José María Pozuelo Yvancos

Lirica e finzione (in margine a Ch. Batteux)

0. Tre sono gli obiettivi che questo lavoro si prefigge: 1°) scandagliare le motivazioni storiche e teoriche della ben nota specificità problematica del genere (?) o, per meglio dire, dell'arcitesto denominato *lirica* o poesia lirica; 2°) mostrare come parte di questa problematicità sia responsabile di una esclusione arbitraria della lirica dall'ambito dei generi di «finzione» o mimetici. Un'arbitrarietà forse contestabile, ma non priva di spiegazioni nell'ambito stesso della dialettica Teoria-Storia, inerente alla costituzione della dottrina sui generi. Si potrà addebitare alla teoria e alle sue intrinseche necessità la creazione di ostacoli ai fini della considerazione unitaria della lirica in rapporto al fondamento stesso della costruzione del discorso letterario come finzione. Esiste quindi, come mi propongo di mettere in rilievo, una interdipendenza tra la «questione del genere» (e la costituzione storica della poetica dei generi) e la negazione, quanto alla lirica, di uno statuto di finzione; 3°) contro questo assunto teorico (che dipende dalla storia stessa della teoria specifica) desidero muovermi per dimostrare che la lirica è un genere mimetico e di finzione. Tale argomentazione si articolerà qui in due momenti: a) in primo luogo, prospetterò la questione nei termini di Cascales e, soprattutto, di Ch. Batteux. Quest'ultimo elabora un'argomentazione decisiva sulla difesa del carattere di finzione del genere lirico; b) in secondo luogo, cercherò di rafforzare gli argomenti di Batteux raccogliendo alcune recenti formulazioni della teoria della finzione letteraria che coincidono nella sostanza con il ragionamento di Ch. Batteux.

Tesi centrale di questo lavoro sarà, pertanto, la necessità di estendere al mondo della comunicazione lirica le basi o i fondamenti di finzione di ogni comunicazione letteraria. La lirica, in quanto modalità singolare di un oggetto tematico, non differisce

da altri generi per via del carattere non «finzionale» della sua rappresentazione, ma in base al modo in cui sviluppa quel tratto «finzionale» comune che fin dall'affermazione aristotelica della *poiesis* costituisce la radice stessa di ogni rappresentazione letteraria, anche se la tradizione post-romantica ha preferito cancellare e ridurre il tutto ad una dimensione espressivo-emotivo-soggettiva.

1. *Il problema della lirica*

1.1. L'attuale poetica non ha difficoltà a riconoscere che la lirica è sempre il genere di più difficile definizione (C. Segre 1985: 255). E benché questo fatto goda di ampie spiegazioni di carattere storico, riguardanti il sistema stesso della costituzione della poetica dei generi, continua tuttavia ad essere, al giorno d'oggi, un punto in sospeso per la Poetica che non ha ancora offerto a questo genere un grado di sviluppo e di affermazione teorico-positiva analogo a quello della Narratologia o della Semiotica teatrale. Questi due ultimi rami della Poetica hanno già prodotto una ricca fioritura di sicure realizzazioni che figurano tra i migliori risultati della poetica nata in seno al formalismo. Inoltre, si può affermare che tanto la Narratologia quanto la Semiotica del teatro hanno saputo integrare il pensiero tradizionale di base aristotelica con la moderna Semiologia, a partire dall'attualizzazione della tradizione concettuale classica realizzata dai formalisti russi.

Nel caso della lirica, invece, si è verificato un duplice fenomeno che interessa da vicino il suo stesso sviluppo nell'ambito della Poetica attuale: a) per un verso, non si è verificata un'integrazione del pensiero classico (del tutto ignorato sulla base dell'assunto che la classicità non avrebbe teorizzato in merito) e b) per altro verso, non è stato superato il vecchio schema della *elocutio* retorica come luogo privilegiato al fine dell'analisi della specificità lirica. Soltanto alcuni contributi moderni come la *poetica dell'immaginario* (J. Burgos 1982 e A. García Berrio 1985 e 1989) sembrano aprire la strada all'*inventio* e alla *dispositio* nella configurazione della dottrina sulla lirica, finora sistematicamente disattese. Di fatto, tutti gli studi sulla lirica apparsi in riviste specializzate manifestano due costanti: a) la parcellizzazione e l'atomizzazione teorica che confluisce in mere analisi di poemi e in

metodi di lettura critica per gli stessi e b) la continua e persistente emarginazione di una teoria del genere volta a superare gli stadi retorico-evolutivi e a considerare il genere lirico come specificità d'indole semantica e/o pragmatica.

In questo lavoro mi propongo di mettere in relazione l'emarginazione della lirica dall'ambito «finzionale» (limitato com'è ai testi narrativi e drammatici) con il rallentamento del suo sviluppo teorico, proprio perché la lirica non ha potuto trarre nessun giovamento dalle utilissime ricerche sulla «finzionalità» portate avanti dalla semantica e dalla pragmatica testuale. È sintomatico, a titolo di esempio, il fatto che quando A. Zgorzelski (1984:302) prospetta ben cinque generi di finzione: mimetica, paramimetica, antimimetica, fantastica e non mimetica, non tenga in considerazione, non foss'altro che per negarla, la possibilità di includere la lirica. Egli riduce il tutto — trattandosi di indagine sulla «finzionalità», sia mimetica sia antimimetica — a generi narrativi. Non meno sintomatico e sorprendente si presentava il classico studio di J. Searle (1975) che contemplava unicamente testi narrativi e drammatici, com'è stato evidenziato da S. Reisz de Rivarola (1979:100), alla quale spetta l'affermazione — peraltro non elaborata — della necessità di includere la lirica nell'ambito dei generi «finzionali» (*ibidem*, pp. 165-167). T. Albaladejo (1990:97) ha messo in evidenza come questa costante della moderna poetica, tendente a restringere l'ambito «finzionale» alla narrativa, potrebbe benissimo non trovare giustificazione nella *Poetica* dello Stagirita, dove, come vedremo più avanti, la «finzionalità» interessa l'insieme globale della *poesia* e non soltanto parti di questo insieme.

Torneremo più avanti sulle motivazioni storiche di questa limitazione che — lo ribadisco — è una costante della poetica di tutti i secoli, ereditata, quasi acriticamente, dalla poetica contemporanea. García Berrio (1989:344 e 355), nel denunciare questa limitazione, si spinge ancor più in là osservando come la poetica attuale abbia addirittura vincolato la teoria della «finzionalità» alla esclusiva realizzazione del testo mimetico realista, a tal punto che la realizzazione letteraria «finzionale» del testo realista è riuscita ad accaparrarsi la parte più corposa della ricerca sullo statuto «finzionale» della letteratura. Si è verificata, pertanto, una peculiare sineddoche teorica, in base alla quale la teoria di una

parte si è estesa praticamente a tutto l'argomento fino a rendere quasi equivalenti, per continuità, i due settori. A creare tale situazione ha contribuito anche, e in misura rilevante, lo scarso sviluppo (nel seno stesso delle teorie semantiche e pragmatiche della «finzionalità») della componente immaginaria e della semantica dei mondi possibili, che la lirica avrebbe potuto favorire con una marcata incidenza nei meccanismi universali dell'attività antropologico-immaginaria. L'attuale sviluppo della poetica dell'immaginario potrebbe riscattare la lirica attribuendole uno spazio privilegiato nella costituzione semantico-finzionale che qualifica il testo letterario come creatore di mondi.

Vorrei ancora aggiungere un esempio in margine a questa esclusiva polarizzazione sulla narrativa del «finzionale-mimetico». Come dimostrato da C. Segre (1985:216-217), non si tratta soltanto di un particolare stato della teoria. Il legame tra finzione e narrativa si è ampiamente diffuso nei normali ambiti lessicografici, al punto che l'*Oxford English Dictionary*, nel definire il lemma *fiction*, avvicina la «finzionalità» alla narrazione fino ad identificare la finzione con «il tipo di letteratura che si occupa di narrare avvenimenti immaginari e di ritrarre personaggi immaginari; composizione immaginaria. Oggi, di solito, romanzi e racconti in prosa collettivamente; la composizione di opere di questo tipo» (cit. da C. Segre 1985:216). Nella citata definizione, che ripropone perfettamente il topico teorico di cui sopra, si riscontra, non certo per errore, un significato che potrà servirci successivamente come argomento a favore della sua estensione alla lirica: quello di «finzione = composizione immaginaria». Si tratta, peraltro, di una possibilità attribuita da C. Segre allo stesso ambito semantico che nelle lingue romanze oscilla (come pure il verbo *fingere*) tra «simulazione» e «invenzione letteraria» (*ibidem*, p. 216).

1.2. Il fatto che il concetto di «finzione» come «invenzione letteraria» o come «composizione immaginaria» non si sia sviluppato e non abbia influito per nulla sulla sfera teorica della lirica gode di ampia spiegazione nell'ambito della teoria specifica del genere e nell'ambito delle trasformazioni subite da questo genere in vista della sua inclusione nello schema triadico, dapprima modale ma poi generico, già in germe nella *Repubblica* di Platone e successivamente confermato — con distorsione del suo primitivo

valore modale — dal Romanticismo. C. Guillén (1971), A. García Berrio (1975 e 1988) e poi Genette (1979) hanno tracciato la storia — documentabile passo a passo — della costituzione della triade, la cui origine è stata riscontrata da García Berrio nel contesto del Minturno (e non soltanto di questo autore), ma che fu divulgata per i successivi sviluppi della poetica dal murciano Cascales. Gli studi citati e la peculiare storia di questa problematica inclusione della lirica nello schema triadico è affidata all'iniziativa del lettore interessato, giacché mi è impossibile in questa sede esaminare anche soltanto pochi passi di una questione per altro assai nota ormai.

