

## Antologizzare il proprio passato. Macrostrutture liriche e temporalità del lutto

Francesco Giusti

ICI Berlin Institute for Cultural Inquiry

---

### Abstract

La *Nachträglichkeit* descritta dalla psicoanalisi moderna sembra essere la temporalità con cui si strutturano i *canzonieri in morte*, le raccolte poetiche dedicate alla persona amata e perduta dal poeta. Un simile processo di (auto)interpretazione al contempo retrospettivo e progressivo, infatti, si ritrova molto prima nella poesia lirica europea. L'articolo muove da alcune riflessioni teoriche e da un breve riferimento ai due grandi modelli offerti dalla *Vita nova* di Dante e dal *Canzoniere* di Petrarca, per poi soffermarsi su alcuni esempi tratti da due *canzonieri in morte* italiani contemporanei: gli *Xenia* (in *Satura*, 1971) di Eugenio Montale e *Tema dell'addio* (2005) di Milo De Angelis. Si vuole mostrare come la complessa temporalità che Freud chiama *Nachträglichkeit* possa assolvere diverse funzioni: organizzare il macrotesto lirico; produrre un nuovo significato per poesie composte in precedenza; portare avanti una revisione del passato biografico e poetico; contribuire a modellare una figura di *autore*. Alcune delle questioni delineate nei *canzonieri* permetteranno infine di riflettere sulla forma dell'*auto-antologia*, l'antologia poetica selezionata e organizzata dall'autore stesso.

Psychoanalytic *Nachträglichkeit* appears to be the temporality that structures the *canzonieri in morte*, i.e. collections of poems devoted to the poet's dead beloved. In fact, a similar process of (self)-interpretation that is both retrospective and progressive at the same time can be found much earlier in European poetry. The article starts from certain theoretical reflections and an overview of the two fundamental models provided by Dante's *Vita Nova* and Petrarch's *Canzoniere* in order to focus on some poems from two contemporary Italian *canzonieri in morte*: Eugenio Montale's *Xenia* (in *Satura*, 1971) e Milo De Angelis' *Tema dell'addio* (2005). The aim is to show how the complex temporality that Freud named *Nachträglichkeit* can perform different essential functions: to organize the lyric macro-text; to construct a new meaning for poems previously composed; to reconsider the poet's own personal and poetic past; and to contribute to the creation of a new *author*. Certain features delineated in the *canzonieri* will finally lead to reflect upon the 'self-anthology' as a form, that is to say, an anthology of the poet's work selected and organized by the poet him/herself.

---

### Parole chiave

*Nachträglichkeit*, auto-antologia, *canzonieri in morte*, auto-  
rialità, temporalità

---

### Contatti

francesco.giusti@ici-berlin.org

---

## 1. Introduzione

Più che affrontare direttamente la forma dell'antologia poetica, il contributo si concentra su un genere o sottogenere della lirica europea che può esser chiamato *canzoniere in morte* e che presenta tratti in comune rilevanti, formalmente e storicamente, con l'autoantologia

d'autore. Nel corso delle osservazioni condotte qui emergeranno degli elementi utili anche a riflettere su questa seconda tipologia di macrotesto lirico e sulle intenzioni interne ed esterne che tenta di realizzare. Una minima definizione preliminare, piuttosto intuitiva, può essere utile a identificare l'oggetto di indagine. Per *canzonieri in morte* si intendono quelle raccolte organizzate di poesie che il poeta dedica alla compagna o al compagno defunto e sono pertanto legate alla elaborazione poetica di un lutto che coinvolge direttamente l'autore reale. Si preferisce chiamarli *in morte*, piuttosto che *di* o *per la morte*, o con qualsiasi altra preposizione, perché il tragico evento non è rilevante tanto come tema – la poesia può anche non parlare mai direttamente di tale evento – quanto come principio strutturante della serie di testi (cfr. Giusti, *Canzonieri*). Nell'organizzazione interna della particolare forma macrotestuale assume una funzione importante la peculiare temporalità che Sigmund Freud ha denominato *Nachträglichkeit*. Nonostante il ruolo rilevante per la psiche umana che tale temporalità assume in diversi suoi scritti, Freud non ha fornito una definizione precisa del concetto.<sup>1</sup> Tuttavia esso ha progressivamente acquisito un'importanza straordinaria nella discussione successiva non soltanto nell'ambito degli studi psicoanalitici, ma anche nella teoria letteraria (cfr. Caruth; de Lauretis). Il *canzoniere in morte*, soprattutto in una delle forme che può assumere, sembra costituire un caso eccellente per l'indagine di questa complessa ricostruzione temporale.

Per delineare il problema si può prestare attenzione alla dichiarazione del poeta inglese Ted Hughes a proposito di quello che è probabilmente il *canzoniere in morte* più famoso del Novecento: le sue *Birthday Letters* (*Lettere di compleanno*), pubblicate nel 1998 e indirizzate alla prima moglie morta suicida l'11 febbraio 1963, la poetessa americana Sylvia Plath. In una lettera inviata ai giudici del Forward Poetry Prize (1998) che avevano selezionato *Birthday Letters* per la vittoria, in sostituzione della propria impossibile presenza, Hughes scrive:

Il mio libro è una raccolta delle occasioni – scritte senza progetto nel corso di circa 25 anni – in cui ho tentato di aprire un contatto diretto, privato e interiore con la mia prima moglie...pensando principalmente di evocare la sua presenza a me stesso, e di sentirla lì in ascolto. Eccetto una manciata, non ho mai pensato di pubblicare questi pezzi fino all'anno scorso, quando, abbastanza improvvisamente, ho capito che dovevo pubblicarli, non importavano le conseguenze. (cit. in Churchwell 102; trad. mia)

La dichiarazione rivela alcune questioni importanti. Il libro è descritto come una costruzione elaborata a posteriori a partire da una serie di testi scritti nel corso di venticinque anni, senza alcun progetto preliminare ma con una finalità che collega con forza il soggetto testuale al poeta in carne e ossa: la ricerca di un contatto diretto, privato e interiore con la sua prima moglie. A un certo punto, però, subentra l'urgenza di pubblicare queste poesie e mai come nel caso di Hughes la *pubblicazione* ha implicato il tentativo di una strutturazione problematica del proprio macrotesto e un intervento nell'arena dei discorsi pubblici, già esistenti e virulenti, a proposito del proprio vissuto personale (cfr. Churchwell).

<sup>1</sup> Il termine compare nella lettera a Wilhelm Fliess del 14 novembre 1897, ma il caso più celebre in cui il meccanismo si mostra in azione è quello di Emma Eckstein indagato precedentemente nel *Progetto di una psicologia* del 1895 (cfr. Freud 195-285). Per un breve riesame della storia del concetto si veda Eickhoff.

Un processo di costruzione a posteriori di questo tipo, in cui testi composti per altre occasioni vengono rifunzionalizzati all'interno di una raccolta organizzata, si incontra spesso nei *canzonieri in morte*, a partire dagli archetipi del genere: la *Vita Nova* di Dante e il *Canzoniere* di Petrarca. Due modelli fondativi che offrono anche due modelli diversi di strutturazione macrotestuale. Con un certo grado di generalizzazione, si può dire che Dante propone un canzoniere *chiuso* in cui una narrazione tesa al suo *telos* interno, che procede per interpretazioni e auto-interpretazioni, accoglie e organizza una serie di poesie precedenti (cfr. Wehle); Petrarca, invece, propone un modello più *aperto*, che procede per ripetizioni, ripensamenti, ricadute, e sembra affidarsi, per la conclusione dell'opera, a criteri relativamente estrinseci: la temporalità del mondo esterno al testo, 365 infatti sono le poesie, evidentemente come i giorni dell'anno, ai quali si aggiunge la finale *Canzone alla Vergine* con cui si invoca un soccorso di ordine divino proprio per uscire da quel regime di ripetizione a cui l'io, con le sue sole forze, non riesce a sottrarsi. Sebbene tenti di inserire le singole poesie e di rileggere il corso degli eventi passati all'interno di una narrazione mitica forte che possa includere e attribuire un ruolo sia al soggetto, fatto personaggio della storia narrata, sia al personaggio della moglie scomparsa, come nel modello dantesco, a una lettura più attenta *Birthday Letters* si rivela cedere al regime della ripetizione ossessiva del *Canzoniere* di Petrarca. In entrambi i casi, dopotutto, a porre davvero fine all'operazione è l'approssimarsi della morte reale dell'autore.

## 2. Una testualità retrospettiva

Occorre approfondire la particolare temporalità che caratterizza questi canzonieri a cui si è già brevemente accennato. Una dinamica di fondo del tempo che sembra prescindere dalle specifiche modalità adottate dai vari poeti per organizzare e ri-significare i frammenti accumulati nella memoria all'interno di un *archivio* strutturato. Per fare soltanto qualche esempio di modalità differenti di gestione dell'operazione che si possono osservare: l'archivio come *spazio domestico* nelle *Elegies* (1985) dello scozzese Douglas Dunn, l'archivio come *dramma mitico* evidente proprio nelle *Birthday Letters* (1998) di Hughes, ma anche l'archivio come *spazio linguistico* rilevabile negli *Xenia* (in *Satura*, 1971) di Eugenio Montale (cfr. Giusti, *Canzonieri* 100-25). In termini psicoanalitici si potrebbe dire che la temporalità sottesa a questi canzonieri è quella della *Nachträglichkeit* o, nelle sue varie traduzioni, dell'*après-coup*, della *deferred action*, della *posteriorità*, e molte altre. Nel discorso quotidiano la *Nachträglichkeit* è spesso intesa come la semplice interpretazione a posteriori di eventi passati in funzione del presente, ma in realtà essa nasconde dinamiche molto meno lineari, anche per quanto riguarda le strutturazioni macrotestuali che qui interessano.

Il concetto freudiano contiene infatti movimenti in due direzioni opposte: un movimento retrospettivo rivolto verso il passato e un movimento progressivo teso verso il futuro.<sup>2</sup> La reinterpretazione delle esperienze passate, come specifica Jacques Lacan (244), è portata avanti dal soggetto in accordo a *ciò che sarà stato*, al tempo del futuro anteriore. Nell'articolazione di questa temporalità esiste un evento 'originario' T1 di cui il soggetto non ha alcuna coscienza al momento della sua prima occorrenza. Questo evento T1 è riattivato e interpretato alla luce di un successivo evento passato T2, di cui il soggetto ha coscienza ma che risulta essere enigmatico quando viene interpretato nel momento T3,

<sup>2</sup> Sulle dinamiche della *Nachträglichkeit* si tengono presenti anche la revisione del concetto proposto da Jean Laplanche e i contributi di Birksted-Breen; Hamrit; Dahl; Bistoën; Vanheule, Craps.

l'apparente presente che è il tempo dell'atto interpretativo. A posteriori si 'scopre' quindi, che l'evento 'originario' T1 è alla base, come causa potenziale, dell'evento T2. Si tratta infatti di un evento subito, ma non elaborato dalla coscienza, che ha lasciato tracce nel suo inconscio e ha condotto il soggetto a vivere l'evento T2 come traumatico. Il movimento, perciò, non è esclusivamente retrospettivo: il presente determina l'interpretazione del passato almeno quanto il passato contribuisce alla formazione del soggetto presente. Ma questa, dal punto di vista delle dinamiche generali, non è altro che la temporalità del lutto: gli eventi vissuti insieme e l'esistenza stessa della persona amata (T1) immagazzinati da qualche parte della memoria, ma mai fatti oggetto di riflessione specifica, vengono rivalutati e interpretati dalla posizione presente T3 – la instabile posizione del sopravvissuto – alla luce di un evento traumatico (T2) che è la morte della persona amata.

Perché si insiste su questa peculiare temporalità? Perché se nelle tre posizioni descritte e indicate con T al posto di *tempo* si legge *testo*, è così che sembra funzionare la costruzione macrotestuale del *canzoniere in morte*. Testi composti in precedenza (T1) vengono ricollocati e ri-significati all'interno di una struttura di senso più vasta, o almeno nel tentativo di creare tale struttura, alla luce del testo T2 – il testo, spesso mancante, che 'parla' della morte dell'amata – in funzione della realizzazione di un nuovo testo T3 collocato nel presente della scrittura. La questione si fa più chiara se pensiamo alla *Vita Nova*. Poesie composte in altre occasioni (e pare anche per altre donne) assumono un nuovo significato nella loro collocazione all'interno del prosimetro stabilita alla luce di quel che il poeta sa nel momento della scrittura. La *Vita Nova* è un esempio straordinario per chiarire il doppio movimento al contempo retrospettivo e progressivo di cui si è detto prima. In ogni momento del testo il Dante personaggio interpreta un momento più o meno passato alla luce delle sue acquisizioni più recenti. Questa operazione condotta nel presente del personaggio, però, contribuisce a formare non soltanto il poeta-personaggio, ma anche quel poeta-autore che, per il Dante personaggio, si colloca nel futuro: quell'*auctor* che sarà realizzato proprio dall'intera operazione condotta nella *Vita Nova*. L'*auctor* che esce dal libello è creato da *cio che sarà stato* in ogni momento del suo libro della memoria in virtù del fatto che Beatrice è esistita. A posteriori si può rilevare (o costruire) la direzione che Beatrice ha dato al percorso esistenziale e poetico di Dante. Manuele Gragnolati (*Authorship and performance; Trasformazione e assenza; Amor che move* 26-34) sottolinea a ragione la *performance* che realizza l'autore all'interno del testo e sul riuso di poesie precedenti che diventa una vera e propria riscrittura.

Un dubbio sorge spontaneamente. È questa una lettura psicoanalitica, quindi già di per sé opinabile, dell'opera dantesca? Probabilmente l'operazione non è così peregrina, perché il concetto di *Nachträglichkeit* acquisisce un valore fondamentale nella storia della poesia europea quando non viene considerato più solo un concetto elaborato da un certo Novecento, ma viene esplorato nelle sue radici storiche in relazione all'idea della costruzione del libro come struttura potenzialmente unificante (cfr. Giusti, *Il desiderio* 58-74). Non ci si vuole soffermare troppo qui sulla questione, però un accenno vale la pena di farlo, perché è importante proprio per la definizione dei *canzonieri in morte* come genere storico. La temporalità della *Nachträglichkeit* non nasce dal nulla nella modernità, semmai nel Novecento viene declinata all'analisi retrospettiva di alcuni fenomeni psicologici individuali. Per cogliere retrospettivamente la verità profetica del testo sacro antico nel presente dell'interpretazione, infatti, occorre leggerlo alla luce di quel che *sarà stato*: è l'*interpretazione figurale* caratteristica del Medioevo rilevata e descritta da Erich Auerbach

(176-226).<sup>3</sup> Se si osserva con attenzione come cambia nel corso del lungo Medioevo il rapporto con la testualità, in particolare con la testualità sacra, inoltre, ci si accorge che a un certo punto subentra un meccanismo abbastanza simile. Mentre i più antichi Padri della Chiesa orientali, come spiega Raymond F. Collins (1345-6), consideravano il testo sacro come parola di Dio rivelata attraverso alcuni esseri umani che si facevano contenitori passivi dell'ispirazione divina, per cui il testo coincide perfettamente con la verità della parola di Dio; con Origene e Agostino si sviluppa un rapporto diverso con le Sacre Scritture. Il divino ispira dei contenuti di verità nel suo profeta, ma la responsabilità dell'espressione di tali contenuti è dell'autore umano, che talvolta può non ricordare tutto ed essere costretto a sopperire con le sue parole. Egli può far ricorso anche a figure retoriche per attirare l'attenzione del pubblico e può perfino commettere errori.

Sembra che, con il tempo, questo nuovo approccio alla testualità sacra venga applicato anche a quella umana. Esso implica che per il lettore ed esegeta di se stesso nel presente, autore del testo T3, l'unica possibilità di approssimarsi a un originario testo T1, la parola o la volontà divina, è costituita da un testo T2 che è già informato da un'autorialità umana. La dinamica si rispecchia, ovviamente, nella *Vita Nova*. La strada che il Dante autore del *libello* (T3) ha a disposizione per entrare in contatto con la verità della sua storia personale come progetto divino (T1) passa attraverso l'interpretazione di testi precedenti (T2) che portano già i segni di un'autorialità umana – in questo caso la sua – e possono perciò nascondere verità dietro simboli e metafore, ma anche essere fonderi di errori. Il testo precedente costituisce l'evento da indagare, ma questo non si presenta nella sua immediata chiarezza, è già velato da un'elaborazione verbale potenzialmente fallace. Le conseguenze di questo processo sono altrettanto importanti: l'autore umano, provvisto di un margine di libertà nei confronti del testo, si costruisce nell'operazione interpretativa di testi che lo precedono. Nei *canzonieri in morte*, anche in quelli del Novecento, si produce un nuovo soggetto autoriale che non coincide affatto con l'autore dei singoli testi. Il nuovo poeta è realizzato dall'*intenzione*, come *direzione*, che si produce nella stessa operazione di costruzione macrotestuale. La riscrittura di testi precedenti all'interno del canzoniere da un lato produce retrospettivamente un nuovo significato per quei testi, dall'altro crea progressivamente un nuovo autore.

### 3. La memoria dell'altro nel sé

Dopo questa premessa generale si può passare all'osservazione di due esempi poetici novecenteschi. Ci si concentrerà su alcune poesie tratte da due importanti *canzonieri in morte* italiani contemporanei: gli *Xenia* (in *Satura* 1971) di Eugenio Montale e *Tema dell'addio* (2005) di Milo De Angelis, cercando di mostrare come il meccanismo interno al singolo testo si riflette in maniera problematica nella struttura generale. Nello *xenion* 13 della seconda serie, *Xenia II*, datato 18 ottobre 1967 nel manoscritto, Montale scrive:

Ho appeso nella mia stanza il dagherròtipo

<sup>3</sup> Nel caso più noto Giovanni Battista prefigura Cristo e si realizza nella venuta di quest'ultimo. Allo stesso modo Giovanna detta Primavera sembra prefigurare la venuta di Beatrice nella *Vita Nova* (XXIV, 3, ed. Barbi), cfr. Contini 489. Se ne deduce che il buon cristiano che si fa interprete degli eventi deve saper cogliere questo collegamento storico dalla sua posizione nel presente e, allo stesso tempo, tale posizione è a sua volta inserita nel più vasto progetto della salvezza. Il suo saper cogliere questa prefigurazione contribuisce a realizzare il progetto divino.

di tuo padre bambino: ha più di un secolo.  
 In mancanza del mio, così confuso,  
 cerco di ricostruire, ma invano, il tuo pedigree.  
 Non siamo stati cavalli, i dati dei nostri ascendenti  
 non sono negli almanacchi. Coloro che hanno presunto  
 di saperne non erano essi stessi esistenti,  
 né noi per loro. E allora? Eppure resta  
 che qualcosa è accaduto, forse un niente  
 che è tutto. (73-4)

Cosa accade nel testo? L'io preleva un frammento di memoria, in questo caso un oggetto materiale in cui la memoria è *inscritta*,<sup>4</sup> e per di più si tratta di un oggetto che appartiene alla memoria del *tu* e non direttamente alla propria. Anzi, anche per il *tu* il dagherròtipo era un oggetto portatore di memorie solo in parte vissute, visto che la donna non poteva ricordare in prima persona il padre bambino. Lei aveva fatto però un investimento affettivo sulla fotografia, perciò l'io appende nella propria stanza un oggetto che aveva un valore particolare per la donna.

Già questa prima operazione solleva un problema di cui l'elegia è stata spesso rimproverata, quello di impossessarsi del *tu*, di introiettarlo in un'immagine rassicurante che non può più ferire il soggetto-poeta e che, anzi, è costruita a suo uso e consumo. Tuttavia, non sembra che la poesia prosegua in questa direzione. L'azione appare più come una sorta di cerimonia in onore e in memoria della donna. L'io ammette di essere privo di una propria chiara ascendenza che lo aiuti a definire la sua identità.<sup>5</sup> La morte della donna aggrava questa incertezza della propria esistenza e, in mancanza di tracce personali, l'io tenta di ricostruirsi seguendo le tracce della donna amata. Ma anche quello del *tu* è soltanto un *pedigree* che lei aveva costruito per se stessa, non una genealogia ufficiale e riconosciuta come quella riportata negli albi della grande nobiltà europea.<sup>6</sup> Dopotutto, non

<sup>4</sup> Per la distinzione tra pratiche di memoria *inscribing* e *incorporating* cfr. Connerton (72-73). In generale si può dire che le pratiche di memoria *inscribing* coinvolgono l'accumulo e la conservazione di informazioni e tutti quegli strumenti che assolvono tale funzione (enciclopedie, libri, computer, registrazioni audio, fotografie); le pratiche *incorporating* sono messaggi veicolati dal corpo e dalle azioni di chi li emette. Oltre questa dicotomia, Elaine Scarry (92-94) chiama *material record* la testimonianza materiale di un'interazione fisica che "spesso sopravvive all'interazione stessa" (trad. mia). Per una discussione della questione cfr. Tanner (182-95).

<sup>5</sup> Una sorta di fallito *pedigree* è il «pack dei mobili» (v. 1) dello *xenion* II, 14, un accumulo di tracce materiali di un passato personale conservato in cantina che viene miseramente distrutto dall'alluvione, aggravando così lo «stato civile» del soggetto, che «fu dubbio fin dall'inizio» (vv. 14-15). L'alluvione ha sommerso e con ogni probabilità distrutto anche le opere composte dal fratello musicista di Mosca, Silvio Tanzi, morto suicida all'età di trent'anni. Altro che immortalità della poesia, le tracce materiali lasciate dall'arte non hanno più possibilità di sopravvivenza di un «pennello da barba» e di altre «mille cianfrusaglie» (vv. 8-9).

<sup>6</sup> Si pensi allo *xenion* I, 13, «Tuo fratello morì giovane; tu eri...», in cui Mosca torna davanti agli occhi dell'io nelle vesti della bambina di un ritratto in cui, sembra di capire, compare anche il fratello musicista. Nel testo si ritrovano alcuni elementi visti qui in II, 13: l'idea della memoria personale di Mosca: «Fuori di te nessuno lo ricordava» (v. 9); la possibilità di provare affetti tramite il *tu*: «L'amavo senza averlo conosciuto» (v. 8); l'inutilità del lasciare tracce ufficiali: «Non ho fatto ricerca: ora è inutile» (v. 10); la conservazione delle memorie personali come passaggio di consegne tra il *tu* e l'io: «Dopo di te sono rimasto il solo / per cui egli è esistito» (vv. 11-12); la possibilità di provare affetti per chi non c'è più, anche se per tutti gli altri non è mai esistito: «Ma è possibile, / lo sai, amare un'ombra, ombre noi stessi» (vv. 12-13).

c'è nessun riconoscimento reciproco di esistenza neanche per coloro che avevano la presunzione di conoscere la propria o l'altrui genealogia. In questa mancanza di prove formali che possano garantire l'individuo, cosa resta all'io? Resta una memoria personale, privata: qualcosa è accaduto, un niente probabilmente, o almeno niente il cui valore possa essere pubblicamente riconosciuto, ma in fondo quel niente è tutto quel che resta, tutto quello a cui ci si può appigliare. La fotografia che apre la poesia assolve proprio questo compito, indica il *fatto* che il padre di Mosca è *stato*. In mancanza di alberi genealogici, l'io assolve nel testo la medesima funzione della fotografia: testimonia, nel privato, che il tu è *stato*. A lui non resta che indicare questo niente, che è tutto ciò che può avere. Non gli resta che indicare il posto dove la donna manca e l'io con essa.

Un frammento memoriale – il ritratto del padre di Mosca come una sorta di pre-testo – viene selezionato e fatto oggetto di interpretazione, diventando così stimolo per una riflessione più generale sull'esistenza nonché, implicitamente, sulla funzione del supporto stesso della memoria, la fotografia. Il frammento di memoria, di cui si problematizza lo statuto, è reinterpretato alla luce dell'evento della morte di Mosca: la fotografia, così come l'impossibile genealogia, assume valore perché Mosca non è più presente. L'intera operazione, però, non rilegge semplicemente il passato con gli occhi lucidi del presente; il presente è prodotto dagli eventi passati e dallo stesso tentativo interpretativo. L'evento originario, quel niente che è tutto, è il *fatto* che Mosca sia esistita. Questo evento – di cui non si era a suo tempo valutata a sufficienza la rilevanza per l'io – viene rivissuto e reinterpretato a posteriori a partire dalla scomparsa della donna. Quel che si scopre o, più precisamente, dovremmo dire che si produce nell'operazione stessa, è che l'io è generato da quei fatti e dalla loro interpretazione. Dopo la morte di Mosca le pratiche dell'io non sono più le stesse, l'elaborazione del lutto non restaura il soggetto precedente, piuttosto lavora a crearne uno nuovo (cfr. Giusti, *Canzonieri* 446-60).

Tra le pratiche dell'io – a maggior ragione se stiamo parlando di un io testuale – c'è la poesia stessa. Infatti, dopo la morte di Mosca, la poesia muta radicalmente, così come muta parallelamente l'io che quella poesia produce. L'io si modifica assumendo su di sé alcuni caratteri e alcune attitudini dell'inspiegabile *tu* così come la poesia si trasforma assumendo alcuni caratteri e alcune attitudini che, come si ammette esplicitamente, appartenevano al linguaggio di Mosca (cfr. Giusti, *Parlando la lingua*). Gli *Xenia* come *canzonieri in morte* portano avanti proprio questa operazione: una rilettura *nachträglich* di alcuni frammenti di memoria, alla luce della morte di Mosca, volta al tentativo di comprendere quell'evento originario che è stata l'esistenza della donna. Nel condurre tale operazione il soggetto testuale cambia radicalmente: il poeta che esce dagli *Xenia* non è quello che vi era entrato (e che noi lettori conosciamo dalle sue opere precedenti). I *canzonieri* non soltanto producono nella pratica un soggetto testuale, ma spesso contengono riflessioni articolate su di esso e sulla sua poesia in relazione ai discorsi pubblici (si pensi solo allo *xenion* I, 14, «Dicono che la mia / sia una poesia d'inappartenenza...»). Altrettanto spesso queste riflessioni sono più o meno esplicite ammissioni dell'eterofondazione del proprio discorso, cioè del fatto che la voce che parla trova la sua ragione, la sua forma e la sua materia nell'altro che se ne fa destinatario assente. Tutti gli *Xenia* sono dominati dall'irrilevanza per gli altri delle tracce materiali (bisogna notare che è Mosca a sostenere tale l'inutilità, il poeta riprende la posizione della donna<sup>7</sup>) e dall'impossibilità della loro

<sup>7</sup> Nello *xenion* I, 6 si dice della donna: «Non hai mai pensato di lasciar traccia / di te scrivendo prosa o versi. E fu / il tuo incanto – e dopo la mia nausea di me. / Fu pure il mio terrore: di esser poi / ricacciato da te nel gradicante / limo dei neòteroib». L'opinione di Mosca a proposito dell'utilità delle tracce

conservazione, dall'inesistenza dell'individuo al di fuori della memoria del sopravvissuto e dal linguaggio che apparteneva alla donna scomparsa e che ora è entrato nelle pratiche dell'io fino a costituirle in una nuova forma. Gli *Xenia* producono un nuovo autore che, nell'autoanalisi che la raccolta porta avanti, matura una coscienza della propria mutazione.

#### 4. Parlare le parole dell'altro

Veniamo al secondo esempio, più recente, di *canzoniere in morte* nella poesia italiana. *Tema dell'addio* di Milo De Angelis costituisce, come *Birthday Letters*, un caso particolare, perché la persona amata e perduta era a sua volta una poetessa e perciò ha lasciato dietro di sé dei testi e una figura poetica con cui il sopravvissuto si deve confrontare. Prima di leggere un paio di poesie per riflettere sul macrotesto, vale la pena di fare attenzione a quanto il poeta afferma nella risposta a una piccola intervista in relazione al grande precedente degli *Xenia*:

Ma anche qui [negli *Xenia*] c'è l'intreccio – così tipico dell'ultimo Montale e ancora di più del Montale uomo e conversatore – tra commozione e ironia, tra abbandono e battuta scherzosa, tra una parola che tende al pathos e quella dopo che minimizza con timbro leggero. Tutto questo, come puoi immaginare, mi è estraneo. Mi è estraneo quel tono di abbassamento e di colloquio quotidiano («Ascoltare era il solo tuo modo di vedere. / Il conto del telefono si è ridotto a ben poco») che nel resto di *Satura* poi dilaga. Quindi, per tornare alla tua domanda, devo dire che non trovo dei legami tra gli *Xenia* e *Tema dell'addio*. Ma forse è il motivo stesso – la morte di una persona amata – che rende ogni poeta insofferente ai paragoni. Di fronte a un evento così totale, è come se la singolarità che c'è in noi cominciasse ad urlare, a pretendere il suo statuto irripetibile.<sup>8</sup>

Al di là del riconoscimento del cambiamento, più che assodato dalla critica, della maniera poetica montaliana a partire dagli *Xenia*, quel che interessa è l'osservazione finale.<sup>9</sup> La morte della persona amata è un'esperienza sentita come talmente personale e privata che il paragone con altri autori diventa inaccettabile: la singolarità dell'io reclama con forza «il suo statuto irripetibile». Questa notazione è importante perché va ad aggiungersi a quanto detto su Montale: non soltanto si produce un autore diverso ma, a partire dall'esperienza subita e attraverso l'esame retrospettivo della propria esistenza, da un lato questo autore acquisisce e afferma una coscienza forte della sua differenza e dall'altro il macrotesto in costruzione istituisce un rapporto con un soggetto autoriale esterno al testo. Il *canzoniere in morte*, in quanto riorganizzazione di una serie di poesie intorno a un'esperienza radicale, *indica* con forza l'esistenza di un poeta reale che compie l'operazione portata avanti dall'intero macrotesto.

materiali, che non sembra aver avuto troppo effetto sul poeta (e sulla sua poesia) quando la donna era ancora in vita, dopo la sua morte diventa una saggezza preziosa e problematica lasciata in eredità al poeta che lo porta a riconsiderare con una sorta di nausea i fondamenti stessi della sua scrittura, a cui si accompagna un terrore dovuto al giudizio ironico e sprezzante che la donna potrebbe avere di lui.

<sup>8</sup> Questa dichiarazione di De Angelis proviene da un'intervista da me condotta nella primavera-estate del 2008 ed è riportata in Giusti, *Canzonieri* 393.

<sup>9</sup> Per la ricostruzione dell'intero percorso montaliano si vedano almeno il classico studio di Angelo Jacomuzzi e i più recenti volumi di Christine Ott e Alberto Casadei.

Sebbene più ‘narrativo’ degli *Xenia*<sup>10</sup> – il canzoniere di De Angelis, infatti, ci racconta di più della malattia e del morire come processo che si dilata all’esterno e informa le modalità percettive del soggetto – in *Tema dell’addio* si ritrovano alcuni elementi già visti in Montale.

Contare i secondi, i vagoni dell’Eurostar, vederti  
scendere dal numero nove, il carrello, il sorriso,  
il batticuore, la notizia, la grande notizia.  
Questo è avvenuto, nel 1990. È avvenuto, certamente  
è avvenuto. E prima ancora, il tuffo nel Ticino,  
mentre il pallone scompariva. È avvenuto.  
Abbiamo visto l’aperto e il nascosto di un attimo.  
Le fate tornavano negli alloggi popolari, l’uragano  
riempiva un cielo allucinato. Ogni cosa era lì,  
deserta e piena, per noi che attendiamo.

Si richiama alla memoria un evento passato, che in questo caso è proprio un’apparizione della donna nello scendere da un vagone del treno nel 1990. Questo evento è «avvenuto, certamente / è avvenuto» (vv. 4-5). È quel qualcosa che è *accaduto* visto in Montale: la certezza tutta personale che un qualcosa del tutto privo di importanza per il resto del mondo, ma fondamentale e costitutivo per il soggetto, è avvenuto ed è conservato nella sua memoria. In questi attimi serbati il *noi* – quel *noi* che la malattia e la morte mettono a repentaglio, particolarmente importante in questo canzoniere – ha «visto l’aperto e il nascosto di un attimo» (v. 7). Al di là dei termini presumibilmente heideggeriani che la questione assume in De Angelis, quel che interessa qui è il valore che questi momenti assumono a posteriori, sotto la luce della malattia e della conseguente morte della donna, che aprono un buco nell’ordine di senso (immaginario) del soggetto. Sebbene la soluzione proposta si diriga in direzione diversa, in fondo non siamo poi così distanti da quel «niente / che è tutto» visto in Montale, da un’esistenza che trova una qualche forma di garanzia soltanto nell’esperienza conservata nella memoria personale. Oggi tutto questo, ci dice apertamente il poeta:

Non è più dato. Il pianto che si trasformava  
in un ridere impazzito, le notti passate  
correndo in Via Crescenzago, inseguendo il neon  
di un’edicola. Non è più dato. Non è più nostro  
il batticuore di aspettare mezzanotte, aspettarla  
finché mezzanotte entra nel suo vero tumulto,  
nella frenesia di tutte le ore, di tutte le ore.  
Non è più dato. Uno solo è il tempo, una sola  
la morte, poche le ossessioni, poche  
le notti d’amore, pochi i baci, poche le strade  
che portano fuori di noi, poche le poesie.

---

<sup>10</sup> Andrea Cortellessa nota che «sebbene, infatti, non mi sembri che si possa rintracciare una lineare progressione di senso dalla prima all’ultima delle sei sezioni, alcuni potenziali artifici [...] potrebbero suggerire un tentativo di costruzione macrotestuale che, confermato dalle forti isotopie semantiche e di persona che percorrono il libro, finirebbe per suggerire una sorta di narrazione ellittica» (cit. in Gezzi).

Gli eventi in cui si rivelava un oltre e la verità si disvelava, quei momenti in cui si fa esperienza dell'espansione del tempo e dell'unità del *noi*, non accadono più. Resta, perciò, soltanto la memoria di alcuni attimi passati, adesso che il tempo si è ridotto a uno solo e, insieme a esso, a ben pochi si sono ridotti anche i baci, le notti d'amore, le strade, le poesie.

La temporalità del *ritorno*, in entrambe le direzioni, è presente in tutto il canzoniere, ed è evidente un peculiare processo di ritorno delle tracce della donna-poetessa nella pratica del soggetto. A un confronto con l'ultima raccolta poetica di Giovanna Sicari, *Epoca immobile* (2003), composta durante la malattia, si vede immediatamente come le sue parole si ritrovino nella poesia di De Angelis (cfr. Giusti, *Canzonieri* 254-62). Forse per la condivisione di un'esperienza così radicale, per la compresenza negli stessi luoghi e negli stessi tempi, forse per un avvicinarsi intertestuale di due universi poetici e di due voci che maturano discorsi simili in virtù di quella estrema condivisione, ritroviamo in un'opera stilisticamente molto diversa come *Epoca immobile* una considerevole comunanza di quella serie di elementi di reale che vengono metaforizzati o comunque selezionati dal poeta come (potenziali) portatori di senso. Degli elementi che si incontrano in *Tema dell'addio* si riconoscono, ad esempio, in *Epoca immobile*: il «sangue», la «vena», la «ferita» e ovviamente il «seno»; le «labbra», i «baci» e il «pianto»; l'«addio» e la «segreteria» telefonica come ripetizione della voce e del nome; il «tuffo» e l'ambito semantico del nuotare con il suo vitalismo; la «fiammella» e il «seme» che lei invoca e si aspetta. Il soggetto di *Epoca immobile* avoca a sé quell'essere tutti e quella colpa che il soggetto di *Tema dell'addio* riconosce in lei: la donna si fa vittima sacrificale per tutti gli uomini.

*Tema dell'addio* è costituito da singoli testi, insieme occasionali e conclusivi, che risuonano però al livello macrotestuale in ritorni, riprese, iterazioni, così come le frasi risuonano all'interno del singolo testo, con valore da un lato di enfasi esistenziale, dall'altro di insistenza, di concentrazione, che avvia già nel significante il processo di trascendenza ricercato da De Angelis. Si stabiliscono legami, collegamenti, un sistema di linee che s'intrecciano, in quel tentativo di unificazione del tutto che è il *libro*: «una melodia invocata tra le note / più disperse [...] dell'ultima / frase che respira in tutte» (53; vv. 5-8).<sup>11</sup> Se una definizione va data, quest'ultima sembra una buona definizione per la poesia di *Tema dell'addio*: tra le tante note disperse o in dispersione si cercano un'unità, un soggetto smarrito e un tu che si allontana.

## 5. Autoantologie e canzonieri: tratti comuni

Se mostrano sempre una notevole consapevolezza del canone del genere lirico in cui si inseriscono, così antico ed elevato, i *canzonieri in morte* contribuiscono, in una certa misura, anche a una particolare 'canonizzazione' del loro autore. È evidente non soltanto dall'interesse critico che in genere sollevano, ma anche dallo straordinario successo di pubblico che spesso ottengono.<sup>12</sup> Alcune ragioni possono essere enucleate: il trattare

<sup>11</sup> Sulla forma del *libro* di poesia si vedano gli studi di Enrico Testa e Niccolò Scaffai.

<sup>12</sup> Al di là dello straordinario successo di *Birthday Letters* dovuto anche al dibattito pubblico e alle polemiche non soltanto letterarie sulla coppia Hughes-Plath, anche *Elegies* di Douglas Dunn ha riscontrato un notevole successo, è apparso nella lista dei bestseller del *Sunday Times* e ha vinto il Whitbread Book of the Year Award. J.M. Lyon (67) nella nota 1 del suo articolo scrive che mentre Faber and Faber non possono di rivelare le vendite precise del libro, Craig Raine lo informa che ne sono state vendute circa 30.000 copie. Anche *Tema dell'addio* ha sollevato un notevole interesse critico al momento

un'esperienza basilare della vita che tutti gli esseri umani si trovano prima o poi a dover affrontare; la prossimità che istituiscono tra io testuale e autore reale; il valore biografico e poetico attribuito a un *tu* amato e perduto; l'operazione di revisione del passato esistenziale e poetico dell'autore; le dichiarazioni metapoetiche esplicite che quasi sempre contengono; il loro costituire spesso un punto di svolta stilistica nel percorso dell'autore che spiazza i suoi lettori (così evidente in Montale e in Dunn). Si pensi al trattamento ironico a cui Montale sottopone, seguendo ancora una volta l'esempio di Mosca, la propria canonizzazione quando si sente paragonato ai «massimi Lusitani» (vv. 7-8) nello *xenion* II, 10, «Dopo lunghe ricerche...». In qualche modo, nel *canzoniere in morte* il poeta si fa apertamente critico di se stesso. In De Angelis non c'è alcuna ironia, ovviamente, però anche in lui si nota una riconsiderazione velata della propria poesia e di quella della donna quando, come nei versi citati, afferma che le poesie sono diventate poche di fronte all'emergenza di un reale così drammatico. Anche nelle *Elegies* di Douglas Dunn la poesia è sottoposta a giudizio circa le sue effettive capacità consolatorie e comunicative, tuttavia è evidente che la pratica del soggetto può cambiare, certo, ma non può cessare, dopotutto è solo lì che quel soggetto esiste, nella sua pratica.

A partire dalla *Vita Nova* dantesca, una complessa costruzione macrotestuale in cui si coniugano l'interpretazione poetica di sé dell'autoantologia (Carrai 11) e l'interpretazione autobiografica del *canzoniere in morte*, entrambe in una prospettiva retrospettiva, alcuni caratteri delle due forme macrotestuali si sovrappongono formalmente e storicamente. Tali caratteri possono così essere individuati in forma sintetica:

1. la selezione, l'organizzazione e la ri-significazione al contempo retrospettiva e proiettiva che producono, all'interno del macrotesto e della sua articolazione, una nuova interpretazione delle singole poesie;
2. la problematica produzione di un *autore* che da un lato si riconosce come diverso dalle forme assunte in precedenza e dall'altro si indica (*si cerca*) come supporto di questo processo approssimandosi significativamente al poeta reale come istanza esterna al testo;
3. la tensione che si crea tra l'autonomia della singola poesia e le forze unificanti della struttura macrotestuale. Il ritorno di temi, forme, oggetti e parole problematizza l'autonomia del singolo testo collocandolo all'interno di un processo più ampio che se da un lato è teso a costruire una qualche forma di 'narrazione' che si faccia struttura di senso, dall'altro si infrange nell'impossibilità di questa 'narrazione' rassicurante.

L'*autore* si rivela, insomma, come la risultante di un processo in cui è costretto a riconoscere anche le tracce dell'altro in se stesso e la propria variabilità nel tempo. Se il macrotesto indubbiamente lavora a creare la finzione di un *personaggio* in azione in una *storia* (evidente nel caso del *Canzoniere* petrarchesco), sembra però che mostri anche una sorta di contro-lavoro interno teso a disfare proprio la finzionalità della storia e dei personaggi, dovuto da una parte al fallimento che incontra nel tentativo di costruire una narrazione significativa che accolga l'evento drammatico e dall'altra a una sorta di necessità di ricondurre quanto detto e vissuto a una persona reale che quell'evento ha subito. Tali processi interni all'opera sono riscontrabili, più in generale, nel genere dell'antologia e soprattutto dell'autoantologia. Al fondo c'è l'idea culturale di lunga durata che, a posteriori, si possa

della sua uscita (numerose le recensioni), a cui ha corrisposto anche un certo successo editoriale con diverse edizioni, evento piuttosto raro in Italia per un libro di poesia.

ricostruire (o immaginare) una qualche continuità logica e cronologica, dovuta spesso a nessi di derivazione causale, tra le esperienze della vita di un individuo. Una continuità legata a una sorta di *direzione* inconscia e di cui non si aveva in un primo momento alcuna consapevolezza. Il soggetto diventa quindi il perno e la garanzia della coerenza rintracciata attraverso una serie di eventi che apparivano irrelati al momento della loro prima occorrenza. Come per gli eventi della vita, quindi, anche la costruzione retrospettiva di una coerenza tra le poesie proietta al di fuori di singoli testi l'ombra di un soggetto autoriale che si costituisca come condizione di possibilità di tale coerenza. Per concludere, alla luce di queste dinamiche che indicano, e in qualche modo espongono, l'autore esterno al testo, viene da chiedersi, per esempio, se le antologie della più o meno giovane poesia italiana, così numerose e diffuse in vari mezzi e formati negli ultimi anni e spesso non organizzate da un chiaro ed evidente giudizio storico-critico del curatore, siano intese a presentare e talvolta a promuovere i testi o piuttosto i loro 'autori'.

## Bibliografia

- Auerbach, Erich. "Figura." *Studi su Dante*. Trad. Maria Luisa De Pieri Bonino e Dante Della Terza. Milano: Feltrinelli, 2005. 176-226. Stampa.
- Birksted-Breen, Dana. "Time and the après-coup." *The International Journal of Psychoanalysis* 84 (2003): 1501-15. Stampa.
- Bistoën, Gregory, Stijn Vanheule e Stef Craps. "Nachträglichkeit: A Freudian Perspective on Traumatic Delayed Reactions." *Theory and Psychology* 24.5 (2014): 668-87. Stampa.
- Carrai, Stefano. Introduzione. *Vita Nova*. Di Dante Alighieri. Milano: Rizzoli, 2009. 5-23. Stampa.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1996. Stampa.
- Casadei, Alberto. *Montale*. Bologna: il Mulino, 2008. Stampa.
- Churchwell, Sarah. "Secrets and Lies: Plath, Privacy, Publication and Ted Hughes's Birthday Letters." *Contemporary Literature* 42.1 (2001): 102-48. Stampa.
- Collins, Raymond F. "Ispirazione." *Nuovo Grande Commentario Biblico*. Eds. Raymond E. Brown, Joseph A. Fitzmyer, Roland E. Murphy. Brescia: Queriniana, 1997. 1341-54. Stampa.
- Connerton, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge UP, 1989. Stampa.
- Contini, Gianfranco. *Poeti del Duecento*. Vol. 2. Milano-Napoli: Ricciardi, 1960. Stampa.
- Dahl, Gerhard, "The two time vectors of *Nachträglichkeit* in the development of ego organization: Significance of the concept for the symbolization of nameless traumas and anxieties." *The International Journal of Psychoanalysis* 91 (2010): 727-44. Stampa.
- De Angelis, Milo. *Tema dell'addio*. Milano: Mondadori, 2004. Stampa.
- de Lauretis, Teresa. *Freud's Drive: Psychoanalysis, Literature, and Film*. London: Palgrave Macmillan, 2008. Stampa.
- Dunn, Douglas. *Elegies*. London: Faber and Faber, 1985. Stampa.
- Friedrich-Wilhelm Eickhoff. "On Nachträglichkeit: The Modernity of an Old Concept." *The International Journal of Psychoanalysis* 87 (2006): 1453-69. Stampa.

- Freud, Sigmund. "Progetto di una psicologia." *Opere. Vol. 2, 1892-1899*. Torino: Bollati Boringhieri, 1968. 201-84. Stampa.
- Gezzi, Massimo. Rec. di *Tema dell'addio*. Di Milo De Angelis. *Atelier* 39 (settembre 2005): 112-14. Stampa.
- Giusti, Francesco. "Parlando la lingua della Mosca: gli Xenia e la morte tra dimensione domestica e trauma epistemologico." *Modern Language Notes* 124.1 Italian Issue (January 2009): 236-53. Stampa.
- . *Canzonieri in morte. Per un'etica poetica del lutto*. L'Aquila: Textus, 2015. Stampa.
- . *Il desiderio della lirica. Poesia, creazione, conoscenza*. Roma: Carocci, 2016. Stampa.
- Gragnotati, Manuele. "Authorship and Performance in Dante's *Vita nova*." *Aspects of the Performative in Medieval Culture*. Eds. Manuele Gragnolati e Almut Suerbaum. Berlin-NewYork: de Gruyter, 2010. 123-40. Stampa.
- . "Trasformazioni e assenze: la performance della *Vita nova* e le figure di Dante e Cavalcanti." *L'Alighieri* 35 (2010): 5-23. Stampa.
- . *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*. Milano: il Saggiatore, 2013. Stampa.
- Hamrit, Jacqueline. "Nachträglichkeit." *PsyArt: A Hyperlink Journal for the Psychological Study of the Arts* (2008). Web.
- Hughes, Ted. *Lettere di compleanno (1998)*. Trad. e note Anna Ravano. Introduzione di Nadia Fusini. Milano: Mondadori, 1999. Stampa.
- Jacomuzzi, Angelo. *La poesia di Montale. Dagli «Ossi» ai «Diari»*. Torino: Einaudi, 1968. Stampa.
- Lacan, Jacques. "Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi." *Scritti*. Ed. Giacomo B. Contri. Vol. 1. Torino: Einaudi, 2002. 230-316. Stampa.
- Laplanche, Jean. *Problématiques VI: L'après-coup*. Paris: PUF, 2006. Stampa.
- Lyon, J.M. "The Art of Grief: Douglas Dunn's *Elegies*." *English* 40.166 (primavera 1991): 47-67. Stampa.
- Montale, Eugenio. *Satura*. Ed. Riccardo Castellana. Milano: Mondadori, 2009. Stampa.
- Ott, Christine. *Montale e la parola riflessa. Dal disincanto linguistico degli Ossi attraverso le incarnazioni poetiche della Bufera alla lirica decostruttiva dei Diari*. Milano: Franco Angeli, 2006. Stampa.
- Scaffai, Niccolò. *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*. Firenze: Le Monnier, 2005. Stampa.
- Scarry, Elaine. "Work and the Body in Hardy." *Representations* 3 (1983): 90-123. Stampa.
- Sicari, Giovanna. *Epoca immobile*. Milano: Jaca Book, 2003. Stampa.
- Tanner, Laura E. *Lost Bodies. Inhabiting the Borders of Life and Death*. Ithaca-London: Cornell UP, 2006. Stampa.
- Testa, Enrico. *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*. Genova: Il Melangolo, 1983. Stampa.
- Wehle, Winfried. *Poesia sulla poesia. La Vita Nova: una scuola d'amore novissimo*. Trad. Christine e Dora Ott. Firenze: Franco Cesati, 2014. Stampa.