

Endre Székárosi

PLURILINGUISMO NELLA POESIA ITALIANA DEL SECONDO NOVECENTO

I confini di una lingua sono sempre incerti, sia in senso storico che geografico. È solo in senso culturale che diventa possibile delineare i suoi contorni, con tutta la relatività che da tale idea consegue. In particolar modo ciò è vero nel caso della lingua poetica, e ancor più in quella della poesia novecentesca, la quale è stata caratterizzata da un vorticoso e continuo ampliamento a più dimensioni del linguaggio poetico. Pur trascurando per il momento le questioni riguardanti l'aspetto fonico e gestuale di tale ampliamento, come pure quelle relative alla componente visiva, non si può fare a meno di considerare l'universo segnico della poesia, al quale è possibile pervenire anche solo attraverso una semplice analisi dei fenomeni plurilinguistici della pura poesia lineare.

La presenza simultanea di varie lingue, e di conseguenza di varie culture nella vita umana è ormai diventata un'esperienza quotidiana, e questo implica un interessante mutamento nella tessitura dell'uso di una data lingua. Beninteso, non si tratta di un fenomeno moderno: in certe epoche la trasgressione continua dei confini, spesso virtuali, di una lingua è stata altrettanto evidente. In questi casi possiamo parlare di un *plurilinguismo organico* o naturale, del quale un ottimo esempio potrebbe essere quello offerto dalla *Vita Nuova* di Dante, in cui la nozione di lingua si esplicita nel suo stesso farsi. Il testo, essenzialmente redatto in italiano, ingloba nel suo respiro anche parecchie parole latine e, in misura più limitata, parole di derivazione provenzale.

Si potrebbe poi registrare un altro fenomeno naturale di simbiosi fra due lingue, oltremodo caratteristico dell'area italiana: quello cioè

che si ingenera dalla coesistenza del dialetto, lingua concreta ed eminentemente orale, con la lingua letteraria. Questo *bilinguismo organico* ha da sempre costituito una grande risorsa nell'uso creativo del linguaggio e, unito a quello dell'immaginazione poetica, ha avuto sviluppi di notevole portata concettuale proprio nella poesia del Secondo Novecento. Basti pensare – un esempio fra i molti che si potrebbero fare – a tanta parte della poesia di un Zanzotto, nella quale il dialetto ha un ruolo non soltanto strumentale, ma anche strutturale.

Infine, per quanto riguarda la coesistenza di lingue diverse, coesistenza motivata da realtà oggettive e tale comunque da funzionare a livello tematico, è possibile liquidare il discorso, senza perdersi in una infinità di esempi, accennando all'uso di *colori locali* di altre lingue così come appaiono in tanti testi e contesti letterari.

Risulta invece un fenomeno tipicamente novecentesco la formazione di un *plurilinguismo strutturale* nella prassi poetica. In questo caso specifico, la comunicazione poetica viene intenzionalmente strutturata sulla base di lingue diverse. Di questo plurilinguismo moderno esempio paradigmatico è il poema di T. S. Eliot, *The Waste Land*. Come è ben noto, si tratta di un'opera riccamente intessuta di espressioni e soprattutto citazioni e allusioni provenienti da varie lingue, mentre il testo principale è in inglese. Ma già la dedica e l'epigrafe del poema sono prese da altre lingue, e in ognuna di esse confluiscono elementi di lingue diverse. Si tratta quindi di un processo compositivo meditato e emblematico.

Nel caso dell'epigrafe, riportata in originale dal *Satyricon* petroniano, la frase latina contiene due sintagmi greci. Questo procedimento in una poesia di lingua inglese potrebbe essere considerato un'allusione ermetica e iperdotta¹ (ciò che è anche vero), ma c'è anche qualcosa di più: considerando l'intera complessità della struttura poetica si tratta dell'inserimento nel testo inglese di un esemplare bilinguismo culturale antico, in cui la frase latina evidenzia l'assorbimento, in chiave linguistica, di sostanziali reminiscenze di cultura greca. E, in un certo senso, essa è strutturalmente simile alla famosa dedica

¹ «Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent:

Σίβυλλα τί θέλεις; respondebat illa: ἀποζαυεῖν ζέλω.» T. S. Eliot: *Átokföldje*. T.S. Eliot versei. Európa Könyvkiadó, Budapest 1978, p. 51.

che Eliot appose al suo poema («Al miglior fabbro, Ezra Pound»): una citazione e un riferimento – sempre ermetico e dotto – che ci riconducono a Dante. Com'è noto, Eliot – oltre a svelare in questo modo certi aspetti inerenti al suo procedimento poetico – intendeva riconoscere a Pound il ruolo di Maestro in quella che poi sarebbe diventata la corrente del cosiddetto Modernismo. Ma l'allusione in italiano ci rinvia non soltanto a Dante, ma a un omaggio parallelo: quello cioè fatto da Dante nel canto XXVI del Purgatorio ad Arnaut Daniel, riconosciuto dal poeta come il miglior maestro «del parlar materno». In questo contesto filologico il rapporto Dante-Arnaut Daniel viene preso a modello per istituire il rapporto Eliot-Pound.

Dopo questi antecedenti, nel testo stesso della poesia risultano, in larga e meditata quantità, le ben note inserzioni di citazioni e allusioni in lingua francese (alcune, come l'archetipia moderna «you! hypocrite lecteur! – mon semblable –, mon frère!»², prese da Baudelaire), in lingua tedesca (da Tristano e Isotta) e in lingua italiana. Fra queste ultime vi sono parecchi riferimenti a Dante.³

Dall'esempio poetico di Eliot si delinea quasi perfettamente il senso e la funzione del plurilinguismo strutturale moderno: il concetto – e la prassi – moderno della poesia plurilingue riconosce come modello la polistrutturalità linguistica della cultura incorporata nello stesso uso linguistico. Vuol dire che le lingue implicano varie e ricche culture complesse che non sono traducibili da una lingua all'altra, perché la traduzione deformerebbe il contesto culturale delle espressioni – e quindi delle esperienze – originali. L'esperienza autentica prende corpo in una data lingua con tutte le sue implicazioni plurilingue, e le varie esperienze sono percepibili – senza perdita – soltanto nel loro insieme originale.

Il plurilinguismo nella poesia moderna in Italia si sviluppa in modo rilevante in quel periodo che possiamo far coincidere grosso modo col dopoguerra, anche se, naturalmente, vari fenomeni di bi- o plurilinguismo esistevano già. Un *bilinguismo funzionale* moderno potrebbe essere indentificato nel caso di Marinetti che nei primi anni della *sua*

² Ibidem, p. 55.

³ Parecchie riferite dallo stesso Eliot nelle note al suo poema.

attività letteraria pubblica spesso le sue opere dapprima in francese.⁴ Il motivo di tale scelta è chiaramente di marketing letterario: la lingua francese per molti decenni è stata considerata come lingua franca della cultura moderna. In altri casi più recenti si potrebbe parlare anche di *bilinguismo riduttivo* che per certi scrittori (come nel caso di Beckett, che pur essendo di madre lingua inglese, scrive in francese) serve a strumentalizzare un linguaggio di comunicazione in cui non funzionano gli automatismi e i meccanismi istintivi del «parlar materno», e ancora meno il sapere genetico proveniente da quello.

Nell'analizzare in concreto la prassi poetica e le versioni del vero e proprio plurilinguismo poetico italiano del Secondo Novecento, prenderò in considerazione tre modi diversi di fare poesia, che giudico determinanti sotto vari aspetti.

Il particolare itinerario poetico del dottissimo poeta dell'«avanguardia dissidente» Emilio Villa prende inizio già alla fine degli anni '30, pur diventando relativamente noto soltanto negli anni '50, dopo l'uscita del suo volume, *E ma dopo*⁵. Villa inizia la sua carriera poetica attingendo al suo repertorio linguistico, e utilizza, oltre al francese e all'inglese, il latino, il greco, e vari dialetti, fra cui anche il suo amato provenzale. Nella sua attività poetica si delinea il modello di un *plurilinguismo concettuale*, in cui le varie lingue servono come momentanei ponti di comunicazione poetica ben diversa dalla comunicazione quotidiana. In altre parole, nella sua concezione la poesia esiste e funziona come corrente sotterranea di varie lingue nazionali o regionali. *Ash Overritual*⁶ è strettamente connessa all'esperienza transculturale della letteratura «beat» del tempo – il che si vede già dalla dedica a Philip Lamantia. Dopo la dedica si legge, come un'epigrafe, un sintagma latino («Horroris causa») e una data *linguisticamente enigmatica*: («Numembre – Decendre 1964»), nella quale «numembre» potrebbe essere sia in salernitano che in spagnolo messicano, ma «decendre» chiaramente non può essere altro che un gioco di parole sviluppato

⁴ A parte del famoso caso del primo Manifesto futurista, di cui quest'anno si celebra il centenario, potrebbero essere menzionate, fra l'altro: *La conquête des Étoiles* (La Plume, Paris 1902), *Le Roi Bombance* (Mercure de France, Paris 1905), *La Ville charnelle* (Sansot, Paris 1908), *Les Dieux s'en vont, d'Annunzio reste* (Sansot, Paris 1908), *Mafarka le futuriste* (Sansot, Paris 1909), *Le monoplan du Pape* (Sansot, Paris 1912).

⁵ Emilio Villa, *E ma dopo*, con disegni di Mirko, Argo, Roma 1950.

⁶ Emilio Villa, *Ash Overritual*, Origine, Roma 1964.

da varie forme linguistiche («Decendre» come nome diffuso, come infinito francesizzante della parola italiana «discendere» ecc.) . Mentre il testo comincia in inglese, alternato non sistematicamente, ma intuitivamente con il francese, nel tessuto bilingue sono inserite, isolate, parole italiane (come «corre salta cacamangia»). Allo stesso tempo, dopo la prima parte, e quindi all'inizio della seconda, contrassegnata come «Traité rituel», la poesia diventa monolingue francese. A grandi linee si potrebbe dire che dall'esposizione plurilingue la poesia sfocia in un bilinguismo staccato con parole italiane, e questa voce polifonica confluisce in una parte monolingue: vale a dire, dal complicato si procede verso il semplice.

Diversa è la struttura del poema successivo, *Hisse toi re d'amour da mou rire*⁷. Questa opera, composta di 4 «soirées», ha un testo principale in francese, un glossario in inglese, il quale, nella sua rudimentalità quotidiana, funziona da linguaggio di stampo quasi turistico. Il gioco di parole storpiate serve per costituire un linguaggio virtuale, quasi transpoetico anche nel testo in francese.

Ben più nota è l'attività poetica plurilingue di Edoardo Sanguineti, che già dal suo primo volume, *Laborintus*⁸, uscito nel '56, adopera un linguaggio misto. Nella maggior parte delle sue poesie l'italiano costituisce chiaramente un substrato linguistico principale in cui si innestano sintagmi o intere frasi in latino, francese, inglese, tedesco, e qualche volta perfino in greco e spagnolo. La nuova e sintetica variante dello stesso tema, *Laborintus 2*⁹, composto nel '65 per Luciano Berio, presenta una composizione *strutturalmente* mista: le tre voci principali sono in italiano (dantesco), in latino (biblico) e in inglese (per lo più citazioni da Pound). Di conseguenza, con Sanguineti il concetto e il metodo della poesia plurilingue diventa *sistematico*. Un esempio ulteriormente avanzato e appartenente ad decennio successivo è costituito dalla sua poesia *A-ronne*¹⁰, composta sempre per Berio nel 1975. La principale novità di questa composizione poetica è *la mancanza di*

⁷ Emilio Villa, *Hisse toi re / d'amour / da mou rire (romansexe)*, Geiger, Torino 1975.

⁸ Edoardo Sanguineti, *Laborintus*, Magenta, Varese 1956.

⁹ Edoardo Sanguineti, *Laborintus 2*, per la musica di Luciano Berio, «Manteia», XIV-XV, 1972, pp. 14-28.

¹⁰ Edoardo Sanguineti, *A-ronne*, Edoardo Sanguineti, *Segnalibro*, Feltrinelli, Milano 1982.

un testo principale: la quantità delle parole e dei sintagmi nelle varie lingue (tedesco, latino, italiano, inglese, francese) è equilibratissima. In essa si può intravedere anche una sistematica strutturazione del testo poetico: i principali metodi compositivi sono la ripetizione, la variazione e il complemento. Il principio funzionale del testo è *la ripetizione con variazioni progressive*: fondamentalmente la stessa parola viene ripetuta in un'altra lingua, ma sempre complementata da un nuovo elemento linguistico, cosicché gli elementi concettuali (parole) vengono ripetuti e sviluppati tramite elementi meramente linguistici: articoli, preposizioni, pronomi atoni ecc.

Questo *plurilinguismo metodologico* risulta polifono anche sotto l'aspetto dei principi compositivi, nel senso che – come si può osservare con chiarezza nella suddetta poesia – accanto al principio strutturale della logica poetico-linguistica funziona un altro principio, sempre strutturale: quello del suono e dell'ordine fonemico. Sotto questo aspetto è determinante l'inizio della poesia con la vocale primordiale «a» seguita dalla consonante primordiale «m». E appunto da questo suono primordiale prende inizio e forma l'articolazione fonemica della poesia: la «a» di bassa posizione è seguita dalla vocale opposta, dalla «i» di alta posizione¹¹. Questa logica fonemica oppositiva perdura in alcuni versi, e nell'alternanza vengono gradualmente inserite le altre vocali, la «e» e la «o»¹².

Prescindendo adesso dall'analisi delle parti intermedie della poesia (strutturalmente articolata in tre parti: quella iniziale, quella mediana, e quella finale), risulta emblematico la soluzione strutturale della conclusione dove quasi sublimando la logica fonemica, la chiusura è determinata dalla logica alfabetica della scrittura, cioè invece dei suoni, scendono in campo le lettere, e con loro l'ermetica allusione all'alfabeto greco. (La lettera di Sanguineti a Berio scopre l'enigma di «ette, conne, ronne»: «i tre segni con cui, in antico, si chiudeva l'alfabeto, dopo la zeta: onde il detto, non più noto, dall'a al ronne, in luogo di: dall'a alla zeta...»¹³)

¹¹ «a: ah: ha: hamm: anfang: / in principio: nel mio // principio: am anfang: in my beginning:».

¹² «ach: in principio erat / das wort: // en arché en: / verbum: am anfang war: in principio / erat: der sinn:...».

¹³ Cfr. *Il mondo è stato riconsiderato – Poesie italiane del Secondo Novecento – lineare, visiva, sonora, plurilingue...*, a cura di Endre Székárosi, Bölcsész Konzorcium, Budapest 2006.

Un terzo notevole esempio del plurilinguismo poetico italiano moderno è costituito dalla poesia di Andrea Zanzotto, il cui legame atavistico alla lingua intesa come dialetto è notissimo. Di esso esistono varie esemplificazioni poetiche, delle quali faccio soltanto tre menzioni: *L'elegia in petèl* dal volume *Pasque*¹⁴, *Alto, altro linguaggio, fuori idioma?* da *Idioma*¹⁵, e *Stereo* da *Sovrimpressioni*¹⁶. Ai fini della presente discussione, però, sono più importanti quelle poesie di Zanzotto, nelle quali l'idioma dialettale, la lingua e la lingua straniera (nella maggior parte dei casi l'inglese) cosituiscono una complessa dimensione di espressione linguistica. È questo tipo di complessità poetico-linguistica che io chiamo *plurilinguismo simbiotico o sintetico*: vale a dire che l'uso dei diversi codici linguistici non è formalizzato, bensì determinato dall'intuizione poetica e dal già menzionato flusso sotteraneo comune all'espressione poetica. Nelle suddette poesie il testo, costituito dalla lingua (italiana) alternata a frasi in dialetto, o viceversa, e combinato con espressioni in inglese come lingua franca moderna, costituisce un unico tessuto linguistico che spesso sfocia nella dimensione segnica della scrittura. A titolo di esempio si può citare, fra le altre, *After Hours* dallo stesso volume *Sovrimpressioni*. Il titolo e la chiusura in inglese («FAULTS EARTHQUAKES ECSTASY»), la parola-binomio «trepestio-tapestry», e il fatto che il testo stesso è quasi esclusivamente italiano, con la sola eccezione della parola latina «fictio», si inseriscono alcuni segni grafici.

Un altro esempio di questo impero poetico dei segni potrebbe essere offerto da *Microfilm* (in *Pasque*), scritto quasi completamente in francese, tranne la data e il luogo che sono in italiano. Sempre in italiano, però, è la parola-chiave «odio» scritta a mano e variata in maiuscolo, fatto e procedimento che è totalmente individuale e, allo stesso tempo, di prospettiva antropologica.

Ne consegue che la poesia come tale, vale a dire plurilinguistica, così come la poesia in genere può diventare un insieme plurisegnico concettuale.

Grazie ad Angela D'Amelia e a Daniele Benati per il loro generoso aiuto nelle precisazioni stilistiche.

¹⁴ Andrea Zanzotto, *Pasque*, Mondadori, Milano 1973.

¹⁵ Andrea Zanzotto, *Idioma*, Mondadori (Lo Specchio), Milano 1986.

¹⁶ Andrea Zanzotto, *Sovrimpressioni*, Mondadori, Milano 2001.