È, tuttavia, interessante notare come questo processo storico-teorico non sia soltanto responsabile della distorsione dello schema modale nel momento in cui invita la lirica ad occupare la «casella vuota» del primitivo schema platonico-aristotelico dei modi. Si verificano, inoltre, due nuove distorsioni che interessano in sommo grado l'argomento di questo mio lavoro: in primo luogo, si *crea* un tipo teorico — la lirica — e con esso una considerazione unitaria dal punto di vista teorico atta ad accogliere molteplici e svariatissime formulazioni storico-letterarie che, in altro modo, non avrebbero potuto rispondere ai tratti (— «finzionalità») e (+ soggettività) imposti dalla tradizione teorica. Fu creato un genere per la casella vuota della triade, ma nello stesso tempo fu dato carattere unitario a ciò che in nessun modo entrava a far parte di una unità, né nelle realizzazioni storiche delle forme classiche, né in quelle medievali, né in quelle rinascimentali. In secondo luogo e *contemporaneamente* (e sottolineo, a guisa di elemento chiave, quest'idea di contemporaneità teorica) si riuscì ad ottenere per questo nuovo ordine unitario della lirica una contiguità di carattere espressivo-soggettivo in grado di rispondere *simmetricamente* alla dialettica universale della triade stessa.

Tra le molte oscillazioni che nella tradizione teorica ha avuto la ripartizione oggettivo-soggettivo-misto (possono essere viste nella sintesi tracciata da P. Hernadi, 1972), l'epica e il teatro hanno subito oscillazioni collegate ai distinti approcci teorici, mentre la lirica ha conservato intatta la sua esclusività per ciò che attiene al dominio del soggettivo, inteso dapprima come elemento modale, ribadito poi con argomentazioni di «forma naturale» da Goethe e da tutta la tradizione romantica e, infine, confermato in

questa posizione non dagli schemi tematici ma da quelli formali-enunciativi del formalismo. Ripercorrere qui anche soltanto le principali tappe di queste progressive distorsioni sarebbe impossibile per ragioni di spazio, e sarebbe, inoltre, superfluo perché la bibliografia sulla teoria dei generi ha messo in bella evidenza la trama di questo peculiare «sistema triadico» e, insieme, il ruolo anch'esso peculiare che la cosiddetta lirica ha dovuto svolgere all'interno di tale sistema.

In questa mia sintesi farò soltanto riferimento al peso enorme — si potrebbe dire, eccessivo — che il Romanticismo e la sua peculiare estetica espressiva ha esercitato nell'affermazione del sistema. E ciò perché questo peso romantico che la poetica attuale pare aver accolto in modo quasi «naturale» riveste una grande importanza, direi decisiva, per la nostra analisi. Insomma, la «schematizzazione» teorica che ha espulso la lirica dal dominio «finzionale» ricade ampiamente sotto la responsabilità di vari momenti della tradizione, ma è stata enfatizzata in particolar modo dalla dottrina idealistico-romantica, a tal punto che ciò che al giorno d'oggi denominiamo lirica non potrebbe essere inteso né spiegato — ivi compresa la stessa affermazione non «finzionale» che la teoria sembra ammettere — senza il decisivo intervento dell'idealismo romantico e la sua proiezione successiva sulle scuole crociana, vossleriana e della Stilistica europea (F. Martínez Bonati, 1960:135 ss.). Tutta questa corrrente idealistica ha divulgato nella teoria stessa il rapporto espressivo-soggettivo-sentimentale del poeta ricevendo poi conferme da processi teorici estranei alla Stilistica, come quelli dello Strutturalismo, che con analoghi affanni di schematizzazione hanno impedito in modo decisivo l'uscita della lirica dalla casella nella quale la tradizione l'aveva collocata, non senza forzare (come diremo subito) la storia stessa del genere e non senza trascurare, a beneficio dello schema teorico, la quasi totalità delle occorrenze storiche che in nessun modo possono essere intese come espressivo-soggettivo-sentimentali.

1.3. Il problema che qui si prospetta è un preciso esempio del funzionamento del genere come dialettica teoria/realtà. L'emarginazione della lirica dalla «finzionalità» è, ed è sempre stata un'esigenza intrinseca della teoria che si spiega soltanto se siamo capaci di assumere alcuni dei concetti chiave affermati dalla meta-

teoria del genere. Questa metateoria sta ad indicare l'enorme difficoltà che la «questione del genere» suscita quando non è chiaramente posta e non riesce ad uscire dall'ambivalenza tra *storia* e *categorizzazione* (C. Segre 1985:279). Quando si evita l'opzione tra una descrizione empirica dei generi in base al loro sviluppo nel corso del tempo e una categorizzazione *ex novo* con criteri coerenti in margine alla loro sanzione storica concreta; oppure, quando nella teoria si mescolano costantemente generi (o sottogeneri) e tipi, modelli e categorizzazioni di carattere non storico, non si riesce ad uscire da una costante «schematizzazione» imposta alla teoria dalla realtà storica, selezionando da quest'ultima soltanto alcune tra le sue occorrenze (quelle che convengono all'istanza di categorizzazione) ed accantonandone altre (J.M. Pozuelo 1988 b: 69-80). Questo processo di semplificazione, già attivo in Aristotele, rappresenta una costante nella teoria del genere che allontana progressivamente e necessariamente il risultato della teoria dalla reale esistenza empirica delle classi storiche di testi. Questo fenomeno è stato commentato da C. Segre, che evidenzia la scarsa omogeneità di ciascuno dei componenti della triade (C. Segre 1985: 244-245). In effetti, la necessità di creare la categoria o *tipo*, o «grande» genere, genere-guida come categorie universali che poi si sono volute giustificare (ad esempio, da Goethe o da Staiger) sulla base di prismi universali e «naturali», ha provocato un progressivo allontanamento dalla realtà storica concreta, con una ricca messe di formulazioni diverse dal punto di vista della creazione pragmatica o del funzionamento semantico, e ancora, della modalità che ognuno di questi grandi tipi o arcitesti ha riconosciuto come propria. Per quanto ci avviciniamo al tipo epico, difficilmente vi si adattano la maggior parte dei poemi germanici e, al limite, potrebbero rimanere escluse alcune «chansons de geste». E per quel che riguarda l'oggetto del nostro interesse, la lirica, essa ha conosciuto occorrenze incompatibili con tale etichetta, e così numerose che saremo autorizzati a parlare di lirica soltanto a condizione di non esemplificare troppo con poesie di epoche diverse. Anzi, se desideriamo rimanere fedeli al «grande» genere, possiamo a stento farvi rientrare alcune poesie sentimentali progettate dai grandi poeti romantici tedeschi.

Jean Marie Schaeffer ha affrontato teoricamente il problema dal punto di vista epistemologico ed ha mostrato come tutta la

teoria del genere abbia «reificato» in termini ontologici i suoi propri discorsi (J.M. Schaeffer 1983). E questa *reificazione* si è spinta fino a tal punto che la stessa questione del genere si è trasformata in un discorso ontologico, conseguente alla creazione della categoria come esteriorità, e indipendente non soltanto dalle realizzazioni storiche, ma anche dal discorso teorico che l'ha generata. In tal modo, la lirica, questo gran genere o categoria arcitestuale, non ha semplicemente provveduto a dotarsi di esistenza, ma ha anche escluso l'appartenenza o l'omologazione a sé di gran parte delle sue formulazioni storiche, delle poesie che sono state create in diversi ambiti letterari e che oggi dovrebbero essere estromesse — o ignorate — dal recinto nel quale solo trovano posto gli esempi privilegiati e acconci al costrutto teorico imperante dopo il Romanticismo.

In sintesi, la creazione di un'idea della lirica estranea alla sua definizione «finzionale» non è soltanto un costrutto meramente ideale e teorico, ma la sua costruzione è stata elaborata in ossequio alla necessità intrinseca della stessa teoria, protetta dalla formazione dello schema triadico e strettamente connessa all'inserzione schematizzatrice imposta dal Romanticismo. Le tre dimensioni del problema: schematizzazione teorica, triade e ideologia della creazione romantica, sono indivisibili ed hanno collaborato in interdipendenza all'espulsione di ciò che oggi chiamiamo *lirica* dal recinto del «finzionale» mimetico. Esamineremo queste tre dimensioni in rapida sintesi qui appresso.

1.4. C. Guillén (1971) ha dedicato la sua eccellente monografia «Literature as System» a mettere in evidenza come la poetica europea tenda al sistema e come, appoggiandosi alla pedagogia del *Trivium* e a vari ordini delle scienze oratorie ecc., abbia creato un «ordine intellettuale», un ideale spazio triadico nel quale far confluire come generi i primitivi schemi modali di origine platonico-aristotelica. L'aspetto importante di questa indagine, seguita anche da Genette, consiste nel fatto che genere e sistema appaiono rafforzati e che, per vari secoli, si è verificata la tendenza a stabilire un numero ristretto, un inventario chiuso, di modelli di genere volti ad interpretare l'eteroclita e diversa quantità di realizzazioni letterarie che devono trovar posto o penetrare nell'uno o nell'altro stampo (cfr. C. Guillén 1971: 377-385).

