

## Fulvio Papi lettore di poesia

di *Silvana Borutti*

[silvana.borutti@unipv.it](mailto:silvana.borutti@unipv.it)

My paper analyzes Fulvio Papi's essays on poetry. First of all, I consider his reflecting and theoretical essays concerning the forms of philosophical questioning of poetry as a writing practice. I then examine his 2009 essay on Antonia Pozzi's poetic production. Papi shows how the poet's vital experience is transfigured in the compositional and enunciative rules of the text.

Keywords: Fulvio Papi, Poetic word, Composition, Antonia Pozzi.

---

### **Premessa: perché la poesia?**

Fulvio Papi ha riflettuto e scritto sulla poesia in prospettiva generale e teorica, ma ha anche scritto direttamente su testi poetici. Il mio intervento si articola perciò in una parte più teorica e in una parte di diretta interrogazione di testi poetici.

Comincio con una premessa. In un mio dialogo con Papi a proposito di questo mio scritto, mi è venuto da lui il suggerimento di cominciare l'analisi con i versi del sonetto foscoliano *A Zacinto*. Credo che ci si possa fermare ai primi versi:

Né più mai toccherò le sacre sponde  
ove il mio corpo fanciulletto giacque,  
Zacinto mia, che te specchi nell'onde  
del greco mar [...]

La richiesta di Papi svela forse un aspetto essenziale del suo sentimento del poetico: la parola poetica come rivelatrice della qualità del tempo. Nel verso di Foscolo vediamo infatti raccogliersi, con le tre negazioni iniziali che ne fanno una sola e insistita, progetto e nostalgia, apertura al futuro e

provenienza da un passato trasfigurato in mito nella memoria (le «sacre sponde»), e immerso nel tempo antropologico («ove il mio corpo fanciulletto giacque»), ma pur presente nell'esteticità dell'immagine («che te specchi nell'onde // del greco mar»). Mi pare che, con la sua richiesta, Papi mi abbia voluto parlare della poesia come parola capace di rivelare la costruzione del tempo dell'io, capace cioè di portare alla luce non concettualmente, ma attraverso la sapienza della composizione testuale, forme di temporalizzazione dell'esistenza<sup>1</sup>. Credo che Papi abbia spesso attinto alla gloria di un verso la comprensione della qualità del proprio tempo, abbia in altre parole cercato una costruzione temporale della propria esistenza attraverso testi poetici, pensati come frammenti di rivelazione<sup>2</sup>.

Ma chiudo qui i riferimenti al mio dialogo con la persona, e mi rivolgo al filosofo.

## 1. La filosofia in dialogo con la poesia

Nei saggi più recenti dedicati alla poesia<sup>3</sup>, Papi distingue e mette in relazione filosofia e poesia con un obiettivo: delineare i caratteri di una buona comprensione filosofica della poesia. Il che esige un'assunzione preliminare importante. Si possono certo definire filosofia e poesia come due pratiche, due forme del fare. Ma se la filosofia è pratica concettuale, è cioè un fare che generalizza attraverso il "com-prendere", il *be-greifen*, l'afferrare e circoscrivere campi concettuali (che tendono spesso a cercare definizioni sostanziali), l'esperienza poetica esclude la ricerca di un'essenza del poetico (la ricerca, ad esempio, dell'essenza del poetico nella conoscenza intuitiva, secondo Baumgarten, o nell'espressione lirica, secondo l'idealismo crociano). L'esperienza poetica richiede di essere accostata nella disseminazione delle sue forme.

---

<sup>1</sup> T. Kemeny, F. Papi, *Dialogo sulla poesia*, Ibis, Como-Pavia 1997, p. 18.

<sup>2</sup> Ivi, p. 22.

<sup>3</sup> T. Kemeny, F. Papi, *Dialogo sulla poesia*, cit.; F. Papi, "L'incontro prudente, poesia e filosofia", *Bollettino filosofico*, xxxii, 2017.

La poesia è un fare col linguaggio, o, come scrive Papi, una «figurazione verbale». Egli ci offre questa sintesi delle differenti prospettive che la comprensione filosofica è chiamata a considerare di fronte alla figurazione verbale che è una poesia:

Consideriamo la poesia una figurazione verbale. Per accedervi abbiamo strumenti che provengono dalle congiunture biografiche, dalle relazioni che esse hanno con il repertorio culturale, il quale ovviamente ha una pluralità di direzioni, dalle nozioni tecniche che sono implicite in questo genere di manufatto e che appartengono a una o a più istituzioni poetiche: l'interpretazione nella finalità dei versi, l'immaginaria destinazione dell'autore, la risorsa di un inconscio che trova la sua via espressiva<sup>4</sup>.

