

Saggi

IL “FANTASMA” TRA GLI INDIZI E LE CENSURE DELLA FORMA. PER UNA LETTURA COMMENTATA DI *STRATAGEMMI* (1979) DI CESARE GREPPI

THE “PHANTASM” AMID THE CLUES AND CENSORSHIP OF FORM. TOWARDS AN
INTERPRETATION OF *STRATAGEMMI* (1979) BY CESARE GREPPI

Davide Belgradi

 ORCID: 0000-0003-1662-9981

Università degli Studi di Udine (ror. 05ht0mh31)

ABSTRACT

Il presente contributo propone uno studio di *Stratagemmi* (1979) di Cesare Greppi, raccolta fortinamente “oscura”, nel tentativo di dimostrare come testi analoghi necessitino di una determinata prassi metodologica e dell’individuazione dei giusti grimaldelli teorici. Qui si risconterà la produttività dei concetti di “fantasma” in senso lacaniano e di “disseminazione” in senso derridiano. Da una parte, infatti, le poesie sono ricche di forme del non-detto (censure, *lapsus*, repressioni, lacune) che possono essere illuminate con il contributo delle teorie psicoanalitiche, e dall’altra questi testi decostruiti possono essere parzialmente ristrutturati a partire da una discussione articolata degli aspetti metrico-prosodici. Questo non vuole essere né un discorso teorico astratto dal testo, né un’analisi del testo che fa un uso pretestuoso della teoria: l’ambizione è quella di mostrare come si può leggere un libro costitutivamente *clus* come *Stratagemmi*, facendo incontrare a metà strada la teoria e l’analisi metrico-prosodica sul terreno intermedio del commento letterario.

Parole chiave: Cesare Greppi; *Stratagemmi*; Lacan; Derrida; fantasma.

This essay presents a study of *Stratagemmi* (1979) by Cesare Greppi, a collection providing a good example of what Fortini meant by “obscurity”, and attempts to demonstrate how books like this require both a specific methodological approach and the right theoretical tools. In particular, the relevance of two specific concepts will be remarked: Lacan’s “phantasm” and Derrida’s “dissemination”. On the one hand, the poems are full of forms of the untold (censures, *lapsus*, repressions, gaps) that can be illuminated with a psychoanalytical approach; on the other hand, these deconstructed texts can be partially restructured by a comprehensive and articulated discussion of their metrical and prosodic aspects. This is neither meant to be vague theoretical discourse detached from the text, nor an analysis of the text that makes a pretentious use of theory: the aim is to show how even an inherently “clus” book such as *Stratagemmi* can be read by bringing theory and metrical analysis together on the third field of literary commentary.

Keywords: Cesare Greppi; *Stratagemmi*; Lacan; Derrida; Phantasm.

Belgradi, Davide. “Il “fantasma” tra gli indizi e le censure della forma. Per una lettura commentata di *Stratagemmi* (1979) di Cesare Greppi”. *Entnymema*, No. 39, 2026, pp. 163-183.



1. SULLA POESIA DI *STRATAGEMMI* E SULLA POSSIBILITÀ DEL COMMENTO

Cesare Segre, nel suo ormai storico scritto dedicato alla pratica del commento, descrive un’asimmetria strutturale tra testo letterario e commento, dovuta al fatto che «mentre il commento presuppone il testo, il testo non presuppone un commento»; quest’ultimo – continua Segre – «è il termometro delle difficoltà della comunicazione». Per lo studioso il caso più ovvio in cui si renda necessario un apparato come quello del commento è quando, tra emittente e ricevente, vi sia una distanza cronologica e geografica che non permetta più al testo di comunicare con immediatezza ad un lettore: è il caso dei testi antichi e di quelli scritti in altre lingue. Per Segre, tuttavia, sarebbe meglio parlare di una distanza *epistemica*: «si terrebbe così conto, oltre che della distanza cronogeografica, anche di quella culturale. Di qui l’utilità di commentare anche testi contemporanei, quanto più essi mettano in atto un tipo di comunicazione arduo (Joyce, Gadda, molti poeti moderni)» (Segre 4). Non è dato sapere quali poeti avesse in mente Segre quando, nel 1989, pronunciava queste parole (e il ventaglio di candidati sarebbe peraltro ampio), ma le si potrebbe sottoscrivere per il caso di Cesare Greppi. È bene precisare che si intende *oscurità* in opposizione a *difficoltà* secondo quella che è la celebre distinzione di Franco Fortini, per cui ad essere dirimente nel valutare un testo come afferente all’uno o all’altro stile è il grado di parafrasabilità: l’oscurità infatti è un dato costitutivo «di un testo o di una sua parte che non consentano una rapida parafrasi», mentre la difficoltà è «un tratto di oscurità che non si pone come costitutivo ma solo come momentaneo e che può essere risolto da un dato grado di competenza del lettore» (Fortini 87). In altre parole, secondo Fortini, soltanto una poesia difficile può essere totalmente spiegata e parafrasata, mentre una poesia oscura parla in qualche misura di una realtà non totalmente dicibile, e quindi presenta un contenuto non totalmente parafrasabile. Prima di arrivare agli elementi distintivi della raccolta e discutere nel dettaglio i margini di tale oscurità è necessario, però, contestualizzarla e introdurre l’autore.

Il presente contributo, infatti, mira a porre rilievo su una raccolta preziosa ma poco conosciuta come *Stratagemmi* (1979), mostrando come sia possibile instaurare un dialogo e tentare un commento anche di testi programmaticamente così oscuri partendo da una ricostruzione della struttura testuale deflagrata e con l’apporto mirato del sapere psicoanalitico. La proposta non mira a rendere esaustivo il discorso sulla poesia di Greppi né sul solo *Stratagemmi*, quanto a segnalare un possibile approccio metodologico che integri, da una parte, un’attenzione specifica al testo nelle sue componenti metrico-prosodiche, linguistiche e sintattiche e, dall’altra, un’interazione di tali elementi testuali e strutturali con i due grimaldelli teorici che paiono più produttivi e opportuni per questa specifica raccolta: Derrida (limitatamente al concetto di *disseminazione*) e Lacan (limitatamente al concetto di *fantasma*).¹

¹ Rimando ai paragrafi successivi la discussione di questi elementi teorici e le opportune coordinate bibliografiche. Si segnala che il contenuto di questo articolo è stato in parte presentato oralmente in occasione del Convegno “Ad-

2. GREPPI E I SUOI *STRATAGEMMI* (1979): IL CONTESTO E LE BASI TEORICHE

Stratagemmi è la terza pubblicazione di Greppi che, nato nel 1936 a Pezzana (Vercelli), appartiene a quella generazione di poeti che esordiscono negli anni '60: nel 1963 pubblica infatti *L'opposta persuasione*, mentre nel 1970 esce *Descrizioni della poesia* e nove anni dopo, appunto, *Stratagemmi*. A questi primi tre libri ne seguiranno altri cinque: *Saepus septies* (1987), *Supplementi alle ore del giorno e della notte* (1989), *Corona* (1991; 1995), *Camera selvatica* (1996; 2005) e *Chronicon* (2014).² All'attività poetica Greppi affiancherà anche una più ridotta – ma significativa – esperienza in prosa, con i due romanzi *I testimoni* (1982) e *Morte precoce* (2020); tuttavia, ad essere rilevante è soprattutto l'intensissimo e ininterrotto lavoro da traduttore dallo spagnolo e dal francese, entrambe lingue che l'autore conosce molto bene avendo vissuto tra Madrid e Bordeaux, con incarichi presso le ambasciate italiane, negli anni che vanno dal 1974 al 1981.³ Quest'attivo fervore intellettuale è accompagnato da una posizione piuttosto defilata tra i contemporanei, e nonostante si registri un flebile interesse da parte della critica per la poesia di Greppi, non stupisce che le maggiori antologie a cavallo tra gli ultimi decenni del Novecento e il primo decennio degli anni Duemila lo collochino al di fuori di un ideale canone. A dire il vero Greppi è presente nell'antologia di Berardinelli-Cordelli (48-49), ma compare soltanto nella parte dedicata alle interviste, mentre non ci sono testi dell'autore nella sezione antologica. Greppi, poi, è anche uno dei molti autori citati dai curatori di *Parola plurale* (7-29) nell'elencazione «non [...] solo risarcitoria (e [che] in ogni modo non si pretende esaustiva), in quanto molti di questi autori hanno esercitato un'importante opera di trasmissione, di valori ed energie testuali, alle generazioni successive».