I critici leggono un'opera alla luce del sistema critico, di modo che l'intelligenza critica assimila e colloca il nuovo all'interno dei sistemi e delle coordinate fornite dalla sua esperienza. Questo fenomeno, inerente alla costituzione stessa della Poetica come scienza generale, ha assunto particolare intensità nel caso della lirica, per tutta una serie di ragioni che in questa sede mi limiterò ad enumerare: a) in primo luogo, è nota l'enorme resistenza opposta dalla lirica ad essere inquadrata come genere unitario, soprattutto perché essa non costituiva un'unità nell'ambito delle letterature greca e latina. Di fatto, in concomitanza con l'oblio da parte di Aristotele, si manifesta questa sua mancanza di considerazione unitaria. La semplice enumerazione della prima comparsa storica di una considerazione quasi unitaria della lirica (o melica), quella di Dionisio di Tracia, dimostra che il fenomeno al quale oggi diamo il nome di lirica non presenta nessun punto di contatto con le diverse specie distinguibili all'interno di tale corpus. Non la giambica o satirica, non l'elegiaca, né l'epigramma, l'inno ecc., troverebbero posto nell'ambito tipologizzato dal Romanticismo come *lirica*, e neppure esisteva in questo schema un'unità forte, come, invece, la si poteva riscontrare nel teatro o nell'epopea. Tanto meno il mondo medievale, come rilevano P. Zumthor (1972: 158-164) o P. Dronke (1978), mise ordine in un'anarchia praticamente irriducibile a prismi unitari. Inoltre, fino al Rinascimento la lirica non ebbe una sua specializzazione esclusiva nella dimensione espressivo-soggettiva del poeta sui propri sentimenti o sulla propria visione del mondo. b) È nel momento in cui nasce la triade, basata su precedenti schemi di classificazione artistica e sociale, come quelli del discorso oratorio, degli stili, dei modi, delle persone ecc. (cfr. A. García Berrio 1988:123), il momento in cui si produce questa convergenza. Con lo schema ternario ha inizio l'attribuzione di una considerazione unitaria alla lirica. Faccio appello alle ricerche di García Berrio, Guillén e Genette, già menzionate, per documentare questo lento processo di unificazione del diverso che non si è verificato prima del Rinascimento. E non è apparso prima neppure il topico della formulazione *espressiva* della lirica, topico che acquista vigore grazie alla sua concordanza con il luogo modale, tanto che in Cascales riscontreremo un'ambiguità assai significativa tra l'aspetto tematico e quello modale quando afferma che nella lirica il poeta

parla di sé e di sé (*Tabla poética* I, texto 14, secondo l'edizione di A. García Berrio 1988:60).

Se le cose stanno in questi termini, la considerazione della lirica successiva al Rinascimento può essere estesa alle precedenti formulazioni medievali, tardolatine, latine o greche? Così è stato fatto, ma con una notevole restrizione del genere in favore del categoriale-teorico. Il resto della storia è anch'esso ben noto: Goethe, le «forme naturali», Schiller, Hegel e tutto il sistema dell'idealismo, Staiger ecc., non solo hanno contribuito a rafforzare la considerazione unitaria, ma insieme a questa hanno rinvigorito la considerazione espressivo-modale, quella espressivo-tematica e il carattere sentimentale della propria soggettività come luoghi di definizione della lirica. L'*Estetica* di Hegel può essere considerata emblematica in questo senso. La convergenza verso questo «carattere intellettuale» espressivo-soggettivo dipenderà dal triplice parametro citato più sopra. Non da un'invenzione dell'ortodossia aristotelica da parte del classicismo, giacché Cascales e Batteux desideravano transitare, come vedremo, per altre strade. Certamente no. Questa convergenza è generata dalla connivenza di tre forze: quella dello schema triadico modale, la dialettica del sistema di rappresentazione umana che oppone il soggettivo all'oggettivo come categorie sovrastoriche e di marcata dimensione universale e, infine, l'intervento dell'idealismo romantico e della sua teoria dell'espressività del poeta, proprio perché i poeti filosofi cercavano un genere di *verità*, di autenticità che evitasse la censura platonica relativa alla censura del verbo nella *Repubblica*.

È sintomatico che fossero proprio i poeti filosofi i più impegnati a negare lo statuto «finzionale» alla poesia. I filosofi di ogni epoca — e in particolare, i romantici — si sono impegnati per avvicinare la poesia lirica alla sfera della verità, al luogo in cui l'individuo esprime direttamente la sua anima e riscatta l'autenticità originaria, il carattere genuino e veritiero del linguaggio. L'origine non «finzionale» del genere si rendeva necessaria per avere una base sulla quale costruire una risposta all'obiezione platonica sul fondo menzognero di ogni produzione poetica. De-«finzionalizzare» la lirica fu un passo obbligato all'interno della cosmovisione della letteratura offerta dai poeti-filosofi del Romanticismo.

E non bisogna neppure dimenticare la pressione esercitata sulla triade dai poderosi argomenti di carattere antropologico,

che tendono a considerare la tipologia letteraria come luogo nel quale convergono tipi dialettici universali con necessarie limitazioni. L'inventario chiuso della triade e la sua assimilazione a forze «naturali» (l'oggettività, la soggettività, la liricità ecc.) non è per nulla arbitrario, come è stato evidenziato dalle indagini di N. Frye. È sì il riflesso di una limitazione e di una determinazione ideologica, ma può anche essere riproposto — ed è ciò che vien fatto da voci autorevoli come quella di Genette (1979:72-75) e di A. García Berrio (1988:124 e 1989:444-470) — come la coscienza storica di forme architettoniche fondamentali. La convenzionalità del sistema non lo rende per questo motivo meno necessario.

Comunque sia, è nostra intenzione concludere questa breve sintesi della questione mostrando che tutte queste forze hanno agito nell'attribuzione dell'espressività-soggettività e in un ordine non «finzionale» come punti di appoggio per la definizione del genere *lirica*. Grazie a ciò si è verificata una evidente riduzione della questione del genere che, come abbiamo visto, tende verso la schematizzazione, creando un ordine intellettuale, un *pensiero sulla lirica* che non ha molto da spartire con le sue realizzazioni storiche e che ha reso possibile un miraggio deformante. La poetica della lirica è caduta nel tranello della sua stessa capacità instauratrice ed ha creato uno «schema» di pensiero sulla lirica che si è spinto oltre il riempimento di una casella modale vuota, fino a creare un tipo ideale capace di rispondere all'ordine dialettico fondamentale dell'oggettività-soggettività. La coerenza della teoria si è salvata a beneficio della creazione di un ordine intellettuale nettamente romantico espressivo nel cui ambito non trovano posto né Pindaro, né Orazio, né Catullo, né Dante, né Góngora, né Borges, né Pessoa. P. Hernadi (1972:13 e 14) lamenta che le speculazioni sulla lirica fatte da autori contemporanei come Spoerri, Petch, Staiger ecc., riescano a stento a superare alcune zone ristrette della storia letteraria. Le loro concezioni della poesia lirica non abbracciano spazi molto più ampi della poesia romantica o, forse, non si spingono oltre alle poesie melodiche di Goethe. Sarebbe arbitrario — insinua Hernadi — voler trasferire ad Orazio quel che della lirica dice la teoria attuale. Potremmo aggiungere per conto nostro che tutta la tradizione petrarchista o anche quella della poesia *cancioneril* rimarrebbe estranea allo

schema o all'orizzonte di possibilità teoriche a partire dal quale si disegna oggi la teoria della lirica.

