33</sup> Patrizia Vicinelli, *Non sempre ricordano*, cit., p. 87.

la pagina scritta. La scena e la voce coincidono, si è detto. E a entrambe è affidato l'ultimo sforzo di rappresentabilità dell'effetto plurilingue, e il suo valore più radicale e critico: mettere a nudo la pretesa di dominio, il fondamento falsamente conciliante, subdolamente repressivo, della lingua unica e sola.

## Bibliographie

- BENJAMIN, Walter, *Piccola storia della fotografia* [1931], Maria Cristina Coldagelli (tr.), Milano : Skira (Sms – MiniSaggi), 2011.
- CASSIRER, Ernst *Linguaggio e mito* [1925], Guido Alberti (tr.), Milano, SE Edizioni (Testi e documenti), 2003.
- GRUTMAN, Rainier, « Le bilinguisme littérature come relation intersystème », *Canadian Review of Comparative Literature* 3-4 (1990), p. 199.
- , « Les motivations de l'hétérolinguisme : réalisme, composition, esthétique », *Eteroglossia e plurilinguismo letterario. II. Plurilinguismo e letteratura*, Atti del XXVIII Convegno interuniversitario di Bressanone (6-9 luglio 2000), Furio Brugnolo et Vincenzo Orioles (dir.), Roma, Il Calamo, 2002, p. 329-350.
- HARTMAN, Geoffrey H., *The Unmediated Vision. An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke and Valéry* [1954], New York : Harcourt, Brace and World, 1966.
- HOPKINS, Gerard Manley, *The Poems. Fourth Edition*, William Henry Gardner et Norman H. Mackenzie (edd.), London : Oxford UP, 1967.
- LASPINA, Patrizia, *L'articolazione linguistica. Origini biologiche di una metafora*, Roma : Nuova Italia Scientifica (Ricerche), 1997.
- LEYRIS, Pierre, *La chambre du traducteur*, Paris : José Corti (Les Essais), 2007.
- SABBATINI, Marco, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*, Roma : Salerno Editrice (Studi e saggi), 1997.
- SAVINIO, Alberto, *Hermaphrodito e altri romanzi*, A. Tinterri (ed.), A. Giuliani (introd.), Milano : Adelphi (La Nave Argo), 1995.
- TERRACINI, Benvenuto, *Conflitti di lingue e di cultura* [1951-1957], Torino : Einaudi (Biblioteca Studio), 1991.
- VICINELLI, Patrizia *Non sempre ricordano. Poesia Prosa Performance*, Cecilia Bello Minciocchi (ed.), Firenze : Le Lettere (Fuoriformato), 2009.
- VILLA, Emilio, *Opere poetiche*, I, Aldo Tagliaferri (ed.), Milano : Coliseum, 1989.
- ZANZOTTO, Andrea, *Le poesie e prose scelte*, S. Dal Bianco et G.M. Villalta (edd.), Milano : Mondadori (I Meridiani), 1999.