Riprendendo l'immagine della *deriva* (e della conseguente babele di poetiche) ormai canonicamente associata ai poeti degli anni '60-'70, si può dire che la particolare realizzazione poetica proposta in *Stratagemmi* offre un esempio quantomeno interessante.⁴ Nell'introduzione al suo volume, Enrico Testa enumera tra le costanti degli anni Sessanta un generale «crollo del mito della dicibilità piena del soggetto» (*Dopo la lirica* xii). Come specifica il critico, si tratta di un movimento che produrrà i suoi effetti – pur in modo molto differente – anche negli autori che pubblicano nel decennio successivo.⁵ L'argomentazione di Testa parte da un'acuta riflessione di Italo Calvino che,

dio del repertorio. *Metrica e stile nella poesia degli anni Settanta* (Udine, 1-2 dicembre 2025).

² Per questi libri e per quelli successivamente citati si rimanda alla bibliografia. A queste raccolte si aggiunga anche la scelta antologica di Greppi (*Poesie scelte*).

³ Una rassegna completa delle traduzioni di Greppi non è, in questa sede, possibile. Per lo spagnolo mi limito a ricordare, almeno, le sue traduzioni di Góngora, Salinas e Julio Cortázar; per quanto riguarda le traduzioni dal francese cito solamente Bonnefoy, ma è da menzionare con riguardo la sinergia tra Greppi e la Società Editrice Internazionale, per la quale sono molti gli autori tradotti (tra gli altri: Camille Bourniquel, Pierre Daix, André Frossard, Michel Goeldin, Michel Quoist); si rimanda alla bibliografia finale.

⁴ *Effetti di deriva* è il titolo dell'introduzione della già citata antologia di Berardinelli-Cordelli, e l'immagine è poi ripresa – e rovesciata – dai curatori di *Parola plurale* (32) che, per il titolo della prima sezione del volume, optano proprio per l'espressione *Deriva di effetti*.

⁵ A proposito degli anni Settanta, Testa parla di una «questione del soggetto, come entità in bilico tra consistenza e dispersione» che è connotante, non solo degli autori della generazione precedente, ma anche di poeti più giovani, «nati tra la metà degli anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta» (*Dopo la lirica* xvi).

commentando il rapporto tra letteratura e politica negli anni Sessanta, sottolinea che «l'idea di uomo come soggetto della storia è finita, e che l'antagonista che ha detronizzato l'uomo si deve ancora chiamare uomo, ma un uomo ben diverso da prima». Calvino rileva come a partire dagli anni Sessanta siano messi in questione «tutti i parametri, le categorie, le antitesi che usavamo per definire, classificare, progettare il mondo», con una messa in crisi anche delle «polarità delle topologie più elementari: affermazione e negazione, sopra e sotto, soggetto e oggetto» (Calvino 352). Non è opportuno insistere troppo in questa direzione, perché ciò che si vede in *Stratagemmi* non ha soltanto a che fare con lo statuto dell'io lirico, ma mostra una possibile estremizzazione di questa tendenza e fa sì che le motivazioni intrinseche dei fatti stilistici vadano ricercate nella personale elaborazione di alcuni spunti teorici formalizzati tra gli anni '60 e gli anni '70.

In primis, l'impressione è che il testo possa essere debitore di quella logica della *disseminazione* di cui parla Derrida (la prima edizione francese è del 1969). Il concetto di *disseminazione*, da non confondersi con quello di *polisemia*, sta a indicare uno statuto ontologicamente aperto dei testi letterari che si pongono come non-finiti. I componimenti di questo tipo, innanzitutto, denunciano l'impossibilità di affidarsi a una parola che riproponga la supposta verità di un soggetto interiore di tipo cartesiano, poiché hanno rifiutato l'idea che la voce che dice 'io' sia quella di una soggettività tutta interiore, che vede con più chiarezza la realtà esteriore. Dall'altra parte, viene allontanata anche la fiducia (strutturalista) di un'architettura in grado di dare ordine e senso alla realtà frammentata: i testi non costruiscono un paradigma sovrastrutturale che rende eloquente tutto ciò che la parola non dice.

I testi di *Stratagemmi* funzionano bene se guardati da questa prospettiva perché si fanno portatori di un significato che sta sempre al di fuori del testo poetico: i versi mantengono il testo grammaticalmente aperto e indecidibile, spesso facendo riferimento a una realtà esterna di cui il lettore non può né potrà mai cogliere le allusioni. Questo però non basterebbe a spiegare l'operazione di Greppi, perché l'autore non solo è conscio delle discussioni teoriche in Francia a cavallo tra i due decenni, ma è anche – e soprattutto – un esperto conoscitore della letteratura barocca, specialmente di quel barocco spagnolo che fa capo a Góngora. Il sentimento di una realtà deflagrata e disseminata, dunque, si trova a convivere con una logica diversa e riadattata personalmente per l'occasione, e cioè con quella dell'enigma e del culteranismo di tipo gongorino. Se da una parte il testo si apre e si manifesta come incompiuto, in relazione con una realtà esterna impalpabile, dall'altra invece si condensa in possibilità (semantiche ma anche sintattico-grammaticali) labirintiche, in piccoli enigmi che il lettore può trovare e talvolta decifrare lungo il suo percorso.

Tra le caratteristiche prevalenti della raccolta c'è una generica presenza di figure del non-detto o del represso che, come si vedrà nel paragrafo successivo, si deve assumere come una spia testuale dell'apparizione, nel testo, del *fantasma* in senso psicoanalitico.⁶ Prima di addentrarsi in questo

⁶ Rimando al paragrafo successivo per una definizione articolata del concetto di *fantasma*. Specifico qui che parlo di

punto teorico, però, si anticipa che è sembrato possibile isolare in modo efficace queste figure del non-detto in due modi, ovvero prestando attenzione a: 1) l'insieme dei fenomeni in punta di verso (inarcature, fratture metriche, cesure, lacune); 2) presenza di «incipit straniati che fanno del testo una sequenza poggiata su una sorta di vuoto linguistico» (Testa, "L'esigenza del libro" 115).

Sembra utile, quindi, descrivere la raccolta e mettersi sulle tracce di questi indizi.

3. STRUTTURA DI *STRATAGEMMI* E CARATTERISTICHE GENERALI: I TESTI COME FANTASMA PSICOANALITICO

Stratagemmi è una raccolta di 52 componimenti articolati in sette sezioni e suddivisi in modo quasi geometrico: ogni sezione è infatti composta da 7 testi, con l'eccezione della seconda (*Il bambino ha paura della tigre viva*), che ne conta 8, e dell'ultima (*Parti*), che ne ha invece 9. Al di là della disposizione quasi perfetta di testi per sezione, la raccolta presenta una ridotta – ma strutturale – escursione di versi per testo e di lunghezza mensurale.

Dei 52 componimenti totali, ben 43 sono monostrofici, mentre gli altri 9 sono strutturati in 2 o più strofe di diversa articolazione. Il numero di versi per componimento è piuttosto compatto, pur con un certo margine di variabilità. Infatti, se è vero che la poesia più breve ha 6 versi e la più lunga 17, quasi tutte si muovono intorno agli 8-9 versi per componimento. Pur senza entrare nel dettaglio, è notevole che già così si profili l'immagine di una raccolta dominata da forme tendenzialmente brevi e molto compatte, spesso monostrofiche.