2. *Cascales e Batteux*

2.1. Ma la lirica non è stata sempre concepita in questo modo. E non sempre fu tenuta lontana dall'ordine «finzionale». Rivendicare oggi il carattere «finzionale» della lirica significa recuperare una vecchia tradizione interrotta e valutata scorrettamente. Francisco Cascales (1617), in modo meno sistematico, e Ch. Batteux (1746), in modo impeccabile e coerente, hanno difeso il carattere «finzionale» del genere lirico. Entrambi, si sono serviti dell'espediente di una sua caratterizzazione come *imitazione*, cosa che G. Genette (1979) ha interpretato come una distorsione del concetto di *mimesis*, ma che nella prospettiva dei due trattatisti era intesa in stretta coerenza con il sistema aristotelico specifico. Vedremo più avanti come la lettura di Genette e la sua critica alle teorie di Cascales e soprattutto di Batteux prenda le mosse da un'interpretazione ristretta, che non risale ai trattatisti ma allo stesso Genette, del concetto aristotelico di *mimesis*. A. García Berrio (1988:120 ss. e 407-415) ha documentato ampiamente i precedenti nell'opera del Minturno, senza trascurare l'intervento previo di Dante, là dove egli assimila la lirica al genere che ha come *fabula* un «pensiero» (*De vulgari eloquentia*, II, VIII, 238), e tutto l'ambiente teorico-poetico che diede poi origine alle affermazioni, dapprima, di Minturno e poi di Cascales sulla considerazione unitaria della lirica. Una lettura completa delle *Tablas poéticas* e dell'ampia documentazione offerta da García Berrio in nota, rivela che il rapporto mimesis = poesia lirica non è, nella prospettiva di Cascales, né casuale, né limitata alla ben nota *Tabla X*, dove con tutta evidenza viene definita come «imitación de cualquier cosa que se proponga, pero principalmente alabanzas a Dios y los Santos... reducidas a un concepto lyrico florido» (Cascales 1617, Tabla X, I, nell'edizione di A. García Berrio 1988:408). Il rapporto lirica = imitazione forma parte di tutto il sistema aristotelico delle *Tablas Poéticas* ed è definito fin dall'inizio, nella *Tabla I texto 2* (García Berrio 1988:60), quando si parla della *mimesis*. È anche fondamentale il testo della *Tabla I, 14* (*ibi-*

dem, p. 119) dove già si insinua una ambiguità interessante nell'affermazione secondo la quale il lirico «casi siempre habla de su persona propria y el Epico hace lo uno y lo otro», che lascia trapelare un criterio tematico (parlare del poeta) nell'ambito di un ordinamento che è puramente modale-enunciativo, come risulta dalla citazione relativa all'Epica. Comunque, Cascales non intende assolutamente ridurre la lirica a un tema; anzi, egli difende il diritto della lirica a trattare i più svariati argomenti.

Ciò che a me pare fondamentale — come lo sarà poi in Batteux — e che può spiegare la diversa interpretazione e la diversa valutazione che ne darà Genette (1979), consiste nel fatto che il rapporto lirica = mimesis o la rivendicazione mimetica della lirica non è, come vuole Genette (1979:36-38), una *distorsione* del pensiero aristotelico, ma rappresenta piuttosto un luogo del tutto coerente all'interno del sistema teorico della *Poetica* che Cascales e Batteux hanno rispettato, non senza apportarvi, soprattutto Batteux, importanti argomenti.

L'origine della valutazione di Genette in contrasto con Cascales e Batteux dipende dalla diversa interpretazione e dal diverso peso che il primo e gli altri due assegnano al concetto di *mimesi* nella *Poetica* di Aristotele. L'intera argomentazione di Genette poggia su di una lettura restrittiva della mimesi, intesa come «imitazione delle azioni umane», cioè, come se facesse riferimento al nocciolo stesso della teoria sulla tragedia e sull'epopea, punto centrale della poetica aristotelica. Genette nel corso della sua indagine — e in particolare alla pagina 38 — ritiene che il concetto di imitazione non sia estensibile alla lirica senza provocare la surrettizia distorsione di trasformare l'«imitazione di azioni umane» in «imitazione» *tout court*. E ciò perché *mimesis* e *mimetico* sono intesi sempre da Genette come rapportabili a due ordini: a) o a un ordine puramente modale, nell'accezione platonica: come modalità di narrazione che agisce rappresentando, cioè, come forma enunciativa, e b) oppure, in stretto rapporto con la *fabula*, intesa nel senso di «imitazione di azioni» estensibile sia alla tragedia sia all'epopea, ma, a suo avviso, non estensibile alla lirica senza distorsione del concetto. Tuttavia, io credo che, così come è stato più volte sottolineato dagli studiosi dell'opera dello Stagirita, il concetto di mimesi nella *Poetica* consente, al fianco di questa lettura limitata al dominio della fabula (mimesi è

diegesi, aveva detto Genette nel 1972), un'interpretazione più ampia rapportabile al concetto di *poiesis*. Tutto il sistema teorico di Cascales e di Batteux si fonda su una lettura della mimesi come concetto generale di produzione artistica, vincolata al *poiein*.

Senza dubbio, in Aristotele si riscontrano testi che consentono entrambe le interpretazioni. V'è nella *Poetica* un avvio, i primi capitoli concretamente, in cui la *mimesi* funziona come concetto generale in grado di contemplare vari ordini artistici, e che giunge perfino ad includere il «suono del flauto e della cetra» (*Poetica* 1447a 15-16) e si assiste poi a una progressiva specializzazione del termine, allorché ci s'inoltra nella teoria della tragedia, verso il suo rapporto con la rappresentazione di azioni nella fabula epica o tragica. Ma questa ulteriore specializzazione non può farci dimenticare l'orizzonte teorico generale all'interno del quale la *Poetica* vincolerà l'attività di imitazione con quella del *poiein* come produzione e creazione, come attività di costruzione di modelli della realtà nei diversi ordini artistici. Di fatto, se è stato possibile intendere la *Poetica* di Aristotele come testo generatore di una scienza della letteratura, ciò dipende dal fatto che quest'opera si spinge più in là della sistematizzazione dell'ordine di un genere per proporsi come teoria generale. Nella *Poetica* si trova sempre questa doppia dimensione. Lo stesso accade con il concetto di *fabula* (mythos) che accoglie due significazioni di portata diversa in distinti luoghi della *Poetica*: in alcuni casi (*Poetica* 1450a 3-5, 1451a 31-32) equivale a «imitazione di azioni», ma in altri (1450a 15, 1450a 32-33) appare come «costruzione dei fatti», cosa che ha consentito di interpretarla sia nel senso specifico di rappresentazione estensionale, sia in quello di produzione di segni o di creazione. Rinvio all'ampia indagine di P. Ricoeur (1983) per una valutazione dei diversi significati che il concetto di mimesi abbraccia e rende possibili.

Ma questa è soltanto una ricostruzione metateoretica. Ricordare questi problemi, ormai tradizionali nell'interpretazione dello Stagirita, significa occuparsi dello stesso contesto teorico nel quale si sono formate le teorie di Cascales e Batteux sulla lirica come *imitazione*, le quali non possono essere decontestualizzate dalla loro origine — riscontrabile nell'interpretazione del principio di *mimesi* aristotelico come un principio generale che raggiunge la dimensione di tutta la *Poetica* e per il quale non si im-

pongono distorsioni —, perché tutta la tradizione classica diede inizio ai suoi trattati basandosi su quest'ampia lettura del concetto di *mimesi*. Non ignoro che in questa stessa tradizione vi furono letture restrittive volte all'accettazione di un unico significato, quello di «imitazione di azioni umane». Maggi, Vettori, Castelvetro tentarono questa riduzione (cfr. García Berrio 1988:58-59), ma Cascales si colloca in un punto nel quale l'estensione della mimesi alla «naturaleza de las cosas y diversos géneros de personas» (*ibidem*, p. 57) rispondeva a una necessità che poteva essere predicata, in un sistema così ortodosso come quello di Cascales, soltanto attraverso l'espediente, per nulla arbitrario, di collegare la *mimesi* alla *poiesis*. L'essenza stessa del pensiero di Aristotele consisteva nell'interpretare l'attività *poietica* come la riproduzione della realtà per mezzo della sua modellizzazione artistica. Quindi, imitare non significa soltanto riprodurre, ma «fare», «creare». M. Bal (1982) è riuscita per questa via a prospettare una teoria del concetto di mimesi come concetto semiotico, legato al segno, non solo iconico ma segno produttore.

2.2. E se nel caso di Cascales si devono dedurre questi contenuti (dai quali deriva la sua considerazione della lirica come imitazione sullo stesso piano delle altre attività artistiche umane), nel caso di Batteux, invece, non dobbiamo dedurre nulla. Lui stesso chiarisce il suo pensiero con argomentazioni impeccabili. Ovviamente, per capire la sua difesa della lirica come genere mimetico e tutte le sue implicazioni non basta leggere il relativo capitolo. È necessario assistere alla costruzione di tutto un sistema proiettato lungo l'intero trattato. Così facendo, vediamo con chiarezza che Batteux non si limita ad esporre la sua tesi, ma si mostra anche cosciente dei punti problematici e delle possibili obiezioni. L'inclusione della lirica nell'ordine mimetico non è un'operazione arbitraria, ma è la conseguenza di tutto un ragionamento intorno al fenomeno della «finzionalità», perché uno dei grandi capisaldi del suo sistema risiede nella connessione tra mimesi e rappresentazione «finzionale», asse centrale o struttura portante di tutta la sua teoria estetico-letteraria.