Proviamo a sciogliere i punti toccati in questo magnifico passo, punti che designano strumenti e possibilità di comprensione.

### 1.1. Congiunture biografiche

Ogni poesia è un mondo, ma ogni mondo poetico è ad un tempo la costruzione di un io poetico che traspone l'io vivente e vissuto in un mondo simbolico. La poetessa Marina Cvetaeva fa a questo proposito una precisazione importante. La lingua poetica, scrive a Rilke, non è la lingua della madre: la poetessa ci vuol dire che il poeta non è determinato in senso forte da un'appartenenza, non parla la lingua materna, ma rifà la lingua materna in poesia<sup>5</sup>. Il poeta rifrange nell'estraneità della nuova lingua poetica la profondità inconscia di un mito particolare, di un universo individuale, e genera nella nuova lingua poetica modi infiniti e infiniti mondi possibili – un movimento creativo che Stefano Agosti definisce «eccedenza

---

<sup>4</sup> F. Papi, "L'incontro prudente, poesia e filosofia", cit., p. 113.

<sup>5</sup> «Scrivere poesia è già tradurre, dalla lingua materna a un'altra, che sia francese o tedesco poco importa. Nessuna lingua è lingua madre. Scrivere poesia significa rifare in poesia. Per questo io non capisco quando parlano di poeti francesi, russi, ecc. Un poeta può scrivere in francese, ma non è un poeta francese» (M. Cvetaeva, R. M. Rilke, *Ein Gespräch in Briefen* (1993), *Lettere*, a cura di P. De Luca e A. Valtolina, tr. it. di U. Persi, SE, Milano 2010, p. 48). Allude a questo tema anche un passo di Kemeny che riprenderò più avanti: il poeta «persegue una forma che raffiguri il suo rapporto personale con la lingua madre che deforma, umilia, deride o glorifica nel superamento della sua naturalezza riconosciuta» (T. Kemeny, F. Papi, *Dialogo sulla poesia*, cit., p. 63).

autogamica»<sup>6</sup>, cioè creazione di un «sovrappiù» significante prodotto in un universo individuale, non risolvibile in termini di significato<sup>7</sup>. Analogamente, Merleau-Ponty scrive dello stile individuale di un pittore come di una «deviazione configurante» imposta al mondo; un'espressione che può essere riferita alla stessa figurazione verbale che è una poesia<sup>8</sup>.

È in questo modo che Papi si riferisce alla trasfigurazione poetica di congiunture biografiche. Egli parla del poetare come costruzione di un io poetico nella scrittura, che possiamo considerare una narrazione attraversata da «piccole e intense rivelazioni»<sup>9</sup> dell'io profondo, di ciò che non è visibile. E scrive della poesia lirica: «La poesia non può che seguire quell'intermittenza della esperienza significativa che costituisce per un poeta lirico la sua stessa radice espressiva: il metabolismo della vita rappresentato in un sistema simbolico»<sup>10</sup>.

## 1.2. Repertorio culturale

Continuo con i punti individuati da Papi e che richiamano gli aspetti della comprensione filosofica: il rapporto della poesia con il repertorio culturale. La poesia nasce come il rifrangersi di una trama esistenziale in una contingenza dell'epoca: si è poeti in un certo luogo e in un certo tempo, e quindi in un certo tessuto culturale, politico-sociale, e necessariamente in una tradizione. Poiché non si dà un'essenza del poetico, il rapporto tra le forme plurali e istituzionalizzate della tradizione, ad esempio la tradizione dei generi e delle poetiche (dal poema cavalleresco, al concettismo barocco, alla lombarda

---

<sup>6</sup> S. Agosti, *Cinque analisi*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 182.

<sup>7</sup> S. Agosti, *Grammatica della poesia*, Alfredo Guida, Napoli 2007, p. 9.

<sup>8</sup> Lo stile come la deformazione creativa che l'artista impone al nostro sguardo e al mondo: «Ciò che fa per noi “un Vermeer” [...] è che essa [la tela] realizza la “struttura Vermeer”, o che parla il linguaggio Vermeer, vale a dire che rispetta il sistema di equivalenze che fa sì che tutti i momenti del quadro [...] indichino la stessa insostituibile deviazione» (M. Merleau-Ponty, *La prose du monde* (1969), *La prosa del mondo*, tr. it. a cura di C. Sini, Editori Riuniti, Roma 1984, p. 86).