Nel complesso possiamo affermare che i testi sono tutti polisillabici e che i versi più brevi sono costituiti da monosillabi isolati, alcuni dei quali rappresentano dei casi-limite ottenuti tramite la vera e propria frattura di una parola su due versi (non una canonica tmesi con divisione etimologica tra le due parti),⁷ mentre il più lungo è un verso piano di 17 sillabe.⁸

Al di là dei casi estremi, si osservano alcune tendenze generali:

1. pochi versi lunghi superano le dodici sillabe piane, e di questi molti sono divisibili ritmicamente in due misure minori;
2. tendenziale evitamento dell'endecasillabo, e tra quelli presenti sono molti quelli dal profilo non tradizionale per via dell'ictus in quinta sede;⁹

represso nel senso in cui lo intende Francesco Orlando quando parla della letteratura come la sede di «un ritorno del represso reso fruibile per una pluralità sociale di uomini, ma reso innocuo dalla sublimazione e dalla finzione» (28). In questo senso preferisco *represso* a *rimosso* perché, come spiega Stefano Brugnolo, «a ritornare nella letteratura [...] non sono (quasi) mai dei contenuti inconsci e dunque rimossi, proprio perché la letteratura è una istituzione sociale, e cioè una pratica comunicativa, diversissima perciò dai sogni e dai sintomi, dove invece è soprattutto questione di ritorno del rimosso. Questo ci aiuta a comprendere che la letteratura non veicola solo pulsioni sessuali proibite o perverse. Si danno infatti nei testi ritorni del represso logici, linguistici, sociali, politici, ecc.» (1).

⁷ Il caso è citato nelle pagine successive, dunque non mi ci soffermo.

⁸ Cfr. «è l'infinitamente flebile che si usa in questo regno» (Greppi, *Stratagemmi* 39, v. 8).

⁹ Cfr. a titolo esemplificativo: «col dito la "povera striscia d'ombra"» (Greppi, *Stratagemmi* 13, v. 5). Si tratta evidentemente di un endecasillabo da leggere come un novenario pascoliano più coda, soluzione metrica tradizionalmente inammissibile ma con ampia fortuna nel Novecento.

3. predilezione per misure versali che oscillano dall'ottonario al decasillabo, con una notevole presenza di novenari;¹⁰
4. all'interno delle strofe polisillabiche sono poche le sequenze isosillabiche, c'è una costruzione generalmente 'a fisarmonica' che, con baricentro medio su novenari o decasillabi, scala progressivamente su versi più brevi o più lunghi;
5. assenza di *pattern* rimici, frequenti però assonanze e rime interne, e ampia frequenza di figure di ripetizione;
6. tendenziale *variatio* nel ritmo prosodico ottenuta grazie all'andamento metricamente oscillante dei versi, all'estrema mobilità della sede accentuale e, infine, all'alternanza (internamente ma soprattutto in punta di verso) tra parole sdrucchiole e tronche.

Ancora Testa, in un altro importante contributo, parla di *Stratagemmi* come di un «piccolo canzoniere d'amore, in cui la scrittura segue le tracce della donna, riverberandosi dei suoi gesti, registrando in silenzio i suoi avvicinamenti e i suoi distacchi ("Il codice" 555). I testi nascono nell'assenza dell'interlocutrice a cui si rivolgono, sono una dedica che ritorna sempre al mittente». Il ragionamento segue le tracce della donna, sempre descritta per sineddoche e parcellizzazioni del corpo, mostrando come le poesie si riducano, «di conseguenza, ad impalpabile creazione di fantasmi» (557). La pista battuta dallo studioso è senza dubbio una delle molte che, l'anomalo 'canzoniere' di Greppi, può suggerire, e poco si potrebbe aggiungere insistendo in questa direzione. L'impressione, però, è che il contributo di Testa più rilevante alla lettura di *Stratagemmi* stia in due dettagli di tipo teorico e metodologico. In particolare, sembra incredibilmente opportuno parlare di *fantasma*, ma non nel senso metaforico e generico con cui lo intende il critico, bensì adoperandone la connotazione tecnica nel linguaggio psicoanalitico.

Per Freud il concetto di fantasma è complesso e stratificato, ed è stato descritto bene nella sua evoluzione da Laplanche-Pontalis. Come ricordano gli studiosi, il termine tedesco per *fantasma* è *Phantasie*, che però designa principalmente l'immaginazione: non tanto «la facoltà di immaginare nel senso filosofico del termine (*Einbildungskraft*), quanto il mondo immaginario, i suoi contenuti, l'attività creatrice da cui è animato (*Das Phantasieren*)». Originariamente, sia nei suoi studi sull'isteria sia in quelli dedicati all'interpretazione dei sogni, Freud parla di *Phantasien* per riferirsi ai sogni diurni, ovvero «scene, episodi, romanzi, finzioni che il soggetto si crea e si racconta allo stato di veglia» (Laplanche e Pontalis 162-63). Questi sogni diurni sono del tutto consci e possono sedimentarsi nel soggetto ed essere utilizzati come base per i sogni notturni; tuttavia, e questo è lo snodo fondamentale, questi stessi sogni ad occhi aperti, apparentemente

¹⁰ Nel caso di Greppi si può parlare di una misura novenaria ad accenti mobili, che alterna soprattutto strutture prosodiche di tipo anfibrachico (il novenario pascoliano di 2a-5a-8a), ad altre di tipo tendenzialmente o anapestico o giambico, intendendo genericamente in quest'ultimo caso tutte le combinazioni di versi con *ictus* in sedi pari (per il novenario cfr. almeno Menichetti, 429-32; per la divisione tipologica dei ritmi di tipo giambico mi rifaccio Dal Bianco). A queste soluzioni metricamente accettate, però, se ne associano altre volontariamente marcate o propriamente irregolari, e questo è un principio generale che vale per tutte le misure versali.

consci e controllabili dal soggetto, sono a loro volta radicati in un profondo desiderio inconscio. Il fantasma è quindi un punto nodale perché attraverso esso, facendo parlare i sintomi del rimosso (ovvero le censure, i *lapsus*, i ripensamenti, gli inciampi, ecc.), un occhio clinico è in grado di cogliere il desiderio inconscio che ne è alla base.

Lacan riparte da queste conclusioni di Freud e cerca di farle interagire con la sua formulazione dei tre registri di realtà: Reale, Simbolico e Immaginario. La definizione del concetto di fantasma in Lacan è in tutta onestà un nodo estremamente complesso, a cui il pensatore dedica un intero seminario (*Libro XIV*) e che sintetizza con il seguente matema:

$$S \Leftrightarrow a$$

Cercando di semplificare, e nei limiti di quanto è utile approfondire nel caso specifico, Lacan sostiene che il fantasma non è una fantasia, ma ciò che c'è dietro a quella fantasia e che permette al soggetto (costitutivamente mancante, e per questo designato nel matema con una *S* barrata), di connettersi con l'oggetto piccolo *a*, che è la traccia dell'oggetto del desiderio perduto. Il simbolo $\Leftrightarrow$ per Lacan designa sia unione sia divisione con il Reale, ed è bene ricordare che l'approdo al puro Reale è di natura impossibile, dal momento che quel registro si otterrebbe solo sottraendo dalla realtà totale gli altri due piani, di fatto ineliminabili dall'esperienza, del Simbolico e dell'Immaginario. Ciò che ci dice, in altre parole, è che il soggetto sa di essere in una realtà costitutivamente incompleta, frammentata, mancante, e che l'oggetto del desiderio è sempre inarrivabile; il fantasma è, nella fantasia, quella traccia che permette al soggetto di sfiorare il Reale. Allo stesso tempo, però, finché ci sono i fantasmi, il soggetto non può veramente ottenere ciò che desidera.

Lacan pone da un lato

il mondo, luogo in cui si accalca il Reale, e dall'altro la scena dell'Altro, in cui l'uomo come soggetto deve costituirsi, deve prendere posto come colui che porta la parola, ma potrà portarla solo in una struttura che, per quanto si ponga come veridica, è una struttura di finzione. (*Libro X* 126)

Ecco, il fantasma è una manifestazione di questa struttura di finzione, e il suo corpo è la parola stessa nella sua materia, il significante. Così mi sembra almeno di interpretare la sua rilettura di “Un bambino viene picchiato” di Freud:

Prendendo a modello *Un bambino viene picchiato*, affermo che il fantasma non è altro che un arrangiamento significativo [...]. Questo vuol dire che il fantasma ha due caratteristiche: la presenza di un oggetto *a* e, d'altra parte, ciò che genera il soggetto come *S*, e cioè una frase. (Lacan, *Libro XIV* 376)

Tornando finalmente a Greppi, ciò che voglio sostenere è che trovo condivisibile ed efficace la formulazione di Testa, che parlando delle poesie di *Stratagemmi* e del rapporto con la donna (mai veramente descritta) parla di *fantasma*. Tuttavia, credo che si debba intendere il termine in senso prettamente lacaniano e non secondo l'accezione generale e corrente che può, al massimo, rimandare alla *Phantasie* di cui parla Freud.

È su questo piano allora che avverrà lo scarto. Ciò che c'è di fantasmatico in *Stratagemmi* non è l'immagine dell'interlocutrice femminile, ma il rapporto che il soggetto lirico instaura con essa. In altre parole, nelle poesie non c'è il 'fantasma della donna', ma le poesie stesse, concreta articolazione di un significante linguistico, sono il *fantasma*. Esse sono il fantasma della relazione con la donna. Una relazione che la parola rende quasi immaginabile, ma che proprio in virtù della parola non può essere collocata sul piano del Reale.

Se si accetta questa precisazione teorica, allora si può comprendere anche la prassi metodologica che si vuole proporre: fare attenzione a ciò che queste poesie dicono, andando ben oltre al significato linguistico del testo. È necessario trovare nella lingua, nella struttura metrico-prosodica e nella sintassi tutti quei sintomi linguistici che possono essere manifestazioni di un non-detto, di un represso, di una lacuna, di una censura, di un *lapsus*. Così facendo, forse, si capirà qualcosa del desiderio che soggiace al fantasma catturato nel significante. Infine, sarà importante seguire queste piste fin dove possibile, senza cercare di far tornare i conti. Poiché se le immagini sono parziali e frammentate, evidentemente non possono parlare di una realtà totalmente razionalizzabile e spiegabile.

4. I SINTOMI DEL FANTASMA: DISCUSSIONE DELLE FORME DEL NON-DETTO E DEL REPRESSO

Per dar conto di tutta questa poetica del non-detto, del censurato e del represso, si è deciso di isolare innanzitutto due tipi di fenomeni: quelli in punta di verso, di varia natura, e quelli relativi al verso incipitario. A queste due casistiche se ne deve aggiungere ancora una terza, che è meno rappresentata ma importante: tutti i casi in cui il non-detto emerge dal senso generale di un verso, non necessariamente il primo né per mezzo di fenomeni localizzati in punta di verso. Se ne dà di seguito l'elenco ragionato.¹¹

Partendo da questi ultimi, i casi interessanti sono tre, uno in cui si assiste all'omissione di un dato che il lettore si aspetterebbe e, negli altri casi, i versi svolgono delle possibilità alternative di cui non viene data però una soluzione:

[1]. Da *Il bambino ha paura della tigre viva* (Greppi, *Stratagemmi* 18, vv. 1-7):

E poi sono sette porte
nella prima gira una chiave
dalla seconda esce una voce
alla terza sbattono i fanali
c'è la quarta
(ancora tre porte)

¹¹ Per praticità la numerazione è progressiva e accomuna tutte le tipologie. Nell'intestazione, dopo l'elenco puntato, segue il riferimento alla sezione e il rimando al numero di pagina e agli intervalli di verso (tutti da Greppi, *Stratagemmi*). Quando è possibile, l'ordine di presentazione privilegia un criterio tipologico e una progressione dal caso meno complesso a quello più complesso.

la quinta è socchiusa
[...]

[2]. Da *Il bambino ha paura della tigre viva* (Greppi, *Stratagemmi* 21, vv. 10-12):

del cerchio e del centro:
A lacrimazione
B rarefazione

[3]. Da *Numerosi verbali* (Greppi, *Stratagemmi* 63, vv. 1-3):

voi siete trasparenti ingressi
bari- bati-
alla testa dei miei pensieri:

Considerata la tendenziale oscurità, quello di [1] è un caso limite di questa discussione e su cui non ci si sofferma. Sembrava opportuno presentarlo all’inizio di questa selezione perché il silenzio che cala a proposito della natura della quarta porta, amplificato dalla parentetica del verso successivo, sfrutta in pieno il procedimento espressivo della reticenza. I casi di [2] e [3], invece, paventano al lettore la possibilità che il testo segua uno sviluppo imprevedibile e aperto: se [3], infatti, pone come versi finali dell’intera poesia una doppia scelta puntata con la quale indovinare il significato dei versi precedenti dalla prospettiva dell’autore, il vuoto di [3], 2 è colmabile dal lettore in modo puramente soggettivo; bari- e bati- sono due possibili elementi di parole composte italiane, la cui radice greca rimanda, rispettivamente, a elementi di pesantezza (dal gr. *βάρος*) o di profondità (dal gr. *βαθύς*).

Passando invece alla prima tipologia di fenomeni menzionati, quelli in punta di verso, li si può ancora suddividere grossomodo in due situazioni diverse: le tmesi o le fratture di parola estreme e la presenza rilevabile di censure/omissioni/rimozioni/ripetizioni mancate.

Per quanto riguarda la prima sottocategoria, i casi rilevanti sono quattro:

[4]. Da *...Arca* (Greppi, *Stratagemmi* 53, vv. 11-12):

o accigliata bell’
apertura palpebrale

[5]. Da *Primi stratagemmi* (Greppi, *Stratagemmi* 10, vv. 4-5):

in acuta sordina in per
fetta alternativa e salta

[6]. Da *Il principio della fiaba* (Greppi, *Stratagemmi* 31, vv. 1-3):

dalla nuvola formosa
i punti i globi i gri
gi

[7]. Da *Primi stratagemmi* (Greppi, *Stratagemmi* 12, vv. 7-8):

di riposo distribuzione d’um

idità per le felci e le reni

Come nel gruppo precedente, anche qui il primo esempio, il [4], è in realtà un caso limite su cui si potrebbe sorvolare, perché si tratta di un'inarcatura cataforica e per coerenza andrebbero dunque schedate tutte le inarcature di questo tipo. Mi limito a segnalare il seguente caso perché, pure all'interno delle inarcature di tipo cataforico, è estremo e non ortodosso che il *contre-rejet* sia un aggettivo eliso separato dal sostantivo in *rejet*. Per gli esempi [5], [6] e [7] è invece incontestabile e legittima l'inclusione, perché si è di fronte a vere e proprie fratture di parola che superano ampiamente i limiti della tmesi. Nell'esempio di [5] la tmesi, per quanto insolita e ardita, è accettabile perché implica la divisione della parola sul confine etimologico del morfema (dal lat. *perfectus*, composto dalla particella *per* + la coniugazione del v. *făcĕre*). Gli esempi [6] e [7] eccedono entrambi rispetto alle categorie della tmesi, perché implicano una divisione arbitraria della parola in due segmenti: se nel primo, però, la divisione si colloca quantomeno al limite di sillaba, e quindi l'a capo non infrange le regole della sillabazione, per il secondo caso invece la divisione non rispetta nemmeno il limite di sillaba.

Per motivi di argomentazione, voglio posticipare la trattazione del gruppo relativo alle censure e alle repressioni, perché emblematico di come penso sia possibile far interagire questi indizi con le citate parole lacaniane sul “fantasma”.

Salto quindi al gruppo che coinvolge la categoria degli *incipit*; quelli interessanti sono in tutto otto:

[8]. *Il bambino ha paura della tigre viva* (Greppi, *Stratagemmi* 18, v. 1):

E poi ci sono sette porte

[9]. *Primi stratagemmi* (Greppi, *Stratagemmi* 13, v. 1):

(alt le trombettine) il giovedì

[10]. *Il principio della fiaba* (Greppi, *Stratagemmi* 30, vv. 1-2):

(non pesa più nulla
è una piuma)

[11]. *Primi stratagemmi* (Greppi, *Stratagemmi* 11, v. 1):

è: una meravigliosa gola

[12]. *Il principio della fiaba* (Greppi, *Stratagemmi* 29, v. 1):

che circonda questo punto

[13]. *Il bambino ha paura della tigre viva* (Greppi, *Stratagemmi* 20, v. 1):

Questo è un vecchio martire, si veda:

[14]. *Primi stratagemmi* (Greppi, *Stratagemmi* 7, v. 1):

anche in altezza è fiammata come?

[15]. *Il principio della fiaba* (Greppi, *Stratagemmi* 28, v. 1):

la vorace dal freddo globo?

Relativamente agli *incipit* mi allineo quando possibile a quanto sottolineato, pur se su un altro *corpus*, dal già citato saggio di Testa (“L’esigenza del libro”, 114-15), che per tutti i casi come [8], in cui all’inizio ci sono congiunzioni come ‘e, ma’, parla di «*incipit* stranianti che fanno del testo una sequenza poggiata su una sorta di vuoto linguistico»: questi attacchi si sostengono su elementi che dovrebbero «servire da connettivi testuali e che invece qui non connettono nulla o, meglio, simulano la necessità di una connessione impossibile tra l’esordio del dire e un detto taciuto». In parte questa categoria sembra coinvolgere anche [9] e [10], perché il contenuto della parentetica dovrebbe precisare una situazione precedente, di cui però il lettore non è informato; lo stesso si dica per [11] e [12], dal momento che gli *incipit* poggiano grammaticalmente ed *ex abrupto* su un referente mancante, un soggetto che rimane celato. [13], invece, corrisponde a un altro tipo di casi studiati da Testa, ovvero al ricorso di «forme deittiche riferite a enti [...] non direttamente riconoscibili neanche nello svolgimento tematico del discorso successivo» (114-15).

Chiude questa fitta sequenza di esempi il binomio di [14] e [15]: sembrano significativi perché siamo di fronte a interrogative sintatticamente stranianti e ambigue, la cui risposta sembra strutturalmente impossibile.

Si passa così allo spoglio di tutto il gruppo delle rilevabili censure, omissioni, repressioni e ripetizioni mancate. I casi significativi sono nove:

[16]. Da *Il principio della fiaba* (Greppi, *Stratagemmi* 29, vv. 6-8):

con tre giorni di stupore
e tre di travestimento
sotto grappoli d’uva ecc.

[17]. Da *Primi stratagemmi* (Greppi, *Stratagemmi* 11, vv. 1-3):

è: una meravigliosa gola
d’arcata in arcata (in)
altra macchia celeste

[18]. Da *Il principio della fiaba* (Greppi, *Stratagemmi* 33, vv. 8-9):

i pasticcini di farina di
sono sparsi nel prato

[19]. Da *...Arca* (Greppi, *Stratagemmi* 48, vv. 1-5):

guai se non fosse vero
quest’invidiabile prato
cintura di
baldacchino di

con gli uccelli disposti fitti

[20]. Da *Sette solitari tipo* (Greppi, *Stratagemmi* 39, vv. 2-4):

[...] premuto
delicatamente fra l'indice e
gocce numerose da contare

[21]. Da ...*Arca* (Greppi, *Stratagemmi* 51, vv. 7-8):

divora: è la luna che fa
crescere è apposta che fa

[22]. Da *Il bambino ha paura della tigre viva* (Greppi, *Stratagemmi* 23, vv. 7-8):

una polare antitesi, un dare
di gomito perché finalmente

[23]. Da *Il principio della fiaba* (Greppi, *Stratagemmi* 31, vv. 9-11):

e casuale» qui fra parco
radura e parco
il bottino in perpetuo

[24]. Da *Il principio della fiaba* (Greppi, *Stratagemmi* 28, vv. 5-6):

(a proposito che ne è della pass
della vorace dal freddo globo?)

I casi [16] e [17] alludono a una numerazione potenzialmente inesauribile, troncandola. Chiaramente il procedimento è emblematico in [16], con l'abbreviazione della locuzione 'eccetera'. Nello stesso modo credo vada inteso anche l'uso della parentetica in [17]: l'espressione «d'arcata in arcata» viene infatti amplificata e reiterata idealmente grazie alla ripresa della particella 'in', come se fosse un periodico matematico e il verso dicesse 'd'arcata in arcata in arcata in arcata...' (e così via). C'è tutto un contenuto semantico, dunque, a cui si rimanda in punta di verso, senza nominarlo.

Funzionano secondo lo stesso principio anche [18], [19], [20] e [21], ma qui il contenuto è represso, non si tratta più del troncamento di una ripetizione. Non viene specificato, ad esempio, il tipo di farina in [18], come se la specificazione non fosse tutto sommato importante e meritasse di essere silenziata, con un rilancio improvviso al verso successivo. Identico nel meccanismo ma ancora più aperto nel significato, poi, è [19]: il linguaggio va inteso come concreto o come figurato? Al lettore non vengono dati indizi, potrebbe essere tanto una 'cintura di pelle' quanto una 'cintura di fiori', visto che la poesia è ambientata in un prato; e ancora, il «baldacchino di» può generare nel lettore molti tipi di immagini a completamento del verso, e ad esempio può far pensare un'alcova naturale che si crea grazie alle fronde di determinati alberi, come nella ricostruzione di un ideale giaciglio tipico del *locus amœnus*. Ma quali sono questi alberi e di che

significato caricano la poesia? Parlare di un ‘baldacchino di cipressi’ o di un ‘baldacchino di pruni’ condurrebbe a interpretazioni diametralmente opposte. Ancora: [20] evoca un gesto concreto di cui non viene però completata l’immagine: ‘fra l’indice e il pollice’? Nel lettore si concretizza l’immagine della mano ma il contatto tra le due dita rimane taciuto. Leggermente meno pacifico il caso di [21], dove il v. 8 potrebbe sia omettere una ripetizione dello stesso verbo («fa / crescere, è apposta che fa [crescere]»), sia voler significare ‘lo fa apposta’ (in modo marcato sintatticamente e con sottinteso il pronome anaforico ‘lo’).

Anche per [22] e [23] si può parlare, come nei quattro casi appena visti, di repressione: lo scioglimento si fa attendere e l’attenzione del lettore si accumula in punta di verso, ma il verso non chiude e non spiega. Questi due esempi hanno la particolarità di collocare il verso in questione come ultimo del componimento, espediente che suggerirebbe un rinvio alla poesia successiva: tuttavia i testi non sono in relazione e il significato complessivo rimane quindi represso e inespresso.

Rimane infine il caso di [24], la cui emblematicità però è tale da volergli dedicare uno spazio adeguato, terminando qui la campionatura di esempi. Tutti e 24 i casi, alcuni evidentemente in modo più solido di altri, hanno mostrato perché si possa analizzare le forme del non-detto di Greppi a partire proprio da queste specifiche spie testuali. I singoli tratti isolati, infatti, sono rappresentativi di una prassi che coinvolge tutto il libro in modo strutturale e che va evidentemente circoscritta. L’esempio di [24], a cui a questo punto è bene passare per la fase conclusiva, servirà a un tempo per chiudere la catalogazione e per rilanciare la lettura critica, mostrando perché ha senso individuare queste spie e in che modo possono parlarci della poesia di *Stratagemmi* e, soprattutto, del *fantasma*.

5. TIRARE LE FILA: DUE LETTURE

Il lavoro fatto fino a questo momento è stato essenziale per impostare il discorso su *Stratagemmi* sia da un punto di vista storico-culturale, sia da quello teorico. L’ipotesi da cui si è partiti è che commentare testi come quelli di Cesare Greppi è possibile: è necessario però capire in che modo affrontarli e accettare che, pur dissipando la fortiniana *difficoltà*, rimarranno i punti di costitutiva *oscurità*. Per dimostrare questa tesi è stato necessario, da una parte, ricercare il senso nella struttura e nelle sue ragioni più profonde e, dall’altra, chiedersi quali strumenti critici potevano essere i più opportuni. Sono stati individuati due possibili grimaldelli teorici: il principio della *disseminazione* derridiana e il concetto di *fantasma* lacaniano. L’impressione, in definitiva, è che soltanto riflettendo sulla forma dei testi di Greppi a partire da queste due sollecitazioni teoriche sia possibile comprendere la portata semantica delle poesie. Questi due concetti, però, non sono né semplici né identici e porteranno in entrambi i casi a letture che rimangono parziali e che si sviluppano diversamente. Pur accettando la parzialità delle acquisizioni, però, si tenterà di tirare le fila dei di-

scorsi critici fin qui imbastiti, guardando a due esempi significativi: uno più coerente con la logica lacaniana del *fantasma* e uno più coerente con la logica derridiana della *disseminazione*.

Partendo dal primo dei due esempi, è infatti interessante dire qualcosa di più approfondito della censura di [24]: una censura quasi clamorosa dal momento che la parola è strozzata a metà. La poesia è emblematica di quel procedimento del represso e del non-detto di cui si è cercato di dare contezza; la riporto integralmente:

la vorace dal freddo globo?
dirà la mai convincente bocca:

ah si estenua in servizi
darà i suoi frutti domani

(a proposito che ne è della pass
della vorace dal freddo globo?)

benché si tremi ora bevendo
si chini succhiando la passeggera
l'intero protagonista che s'incaglia

La poesia è complessa e meriterebbe una discussione estesa, che in questa sede non è possibile. Ci si limiterà ad evidenziarne qualche elemento. Pur nella loro oscurità, i versi sembrano suggerire un contesto erotico, soprattutto per via dell'ultima terzina e dell'allusione al “succhiare” del v. 8. Qui c'è però il primo nodo, perché i vv. 7-9 sembrano alludere a una pratica erotica, ma grammaticalmente sia «la passeggera» che il «protagonista» possono essere il soggetto. Il sospetto che a compiere l'azione sia la donna è semmai un portato dei versi precedenti, e retrospettivamente si è guidati a intendere i «servizi» (v. 3) come una prestazione di natura sessuale, e la voracità con cui viene segnalata la donna andrà anch'essa intesa in senso erotico. La perifrasi del v. 1, poi ripresa anche nella parentetica che ci interessa, pertanto, potrebbe stare per ‘la donna vorace dallo sguardo freddo’. A questo punto, è evidente che il v. 5 troncherebbe la parola successivamente utilizzata: «passeggera» (v. 8). Senza questa emersione di un dato represso, noi non potremmo collegare con certezza le due figure, mentre in questo modo sì: la correzione dello pseudo-*lapsus* serve a consegnarci l'informazione apparentemente taciuta, ed evidentemente tutto sta nel capire perché risulterebbe sconveniente palesare questo collegamento tra la donna dagli occhi gelidi e la passeggera. In ogni caso, il rapporto tra l'io lirico e la donna non è pacificato ed è vissuto esternamente, tant'è che noi non possiamo dire con certezza che quell'«intero protagonista» del v. 9 coincida con l'io lirico, e non sia invece un personaggio osservato da quest'ultimo. Ecco allora che, nel modo di descrivere la scena, accade ciò che Lacan osserva nei pazienti di Freud che raccontano il sogno di un bambino che viene picchiato, e che lo stesso Lacan usa come esempio per spiegare il fantasma:

Un bambino viene picchiato non è nient'altro che l'articolazione significativa Un bambino viene picchiato

– salvo che, leggete il testo, su di essa aleggia, impossibile da eliminare, lo sguardo. (*Libro XIV* 376)

Anche nei pazienti freudiani di cui parla Lacan, infatti, il racconto del sogno avviene generalmente in terza persona e raramente il paziente si identifica con il bambino. Solitamente, anzi, si identifica con colui che lo picchia, salvo poi rimuovere linguisticamente l'informazione e porla in modo impersonale, ma nel modo di raccontare questo abuso egli implicitamente si sconfessa e soprattutto presuppone qualcosa che non deve passare inosservato: il suo sguardo su tutta la scena. Ecco, secondo Lacan questo sguardo è proprio il *fantasma*. Similmente, in questa poesia la censura è un sintomo di qualcosa che viene taciuto, qualcosa che si può ricostruire dalle parole successive e che ci presenta un soggetto che descrive una scena amorosa da fuori, ponendosi come puro osservatore. Questo testo, in altre parole, sembra esemplificare l'idea da cui si è partiti e rappresenta il fantasma della relazione tra l'io lirico e la donna. Finge di omettere solo un nome e i dettagli di una relazione, nascondendo in realtà qualcosa di più profondo: uno sguardo sulla scena allusa, sguardo che si fa apparizione fantasmatica di quel rapporto impossibile e di un pezzo di Reale che né il lettore né l'io lirico possono più sfiorare. Ecco, in sintesi, perché è stato affermato sin da subito che per comprendere le poesie di *Stratagemmi* si possa interrogare il senso a partire dalle varie forme del non-detto.

Se in alcuni testi il ricorso a Lacan può tornare utile, bisogna infine vagliare la ricaduta delle teorie di Derrida, mostrando un esempio della seconda prassi metodologica proposta, che prevede una problematizzazione della struttura. Si tratta, insomma, di ipotizzare un testo strutturalmente aperto e soggetto a un certo grado di decostruzione, che il lettore dovrà alacremenente tentare di ricostruire, almeno fin dove ciò sembra possibile e lecito.

Un esempio significativo di questa seconda operazione critica lo può fornire il primo testo della sezione *Sette solitari tipo* (Greppi, *Stratagemmi* 37):

(confortata qui	6
la materia da ritocchi	8
funziona egregiamente)	7
questa parte esitante	7
sotto minuti colpi d'acqua,	9
mille riguardi i suoi bocconi	9
per ogni sensibile cosa,	9
con tutti i suoi piedi in bilico,	8/9
accumulata,	5
amata postuma	5

Si deve dire sin da subito che la scansione versale posta sul lato destro del componimento è in più punti discutibile. Anzi, l'impressione è proprio che sia utile tenerla in considerazione perché qui più che altrove si vede come la struttura sintattico-prosodica, discussa e riasssemblata, costituisca le fondamenta del senso.

Anche al netto di alcuni punti diversamente interpretabili, si può dire che il componimento sembra risentire della misura del novenario con accenti mobili, come dimostra la sequenza dei vv. 5-7 (a cui si devono aggiungere le considerazioni fatte sui vv. 1, 8-10, per cui vedi *infra*); a questo bari-centro si accompagnano misure minori con una predilezione per i versi dispari. Tuttavia, sin dalla parentetica incipitaria, l'ordine marcato della disposizione sintattica ostacola la comprensione immediata del senso, e l'atto di lettura tende a ricomporre la sintassi per interpretare i versi.

Se si smembra il v. 2 e si ricompongono i tre versi in un doppio periodo di 2 versi ideali, si ottiene una sequenza formata da subordinata + reggente di questo tipo:¹²

*(confortata qui da ritocchi	3a 5a 8a
*la materia funziona egregiamente)	3a 6a 10a

Un novenario di 3a 5a, dunque, e un endecasillabo anapestico. Tuttavia, se giunti a questo punto si analizza l'operazione appena compiuta alla luce del senso generale dei versi, il componimento comincia a dischiudere barlumi di senso: il lettore ha appena 'ritoccato' la materia versale per farla funzionare, e dai tre versi precedenti ottiene così un doppio verso ideale che, 'confortato' da questa manipolazione, 'funziona egregiamente'. Si tratta ovviamente di un'ipotesi, ma sembra che questa parentetica si costituisca proprio come un *a parte* di tipo teatrale, una battuta pronunciata dall'attore-autore tra sé e sé che però viene udita dallo spettatore-lettore, a cui spetta il compito di tenerla in considerazione per comprendere gli eventi che seguiranno. L'architettura, quindi, si farebbe scoperta e la poesia sembrerebbe voler parlare del fare poesia.

Anche per i versi successivi propongo di cominciare dalla struttura. Il v. 4 non pone problemi, perché è certamente un settenario (di 1a 3a 6a: «questa parte esitante»), e i due versi successivi sono due solidi novenari dal ritmo tendenzialmente giambico.¹³ La sequenza dei tre versi è ritmicamente molto legata, dal momento che i vv. 5-6 sono identici, e che il v. 4 ha accento di prima e sesta sede, e differisce solo per il perno in terza:

questa parte esitante	1a 3 a 6 a	úú úú úúú
sotto minuti colpi d'acqua	1a 4 a 6 a 8a	úú úúú úú úú
mille riguardi i suoi bocconi	1a 4 a 6 a 8a	úú úúú ú úúú

S'impone una dorsale di prima e sesta sede, e questo ritmo va tenuto in considerazione ma momentaneamente accantonato per discutere innanzitutto dei versi successivi.

I vv. 7-8 infatti sono più scivolosi, perché mentre il primo è senza dubbio un novenario pascoliano, il secondo è in prima lettura un ottonario. Tuttavia, considerato il profilo ritmico dell'ottonario (2a 5a 7a) e per un principio di inerzia ritmica e di viscosità intraversale,¹⁴ non trovo del

¹² Segnalo con l'asterisco i versi manipolati

¹³ Per la definizione mi rifaccio ancora alla tipologia di Dal Bianco.

¹⁴ «Una volta avviato un determinato ritmo, siamo portati ad aspettarci, per una sorta d'inerzia meccanica (*inerzia ritmica*), che esso vada avanti tale e quale, senza cambiare modulo». Qualche riga dopo, ancora: «Ogni verso, nella verticalità del testo, possiede una certa dose di viscosità: dato un profilo ritmico [...] il lettore è indotto ad aspettarsi nel verso seguente un'identica (o almeno compatibile) modulazione (*inerzia verticale*)» (Menichetti 362).

tutto escludibile una lettura del v. 8 come un novenario, con marcata dialefe tra «piedi~in».

Se invece si privilegia l’ottonario, la lettura senza dubbio più accettabile, è in ogni caso da notare il gioco che l’autore compie con le sdruccioline. Infatti, il v. 7 ha una sdrucciola interna, con una sillaba che si può ‘rubare’ al novenario nell’esecuzione, mentre il v. 8 ha una sdrucciola in punta di verso, come a dissimulare il novenario.¹⁵ Sembra che nel complesso i due versi rimangano in bilico tra una lettura e l’altra, tra un ottonario e un novenario, incontrandosi a metà strada e accoppiati nella percezione per via dell’iniziale passo anfibrachico.

Non è ancora tutto, però. Si può infatti tornare ai versi già citati e al loro *pattern* ritmico. Si tratta solo di un’ipotesi, e non è necessario trovare una stringente razionalità che lega tutti i versi, ma in qualche modo mi sembra che per questa sequenza che va dai vv. 4-8 si possa parlare di una metrica quasi scalare.¹⁶ Se la transizione tra il v. 4 e i vv. 5-6 è solida ma imperfetta, come si è già detto, tra questi ultimi e i vv. 7-8 il ritmo è quasi perfettamente replicato, ma con l’aggiunta per entrambi di un’iniziale preposizione semplice che costituisce un monosillabo atono scorponabile in anacrusi, e nel v. 7 della già citata interferenza della sdrucciola interna. Secondo questa lettura il ritmo dei versi sarebbe il seguente:

questa parte esitante	úú úú úúú
sotto minuti colpi d’acqua	úú úúú úú úú
mille riguardi i suoi bocconi	úú úúú ú úúú
*per ogni sensibile cosa,	*úú úúúú úú
*con tutti i suoi piedi in bilico,	*úú u úú u úúú

Completano il quadro i vv. 9-10, propriamente due quinari ma che se letti in continuità (cosa che trovo possibile dal momento che i versi dispiegano una sequenza di tre aggettivi grammaticalmente riferiti alla «parte» del v. 4) ricompongono un ultimo novenario, ancora dal ritmo tendenzialmente giambico e con perno di sesta sede ma privo dell’accento di prima:

*accumulata, amata postuma	uuuú úúú úúú
----------------------------	--------------

Tutte queste letture metriche sono in più punti frutto di un’interpretazione postillabile, ed è evidente che ci sono soluzioni più lineari di altre, ma ciò che si vuole in definitiva mostrare è come nel giro di pochi versi convivano (o confliggano) diverse *metricità*.¹⁷ Questi versi non sono perfettamente decidibili, non è chiaro se – ad esempio – il ritmo anfibrachico del v. 7 informi di

¹⁵ Nel parlare di una sillaba ‘rubata’ penso al modo in cui Pier Vincenzo Mengaldo definisce il funzionamento di alcune ipermetrie novecentesche in seno all’endecasillabo. Una delle possibili ipermetrie è per Mengaldo quella di endecasillabi che applicano «anche all’interno [verso] la regola per cui in fine di verso una sdrucciola equivale a una piana con una sillaba in meno»: questi versi si riconducono all’endecasillabo «nell’esecuzione “rubando”» una sillaba (44).

¹⁶ Cfr. Pelosi.

¹⁷ Penso ancora alle parole di Mengaldo (42). A dire il vero c’è un’ulteriore metricità che si dovrebbe contemplare, e che qui per ragioni di spazio non è stata approfondita, ovvero l’ipotesi che qui si sia in un sistema accentuale e che – forte della ricostruzione della parentetica – si debba semmai pensare a una lettura su tre accenti tonici per verso. Non è possibile dilungarsi ulteriormente, ma segnalo questa come possibilità vagliabile (in questo caso, evidentemente, facendo decadere gli accenti di prima sui vv. 5-6), riservandomi semmai in futuro di riprendere l’analisi e confrontarla con altri rilevanti testi di *Stratagemmi*.

sé anche il v. 8, o se invece questo v. 8 vada letto senza dialefe e non possa essere il segno di una persistenza di una metrica scalare con particella atona premessa. I versi, insomma, rimangono in bilico tra possibilità differenti. È a questo punto che ancora, nonostante l'ineliminabile oscurità del dettato, si deve passare dalla struttura al senso.

Se, infatti, la poesia parla del fare poesia e se, com'è stato proposto inizialmente, la parentetica pone al centro la parola poetica (da 'ritoccare' per farla 'funzionare egregiamente'), allora il soggetto del v. 4 sarà con ogni probabilità ancora la parola poetica. Una parola definita come una «parte esitante» (v. 4) della realtà, che con molti scrupoli e parzialmente, a bocconi, (v. 6: «mille riguardi i suoi bocconi»), tenta di attingere alla parte sensibile e concreta del mondo (v. 7: «ogni sensibile cosa»); la parola poetica come una parte di esperienza e di realtà esitante, appunto, che anche ritmicamente e prosodicamente ha «tutti i suoi piedi» metrici «in bilico» (v. 8), e che il poeta, vivendo, accumula, ama, e nello stesso tempo in cui nasce ne percepisce la condizione postuma (vv. 9-10).

Certo, anche così molti punti grammaticalmente e semanticamente ambigui non vengono sciolti. Ad esempio, come va letta fuor di metafora l'indicazione ambientale del v. 5 («sotto minuti colpi d'acqua»)? Che valore hanno l'acqua e la pioggia, che compaiono in più di un'occasione, in questa raccolta? Credo che questo sia l'esempio concreto di ciò che si intendeva inizialmente parlando di testi che applicano la logica della disseminazione di Derrida: la poesia nasce per rimanere strutturalmente aperta, per non concludere e non tornare perfettamente. Su di essa sono possibili solo delle ipotesi parziali.

Le due letture proposte non sono evidentemente sufficienti per esaurire il discorso, e in parte le ambizioni di esaustività con cui si è partiti sono state ridimensionate a causa della grande complessità degli elementi teorici e della finezza metrico-interpretativa che le poesie di *Stratagemmi* richiedono. Inoltre, è evidente che Cesare Greppi non abbia goduto negli anni di una spiccata attenzione critica, nonostante il valore sia sempre stato indubbio (come dimostrano le menzioni delle antologie storiche e gli studi dei critici di rilievo).¹⁸ Studiare questo autore, insomma, richiede un alto grado di ricostruzione contestuale, e l'auspicio è che in futuro si possa ripartire da qui per vagliare nuove ipotesi.

Stratagemmi è un libro oscuro, enigmatico, vertiginoso, e ci si è chiesti se – e come – potesse essere letto. Ciò che si è cercato di dimostrare è che una lettura, benché onerosa e tecnicamente attrezzata, è possibile, e che anche un libro così *clus* può ancora parlare.¹⁹ Nel contemporaneo, anzi, la forza di un libro così poco trasparente può addirittura sembrare provocatoria e dirompente, può forzare alla lentezza e allo scavo verticale, e questo gesto ermeneutico antieconomico

¹⁸ Colgo l'occasione per menzionare due contributi non ancora citati: Agosti; Verdino.

¹⁹ Tra gli esempi novecenteschi mi vengono in mente almeno *Entrebesca* (1982) di Rossi Precerutti, e in modo diverso quello di *Memoriré* (2010) di Ceriani. A proposito di questi libri, mi permetto di rimandare a Belgradi “Spiare”; “Per un commento”.

è forse salubre e apprezzabile. La profondità di questi testi si può però scardinare, anche se per riuscirci ci si dovrà far prestare gli attrezzi del mestiere da qualche fine metricista e, al contempo, da Lacan e Derrida. Come se Greppi ci stesse mostrando i suoi *fantasmi* per invitarci a comprendere la struttura profonda delle poesie, ponendoci di fronte a un enigma solo per vedere se sappiamo trovare i giusti *stratagemmi* per svelarlo.

*(confortata qui da ritocchi *la materia funziona egregiamente) questa parte esitante sotto minuti colpi d'acqua mille riguardi i suoi bocconi *per ogni sensibile cosa, *con tutti i suoi piedi in bilico, *accumulata, amata postuma	*uuuu ú u uu *u uu uu uu uu uu uu uu uu uu uu uu uu uu u uu *uu uuuu uu *uu u uu u uu *uuu uu uu
---	--

BIBLIOGRAFIA

- Agosti, Stefano. “Stratagemmi-strategie di Cesare Greppi.” *Poesia italiana contemporanea: saggi e interventi* di Stefano Agosti, Bompiani, 1995, pp. 167-71.
- Belgradi, Davide. “Spiare da dietro una ‘mashrabiyya’. Appunti sulla poesia di Marco Ceriani a partire da un sonetto di Memoriré (2010).” *Per Leggere*, vol. XLVI, n. 24, 2024, pp. 83-104.
- . “Per un commento di Entrebescar (1982) di Rossi Precerutti.” *inOpera*, vol. II, n. 3, 2024, pp. 174-99.
- Berardinelli, Alfonso, and Cordelli, Franco. *Il pubblico della poesia.*, Lerici, 1975.
- Bonnefoy, Yves. *Racconti in sogno*. Egea, 1992.
- Brugnolo, Stefano. “Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando.” *Between*, vol. III, n. 5, 2013, pp. 1-20.
- Calvino, Italo. “Usi politici giusti e sbagliati della letteratura.” 1976. *Una pietra sopra* di Italo Calvino, Mondadori, 1995, pp. 347-56.
- Cortázar, Julio. *Tanto amore per Glenda*. Guanda, 1983.
- Dal Bianco, Stefano. *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto (1938-1957)*. Pacini-Fazzi, 1997.
- Derrida, Jacques. *La disseminazione*. 1969. Jaca Book, 2018.
- Fortini, Franco. “Oscurità e difficoltà.” *L’Asino d’oro*, vol. II, n. 3, 1991, pp. 84-88.
- Freud, Sigmund. “«Un bambino viene picchiato». (Contributo alla conoscenza delle perversioni

sessuali).” 1919. *Opere complete* di Sigmund Freud, vol. 9, a cura di Cesare L. Musatti, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 41-65.

Góngora, Luis de. *Poesie*. Fògola, 1971.

—. *Solitudini*. Guanda, 1984.

Greppi, Cesare. *L’opposta persuasione*. Quaderni del Proconsolo, 1963.

—. *Descrizioni della poesia*. Ant. Ed., 1970.

—. *Stratagemmi*. Guanda, 1979; *Stratagemmi*, a cura di Davide Belgradi, Neos, 2025.

—. *Saeptus septies*. Laghi di Plitvice, 1997.

—. *I testimoni*. Sellerio, Palermo, 1982

—. *Supplementi alle ore del giorno e della notte*. Guanda, 1989.

—. *Corona*. L’arzanà, 1991.

—. *Camera selvatica*. En plein, 1996.

—. *Poesie scelte*. Anterem, 2001.

—. *Mort précoce*. Trad. di Marie-Pierre Géraud, Editions de la Différence, 2007.

—. *Chronicon*. Coup d’Idée – Edizioni d’Arte, 2014.

—. *Morte precoce*. Il canneto, 2020.

Lacan, Jacques. *Il seminario. Libro X. L’angoscia (1962-1963)*. Einaudi, 2007.

—. *Il seminario. Libro XIV. La logica del fantasma (1966-1967)*. Einaudi, 2024.

Laplanche, Jean, e Jean-Bertrand Pontalis. *Enciclopedia della psicanalisi*. Laterza, 1981.

Mengaldo, Pier Vincenzo. “Questioni metriche novecentesche.” *La tradizione del Novecento. Terza serie* di Pier Vincenzo Menegaldo, Einaudi, 1991, pp. 27-73.

Menichetti, Aldo. *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*. Antenore, 1993.

Orlando, Francesco. *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*. Einaudi, 1990.

Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli, a cura di Giancarlo Alfano e Andrea Cortellessa, Sossella, 2005.

Pelosi, Andrea. “La metrica scalare del primo Sereni.” *Studi Novecenteschi*, vol. XV, n. 35, 1988, pp. 142-153.

Pontiggia, Giancarlo, e Enzo Di Mauro. *La parola innamorata*. Feltrinelli, 1978.

Salinas, Pedro. *Vigilia del piacere*. Einaudi, 1976.

Segre, Cesare. “Definizione di commento.” *Il commento ai testi letterari. Atti del seminario di Ascona (2-9 ottobre 1989)*, a cura di Ottavio Besomi e Carlo Caruso, Verlag, 1992, pp. 3-17.

Testa, Enrico. “Il codice imperfetto della nuova poesia.” *Nuova corrente*, vol. LXXXIX, 1982, pp. 535-84.

—. “L’esigenza del libro.” *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, a cura di Marco Antonio Bazzocchi e Fausto Curi, Pendragon, 2003, 97-119.

—. *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Einaudi, 2005.

Verdino, Stefano. “L’ultimo madrigalista.” *Poesie scelte* di Cesare Greppi, Anterem, 2001, pp. 59-66.