In effetti, la difesa che Batteux fa della lirica come genere mimetico, esposta nel capitolo decimo della terza parte del suo trattato *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), acquista il

suo pieno significato quando si legge l'insieme del libro e, soprattutto, il capitolo II della prima parte, là dove Batteux spiega il concetto di imitazione nei termini della «finzione» e della creazione di modelli verosimili della realtà. C'è in Batteux un sistema coerente di idee ed ogni singola tesi, come la difesa della lirica in quanto genere mimetico, traspare dal resto dell'insieme. Sono per lui basilari i seguenti concetti, in continuità sistematica: *modello di realtà, verosimiglianza, finzione e poiein*, fino a diventare quasi sinonimi. Leggiamo qualche frammento delle sue argomentazioni:

> Lo spirito umano non può creare che in maniera impropria: tutte le sue produzioni portano l'impronta di un modello. Gli stessi mostri che un'immaginazione sregolata si figura nei suoi deliri, possono essere composti soltanto di parti prese dalla natura... (Batteux 1746:43)

> La poesia, infine, non vive che di finzione... L'egloga ci offre dei pastori poetici che non sono che somiglianze, immagini... Così tutte le arti, in tutto ciò che hanno di veramente artificiale, non sono che delle cose immaginarie... (*ibidem*, 45)

> Questa dottrina non è per niente nuova. La si trova in ogni parte, presso gli antichi. Aristotele comincia la sua *Poetica* con questo principio: la musica, la danza, la poesia, la pittura sono arti d'imitazione. A questo si riferiscono tutte le regole della sua *Poetica*. Secondo Platone, per essere poeta non basta raccontare, bisogna fingere e creare l'azione che si racconta... I termini stessi di cui gli antichi si sono serviti, parlando di poesia, provano che essi la consideravano come un'imitazione. I Greci dicevano *poièin* e *mimeisthai*. I latini traducevano il primo termine con *facere*, i buoni autori dicono *facere poema*, cioè forgiare, fabbricare, creare; e il secondo lo hanno reso sia con *fingere* sia con *imitari*, che significa tanto un'imitazione artificiale, come avviene nelle arti, quanto una imitazione reale e morale, così come accade nella società. Ma poiché il significato di queste parole è stato, attraverso i tempi, esteso, deviato, ristretto, esso ha dato luogo a equivoci e reso oscuri principi che erano chiari per se stessi nei primi autori che li hanno stabiliti. Per *finzione* ci si è riferiti alle favole che fanno intervenire il ministero degli dei e li fanno agire in un'azione, per il fatto che questa parte della finzione è la più nobile. Per *imitazione* si è intesa non una copia artificiale della natura che consiste precisamente nel rappresentarla, nel *contraffarla*, *hypokrìnein*; ma ogni sorta d'imitazione in generale... Da tutto ciò che abbiamo detto risulta che la poesia non sussiste che mediante l'imitazione... nulla è reale nelle loro opere, tutto vi è immaginato, finto, copiato, artificiale. Questo è il loro carattere essenziale, in opposizione alla natura (*ibidem*, 45-47).

Risulta evidente, da questi frammenti, che Ch. Batteux ha costruito un sistema completo di argomentazione basato sulle seguenti equivalenze: modello di realtà = verosimile = mimesi = poiein = finzione. E, curiosamente, si mostra cosciente del fatto che la lettura della mimesi come «imitazione dell'azione umana o

divina», come fabula narrata è soltanto una possibilità, importante ma non unica, e che questa lettura si qualifica come una restrizione limitatrice del pensiero di Aristotele, da lui tassativamente esteso al concetto di *poiesis* come modellizzazione artificiale, non reale ma verosimile. Se si concepisce il sistema in questi termini, la poesia lirica può benissimo rientrarvi ogni volta che si nega l'esclusività della *mimesis praxeos* o imitazione delle azioni umane della fabula tragica o epica, cioè a dire, l'esclusività della narrazione. Egli afferma esplicitamente che non intende mimesi come modalità del *raccontare* ma come l'equivalente di *fingere*, «creare l'azione che si racconta». È come se Ch. Batteux avesse previsto l'interpretazione che avrebbe dato G. Genette (1979:38) ed avesse anticipato le sue obiezioni, condannando la lettura che tende a restringere ciò che è mimetico all'azione narrata (lettura che presuppone mimesi = diegesi) per estendere il suo sistema al di fuori della modalità narrativa ed applicarlo a qualsiasi modellizzazione *artificiale*, purché verosimile, del mondo (natura), includendo esplicitamente in questo mondo il mondo *immaginato*. Il sistema sarebbe formato dalle seguenti opposizioni:

Modello	vs	Natura
Poesia	vs	Realtà
Immaginato	vs	Accaduto
Artificiale	vs	Reale
Verosimile	vs	Storico

Tutte le opposizioni di questo sistema si richiamano vicendevolmente, costituiscono nello stesso tempo singolarità ed identità. Ma è interessante mettere in rilievo l'interdipendenza, nell'argomentazione del libro di Batteux, fra tre termini: *modello*, *verosimile* e *artificiale*, dato che i secondi spiegano il senso esatto del primo. Per Batteux, la qualità del verosimile non si riferisce soltanto ai fatti narrati o rappresentati, ma è condizione della modellizzazione stessa e per questo diventa importante la sfumatura introdotta dall'aggettivo «artificiale». La verosimiglianza non è una condizione di esistenza «più reale», ma è l'argomento specifico di un'esistenza propriamente «finzionale». Il verosimile per Batteux è garanzia di finzione e non riduzione della stessa ad un piano di realtà naturale. È in questo modo che il sistema persiste nella sua specificità essenziale e comune a tutte le arti, si riferiscano o meno

a fatti accaduti. L'ottica adottata dagli esegeti rinascimentali era esattamente l'opposto: il verosimile non era la possibilità dell'immaginazione, come per Batteux, ma si qualificava semmai come un ritaglio e una limitazione del piano realista. J. Bruck (1982) ha messo in rilievo l'ottica della filosofia — e dell'ideologia — realista coestensiva al dibattito sulla mimesi. Batteux, collocando il verosimile non sul piano del reale-veritiero, ma precisamente in un altro luogo del sistema, nell'altra colonna delle opposizioni, cioè a dire, sullo stesso piano di «artificiale», rende con ciò manifesto il suo funzionamento come garanzia del fatto che l'arte non è copia bruta, ma *modello*, immaginato, artificiale, finto. Il verosimile, la finzione, la mimesi, il *poiein*, si collocano sullo stesso piano e rappresentano l'ambito della creazione di *modelli della realtà*, lo spazio indispensabile per garantire la creazione artistica.

Più avanti Batteux è, se possibile, ancora più esplicito nell'affermare lo stretto legame tra la mimesi e la «creazione immaginaria», allorché dice: «In breve, un'imitazione in cui si veda la natura non come essa è in se stessa, ma quale potrebbe essere, come potrebbe essere concepita mediante lo spirito» (*ibidem*, p. 48).

Ed è proprio qui che l'esistenza artificiale si qualifica come la garanzia della creazione di un mondo possibile, per mezzo della verosimiglianza; con ciò, verosimile e mondo possibile diventano sinonimi e aprono interessanti prospettive d'indagine in coincidenza con i concetti attualmente in vigore nella teoria semantica della «finzionalità». Infine, il sistema è completato da un nuovo funtivo, quello della *totalità*:

«[Zeusi] si formò nello spirito un'idea artificiale che risultò da tutti quei tratti riuniti: e questa idea fu il prototipo o il modello del suo quadro, che fu verosimile e poetico nella sua totalità e non fu vero e storico che nelle sue parti prese separatamente» (p. 49).

In modo che l'*imitazione finzionale* appare completata da questa nuova opposizione «totalità vs particolarità», che chiude il sistema:

		artificiale	vs	naturale	
MODELLO	<		vs		> OGGETTO
		totalità	vs	particolare	

L'esempio che egli aggiunge sulla misantropia in Molière è

definitivo ed emblematico. Molière non disegna il ritratto dei misantropi, ma rappresenta la misantropia, la sua stilizzazione o modellizzazione artistica.

Non è possibile seguire in dettaglio tutte le argomentazioni di Batteux, benché esse siano preziose ed aiutino a capire la successiva teoria della «finzionalità» della lirica. Per esempio l'espulsione, dal regno della poesia (della letteratura), dell'oratoria, come arte del vero e, per lo stesso motivo, del poema storico e didattico proprio perché versioni del contingente (cfr. pp. 58-60). Oppure, il chiarimento fornito da Batteux a p. 101 sul termine «finzione», con la raccolta delle sue possibili diverse accezioni per stabilire infine un collegamento con *fingere* come imitazione artificiale e, quindi, con *contraffare*, cioè con creazione.

È all'interno di questo sistema che diventa coerente l'affermazione volta a riconoscere nella poesia lirica un'altra forma di imitazione e, quindi, di creazione «finzionale». E anche se Batteux (p. 143) riconosce che «apparentemente» la poesia lirica sembra accogliere di mala voglia il principio «finzionale», tutto il capitolo X della terza parte del suo libro è dedicato a evitare le obiezioni generate da questa difficoltà apparente. Riassume gli argomenti contrari nell'affermazione secondo cui i sentimenti delle poesie liriche si presentano come veritieri e, di conseguenza, non sembrano possedere la caratteristica di imitazione (finzione). Quello che G. Genette (1979:38) chiamerà «schermo di finzione» per i sentimenti espressi nella lirica, non è per Batteux un semplice spunto d'argomentazione minore, ma la conseguenza di tutto il sistema e il suo principio fondamentale. In base a questo principio la possibilità d'esistenza di sentimenti *simulati* non si qualifica come una acrobazia argomentativa, ma come la coerente conseguenza del rapporto tra la lirica e il principio di *poiesis* in quanto costruzione immaginaria. L'essere fondamentalmente un modello artificiale o una costruzione artistica rende inoperante l'opposizione sentimenti veritieri/sentimenti non veritieri, e la restringe esclusivamente al livello dell'*oggetto* imitato, senza contemplare il principio dell'imitazione stessa. In entrambi i casi (sentimenti veritieri/non veritieri) agisce il fenomeno capitale del verosimile poetico come modellizzazione. Così come nel racconto o nel dramma le azioni narrate possono essere o non essere accadute giacché questa circostanza non conferisce loro maggiore (o

minore) poeticità, nella lirica dovrebbe valere lo stesso principio: il fatto che siano sentimenti veramente sentiti o immaginati tali (cioè, simulati) non intacca la loro artisticità. In entrambi i casi, argomenta Batteux, la poesia lirica rappresenta ciò che è generalmente verosimile, il valore estensibile all'insieme degli uomini, la sua *somiglianza* rispetto agli altri e la rappresentazione di ciò che è umano in genere, verosimile e non vero, artistico e non reale, modello e non natura, parola immaginaria e non comunicazione storica. Se non fosse così, l'opposizione verità poetica/verità storica non avrebbe peso nella lirica e il valore del poema sarebbe limitato al suo virtuale adeguamento all'oggetto storico particolare, cosa che affiderebbe la poesia nelle mani della dimensione biografica privata e costringerebbe la lirica ad uscire dal dominio della letteratura per entrare in quello della comunicazione naturale.