<sup>9</sup> T. Kemeny, F. Papi, *Dialogo sulla poesia*, cit., p. 22.

<sup>10</sup> Ivi, p. 33.

«poesia delle cose»<sup>11</sup>), e invenzione è sempre aperto: aperto nella forma dell'intertestualità, precisa Papi, non certo del rifacimento<sup>12</sup>.

Ci può essere un rapporto di intertestualità che si realizza nella forma della citazione, che Fulvio chiama elegantemente «complicità di parole già poetizzate»<sup>13</sup>. Ci sono poi epoche culturali in cui la poetica è programma e teorizzazione esplicita di innovazione, come nel caso di avanguardie come il futurismo. Ma in ultima analisi la dialettica tra memoria della tradizione e il sempre-di nuovo dell'innovazione e della rottura resta sullo sfondo di ogni poetica.

### 1.3. Nozioni tecniche

Le nozioni tecniche sono il necessario saper fare del poeta: è l'*ars*, o l'artificio, che prende forme diverse nei vari contesti della produzione poetica. Papi scrive: «Occorrono strumenti per entrare nella poesia, che è un edificio da comprendere nella sua architettura»<sup>14</sup>. Occorrono strumenti per la costruzione, e strumenti per la comprensione. La forma poetica è una costruzione che richiede un saper fare: non si dà come permanenza in natura. Semmai, una permanenza può essere riconosciuta, come scrive felicemente Kemeny, nella struttura del verso, che fonda il respiro del testo: «In poesia permane l'esigenza del verso come misura fondante il respiro del testo»<sup>15</sup>.

E a sua volta Papi, citando il poeta russo Salamov<sup>16</sup>, parla della rima come di uno «strumento di scavo», cioè come agente di costruzione poetica capace di «sollecitare soluzioni semantiche»<sup>17</sup>. Artifici come rime, ripetizioni anaforiche,

---

<sup>11</sup> L. Anceschi (a cura di), *Linea lombarda. Sei poeti*, Magenta, Varese 1952.

<sup>12</sup> T. Kemeny, F. Papi, *Dialogo sulla poesia*, cit., p. 32.

<sup>13</sup> F. Papi, "Il tempo dei paesaggi interiori. Su *Spore* di Angelo Gaccione", in *Odissea*. Pubblicato in data 16 febbraio 2020, consultato in data 18 febbraio 2020. Disponibile all'indirizzo: <https://libertariam.blogspot.com/2020/02/poesia-il-tempo-dei-paesaggi-interiori.html>

<sup>14</sup> T. Kemeny, F. Papi, *Dialogo sulla poesia*, cit., p. 54.

<sup>15</sup> Ivi, p. 35.

<sup>16</sup> «La rima è uno strumento di scavo non un attrezzo armonico, né un mezzo mnemonico» (T. Kemeny, F. Papi, *Dialogo sulla poesia*, cit., p. 28).

<sup>17</sup> *Ibidem*.

parallelismi e contrasti, ritmo, fonosimbolismo realizzano il rilievo semantico delle parole in poesia, cioè, scrive Papi, il loro «effetto di presenza»<sup>18</sup> – quello che Jakobson, generalizzando forse troppo, chiama «funzione poetica»<sup>19</sup>. Sono, questi artifici, tutti elementi del lavoro sulla parola in quanto significante. Con le parole di Yves Bonnefoy: «la difficoltà della poesia è che la lingua è *sistema*, mentre la sua parola *presenza*»<sup>20</sup>, cioè manifestazione, venire alla presenza del senso nella costruzione significante non riducibile al significato: un venire alla presenza reso possibile da quell'*ars* che è la poesia. Come scrive Agosti in un passo a cui abbiamo già fatto riferimento: «La proprietà della parola letteraria e soprattutto poetica, è la produzione (la manifestazione) di un senso non risolvibile in termini di significato»<sup>21</sup>.

Rileggiamo il passo in cui Fulvio ci dice che «Occorrono strumenti per entrare nella poesia, che è un edificio da comprendere nella sua architettura», cioè nel suo equilibrio determinato. Parlerei qui volentieri di forma come equilibrio raggiunto nella composizione attraverso il saper fare<sup>22</sup>. È questa la poetica del nesso circolare tra la forma intesa compositivamente e l'opera, tra l'esecuzione del poema e il poema, che Poe espone nella *Filosofia della composizione*<sup>23</sup>, ricostruendo il processo di composizione del poema *Il corvo*. Poe parla di una specie di autopoiesi dell'opera, che si genera intransitivamente a partire dalle regole di coerenza dell'insieme. La composizione del *Corvo* si genera a partire dalla fine: la ripetizione ritmica della risposta «*Nevermore*», «Mai più», trovata come nota dominante, genera

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 29.

<sup>19</sup> R. Jakobson, "Closing Statements: Linguistics and Poetics" (1960), "Linguistica e poetica", in *Saggi di linguistica generale*, tr. it. a cura di Luigi Heilmann, Feltrinelli, Milano 1976, pp. 181-218.

<sup>20</sup> Y. Bonnefoy, "La traduzione della poesia", *Testo a fronte*, I, 1989, p. 77.

<sup>21</sup> S. Agosti, *Grammatica della poesia*, cit., p. 9.

<sup>22</sup> La composizione, come scrive Paul Valéry, è il legame dell'insieme con il particolare, è un'integrazione dinamica dei diversi ordini di relazioni tra il tutto e le parti, tale che niente alla fine è un particolare, ma ogni dettaglio appartiene necessariamente all'ordine prodotto nella composizione ("Léonard et les philosophes", *Variété III*, in *Oeuvres*, vol. I, Gallimard, Paris 1960, p. 152).

<sup>23</sup> E. A. Poe, *The Raven. The Philosophy of Composition* (1846), *Il corvo. La filosofia della composizione*, tr. it. a cura di M. Praz, BUR, Milano 1997.

la variazione delle domande: a partire dalla risposta, la poesia si costruisce come una ripetizione ritmica delle domande dell'amante che attendono la stessa desolata risposta.

Così la poesia si fa da sé, in un processo autopoietico, poiché la coerenza dell'insieme produce gli elementi capaci di costruire le relazioni ritmiche attese a partire dalla risposta-modulo «*Nevermore*». Dal punto di vista della composizione, ciò vuol dire che non c'è distanza tra progetto e realizzazione, tra forma e contenuto, e che l'intenzione poetica emerge olisticamente nell'insieme della costruzione, come equilibrio formale prodotto attraverso ripetizioni, aggiustamenti, variazioni, equilibri parziali orientati dall'equilibrio complessivo. Il poema è, appunto, l'esecuzione del poema.

#### **1.4. Immaginary destination of the author and resources of his unconscious**

Poiché rifrange un io profondo, l'intenzionalità poetica produce una forma individuale. Ma con questo riferimento a un inconscio individuale alla ricerca di una via espressiva, Papi non intende parlare di autenticità dell'io, di autenticità dei sentimenti e dei desideri, di pulsione espressiva<sup>24</sup>. Sono queste immagini del poetico che valgono solo a livello di un romanticismo di senso comune. Egli precisa: il poetico nasce non da un sentimento vero, ma da un'«esperienza vera»: «Esperienza vera è piuttosto una esperienza nella quale si riconosca la forza di un'intenzionalità poetica»<sup>25</sup>. Un'esperienza cioè tradotta espressivamente in una forma e in cui si compenetrino, come scrive Kemeny, possessione e tecnica<sup>26</sup>.

Anche gli automatismi della scrittura dell'inconscio surrealista non sono puramente casuali, perché l'intenzionalità poetica vuole, con questa tecnica,

---

<sup>24</sup> T. Kemeny, F. Papi, *Dialogo sulla poesia*, cit., p. 27.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Ivi, p. 26.

«portare alla luce, dare forma a relazioni del linguaggio che sono sbarrate dal limite del linguaggio comune»<sup>27</sup>.

## 2. Fulvio Papi e i sentieri di Antonia Pozzi

Vorrei ora mettere alla prova la breve ricostruzione che ho cercato di fare di alcune riflessioni teoriche di Papi sulla poesia prendendo in esame un suo libro del 2009: *L'infinita speranza di un ritorno. Sentieri di Antonia Pozzi*<sup>28</sup>. È un libro prezioso, ed è un libro austero, nel senso in cui Papi scrive:

L'austerità della poesia, la sua durezza richiede una pari austerità del lettore, una compostezza e una misura. E una austerità della lettura vuol dire rinunciare alla propria spontanea accessione al testo, ma sapersi adeguare e trasformare in relazione al testo [...] Ma in generale se non si hanno gli strumenti adatti per l'ingresso nella poesia, che è sempre come un edificio che occorre capire nella sua architettura, si costruiscono mostri interpretativi<sup>29</sup>.

Ora, quali sono gli strumenti che si è dato Papi per questa impresa interpretativa di grande difficoltà? In un intervento già citato, egli scrive: «Ogni esperienza poetica chiama un modo per parlarne che, bene o male, assomiglia alla poetica di quella composizione. Anche la splendida metafora della poesia come "riccio" di Derrida non copre tutto il continente della poesia. C'è sempre una certa solitudine di fronte a un testo»<sup>30</sup>.

Occorre interrogare la regola poetica della composizione. Così infatti egli procede: nella sua analisi, Papi cerca nelle poesie di Antonia Pozzi non la vocazione poetica, ma il fare poetico. Non c'è una vocazione poetica in astratto. A questo proposito, devo dire che ho letto questo libro sotto l'impressione della lettura di un altro libro del 2009 di Papi, in cui ci parla della contingenza dell'essere un filosofo. Nel libro intitolato *Oggi un filosofo*, egli scrive che non c'è una vocazione filosofica in astratto, ma solo vocazioni filosofiche situate in contingenze storiche che producono ciascuna non il filosofo, ma *un filosofo oggi*, appunto<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 67.

<sup>28</sup> F. Papi, *L'infinita speranza di un ritorno. Sentieri di Antonia Pozzi*, Vienneperre Edizioni, Milano 2009.

<sup>29</sup> T. Kemeny, F. Papi, *Dialogo sulla poesia*, cit., p. 44.

<sup>30</sup> F. Papi, *Il tempo dei paesaggi interiori*, cit.

<sup>31</sup> F. Papi, *Oggi un filosofo*, Ibis, Como-Pavia 2009.



Possiamo leggere questo libro analogamente, come se parlasse della contingenza dell'essere una poetessa, in un certo luogo e in un certo tempo, in un certo tessuto culturale, politico-sociale, e in una trama esistenziale – una poetessa il cui linguaggio poetico «non può essere quello di una matematica concettuale, ma il riconoscimento dell'esperienza che ancora trascorre il famoso fiume del tempo. E tuttavia questo riconoscimento viene alla luce di momento in momento, secondo le maree del sentimento, e in questa discontinuità nella uguaglianza bisogna riconoscere uno stile»<sup>32</sup>. In altre parole, Papi intende parlare del formarsi non di una vocazione poetica, ma di un *fare poetico*, un fare poetico da cogliere nelle sue intermittenze<sup>33</sup>, nel formarsi di uno stile collegato alla stella variabile dei sentimenti e delle emozioni. «L'«io sono» di Antonia – scrive Papi – è sempre (o quasi) di una breve intensità»<sup>34</sup>.

Papi si riferisce all'intensità di una trama esistenziale, che si legge ad esempio là dove Antonia parla del suo rapporto variabile con il fare poesia:

*Preghiera alla poesia* (1934)

Oh, tu bene mi pesi  
l'anima, poesia:  
tu sai se io manco e mi perdo  
tu che allora ti neghi  
e taci.

[...]

Poesia che ti doni soltanto  
a chi con occhi di pianto  
si cerca –  
oh rifammi tu degna di te  
poesia che mi guardi.

---

<sup>32</sup> F. Papi, *Il tempo dei paesaggi interiori*, cit.

<sup>33</sup> «Ogni poesia è una contingenza» (F. Papi, *L'infinita speranza di un ritorno*, cit., p. 109)

<sup>34</sup> Ivi, p. 77.

Il fare poetico di Antonia è certo collegato alla trama esistenziale, ma è da cogliere nel trasformarsi delle realizzazioni simboliche, di cui Papi legge con sicurezza e insieme partecipazione la vita semantica – come ad esempio nelle letture delle corrispondenze tra il paesaggio naturale creato intorno a sé e la propria solitudine: penso ai capitoli *Stelle e nevai*, *Pianura e montagne*, dove, scrive Papi, la poetessa «occulta l'io riducendolo allo sguardo»<sup>35</sup>. Parlare di vocazione poetica sarebbe implicare un rapporto tra la poesia, pensata come un'essenza, e l'anima liricamente intuente del poeta, per dirlo in termini idealistici; oppure, per dirla con lo *Ione*, sarebbe implicare che la poesia invada di divina mania i trasmettitori della voce degli dei.

Non è la Poesia con la maiuscola a far parlare Antonia, ma è Antonia che costruisce poesie che sono ciascuna un *evento enunciativo di parola* e insieme la *produzione di un mondo* (ogni poesia è una contingenza, scrive spesso Papi). “Costruzione di una forma”, “finzione” (nel senso latino di  *fingere* : plasmare, modellare), “processo di formazione”, “lavoro” sono espressioni che ricorrono nella critica austera e nella pratica del testo di Papi. In una bella analisi, Gabriele Scaramuzza si chiede se l'attenzione al fare «non rischi di appannare quell'intenso sapore di verità che intride di sé la lettura, di depauperarla di quelle possibilità di empatia, di quei toni a loro modo “realistici”, che pur danno pienezza alla fruizione dell'arte che amiamo, che ha senso e sapore per noi»<sup>36</sup>.

Ma se l'analisi di Papi è austera, non è fredda, ha una misura che non è calcolistica, quantitativa, strutturale – come anche Scaramuzza riconosce. Papi analizza ogni poesia nella contingenza della sua enunciazione; fa un lavoro preziosissimo di ricostruzione del contesto e dell'avantesto, e mostra su quello sfondo la resa linguistica che ha trasfigurato quella contingenza. Rileggiamo a questo proposito un passo illuminante: «la poesia non può che seguire quell'intermittenza dell'esperienza significativa che costituisce per un

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 51.

<sup>36</sup> G. Scaramuzza, “Incontro con Fulvio Papi”, in *Smarrimento e scrittura*, Mimesis, Milano-Udine 2019, p. 141.

poeta lirico la sua stessa radice espressiva: il metabolismo della vita rappresentato in un particolare sistema simbolico»<sup>37</sup>. Papi si dà un compito che lotta per tenere insieme nell'analisi, senza confonderle, la *riuscita formale* di cui il lettore gode, e la *profondità vitale segreta* da cui la forma proviene: «l'interprete deve saper individuare [la forma] nella sua più clamorosa evidenza, o nel suo segreto», scrive ancora nel *Dialogo sulla poesia*<sup>38</sup>.

Evidenza e segreto di ogni poesia: l'evidenza è la maschera poetica, il segreto è la verità esistenziale, il mito individuale. Il poeta Kemeny ci ricorda che per Lord Byron il senso della poesia è «una verità in maschera»<sup>39</sup>: la maschera poetica modella le impressioni che schiudono i sensi dell'uomo storicamente definito<sup>40</sup>. Ma il segreto che è racchiuso in ogni poesia, dice ancora Kemeny, è mobile, è «capace di spostarsi dal fuoco dell'indagine»<sup>41</sup>. Il mito individuale – scrive a sua volta Papi – non finisce mai di trasformarsi in «nuovi processi di realizzazione simbolica»<sup>42</sup>, per cui la lettura deve sempre ricominciare, a partire dai propri limiti e sapendo dell'interminabilità del lavoro interpretativo. L'interpretazione ricomincia ad ogni nuova enunciazione poetica.

Consideriamo ora la lettura che Papi fa delle immagini delle liriche di Antonia. Le immagini trasformano, trasportano (*metaphorein*, trasportare) una radice vitale: esperienziale, corporea, affettiva, qualitativa, disseminata. Papi ascolta la tessitura immaginifica e il suo trasformarsi-trasvalutarsi nel tempo dell'enunciazione; ci fa capire che l'immagine rivela un modo inedito di organizzare l'esperienza sensibile: non la riflette semplicemente, ma la forma e la rende comunicabile, aprendo in direzione non linguistica e creando visibilità. Nella sua analisi, Papi riferisce sempre la funzione delle immagini alla composizione del testo. Un esempio di resa critica particolarmente

---

<sup>37</sup> T. Kemeny, F. Papi, *Dialogo sulla poesia*, cit., p. 33.

<sup>38</sup> Ivi, p. 67.

<sup>39</sup> Ivi, p. 13.

<sup>40</sup> Ivi, p. 14.

<sup>41</sup> Ivi, p. 53.

<sup>42</sup> Ivi, p. 59.

riuscita riguarda le poesie costruite intorno all'isotopia della montagna, o addirittura, si dovrebbe dire, dell'«essere» delle montagne, perché in Antonia le montagne frequentate e amate diventano progressivamente individui (madri, donne, angeli) che rappresentano un'oggettività (l'essere madre, l'essere donna) che anima la sua scena interiore: le montagne come «ambiente medesimo della poeticità»<sup>43</sup>.

*La grangia* (1933)

[...]

Presso la nera soglia  
due bambine  
guardano un bricco di latte –  
una ride –

La montagna – davanti a loro  
nella quieta sera –  
sembra un grand'angelo  
con chiuse le ali  
e il viso nascosto nella preghiera –

Ancora, leggiamo versi di Antonia che per Papi mostrano «la armoniosa proiezione della vicenda in un ambiente naturale visivamente intenso»<sup>44</sup>.

*Lago in calma* (1930)

Non impeto d'ascesa  
sferza le vette ad assalir l'azzurro,  
ma paurosa immensità del cielo  
le respinge, le opprime.  
S'annidano, rattratti, nelle conche  
I nevai, disciogliendo  
sui nudi prati, fra gli alberi neri

---

<sup>43</sup> F. Papi, *L'infinita speranza di un ritorno*, cit., p. 168.

<sup>44</sup> Ivi, p. 51.

tracce argentee di rivi

[...]

*Notte e alba sulla montagna* (1930)

Ascesa lenta

Nel chiarore lunare,

mentre il sonno degli uomini ed i lumi

delle strade deserte

stagnano nelle valli –

ascesa – per i prati

vestiti

di seta bianca –

e gli alberi,

draghi neri

con occhi di luce

nelle paurose creste –

[...]

Prendo da ultimo spunto da due osservazioni del poeta Kemeny, che mi consentono di sviluppare due temi del saggio di Papi. Scrive Kemeny: nella poesia lirica «la condizione mondana della parola si trasfigura secondo le occorrenze di microcosmi originari, nutriti da un respiro linguistico esclusivo»; «il poeta [...] persegue una forma che raffiguri il suo rapporto personale con la lingua madre che deforma, umilia, deride o glorifica nel superamento della sua naturalezza riconosciuta»<sup>45</sup>.

Il tema del microcosmo originario del poeta, e il tema del superamento della lingua materna nel respiro linguistico esclusivo, individuale, del poema sono centrali nell'analisi di Papi. Ho già detto che Papi non fa un'analisi strutturale fredda dei testi di Antonia; egli insegue nelle poesie di Antonia gli episodi poetici più riusciti, e non lesina il giudizio critico. Perché? Perché legge la poesia come va letta, cioè nel modo austero e con la misura necessaria per

---

<sup>45</sup> T. Kemeny, F. Papi, *Dialogo sulla poesia*, cit., p. 63.

rispettare la «durezza» dell'organismo poetico: non come descrizione poetica di vicende dell'anima, ma come composizione<sup>46</sup>. Egli cerca piuttosto nelle poesie di Antonia quello che ci colpisce nelle opere degli artisti: *l'estraneità dell'effetto di senso* che producono. Rubando un pensiero di Proust, possiamo dire che la qualità significativa di un romanzo, o di una poesia, è nell'estraneità, nel carattere straniero della loro scrittura. Proust scrive nel *Contre Sainte-Beuve*: «I bei libri sono scritti come in una lingua straniera»<sup>47</sup>. L'opera d'arte riconfigura perché porta fuori lo straniero che il soggetto creatore ha lasciato essere in sé; l'opera inventa nella lingua una nuova lingua, fa delirare la lingua, la deforma per portarla a una nuova coerenza. Il linguaggio tende allora verso un limite, che non è all'esterno del linguaggio, in un riferimento, ma è la sua frontiera, il punto di rottura in cui una nuova regola si mostra. L'opera creativa riuscita è allora insieme il divenir altro della lingua, e il divenir altro del soggetto, che cessa di dire "io" e lascia crescere in sé una terza persona: il soggetto creatore diventa legislatore del mondo in quanto si fa terzo, straniero. Come scrive Papi, la resa poetica migliore non è «nel diario frammentato e concitato», ma «nella pura enunciazione poetica dove la biografia è nascosta e la poesia (*ut pictura poesis*) diviene come un quadro (forma, *Bild*) di cui è superfluo conoscere l'autore»<sup>48</sup>, senza tuttavia che l'*humus* esperienziale scompaia<sup>49</sup>.

Ma l'osservazione di Proust va completata con l'altra, già citata, di Marina Cvetaeva, secondo cui la lingua del poeta non è la lingua della madre. In altre parole, il poeta, in quanto artista, non proviene da, non ha appartenenza, non ha orizzonti di commensurabilità quotidiana (Papi analizza per contrasto il lessico familiare e lo stile di scrittura delle lettere alla madre, di cui non c'è traccia nella poesia). Il poeta trasfonde nell'estraneità della nuova lingua il

---

<sup>46</sup> Ivi, pp. 43 sgg.

<sup>47</sup> M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, 1954, (1954), *Contro Sainte-Beuve*, tr. it. di P. Serini e M. Bertini, Einaudi, Torino 1974. p. 103.

<sup>48</sup> F. Papi, *L'infinita speranza di un ritorno*, cit., p. 77.

<sup>49</sup> Ivi, p. 194.

suo “microcosmo originario”, il suo mito individuale: ma nel movimento creativo dell’andare al di là di sé del sé, è l’*ars*, la tecnica compositiva che porta alla presenza l’universo dei significanti poetici.

Le poesie di Antonia Pozzi restano metafore vive fin quando riescono ad avere il compito, come lei scrive al poeta Tullio Gadenz, di «catarsi», di trasfigurazione del dolore<sup>50</sup>; le metafore muiono, ci dice Papi nelle ultime magistrali pagine del libro, quando la poesia non arriva più a risolvere il dissidio tra arte e vita.

### Nota bibliografica

AGOSTI, Stefano, *Cinque analisi*, Feltrinelli, Milano 1982.

—, *Grammatica della poesia*, Alfredo Guida, Napoli 2007.

ANCESCHI, Luciano (a cura di), *Linea lombarda. Sei poeti*, Magenta, Varese 1952.

BONEFOY, Yves, “La traduzione della poesia”, *Testo a fronte*, I, 1989, pp. 75-81.

CVETAEVA, Marina, RILKE, Rainer Maria, *Ein Gespräch in Briefen* (1993), *Lettere*, a cura di P. De Luca e A. Valtolina, tr. it. di U. Persi, SE, Milano 2010.

JAKOBSON, Roman, “Closing Statements: Linguistics and Poetics” (1960), “Linguistica e poetica”, in *Saggi di linguistica generale*, tr. it. a cura di Luigi Heilmann, Feltrinelli, Milano 1976, pp. 181-218.

KEMENY, Tomaso, PAPI, Fulvio, *Dialogo sulla poesia*, Ibis, Como-Pavia 1997.

---

<sup>50</sup> Ivi, p. 91.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *La prose du monde* (1969), *La prosa del mondo*, tr. it. a cura di C. Sini, Editori Riuniti, Roma 1984.

PAPI, Fulvio, “Il tempo dei paesaggi interiori. Su *Spore* di Angelo Gaccione”, in *Odissea*. Pubblicato in data 16 febbraio 2020, consultato in data 18 febbraio 2020. Disponibile all’indirizzo: <https://libertariam.blogspot.com/2020/02/poesia-il-tempo-dei-paesaggi-interiori.html>

—, “L’incontro prudente, poesia e filosofia”, *Bollettino filosofico*, xxxii, 2017, pp. 106-115.

—, *L’infinita speranza di un ritorno. Sentieri di Antonia Pozzi*, Vienneperre Edizioni, Milano 2009.

—, *Oggi un filosofo*, Ibis, Como-Pavia 2009.

POE, Edgar Allan, *The Raven. The Philosophy of Composition* (1846), *Il corvo. La filosofia della composizione*, tr. it. a cura di M. Praz, BUR, Milano 1997.

SCARAMUZZA, Gabriele, “Incontro con Fulvio Papi”, in *Smarrimento e scrittura*, Mimesis, Milano-Udine 2019, pp. 129-151.

VALERY, Paul, “Léonard et les philosophes”, *Variété III*, in *Oeuvres*, vol. I, Gallimard, Paris 1960.



### **Nota biografica**

Silvana Borutti, già professore ordinario di Filosofia teoretica all'Università di Pavia, è condirettore della rivista filosofica *Paradigmi* e della collana *Theoretica* di Mimesis. La sua ricerca riguarda l'epistemologia delle scienze umane, le teorie dell'immagine e della traduzione. Tra le pubblicazioni: *Filosofia dei sensi. Estetica del pensiero, tra filosofia, arte e letteratura*, Cortina, Milano 2006; *Leggere il «Tractatus logico-philosophicus» di Wittgenstein*, Ibis, Como-Pavia 2010; con U. Heidmann, *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*, Bollati Boringhieri, Torino 2012; *Nodi della verità. Concetti e strumenti per le scienze umane*, Mimesis, Milano 2017; con Luca Vanzago, *Dubitare, riflettere, argomentare. Percorsi di filosofia teoretica*, Carocci, Roma 2018.