



## CONFIGURAZIONI 1 (2022)

### Apofasi e presenza in *No* di Umberto Fiori

Lorenzo Cardilli  
Politecnico di Milano

**Abstract ITA:** Il presente articolo propone un'analisi del poemetto *No*, incluso nella raccolta poetica *La bella vista* di Umberto Fiori. Il poemetto esemplifica alcune costanti della scrittura di Fiori, come la dominante visiva, il fuoco sul dettaglio e la riflessione filosofica. Inizialmente, analizzo le caratteristiche enunciative di *No*, basate su un'apostrofe alle cose, struttura tipica del genere lirico secondo Culler. Successivamente, applico alcuni strumenti recenti tratti dalla *Stylistics* inglese – gli *attractors* di Peter Stockwell e i rilievi di Joanna Gavins sulla poesia apofatica – per riflettere sullo stile del poemetto e sulle sue peculiarità concettuali.

**Keywords:** Umberto Fiori; *La bella vista*; poesia contemporanea; Stilistica inglese; attrattori di Stockwell.

**Abstract ENG:** This article provides an analysis of the poem *No*, part of the poetic collection *La bella vista* by Umberto Fiori. *No* exemplifies some of the traits that characterize Fiori's writing, such as the emphasis on the visual, overexposure of details and philosophical reflection. Initially, I examine the key-features of *No*'s enunciative structure, based on an apostrophe to things, a key-feature of the lyric genre according to Culler. I then apply some recent tools offered by English Stylistics – Peter Stockwell's *attractors* and Joanna Gavins' insights on apophatic poetry – to investigate the style of the poem and its conceptual features.

**Keywords:** Umberto Fiori; *La bella vista*; Contemporary Italian Poetry; English Stylistics; Stockwell's Attractors.

---

Lorenzo Cardilli, "Apophasis and presence in Umberto Fiori's *No*"  
*Configurazioni* N° 1, 2022, pp. 347-379.

<https://riviste.unimi.it/index.php/configurazioni>

DOI <https://doi.org/10.54103/2974-8070/19817>



Attribution-ShareAlike 4.0 International License  
ISSN 2974-8070



## Apofasi e presenza in *No* di Umberto Fiori

di Lorenzo Cardilli

---

Commentando il volume *Poesie*, che raccoglie la produzione poetica di Umberto Fiori dal 1986 al 2014,<sup>1</sup> Matteo Marchesini (2019: 109) notava la speciale densità di una scrittura che a prima vista si presenta in modo semplice, pianamente referenziale: «non c'è quasi testo che non sia insieme un concreto quadro di vita e un'ars poetica o perfino un trattato tascabile, aforistico di filosofia morale». Nel presente articolo propongo la lettura di un componimento che esprime al massimo questa densità, grazie a una peculiare mescolanza di virtuosismo descrittivo e riflessione filosofica. Si tratta del poemetto *No* (P 193-196), appartenente alla quarta raccolta di Umberto Fiori, *La bella vista*, edita nel 2002. Costruirò il mio discorso applicando strumenti di lettura e modelli teorici recenti, o comunque non molto praticati nella critica italiana, persuaso della necessaria circolarità tra scavo analitico e innovazione metodologica. In particolare, mi riferisco alla *Stylistics* inglese e ad alcune nozioni tratte dalla teoria della lirica di Jonathan Culler.

*No* consta di 76 versi distribuiti in tre movimenti, ed è collocato nella seconda sezione della raccolta, intitolata “Idoli”. Il poemetto risalta all'interno dell'architettura del libro per almeno tre ragioni. Dal punto di vista quantitativo, è il secondo testo per estensione, inferiore solo al lungo poema eponimo posto in

---

<sup>1</sup> Le citazioni dalle poesie di Fiori sono sempre tratte da Fiori, Umberto. 2014. *Poesie. 1986-2014*. Milano: Mondadori (d'ora in poi indicato come P). Fa eccezione *Il conoscente*, il cui riferimento è Fiori, Umberto. 2019. *Il conoscente*. Milano: Marcos y Marcos.



apertura. A livello del contenuto, invece, spicca per la sua struttura ‘apofatica’, basata cioè sull’insistente ricorrenza dell’avverbio di negazione, che dal titolo si propaga all’intero componimento, informandone la sintassi e il tessuto concettuale. Il procedere apofatico di *No* stride con le altre poesie della raccolta, caratterizzate da una maniera descrittiva in cui dominano precisione referenziale, fuoco sul dettaglio ed enfasi – anche esplicita – sul processo della visione. Un’ultima ragione della singolarità di *No* riguarda il suo essere fondato su una lunga apostrofe a un interlocutore tanto sfuggente quanto ubiquo, un ‘essere’ che, se insidia l’io lirico col suo beffardo sorriso proveniente da dentro o dal «rovescio» (I, v. 11) delle cose, è possibile definire soltanto in negativo, come nei versi della chiusa («Prego | nessuno, niente: | proteggimi | dalla tua potenza», III, vv. 28-31). Comincerò il mio esame di *No* proprio dalle peculiarità di quest’apostrofe, che solleva questioni non soltanto stilistiche, ma anche relative alla cornice macrotestuale e al rapporto col genere lirico.

## 1. Apostrofe e ‘doppia negazione’

Come ha notato la critica, la poesia di Fiori è pervasa da una costante tensione dialogica, una specie di necessità fatica e conversazionale (Dianti 2019; Tasca 2020). Questo movente profondo si manifesta in modo evidente nei molti testi dedicati a scene di conversazione, spesso dialettiche, ma anche – in modo più macroscopico – nei titoli (*Esempi*, *Chiarimenti*) e nell’impianto generale di alcune raccolte (ancora *Voi* e *Il Conoscente*). Anche *La bella vista* contiene testi assimilabili a questa vena ‘conversazionale’, in cui il discorso – nelle sue manifestazioni o nel suo esaurirsi – viene eletto a soggetto della scena e motivo di riflessione («Questi discorsi, le mezze frasi [...] | che ci tengono insieme | io li capisco bene», *Questa riva*, vv. 6-9, P 198; «Poi di colpo anche a loro | il discorso è mancato», *Aula*, vv. 34-35, P 200). Tuttavia, credo che il forte legame tra poesia



e discorso<sup>2</sup> nel caso de *La bella vista* emerga con evidenza nell'uso dell'apostrofe lirica. Lo stesso poemetto eponimo è costituito da una lunga apostrofe al paesaggio, con relativa risposta.<sup>3</sup> Nei componimenti più brevi inclusi nelle altre sezioni della raccolta, il 'tu' di Fiori si indirizza a personaggi umani: se in *Diciotto e ventisette* e *Un'indicazione* l'apostrofe è rivolta dall'io a se stesso («È troppo nuova per te, questa scena? | Perché tremi?», vv. 9-10, P 193; «E tu, che prima eri tanto di fretta, | ascolti [...]. | Rimani lì, zitto, invisibile», vv. 15-18, P 201), in alcuni testi collocati nella parte finale della raccolta il tu sembra coincidere con un partner femminile dell'io lirico, dati alcuni riferimenti espliciti (ad esempio in *Schiena*, «Come te da bambina, | chiusa nel busto di gesso», vv. 9-10, P 211) e l'uso del pronome inclusivo *noi* («Di questa gente viva, vera, che passa | insieme a noi stasera sotto le piante», *Spesa*, vv. 2-3, P 211).<sup>4</sup> Al di là del poemetto eponimo, dunque, le apostrofi in *La bella vista* sono sempre dirette a persone, se si escludono le ultime tre strofe di *Ostacoli, sbarramenti*<sup>5</sup> e proprio *No*, interamente costruito su un 'dialogo' frustrato tra l'io lirico e una voce che proviene dalle cose o, più precisamente, dalle «scene» (I, v. 11) che l'io si trova a esperire. C'è però una speciale caratteristica enunciativa che rende *No* una sorta di variazione in miniatura e invertita del lungo poemetto eponimo: se in quest'ultimo l'io lirico ingaggia verbalmente il paesaggio finché non riceve una risposta, in *No* è lo stesso io a essere raggiunto e quasi molestato dalle parole del suo interlocutore. Si tratta di un particolare paradosso o *glitch* nella struttura enunciativa, una specie di apostrofe 'a rovescio', in cui la seconda persona è utilizzata per drammatizzare un dialogo a senso unico, che va dal tu all'io. Se si escludono gli ultimi versi, infatti, è sempre l'io a essere il bersaglio dei beffardi 'no' pronunciati o emergenti da una sequenza di oggetti e circostanze, che poi – per

---

<sup>2</sup> «Non si trattava però, per me, di ritrovare o di creare una dimensione performativa della poesia, quanto di rimettere in gioco una fonte del testo, di pensare il testo (anche muto, sulla pagina) come *discorso*, come qualcosa che scorre, che circola da un parlante all'altro. In questo senso, sono tornato a esplorare la dimensione orale della poesia.» (Fiori 2020: 149)

<sup>3</sup> Si veda per questo De Poli 2009, che ha studiato le corrispondenze con *Mediterraneo* di Montale.

<sup>4</sup> Anche la dedica della sezione *Statue*, «A Orientina», è un ulteriore indizio in questo senso.

<sup>5</sup> In cui l'io lirico apostrofa una serie di cose (tra cui figurano anche le «facce», in qualche modo parificate agli altri *realia*), cfr. vv. 22-31, P 203.



generalizzazione metonimica – significano il qui e ora dell’esperienza; un io che, tra l’altro, a questi fenomeni sembra non aver chiesto proprio niente.

all’improvviso  
ti sento.

Dal rovescio di queste scene  
risale  
il tuo sorriso tremendo.

Dietro le spalle, negli occhi,  
viene il tuo *no*. (I, vv. 9-15)

dal cielo color selciato,  
dalla macchia iridata  
sotto una macchina in sosta,  
tu ridi.

Di me, ridi. E di nuovo  
ecco – solenne, sereno – il tuo *no*. (II, vv. 9-14)

È interessante collegare le peculiarità enunciative del poemetto, e più in generale la situazione dialogica drammatizzata all’interno del testo, a ciò che Jonathan Culler ha scritto a proposito dell’apostrofe nel suo *Theory of the Lyric*. Per Culler l’apostrofe alle cose – una costante del genere lirico, fin dall’antichità – ha un carattere rituale di evento e si basa sulla presupposizione di un universo ricettivo, pronto ad ascoltare la voce del poeta e magari anche a rispondere:

the function of apostrophe would be to posit a potentially responsive or at least attentive universe, to which one has a relation. Apostrophes invoke elements of the universe as potentially responsive forces, which can be asked to act, or refrain from acting, or even to continue behaving as they usually behave. The key is not passionate intensity, but rather the ritual invocation of elements of the universe,



the attempt, even, to evoke the possibility of a magical transformation. (2015: 216)

Ancora, l'apostrofe postula il rapporto io-mondo come «un rapporto speculare, un rapporto tra soggetti» (Culler 2015: 229),<sup>6</sup> in cui si manifesta la tensione tra incanto e disincanto:

In fact, one of the central features of the lyric is the tension between enchantment and disenchantment, or between the presumption to involve the universe in one's desires and doubts about the efficacy of such poetic acts. (229-230)

*No* sembra realizzare in modo peculiare la dialettica tra disincanto e incanto del mondo. Le cose passate in rassegna nel poemetto diventano un interlocutore dotato di *agency*, grazie alla seconda persona che informa la sintassi; d'altra parte, questa animazione è frustrata dal contenuto e dall'unilateralità della comunicazione (un *no* che non è preceduto da nessuna domanda o affermazione) e dal fatto che i *realia* si succedono in una vorticoso sequenza – dall'epifania *en plein air* in I fino agli oggetti dell'interno casalingo in III – mentre la negazione resta costante. L'universo, quindi, si anima apposta per opporre il suo no al poeta: da un lato si tratta di un no con implicazioni maieutiche o didattiche, perché il paesaggio sta insegnando qualcosa al soggetto<sup>7</sup> (in III si parla della «regola che nega | il posto e l'attimo», vv. 21-22); dall'altro, è un no che atterrisce perché falsifica ogni contingenza nel momento stesso in cui viene esperita. A questo proposito, è utile richiamare alcune riflessioni sull'«autocombustione» del qui e ora, proposte da Fiori nel saggio «Intorno a Orfeo: presenza e poesia»:

---

<sup>6</sup> Le traduzioni dall'inglese sono sempre mie.

<sup>7</sup> Sull'importanza del motivo pedagogico in Fiori, cfr. Socci 2022: 159.



il poeta ammansisce e raduna, le femmine esaltate aggrediscono, smembrano, disperdono; sono la cieca vita che si consuma e dilegua, il qui-e-ora che arde di se stesso e non sa tenersi. (Fiori 2022a: 92)

Per Fiori la poesia è la manifestazione più alta della «magia del segno», della «sua miracolosa capacità di rappresentare, di ri-presentare, ciò che è assente» (90). Quella inscenata dalla poesia, però, è una presenza dimidiata: il rito di evocazione associato ai segni della lingua è sempre destinato a fallire, perché «l'oggetto chiamato dileguerà miseramente» (91). La poesia quindi «opponne alla realtà» una «'presenza assente'», realizzando uno «iato [...] incolmabile» (95). Queste considerazioni sullo statuto finzionale e performativo della parola poetica si collegano bene con i rilievi di Culler, che insiste sull'ambiguità del potere incantatorio dell'apostrofe: in una pagina penetrante del suo *Theory of the Lyric*, Culler assomma addirittura il funzionamento pragmatico dell'apostrofe a quello della fallacia delle domande complesse, chiamata in causa attraverso l'esempio tipico presentato nei manuali («Hai smesso di picchiare tua moglie?»<sup>8</sup>):

The vocative of apostrophe is an approach to the event because its animate presuppositions are deeply embedded, asserted the more forcefully because they are not what the utterance asserts. Just as the question "Have you stopped beating your wife?" thrusts its presuppositions on the listener with the force of an event, constitutes an event against which one must struggle, so the presuppositions of apostrophe are a force to be reckoned with. [...] A specific effect of apostrophic address is to posit a world in which a wider range of entities can be imagined to exercise agency, resisting our usual assumptions about what can act and what cannot, experimenting with the overcoming of ideological barriers that separate human actors from everything else. (2015: 240-242)

In *No* l'apostrofe acquista una complessità quasi barocca, perché presuppone un mondo incantato che però sembra negarsi esplicitamente all'io nel momento in cui gli rivolge la parola. A questo proposito, l'analisi dell'apostrofe porta a

---

<sup>8</sup> Sulla fallacia delle domande complesse, cfr. ad esempio Cantù e Testa 2006: 45; Cattani 2011: 183-185.



riflettere più in generale su ciò che nella poesia svolge un ruolo non direttamente o non soltanto semantico o rappresentativo-finzionale. L'apostrofe va infatti ricondotta all'antica funzione rituale della poesia, al suo carattere di evento diretto a produrre una modificazione 'performativa' dell'uditorio (Fischer-Lichte 2014), al suo statuto di discorso di riuso rituale, ai modi cui questa performatività si modifica e specializza nell'era delle società chirografico-tipografiche (su questo, con particolare riferimento alla metrica, cfr. Ghidinelli 2020). Per riprendere Culler, «il rapporto tra soggetti» inscenato grazie all'apostrofe rimanda a quegli 'effetti di presenza' che il testo poetico attiva per costituirsi come evento.

A ogni modo, sotto questo profilo l'uso dell'apostrofe – nonostante il suo carattere magico-immaginario – conferma l'esperienzialismo tipico di Fiori, il fatto che «sono le cose, il mondo, oggetti della disperata *libido* del poeta (Fiori 2022a: 96) e del suo bisogno di «stare di fronte» (Fiori 2009: 49; cfr. Dianti 2019). Come ha notato Socci, «le poesie di Fiori spesso ruotano attorno all'evidenza e alla datità del mondo e delle sue manifestazioni» (2022: 130)

Il saggio su Orfeo soccorre l'esegesi di *No* almeno per un'altra ragione: come anticipato poco più sopra, infatti, la negazione sembra caratterizzare non solo l'autofagia del qui e ora, ma anche la presenza dimidiata offerta dalla poesia. Nel contesto di una lettura del caproniano *Lamento VII* da *Il passaggio di Enea*, Fiori rende il conflitto tra poesia e vita in termini ancora più agonistici:

La parola poetica non è il tramite per cui il poeta si sforza di ricreare la presenza vera dell'oggetto desiderato (le giovinette): è una vile diserzione dagli *inviti* che da quella presenza emanano, è *contraria vita* in cui si segrega chi a essi non sa – o non può – rispondere. [...] La negatività del segno non viene solo suggerita: viene infine *esclamata* (v. 14: «oh versi! oh danno!»). Lungi dal salvare i «bei madori | terrestri» (vv. 13-14) riportandoli alla presenza, il segno (il verso) si *oppone* a essi come uno schermo, uno scudo che li respinge, li nega, li cancella. La poesia è essenzialmente *danno*: ferita, distacco da ciò che è vivo, sua privazione, condanna all'esilio in una *contraria vita*. (Fiori 2022a: 99)





Da questo punto di vista, è la poesia a negare la vita e *No* diventa quindi un componimento di carattere metapoetico. Gli enti che sciorinano beffardamente le loro negazioni al poeta non sono ‘cose vere’, ma gli oggetti finzionali evocati nei versi. Si veda il seguente passaggio dalla terza sezione di *No*:

Ma – no, neppure questo è vero. L’aria  
di casa, la sera che scende e abbraccia  
il coltello, i giornali,  
la lampada accesa, sono  
il contrario. (III, 10-14)

*No* mette in scena così una doppia negazione: l’una che la «cieca vita» pronuncia ‘contro’ il soggetto lirico, posto di fronte al continuo autosfuggirsi dell’esperienza; l’altra, invece, diretta dai segni *ficti* al poeta che li crea: un no che evidenzia la loro mancanza, il loro «distacco» rispetto alla realtà. Questa negatività si collega all’immanentismo anti-metafisico della poetica di Fiori. Dianti 2019 ha messo in luce la stizza di Fiori per le scorciatoie trascendenti, che agiscono sempre sminuendo l’esperienza:

la volontà di rendere ragione della realtà che ci sta davanti agli occhi ricercandone continue stratificazioni di senso e riferendola ad un ‘doppio’ trascendente – qualunque ne sia la natura – è morbo pestifero da cui occorre stare in guardia.

Nessun nucleo segreto, dunque, nessuna verità nascosta si cela sotto la superficie delle cose. E se *No* tematizza un contenuto ulteriore, una sorta di denominatore comune a ogni «scena quotidiana dove da sempre si replica il destino dell’uomo» (Fiori 2007a: 159), esso consiste proprio nella negazione: è un nucleo ‘negativo’, vuoto, che non appartiene a nessuno e non esercita nessuna forza di attrazione sulle cose. Un simile ‘principio’ non dà vita a un universo gerarchico e ordinato, ma, molto più debolmente, accomuna cose, parole e individui e li annoda nella medesima precarietà ontologica.



## 2. Attrazione visiva e simulazione di presenza

L'altra caratteristica chiave di *No* riguarda il contrasto tra il suo procedere apofatico e l'insistenza visiva con cui oggetti e scene vengono descritti. A ben vedere, *No* presenta tutti i tratti specifici dell'*usus videndi* de *La bella vista*:<sup>9</sup> la riduzione dell'io a 'occhio' lirico, data l'enfasi esplicita sulla percezione visiva («negli occhi, | viene il tuo *no*», I, vv. 14-15; «quest'occhio storto che | sente un'offesa», II, vv. 16-17; «Fisso gli occhi | negli occhi del divano», III, vv. 25-26) e la generale costruzione 'presentativa' del componimento; le sequenze di *close-up* su oggetti dotati di grande precisione referenziale, talvolta accostati a «elementi logicamente disomogenei» (Cardilli 2017: 69; è il caso della sequenza in III, vv. 25-28); le similitudini raffigurative, in cui il comparante e il comparato sono legati da uno marcato isomorfismo logico o gestaltico («e arranco, e sbuffo come un bue | attaccato all'aratro | tirando la mia giornata», II, vv. 5-7); gli effetti di luce o di contrasto («Quando sulla parete | si sciolgono le ombre | [...] una lampada accende la bontà», III, vv. 1-2, 5). Il risalto dato alla percezione dei *realia* – soprattutto visiva ma legata anche alle altre sfere sensoriali – contrasta dunque con la negazione, che dal titolo si propaga lungo tutto il testo attraverso un asse anaforico.

Tale contrasto può essere apprezzato innanzitutto sul piano sintattico. Colpisce, infatti, che le 12 occorrenze di particelle negative (3 *non*; 9 *no*, utilizzato perlopiù come avverbio, ma certi casi anche come sostantivo) siano sempre collocate in posizione rilevata: in anafora o epifora rispetto al metro, alla sintassi o a entrambi (anafora/epifora *combinata*, secondo la terminologia proposta in Dal Bianco 1998). Lo stesso vale per altri lessemi con valore negativo utilizzati in III (*contrario*, v. 14; *nega*, v. 21; *nessuno*, *niente*, v. 29; fa eccezione *neppure*, v. 10, tuttavia contiguo al *no*). Sempre a livello sintattico, è interessante notare come in certi casi Fiori isoli le occorrenze di *no* attraverso la punteggiatura:

---

<sup>9</sup> Per una discussione dell'*usus videndi* in *La bella vista* – cioè di quei tratti stilistici relativi alla costruzione e al montaggio delle immagini poetiche – cfr. Cardilli 2017.



No – questo buco in fronte, (II, v. 15)

sguaiata, trionfante come una festa: no. (II, v. 23)

Ma – no, neppure questo è vero. (III, v. 10)

Si crea così una specie di effetto fisarmonica, in cui la secca rapidità dell'avverbio contrasta con le ampie *distributiones* di subordinate circostanziali o di elementi nominali espansi dalla relativa, come nella quarta strofa di I:

**No** – le bandiere verdi gialle blu  
che schioccano sopra il portone  
del grand hotel. **No** – la benedizione  
che nevicava dai rami.

**No** – quest'aria serena  
che perdona i cantieri  
e le magnolie.

Il piano sintattico si riflette su quello della rappresentazione: la negazione sembra contrapporre agli oggetti e alle circostanze descritti una lacuna 'infigurabile', che è estremamente rilevata proprio per l'accostamento con la nitidezza e la precisione referenziale tipiche della scrittura di Fiori. Per esaminare in modo più approfondito questo contrasto – e più in generale i meccanismi semantico-formali di *No* – applicherò ora alcuni spunti metodologici offerti dalla poetica cognitiva, e in particolare dalla *Stylistics* inglese.

La *Stylistics* inglese rappresenta una scuola particolarmente fertile, che dagli anni Ottanta tenta di connettere i più aggiornati sviluppi della linguistica (specialmente la linguistica cognitiva, ma anche la pragmatica o la *discourse analysis*) alla creazione di strumenti sempre più precisi per l'analisi del testo, letterario e non. All'inizio di un recente e rilevante lavoro sull'intertestualità, Jessica Mason (2019: 10-12) riassume i principi chiave della *Stylistics*, tra cui figurano la centralità del testo come atto comunicativo, «costruito in maniera



dinamica nel corso dell'interazione»; il rifiuto dell'idea che la lingua letteraria sarebbe portatrice di una *differentia specifica* rispetto alla lingua d'uso; la ricerca di oggettività scientifica, garantita attraverso «la falsificabilità dei risultati» (per dirla con un'espressione di Montini 2020: 36) e la costruzione di un metalinguaggio condiviso; l'interdisciplinarietà, che spazia dalla *corpus linguistics* alla teoria dei mondi possibili, dalla retorica alla poetica cognitiva. A questi aggiungo «il nesso inscindibile tra analisi e interpretazione» (Montini 2020: 36), segno di una consapevolezza epistemologica di stampo costruttivista.

Tra i numerosi lavori e approcci afferenti alla *Stylistics*, due proposte metodologiche si rivelano particolarmente utili per l'analisi di *No*: la prima riguarda la categoria di *attractors*, che Peter Stockwell, mescolando analisi linguistica e *Gestaltpsychologie*, definisce come «elementi che catturano l'attenzione del lettore» (2009: 20); il secondo modello che intendo applicare, benché in una versione semplificata, è quello proposto da Joanna Gavins (2016; 2021) per l'analisi della poesia apofatica, cioè di quei testi poetici che a vario titolo sfruttano le risorse concettuali offerte dalla negazione e dall'assenza. Utilizzando questi due approcci in modo integrato, renderò conto della dialettica tra presenza e assenza che anima *No*.

Parto dagli *attractors*. Nella sua monografia del 2009 *Texture*, Stockwell riflette sulla sostanziale omologia tra la percezione visiva e la 'costruzione' dello «spazio concettuale» che si genera con la lettura di testo (narrativo o lirico che sia):

The visual field is rendered as a conceptual space, populated by discrete objects in a constructed foreground and background. The viewer's attention acts either like a spotlight or zoom lens, focusing in turn on one object or another, and the viewer can be distracted by new, odd or more interesting objects that were either already in the field of view but unregarded, or that come into the attentional space by some means. (19-20)



Sono quindi gli elementi del testo a dirigere la nostra attenzione indirizzandola in un modo o nell'altro all'interno dello «spazio concettuale» (o finzionale) che costruiamo attivamente durante l'esperienza di lettura.<sup>10</sup> Attraverso un'acuta traduzione linguistico-concettuale dei principi base della *Gestaltpsychologie* – come il principio di continuità o quello di prossimità – Stockwell (2009: 22-25) elabora una lista di 12 caratteristiche testuali tipiche di un buon *attractor*, che riporto qui sotto in traduzione mia:

1) novità	7) luminosità
2) <i>agency</i>	8) pienezza
3) topicalità	9) voluminosità
4) affinità empatica	10) altezza
5) definizione	11) rumorosità
6) attività	12) distanza estetica dalla norma

Esaminata da questo punto di vista, *No* presenta fin dai primi versi una speciale concentrazione di *attractors*. Analizziamo la prima strofa di I:

Lungo gli sterri  
aperti al sole come spiagge,  
sui vialoni deserti dove risplende  
la pace del pomeriggio, mentre pedalo  
tra gli ippocastani in fiore  
e i grandi muri  
che il vento di maggio illumina  
della sua luce più pura,  
all'improvviso  
ti sento. (I, vv. 1-10).

---

<sup>10</sup> Il modello di Stockwell si rivela particolarmente utile per analizzare il montaggio di immagini e 'inquadrature' verbali, nel senso proposto per la prima volta da Ejzenštejn alla fine degli anni Trenta. (cfr. Cardilli 2016).



Dal punto di vista sintattico, colpisce la sproporzione tra la brevissima principale («all'improvviso ti sento») e la serie di elementi circostanziali che precede (due sostantivi, *sterri* e *vialoni*, entrambi espansi dalla relativa; una lunga temporale, in cui però a risaltare sono i due locativi *ippocastani* e *muri*, ulteriormente espansi rispettivamente da un complemento e da una relativa). La serie circostanziale contiene numerosi *attractors*, specialmente del tipo riconducibile alla *luminosità*: «aperti al sole», «risplende», «illumina | della sua luce più pura»; pure gli «ippocastani in fiore», con il loro implicito cromatismo acceso, di tono chiaro e brillante, sono riconducibili a questa categoria. Anche la voluminosità (in originale Stockwell parla di *largeness*<sup>11</sup>) degli oggetti presentati agisce catturando l'attenzione: abbiamo così *vialoni* e *grandi muri*, e un senso generale di spazi ampi e aperti. Tra le categorie di *attractors* presenti nella strofa figura anche la *pienezza*,<sup>12</sup> dato l'uso dell'intensivo *risplendere* o del superlativo relativo *più pura* al v. 8, riferito tra l'altro alla luce. È da considerare anche l'*attività*, in relazione al dinamismo del soggetto che si sposta in bicicletta e al vento che attraversa la scena: se, come sostiene Stockwell, «nella percezione visiva, gli oggetti figurati in movimento sono *attractors* più efficaci» (2009: 40). In ultimo, anche la *distanza estetica dalla norma* svolge un ruolo, specie in due usi metaforici che spiccano nel generale realismo della scena: la «pace del pomeriggio» che «risplende», con un'assimilazione di un concetto più generale e astratto a un dettaglio di tipo atmosferico-luministico; il «vento» che, allo stesso modo, «illumina» i muri, con giuntura sinestetica.<sup>13</sup>

Questa prima strofa conferma quindi l'osservazione di Stockwell secondo cui gli *attractors* tendono a co-occorrere e rafforzarsi a vicenda:

In the two analyses above of Yeats and Milton, I have indicated the common phenomenon whereby one dimension of resonant force (brightness, in both cases)

<sup>11</sup> Definendola così: «large objects being denoted, or a very long elaborated noun phrase used to denote» (Stockwell 2009: 25).

<sup>12</sup> Stockwell 2009: 25 collega la *fullness* ai seguenti parametri: «richness, density, intensity or nutrition being denoted».

<sup>13</sup> Per il topos del muro illuminato, cfr. il componimento *Muro*, incluso in *Esempi* (P 67), analizzato in Socci 2022: 150-160.



is paralleled by other dimensions operating to the same polarity. So an increase in brightness is often co-located with large volume, noisiness, activity, involved agency, empathetic identification, and so on. (2009: 30)

Sempre seguendo la metodologia di Stockwell, è utile chiedersi quale sia il rapporto tra i diversi *attractors* che compongono la sequenza dei versi 1-8. Una volta introdotto, infatti, uno di questi elementi può restare in primo piano, grazie per esempio a un'anafora o a una ripresa sinonimica; oppure, può subire un processo più o meno graduale di decadimento, se viene improvvisamente *occluso* dalla negazione, o se è sostituito da un nuovo *attractor*, che cattura l'attenzione del lettore, relegando sullo sfondo il suo predecessore.<sup>14</sup> Applicare questo modello alla prima strofa di *No* comporta una riflessione sul montaggio delle immagini verbali: da un lato abbiamo una serie di elementi spaziali che si succedono in una specie di 'staffetta', spartendosi l'attenzione. La sequenza delle immagini montate è quindi descrivibile così:

sterri > [spiagge] > vialoni >ippocastani> muri battuti dal vento;

con la parentesi quadra a indicare un luogo – le spiagge – evocate da una similitudine e quindi non direttamente presenti nel qui e ora finzionale rappresentato nel testo ed esperito dall'io lirico. D'altra parte, anche se questi oggetti si succedono in sequenza, resistono al 'decadimento attenzionale' per via della sintassi paratattica e delle omologie semantiche che li accomunano. Gli elementi spaziali elencati ai vv. 1-8, infatti, sono in qualche modo equiparati dalla loro posizione in una *distributio*: l'evento descritto dalla principale accade in ciascuno di questi luoghi, evocati da una paratassi che dispone i suoi membri in parallelo. L'effetto di equiparazione è potenziato dal plurale generalizzante, che curiosamente viene utilizzato per tutti i sostantivi circostanziali della sequenza: il

---

<sup>14</sup> Il modello relativo al 'ciclo di vita' degli *attractors* e alla gestione dell'attenzione è molto più complesso di questo breve riassunto, e inoltre è legato tanto a caratteri testuali quanto al comportamento concreto del lettore. Cf. Stockwell 2009: 21-22 e in generale l'intero capitolo 2 (17-55).



lettore è spinto a concettualizzare e immaginare molteplici viali, diversi tra loro benché accomunati da caratteristiche simili, come la *luminosità*.

«all'improvviso | ti sento»: la brevissima principale che chiude la sequenza circostanziale genera una forte discontinuità. I due versi non descrivono cosa cattura l'attenzione dell'io (e del lettore), ma agiscono con efficacia relegando sullo sfondo gli elementi finora presentati almeno per tre motivi: 1) la temporalità fulminea e 'singolativa' introdotta dalla locuzione avverbiale *all'improvviso* contrasta con quella vaga e progressiva dei versi precedenti (siamo in maggio, l'io lirico sta pedalando in bicicletta); 2) *sentire*, benché possa essere inteso anche in riferimento alla conoscenza interiore, richiama anche la sfera uditiva, in contrapposizione alla sfera visiva, sinora preminente; 3) si introduce un interlocutore, un *tu* dotato di *agency* (semanticamente, è l'io soggetto grammaticale a ricevere uno stimolo dal *tu*) e pertanto di *riconoscibilità empatica*. Nel modello di Stockwell enti dotati di *agency* e di caratteristiche antropomorfe tendono a catturare l'attenzione molto più di oggetti inanimati o astrazioni. Alla costruzione di questa *agency* contribuisce anche lo statuto dell'apostrofe che ho esaminato nel paragrafo precedente: a livello enunciativo un io si sta rivolgendo a un tu, e questa struttura è sufficiente per 'presupporre' che il tu sia un essere animato e in grado di rispondere.

La seconda e poi la terza strofa confermano questo cambio di passo; si noti, a questo proposito, l'impiego di strofe monoperiodali, costituite entrambe da una frase semplice (vv. 11-15, sono citate sopra, a p. 354). La consistenza fenomenica di questo *no* resta ambigua: non sappiamo se sia più un'esperienza noetica, interiore, o se l'io protagonista oda effettivamente qualcosa. Ciononostante e forse proprio per questa ambiguità il *no* assorbe tutta l'attenzione del lettore. Secondo Stockwell, la negazione è già di per sé un modo per provocare la rimozione istantanea di un *attractor*:<sup>15</sup> inoltre, le stesse caratteristiche associate al *no* sono a loro volta potenti *attractors*, che contribuiscono a relegare sullo sfondo

---

<sup>15</sup> «This occlusion can be instant for an element that is linguistically removed from the scene (for example, by negation or a verb of disappearance, death or removal), or it can be gradual, where the element simply fades away by not being mentioned for a duration of several clauses.» (Stockwell 2009: 22; cf. 34-35).





i *realia* descritti in precedenza. Il «sorriso tremendo» del v. 13, beffardo e sardonico, si carica di una intensità patemica (quindi risponde alla categoria della *pienezza*, data la sua particolare intensità); il *no* inoltre viene pronunciato da un'entità dotata di carattere antropomorfo (*riconoscibilità empatica*) e un'*agency* che sovrasta sia le scene (da cui pure emerge), sia il soggetto lirico, che gioca un ruolo perlopiù di spettatore passivo, o comunque caratterizzato da un'*agency* a bassa intensità. L'ultima strofa della sezione, che ho già riportato a p. 360, riproduce, su piccola scala e in ordine inverso, il meccanismo appena descritto: il *no* stavolta precede gli oggetti da negare, che vengono introdotti dopo l'avverbio, come se fossero argomenti della negazione. Questo diverso ordine non impedisce che gli elementi negati si carichino di un particolare risalto concettuale: si vedano le «bandiere» (v. 16), di cui viene messo a fuoco con precisione il cromatismo (in Stockwell riconducibile all'*attractor luminosità*) e la *sonorità* secca e intensa («che schioccano sopra il portone», v. 17).

La seconda sezione del poemetto presenta una struttura simile a quella della prima: i *realia* descritti in sequenze sintatticamente articolate e ricche di *attractors* vengono rimossi categoricamente dal *no*. La prima strofa ricalca la prima della sezione I: a una stratificata *distributio* di circostanziali segue una brevissima principale, in chiusura di strofa; il verbo e il pronome di seconda persona occupano un trisillabo, inserito alla fine («tu ridi.», II, v. 12). La seconda strofa consiste in un breve distico, in cui si richiama il sorriso beffardo e fa capolino nuovamente il *no*, introdotto da un *ecco* presentativo: «Di me, ridi. E di nuovo | ecco – solenne, sereno – il tuo no.» (vv. 13-14).

Rispetto alla prima sezione, in II colpisce innanzitutto la dislocazione temporale: ci si sposta dalla primavera all'inverno, come testimonia il sinestetico «gelo nero di un'alba | di gennaio» (vv. 1-2, anch'esso dotato di risalto cromatico-luministico). Più sottilmente, i dettagli presentati in II possiedono un maggior grado di definizione, in linea con una tendenza generale ne *La bella vista*, ma anche con quell'aumento di precisione e granularità della descrizione che per Stockwell agisce come efficace *attractor*. A questo proposito si veda l'abbondanza di sostantivi singolari, attraverso cui il testo costruisce scene individue, determinate. Anche nella prima sezione si trova qualche sostantivo singolare, ma



è perlopiù dotato di un basso grado di *imageability* (Castiglione 2020).<sup>16</sup> Nella sezione I, infatti, il singolare è utilizzato per oggetti astratti (*pace, rovescio, benedizione*) oppure impalpabili (*vento, luce, sorriso, aria*); fanno eccezione *sole, portone* e *hotel*. Dominano invece i plurali generalizzanti, che, al posto di un'inquadratura precisa, evocano una quantità di scene simili e in qualche modo intercambiabili (l'io si muove lungo diversi *vialoni*, tra filari di *ippocastani*, sullo sfondo di molteplici *cantieri* e *magnolie*). L'*imageability* media della sezione II è molto più alta, se anche solo si constata l'assenza di sostantivi plurali.

Sempre per il principio della co-occorrenza degli *attractors*, nella sezione II tornano gli effetti di luce e di contrasto («fino alla luce di un videocitofono», v. 8; «cielo color selciato», v. 9; «macchia iridata», v. 10), accompagnati da un'enfasi quasi espressionista su una precisa sensazione olfattiva («un'acquata che sa | di fritto e di catrame», II, vv. 3-4). I deittici prossimali della terza strofa, inoltre, aumentano la precisione dei dettagli e il senso di vicinanza agli oggetti descritti.<sup>17</sup> Secondo Stockwell anche la *prossimità* – resa stilisticamente attraverso i deittici o le grandi dimensioni degli oggetti descritti – funziona come *attractor*.<sup>18</sup>

No – **questo** buco in fronte,  
**quest'**occhio storto che  
sente un'offesa  
in ogni volo di piccione. No –  
il collo duro come cemento, teso

---

<sup>16</sup> «Words that have concrete reference also tend to have high imageability. [...] Among all semantico-grammatical categories, concrete nouns, descriptive adjectives and verbs of material processes must be the highest in terms of imageability» Castiglione 2020: 49-50. Secondo Castiglione l'uso del plurale è una caratteristica stilistica tipica delle immagini verbali a bassa risoluzione: «the decontextualised prototypical overview/long shot, low resolution, background image-frame has the following characteristics: semantically, a referent much larger than the human body, typically in the nature/landscape/urban lexical field; grammatically, (a) no determiners; (b) is in the plural form of the noun» (58).

<sup>17</sup> Riccardo Soggi ha recentemente notato che in Fiori i deittici funzionano come «contrappesi che bilanciano la totale indeterminatezza del luogo dell'azione», e insieme attestano «la presenza di un soggetto poetante» (2022: 135).

<sup>18</sup> «Noun phrases and verbs which describe and imply closeness (literal foregroundedness) are likely to form good attractors. Closeness can be perceived in terms of large volume (near objects are perceptually bigger than distant ones), high volume in terms of noisiness, high volume in terms of brightness and heat.» (Stockwell 2009: 24)



a reggere la testa morta. (vv. 15-20)

Di particolare interesse è poi l'ultima strofa di II:

E la rassegnazione,  
o la rabbia che monta dentro  
sguaiata, trionfante come una festa: no.

Se nella strofa precedente si era offerta la descrizione di alcune caratteristiche fisiche riconducibili all'io lirico, o meglio alla sua identificazione con una statua,<sup>19</sup> si passa ora esplorare la sua interiorità. Che il sentimento inquadrato sia «rassegnazione» o «rabbia», l'esito non cambia: anche all'interno dell'io fa capolino la stessa negazione. Per inciso, bisogna notare l'importante ruolo che la descrizione delle emozioni gioca nella poesia di Fiori: emozioni che spesso scaturiscono in reazione a una particolare 'potenza' dei fenomeni, sia che il soggetto costruito nel testo sia impersonale e 'deindividuato' (Socci 2022) come nelle prime raccolte,<sup>20</sup> sia che assuma la veste di un io (o di un occhio) lirico più definito. Il personaggio protagonista delle liriche di Fiori è insomma particolarmente 'attivo', sia nel percepire fenomeni e situazioni sia nel fornire una risposta emozionale che spesso comporta meraviglia, col Wittgenstein della *Conferenza sull'etica* (cf. Dianti 2019; Socci 2022). Si vedano le occorrenze di verbi e locuzioni che attestano questo processo di sbigottimento e stupore, frequentissime in tutte le raccolte: «[...] uno sente | la gente darsi ragione. | Rimane lì incantato» (*Partenze*, vv. 5-7, in *Case*, P 7); «La gente a volte, | mentre si parla, | uno ha paura di guardarla» (*Soggiorno*, vv. 1-3, in *Esempi*, P 27); «A volte di colpo | passando per una piazza | senti la testa sgombra» (*Dosso*, vv. 11-13, in *Chiarimenti*, P 86); «Ogni momento | il mondo mi schiacciava: io lanciavo | il solito lamento» (*Niente*, vv. 5-7, in *Tutti*, P 143); «Io non sarei rimasto più

<sup>19</sup> Il collo irrigidito e l'occhio storto anticipano il motivo portante della terza sezione de *La bella vista*, "Statue".

<sup>20</sup> Zuliani ha mostrato che l'«anonimità» del primo Fiori «non esclude l'io poetico» (2016: 370). Per Socci il soggetto in Fiori resta «irriducibile, per quanto residuale» (2022: 150).



sorpreso | se una garguglia del Duomo | fosse scesa, e mi avesse salutato» (*Il conoscente*, 7, vv. 10-12, Fiori 2019: 26). Non si tratta solo di ‘effusione’ lirica, ma di un modo con cui la poesia di Fiori aumenta l’effetto di «miracolosa *presenza*, generata dalla parola» (Fiori 2022a: 89): le emozioni non procedono infatti da una disincarnata introspezione, ma sono sempre reazioni ‘immediate’, risposte a una situazione-stimolo, singolare o tipica. Al di là del contenuto dell’emozione rappresentata – paura, stupore, rabbia, ecc. – contano la sua intensità e il suo legame con uno stato di cose; l’enfasi sulla risposta emotiva è un *effetto di presenza*, perché simula una conoscenza di prima mano, incarnata, in situazione.

Si potrebbe collegare il trattamento delle emozioni in Fiori alle teorie cognitive, che valorizzano «il concetto di *appraisal*, secondo il quale un’emozione implica una valutazione del suo oggetto, fisicamente presente o assente, come benefico o dannoso e quindi come termine di una tendenza attrattiva o aversiva» (Ballerio 2022: 349). Tenendo fermo che questa valutazione non ha una forma «proposizionale e consapevole», ma è più simile a una «*gut reaction*[s]» (Prinz 2004, in Ballerio 2022: 349), che comunque non esclude un momento riflessivo. Quello che importa constatare, comunque, è il ruolo che la rappresentazione delle emozioni svolge all’interno della simulazione di esperienza in atto nella poesia di Fiori. L’esperienza di oggetti ed eventi appare così vivida non perché registrata impersonalmente, ma per la prominenza che nel testo acquistano le risposte emotive. I *realia* non sono semplicemente descritti a partire da un centro deittico o soggetto di esperienza, ma il testo simula le reazioni emotive che si producono in questo soggetto.<sup>21</sup> La rappresentazione dell’emotività contribuisce non poco alla particolare maniera descrittiva di Fiori; da sola, la precisione referenziale ottenuta tramite il fuoco sui dettagli o l’uso dei deittici non potrebbe rendere con altrettanta forza l’insistenza del qui e ora.

---

<sup>21</sup> Il fenomeno si verifica anche nella saggistica di Fiori: «A impressionarmi tanto, forse, era che a dichiararlo non fosse la pagina di un venerando trapassato, bensì la voce di un uomo vivo, lì presente» (Fiori 2007b: 124); «A sorprenderci, è il fatto che l’interrogare dell’ufficiale non ha nulla di brutalmente inquisitorio» (Fiori 2022b: 36). Sul fatto che la poesia e la saggistica in Fiori siano come vasi comunicanti – sia dal lato tematico sia da quello stilistico – cfr. Portesine 2022.



### 3. Struttura apofatica e valori della negazione

Tramite lo strumento degli *attractors*, ho analizzato come nelle prime due sezioni *No* metta in risalto una serie di oggetti, dettagli e circostanze per poi negarla bruscamente, generando un effetto di frustrazione. La sezione III prosegue in questa direzione, ma l'ambientazione si sposta in un interno domestico, che si intuisce essere la dimora del personaggio protagonista del poemetto. Nelle prime due strofe ritorna la maniera descrittiva incontrata finora, sebbene la sequenza di *close-up* ed elementi luministici sia meno concitata, in sintonia con la calma serale e l'intimità della casa:

Quando sulla parete  
si sciolgono le ombre  
e alla finestra, dall'altra parte, i palazzi  
diventano una foresta,  
una lampada accende la bontà  
di questo tavolo ingombro di libri e carte  
e fagiolini da spuntare.

Anche l'oliera ha la luce  
di un focolare. (III, vv. 1-9)

Da notare, in particolare, l'effetto di contrasto associato alla lampada, che assomma in sé anche l'*attractor* dell'*agency* (grazie all'uso 'invertito' del verbo *accendere*) e quello della *topicalità* (posizione di soggetto, sintatticamente e anche metricamente rilevata). Segue subito dopo, puntuale, la negazione della scena appena descritta: «Ma – no, neppure questo è vero» (v. 10). Stavolta, però, Fiori esplicita il significato della negazione: il no equivarrebbe a un "non è vero", che mette in dubbio lo statuto di realtà dell'esperienza e insieme del linguaggio poetico. Tutte le scene esperite finora sono in qualche modo false, sia se intese come esperienze, sia se intese come segni, rappresentazioni poetiche: infatti, come si afferma poco dopo, gli elementi da *still life* dei vv. 11-13 (*casa, sera, coltello, giornali e lampada*) «sono il contrario» (v. 14). I segni della poesia mortificano



la vita, sono *contraria vita*, per richiamare la citazione caproniana di Fiori 2022a: 99, che ho esaminato in §1.

Il poemetto di Fiori non si limita a riflettere teoreticamente sulla negazione, ma la adotta come motore semantico e principio costruttivo. Per questo, si inserisce bene nella tradizione della poesia apofatica, recentemente studiata da Joanna Gavins, teorica della *Text World Theory*, un ramo della *Stylistics* dedicato all'analisi dei mondi finzionali che i partecipanti al discorso costruiscono nella loro mente a partire dal testo e dalla loro conoscenza pregressa (cf. Werth 1999; Gavins 2007). Nei suoi rilievi sulla poesia apofatica, Gavins (2016; 2021) si appoggia a una definizione fornita da Reginald Gibbons:

apophatic poeticism is an imagining by means of the negative, an entry into negative or empty or hidden or invisible space or paradoxically opposite points of thought and feeling. (2008: 39)

La poesia apofatica prova dunque a «dire ciò che è indicibile» (Gavins 2021: 79) e a rendere «quel lato della realtà che coincide con l'assenza» (Gibbons 2007: 22). A questo proposito, l'intero poemetto *No* può essere inteso come un testo apofatico, in cui il poeta prova a rendere l'assenza costitutivamente associata all'esperienza del mondo e alla sua verbalizzazione. Nella poesia apofatica è proprio la negazione a giocare un ruolo chiave, sia nelle sue specifiche incarnazioni grammaticali, sia a un livello concettuale sovraordinato, a cui concorrono molteplici aspetti del testo (campi semantici, lessico, piano tematico, ecc.). A questo proposito, *No* esibisce «una generale 'negatività' concettuale, che si estende oltre il piano sintattico e morfologico» (Gavins 2016: 288; cf. Werth 1999). Al di là delle occorrenze esplicite dell'avverbio di negazione, questa negatività concettuale viene apertamente tematizzata proprio nella terza sezione:

[...] Mi sorridono:  
non c'è *qui*, non c'è *ora*.  
Non c'è riparo. (vv. 16-18)



La regola che nega  
il posto e l'attimo, il piatto  
e le mie mani che lo lavano:  
a lei mi affido (vv. 21-24)

Sebbene Fiori espliciti in questi versi la chiave di lettura del poemetto, non cessa di metterla in pratica: ancora una volta il testo convoca dettagli precisi come argomenti della negazione, creando un salto brusco tra diversi piani di generalità: dai termini astratti e tipizzati *posto e attimo* al *close-up* definitissimo e crepuscolare sulle *mani* che lavano *il piatto*. L'effetto è duplice: da un lato la negazione si basa su un fuoco particolare sull'oggetto specifico, dall'altro genera un senso di frustrazione, perché l'oggetto evocato viene subito rimosso, lasciando un vuoto figurale.

Secondo molti studiosi di estrazione cognitivista – e in particolare per chi afferisce alla Text World Theory – la negazione comporta sempre una rappresentazione positiva del suo argomento, che viene «richiamato alla mente per poi essere negato» (Gavins 2016: 284; cf. Lakoff 2004). Adottare un simile approccio significa abbandonare una concezione della negazione strettamente logico-formale,<sup>22</sup> e concentrarsi sulla sua natura di fenomeno «pragmaticamente carico» (Nahajec 2009: 113), quindi «dipendente dal contesto» (110) e dotato di una specifica rilevanza comunicativa:

The essential mechanism is communicative: one does not comment on the absence of some situation unless its presence has been expected (i.e. previously asserted or implied). (Werth 1999: 250)

Questa concezione è utile per ragionare sul poemetto di Fiori: *No* mette in scena proprio il meccanismo comunicativo descritto da Werth, e il suo legame col

---

<sup>22</sup> «It is generally agreed that negative utterances deny expectations, assumptions or beliefs that are held by interlocutors in specific discourse situations, an aspect that is not captured by the distinction between affirmative and negative propositions in logic» (Hidalgo Downing 2002: 120).



funzionamento dell'esperienza. Prima ci mostra in modo estremamente vivido oggetti e circostanze, poi le nega platealmente attraverso un espediente dal sapore quasi farsesco e surrealista: la voce senza corpo (ma legata a un sorriso beffardo) che pronuncia la negazione. La forza del *no* è tanto spiazzante quanto più accuratamente i referenti sono stati messi a fuoco. Il poemetto può essere letto come una *mise en abyme* performativa della natura contraddittoria del segno: strofa dopo strofa, il lettore è portato a immaginare qualcosa che viene immediatamente rimosso: la frustrazione che proviamo leggendo *No* riproduce su piccola scala quella di Orfeo, che apprende dolorosamente «i limiti della parola, il lutto in cui essa ha luogo» (Fiori 2022a: 91).

L'ultima strofa offre ulteriori elementi per riflettere sul carattere apofatico del poemetto:

Fisso gli occhi  
negli occhi del divano,  
dell'opposto, del sempre, dell'altrimenti,  
del senza, del peggio. Prego  
nessuno, niente:  
proteggimi  
dalla tua potenza. (III, vv. 25-31)

Si noti innanzitutto l'enumerazione dei vv. 26-28, marcata dall'anafora percussiva della preposizione. Si tratta di una sequenza eterotopica che accosta elementi disomogenei sul piano categoriale; inoltre, la nominalizzazione di categorie grammaticali diverse – come la preposizione (*senza*) e l'avverbio (*altrimenti*) – aumenta il senso di straniamento e di enfasi.

A ogni modo, la sequenza propone un percorso concettuale analogo a quello messo in luce per le occorrenze esplicite della negazione: si parte da un referente concreto e determinato, il *divano*, che però viene debolmente personificato perché dotato di occhi. Il senso di incongruenza semantica cresce a ogni membro della sequenza. Gli occhi restano fissi ma cambia il 'corpo' a cui si riferiscono: si passa dal pezzo di mobilia a cinque nominalizzazioni astratte, tutte portatrici di





un'istanza negativa: *opposto* si contrappone al qui e ora e alle cose, definite in senso 'positivo'; *sempre* confuta la singolarità dell'attimo; *altrimenti* rimanda a uno stato di cose alternativo, ma si usa anche nel senso di "in caso contrario" o per rafforzare una negazione; *senza* e *peggio* denotano rispettivamente privazione e forte disvalore.

Dopo aver richiamato in sequenza diversi aspetti del *no*, l'io protagonista si rivolge direttamente alla sua incarnazione: «prego | nessuno, niente». Per interpretare l'effetto di questi pronomi indefiniti, soccorre la categoria di *lacuna* figurale, proposta sempre da Stockwell nella sua trattazione sugli *attractors*. La *lacuna* sarebbe una sorta di figurazione negativa, un vuoto che produce paradossalmente effetti di *foregrounding*, cioè di messa in rilievo linguistica e insieme semantico-cognitiva.<sup>23</sup> Introducendo la categoria di *blob* come oggetto percettivo – secondo le teorie gestaltiche proposte in Carstensen 2007 – Stockwell si sofferma sulla seguente differenza (2009: 31-32; il contesto è l'analisi di un sonetto di Shakespeare):

Further in Carstensen's scheme, blobs can be positive (figures like 'thee' or 'day') or negative (part of the bounded background like 'I' through most of the poem). In natural everyday terms, concepts like 'dent', 'hole', 'fissure' or 'valley' are negative blobs, since they can be the focus of attention but they are defined by being not something which is in their immediate vicinity. [...] Positive blobs have edges by definition; negative blobs only have edges (that is, there is nothing in the middle of them). A hollow, a shadow, a large crack in the wall might all be perceived as negative blobs (let's call this phenomenon a figural lacuna in literary reading).

---

<sup>23</sup> «La costante di un testo poetico, aspetto fondamentale per l'analisi stilistica, è stata individuata nella capacità di portare in evidenza un aspetto linguistico rispetto a un *continuum* omogeneo: torna dunque in modo rilevante il concetto di *foregrounding* (reso in italiano con il termine *salianza*), termine preso in prestito dalle arti visive, a indicare il portare in rilievo una figura rispetto a uno sfondo.» (Montini 2020: 126; cf. Leech 2013).



Applicando questi concetti al testo di Fiori, è possibile intendere come *lacune* gli usi degli indefiniti *nessuno* e *niente*.<sup>24</sup> I due pronomi funzionano come quantificatori negativi, e creano un vuoto semantico delimitato però da bordi estremamente rilevati. Con *bordi* intendo la loro collocazione sintattica e la relativa implicazione semantica: *niente* e *nessuno* sono soggetti dotati di *agency* potenziale, perché destinatari di una preghiera e detentori di una *potenza* che l'io spera di stornare. In termini di *attractors* – ma anche, secondo categorie analitiche più tradizionali, di *amplificatio* – l'effetto è particolarmente intenso, proprio per il contrasto tra il ruolo dei due agenti e la loro infigurabilità, il loro costituirsi come vuoto, lacuna. Si veda a questo proposito un passo de *Il conoscente* (Fiori 2019: 150), in cui la paradossale inconoscibilità della *potenza* viene resa, invece che per via negativa, con un'immagine di regresso all'infinito e insieme di specularità quasi autoscopica:

[...] Qualcuno monta  
sul *guard-rail*, si solleva in punta di piedi,  
cerca – laggiù – la fonte irraggiungibile  
della potenza  
che ci tiene in ostaggio.

Quello che vede  
è un altro che si sporge e si arrampica,  
e un altro, ancora più lontano. (55, vv. 22-29)

---

<sup>24</sup> I due indefiniti negativi co-occorrono di frequente nella prima poesia di Fiori. Fornisco una rassegna non esaustiva, partendo da *Esempi*: «per noi che a niente, a nessuno | saremo mai vicini fino in fondo.» (*Spiegarsi*, vv. 48-49, P 43); «Niente nessuno sente questa scossa | dentro, di terremoto.» (*Così*, vv. 10-11, P 48); «È per sapere | se si è sentito niente. È per sapere | se nessuno si è visto.» (*Sottopassaggio*, vv. 16-18, P 67). Il fenomeno si manifesta anche in *Chiarimenti*: «[...] a rinfacciarsi | di non sapere mai | nessuno niente» (*Rampicante*, vv. 10-12, P 95); «[...] che non tocchi | niente, nessuno, | quello che dentro invece è così chiaro» (*Le parole*, vv. 44-46, P 116).



## 4. Conclusioni

Ho percorso in maniera analitica il poemetto *No*, mostrando come incarni originalmente il dispositivo dell'apostrofe alle cose, centrale ne *La bella vista* perché utilizzato anche nel poemetto eponimo. Ho poi indagato la peculiare dialettica tra un momento descrittivo – in cui i referenti risaltano 'positivamente' all'attenzione dell'io e del lettore – e un momento apofatico, in cui i referenti sono rimossi dalla 'scena' o comunque collegati a un'istanza di negazione. Nel condurre questa indagine, oltre a collegarmi alla poetica dell'autore, ho impiegato alcuni strumenti tratti dalla *Stylistics* anglosassone, scuola di ispirazione cognitivista che ha sviluppato un metodo avanzato per esaminare la testualità e il suo potere comunicativo. In conclusione, resta da riflettere sul senso complessivo di *No*, e sul suo rapporto con la poetica di Fiori. A questo proposito, mi soffermo su un ultimo rilievo stilistico: *No* mostra un'insolita concentrazione di lessico religioso. Abbiamo infatti una luce 'purissima' («della sua luce più pura», I, v. 8), la «benedizione | che nevicca dai rami» (I, vv. 18-19), l'«aria serena | che perdona» (I, vv. 20-21), l'io che si aggrappa in modo quasi fideistico a un dogma («La regola che nega | [...] a lei mi affido», III, vv. 21-24) e, infine, la preghiera conclusiva, apertamente indirizzata alla *potenza*. Il lessico religioso interagisce con la struttura apofatica, ne viene quasi autorizzato: come a dire che la religiosità è possibile proprio di fronte alla contemplazione del no che si oppone a ogni contingenza, pur trovandosi al suo fondo. Negazione che è poi anche iscritta nella stessa poesia – ma anche, più in generale, nella letteratura e nella lingua – proprio per quella ripresentazione e convocazione (Fiori 2022a: 101) operata dai segni. Data la solida ossatura filosofica della poesia di Fiori, è interessante riflettere su accezioni e sottofondi del termine *potenza*, che molto probabilmente rimanda alla *dynamis* greca, nella sua complessa connessione con il divenire e col non-essere. La riflessione sul non-essere condotta in *No*, infatti, pare riecheggiare alcuni luoghi del *Sofista* di Platone, che secondo Paolo Virno (2013: 19) «è forse la sola opera filosofica che prenda sul serio il traumatico avvento del 'non' nella vita umana». Nel *Sofista* Platone consuma il «parricidio parmenideo», cioè «il superamento [...] della tesi di fondo dell'eleatismo» (Bianchini 2006: 32):



Platone afferma che il non essere, in qualche modo, è, in contrasto col precetto del filosofo di Elea. Nel farlo, contrappone a una concezione di non-essere come contrario (*énantion*) dell'essere, come nulla assoluto, una concezione dell'essere come altro (*héteron*), come diverso. Il non-essere quindi non va pensato come il contrario, l'opposto dell'essere, ma come l'altro dell'essere, qualcosa di cui si può sempre predicare l'esistenza. Il risultato è che «il non essere è ed è indissolubilmente legato all'essere» (Bianchini 2006: 33). Platone utilizza questi argomenti per rafforzare la sua dottrina delle idee: l'accoglimento del non-essere serve per pensare un universo 'scalare', fatto di idee e di corpi in cui l'essere si manifesta secondo diversi gradi di perfezione.

Abbiamo visto come *contrario* sia un concetto chiave in *No*, che pare sviluppare in un altro senso – meno rassicurante – la riflessione platonica sul non essere: invece di essere altro, le cose «sono il contrario», ospitano o comportano una privazione, una sfasatura, un difetto, sia che vengano esperite sia che si cerchi di ripresentarle attraverso il linguaggio. Questa posizione è in linea con l'anti-idealismo tipico del pensiero di Fiori: col non-essere non si scherza, la negazione – sul piano esistenziale e su quello ontologico – esercita una potenza perturbante e tremenda nei confronti di cose e individui. D'altra parte, nel *Sofista* Platone declina il concetto di *dýnamis* nel senso della potenza. Si veda il passo seguente, in cui *dýnamis* è tradotto come “possibilità”:

Io dico che tutto ciò che per sua natura possiede una possibilità qualsiasi sia di fare una cosa qualunque sia di subire un'azione, anche la più piccola da parte dell'agente più irrilevante, anche se soltanto per una volta, tutto ciò è realmente. Stabilisco infatti questa definizione: gli enti non sono altro che possibilità. (Platone 2006: 110)

Beatrice Bianchini, curatrice dell'edizione da cui cito, commenta così in nota:

*δύναμις*: l'ESSERE non è altro che *δύναμις*, ossia dinamicità, movimento, potenza, o ancor più, POSSIBILITÀ. [...] Solo con l'apertura dell'ESSERE alla



POSSIBILITÀ, ossia solo con una considerazione dell'ESSERE intriso di NON ESSERE si rende possibile la conoscibilità, la partecipazione, la discorsività. (Platone 2006: 110)

In *No* Fiori ragiona proprio su come il non-essere 'intrida' le parole e le cose e l'esperienza che possiamo farne, pur essendo anche un passaggio obbligato per fondare la «partecipazione» e la «discorsività», lo spazio del 'comune'. Nel saggio "Potenza del canto fra i topi. Lettura di *Giuseppina la cantante ovvero Il popolo dei topi* di Kafka", Fiori associa la potenza al *canto*, un concetto che assomma in sé le proprietà evocatorie del linguaggio («Il canto è il ricordo della presenza», Fiori 2007c: 51), il carattere di ritualità performativa alla base dell'arte e della comunità («non si dà canto senza uno stare di fronte», 49), ma anche – e soprattutto – l'ostensione dell'«infondatezza» (50), dell'irriducibilità di ogni evento e di ogni esperienza soggettiva («Il canto non è nulla di straordinario. È il verso di tutti, una semplice manifestazione di esistenza», 50-51).

Poco dopo, alla fine del saggio, Fiori descrive la potenza del canto in termini radicalmente apofatici:

Il canto è la potenza che trascina e mette di fronte a ciò che non può essere giudicato, ma che pretende la più alta ammirazione. È la potenza che nessuno esercita, che nessuno può fare valere, neppure in via vicaria [...] nessuno è in grado di rivendicarne e di farne valere l'utilità, e meno di tutti chi canta [...]. Proprio in quanto sfugge e si sottrae innanzitutto a chi canta, il canto è potente. Cantare, allora, non è appropriarsene, ma rinunciarvi. Tale rinuncia, però, differisce dal volontario sacrificio che si fa di qualcosa che si possiede: chi la compie non sa né può sapere che cosa perde. Il canto è la cosa più alta; è talmente irraggiungibile, che non è possibile perderlo. (51)

L'indimostrabilità della vita, l'assenza di spiegazioni convincenti, l'esperienza di una *dynamis* terribile che in noi e nelle cose si manifesta ma che niente e nessuno può esercitare, nemmeno per procura. Questa forma di negazione e di assenza resta per Fiori alla base dell'esperienza e del linguaggio, qualcosa a cui stare



di fronte con sgomento – come in *No* –, ma che è insieme l'unica strada per pensare efficacemente l'uguaglianza tra gli individui, fondando la comunità oltre qualsiasi petizione di principio.

## 5. Bibliografia

- Afribo, Andrea. 2007. "Umberto Fiori". In *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, 136-160. Roma: Carocci.
- Ballerio, Stefano. 2022. *Letteratura e emozioni*. In *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, a cura di Laura Neri e Giuseppe Carrara, 343-356. Roma: Carocci.
- Bianchini, Beatrice. 2006. "Saggio introduttivo". In Platone, *Sofista*, a cura di Beatrice Bianchini, 11-42. Roma: Armando.
- Cantù, Paola e Italo Testa. 2006. *Teorie dell'argomentazione. Un'introduzione alle logiche del dialogo*. Milano: Bruno Mondadori.
- Cardilli, Lorenzo. 2016 "L'immagine nel verso: per uno studio della sintassi figurale del testo poetico". *Elephant & Castle*, 15, 5-40, <[elephantandcastle.unibg.it/web/saggi/l-immagine-nel-verso-per-uno-studio-della-sintassi-figurale-del-testo-poetico/234](http://elephantandcastle.unibg.it/web/saggi/l-immagine-nel-verso-per-uno-studio-della-sintassi-figurale-del-testo-poetico/234)>. Ultimo accesso: 7 novembre 2022.
- Cardilli, Lorenzo. 2017. "Figura e occhio in *La bella vista* di Umberto Fiori". *Nuova corrente*, 160, 63-77.
- Carstensen, Kai-Uwe. 2007. "Spatio-temporal ontologies and attention". *Spatial Cognition and Computation*, 7.1, 13-32.
- Castiglione, Davide. 2020. "The stylistic construction of verbal imagery in poetry: shooting distance and resolution in Wilfred Owen, Marianne Moore and Philip Larkin". In *Znaki czy nie znaki? ['Signs or not signs?']*, III, edited by Józefina Piątkowska & Giennadij Zeldowicz, 43-79. Warsaw: University of Warsaw publications.
- Cattani, Adelino. 2011. *50 discorsi ingannevoli. Argomenti per difendersi, attaccare, divertirsi*. Padova: GB.
- Culler, Jonathan. 2015. *Theory of the Lyric*. Cambridge-London: Harvard University Press.



- Dal Bianco, Stefano. 1998. “Anafore e ripetizioni lessicali nella poesia italiana fra le due guerre”. *Studi Novecenteschi*, 56, 207-237.
- De Poli, Fabrice. 2009. “La présence de Montale et sa fonction d’appui dans *La bella vista* d’Umberto Fiori”. Dans *Poeti d’oggi/Poètes italiens d’aujourd’hui*. Numéro monographique de *Italies*, 13 [Online], <[journals.openedition.org/italies/2658](http://journals.openedition.org/italies/2658)> Dernier accès: 7 novembre 2022.
- Dianti, Michela. 2019. “Per un’etica dell’abitare nella poesia di Umberto Fiori”. *L’ospite ingrato*, 2 dicembre, <[www.ospiteingrato.unisi.it/per-UNETICA-dellabitare-nella-poesia-di-umberto-fiorimichela-dianti/](http://www.ospiteingrato.unisi.it/per-UNETICA-dellabitare-nella-poesia-di-umberto-fiorimichela-dianti/)>. Ultimo accesso: 7 novembre 2022.
- Fiori, Umberto. (2003) 2007a. “‘A volte’. Osservazioni su tempo e poesia in *Pianissimo* di Camillo Sbarbaro”. In *La poesia è un fischio. Saggi 1986-2006*, 152-162. Milano: Marcos y Marcos.
- Fiori, Umberto. (2002) 2007b. “Lettera a un poeta su memoria e poesia”. In *La poesia è un fischio. Saggi 1986-2006*, 123-132. Milano: Marcos y Marcos.
- Fiori, Umberto. (1994) 2007c. “Potenza del canto fra i topi. Lettura di *Giuseppina la cantante ovvero Il popolo dei topi* di Kafka”. In *La poesia è un fischio. Saggi 1986-2006*, 39-54. Milano: Marcos y Marcos.
- Fiori, Umberto. 2009. “Autopresentazione”. *Atelier. Trimestrale di poesia critica letteratura*, 55, 48-49.
- Fiori, Umberto. 2014. *Poesie. 1986-2014*, introduzione di Andrea Afrìbo. Milano: Mondadori.
- Fiori, Umberto. 2019. *Il conoscente*. Milano: Marcos y Marcos.
- Fiori, Umberto. 2020 “Poesia come discorso”. In *L’arte orale. Poesia, musica, performance*, a cura di Lorenzo Cardilli e Stefano Lombardi Vallauri, 147-150. Torino: Accademia University Press.
- Fiori, Umberto. (2012) 2022a. “Intorno a Orfeo. Presenza e poesia”. In *Il metro di Caino*, 86-103. Roma: Castelvechi.
- Fiori, Umberto. (2010) 2022b. “‘Viva!’. L’umanità in questione in *Uomini e no* di Elio Vittorini”. In *Il metro di Caino*, 21-37. Roma: Castelvechi.
- Fischer-Lichte, Erika. 2014. *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell’arte*. Firenze: Carocci.
- Gavins, Joanna. 2007. *Text World Theory: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.



- Gavins, Joanna. 2016. "Stylistic Interanimation and Apophatic Poetics in Jacob Polley's *Hide and Seek*". In *World Building. Discourse in the Mind*, edited by Joanna Gavins and Ernestine Lahey, 277-292. London: Bloomsbury.
- Gavins, Joanna. 2021. *Poetry in the Mind: The Cognition of Contemporary Poetic Style*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ghidinelli, Stefano. 2020. "Perdere la voce. Le metamorfosi della poesia letteraria". In *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, a cura di Lorenzo Cardilli e Stefano Lombardi Vallauri, 28-53. Torino: Accademia University Press.
- Gibbons, Reginald. 2007. "On Apophatic Poetics". *American Poetry Review*, 36.6, 19-23.
- Gibbons, Reginald. 2008. "On Apophatic Poetics, Part Two". *American Poetry Review*, 37.2, 39-45.
- Hidalgo Downing, Laura. 2002. "Creating things that are not: The role of negation in the poetry of Wisława Szymborska". *Journal of Literary Semantics*, 31, 113-132.
- Lakoff, George. 2004. *Don't Think Of An Elephant! Know Your Values And Frame The Debate*. White River Junction, VT: Chelsea Green Publishing.
- Leech, Geoffrey. (2008) 2013. *Language in Literature: Style and Foregrounding*. Oxon-New York: Routledge.
- Marchesini, Matteo. (2015) 2019. "La vita anonima. Saggio su Umberto Fiori". In *Casa di carte. La letteratura italiana dal boom ai social*, 109-118. Milano: il Saggiatore.
- Montini, Daniela. 2020. *La stilistica inglese contemporanea. Teorie e metodi*. Roma: Carocci.
- Nahajec, Lisa. 2009. "Negation and the creation of implicit meaning in poetry". *Language and Literature*, 18.2, 109-127.
- Platone. 2006. *Sofista*, a cura di Beatrice Bianchini. Roma: Armando.
- Portesine, Chiara. 2022. "Il macrotesto formulare. Appunti sul *Conoscente* di Umberto Fiori". *Configurazioni. Ricerche sulla poesia contemporanea*, 1, 380-401.
- Prinz, Jesse J. 2004. *Gut Reactions: A Perceptual Theory of Emotions*. New York: Oxford University Press.
- Scarpa, Raffaella. 2005. "Gli stili semplici". In *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di Giancarlo Alfano et al., 307-320. Roma: Sossella.
- Socci, Riccardo. 2022. *Modi di deindividuatione. Il soggetto nella lirica italiana di fine novecento*. Milano: Mimesis.





- Stockwell, Peter. 2009. *Texture. A Cognitive Aesthetics of Reading*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Tasca, Matteo. 2020. “«Positioning theory» e analisi del soggetto lirico”. *Enthymema*, 25, 445-463.
- Virno, Paolo. 2013. *Saggio sulla negazione. Per una antropologia linguistica*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Werth, Paul. 1999. *Text Worlds. Representing Conceptual Space in Discourse*. London: Longman.
- Zuliani, Luca. 2016. “Mento di Umberto Fiori”. In *Le occasioni del testo. Venti letture per Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di Andrea Afribo, Sergio Bozzola e Arnaldo Soldani, 365-388. Padova: CLEUP.