Per Batteux, invece, ed è questa l'essenza di tutto il suo ragionamento, l'asse definitore della lirica non può essere quello del sentimento veramente sentito/non veramente sentito, giacché *entrambi*, il vero e il falso, sono soltanto materia, oggetto al servizio della forma artistica, la quale si qualificherà sempre — Batteux parla a questo proposito di «ispirazione» (p. 146) — come capacità di rappresentare ciò che è umano e generalmente verosimile, cioè come capacità di raffigurare qualsiasi oggetto poeticamente.

A questo proposito è molto interessante la risposta data da Batteux ad una confutazione della sua teoria fatta da Johann Adolf Schlegel. Costui aveva confutato la teoria di Batteux affermando che i sentimenti poetici «possono essere veri» e che il poeta in moltissimi casi canta i suoi sentimenti reali e non sentimenti simulati. Risponde Batteux: «Je n'avais à y prouver que deux choses: la première, que les sentiments peuvent être feints comme les actions; qu'étant partie de la nature, ils peuvent être imités comme le reste. Je crois que M. Schlegel conviendra que cela est vrai. La seconde, que tous les sentiments exprimés dans la lyrique, feints ou vrais, doivent être soumis aux règles de l'imitation poétique, c'est-à-dire qu'ils doivent être vraisemblables, choisis, soutenus, aussi parfaits qu'ils peuvent l'être en leur genre; et enfin rendus avec toutes les grâces et toute la force de l'expression poétique. C'est le sens du principe de l'imitation, c'en est l'esprit» (cit. da G. Genette 1979:42).

La cosa più importante dell'argomentazione di Batteux non è

tanto la *possibilità* che i sentimenti siano simulati (argomento, per altro, tutt'altro che spregevole se riferito a secoli interi di poesia non romantico-espressiva), quanto piuttosto l'affermazione successiva: l'essere irrilevante la loro veridicità o simulazione, giacché si tratta di semplice materia oggettuale, trattata dal poeta in modo da poter essere sottomessa al principio dell'imitazione verosimile per mezzo del quale i sentimenti si generalizzano e raggiungono una dimensione poetica, ormai ristretta unicamente alla sua capacità di rappresentare le cose umane per mezzo di una qualità specifica dell'espressione poetica. Quindi, il campo di battaglia non è proposto dalla possibilità di verità/finzione (come ritiene Genette 1979:42), ma dal principio di opposizione tra il reale particolare vs l'universale artistico; anche se i sentimenti sono veri non sono per ciò stesso più poetici o meno poetici. Batteux colloca la sua argomentazione al di fuori del terreno dell'*oggettualità* (il particolare storico) e lo innalza al livello del *formale*, il principio della costruzione poetica artificiale verosimile ottenuto per mezzo di un'espressione di qualità poetica.

3. *La lirica e alcuni fondamenti della teoria della «finzionalità»*

3.0. L'oblio al quale fu sottoposto Batteux, dovuto al pregiudizio che egli fosse un cieco classicista ortodosso, ha compromesso in notevole misura la possibilità di mettere in relazione le moderne teorie sulla «finzionalità» con i suoi argomenti, anche se questi ultimi non solo prefigurano ma addirittura sviluppano in modo decisivo alcune di queste teorie. Nella parte restante di questo lavoro mi ripropongo di prendere in considerazione alcuni argomenti della teoria contemporanea che potrebbero appoggiare le parole di Batteux in difesa di una considerazione della lirica come finzione.

3.1. La frequenza sempre maggiore con cui la teoria letteraria contemporanea fa riferimento alla «finzionalità» del testo lirico, trova spiegazione nel progressivo trasferimento della teoria della «finzionalità» dagli ambiti puramente semantico-estensionali, concernenti il rapporto testo-referente (e concretamente il problema del «realismo» nella narrativa), agli ambiti semantico-

intensionali e a quelli pragmatici, nella misura in cui la «finzionalità» non è un problema di referenza ma di costituzione della stessa testualità letteraria e quindi interessa la totalità degli ambiti e dei piani della comunicazione semiotico-letteraria. A questo proposito A. García Berrio (1989:335) afferma: «La costruzione "finzionale", benché operante nell'ambito dell'opera letteraria e, in specie, nell'ambito della connessione tra testo e referente, interessa la totalità del fatto letterario, l'insieme delle sue dimensioni semiotiche: sintattica, semantica e pragmatica». In questo stesso trattato (*Teoría de la literatura*) stabilisce espliciti collegamenti — che Batteux avrebbe sicuramente gradito — tra i principi di «finzionalità» e di poeticità come consacrazione dell'ambito creativo del *poiein*, cioè a dire, della modellizzazione o duplicazione o creazione del mondo che concerne sia gli ambiti di produzione, sia quelli della testualità e della ricezione, da cui discenderà una chiara difesa del testo lirico come testo «finzionale» (*ibidem*, 340-349, e A. García Berrio 1988: 55-57).

Questa difesa, pertanto, trova la sua prima base d'appoggio nello specifico riconoscimento della «finzionalità» come tratto che si riferisce alla costituzione stessa della testualità letteraria, oltre che concernente la costituzione del referente, per altro intimamente unito al fattore costruttivo di questa testualità e da esso inseparabile, così come trova una base d'appoggio nel riconoscimento della specificità della comunicazione letteraria, di quel «parlare immaginario», nella felice definizione di F. Martínez Bonati (1960). Di fatto, il carattere «finzionale» del testo lirico palesa interdipendenza con la caratteristica specifica della comunicazione letteraria intesa come *parlare rappresentato*.

La comunicazione lirica, che possiede specificità pragmatiche come ho evidenziato in altro luogo (cfr. J.M. Pozuelo 1988, 213-225 e J.M. Pozuelo 1990), non cessa di essere interessata, in quanto comunicazione letteraria, dall'intrinseca natura ontologica della costituzione del fenomeno letterario che presuppone sempre un parlante fittizio «elemento necessario di ogni letteratura» (Martínez Bonati 1960: 149), sicché la separazione di narrazione, dramma e lirica non potrà mai essere giustificata dall'indole della sua soggettività o dall'apparente specificità della lirica in ordine a una più diretta espressività dell'io-parlante. La critica puntuale fatta da Martínez Bonati alla concezione vossleriana del linguag-

gio, che ha interessato, in quanto concezione idealistico-romantica, più direttamente la definizione del poema lirico come espressione della soggettività del poeta o parlante reale, riferisce puntualmente argomenti ricchi di ingegno e di solidi fondamenti, ai quali rinvio il lettore interessato, argomenti che da soli sarebbero sufficienti a qualificare in modo «finzionale» la comunicazione lirica come quel «parlare immaginario» che le compete (cfr. F. Martínez Bonati 1960: 140-149 e 174 ss.; B. Smith ha formulato argomenti affini in difesa della poesia come finzione: cfr. B.H. Smith 1978: 14-40).

3.2. Un secondo momento teorico che potrebbe oggi appoggiare la «finzionalità» del testo lirico lo si riscontra nello sviluppo conseguito dalle indagini sulle macrostrutture come rappresentazioni complesse della configurazione di mondi immaginari, in particolare, dalla *teoria dei mondi possibili*, che concerne anche la lirica nella misura in cui il testo lirico prospetta le stesse dimensioni di organizzazione di mondi e sottomondi di un qualsiasi altro testo letterario. Nelle parole di C. Segre: «Ogni opera letteraria, ma in particolare se di carattere fantastico, istituisce in effetti un *mondo possibile*, diverso da quello dell'esperienza, che è necessario e sufficiente sottostia a proprie regole di coerenza» (cfr. C. Segre 1985: 220 e anche U. Volli 1978; L. Doležel 1979 e 1988; T. Albadalejo 1986, 1990; A. García Berrio 1989: 341).

L'asse portante di questa concezione, relativa al testo lirico, è dato dall'evidente interdipendenza tra costruzione testuale e costituzione del referente. «Il referente dell'enunciato "finzionale" esiste soltanto perché è stato creato intenzionalmente nel momento in cui si è realizzata la costruzione "finzionale", cioè a dire, il testo che costituisce la rappresentazione di questo referente. Considerato come mondo "finzionale", il referente è un'autentica realtà *poietica*, costruita, cioè, artisticamente... l'oggetto insomma acquista l'esistenza che gli viene trasmessa dalla costruzione "finzionale" alla quale appartiene» (A. García Berrio 1989:337). In effetti, la semantica letteraria ha abbandonato la tradizionale immagine di una realtà extratestuale (sia a livello del mondo rappresentato sia a livello della sua produzione da parte di un emittente) opposta al testo, come se quest'ultimo fosse la rappresentazione di un mondo già esistente che il testo letterario rifletterebbe o di-

rebbe. Quando Batteux metteva in relazione modello-verosimiglianza-*poiein* stava anticipando delle indagini, ora ampiamente consolidate, sulla «intensionalizzazione della estensione» (nei termini di T. Albaladejo), la quale prende le mosse dalla stretta dipendenza del referente dal «modello del mondo» o dalla serie di istruzioni che sorreggono la «rappresentazione di un testo». La «componente di costituzione del modello del mondo», nelle analisi di J.S. Petöfi (1979) e di T. Albaladejo (1983; 1986), altro non è se non il passo previo e indispensabile per il conseguimento stesso del referente testuale. Come propone L. Doležel (1988:484-485), i mondi «finzionali» possibili possono accedere al mondo attuale soltanto attraverso il processo instaurato dal *canale semiotico*, che concerne tanto le costruzioni sintattiche, quanto quelle semantiche e pragmatiche. In breve: «The construction of fictional possible worlds occurs, primarily, in diverse cultural activities—poetry and music composition, mythology and story telling [...] Many semiotic systems-language, gestures, motions, colours, shapes, tones ecc. — serve as media of fictional world—construction. Literary fictions are constructed in the creative act of the poetic imagination, in the activity of *poiesis*. Literary text is the medium of this activity. With the semiotic potentials of the literary text, the poet brings into fictional existence a possible world which did not exist prior to his poietic act» (*ibidem*, 489).

Non è certo un caso che nel testo di Doležel, che offre un ottimo riassunto di un'ampia linea d'indagine attuale sulla costruzione di mondi «finzionali» in letteratura, non è un caso, dicevo, che in questo testo sia scivolato il termine greco *poiesis*, ripreso nella funzione che gli aveva assegnato Batteux, cioè a dire, non nella sua virtualità mimetico-rappresentativa (quella che Doležel chiama «funzione mimetica») ma nella sua virtualità mimetico-produttiva, nella sfera di creazione di modelli di realtà *verosimili*. In questo senso tutta la tradizione teorico-letteraria sulla verosimiglianza come possibilità si allaccia direttamente — e ciò era chiaramente visibile, come si è detto, nel libro di Batteux — alla semantica dei mondi possibili «finzionali». Il verosimile non è condizione per il reale ma garanzia per una costruzione modellizzante (non «naturale» ma «artificiale», diceva Batteux) di un modello possibile di realtà, di un mondo immaginato.

Insistere sul fatto che i mondi possibili siano creazioni dell'attività testuale significa garantire contemporaneamente l'allontanamento dai tre grandi schemi che hanno impedito tradizionalmente lo sviluppo della semantica letteraria, tre schemi che in forma di *funzioni mimetiche* riproduttive e non produttive sono accolti dallo stesso Doležel (1988:476 ss.):

Mimetic function: Fictional particular P/f/ represents actual particular P/a/.

Universalist version: Fictional particular P/f/ represents actual universal U/a/.

Pseudomimetic function: Actual source S/a/ represents (i.e. provides the representation) of fictional particular P/f.

La *funzione pseudomimetica* è stata, e lo si può vedere nel libro citato di Martínez Bonati, quella che più direttamente ha pregiudicato il riconoscimento della lirica come attività «finzionale», facendo risalire costantemente la spiegazione della testualità produttrice di mondo a una fonte originaria (il poeta, i suoi sentimenti o le sue idee), semplicemente rappresentata o riprodotta da questo mondo testuale, dando quindi al testo una dimensione di imitazione naturale e ignorando la sua ineludibile dimensione di «parlare immaginario».

Concluderò questo punto relativo alla «costruzione del referente» con la teoria di B. Harsaw (1984) sull'*Internal Field of Reference* (I.F.R.), teoria sulla creazione del mondo testuale estensibile integralmente al testo lirico. B. Harsaw condivide pienamente l'idea che l'I.F.R. dei testi è allo stesso tempo la costruzione e il costruito, ogni volta che i testi letterari costruiscono il proprio I.F.R. nello stesso momento in cui vi fanno riferimento. Il testo lirico costruisce la propria realtà referenziale nel momento in cui la descrive (B. Harsaw 1984: 232).

Le ricerche di T. Albaladejo Mayordomo hanno raggiunto lo scopo di mettere in relazione tutta questa linea d'indagine con le basi tradizionali del pensiero sulla *mimesi* aristotelica e anche con lo schema di produzione testuale della retorica, al cui riguardo si è dimostrata brillante la ricerca recente di F. Chico (1988). Nel leggere Batteux abbiamo percepito la sua sicura coscienza del fatto che nel pensiero aristotelico si riscontra non solo la base

della teoria della «finzionalità» (cosa da sempre ben nota), ma anche che la sua apertura alla lirica, inserita in questa teoria dal trattatista francese, raggiunge il nucleo profondo della stessa; lo sviluppo di questa connessione, per quel che riguarda il profilo delle necessarie congiunzioni tra il pensiero aristotelico e la teoria semantico-testuale, è stato realizzato da T. Albaladejo, dapprima in rapporto al testo narrativo (Albaladejo 1986) e poi nella più ampia prospettiva della sua teoria semantica globale con espliciti riconoscimenti del fatto che il testo lirico è «finzionale» nella misura in cui lo è ogni testo letterario (T. Albaladejo 1990: 47-70). Essendo di grande interesse ai fini della ricostruzione della base teorica stessa del pensiero di Batteux e della sua possibile estensione alle moderne teorie sulla semantica della «finzionalità», riassumo qui la teoria di T. Albaladejo. La quale si basa per intero su una duplice lettura del concetto storico di mimesi: come processo o operazione e allo stesso tempo come risultato, ragion per cui la mimesi permette di badare, in necessaria interdipendenza e simultaneità, alla costruzione estensionale del testo letterario ivi rappresentato, e alla configurazione sintattica e semantico-intensionale che all'interno del testo corrisponde a quella costruzione. Ciò consente una lettura della *mimesi* come *poiesis* o processo creatore di realtà e costringe tutta la teoria della «finzionalità» a qualificarsi come lo studio del processo di «intensionalizzazione dell'estensione», un fatto che agganciato al sistema della Retorica rende interdipendenti e indivisibili *res* estensionale e *res* intensionale, *dispositio* ed *elocutio* (cfr. T. Albaladejo 1990: 45-51). L'interpretazione uniforme che Albaladejo e Batteux danno al concetto di mimesi aristotelica è appunto quella che consente la sua estensione al testo lirico (*ibidem*, 56 e 96-97).

3.3. La «finzionalità» del testo lirico è stata più difficile da riconoscere nella teoria proprio perché maggiore era il grado di necessità prospettato da questo tratto per l'attribuzione di indici di letterarietà dei testi in prosa, mentre il testo lirico demandava la sua letterarietà ad altri indici (fonologici, sintattico-intensionali). Ma questa differenza di necessità della teoria nello spiegare il processo di letterarietà (che nel caso della narrativa si orientò verso il riconoscimento di un suo status «finzionale»), ha trascurato delle evidenze che non si possono ulteriormente eludere. Forse con-

viene insistere sul fatto che il concetto chiave potrebbe essere ancora una volta quello di *verosimiglianza*, così come è stato prospettato da Batteux. Si è, inoltre, dimenticata l'evidenza della condizione ugualmente «generale» e non particolare del mondo creato in un poema, cosa che gli consente di rappresentare sentimenti e prospettive in un ambito umano universale. Questa capacità invita ad associare il concetto di verosimiglianza (così come aveva fatto Batteux) al piano della modelizzazione artificiale, e alla generalità più che alla particolarità o alla naturalezza. Solo allora possiamo cogliere la competenza del testo lirico, quando si affranca dal dominio della realtà rappresentata per diventare caratteristica della rappresentazione stessa. Appare curioso, a questo riguardo, che sia stato negato carattere «finzionale» alla costruzione testuale lirica e che, nello stesso tempo, proprio questo genere letterario si presenti come responsabile delle maggiori sfide nell'ambito della creazione di mondi immaginari. Tutti sanno che nella lirica hanno trovato tradizionalmente riparo i gradi più alti di illusione fantastica ed irreale, in parallelo con una maggiore esigenza di cooperazione immaginaria da parte del lettore. I mondi e i sottomondi contemplati dalla produzione di un qualsiasi grande poeta sono assai spesso complessi e così altamente rappresentativi degli schemi di funzionamento antropologico che il loro indice di «generalità» tanto più cresce quanto maggiore è la loro fortuna in merito all'espressione della peculiare densità e spessore dell'immaginazione umana. In questo senso le indagini attuali sulla poetica dell'immaginario mettono proprio in rilievo la riproduzione, in ambito lirico, di schemi primari e basici dell'antropologia culturale, cosa che potrebbe conferire al concetto di verosimiglianza una nuova giustificazione ai fini di una sua applicazione al testo lirico (cfr. J. Burgos 1982 e A. García Berrio 1985 e 1989 cap. III).

Come si è visto, non era certo questo un argomento minore in Ch. Batteux, anzi, risultò decisivo nella sua polemica con il padre degli Schlegel in base all'affermazione che la «finzionalità» della lirica non traspariva dall'espediente della verità o della falsità dei sentimenti espressi, ma dalla loro capacità di apparire verosimili; ed abbiamo già commentato la contiguità tra verosimiglianza e «generalità» nel pensiero classico e nello stesso Batteux.

Forse una delle vie d'indagine più necessarie per l'analisi

dello statuto della finzione lirica consiste proprio nel modo di articolazione della sua «rappresentatività». Com'è noto, la *teoria dei mondi possibili* ha articolato l'inserzione testuale degli stessi sul perno fondamentale del personaggio. Il mondo del referente testuale è diviso in tanti mondi (e sottomondi) quanti sono i personaggi che lo costituiscono ed ognuno di questi è, a sua volta, diviso in vari sottomondi: il sottomondo reale effettivo, il sottomondo noto, il sottomondo desiderato ecc. (cfr. T. Albaladejo 1986: 69-91 e L. Doležel 1979). Il tradizionale orientamento della teoria dei mondi possibili verso i testi narrativi ha reso imprescindibile il rapporto mondo = persona; logico chiedersi quale potrebbe essere l'articolazione di questa finzione rappresentativa nel testo lirico. Tutta la teoria dei generi concordamente afferma il fondamentale rapporto tra il testo lirico e una struttura dell'io, quella dell'io-lirico (cfr., soprattutto, K. Hamburger 1957). Ma supera i limiti e i propositi di questo articolo un'eventuale risposta alla domanda appena formulata: la darò in altra sede. E tuttavia, mi sia concesso di esprimere due o tre idee utili forse a determinare, quanto meno, il carattere del problema.

La prima idea è che la costituzione del mondo del referente testuale nel testo lirico non si suddivide in mondi a seconda delle persone, bensì in stretta dipendenza con il parlare del soggetto lirico, in quanto parlante che instaura il mondo al quale appare sottomessa ogni referenza. F. Martínez Bonati ha caratterizzato questo «parlare» del soggetto lirico come una rivelazione dell'essere diversa dal parlare tematico dell'epica e della filosofia (Martínez Bonati 1960: 175-176). Sarebbe doveroso, anche se ora mi limito a segnalarlo, stabilire un rapporto comparativo tra il differente *indice di costituzione della realtà* del parlare lirico e i diversi strati del parlare narrativo. Non condivido l'idea, esposta marginalmente da C. Guillén (1985:214), che la finzione lirica si moduli negli stessi termini di ciò che Stanzel (1979) definisce: «situazione personale». Al contrario, io credo che maggiore convenienza allo schema di creazione e di costituzione del mondo nella lirica derivi dalla sua possibile simmetria con la narrazione autoriale onnisciente. Nella lirica, infatti, si prospetta il paradosso che essa sia l'ambito di realizzazione enunciativa della prima persona e che il suo linguaggio sia un linguaggio «personale» (di un personaggio soggetto = io lirico), e che goda, nello stesso tempo, per ciò che ri-

guarda la sua *autentificazione* (Martínez Bonati 1960: 58-70 e L. Doležel 1980: 12), dello statuto di verità concesso alle forme del cosiddetto narratore non personale, di «Er-form narrator» nella terminologia di Doležel. Il grado di autorità e di costituzione della verità nelle cose dette dal parlante lirico, quindi il suo grado di affidabilità, dev'essere, secondo me, equivalente e non inferiore a quello stabilito dalla narratologia per quelle forme di costituzione del discorso del narratore — possessore del massimo statuto di autenticazione — che Martínez Bonati ha studiato nell'ambito della struttura del genere narrativo. Ad ogni buon conto, l'approfondimento e il consolidamento di questa ipotesi condurrebbe questo lavoro ben al di là dei limiti prefissi.

4. *Conclusione*

I riferimenti a varie teorie attuali hanno voluto dimostrare che il sostegno dato da Cascales e ancor più da Batteux all'idea di un carattere mimetico (nel senso di «finzionale») della lirica, non è spropositato, anzi, potrebbe essere ampiamente difeso al giorno d'oggi. Tuttavia, questa problematica non è ancora stata accolta dai trattati sui generi letterari, per la maggior parte ancora legati ai vecchi schemi ereditati dalla tradizione romantico-idealista che continua ad associare l'io lirico con espressione non «finzionale», e soggettività con rappresentazione veritiera (o «più veritiera»).

Ciascuno dei riferimenti citati sarebbe passibile di sviluppo visto che esistono al giorno d'oggi eccellenti cardini argomentativi in appoggio all'idea esposta da Batteux. In realtà, la lettura del brillante libro di Martínez Bonati (1960) sul *parlare immaginario* offre già di per sé così solide argomentazioni sul parlare lirico come parlare immaginario (essendo, com'è, parlare letterario) da rendere superflue ulteriori citazioni. Non per nulla, il saggio di B.H. Smith (1978), che si configura come una sintesi degli argomenti di F. Martínez Bonati, si avvale del significativo titolo «Poetry as Fiction», lo stesso titolo che io ho voluto dare a questo mio lavoro.

Le diverse teorie attuali, qui soltanto menzionate, dimostrano che la difesa del genere denominato lirica sul piano della costruzione «finzionale» è qualcosa di più di una semplice piroetta ar-

gomentativa realizzata da un aristotelista ciecamente ortodosso. Forse, la sua ortodossia si qualifica adesso come una splendida coincidenza tra il classico Aristotele, il neoclassico Batteux e la teoria attuale sulla portata del verbo *poiein*, radice di poesia e di poema.

Bibliografia

Albaladejo Mayordomo, T.
1983 *Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico textual*, in «Lingua e Stile», XVIII, 1, pp. 3-43.
1986 *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad.
1990 *Semántica de la Ficción realista* in corso di stampa. Utilizzo e cito da un esemplare mimeografato, Universidad de Valladolid.

Aristóteles
Poetica, Edición trilingüe de V. García Yebra, Madrid, Gredos 1974.

Bal, M
1982 *Mimesis and Genre Theory in Aristotle «Poetics»*, in «Poetics Today», 3, 1, pp. 171-180.

Batteux, Ch.
1746 *Le Belle Arti ricondotte ad unico principio*, Bologna, Il Mulino, 1983.

Bruck, J.
1982 *From Aristotelian Mimesis to «bourgeois» Realism*, in «Poetics» 11, 3, pp. 189-202.

Burgos, J.
1982 *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil.

Chico Rico, F.
1988 *Pragmática y costrucción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Alicante, Universidad.

Doležel, L.
1979 *Extensional and Intensional Narrative Worlds*, in «Poetics», 8, pp. 193-211.
1980 *Truth and Authenticity in Narrative*, in «Poetics Today», 1, 3, pp. 7-25.
1988 *Mimesis and Possible World*, in «Poetics Today», 9, 3, pp. 475-495.

Dronke, P.
1978 *La lírica en la Edad Media*, Barcellona, Seix Barral.

García Berrio, A.
1985 *La construcción imaginaria en «Cántico» de Jorge Guillén*, Limoges, Trames.
1988[2] *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las «Tablas Poéticas» de Cascales*, Madrid, Taurus (seconda edizione riveduta. La prima è del 1975).
1989 *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra.

Genette,G.
1979 *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil.

Guillén, C.
1971 *Literature as System*, Princeton, Princeton University Press.

1985 *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Crítica.
Hamburger, K.
1957 *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986.
Harsaw (Hrushovsky), B.
1984 *Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework*, in «Poetics Today», 5, 2, pp. 227-251.
Hernadi, P.
1972 *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona, Bosch, 1978.
Martínez Bonati, F.
1960 *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel, 1983.
Petöfi, J.S. y A. García Berrio
1979 *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación.
Pozuelo Yvancos, J.M.
1988 *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
1988b *Del Formalismo a la Neorretórica*, Madrid, Taurus.
1990 *Pragmatics, Poetry and Metapoetry in V. Aleixandre's «El Poeta»*, in J.S. Petöfi (ed.), *Approaches to Poetry*, Berlin-New York, De Gruyter (in corso di stampa).
Reisz de Rivarola, S.
1979 *Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria*, in «Lexis», 3, 2, pp. 99-169.
Ricoeur, P.
1983 *Temps et récit I*, Paris, Seuil.
Searle, J.R.
1975 *The Logical Status of Fictional Discourse*, in «New Literary History», VI, pp. 319-332.
Schaeffer, J.M.
1983 *Du texte au genre. Notes sur la problématique générique*, in «Poétique», 53, pp. 3-18.
Segre, C.
1985 *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi.
Smith, B.H.
1978 *On the Margins of Discourse. The Relation of Literature to Language*, Chicago, The Chicago University Press.
Stänzel, F.K.
1979 *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press.
Volli, U.
1978 *Mondi possibili, logica, semiotica*, in «Versus», 16-20, pp. 123-148.
Zgorzelski, A.
1984 *On differentiating Fantastic Fiction: Some Supragenological Distinctions in Literature*, in «Poetics Today», 5, 2, pp. 299-307.
Zumthor, P.
1972 *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil.