



Scuola Dottorale Internazionale di Studi Umanistici

Facoltà di Lettere e Filosofia

Ciclo XXIII

SSD: L-FIL-LET/11

Sulle prose inedite di Lorenzo Calogero.

Elementi di estetica e di poetica nei quaderni degli anni 1950-1955

Direttore della SDISU

prof. Roberto De Gaetano

Supervisori

prof. Mario Sechi

prof.ssa Caterina Verbaro

Candidato

Sonia Rovito

Coordinatore dell'Indirizzo

prof. ssa Margherita Ganeri

Quanto più il pensiero è originario, tanto più ricco diventa il suo impensato. L'impensato è il dono più alto che un pensiero possa offrire.

(Heidegger)

Introduzione

Il caso Calogero. Per una nuova stagione di studi

Il primo a raccontare la storia di Lorenzo Calogero è stato Giuseppe Tedeschi che nella sua prefazione al primo volume delle raccolte poetiche edito da Roberto Lerici nel 1962, dedica un'ampia parentesi narrativa all'intensità del transfert vita-poesia che ha così profondamente segnato l'esistenza del poeta¹. La pubblicazione del prestigioso volume rosso – lodevole, ma tuttavia carente di verifiche filologiche – ha dato avvio, come oramai ben noto, al “caso Calogero” ed alla vasta risonanza editoriale che ne è brevemente seguita. Come ci ricorda Tedeschi in una più recente e documentata monografia, Calogero dopo essere stato ignorato per anni dagli editori ai quali chiedeva una legittimazione alla sua opera², è stato

¹ Cfr. C. Verbaro, *I margini del sogno. La poesia di Lorenzo Calogero*, Edizioni ETS, Pisa 2011, p. 13.

² La complessa vicenda editoriale di Calogero, caratterizzata da una storia ininterrotta di tentativi di dare voce alla sua parola poetica, porta i segni, di «sinistri colpi di sfortuna». Nel 1934, il poeta intraprende il cammino verso la possibilità di un riconoscimento alla sua disperata dedizione poetica. Scopre, infatti, il «Il Frontespizio» e decide di inviare alcuni suoi versi a Bargellini, che a quell'epoca era tra i direttori della rivista. I versi saranno rispediti a Calogero poiché ritenuti non adeguati alla pubblicazione a causa, come scrive Bargellini nella sua lettera di risposta, dell'assenza di «un piglio lirico risoluto». Manda versi a premi e riviste, tra cui il settimanale fascista di Lucca «L'Artiglio» che decide di pubblicare alcune poesie in un'antologia della Centauro Editore. La stessa Casa Editrice, nel 1936, farà uscire, a spese del poeta, la sua prima raccolta, dal titolo *Poco suono*. Dopo il primo fallito tentativo con «Il Frontespizio», nel 1935, rincuorato forse dal premio di mille lire riconosciutogli dalla Reale Accademia d'Italia per sovvenzione agli studi, scrive a Betocchi e gli invia il suo manoscritto. Anche questa volta, il giudizio di Betocchi, che di fronte alla quantità dei versi inviati lo invitava a fare atto di «di modesta umiltà», esclude ogni speranza di pubblicazione. A queste prime lettere inviate a Betocchi ne seguiranno, negli anni successivi, molte altre fino a quando, nel 1939, la corrispondenza si interromperà per riprendere nuovamente nel 1955. Si tratta di lettere fitte di complesse ed articolate riflessioni sull'arte come «autobiografia degli elementi autobiografici.» A Betocchi, Calogero chiede giudizi sui suoi versi con la speranza di poter ricevere un riconoscimento da parte di quella critica che, secondo il poeta, «non distrugge mai le fonti della poesia, ma per un certo tempo le attenua e le allenta, indirizzandole come capacità lirica verso un punto più alto». Dopo questo “primo tempo” della sua produzione poetica, Calogero decide di riflettere sulla possibilità di tentare il controllo della sua ossessione verso la poesia, per perseguire l'idea di una vita che si risolve nella “socievolezza” a cui è stato, per molto tempo, del tutto estraneo. Nella premessa al volume di *Opere poetiche*, Tedeschi ritiene

esaltato e osannato dai maggiori poeti e studiosi della poesia del Novecento³. Di lui hanno scritto Ungaretti, che ha dichiarato con convinzione come la poesia di Calogero «ci ha diminuiti tutti»⁴, Montale che ha escluso ogni possibilità di errore di fronte alle capacità poetiche di Calogero scrivendo sul *Corriere della sera*:

che Calogero, nel quinquennio 1940-1945, abbia deciso di tenere a distanza la poesia per dedicarsi completamente all'esercizio della sua professione di medico. Dai quaderni dell'archivio, emerge, invece, che il poeta, anche in questo periodo, continua il suo ininterrotto versificare e non smette di interrogarsi su tutto quello che vale di più nella vita e che egli identifica nella «preparazione alla vita». Dal 1946 al 1952 Calogero scrive le poesie che saranno inserite nelle raccolte *Ma questo* e *Come in dittici*, entrambe pubblicate dalla casa editrice Maia di Siena, rispettivamente nel 1955 e nel 1956. Anche in questo periodo non si placa l'ansia di far superare alla sua parola poetica le frontiere dell'isolamento letterario al quale le opere sembrano tragicamente destinate. L'ossessione del suo versificare insegue la speranza di raggiungere la dimensione nella quale, come scrive Calogero in un dei suoi quaderni, «la poesia diventi un lavoro come tutti gli altri». Continua così, ad inviare dattiloscritti a poeti, case editrici nazionali e locali per una possibile pubblicazione. Da un quaderno del 1947, emerge, infatti, a testimonianza di quanto appena detto, una minuta, probabilmente una lettera inviata da Calogero al direttore dell'Editrice Bruzia, al quale chiede di poter pubblicare le sue recenti poesie, così come previsto per ogni aderente al gruppo di associati. Nel 1954, quando il poeta si trova a Campiglia d'Orcia come medico condotto ad interim, decide di inviare due dattiloscritti alla sede di Milano di Einaudi accompagnati da una lettera in cui spiega le ragioni della sua poesia. Giulio Einaudi non riceverà mai i dattiloscritti, forse a causa di una cattiva comunicazione tra le sedi di Milano e Torino. Inutili si riveleranno anche i viaggi che Calogero decide di intraprendere per Milano e Torino, alla ricerca delle ragioni della mancata risposta da parte dell'editore. L'anno successivo, il poeta prova a riscrivere a Einaudi che, questa volta, gli risponde dicendogli che la casa editrice non possiede una collana di poesie. La sua ossessione di divulgare i suoi versi diventa, così, sempre più patologica, come testimoniano le tante lettere e minute rinvenute. Finalmente nel 1955, la casa editrice Maia di Siena pubblica la raccolta *Ma questo*, e come aveva fatto precedentemente con il volume *Poco suono*, il poeta comincia ad inviarla a critici e poeti. Il primo al quale decide di spedirla è Betocchi, ma con scarso successo a causa del cambio di indirizzo dell'autore. Successivamente invia il volume anche alla scrittrice Alba De Cespedes chiedendole di farne una recensione, sarà però solo la segreteria romana dell'autrice a ringraziare Calogero per l'omaggio senza peraltro mai pubblicare alcuna recensione. Nel novembre dello stesso anno, il poeta continua la sua ricerca di un editore e, avendo avuto da «Epoca» l'indirizzo di Sinisgalli, gli invia la raccolta *Ma questo*. Nella sua lunga lettera, Calogero chiede una recensione al volume che gli ha inviato ed anche la prefazione alla raccolta *Come in dittici*, che uscirà poi nel settembre dell'anno successivo, adducendo come motivazione alla sua richiesta quella della non dannosità della scrittura alla «umana famiglia». Sempre per Maia, nel gennaio del 1956, esce *Parole del tempo*. Calogero decide di inviare, ancora una volta, il volume a Bargellini e Betocchi. Le sue condizioni di salute peggiorano, e si sente sempre più smarrito in quel mondo che gli appare così complesso ed enigmatico e nel quale non riesce a muoversi. Le difficoltà a farsi pubblicare da una casa editrice nota e non a pagamento, minano ancora di più il suo stato mentale. La critica continua ad ignorare la sua poesia «serrata», ed in questo universo di silenzio e cecità, solo Sinisgalli gli dimostra l'attenzione che merita, riconoscendo il valore della sua parola poetica e della sua «dedizione disperata e mostruosa» alla scrittura. La parentesi di gioia per Calogero dura poco, poiché i demoni persecutori «tornano a bussare alle sue tempie» e, nonostante gli sforzi di Sinisgalli, che lo porteranno a partecipare e a vincere il Premio Villa San Giovanni, il poeta non riesce a sfuggire al desiderio di rifugiarsi ancora una volta sotto quella che chiama la «cappa plumbea» della sua vita. La ricerca accanita di un editore dura ancora per pochi anni. Prima di decidere di dare un significato ultimo alla sua parola, il poeta invia, nel 1960, gli ultimi manoscritti a Vittorio Sereni e il 18 marzo 1961, ad una settimana dalla morte, scrive la sua ultima lettera a Giuseppe Tedeschi. Dopo la sua scomparsa, avvenuta tra il 22 e il 25 marzo 1961, Giancarlo Vigorelli pubblica un gruppo di suoi versi sull'«Europa Letteraria». Nel 1962 esce il primo volume di *Opere Poetiche* a cura di Roberto Lerici e Giuseppe Tedeschi, che comprende le raccolte *Come in dittici* e gli inediti *Quaderni di Villa Nuccia*, al quale seguirà, nel 1966, la pubblicazione del secondo volume che contiene *Ma questo e Sogno più non ricordo*.

³ Cfr. G. Tedeschi, *Lorenzo Calogero*, Parallelo 38, Reggio Calabria 1996, p. 129.

⁴ *Ibidem*

[...] quel che sembra certo è che [...] fu dotato di un reale temperamento poetico ed è quindi da escludersi un abbaglio da parte di coloro che oggi vogliono rendergli l'onore che gli fu negato in vita [...]. Calogero ha lavorato per molti anni in un incrocio di tendenze, rifiutando tutte per non impoverirsi, interamente posseduto dal demone dell'analogia, della similitudine⁵.

Così come Vigorelli, Zampa, Spagnoletti che hanno espresso giudizi critici altrettanto entusiasti nel descrivere lo “ininterrotto flusso magmatico e poematico del versificare” calogeriano. Il “caso Calogero”, come sottolinea ancora Tedeschi, non ha avuto solo risonanze all'interno del panorama letterario italiano, ma ha accolto altrettanti concordi esaltazioni dalla stampa straniera (fenomeno piuttosto raro se si considerano le difficoltà di circolazione all'estero dei poeti italiani e il dibattito intorno all'utilità delle traduzioni in atto in quel periodo)⁶.

Ai clamori iniziali, che lasciavano presagire lo sviluppo di una rete di indagini critiche del lascito intellettuale ed umano di Calogero, hanno fatto seguito frequenti e talvolta prestigiosi tentativi di approccio all'indagine critica, linguistica e stilistica, ma sono rimasti occasionali o comunque scollegati e perciò inadatti a costruire linee di ricerca feconde di sviluppi progressivi⁷. Il nome di Calogero

⁵ *Ibidem*

⁶ Riportiamo a titolo di esempio alcuni tra i giudizi più rilevanti della stampa straniera: «... si ha l'impressione che tutto si sia sviluppato sotto il livello della coscienza. Le immagini si fondono, le parole si associano stranamente, spesso la sintassi è dislocata, i ritmi quasi ipnotici. Non si può dubitare che questo flusso abbia una forza straordinaria e neppure si può dubitare dell'abilità di Calogero nel disporre le immagini in improvvise giustapposizioni bellissime, né della sua perizia musicale...» (*The Times Literary Supplement*- Londra). Ed ancora nel *Die Welt* di Amburgo: «...l'allegoria domina il suo linguaggio in una forma demoniaca spesso inafferrabile razionalmente e nelle sue poesie trasognate è racchiuso il poeta come vi fosse sepolto. Nulla di concreto, nessuna immagine, nessuna forma resta nelle memoria, ma solo il mormorare della sua anima che vibra sommessamente e pare costretta a esprimersi per puro effetto di magia... » (ivi, pp. 130-131).

⁷ Tra i contributi “meno evasivi” di questi ultimi decenni, come ci ricorda anche Caterina Verbaro nel suo libro, meritano di essere citati almeno Amelia Rosselli, *Un'opera inedita di Calogero e la sua corrispondenza lettera-*

sovente «compare come un provvisorio richiamo nelle antologie e nei manuali, quasi a significare un giudizio ancora sospeso, *sine die*»⁸. Troppo spesso gli interventi critici si sono risolti in analisi intrise di retorica pietistica che hanno contribuito a soffocare l'intensità della voce interrogante del poeta che pone interrogativi di ascolto, di attenzione, di rispetto verso la legittimità della sua poesia. Si tratta di analisi superficiali che scritte sulla scia dell'enfasi scaturita dallo "evento Calogero", anziché gettare luce sulle procedure di costruzione del discorso calogeriano, hanno rischiato di distogliere l'attenzione dall'urgenza di indagine critica dell'intensa e lenta stratificazione del suo lavoro poetico, restituendoci al contrario un'immagine precaria e destabilizzata di un uomo e di un poeta sull'orlo dell'abisso che troppo spesso ha finito con l'essere raffigurato dalla reiterata foto che lo ritrae avvolto nel suo cappotto nero in Piazza Duomo, e che lo cristallizza nell'immaginario collettivo in tutta la sua carica drammatica.

A cinquant'anni dalla morte di Calogero e dopo la nuova collocazione del Fondo calogeriano presso il dipartimento di Filologia dell'Università della Calabria, ci sembra necessario riesaminare alcuni problemi critici ancora oggi aperti

ria, in Ead., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Interlinea, Novara 2004, pp. 109-123, già in versione ampliata in «La Provincia di Catanzaro», Speciale Calogero, *La breve vita e la morte di Lorenzo Calogero*, II, 4, luglio-agosto 1983, pp. 67-77, e in «I quaderni del Battello ebbro», II, 2, aprile 1989, a cura di Loretto Rafanelli, pp. 31-43; Luigi Tassoni, *Lorenzo Calogero e la «vita acre dei segni»*, in Lorenzo Calogero, *Poesie*, a cura di Luigi Tassoni, Rubbettino, Soveria Mannelli 1986, pp. 7-22; Caterina Verbaro, *Le sillabe arcane. Studio sulla poesia di Lorenzo Calogero*, Vallecchi, Firenze 1988 e il recente libro *I margini del sogno. La poesia di Lorenzo Calogero*, cit.; Stefano Giovanardi, *Lorenzo Calogero*, in Maurizio Cucchi e S. Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento. 1945-1955*, Mondadori, Milano 1996, pp. 603-605, nuova edizione ivi, 2004, pp. 554-555. Si vedano inoltre anche i vari saggi compresi in due volumi di Atti di Convegno: AA. VV., *Lorenzo Calogero poeta*, Atti della giornata di studi di Melicuccà, 13 aprile 2002, con interventi di Antonio Piromalli, Tommaso Scapaticci, Carmine Chiodo, Paolo Martino, Qualecultura-Jaka Book, Vibo Valentia 2004, e AA.VV., *Lorenzo Calogero 1910-2010. L'«ombra assidua» della poesia*, Atti del Convegno internazionale dell'Università della Calabria, 4-6 febbraio 2010, Rubbettino, Soveria Mannelli 2010.

⁸ L. Calogero, *Parole del tempo*, a cura di Mario Sechi, Donzelli, Roma 2010, p. XXI.

e dai quali ripartire per ridare avvio al percorso di ricognizione richiesto dal nuovo scenario e anche per poter ripensare ad un'edizione critica dell'opera calogeriana. Primo fra tutti, la formazione culturale e letteraria, le letture, gli studi di Calogero (di cui poco si sa e molto si favoleggia), e che bisognerebbe dedurre in gran parte dall'interno dei quaderni, cioè dalle citazioni o testimonianze indirette ricavabili sempre dai quaderni. Nella prefazione al primo volume delle raccolte e nella sua monografia, Tedeschi scrive quanto segue:

Ho dovuto rovistare tra i suoi libri, tra le sue casse sconnesse, in uno scaffale zoppo per capire quanto ancora mi mancava (e dubitavo) di lui. Il mio dubbio che egli fosse solo un poeta istintivo crollò di fronte alle migliaia di quaderni [...], fitti di appunti e di varianti, di fronte alla notizia datami dal fratello sulle decine di quaderni che distruggeva, di fronte ai libri che possedeva. Tutto Kierkegaard (i *Diari*, *Aut-Aut*, *La Malattia Mortale*, *Timore e Tremore*, *La Ripresa*), quasi tutto Sartre, i testi più importanti di Croce, quelli di Guido De Ruggiero, di Heidegger, Einstein, Ugo Spirito, Nietzsche, Jaspers, Weininger, Mounier, Schopenhauer. Testi fondamentali della poesia tedesca, francese, russa, inglese: Holderlin, Novalis, Hofmannsthal, Rilke, Valéry, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Majakovskij, Joyce, Pound, Eliot. Tutta la poesia italiana, tutto di Ungaretti, di Montale, di Gatto, Sinisgalli, Betocchi, Luzi, De Libero, Tobino, Quasimodo, Campana, le antologie di Falqui e si suoi quaderni i suoi quaderni di *Poesia*, Cardarelli, Saba, Pavese, Parronchi, Zanzotto, Fallacara e tanti altri⁹.

Di queste letture, allo stato attuale di conoscenza dell'archivio, emergono solo poche e sporadiche citazioni esplicite. Se infatti, prendiamo in considerazione il periodo degli anni 1950-1955, che abbiamo scelto come arco temporale di riferimento della nostra analisi dei nuclei tematici calogeriani, è possibile verificare come tra i riferimenti più ricorrenti delle riflessioni calogeriane vi siano quelli a

⁹ G. Tedeschi, *Lorenzo Calogero*, cit., p. 27.

Croce¹⁰ e alle considerazioni intorno all'utilità della poesia, a Kant¹¹, all'esistenza di un "mondo del tutto inafferrabile che appartiene alla prassi" e al "bisogno di una scienza fredda e serena" (di cui non si fa menzione tra i libri rinvenuti da Tedeschi), alla "volontà di potenza" di Nietzsche e alla "volontà pura e semplice" di Schopenhauer¹², all'idealismo¹³, all'esistenzialismo¹⁴, a Freud¹⁵, a D'Annunzio¹⁶ e al "contrappunto" di Pascoli, Quasimodo e Montale¹⁷. Le "testimonianze indirette" che sono state da noi rinvenute nell'ambito dell'analisi tematica del secondo capitolo sono quelle che si riferiscono principalmente a Bergson, Einstein, Popper, Saussure e Simmel. Nel perimetro di questa esplorazione si evidenzia la testimonianza del frenetico ricercare del poeta, dentro e fuori le linee della tradizione culturale italiana del suo tempo da lui stesso a volte contestata, ma pur sempre accettata in larga parte come fondamento del suo sapere.

Il secondo punto critico, ancora non pienamente risolto, è quello che riguarda i rapporti con la poesia contemporanea italiana. Molti di questi rapporti potranno essere ricostruiti attraverso lo studio filologico del carteggio di cui abbiamo frammentarie notizie. Si sa ad esempio che tra Calogero e Betocchi è intercorsa

¹⁰ Segnaliamo qui di seguito i quaderni nei quali è possibile rinvenire riferimenti espliciti a Croce: 010-002, 010-003, 011-009, 011-010.

¹¹ Quaderni: 010-003, 010-008, 011-009.

¹² Quaderno 003-006, 13v.

¹³ Quaderno 004-010, 011-009, 011-010.

¹⁴ Quaderni: 004-010, 004-004, 011-009.

¹⁵ Quaderno 005-005.

¹⁶ Quaderni: 010-003, 011-010, 003-007, 010-002.

¹⁷ Quaderno 004-005.

una corrispondenza piuttosto intensa fra il 1935 e 1939 e quindi, dopo un lunga sospensione, di nuovo fra il 1955 e il 1956: Betocchi, come ci ricorda Giovannuzzi, «ha meticolosamente conservato tutto quanto gli ha inviato Calogero, mentre non c'è traccia delle sue risposte, anche se in parte si ricostruiscono attraverso l'ossessiva filologia di Calogero»¹⁸. Sempre nel 1935, il poeta invia la stessa selezione di poesia indirizzata a Betocchi anche a Bargellini nella speranza di fare uscire la sua raccolta su «Il Frontespizio». Nel novembre 1936 Betocchi pubblicherà alcuni versi di Calogero nella rubrica *Letture di poeti*, seppur con parole molto “circospette”¹⁹. Mentre le richieste di pubblicazioni del “secondo tempo” calogeriano saranno del tutto ignorate dagli editori. Nel novembre 1955, Calogero riesce a contattare Sinisgalli, che diventerà oltre che sostenitore e “scopritore” del poeta anche suo amico. Del carteggio con Sinisgalli esistono nell'archivio innumerevoli minute e bozze di minute delle quali Calogero si serve sovente per specificare concetti di una programmatica poetica che egli elabora nelle pagine di riflessione²⁰. Infine, nel 1960 il poeta scrive a Sereni cercando di ricostruire ancora una volta le ragioni del proprio universo poetico.

¹⁸ Per un'analisi più approfondita dei rapporti che intercorsero tra Calogero e Betocchi rinviamo all'intervento di S. Giovannuzzi, *Calogero, Betocchi e «Il Frontespizio»* in AA.VV., *Lorenzo Calogero 1910-2010. L'«ombra assidua» della poesia*, cit., pp. 77-100.

¹⁹ Scrive Betocchi: «Un mondo fantastico si schiude davanti a questo giovane calabrese; le verità morali, i sentimenti fantasticamente s'intrecciano ai sogni [...]. È un mondo denso, pieno di verità espresse ellitticamente[...]. Non sapremmo tuttavia come chiamare questo suo mondo, se non fantasia, a più forte ragione fantasia nel suo più virile significato, quando vi è così forte una pienezza morale» (C. Verbaro, *I margini del sogno. La poesia di Lorenzo Calogero*, cit. p. 87).

²⁰ A titolo di esempio riportiamo uno stralcio di dichiarazione che si legge dopo una minuta indirizzata a Sinisgalli nel quaderno 005-007, 18r, nella quale Calogero scrive: «[...] i miei scritti in prosa non sono altro principalmente che considerazioni sulla poesia che ancora oggi mi sembra tanto difficile collegare in un tutto unico [...]. Comunque se Ella vorrà incoraggiare le due raccolte che oggi Le invio potrei in seguito inviarne altre e tentare di ridurre in un tutto organico tanta materia molto dispartata di considerazioni sulla poesia».

L'incessante tentativo di dialogo con la cultura letteraria del suo tempo, il suo essere un attento e appassionato lettore degli autori a lui contemporanei, non è solo evidenziato dalle numerose minute presenti nell'archivio, ma anche da svariati accenni intertestuali che attraversano la sua poesia. Le prime raccolte poetiche, che in un secondo tempo sono entrate a far parte del volume *Parole del tempo*, segnano, in un certo qual modo, la preistoria dell'apprendistato calogeriano e rappresentano la testimonianza degli *exercices poétiques* del giovane Lorenzo «allora semidilettante, e così bisognoso di riconoscimenti, da esibire in qualche caso con assoluto candore i suoi opportunistici furti di *topoi* e di stilemi d'autore: per fragilità, per istinto di difesa o di mimetismo, per ansia di legittimazione»²¹. La matrice teorica del “primo tempo” calogeriano mostra tutta la ricettività del giovane poeta nei confronti della tradizione italiana ottonevicesca, con particolare riferimento alle reminescenze leopardiane, dannunziane e ungarettiane. Tale supposizione scaturisce dall'analisi delle raccolte già edite, ma ha il limite di non trovare verificabilità all'interno dell'archivio ancora solo in minima parte sondato. Solo un'accurata indagine filologica infatti, ci consentirebbe di dare un principio di ordine teorico alle raccolte e di individuare con chiarezza le ascendenze letterarie e gli intertesti ai quali Calogero era solito attingere nel suo procedimento poetico. Vero è che le poesie giovanili tradiscono un ardito accostamento ai modelli leopardiani, dannunziani e, come ci ri-

²¹ Ivi, p. XXII.

corda Sechi, anche a Saba e all'andamento tra cantabile e prosastico di *Penso alla cosa che non è stata*²².

Gli esordi degli anni Trenta infatti, mostrano come il substrato leopardiano sia molto profondo così come emerge

dall'uso appropriato di una certa aggettivazione poeticamente pregnante («lontano», «deserto», «solitario», «errante»), e dall'*ouverture* prettamente idillica di certi componimenti, ma soprattutto dalla densa raffigurazione di un mondo che appare appunto «deserto», «diradato», abbandonato dal senso, gelidamente estraneo e inospitale (e qui cadono i ricorsi non casuali all'immagine della «siepe» e al motivo delle «ricordanze» o «rimembranze»)²³.

Di natura diversa sembrano invece essere i rimandi a D'Annunzio al quale Calogero fa un esplicito riferimento nei quaderni già menzionati quando riprende le parole di Andrea Sperelli "il verso è tutto". Si tratta tuttavia di una «intermittente tentazione di *décor*, di ridondanza aggettivale e cromatica, in un luminismo ricercato»²⁴. Così come le sovrapposizioni di marca ermetica di stampo principalmente ungarettiano, già a partire dalla scelta del titolo della raccolta *Parole del tempo* che richiama esplicitamente alla mente il *Sentimento del tempo* del 1933, sono dei tentativi da cui partire per indirizzare il verso in altri orizzonti poetici, quelli di un linguaggio straniato difficilmente ascrivibile nella sua complessità alle tendenze del Novecento italiano. Pur muovendosi infatti

²² Cfr. Ivi, p. XIII.

²³ Ivi, p. XXIV.

²⁴ *Ibidem*

in direzioni diverse e persino contrastanti, questa ricca germinazione di componenti conferma dunque nel suo insieme l'aleatorietà degli appoggi della prima ora. Lo sguardo sullo scenario naturale [...] appare disturbato da una crescente inquietudine, e sembra cercare impossibili messe a fuoco sia nello zoom sia nel distanziamento all'infinito: nel primo caso producendo una deformazione analitica del dettaglio, nel secondo suscitando una sorta di vertiginoso regresso temporale, che provoca sì uno smemorante affondamento nel sogno (città fantastiche, «vie antérieure», evocazioni di primitività vichiano-foscoliane), ma che induce imprevedibili reazioni di sgomento. Per sganciarsi da un lirismo creaturale di matrice ungarettiana, il poeta spinge inoltre sul pedale di una sentenziosità [...] che si fa ormai minacciosa o ambigua [...].²⁵

L'esperienza poetica di Calogero, sfugge come la sua parola ad ogni tentativo di sistematizzazione e di collocazione negli schemi del Novecento. Le linee egemoniche del suo pensiero portano sovente il segno opposto a quello del suo tempo, così si trova ad essere definito come un ermetico-simbolista attardato i cui versi portano i segni di una modernità anticonvenzionale che giunge al punto di maggiore straniamento negli anni cinquanta.

Lo straniamento storiografico di Calogero in questi anni è ancora più pregnante, se si pensa che in tale periodo nel panorama letterario italiano prendono avvio nuovi istituti poetici di stampo neo-avanguardistico ai quali il poeta sembra essere del tutto estraneo. Come ci ricorda Caterina Verbaro

con la raccolta *Ma questo...* a metà degli anni Cinquanta, Calogero inaugura infatti una versificazione del tutto opposta al principio novecentista della coerenza testuale, che trova anzi proprio nella frantumazione espressiva, nella sconnessione sintattica, nella precarietà dell'aggregazione, il suo più forte motivo caratterizzante²⁶.

²⁵ Ivi, p. XXV.

²⁶ C. Verbaro, *I margini del sogno*, cit. p. 16.

Le “abrasioni” dei dati del reale che Calogero opera nel suo fare poesia, lo allontanano dalle linee del canone Novecentesco, così come dalla *koinè* della linea poetica meridionale che lo vorrebbe accanto a poeti come Scotellaro, Quasimodo, Gatto²⁷. L’esperienza poetica calogeriana, mostra in questi anni notevoli punti di contatto col Montale che “conosce gli stati essenziali delle cose” e nei cui versi si avverte l’impossibilità dialogica tra l’io e il tuo, irrimediabilmente separati dallo spazio di simultaneità del fisico e del metafisico, che diventano momenti inevitabilmente adialettici.

Così se vogliamo necessariamente trovare una collocazione al linguaggio calogeriano, dovremmo pensare ad esperienze assolute e anti-canoniche, se per canone si vuole intendere, citando Giovanardi

l’intero processo che va dalla gestazione alla piena affermazione alla crisi di un mondo egemone di scrivere in versi: un mondo che si attiene in egual misura alla nozione di poesia ed al suo destino funzionale, alle scelte tematiche e al loro trattamento sulla pagina, fino ai codici linguistici, stilistici e metrici della compagine espressiva; e che nel suo stesso porsi come maggioritario e vincente funge automaticamente, nel tessuto storico in cui è inserito, da punto di riferimento per ogni manifestazione eccentrica, per ogni linea di fuga che non potrà definirsi, anche e soprattutto soggettivamente, se non in negativo, se non in quanto “anti” rispetto ad esso²⁸.

Appare evidente allora come una scrittura così dirompente come quella di Calogero, non possa trovare spazio nel panorama letterario italiano, se non tra gli

²⁷ Cfr. Ivi, p. 93.

²⁸ S. Giovanardi, Introduzione a *Poeti italiani del secondo Novecento*, cit.

outsiders, che sovente hanno una collocazione marginale rispetto al *corpus* poetico contemporaneo: ci riferiamo all'esperienza poetica della Rosselli e di Zanzotto la cui parola diventa immagine di un *ailleurs* altro e ignoto. In quanto elemento difficilmente riconducibile ad una specifica matrice letteraria, la parola calogeriana deve essere interpretata come un oggetto poetico che sottende virtualmente una propria teoria interpretativa e che si distacca, dunque dalle teorie generali della critica. Si tratta infatti, di una poesia che straniando il senso del reale, richiede strategie di lettura che prendano origine da nuove proiezioni delle equivalenze dell'asse paradigmatico sull'asse sintagmatico laddove le equivalenze, le identità convivono con le differenze, le opposizioni in base alle quali si articola la catena discorsiva.

Quasi del tutto inesplorato tuttavia risulta altresì il campo delle relazioni fra la prassi poetica di Calogero e le tendenze della poesia italiana ed europea del Novecento: ci si riferisce qui non tanto alle fonti esplicite nel primo tempo dell'apprendistato del poeta che in maniera sommaria abbiamo cercato di esplicitare, bensì alle convergenze profonde di tipo stilistico e formale che tutto l'*iter* calogeriano (o fasi di esso) possano rivelare al confronto con campioni testuali paradigmatici della poesia italiana e soprattutto francese, di vocazione più specificamente sperimentale.

Un ulteriore punto di criticità non ancora sciolto, concerne l'assodamento del *corpus* calogeriano. Dopo circa vent'anni, il fondo Calogero è stato trasferito da Palmi, dove era custodito nella casa delle culture "L. Repaci" nella sezione Ar-

chivi Letterari del dipartimento di Filologia dell'Università della Calabria. Esso contiene ottocentoquattro quaderni autografi che nel 2009 sono stati inventariati, schedati, scannerizzati e infine trasferiti su supporto informatico. Molte carte usurate dal tempo e dall'umidità, spesso scritte a matita, forse, sono state salvate appena in tempo. Nonostante il meritorio lavoro che è stato portato avanti in questi due anni, attualmente l'archivio risulta essere non ancora di facile consultazione benché l'inventario sia stato messo *on line* sul sito del Dipartimento. Sarebbe necessario o quanto meno auspicabile infatti, procedere all'ordinamento e all'indagine critica del *corpus*, in gran parte inedito, del poeta attraverso l'individuazione, la datazione e la trascrizione delle versioni e stratificazioni di scrittura delle poesie giovanili e non solo, disseminate nei quaderni manoscritti, precedenti e successivi alle edizioni curate dall'autore. Tale indagine permetterebbe di circoscrivere un ambito di operosità dell'officina del poeta, che si applica sia alla rifinitura dei singoli componenti (producendo una ricca messe di varianti) sia al mutevole assemblaggio delle raccolte, in vista di edizioni e riedizioni realizzate o semplicemente progettate. Lo stato degli studi calogeriani è di fatto attualmente quello di una miniera sottoposta a molteplici, più o meno fortunati, scavi di prova, e neppur conosciuta nella sua reale conformazione ed estensione.

L'altra problematica ancora aperta e alla quale nel primo capitolo abbiamo cercato di dare qualche risposta è quella che riguarda l'analisi dei procedimenti di scrittura poetica e prosastica. Come è emerso anche dal nostro breve studio

circoscritto al perimetro di un quinquennio, i confini tra i contenuti prosastici e quelli poetici in Calogero sono molto sfumati. L'innata incapacità di Calogero di giungere ad una sistematizzazione anche di ordine teorico accentua ancora di più l'approssimazione della sua scrittura alla poesia, laddove il poeta crea delle immagini che non vivono nei limiti strutturali del verso, ma si dilatano fino ad inglobare o generare per contiguità altre immagini. In altri momenti della sua scrittura Calogero produce agglutinazioni di contenuti teorici e tematici che spesso si risolvono in flussi aggrovigliati e inconclusi a testimonianza di una riflessione continuamente interrotta. Il modo di avanzare dei pensieri di Calogero è come, si vedrà nella nostra analisi, legato strettamente alla reiterazione, all'uso di preamboli che si alimentano per vicinanza e che spingono il discorso verso orizzonti inattesi. Le forze sotterranee di natura prevalentemente inconscia che alimentano tali dinamiche, continuamente in bilico tra poetico e prosastico, rendono difficoltoso il processo di individuazione di appartenenza ad una tipologia di genere. L'eterogeneità dei procedimenti discorsivi calogeriani, ci ha indotti a definire la sua prosa in termini di discorso speculativo che riposa su una reiterata forma autobiografica e che tenta di proiettare all'esterno la figura del poeta che rivendica la legittimità della sua impotenza di fronte ad una parola inflazionata, incapace di evocare alcunché. Calogero opera «nello stadio “eroico” o “divino” del linguaggio, prima che esso precipiti nell'uso comune e saputo dei “parlari convenuti” dei popoli, prima che diventi *tekhne*, grammatica, sintassi, morfolo-

gia, fonologia, semantica»²⁹. Questo magma spesso informe di pensieri, rischia però di non trovare chiarezza di forma e di metodo e ciò rende ancora più difficile l'operazione di ricognizione ad un genere letterario.

L'oggettiva mancanza di un metodo così pervasa da uno stato di colpevolezza reiterata che Calogero manifesta con insistenza nei suoi tentativi di giustificare il suo operato teorico tuttavia, non sfocia nella ricerca di un metodo. Così la sua scrittura privata della dialogicità che è propria al discorso teorico e che lo stesso Calogero ritiene essenziale in alcuni suoi scritti, non può essere associata in nessun modo alla forma del saggio, che è un genere del discorso che riposa su una forma chiusa e sistematica e che non può prescindere da una costruzione retorica e stilistica che preveda l'interazione con un pubblico che in Calogero e nei suoi "dialoghi muti" sembra essere del tutto assente.

²⁹ P. Martino, *Calogero e il linguaggio*, in AA.VV., *Lorenzo Calogero 1910-2010. L'«ombra assidua» della poesia*, cit., p. 379.

Primo capitolo

Prove di argomentazione filosofico-estetica e procedimenti formali della prosa in alcuni quaderni di Lorenzo Calogero

1. Il fondo Calogero si compone di 804 quaderni databili, secondo la cronologia dell'inventario, tra il 1932 e il 1960, quasi trent'anni nei quali Calogero svolge un'ininterrotta attività di scrittura alternando poesie, riflessioni e lettere. L'archivio del poeta evidenzia infatti la presenza di quattro filoni distinti di manoscritti: l'epistolario, le riflessioni critiche e teoriche in prosa, i versi e gli abbozzi di racconto. Tali filoni non configurano sezioni separate, ma convivono e s'intrecciano all'interno dei quaderni, a dimostrazione del flusso incessante di scrittura che caratterizza l'officina letteraria di Calogero.

Il nostro lavoro di analisi intende concentrarsi principalmente sulle riflessioni filosofiche e di poetica e ritagliando un solo arco temporale, ovvero quello che comprende gli anni che vanno dal 1950 al 1955. Le motivazioni di tale scelta sono da ricercarsi – a parte le condizioni di fattibilità pratica, nei limiti di una tesi di dottorato – nella convinzione che questi cinque anni siano tra i più significativi della produzione calogeriana. Tralasciando intenzionalmente gli episodi della biografia dell'autore in questo periodo, la nostra attenzione si concentra su questi sei anni di lavoro, in base alla convinzione che in quella fase Calogero acquisisca una maggiore, crescente consapevolezza di scrittura. Nel 1950 il poeta ha finito di scrivere la raccolta *Ma questo*, pubblicata nel 1955 a sue spese presso la

casa editrice Maia di Siena (ma risalente agli anni tra il 1946 ed il 1950³⁰); nel 1954 ha iniziato la stesura della raccolta *Come in dittici* che sarà pubblicata nel 1956, con la prefazione di Leonardo Sinisgalli, presso la stessa casa editrice (e ripubblicata postuma nel primo volume delle *Opere poetiche* edito da Roberto Lerici nel 1962). Nel 1955, quando si trova a Campiglia d'Orcia in provincia di Siena, come medico condotto, egli scrive in soli dodici giorni – dal 16 al 27 ottobre – le poesie che compongono la raccolta ancora inedita³¹ *Avaro nel tuo pensiero*. Ed infine negli stessi anni matura l'idea di scrivere le poesie che saranno raccolte in *Sogno più non ricordo*, ma la cui stesura risale al biennio 1956-1958 e che saranno pubblicate nel 1966, dopo la morte dell'autore, nel secondo volume delle *Opere poetiche* a cura di Lerici, insieme al già edito *Ma questo*.

³⁰ Alcune poesie della raccolta *Ma questo...* sono tuttavia presenti anche all'interno di quaderni successivi agli anni a cui i critici fanno risalire la loro stesura. Un esempio è quello della poesia *E gli estri e le cose esatte*, che dà il titolo alla stessa raccolta *Ma questo...*, che fu riscritta nell'agosto del 1952 e che ritroviamo, con alcune varianti, nel quaderno contrassegnato dalla numerazione 009-005, 5r.

³¹ La raccolta *Avaro nel tuo pensiero* resta ad oggi ancora parzialmente inedita, nonostante i tentativi di Walter Pedullà e di Amelia Rosselli di portarla alla luce. La vicenda editoriale di questa raccolta è dettagliatamente descritta da Caterina Verbaro nel suo recente libro. «Dal 1966 in poi, per molti anni, non abbiamo più tracce dell'interesse della Rosselli per Calogero, finché nel 1979, non sarà lei stessa a presentarsi come curatrice di un imminente terzo volume delle calogeriane *Opere poetiche*. Il progetto, espresso in due lettere al fratello John nel giugno e nell'ottobre 1979, è annunciato ufficialmente alla fine dello stesso anno sul secondo numero della rivista milanese «Tabula». [...] «Tabula» sarà uno snodo fondamentale della riscoperta calogeriana di Amelia Rosselli: non solo perché il secondo numero ospita, come abbiamo detto, l'annuncio dell'imminente uscita del terzo volume delle opere di Calogero a cura di Amelia Rosselli per i tipi della nuova Lerici di Roma, dopo la morte di Roberto Lerici e la chiusura della Lerici milanese nel 1967, ma anche perché nel terzo numero, nel marzo 1980, Amelia curerà una scelta di inediti calogeriani tratti da *Avaro nel tuo pensiero* (*Decaduto ogni giorno, Sento capricciosi eventi, Tu potevi non chiamarmi, È permanentemente vero, Cadono vani sogni, Sono arsi i movimenti, Quali beati lampi, Forse perché partecipi di un modo esatto, Roso il sangue, Una verbena, A tardo strazio la notte era, Sapevi addormentarti, Mi conviene sotto archi, Per quanto egli amò con gloria*). [...] Tra il marzo 1980, data dell'anteprima su «Tabula» di *Avaro nel tuo pensiero*, e l'inizio del 1981, la Rosselli mette a punto la pubblicazione del terzo volume calogeriano, che dovrebbe uscire con la nuova Lerici romana diretta da Walter Pedullà. Tale progetto editoriale risulta delineato con chiarezza in due lettere a Carlo Betocchi del 7 gennaio e del 5 febbraio 1981. Fallita anche la Lerici romana di Walter Pedullà, negli anni 1982-1983 la Rosselli sembra orientata a pubblicare l'edizione calogeriana, con l'aiuto di Giovanni Raboni, con la Società di Poesia, nata per iniziativa della Guanda ma diventata ben presto autonoma. Ma anche quest'ultima opportunità svanisce e Amelia è costretta a desistere da un progetto editoriale così pervicacemente e lungamente perseguito, lasciando peraltro a tutt'oggi parzialmente inedita l'opera di Calogero» (C. Verbaro, *I margini del sogno. La poesia di Lorenzo Calogero*, cit., pp. 111-114; la parentesi tonda è nostra). È necessario tuttavia ricordare come altre poesie presenti nella raccolta siano state pubblicate dalla stessa Verbaro nella seconda parte del suo libro *Le sillabe arcane*, Vallecchi, Firenze 1988.

Grazie ad un lungo lavoro di ricognizione sui manoscritti, è stato possibile individuare un insieme consistente di riflessioni, argomentazioni, appunti teorici che Calogero, in questi cinque anni, ha disseminato in più di un centinaio di quaderni. Il compito si è rivelato talvolta molto arduo sia per via delle difficoltà nel decifrare la scrittura del poeta, sia a causa dello stato di conservazione di alcuni quaderni.

Il valore delle riflessioni teoriche e di poetica risulta rilevante per l'analisi del processo di autocomprensione ed autoderminazione della propria figura di scrittore, che Calogero perseguì per tutta la sua vita, e in particolare nel periodo in questione. La "forma" del livello prosastico calogерiano, seppur nella sua proliferazione incontrollata, mostra tuttavia alcuni elementi costanti. Crediamo sia importante evidenziare preliminarmente come i quaderni degli anni Trenta, da una prima sommaria ricognizione, presentino una percentuale molto bassa di scritture prosastiche. Diremo in maniera approssimativa che esse si attestino al 10% della produzione calogерiana di questi anni, mentre il rimanente contenuto dei manoscritti è rappresentato da poesie edite ed inedite. Questa percentuale aumenta negli anni Quaranta³², quando i quaderni presentano una ricorrenza più

³² Abbiamo preso in esame alcuni quaderni manoscritti appartenenti agli anni 1940, 1945 e 1949, per evidenziare l'evoluzione della scrittura prosastica di Calogero in questo periodo. Ciò che è emerso è che, nel primo anno, la percentuale di riflessioni in prosa è molto bassa, fatta eccezione per il quaderno 021-007 del 26 gennaio 1940, nel quale la metà degli scritti è dedicata ai pensieri. Del 1945, secondo l'inventario cronologico, esiste un solo quaderno, contrassegnato dalla numerazione 018-009, in cui solo due pagine sono scritte in prosa. Infine, dalla ricognizione dei quaderni del 1949, è emerso che la scrittura in prosa comincia a subire un forte incremento, raggiungendo verso la fine dello stesso anno percentuali molto alte: basti infatti pensare che il quaderno 014-007 è quasi interamente dedicato alle riflessioni critiche e teoriche. Questa evoluzione anticipa la tendenza degli anni da noi presi in considerazione, nei quali, come già sottolineato, il numero delle pagine consacrate alle riflessioni eguaglia e talvolta supera quelle delle poesie, a dimostrazione dell'urgenza calogерiana di giungere ad un metodo di scrittura che possa essere al contempo motivazione teorica e forma formata della sua opera poetica.

alta di riflessioni in prosa, che poi giungono quasi a eguagliare la produzione in versi già a partire dal 1950. Ciò nonostante, sono pochi i quaderni che nell'arco temporale preso in considerazione risultano esclusivamente dedicati alle prose. Nel nostro "navigare a vista", ne abbiamo rinvenuto solo uno, contrassegnato qui dalla numerazione 011-009, sulla cui prima pagina Calogero ha posto la data 1-9-1951. Si tratta di un quaderno nel quale il poeta ha scritto 56 pagine fitte di riflessioni, a cui ha dato il titolo di *Scritti*. Tutti i manoscritti presi in esame presentano tuttavia un'alta concentrazione di riflessioni, nella maggior parte dei casi si tratta di pensieri *sine titulo*, che il poeta dissemina nei suoi quaderni con una certa ricorrenza in maniera completa o frammentaria. Ciononostante, nel 1951 l'autore comincia a intitolare i suoi pezzi. Riportiamo qui di seguito alcuni titoli tra i più significativi, rinvenuti all'interno dei manoscritti analizzati: *Dell'opera d'arte, La poesia del futuro, Dell'impossibilità di una cultura, Considerazioni in margine all'idealismo assoluto, Del frammento, Discorso a sé stesso, Dei fondamenti di una possibile critica, Di un libro*³³.

2. Alcuni spunti di riflessione in prosa, presenti negli altri quaderni presi in esame, sembrano proporsi in funzione di "corona" a sequenza di versi³⁴, propriamente intercalate o incastonate; con una intenzionale frattura o lesione del tessuto discorsivo e logico peraltro già in sé sintatticamente *solutus*: mi riferisco a ta-

³³ I quaderni sono nel Fondo Calogero, depositato in ArchiLet, Centro del Dipartimento di Filologia dell'Università della Calabria. Le citazioni sono tratte dai quaderni contrassegnati dalle numerazioni: 010-003, 13r; 010-005, 45r; 009-007, 10r; 009-007, 22r; 009-007, 23r; 009-006, 28r; 006-004, 32v.; 011-009, 15r.

³⁴ Nel quaderno 011-010, 32v, Calogero scrive: «Così a fatica compiuta non dovrebbe apparire del tutto innaturale che la sostanza di un lavoro poetico si possa comprendere in non più che in alcune brevi pagine di prosa».

le titolo a due esempi riportati nei quaderni 010-010, 14r e 011-005, 16v del 1951 nel primo dei quali Calogero scrive:

Eppure non è men vero che anche per la scienza non è possibile parlare di ve-

e i bivacchi e le prode del giorno
e che cos'erano i prati – le lucciole
come scintille in un campo più odoroso
e solo e sotto le volte ti portò più volte
un grano, un seme di giovinezza
che lucido scivola contro la voglia
appena ci torno e sorvola

rità assoluta e che quanto si profila come una motivata certezza deriva da quanto dello speculare si muove di zone sempre più distratte della coscienza – da quanto è il vero fine ed ultimo scopo dell'uomo: la propria e l'altrui felicità_ le quali nella loro distrazione da quello che è il fine e scopo dell'uomo – non sono in grado di apprezzare il significato della loro stessa distrazione – mentre d'altro canto tutto quanto si riesce ad apprezzare della poesia stessa e suona come un significato positivo, umanamente classificabile e giustificabile – non si propone niente altro che come un elemento e un prodotto di ordine puramente scientifico_ ³⁵

³⁵ E nel quaderno successivo:

«[...] E del resto non c'è nessuno che non riconosca il carattere di estrema poesia ad un'azione di cui è stato più o meno testimone nella sua vita che per nobiltà di sentimenti per spontaneità e sincerità, rivelano che ciò che era quello che di più poteva dare un essere qualsiasi dinnanzi alla funzione ed all'essenza della vita, il che del resto per quanto poco è sempre abbastanza di fronte al comune concetto che possiamo avere della poesia in quanto sforzo di ornamentazione retorica dei più o meno comuni e plausibili concetti che si hanno della vita_ già il valore di certi esempi che non debbono essere ignoti a nessuno ci esime dal cercare ragioni valide teoricamente ed una lunga concatenazione di esse che rendano chiaro come anche in tutto ciò che di più sembra antipoetico – e che non ha nulla da vedere colla parola scritta e parlata un'unica sostanza circola

e lontano rimbombano i monti
e la pietra cade – impalpabile vita
e la schiera del gioco delle nubi

[...]

che deve sempre più rendersi evidente ed esteriorizzarsi – e che è quella dell'essenza poetica_»

Molto più numerosi sono gli scritti che testimoniano i tentativi di condensare il senso e le finalità del suo lavoro nella forma della “premessa”³⁶, come si vede negli esempi che qui di seguito riportiamo:

Una prosa introduttiva alle proprie poesie è forse quanto di più desiderabile da un poeta dopo sia pure un breve ciclo di poesie, quasi in essa dovesse vedere rispecchiato per idee quanto non gli è stato possibile realizzare per immagini. Un simile compito si complicherebbe immancabilmente della necessità che quelle idee – che rispecchiano in un certo qual modo un suo fallimento – dovrebbero contenere l’immagine formale di ciò che doveva essere per lui poesia – debbano essere ordinate anche secondo un nesso poetico – quale fossero una seconda visione della poesia [...] ³⁷.

Queste pagine che premetto ad un mio lavoro poetico – non potrei definirle altrimenti come semplici ipotesi – idea questa del resto straordinariamente diffusa nel mondo filosofico per dare un nome al significato delle idee che lo determinano. [...] ³⁸

Già Amelia Rosselli, nel suo saggio dedicato alla corrispondenza inedita di Calogero, aveva avuto modo di osservare come le lettere che il poeta scriveva ai vari editori per caldeggiare la pubblicazione delle sue raccolte, (ricordiamo in particolare quella inviata a Sereni intorno al 1960), costituiscono una sorta di «estetica o introduzione al proprio lavoro»³⁹, un tentativo di giustificare il suo lavoro poetico sempre esposto alla minaccia del fallimento.

³⁶ Nel quaderno 011-10, 26v, troviamo scritto: «Così che a fatica compiuta guardo per un momento alla mia fatica mi parrebbe che tutto il frutto del mio lavoro si trovi condensato in queste brevi pagine di prosa che tento come premessa. [...]».

³⁷ Quaderno 009-003, 16r.

³⁸ Quaderno 010-010, 22r.

³⁹ A. Rosselli, *Un’opera inedita di Calogero e la sua corrispondenza letteraria*, in Ead., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Interlinea, Novara 2004, pp. 109-126 (già in una versione più ampia in «La Provincia di Catanzaro», Speciale Calogero, II, 4, luglio-agosto 1983, pp. 67-77, e in «I Quaderni del Battello ebbro», 2, aprile 1990, pp. 31-43).

Nella maggioranza dei casi però Calogero produce alcune brevi agglutinazioni di contenuti teorici e tematici, che si collocano comunque a parte rispetto non soltanto ai versi ma ai flussi più lunghi e aggrovigliati dell'argomentazione teorica. Non è insolito infatti rinvenire, all'interno di una stessa pagina, un nucleo di riflessioni che si condensa in cinque o sei righe, al quale segue un altro nucleo del tutto indipendente dal primo. Riportiamo come esempio alcuni brani tratti dal quaderno 011-009, 3r:

Non penso che esista altra possibilità per la poesia che una possibilità puramente formale rispetto alla vita_ La vita è tutt'altra cosa_ Invade continuamente nuovi cicli attraverso cui si attua una inattesa e sempre nuova possibilità di esistere_ E se già ci è permesso di dire tanto – è perché della strana ipotesi che abbiamo di essa – tanto ci appare come già avvenuto_ [...]

Due righe più in basso nella stessa pagina, Calogero scrive:

Tra l'evento più calmo e il più violento non è che questione di un attimo_ Conoscere la portata e la misura di quest'attimo in questo e non altro sembra condensarsi la fatica del poeta, come la poesia altro non significa che rendere esplicita la stesura di quell'attimo_

E ancora due righe più avanti così conclude:

A chi pensa viene esplicito il dubbio che possa essere lui proprio l'ultimo a cui sia affidato dentro un certo grado la conoscenza almeno parziale racchiusa dentro un certo pensiero_ [...]

In un altro quaderno dello stesso anno, il poeta sembra giocare con i propri pensieri con un vero e proprio «giuoco di tecnica» prosastica, racchiudendo nel-

lo stesso foglio sei brevi note, alcune delle quali legate tra loro, dalla reiterazione degli stessi motivi e delle stesse formule o locuzioni verbali⁴⁰:

La poesia divenuta una formula ermetica – un giuoco di tecnica_

Ciò di cui non si può e non riesce adeguatamente a parlare sono i valori primordiali dello spirito e che si ammettono come un presupposto e che così come regolano le funzioni ordinate ed equilibrate dello scrivere e del pensare verso uno scopo – così stanno a base di tutte le altre funzioni eminentemente pratiche.

la poesia ridotta a un puro esercizio e funzione di tecnica_

Un poeta potrà parlare della sua poesia fin dove è ridotta o riducibile per lui a un puro giuoco e funzione di tecnica_ Il resto rimarrà giudicabile alla stregua di tutte le azioni umane.

Se potessimo immaginare la nascita e la crescita della poesia dovremmo ammettere una vaga e pura sensazione che a poco a poco diventa coscienza e percezione mirate e infine certezza_

Se una parte del sapere potremmo definire come intellettualistica – la più intellettualistica certamente è quella attuata dall'idealismo assoluto in quanto ha creato una mitica del sapere la quale è quella più lontana a realizzarsi

In altri casi la scrittura si condensa in “frantumi”, o “fosforescenze” o in veri e propri aforismi, così come negli estratti del 1951 che riportiamo qui di seguito:

L'essere è quel tanto che ci consuma e ci avvince⁴¹

una cosa non conosce l'altra_ Questo è quanto di più alto sembra, che la sapienza dei tempi abbia insegnato_⁴²

⁴⁰ Gli esempi riportati sono tratti dal quaderno 011-009, 5r.

⁴¹ Quaderno 011-003, 4v.

⁴² Quaderno 011-009, 6r.

In molti altri casi, i pensieri hanno un chiaro inizio discorsivo e mostrano anche il tentativo di sviluppare una tesi che porti ad un valido epilogo, anche se non di rado ciò che è stato iniziato non viene portato a termine. Molte riflessioni infatti non presentano una conclusione, bensì restano “scritti aperti”, inconclusi, come emerge dal brano che segue e che rappresenta uno dei tanti esempi di riflessione “interrotta”:

[...] Di questa entro i termini della totalità delle cose che si abbracciano – passa all’espressione poetica un grado di una certa approssimazione che diviene più viva ed intensa quanto maggiore è il cerchio delle cose che si abbracciano e quanto più viva e profonda è l’intensità dello stringere in sé questa totalità_ L’espressione crociana della poesia come stato aurorale della coscienza può essere accettata in quanto ecc. ecc.⁴³.

Del resto è lo stesso Calogero a giustificare questa sua inettitudine quasi sistematica al discorso compiuto, quando nel quaderno 13 del 1950 scrive:

Chi scrive e si serve di un discorso, pur sapendo che in ultima analisi un discorso è tale che non finirà mai, e che richiede infinite delucidazioni ed un’infinita pazienza qual è difficilmente immaginabile per condurlo a termine e stando già alla stessa etimologia della parola discorso che si compone di una radice <des> starebbe a significare una qualche cosa che scorre e che finirà col distruggere l’origine del suo corso o se stesso – pure – l’inizio di esso è caratterizzato niente altro che da un’apertura infinita metafisica senza di che il significato del discorso si renderebbe vano e vuoto sia per chi lo scrive che per chi fosse eventualmente diretto_ [...]⁴⁴

Sebbene il poeta cerchi di giustificare il suo *modus scribendi* attribuendo alla natura stessa del discorso la sua impossibilità di essere controllato e contenuto in

⁴³ Ivi, 41v.

⁴⁴ Quaderno 013-007, 10v.

una struttura chiusa, è pur vero che lo stesso Calogero non si sforza di arginare questo flusso di parole per approdare ad un punto fermo, ma preferisce esibire tutta la sua impotenza nel padroneggiare i momenti compositivi – contenuto tematico, stile e struttura compositiva – della totalità dell'enunciazione⁴⁵. Così scrive nel 1950:

Raccogliendo pertanto questi vari pensieri che via via ci è venuto di scrivere durante la nostra fatica poetica crediamo di non doverci esimere di dire che dopotutto in ognuno di essi come nel loro complesso ravvisiamo una fondamentale debolezza che dal tono del discorso va alla cosa espressa – impossibilità da parte nostra di padroneggiare un tono eccessivamente convincente – fino a divenire oggettivo esso stesso fino all'incapacità di caratterizzare con gli elementi della massima oggettività la cosa di cui si voleva parlare_ [...] ⁴⁶

3. In questa prima fase della nostra analisi, ci concentreremo principalmente sugli aspetti formali della prosa calogeriana, rinviando a momenti successivi l'esame dei contenuti tematici. Lo studio della struttura prosastica ci consente in una certa misura di intravedere il *modus operandi* di Calogero. Vero è innanzitutto che i procedimenti di scrittura poetica calogeriani si discostano solo in minima parte da quelli prosastici. Il confine tra modalità di poetica e modalità prosastica è nel suo caso molto sottile.

La sintassi calogeriana, così come ebbe modo di scrivere la Rosselli anche a proposito della sua poesia, è per sua stessa ammissione difficilissima⁴⁷. Il suo

⁴⁵ Cfr. M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 1988 e 2000, p. 245.

⁴⁶ Quaderno 013-006, 21v.

⁴⁷ Cfr. C. Verbaro, *I margini del sogno. La poesia di Lorenzo Calogero*, cit., p. 119.

linguaggio poetico, come ricordato dalla Rosselli e da Caterina Verbaro nel suo ultimo libro, si fonda su «parole o frasi-segni»⁴⁸, ovvero «punti fissi del discorso, contenuti in un vocabolo fisso, o in una frase tipica, o in un detto quasi filosofico reiterante»⁴⁹ capaci di generare per associazioni foniche nuovi contenuti semantici, che grazie al loro slittamento producono una messe di immagini. Allo stesso modo la costruzione del suo discorso ci appare come una serie di blocchi di frasi, disposte l'una accanto all'altra ed aventi uguale valore. Calogero, nella sua sintassi prosastica, predilige infatti l'uso della paratassi, edifica cioè periodi costituiti solo da frasi principali o in coordinazione multipla, oppure periodi in cui da una principale fa dipendere un ventaglio di subordinate dello stesso ordine, così come nell'esempio che riportiamo:

[...] I pensieri degli altri sono quanto di più tormentoso esiste continuamente per la esplicazione della vita propria – in quanto sono nate [sic] da esperienze che ove non siano proprie, racchiudono i possibili sviluppi ed indirizzi – come continue ipotesi – cui tende la vita – ipotesi che non si possono accettare o rifiutare alla leggera – rimangono come centri da cui si partono le infinite ipotesi (?) il pensiero – il quale può essere continuamente non vero – salvo quell'unica direzione ancora esistente la cui origine [sic] e il combaciare dell'esperienza propria all'altrui_ [...] ⁵⁰

La scelta più o meno consapevole operata in questi e in tanti altri casi dal poeta ci porta ad ipotizzare, che le parole, le frasi, i periodi siano per Calogero entità intercambiabili che acquisiscono la loro identità semantica in relazione alla po-

⁴⁸ Ivi, p. 117.

⁴⁹ *Ibidem*

⁵⁰ Quaderno 011-009, 4r.

sizione e alla vicinanza con altre parole, altre frasi, altri periodi. Questa ipotesi, che potrebbe sembrare ardita, ci è nata dall'aver constatato una capacità quasi "istintiva" dell'autore di generare pensieri che, seppur abbiano un nesso logico, a volte sembrano essere originati solo da un rapporto di vicinanza con i pensieri che li hanno preceduti e che sono stati a loro volta ideati in quel momento preciso, a testimoniare non un progetto ideativo preesistente, ma una modalità di scrittura che si forma e si sviluppa nello spazio della pagina.

La funzione di un simile procedimento è forse da ricercarsi nell'effetto di continua attesa e sospensione che l'autore vuole non tanto indurre nel suo lettore immaginario, ma ricreare all'interno del suo stesso *milieu* creativo. Se nell'uso comune la paratassi induce a continuare la lettura, in Calogero essa genera una spinta centrifuga che sospinge la scrittura in direzioni che risultano incontenibili all'interno del discorso. La riflessione calogeriana si alimenta ed avanza per preamboli che sfociano in altri preamboli che si incastrano tra loro, si sovrappongono, così come accade alle immagini poetiche, e che tuttavia restano inconclusi, pur nella loro "sinuosità". Le reiterazioni eccessive, le continue variazioni, spostano di volta in volta il punto di focalizzazione del discorso sempre più avanti, fino a portarlo in direzioni inattese, senza che vi sia punto di arrivo e neppure una pausa. A riprova di quanto detto, riportiamo due brani del 1951:

Una prefazione, una nota qualsiasi, premessa dal suo autore ad un libro di poesie che valore avrebbe se non quello di chiarire l'estremo disagio che prova il poeta dinnanzi alle zone meno riuscite della sua poesia – [...]_ Del resto chi costretto da questo gusto di formulazione teorica generale badi anche per poco alla sua opera per vederne sempre più chiaro – proprio a

causa di questo gusto o perché questo gusto gli nasce dal desiderio di chiarezza – non tarderebbe prima o dopo a trovare tutto imperfetto e tutto da rifare se pazienza e costanza e le altre cose e necessità della vita glielo consentissero_ Così un discorso sulla propria poesia o già una semplice premessa – che ove non riuscisse ad essere massimamente poetico – coinvolgerebbe in sé un discorso di formulazioni generali – che per essere complete dovrebbero essere infinite. Questo disagio o prima o dopo non potrebbe mancare di riflettere oltre che sulla sua opera poetica sul linguaggio del suo discorso e sul discorso intero creando un analogo di quella sorta di confusione di lingue che si potrebbe paragonare in qualche modo a quella della torre di Babele. Che il disagio che prova un poeta di fronte alla sua opera debba essere generale e non limitarsi ad una zona più o meno estesa [...]_ Questo disagio potrebbe non sentirlo solo chi parli di cose già morte e vissute e che non hanno quindi più esistenza[...]_ Del resto questa seconda eventualità – sarebbe una forma più evoluta – più evoluta secondo una certa determinazione di amore filosofico insito nell’oggetto della vita del disagio che si avverte più genericamente del valore dell’espressività di fronte ai valori che si ritengono propri della vita. Del resto quell’amore dell’espressività pura che riteniamo la massima forma dell’evoltezza della vita – non crediamo sia esistita ed esista con una sensibilità talmente adeguata per esprimerla_ [...] ⁵¹

Ed ancora:

Non è possibile in un certo modo un discorso sulla poesia – che non esprima in un certo senso uno sviluppo possibile pensato o già avvenuto in questa – che non si lega o lega le sue sorti a una unità sempre cangiante che sarebbe la stessa sostanza poetica nel suo sviluppo_ Chi volesse già parlare della poesia senza tener conto delle esigenze proprie del discorso potrebbe tutto al più proporre un esempio poetico più semplice più possibile, il meglio riuscito che sia da mente umana e lasciarlo parlare alla mente degli uomini senza tener conto di altro. Questo sarebbe quanto di meglio si potrebbe dire della poesia pura e semplice _ lasciarla parlare ed esprimere da sé stessa. L’impegno chi voglia assumerselo di un discorso porta alla necessità di considerare il proprio oggetto come una sostanza metamorfizzante per cui il valore ed il significato di questa espresso – nell’unità fondamentale del discorso – nella prima riga – non è più identico ed uguale di quello che viene espresso alla fine_ Non conosco altra poesia più grande di quella che in definitiva possa essere risolta in un esclamativo – e che già esisteva tutta intera nella mente di un autore prima che fosse scritta – Ma sono esempi troppo rari e

⁵¹ Quaderno 011-009, 14r.

troppo grandi per essere presi come paragoni dell'istinto poetico che si sviluppa e si evolve per vie troppo faticose prima di acquistare il senso della sua qualità più comune, la sola che di volta in volta la rende alta poesia – ma non determina e mai per essa quel complesso per cui possa essere messa per essa la parola fine_ [...] ⁵²

Come si evince da questi estratti, le riflessioni presentano una sintassi che «cuce e spezza, connette e frantuma» ⁵³. Scrittura labirintica, quella calogeriana, che partendo da un'idea da chiarire si addentra nelle pieghe più sottili del tessuto discorsivo fino a mutarne la forma iniziale. Calogero tende a trasferire nella prosa i procedimenti, gli slittamenti semantici, le variazioni e persino le paronomasie che hanno origine nell'*humus* della ricerca poetica. In modo quasi naturale, egli finisce con l'attribuire una maggiore capacità espressiva alla sua prosa proprio condensandovi una pluralità di spunti ideativi, concetti e immagini. La prosa diventa il prolungamento dello spazio di esercitazione e di metamorfosi della parola, la scrittura prosastica addensa forme e contenuti della poesia e diviene la sua più naturale estensione. L'analisi di questo modo di scrittura fa pensare alla volontà del poeta di giungere alla realizzazione di un'opera che fosse uno spazio globale, totalizzante, privo dei segni distintivi di appartenenza ad un genere, o ad un campo del sapere da lui più o meno conosciuto. Guardiamo anche alla punteggiatura da lui utilizzata: essa appare irregolare, intenta ad assecondare una sintassi che la Rosselli ama definire di «logica indiretta» ⁵⁴, nonché a tradurre “la cifra” di quel linguaggio matematico che forse gli giunge dai suoi studi passati

⁵² Ivi, 26r.

⁵³ C. Verbaro, *I margini del sogno. La poesia di Lorenzo Calogero*, cit., p. 118.

⁵⁴ A. Rosselli, *Un'opera inedita di Calogero e la sua corrispondenza letteraria*, cit., p. 119.

di ingegneria. L'assenza quasi regolare di segni di punteggiatura, fatta eccezione per qualche punto e per qualche rara virgola, la predilezione per l'uso del trattino che a volte segnala un inciso, altre volte sostituisce una virgola o un punto, ed in altri casi sembra operare una sorta di matematica "sottrazione di insiemi" (allorché il trattino divide due aree tematiche in cui in ognuna si coagula un insieme di motivi), traduce in termini formali un'istanza prosastica ininterrotta. La formulazione di continui preamboli dai quali partire, con l'intenzione, puntualmente frustrata, di farvi ritorno, mostra la volontà di contenimento del caos discorsivo per mezzo di costrutti sintattici che reggano l'urto delle contraddizioni interne di ordine tematico e argomentativo. Le intuizioni calogeriane, così come si evince dai suoi manoscritti, sono spesso brillanti, ma finiscono per disperdere la loro lucentezza in un groviglio di arzigogoli inconcludenti. La sintassi destabilizzata, fatta di alterazioni dei costrutti, di ripetute correzioni poste a margine o sugli stessi rigli dei quaderni, che non hanno mai visto una revisione da parte dell'autore, sono le spie dell'assenza di uno schema organico suscettibile di verifica e di sviluppi. Se è pur vero, come scrive lo stesso autore, che "già un abbozzo di quadro contiene in sé il germe del quadro stesso", ciò non deve escludere tuttavia che si possa portare, attraverso un lavoro paziente, il "germe" alla propria maturazione.

Quale sia la prima origine di queste pagine di prosa e di abbozzi è da ricercarsi in una frase che Calogero scrive nel 1950, quando sostiene che esse sono «nate dall'amore di essere quanto più possibile sinceri ed onesti con noi stessi e con

gli altri»⁵⁵, ma in che modo avvenga la condensazione dei pensieri nel discorso calogeriano è quello che cercheremo di precisare ancora. Come si è già sottolineato, il discorso calogeriano in prosa è costantemente interrotto e ripreso, in esso si opera continuamente una frattura, che genera un nuovo discorso al quale sfugge il movente iniziale dal quale esso ha avuto origine⁵⁶, così come nella creazione poetica un'immagine insorge da un'altra ad essa adiacente, quasi per una sorta di “accordo poetico”:

Del resto non vi è dubbio che ogni nuovo tentativo poetico altra funzione e determinazione finale non ha se non quella di riprendere continuamente il discorso in uno dei punti rimasti interrotti del discorso poetico precedente. Non esisterebbe pertanto alcuna sostanziale differenza fra questa immagine prosastica che saremmo tentati di delineare di ciò che è più vivo come perenne aspirazione alla poesia e quegli accordi quasi musicali che designano più definitivamente col nome di tentativi poetici⁵⁷.

Se la germinazione per contiguità, come emerge da questo brano del 1951, diventa un'inesauribile fonte generativa di immagini, allo stesso tempo essa presenta il limite, nell'ambito prosastico, di non consentire una enunciazione stabile, che pure dovrebbe garantire l'esito di una qualunque forma di arte, capace di «conservare la concretezza di una informazione mutevole»⁵⁸. Se per poter mantenere un legame con la vita l'arte ne deve seguire il divenire ed i mutamenti, ciò

⁵⁵ Quaderno 013-001, 18r.

⁵⁶ Nel quaderno 013.005 del 1950, 34r, il poeta annota: «[...] Il flutto delle sensazioni vaghe ed indistinte da cui nascono le parole ricopra sistematicamente queste fino al punto che un discorso appena abbozzato ed iniziato non rimanga che un vago indizio di cui non si conosce la mozione principale ed il pensiero determinante che lo giustifica e così anche le ultime parole quelle che dovevano essere conclusive si dileguano con le ultime vibrazioni di quel flutto prima che una mano ferma le abbia tracciate. [...]».

⁵⁷ Quaderno 011-009, 2r.

⁵⁸ Cfr. V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1976, p. XI.

non significa che non debba preservare, cambiando anche le vecchie forme, un suo criterio di misura⁵⁹.

4. La prosa di Calogero ci appare di volta in volta come un organismo complesso di forze, che spinge a ricercare gli impulsi dinamici che le muovono. La morfologia della sua struttura è difficilmente riferibile a una tipologia di genere. L'eterogeneità dei suoi processi di costruzione, continuamente a metà strada tra poetico e prosastico, getta un'ombra anche sul risultato di tali contaminazioni. La prosa calogeriana si propone innanzitutto nella ripresa dei suoi temi come tecnica retorica discorsiva. Egli sovente si pone delle domande, risponde a queste domande, si pone delle obiezioni e arriva a confutare le sue stesse obiezioni. Ciò ci porta a riflettere come da un lato la sua prosa non preveda una comprensione "attivamente responsiva", poiché solo in alcuni rarissimi casi Calogero si pone il problema di un interlocutore al quale affidare il "destino della sua opera". Per il resto, il poeta non fa che dialogare con se stesso, nello spazio della sua solitudine, senza preoccuparsi pertanto di rendere intelligibile ad altri il proprio discorso. È un dialogo che nasce e muore nello spazio della mente del poeta, in cui egli stesso diventa il "rispondente" del suo stesso enunciato. Da qui, anche la difficoltà di un'analisi interpretativa delle sue riflessioni, che traducono l'urgenza di esprimersi e di oggettivarsi del poeta. Scrivere è per Calogero riconquistare attraverso la parola che è azione essa stessa, "l'azione che a lui è

⁵⁹ *Ibidem*

negata”, e che lo restituisca per questa via al mondo al quale sente di non appartenere.

Ogni azione tuttavia, necessita di un’attività di controllo per poter giungere a produrre un risultato che si concretizzi in una forma. Ma Calogero scrive senza alcun desiderio di fissare in una dimensione teorica, e dunque in una forma compiuta e risolta i suoi contenuti di pensiero e tanto meno di dare ad essi un valore di regola generale. Più volte infatti nelle pagine dei suoi quaderni, così come in questa del 1950, egli dichiara di aver provato a

[...] scrivere di esercitazioni poetiche per trovare una legge generale che faccia da sfondo ai versi [...] ma ahimè i miei sforzi sono stati vani [...]⁶⁰.

Calogero non riesce a distaccarsi in alcun modo dalla scrittura poetica, e considera le sue riflessioni come un prolungamento del suo modo di fare poesia, ovvero come la maniera di dar vita a quel genere d’arte che Šklovskij sostiene essere:

tanto estranea alla generalizzazione, quanto vicina allo sminuzzamento: l’arte che, s’intende, non è una marcia a suon di musica, ma un procedere a danza che viene percepito, o meglio, che viene costruito in maniera da essere percepito. Il pensiero pratico si muove verso la generalizzazione [...]. Inversamente l’arte con la sua “ sete di concretezza” (Carlyle) è basata sulla gradinatura e sullo sminuzzamento anche di ciò che viene dato come generale ed unitario⁶¹.

⁶⁰ Quaderno 012-003, 3v.

⁶¹ V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, cit., p 37.

La stessa frammentarietà che riproduce nella sua poesia come riflesso dell'ineffabilità del reale e della fede nella qualità intrinsecamente più elevata dell'esperienza umana di fronte all'arte, egli la trasferisce nella prosa. Ciononostante, in cima ai pensieri del poeta c'è quello di carpire alla poesia i suoi segreti e di riprodurli nel linguaggio prosastico. L'oggettiva mancanza di un metodo è pervasa da un continuo senso di colpa, che però non sfocia nella ricerca di un metodo. Così il suo discorso, mancando della dialogicità che è propria al discorso teorico e che lo stesso Calogero ritiene essenziale⁶² in alcuni suoi scritti, non può essere associato in nessun modo alla forma del saggio⁶³, che è un genere del discorso che riposa su una forma chiusa e sistematica. In Calogero «l'eclettismo teorico, più o meno ricomposto in unità, si esprime come virtuosismo dialettico e metacritico che deborda dai limiti dell'analisi letteraria e si esercita di per sé, al di fuori dei procedimenti strettamente interpretativi di un testo»⁶⁴, esprimendo un temperamento che si manifesta in forme non sistematiche. I tentativi calogेरiani, in maniera forse inconsapevole, si avvicinano in parte all'esperienza scrittorica di Bréton che, secondo le parole di Berardinelli, fu «poeta-saggista e saggista-poeta in sommo grado: avendo egli stesso, per principio e in pratica, abolito le distinzioni di genere e rifiutandosi di considerare come entità relativamente

⁶² Nel quaderno, 010-010 25r, ritroviamo scritto: «Il lavoro ben riuscito è dato dalla sensazione di dialogo e di continuo scambio e mutua trasformazione in oggetti più elevati delle cose prese in esame [...]».

⁶³ Berardinelli definisce la forma del saggio come «quella forma del discorso in cui una riflessione e un'argomentazione vengono svolte a partire da una situazione vissuta da chi scrive, situazione che entra nella materia del discorso, e a partire da un orizzonte comunicativo definito, dove il pubblico e il canale della comunicazione sono a loro volta determinanti nella costruzione retorica e stilistica del testo» (A. Berardinelli, *La forma del saggio*, Marsilio, Venezia 2002, p. 76).

⁶⁴ Ivi, p. 42.

distinguibili linguaggio e pensiero, intenzione e risultato, dentro e fuori, spontaneità e artificio, coscienza e segno, e quindi arte assolutamente libera e arte assolutamente impegnata»⁶⁵.

Diremo allora che la prosa calogeriana si avvicina ad un discorso di tipo speculativo che si poggia ad una forma autobiografica⁶⁶, in cui l'io si espone in tutta la sua condizione di fragilità. Se ci riferiamo alla definizione di Segre per cui l'autobiografia è «il modo con cui un autore cerca di imporre una propria biografia tracciata in modo da corrispondere meglio all'immagine ideale che si è proposto di realizzare»⁶⁷, potremo supporre che l'intenzione di Calogero fosse quella di trasferire un'immagine di sé che portasse i segni della finitezza del poeta, quando egli si rende conto del fallimento del suo lavoro di fronte ai limiti dei mezzi espressivi, ed anche della finitudine dell'uomo, la cui azione è solo una “piccola azione” nei confronti della grandezza della vita. Si riscontra in effetti che spesso gli scritti del poeta non hanno solo lo scopo di fungere da pre-messa alle sue raccolte poetiche, ma anche quello di contenere le confessioni dell'autore:

[...] Quindi qualsiasi pagina di prosa che si premetta ad una raccolta di poesia apparterrà anch'essa alle pagine autobiografiche ed alle semplici confessioni che non hanno quasi alcuna ragione di essere se non quella di essere state pensate e scritte. [...]⁶⁸

⁶⁵ Ivi, p. 44.

⁶⁶ A supporto della nostra ipotesi riportiamo una breve riflessione tratta dal quaderno 013-005, 19r, nella quale Calogero sostiene: «Sono note queste di carattere piuttosto autobiografico o che comunque nella nostra autobiografia affondano la loro radice e la loro essenza. [...] Dal punto di vista del valore letterario, le notizie autobiografiche hanno valore quando riguardano grandi uomini e la cui fama fosse già assodata [...]».

⁶⁷ C. Segre, *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino 1993, p. 120.

⁶⁸ Quaderno 011-005, 16v.

Si tratta tuttavia di notizie che sono disseminate entro i confini di un discorso che aspira solo in parte ad essere teorico e che non attua valori artistico-biografici né persegue fini oggettivi e pratici. In tal senso i momenti biografici calogeriani sarebbero tesi a realizzare il tempo del contatto con l'altro, colui che condivide «la forma e i valori dell'estetica della vita»⁶⁹. Si ha l'impressione che Calogero ricerchi in questi attimi il proprio “lettore affine”, qualcuno che possa aderire al suo stesso mondo di alterità, poiché anche lui vi partecipa per mezzo dell'empatia con l'autore. È un dono di cui il poeta dispone⁷⁰ e che decide di volta in volta, in modo “ingenuo”, di offrire al mondo dell'altro. Calogero ci riesce con modalità che spesso appartengono all'ambito dello «inconsiamente automatico»⁷¹, nel quale le azioni, nel loro ripetersi e diventare abituali, si trasformano infine in azioni meccaniche. Il suo linguaggio prosastico presenta spesso dei meccanismi di automatizzazione, che potremmo individuare nelle sue frasi non completate o nelle sue parole lasciate incompiute.

Non è raro inoltre rinvenire nei suoi manoscritti esempi che ci indirizzano anche verso una certa volontà del poeta, seppur inconsapevole, a “risparmiare energie”. Tale affermazione sembrerebbe in netto contrasto con ciò che è stato ribadito tante volte dai critici, ed anche con la grande quantità del materiale rinvenuto, che farebbe piuttosto pensare ad un lavoro dispendioso e senza sosta. La

⁶⁹ M. Bachtin, *L'autore e l'eroe*, cit., p.136.

⁷⁰ Ivi, p. 150.

⁷¹ V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, cit., p. 10.

nostra osservazione vuole sottolineare tuttavia come, in Calogero non siano rari i momenti di sconforto di fronte alla propria incapacità di risultati, di misura, di concentrazione. La ripetizione dei medesimi *incipit* nei suoi discorsi prosastici⁷², a nostro avviso, non è solo la traccia evidente dell'ossessività di alcuni nuclei tematici, ma rappresenta anche un tentativo di realizzare il «risparmio di attenzione»⁷³ per condurre l'intelletto verso la strada più facile al concetto desiderato⁷⁴. La ripetizione realizza, oltre che un'accentuazione sul tema, anche la creazione del ritmo della frase, e ciò testimonia ancora una volta come la linea di confine tra la scrittura poetica e quella prosastica in Calogero sia sempre sfumata e quasi del tutto impercettibile.

Il linguaggio prosastico calogeroiano, così come quello poetico, per il modo con cui è costruito, per le sue parole spesso pronunciate a metà, ci fa solo intuire l'oggetto che ci passa vicino. Noi lo vediamo, vediamo le sue forme, ne vediamo i confini, ma non sappiamo cos'è. Allora l'oggetto rischia di “inaridirsi”, diventando solo percezione di un contenuto che ci sfugge poiché è diventato «inascoltabile» e perciò «non pronunciabile»⁷⁵. Seguendo a suo modo la lezione di Croce, Calogero non ci mostra le ragioni di questa sua fretta e neanche il percorso compiuto dall'autore, poiché ciò che a lui più importa non è il viaggio, ma la

⁷² Riportiamo qui di seguito i più frequenti, tratti da diversi quaderni: «scrivendo un libro di poesie», «un libro di poesie», «un discorso sulla poesia», «un qualunque lavoro di poesia», ecc.

⁷³ V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, cit., p.11.

⁷⁴ *Ibidem*

⁷⁵ *Ibidem*

meta, non le peripezie dell'esistenza che si cancella asceticamente nell'opera,
bensì l'opera⁷⁶.

⁷⁶ Cfr. A. Berardinelli, *La forma del saggio*, cit., p. 100.

Secondo capitolo

Mappe concettuali e terminologiche.

Le tracce di un discorso “inconcludente”

1. Come si è visto, i procedimenti discorsivi nelle prose calogeriane sembrano replicare, entro certi limiti, alcuni procedimenti della sua poesia, dalla variazione alla germinazione continua per contiguità, ecc. Manca in generale nelle prose, al di là delle intenzioni e dei tentativi, una capacità di progressione argomentativa di tipo lineare. Il ragionamento sembra ricominciare tante volte da capo, ripetere i suoi appoggi e poi trascurarli, per riprovare da un'altra angolazione. Lo sforzo della autogiustificazione e della premessa esplicativa non giunge quasi mai ad un effetto soddisfacente, e la volontà di un inquadramento teorico delle sue personali idee sulla poesia e sulla vita si risolve spessissimo in avvolgimenti contraddittori del pensiero e della frase.

Non si potrebbe tuttavia inferire da questi esiti poco concludenti della riflessione una infondatezza o inessenzialità delle sue ragioni. Poiché al contrario Calogero alimenta la sua scrittura prosastica, arabescata e fragile anch'essa come quella in versi, di un autentico lievito di ricerca, e prova, e riesce a fissare senza dubbio qualche punto nella irraggiungibile e forse mai cercata sistematicità dell'impostazione.

Un modo di possibile verifica di questo livello più consistente delle note estetico-filosofiche dei quaderni può proporsi attraverso la messa a punto di un vo-

cabolario specifico (e direi specialistico, tra filosofia e scienza) che l'autore adopera, con consapevole e meditata coerenza, almeno in certe fasi e in momenti più coesi della sua elaborazione. Per questa ragione procederemo ora alla individuazione di una rete di parole-chiave, o termini di particolare pregnanza semantica, che possono assumere nelle pagine dei primi anni Cinquanta una funzione chiarificatrice, se non degli esiti almeno delle direzioni più vitali del lavoro del poeta.

Senza voler puntualizzare le occorrenze in termini statistici di frequenza (ma le frequenze sono sempre sufficientemente numerose da giustificare l'attenzione del lettore), mi limiterò ad elencare una lista di termini, cui Calogero attribuisce significati puntuali, mai vaghi o sfuggenti, e che egli piega ad accezioni spesso molto personali, per delineare una via di illuminazione, sia pur precaria, del proprio itinerario teorico.

2. La prima parola, la cui più alta ricorrenza si riscontra principalmente nei quaderni del 1950, 1951 e 1952, è "frammento" (oppure sinonimicamente "frantumato" o "scheggia")⁷⁷.

1) [...] Un lavoro poetico di fronte alle altre esigenze della vita più o meno elementare quello rispetto a queste sarebbe come il lavoro di frantumazione di esse in particelle sempre più elementari e piccolissime la cui unità di misura ancora capace di senso e suono e di un movimento percepibile sarebbe come il modulo fondamentale attraverso cui si muove si sviluppa e determina la figura poetica.⁷⁸

⁷⁷ Alcune riflessioni sul frammento scritte nel 1952 rientrano nel tentativo di scrivere una prefazione a una raccolta alla quale il poeta avrebbe dato il titolo di *Frammenti*, di cui noi troviamo traccia nel quaderno 009-003. La raccolta si trova nei quaderni contrassegnati dalle numerazioni 081-004, 081-005, 081-006.

⁷⁸ Quaderno 013-001, 33v.

2) Si può dire che nel corpo di una poesia gli elementi che effettivamente possiamo distinguere sono quelli puramente fisici legati principalmente al suono ed agli effetti della natura corporea di tutto ciò che appartiene al linguaggio e quelli della determinazione morale cui si avvia [...] – da cui la sensazione di continua inesattezza che deve provare ogni poeta dinanzi alla sua opera[...] – il componimento poetico non può essere accettato dal suo stesso autore che quale frammento più o meno centrale o periferico di una sostanza metafisica e coordinata⁷⁹.

3) È questo indefinibile [...] che fa sì che al pensiero secondo gli schemi più antichi non può essere che attribuita la definizione di semplice e puro frammento – una unità che appare già disgregata dall'interno sin dal suo inizio – [...]⁸⁰

4) Sappiamo però quanto questi moti dell'animo acquistino l'aspetto di moti puramente frammentari quasi arbitrari e lontani da quella possibilità di sistematizzazione che esiste nel desiderio e nel cuore di chi vuol conoscere. [...]⁸¹

5) [...] Il gesto con cui si ferma la parola scritta sulla carta è uno di quei gesti particolare, particolare quanto la più particolare delle cose immaginabili, che come rappresenta niente altro che un frammento [...]⁸².

Da questo gruppo di citazioni si evince come il concetto di frammento per Calogero non soggiaccia a una sola e univoca definizione: il poeta ci consegna diverse accezioni del termine di cui occorrerà, sia pure in maniera sintetica, delineare le oscillazioni.

Nel primo caso, Calogero crea un parallelismo tra certi procedimenti del lavoro poetico e certi corrispondenti stati della materia, artificialmente prodotti (le “particelle”, che sono con tutta evidenza quelle così definite dalla fisica sub-

⁷⁹ Quaderno 011-009, 16r.

⁸⁰ Quaderno 009-003, 17v.

⁸¹ Quaderno 013-001, 33v.

⁸² Quaderno 010-010, 16r.

atomica). Alla frammentazione (o frantumazione) del dettato poetico egli collega insomma – come effetto di un più generale affinamento in senso micro analitico degli strumenti di conoscenza – la produzione di forme appunto artificiali della stessa realtà fisica del mondo⁸³. Il lavoro poetico in epoca moderna è paragonato alla rielaborazione del concetto di materia da parte delle nuove scienze: una materia non più compatta, bensì corpuscolare e frantumata. Potremo supporre che il lavoro poetico nell’accezione calogeriana sia nient’altro che una “materia” tra le tante, dotate ciascuna di una propria energia, e come ogni altra materia assoggettato alle leggi della fisica.

Nel secondo caso, il riferimento al “corpo della poesia”, e cioè alla sua natura fonetica e linguistica, non esclude anzi implica a sua volta un contraddittorio rimando all’ordine delle determinazioni “moralì”, ma soprattutto evoca apertamente l’orizzonte della “metafisica”, al quale il “frammento” si richiama per così dire in negativo, in quanto mancanza, perdita, approssimazione.

Quasi come corollario rispetto alla seconda citazione, si può considerare l’uso del termine nella terza, dove al “frammento” viene riconosciuta una natura non derivata ma originaria: l’“unità” del sapere, della realtà del mondo, del linguag-

⁸³ Sulla base della testimonianza di Tedeschi riportata nella sua introduzione al primo volume delle *Opere poetiche*, e riguardante la biblioteca di Lorenzo Calogero, ritrovata nella casa dopo la sua morte (e di cui non si sa più nulla), è certo che il poeta, oltre ai numerosi testi di filosofia e di letteratura, possedeva anche opere di Einstein (op. cit., p. XXXIX) e probabilmente altri trattati di fisica contemporanea. In questa prima citazione sono chiari i richiami alla fisica quantistica ed alle teorie sulla costituzione della materia che si svilupparono nella prima metà del Novecento, da Einstein a Planck a Bohr. Non sono rari nelle pagine dei quaderni calogeriani i rimandi ai diversi domini del sapere da lui frequentati, dalla matematica alla filosofia, alla linguistica, alla fisica, ecc. Nelle sue riflessioni teoriche il poeta opera un sincretismo tra i vari campi della conoscenza, senza perciò realizzare alcuna netta separazione tra loro, poiché tutti contribuiscono ad una stessa *quête* ontologica. Questa prima accezione del termine frammento deve essere dunque interpretata alla luce del tessuto variegato e multi-direzionale nel quale Calogero innesta la sua officina riflessiva.

gio stesso, è infatti per Calogero disgregata dall'interno *ab origine*. L'orizzonte metafisico non è che un orizzonte teorico, una ipostasi ontologica.

Nel quarto brano si affaccia invece un diverso, ma anch'esso congruente piano di riferimenti, ed è quello che riguarda – in quanto “frammenti” – i “moti” “arbitrari” dell'animo, che sfuggono ad ogni progetto di sistemazione conoscitiva. Qui il concetto di “frammento” si applica alla sfera psicologica e direi psichica delle volizioni, delle emozioni, di una vita interiore che non è suscettibile di controllo né di regolazione da parte della coscienza razionale dell'uomo. Non può non venire a mente la linea di continuità trans-epocale della storia della psicologia moderna, dal sensismo settecentesco fino alle teorie freudiane e post-freudiane⁸⁴: una storia tenuta assieme dal filo appunto dell'analisi. Certamente Calogero fu poco attratto dalla psicanalisi, che egli considerò erroneamente come una teoria fondata sulla centralità della pulsione sessuale⁸⁵, eppure abbondano nei suoi scritti, e direi nella sua concreta pratica poetica, le tracce di una ri-

⁸⁴ In questa citazione Calogero riprende l'espressione i “moti dell'animo” (in altri casi, egli parla di “moti della carne”, così come emerge da un passo del quaderno 013-007 del 1950: «Si sa che anche la conoscenza è uno dei tanti moti con cui si manifesta il moto ed il fluire della carne e manifesta lo sviluppo dell'essere dentro un'esigenza creazionale. [...]»). Tale espressione rinvia evidentemente a una tradizione di pensiero di tipo empiristico ed analitico, che, partendo da Hobbes e da Locke nonché – su altro versante – dal sensismo materialista della Francia del Settecento, attraversa come un fiume carsico la cultura ottocentesca per riemergere totalmente rinnovata e trasformata nella psicologia analitica freudiana e post-freudiana. Tutta la vita teoretica e morale vi si propone come effetto di un meccanismo complesso di sensazioni, e non come espressione di una forma spirituale originaria (l'anima). Si può ipotizzare che Calogero fosse attratto – nell'ambito del pensiero novecentesco – più che da Freud da Jung, per il concetto di una personalità conscia come “un segmento più o meno arbitrario della psiche collettiva”.

⁸⁵ L'idea di un contenuto psichico contraddittorio infatti, mai del tutto limpido anzi oscuro nel suo fondo, che si esprime con parziale consapevolezza e con contraddittorietà, non può non riferirsi appunto alla psicanalisi, che tuttavia Calogero contesta in altre citazioni, rinvenute all'interno dei quaderni di questi anni, come pura sessuologia. Ad esempio nel 1954 Calogero scrive la seguente riflessione: «La psicologia è qualcosa di puramente organico [...] – dove affluiscono le suggestioni del tempo» (Quaderno 005-005, 37r).

flessione assidua sugli elementi inconsci della vita interiore, che egli considera notevolmente influenti nella creazione artistica e nell'esercizio della scrittura.

Ultimo caso è il quinto, che riporta proprio alla materialità del "gesto" della scrittura, gesto "frammentario" quasi per definizione, a causa della sua arbitrarietà e discontinuità⁸⁶.

Collegando fra loro queste cinque differenti accezioni di un identico termine, sino a formare una ideale costellazione semantica, si può già cogliere la ricchezza della sensibilità filosofico-scientifica del poeta calabrese, che sembra sottrarsi del tutto alle suggestioni romantiche e post-romantiche, per inquadrare una direzione di ricerca personale, e per certi versi in sintonia con le tendenze più innovative del pensiero novecentesco. A questa rete di significati del frammento si cercherà di agganciare, procedendo nella disamina dei testi-campione, ulteriori serie di termini e concetti, sino a formare una mappa utile a delineare in modi

⁸⁶ Come abbiamo già sottolineato nelle pagine precedenti, dall'analisi delle scelte lessicali calogeriane emerge che l'autore conoscesse certamente, sia pure per grandi linee, il pensiero di Saussure. Quando Calogero scrive che la scrittura è un gesto frammentario, egli sembra infatti associarla al concetto stesso di lingua nell'accezione saussuriana. In questa sua affermazione infatti noi cogliamo, oltre che un riferimento alle pagine in cui Saussure descrive la lingua come «un sistema di segni espressioni delle idee e, pertanto, è confrontabile con la scrittura, l'alfabeto dei sordomuti, i riti simbolici, le forme di cortesia, i segnali militari, ecc.» (F. Saussure, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari 1978, p.25) anche un richiamo a due delle tre coppie dicotomiche che sono alla base del pensiero saussuriano: *langue*/parole e significato/significante. La scrittura, così come la lingua, ha origine dall'associazione tra le parole e dall'esistenza di rapporti di coerenza e coesione tra le stesse, le quali tuttavia, lontane dal ricreare una morfologia compatta, mostrano le loro innumerevoli biforcazioni. Quando si scrive, sembra suggerirci Calogero, noi non ristabiliamo le relazioni tra la *langue* e la *parole*, ovvero tra «la parte sociale del linguaggio, esterna all'individuo, che da solo non può né crearla né modificarla» poiché «essa esiste solo in virtù d'una sorta di contratto stretto tra i membri di una comunità» (ivi, p. 24), e il momento individuale, mutevole e creativo del linguaggio, rappresentato dalla *parole*, ovvero il modo cioè con cui il soggetto parlante «utilizza il codice della lingua in vista dell'espressione del proprio pensiero personale» (*ibidem*). *Langue* e *parole* infatti, pur essendo intimamente correlate (in quanto «la lingua è necessaria perché la parola sia intelligibile e produca tutti i suoi effetti; ma la parola è indispensabile perché la lingua si stabilisca; storicamente il fatto di parole precede sempre» [Ivi, p. 29]), rappresentano due realtà distinte. Calogero non muovendo dalla concezione strutturalista della *langue* intesa come struttura statica, ordinata, che connette segni, preferisce considerare l'arbitrarietà come disordine, dove «vari infiniti possono essere coesistenti» (Quaderno 005-005, 38v.) e che permette al sistema *langue* di esprimersi in tutta la sua dinamicità.

più circostanziati il perimetro della cultura filosofico-estetica e scientifica del poeta calabrese.

3. La cultura del moderno, come è noto, è percorsa dall'idea di una rottura irreparabile o difficilmente riparabile tra esistenza individuale e totalità. Gli anni in cui Calogero scrive le riflessioni citate sono anni in cui nel panorama letterario italiano riaffiora nuovamente (dopo la stagione dell'impegno e del neorealismo) la necessità di tornare a riflettere sulla frammentarietà strutturale del discorso letterario riproponendo anche l'esperienza dei vociani, per rivisitarne le idee su basi e aspirazioni del tutto differenziate. Gli anni Cinquanta sono anche gli anni di prima incubazione delle teorie postmoderne europee, che daranno l'avvio alle sperimentazioni linguistiche della neo-avanguardia italiana, così come ad esperienze più isolate e originali, come quella di Andrea Zanzotto, che proprio nel 1951 esordisce con la sua prima raccolta dal titolo *Dietro il paesaggio*. Ma sono, altresì, gli anni della scrittura "incompiuta" di Gadda e della meta-narrazione plurima e sfaccettata del Calvino di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, «*summa* di racconti incompiuti disposti in un progetto o sistema ipertestuale di reversibilità e multidimensionalità che [...] comunica "il senso di un mondo precario, in bilico, in frantumi"»⁸⁷.

Dalla citata testimonianza di Tedeschi sappiamo che Calogero possedeva alcune raccolte di Zanzotto, ma non sappiamo precisamente quali, così come più in generale non abbiamo ritrovato nei quaderni da noi presi in esame riferimenti

⁸⁷ F. Fusco, *Le opere. L'epistemologia del frammento*, in M. Sechi-B. Brunetti, *Lessico novecentesco*, B.A. Graphis, Bari 2003, p. 159.

espliciti a letture di nessun genere. In che misura le frequentazioni bibliografiche del poeta abbiano influenzato le sue riflessioni critiche sul frammento, allo stato attuale delle ricerche è pertanto difficile da stabilire. Vero è che Calogero, anche laddove affronta tematiche molto dibattute nella cultura del suo tempo, lo fa con uno sguardo “atemporale”. Sono rari i casi in cui si ritrovano nelle sue pagine delle citazioni esplicite, cosicché tutto il contesto dei riferimenti è da decrittare e da contestualizzare in uno spazio senza spazio ed in un tempo senza tempo.

Anche le parole e i termini da lui adoperati, benché vivano in un tessuto semantico in continua trasformazione, non si rapportano se non allusivamente al contesto del mondo circostante, con i suoi mutamenti e con la sua urgenza di cambiamento. In termini di linguaggio e di schemi teorici Calogero elabora la sua personalissima idea di frammento e ne disegna le linee non attraverso espliciti confronti con i movimenti letterari e filosofici a lui contemporanei, bensì mediante un arrischiato *excursus* teoretico, che sembra partire da Aristotele e giungere ad anticipare infine il problematicismo della *dissémination* di Derrida.

Nel Calogero di questi anni, così come si evince dalla seconda e terza accezione del termine frammento, la percezione di un'avvenuta corrosione del modello di compattezza del testo-mondo ottocentesco è oramai ben chiara, soprattutto dopo l'esaurirsi delle suggestioni leopardiane della prima raccolta *Parole del tempo*, così come è consumato il superamento del concetto hegeliano di bellezza dell'opera in quanto perfetta corrispondenza tra forma e contenuto. Calogero preferisce piuttosto ripartire dall'idea aristotelica di frammento, per cui la

“parte” «[nei nomi semplici] in nessun modo è capace di significare, [in quelli composti] invece vuole sì significare, ma non è capace di significare nulla se presa separatamente»⁸⁸. Si tratta di un’idea che ripropone la sua identità negativa in modo ancora più pregnante nella modernità, con la definizione hegeliana per cui il frammento si traduce nello «astratto significare che l’idea toglie nella propria autocomprensione»⁸⁹. La percezione di una realtà frammentaria è nozione già ben assimilata da Calogero, il quale – come si è visto – nel suo lessico prosastico usa altresì, come sinonimi di “frammento” termini come “scheggia”⁹⁰, “frantumo”, “frantumazione”. La sua riflessione parte proprio dalla moderna presa di coscienza di un mondo che non è più pensabile come unitario, omogeneo ed armonico, e dal bisogno di affrontare la mancanza e la disseminazione del senso nelle sue diverse sfaccettature.

La realtà calogeriana, come leggiamo nei suoi quaderni, è irreversibilmente frammentaria e nulla sfugge al movimento centrifugo di disgregazione: i moti dell’animo, il pensiero, la scrittura, il lavoro poetico. Il suo pensiero è pervaso dal pregnante sentimento che il *logos* si è oramai sgretolato e che bisogna rinun-

⁸⁸ Cito dalla voce «Frammento», in *Enciclopedia filosofica*, a cura della Fondazione Centro studi filosofici, Bompiani, Milano 2006.

⁸⁹ Ivi, p. 4455.

⁹⁰ Nel quaderno 010-008 del 1952 Calogero scrive: «Dopo tanto ragionare che fa il filosofo [...] avrà dovuto convincersi che il suo pensiero non poteva essere nella migliore delle ipotesi che una scheggia della realtà o più semplicemente un frantumo di uno dei tanti mondi di cui si compone la realtà [...] il valore ed il significato del reale – ad altro non poteva condurre [...] che ad un prodotto quasi incalcolabile di una scheggia e quindi ad un prodotto che si avvia sempre ad essere dell’ordine dell’infinitamente piccolo».

ciare, seguendo la lezione di Nietzsche⁹¹, all'idea «del Tutto, dell'Unità, [...] bisogna sbriciolare l'universo, perdere il rispetto del Tutto»⁹².

Calogero tuttavia non abbandona, in sede propriamente filosofico-estetica, il riferimento all'unitarietà del pensiero e della forma, poiché rimane a lungo fedele alla teoria dell'arte come sintesi *a priori* che costituisce l'asse fondamentale dell'estetica crociana (da cui pure egli cerca di allontanarsi con personalissimi tentativi critici, così come testimoniano molte pagine dei quaderni degli anni Cinquanta). Le riflessioni calogeriane sul frammento in quanto scoria di una “sostanza metafisica” e unità frantumata all'origine, sembrerebbero mosse da una doppia istanza, che in parte lo avvicina alle esperienze degli autori della prima “Voce”, e poi soprattutto a quelli della “Voce” bianca derobertisiana. Calogero tenta una via di contaminazione tra istanze teoriche contraddittorie, e in questo sforzo di delucidazione del suo stesso lavoro poetico raggiunge momenti di fertile apertura.

Il frammento calogeriano da un lato ha una connotazione positiva quando rivendica il proprio valore di autoreferenzialità, in quanto “particella” che, benché minima, è ancora portatrice di senso. In tal modo, seppur per grandi linee, il poeta rinvia alla «soggettività assoluta del *cogito* cartesiano, la monade leibniziana “senza porte né finestre”, la “stanzuccia buia” dell'io lockiano»⁹³. In questa stes-

⁹¹ A Nietzsche e a Schopenhauer, Calogero fa un esplicito riferimento nel quaderno 003-006 del 1955 quando analizza il concetto di “volontà di potenza” e di “volontà pura e semplice” intese ai “fini della realizzazione del mondo”.

⁹² F. Fusco, *Le opere. L'epistemologia del frammento*, in M. Sechi-B. Brunetti, *Lessico novecentesco*, cit., p. 147.

⁹³ Voce «Frammento», in *Enciclopedia filosofica*, cit.

sa accezione, il frammento calogeriano sembra anticipare le riflessioni della critica post-strutturalista sull'instabilità del significante e sulla sua capacità di creare una serie infinite di significati disseminati nel testo. Dall'altro, carica il termine di tutta la sua negatività, avvicinandosi a Schopenhauer, per il quale la "particella evanescente" diventa "il rappresentante di tutto"⁹⁴. Sebbene Calogero condivida l'impossibilità di un movimento compatto del pensiero, egli nega tuttavia il valore ontologico della "particella", conferendole un valore di mera approssimazione al reale.

Per tornare al panorama letterario italiano del Novecento, occorre precisare che il frammento calogeriano è lontano dalla concezione dei moralisti vociani, per i quali

il frammentismo stesso è accettato solo come una fase temporanea attraverso cui è necessario passare a causa della crisi delle ideologie ma che bisogna anche tendere a superare per approdare, con la rinascita di una "fede" complessiva, a opere d'arte più compiute ed equilibrate, dotate di un "messaggio" costruttivo e di "grandezza" morale⁹⁵.

Altrettanto lontano egli appare dal frammentismo della seconda "Voce" deroberisiana, i cui autori

[...] isolano il singolo frammento di vita staccato da qualsivoglia contesto oggettivo e vivo solo per il valore del tutto personale che la memoria o il simbolo gli attribuiscono

⁹⁴ Cfr. F. Fusco, *Le opere. L'epistemologia del frammento*, in M. Sechi-B. Brunetti, *Lessico novecentesco*, cit., p. 150.

⁹⁵ R. Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Loescher, Torino 1981, p. 183.

e secondo i quali il frammento si traduce in un vero concentrato di autenticità. Agli esponenti del frammentismo espressionista, Calogero sembra avvicinarsi solo in parte per l'autobiografismo della sua scrittura in cui «l'esperienza vissuta, il dramma privato restano l'unica certezza da cui partire»⁹⁶, ed anche per la «“desolennizzazione” della letteratura, sottratta al sublime dannunziano»⁹⁷ (che nel poeta trova massima espressione nella critica alla frase dannunziana “il verso è tutto”⁹⁸ e nella confutazione della tesi crociana della figura del “poeta come un Dio”⁹⁹).

Calogero è stato spesso considerato dai critici un ermetico, e la sua esperienza poetica è stata associata all'oscurità ontologica di Mallarmé. Il frammento ermetico è un frammento lirico, frutto del ricercare e ricercarsi di un «uomo escluso da una società», che «cerca il fondo di se stesso, un fondo individuale, asociale»¹⁰⁰, ma al contempo anche smanioso di trovare una «spiegazione orfica della terra»¹⁰¹. Il frammento calogeroiano, pur presentando lo slancio verso la ricerca dell'Assoluto, è però orfano del “padre arcano” degli ermetici. Non c'è nelle riflessioni di Calogero sul frammento il gusto originario per l'alchimia e per la gnosi mistica di Mallarmé e neanche la ricerca sperimentale, come ci ricorda Debenedetti, di «prendere alla musica il suo bene»¹⁰².

⁹⁶ Ivi, p. 198.

⁹⁷ *Ibidem*

⁹⁸ Quaderno 010-002, 15v e quaderno 011-010, 26r.

⁹⁹ Quaderno 010-003, 21r.

¹⁰⁰ G. Debenedetti, *La poesia italiana del Novecento*, Garzanti, Milano 1980, p. 15.

¹⁰¹ Ivi, p. 16.

¹⁰² Ivi, p. 24.

Il frammento, che come dirà lo stesso poeta è “sfumatura del pensiero” esso stesso frammentato, non è per lui espressione di un Tutto originario, autentico, esso è anzi la traccia del fallimento dell’espressione. In quanto sfumatura traduce l’approssimazione al reale e, alla maniera di Montale, constatata «lo stato del poeta, o il dolente mostrarsi delle cose [...] conosce stati o fenomeni essenziali, non cerca di conoscere le essenze»¹⁰³.

Le posizioni di Calogero non sono mai così perfettamente inquadrabili in un movimento letterario, in uno spazio culturale ben delineato. Ciò che stiamo cercando di fare induttivamente è di ricreare un *habitat* in cui poter innestare i suoi pensieri per poterli indagare più agevolmente, senza la presunzione di doverli necessariamente ricondurre ad una “famiglia” di origine. Così, come vedremo anche per gli altri termini che seguiranno, il frammento calogeriano non può essere assimilato perfettamente ad una specifica corrente di pensiero, ma esso appare costantemente in bilico tra due o più istanze: quella moralistica, riconducibile solo in piccola parte al frammentismo dei primi vociani, quella della pura soggettività del frammento lirico e quella delle nuove filosofie della scienza. Calogero sembra voler riassumere solo verso la fine, nel 1952 (anno che segna l’ultima ricorrenza del termine frammento da noi rinvenuta), il piano unitario della sua “costruzione mentale”:

Un’interpretazione o una possibilità poetica più profonda [feconda] – potrebbe essere sì bene – quella che parte dal cosiddetto frammento come elemento unitario organico della co-

¹⁰³ Ivi, p. 37.

struzione mentale – intesa quale entità molto più prosaica – diretta sia verso l’indefinibile – come verso l’estrinsecazione dell’esigenza morale – e questa qualora sia l’indefinibile come l’esigenza morale raggiungono i gradi più alti – potrebbe costituire la vera ed effettiva poesia – [...]

4. Il secondo termine da noi scelto per delineare il percorso teoretico di Calogero è “parola”, in connessione con “segno”, a partire dai quaderni del 1951. Come per il termine precedente, partiremo anche in questo caso da alcune citazioni che contengono questa parola e ne valuteremo le differenti valenze semantiche. Il termine “parola” (non collegato a “segno”) nelle prose da noi consultate ritorna in effetti infinite volte, è ciò è ovvio, in quanto Calogero lo adopera anche in un’accezione per così dire non semanticamente pregnante, ma banale, ovvero considera la parola come «segmento dotato di significato della catena parlata o scritta»¹⁰⁴, insomma come “vocabolo”.

1) Aver dato eccessiva importanza alle parole è il più grave torto ed errore degli uomini. Ma se non si può attribuire importanza alle parole, con esse cadono anche quegli atti e quei gesti esteriori e che vorrebbero sostituire e che sono come segni di certi riti misteriosi cui bisognerebbe piegarsi_ O forse sono quei segni e quei gesti che nella loro caduta hanno trascinato il significato o la sostanza che si riteneva affidata alla parola¹⁰⁵.

2) Chi tenta per conto suo un excursus di parole di concetti di pensieri si trova per la prima volta in una immensità piena di ombre che non gli è possibile decifrare nella loro giusta entità. [...] si avvierà a considerare il suo linguaggio e la sua possibilità di linguaggio come qualcosa di informe e minaccioso [...]¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Vedi la voce «Segno», in *Enciclopedia filosofica*, cit.

¹⁰⁵ Quaderno 011-009, 37r.

¹⁰⁶ Quaderno 010-005, 47v.

3) [...] molti hanno scelto ben altro metodo per scrivere poesia: usare le parole senza preoccuparsi del possibile senso, attendendo che questo scaturisca dal libero uso di esse – purché si badi a rispettare la minima delle ragioni morali – [...] ¹⁰⁷

4) [...] Intanto ciò non è possibile in quanto il modulo fondamentale dell'arte è costituito semplicemente da alcuni nessi grammaticali e logici – [...] – ed alcuni aggregati di parole – riunibili in ciò che in altri tempi erano i versi – ed oggi sono le fonazioni che si estendono ad un certo numero di parole. [...] ¹⁰⁸

5) La poesia ermetica e simbolista credo che tragga da questo spazio – dove la resistenza della parola ridotta a puro segno – senso fonico che circola fra le parole e che costituisce tutta o la principale bellezza del verso [...] ¹⁰⁹.

6) Il mezzo fonico che lega parola a parola è il meno traducibile – Il senso poetico infatti secondo me, si trova più facilmente in una prosa ben fatta con idee nuovissime [...] ¹¹⁰ _

7) Ciò che in una poesia simile grava è il significato da attribuirsi alle parole, non proprio nel senso con cui le usa il poeta che potrebbe quasi identificarsi nel suono che esse hanno, ma nel senso originario che esse hanno o potrebbero avere di volta in volta solo per un fuggevole contatto [...] ¹¹¹.

8) [...] il contenuto non ha nessun valore per la poesia – è tale sempre da non danneggiarne l'incanto quanto più quel contenuto [...] – tende sempre più a non significare nulla – [...] ¹¹² _

Nel primo riferimento la parola si contrappone ad atto, cioè evoca la distinzione tra *verba* e *res*, intese le *res* come cose (oggetti materiali o astratti) e come

¹⁰⁷ Quaderno 004-004, 15v.

¹⁰⁸ Quaderno 010-002, 35v.

¹⁰⁹ Quaderno, 006-008, 37r.

¹¹⁰ Quaderno, 003-009, 24v.

¹¹¹ Quaderno, 011-007, 2v.

¹¹² Quaderno, 003-009, 24v.

atti appunto, azioni di qualunque specie, che investono una problematica morale nella dimensione della “vita umana”¹¹³. In questo senso però Calogero già enfatizza la polarizzazione di una dialettica irrisolta contrassegnando l’uso della parola letteraria come una tensione significativa mai pienamente realizzabile. In secondo luogo la parola diventa anche un atto essa stessa¹¹⁴, poiché ha un “significato pragmatico”¹¹⁵ (che è il “più attendibile” in quanto poggia su una convenzione sociale definita). Essa agisce cioè come elemento di un codice convenzionalmente riconosciuto, oppure agisce in quanto veicola emozioni e ne suscita anche nei lettori¹¹⁶.

Sempre in questa prima citazione, Calogero si interroga in generale sulla funzione sociale del linguaggio. La lingua e le parole che la costituiscono, come si sa, prima ancora di assolvere ad una funzione espressiva rappresentano innanzitutto un mezzo per classificare gli oggetti del reale. Attraverso il linguaggio

¹¹³ Il poeta calabrese attribuisce un valore di gran lunga preminente alle “azioni della dimensione vita” in quanto, così come scrive nel quaderno 004-006, 26r. «[...] qualunque cosa espressa mediante la parola ha un valore limitato di fronte alla vita globalmente compresa» e dunque «ogni prodotto che si attua tramite la parola è da considerarsi molto limitato di fronte alla vita» (*ibidem*). È importante sottolineare come questa citazione da noi rinvenuta nel quaderno indicato, si trovi anche nella prefazione al volume *Parole del tempo*, pubblicato per la prima volta a spese dell’autore presso la casa editrice Maia di Siena nel 1956 e ripubblicato nel 2010 da Donzelli nella nuova edizione a cura di Mario Sechi.

¹¹⁴ La parola così intesa rimanda in particolare ad un «atto illocutivo e perlocutivo, capace di produrre effetti sull’azione degli interlocutori, o in cui la parola stessa è già azione che opera sulla realtà» (cfr. ancora «segno», in *Enciclopedia filosofica*, cit.)

¹¹⁵ Calogero nel quaderno 010-004, 10v, nota infatti: «Scrivere è un effetto pragmatico che se pur tendeva a dare un più o meno vago riflesso del pensiero interiore interno si esauriva in una prassi di vita ed in un concetto puramente pratico [...]. Il significato pragmatico della parola tuttavia ammesso da tutti gli uomini che non esercitavano la funzione del letterato [...] sembra tuttavia la più attendibile [...]».

¹¹⁶ Come risulta evidente da questa prima citazione, Calogero riprende in maniera indiretta il concetto saussuriano di *langue*, in quanto la lingua è costituita dal codice di regole e di strutture grammaticali che ogni individuo assimila dalla comunità storica in cui vive, senza poterle alterare, essa è «la parte sociale del linguaggio, esterna all’individuo, che da solo non può né crearla né modificarla; essa esiste solo in virtù d’una sorta di contratto stretto tra i membri di una comunità» (F. Saussure, *Corso di linguistica generale*, cit., p. 24). Come tale, la *langue* è «un tesoro depositato dalla pratica della parole nei soggetti appartenenti a una stessa comunità, un sistema grammaticale esistente virtualmente in ciascun cervello o, più esattamente, nel cervello d’un insieme di individui» (ivi, p. 23).

l'uomo prende coscienza della sua capacità creatrice, dà un nome alle cose, distingue e classifica gli oggetti della sua esperienza, così la lingua finisce col divenire un *didaskalikòn organon*, che consente di accedere alla conoscenza¹¹⁷. Di questo Calogero è del tutto consapevole anche quando nel quaderno 009-005, 4v scrive: «la parola è né più né meno che un mezzo che può essere continuamente approfondito e più purificato».

Ma più in particolare per Calogero è la “parola”¹¹⁸ l'unità minima del linguaggio, e in questo senso essa rimanda al concetto di “segno”, avvicinandosi così alla definizione saussuriana di lingua come sistema di segni che costituisce l'oggetto di una disciplina autonoma. Ma mentre nell'accezione saussuriana il segno corrisponde alla «combinazione del concetto e dell'immagine acustica»¹¹⁹ che si traduce nel binomio significato-significante, in quella calogeriana, la “parola” assume una valenza semantica assai prossima a quella di “significato” saussuriana. Il significato per Calogero sembra essere la “parole” e il significante il “segno”: e in questo binomio, il segno appare liberato dal nesso stretto con la parola-significato, che classifica la realtà entro lo spazio chiuso del senso, e

¹¹⁷ Cfr. P. Martino, *Calogero e il linguaggio*, in AA.VV., *Lorenzo Calogero 1910-2010. L' «ombra assidua» della poesia*, Atti del Convegno internazionale dell'Università della Calabria, 4-6 febbraio 2010, Rubbettino, Soveria Mannelli 2010, p. 379.

¹¹⁸ In questa sua analisi, il poeta calabrese sembra avvicinarsi fortemente all'elaborazione del concetto di parola ideata da Amelia Rosselli nel suo scritto *Spazi metrici*, laddove la poetessa parla della parola come «l'unità base del verso»: «non era né la lettera, disgregatrice ed insignificante, né la sillaba, ritmica e mordace ma pur sempre senza idealità, ma piuttosto la parola intera, di qualsiasi genere indifferentemente, le parole essendo considerate tutte di ugual valore e peso, tutte da manipolarsi come idee concrete ed astratte» (*Spazi metrici* in A. Rosselli, *Le poesie*, a cura di Emanuela Tandello, prefazione di Giovanni Giudici, Garzanti, Milano 1997, p. 340).

¹¹⁹ F. Saussure, *Corso di linguistica generale*, cit., p.85.

consegnato alla libertà di quel “qualcosa” come ricorda Pierce, «che sta per qualcosa in luogo di qualcos’altro sotto qualche aspetto o capacità»¹²⁰.

A che cosa il segno calogeriano rimandi, ci viene chiarito nell’ultima parte della riflessione già presa in esame nonché nella citazione del quaderno 010-002, 13r, in cui il poeta parla di “uso magico della parola”. La “sostanza” del segno, realtà complessa e sfuggente, non è la traduzione diretta delle azioni degli uomini (poiché questo è il compito della “parola”), bensì la traccia dei “gesti” di un tempo e di uno spazio originario, in cui la circolarità del rito scandiva i tempi dell’uomo e ne determinava le azioni. Calogero, non sappiamo se inconsapevolmente, evidenzia i limiti delle funzioni del linguaggio formalmente codificato tentando, a suo modo, di spingersi alla ricerca di quella che Jakobson, aveva chiamato la settima funzione della parola: la funzione magica¹²¹.

Come risulta evidente dalla seconda citazione, quando pensa al “magico” Calogero non intravede solo la possibilità della parola di disancorarsi dalla rete del senso, e così – libera dai nessi logici e grammaticali – concedersi la libertà di poter significare “l’impalpabile”¹²² e “l’etereo”; egli pensa anche alla funzione magica, come allo spazio in cui il linguaggio, diventato impossibile da penetrare, si trasforma in uno strumento “ostile” e “indefinito”.

¹²⁰ «Segno», in *Enciclopedia filosofica*, cit.

¹²¹ Come ci ricorda anche Paolo Martino nel suo intervento sul linguaggio di Calogero, la funzione magica della parola «si esercita in una dimensione in cui le infrazioni alle norme consapute della sintassi e della semantica non necessariamente finiscono col penalizzare l’utente della lingua e con il compromettere l’efficacia del messaggio» (AA.VV., *Lorenzo Calogero 1910-2010. L’ «ombra assidua» della poesia*, cit., p. 379).

¹²² A questo proposito Calogero infatti scrive: «La poesia lotta e dovrà continuamente lottare per trovare parole sempre più impalpabili e di più etereo significato [...]» (Quaderno 011-009, 37r).

Il poeta è, secondo Calogero, colui che riesce con più facilità ad abitare questo spazio di libertà e di precarietà del senso, manipolando il linguaggio a prescindere dai codici della comunicazione, così come emerge dalla terza citazione sopra riportata. Seppur in maniera sommaria, Calogero tenta un riesame della funzione poetica di Jakobson, del quale sembra condividere le tesi laddove tenta di focalizzare l'attenzione sull'aspetto fonico delle parole, sulla scelta dei vocaboli e sulla costruzione delle frasi come comunicazione di forma, mezzo per suscitare emozioni o riflessioni tramite la musicalità delle parole¹²³. La forma poetica consiste per Calogero in "aggregati di parole" che un tempo costituivano i versi, ma che nella letteratura contemporanea si risolvono in sequenze di "fonemi". Nella quarta citazione infatti il poeta usa il termine "fonazione", che nella quinta e nella sesta, egli sostituisce con: "senso fonico" e "mezzo fonico", riferendosi, in termini fisicalistici¹²⁴, al processo fisiologico con cui vengono emessi i suoni articolati.

¹²³ Ricordiamo a questo proposito il famoso slogan "I like Ike" coniato per le elezioni presidenziali di Eisenhower negli anni Cinquanta e preso ad esempio da Jakobson per focalizzare l'attenzione sulla funzione poetica. Nella funzione poetica si ha un'alternanza regolare di fonemi vocalici e consonantici, che hanno lo scopo di rafforzare l'espressività e l'efficacia del messaggio. Per Calogero, la musicalità del verso è qualcosa di difficilmente raggiungibile con le parole, essa è piuttosto originata dalla sequenza delle immagini e persino dalla loro interruzione, così come si evince da questa citazione: «Crediamo di non essere lontani dal vero dove si pensa che possa esistere una poesia – che mai s'identifichi ancora alla musica – per chi ne fosse capace, il cui modulo fondamentale più che la parola sia il ritmo dell'immagine e persino la pausa fra immagine ed immagine» (Quaderno 004-004, 3r).

¹²⁴ La riflessione sulla "origine organica" del pensiero e della scrittura costituisce un nucleo importante della produzione prosastica calogeriana. Ne diamo un esempio citando un passo tratto dal quaderno 010-008, in cui si legge che «combaciare con sé nell'atto della scrittura è straordinariamente difficile [...] – si pensi alla difficoltà dei centri che presiedono alla scrittura a seguire un corso di pensieri, di ideazioni od immagini (che avvengono in altra parte dell'essere. Questa parte è stata cancellata dall'autore, ma riteniamo che sia importante riportarla per dare coerenza al pensiero)».

Vero è che Calogero nelle sue scelte lessicali attinge a vari campi gnoseologici provando a delineare una “teoria organica”¹²⁵ del segno: così la scrittura è il prodotto della “mano che scrive”, il suono è il risultato delle funzioni dell’apparato fonatorio, ecc. La teoria calogeriana di una funzione poetica “sensuale”¹²⁶ che deve avere degli scopi pratici, non è tuttavia supportata da riferimenti teorici adeguati e così finisce per svolgersi solo attraverso spunti fugaci, per poi convergere su concetti portanti e consolidati della cultura del Novecento.

Quando nella quinta e sesta citazione parla di “strumenti fonici”, Calogero infatti non fa altro che riferirsi all’egemonia del significante che ha caratterizzato l’intera poesia del secolo scorso. Mentre la parola-significato è per l’autore “il dicibile”, il segno, che ingloba nella variante saussuriana anche il significante, è la “traccia” di ciò che non può essere detto. La parola si desemantizza «divenendo immagine di uno spazio linguistico altro e ignoto: lo spazio della nascita del senso e del lento assestamento di masse tettoniche di significanti [...]»¹²⁷ di cui Calogero parla in parte in termini di segno, ma anche di “senso originario”, così

¹²⁵ Secondo recenti studi sulla teoria dell’informazione, ci riferiamo in particolare a quelli condotti da Longo, è emerso che «nell’uomo ci sono due modalità gnoseologiche, da una parte gli affaccendati e inconsapevoli meccanismi del corpo, il lavoro delle cellule, dei neuroni, degli organi; dall’altra la conoscenza alta, razionale, di cui abbiamo esperienza consapevole e che in fasi recenti dell’evoluzione abbiamo cominciato ad esprimere prima attraverso la lingua, poi attraverso altri sistemi simbolici via via più univoci e precisi, fino a giungere alle formule rigorose della matematica. Questo percorso riflette bene il lungo tentativo della scienza occidentale di trasferire le conoscenze dalla modalità biologica incarnata nel corpo a quella razionale, disincarnata e (quasi) distaccata dal mondo». (G. Longo, *Homo technologicus*, Meltemi, Roma 2001, pp. 93-94). Calogero sembra sorprendentemente anticipare i moderni indirizzi della scienza conferendo, così come emerge da numerose citazioni, un primato assoluto al *logos* della matematica, alla parola come “cifra” di un linguaggio universale che trova il suo pieno compimento nel linguaggio dei numeri.

¹²⁶ La funzione poetica è considerata dal poeta calabrese «una funzione puramente aristocratica e di pertinenza di facoltà sensorie aristocratiche (la poesia non sarebbe altro che una qualità del tutto sensuale). Poiché tutto ciò che proviene dai sensi deve avere un valore puramente utilitario [...]» (Quaderno 009-005, 41v).

¹²⁷ M. Cucchi- S. Giovanardi, *Introduzione a Poeti italiani del secondo Novecento*, Mondadori, Milano 1996, p. XXX.

come emerge dalla settima riflessione, in cui il senso – che ha origine dall’“urto” e dalle “contiguità” delle parole – ci rimanda alla teoria del dinamismo poetico elaborata da Tynjanov¹²⁸. Il predominio di alcuni fattori costitutivi del linguaggio a discapito di altri viene maggiormente evidenziato dal poeta nell’ottava citazione, nella quale egli valuta l’ipotesi di un completo sganciamento della forma poetica dalla semanticità dei significati. Tanto più il poeta moderno abbandona l’idea di voler dare un significato alla sua poesia, tanto più egli pensa di poter realizzare il sogno di una “poesia pura”¹²⁹. Quest’ultima non è più originata dall’associazione delle parole, in origine versi, che per loro natura non sono “autentiche”¹³⁰, ma è consegnata alla capacità di aggregazione dei suoni, che si combinano in soluzioni improbabili e inaspettate, creando sensi impensati.

La riflessione sul predominio dell’esigenza ritmica a discapito di un interesse per il contenuto che passa in secondo piano, è un modo per il poeta calabrese di appropriarsi dei temi principali della poesia novecentesca e di tentare nuove vie di ricerca e di sperimentazione. È necessario tuttavia non trascurare la distanza che oggettivamente separa Calogero dalla religione decadente ed ermetica della parola poetica come rivelazione assoluta e miracolosa di senso. È vero, come si è già visto che Calogero scrive di un “uso magico della parola”, ma questo uso

¹²⁸ Secondo lo studioso russo «la forma dinamica non nasce dalla combinazione o fusione dei fattori della parola, ma dalla loro azione reciproca o interazione e, quindi, dall’evidenziamento di un gruppo di fattori a spese di un altro» (J. Tynjanov, *Il problema del linguaggio poetico*, Il Saggiatore, Milano 1968, p. 12).

¹²⁹ Come emerge dalla riflessione rinvenuta nel quaderno 005-006 del 1953, Calogero attribuisce all’aggettivo “puro” il senso di «quel che avviene solo al di là del linguaggio e della potenza discorsiva [...]».

¹³⁰ È lo stesso Calogero a scrivere nel quaderno 013-005, 16r che «Le parole quindi non sono mai pure nel senso che non rappresentano mai un’unica cosa fondamentale immobile ed inamovibile – ma sono sempre uno sdoppiamento di oggetto e soggetto [...]».

non è il suo. Egli fa riferimento ai simbolisti¹³¹ e agli ermetici per definire una pratica estetizzante della forma (ritmo, *phoné*, musicalità, edonismo, sensualità, ecc.), ma non sembra condividere queste posizioni. Altre volte, come abbiamo visto, accenna al “libero uso” delle parole praticato e teorizzato da certi poeti, e alla perdita di significato del “contenuto”. Ma anche in questi casi non sembra esprimere alcuna personale adesione. Di grande rilievo è però il nesso (quasi un’endiadi) tra parola e segno, che evidenzia la competenza che Calogero aveva della linguistica moderna. Il poeta calabrese ci colpisce infatti per la propensione a una ricerca di carattere formalistico sui procedimenti della poesia che mostra una sua precisa consapevolezza delle modificazioni in atto del sistema lingua (per esempio in riferimento alla scienza) e delle difficoltà estreme di una ricerca poetica che non voglia rinunciare alla difesa della *parole* rispetto alla *langue*, ma ben conoscendo gli attriti inevitabili tra l’una e l’altra dimensione. Tuttavia, ciò che emerge dall’esame complessivo delle citazioni sopra riportate, è l’originale messa a fuoco che Calogero sembra operare – pur senza mai esplicitare i suoi riferimenti – di certe linee di analisi della poesia novecentesca, forse non tanto lontane dal Montale metafisico e da quella «simultaneità del fisico e del metafisico», che nella sua poesia costituiscono «due momenti che rimangono [...] a-

¹³¹ Sono sempre di questi anni le riflessioni in cui Calogero elabora la sua personale idea di simbolo, così come leggiamo in due passi estrapolati dal quaderno 005-003, 11v, 12v : «[...] la parola come simbolo di ciò che esiste e suggestione di un mondo completamente inesprimibile, [...]» e nella pagina seguente «Simbolo in quanto la parola pronunciata è già diversa da quella pronunziabile [...] poiché non si (?) il significato esatto e preciso sia pure in maniera provvisoria e transitoria di ciò che potrebbe ancora e più intensamente significare».

dialettici, senza mediazione, proprio perché ci è sottratta la chiave che probabilmente consentirebbe di raggiungerla»¹³².

5. Il terzo gruppo di termini da noi rinvenuto all'interno dei quaderni inediti è quello che ruota attorno ad "errore"¹³³. La ricorrenza di "errore" non è in verità molto alta nel periodo da noi considerato, ma la sua valenza semantica sembra attrarre per sinonimi e contiguità altri termini, quali "tentativo", "deviazione" e "scatto", a fornisce ulteriori elementi per identificare alcune parti del percorso teoretico calogeriano.

1) [...] É certo che tutti gli errori contengono una speciale loro sfumatura che pienamente in maniera più pronunziata potrebbe ancora essere considerata come la radice del mondo metafisico al limite massimo del conoscibile. Questa teoria dell'errore come evidenziamento sia pure di una sfumatura maggiore e più palese con cui si rivela e si potrebbe rivelare la verità è tale da rendere così precario il terreno più solido su cui credeva di poter poggiare la più solida e reputata cultura che dall'antichità ai tempi moderni prosperava – perché solo Dio sa da quanti lati può penetrare l'errore e di quante nuove sfumature e di quante nuove prospettive bisognerebbe tener conto per giungere quanto più possibile al senso più lato ed ampio della realtà come verità obbiettiva¹³⁴

2) [...] La presunzione che il punto di inizio del proprio discorso sia un particolare errore inerente alla propria sensibilità e suscettibilità _ non da escludere _ mai in maniera completa _ Questo timore, [...] farà accettare del tutto pienamente l'errore come base del suo progresso _
¹³⁵

3) Ciò che lega un poeta alla poesia forse non è nulla più [...], un ciclo forse di tentativi irrimediabilmente e semplicemente falliti. E forse solo l'esperienza della prova che lo riconduce continuamente a tentare di nuovo e con altri mezzi la poesia¹³⁶

¹³² G. Debenedetti, *La poesia italiana del novecento*, cit., p. 39.

¹³³ Anche per le accezioni di "errore", nelle molteplici variazioni del vocabolario filosofico dall'antichità ai giorni nostri, ho fatto utilmente ricorso all'Enciclopedia filosofica Bompiani, *ad vocem*.

¹³⁴ Quaderno 011-009, 32r .

¹³⁵ Quaderno 010-004, 14v.

¹³⁶ Quaderno 009-002, 13r.

4) [...] Credo che fra le forme più precise e che più danno l'immagine dell'unità di un simbolo e le forme continuamente e massimamente deviate – [...] corra la medesima differenza che si sa esistere fra la psiche dello scienziato e quella del poeta _: mentre nel primo la speculazione segue un corso in cui tutte le passioni sono raffreddate in anticipo – nel secondo questo raffreddamento avviene lungo il corso della speculazione, ad ogni passaggio di stadio corrispondendo una nuova deviazione che subisce il pensiero [...]. Cioè la medesima differenza che esista fra psicologia dello scienziato e psicologia poetica _ esiste fra la poesia quasi conclusa nell'unità del simbolo ed in quella che si conclude nella concatenazione sempre deviata di vari simboli[...] _ una poesia che proceda per continue deviazioni è una poesia tanto più poesia ...]_¹³⁷

5) Tutto ciò che vale nella vita di un uomo è tutto ciò che è contrassegnato da una metodica e continua azione sia pur lenta e che proceda per scatti quasi insensibili.[...] ¹³⁸.

6) È solo la misura della distanza dei punti delle correnti opposti così come la lentezza degli scatti che avvengono nel loro tendere così come la ricchezza di attributi e qualità che mantengano e decidano per una loro sempre sufficiente distinzione che sono gli elementi più caratteristici ed a cui più specificatamente deve attribuire potenza la qualità e la capacità dell'atto conoscitivo¹³⁹.

Nella prima citazione Calogero sintetizza, come al solito senza evidenti riferimenti a letture e autori, il dibattito filosofico che sin dall'antichità ha preso in considerazione l'errore teoretico come tramite ineluttabile di avanzamento della conoscenza umana. Già Socrate evidenzia la capacità dell'errore di giungere alla via della verità, attraverso la confutazione delle opinioni ritenute infondate, con ciò permettendo all'anima di liberarsi delle false certezze che oscurano la verità. Così per Platone l'errore è frutto della natura stessa dell'uomo che è “composto di corporeità e di conoscenza intellettuale”: e la cui fisicità è fonte in sé dell'errore. Il campo dei possibili errori è tuttavia molto vasto, come evidenzia anche Aristotele, per cui in ambito metafisico si parlerà di “verità ontologica”

¹³⁷ Quaderno 009-002, 25v, 26r.

¹³⁸ Quaderno 011-009, 46r.

¹³⁹ Ivi 34r.

delle cose per riferirsi al livello di essere che ogni cosa ha. Quest'idea di errore con valenza ormai negativa è ancor di più accentuata nel pensiero medievale, quando la considerazione di molte idee filosofiche avviene alla luce della fede e della salvezza spirituale, cosicché l'errore acquista il senso di colpa e di peccato che impedisce di accedere alla salvezza eterna. Anche nel pensiero moderno, il dibattito sull'errore non si placa: da Cartesio, il quale propone di eliminare l'errore assumendo il modello delle discipline matematiche, che egli considera come l'unica dimensione del sapere che sfugga all'errore, a Pascal, che riconosce l'impotenza delle due facoltà conoscitive dell'uomo, i sensi e la ragione (le quali si «mentono e si ingannano a gara»), l'errore evidenzia sovente la precarietà del pensiero quando ritiene di essere giunto a penetrare le verità del mondo.

Calogero sembra essere del tutto consapevole dell'accezione negativa che il termine "errore" ha avuto nel corso della storia del pensiero filosofico, ma tuttavia, così come emerge dalla seconda citazione presa in esame, egli sembra voler restituire all'errore la sua valenza di propulsore del pensiero. In tal modo, il poeta si avvicina anche alle posizioni dell'idealismo hegeliano secondo le quali l'errore non va respinto, ma va riconosciuto come una tappa storica e ideale nello svolgimento dello spirito. Ma ancora Calogero riconferma, così come già evidenziato in precedenza a proposito del termine "frammento", la sua vicinanza alla tesi sull'errore come elemento dell'extrateoreticità, che deriverebbe appunto dalla volontà o dalle emozioni (in Calogero "sensibilità" e "suscettibilità"). Attraverso il corredo delle definizioni che egli avanza, il poeta sembra anche avvi-

cinarsi alle posizioni offerte più tardi, nell'ambito dell'analisi sull'errore, dalle neuroscienze, che consentono di raccordare volontà e conoscenza, sensibilità e intelletto (la cui discrasia è stata a lungo considerata all'origine dell'errore).

Nelle citazioni calogeriane il nesso fra ricerca poetica, come ricerca di linguaggio e di semanticità progrediente, e ricerca scientifica, come produzione di ipotesi che producono altre ipotesi, ormai in una prospettiva esplicitamente relativistica, è molto chiaro. Come emerge dalla terza citazione per Calogero il poeta, nel suo percorso creativo, procede con lo stesso *modus operandi* dello scienziato¹⁴⁰, attraverso tentativi e prove, che sono procedimenti propriamente afferenti al campo della ricerca e della sperimentazione scientifica. Così come accade per le teorie scientifiche, quella che Calogero definisce “prova” e che in ambito prettamente scientifico rappresenta la “verifica”, non sempre è sufficiente per garantire la verità di una teoria. Il poeta estende la problematica della tradizione verificazionista, incapace di giungere in maniera concreta ad un'idea di verità per le teorie scientifiche¹⁴¹, anche alle modalità strutturali della creazione poeti-

¹⁴⁰ Del resto è lo stesso poeta in un altro quaderno a sostenere quanto segue: «Non so figurarmi in alcun modo [...] quali siano le intime qualità dello scienziato da cui traggono origine le singole idee scientifiche ed il processo speculativo – ma non credo di essere lontano dal vero che qualità speculativa poetica e scientifica sia tutt'uno e che solo si differisca solo per il grado di intensità con cui l'errore contenuto sempre nel prodotto speculativo si comunica con un segno ed una manifestazione cosciente alla coscienza dello speculatore» (quaderno 010-008, 21r). E qualche pagina più avanti: «Penso che fra quanti prodotti speculativi si offrono alla considerazione dell'uomo nessuno è più sintetico di questa continua possibilità e di questo processo onde si tenta di giungere ad alcunché che sia talmente giustificato quanto un'attenuata approssimazione e che contenga gli elementi delle attenuazioni e delle sfumature [...] – quanto la poesia_ seppure fra procedimento scientifico e quello poetico non esista alcuna sostanziale differenza – essendo la poesia null'altro che condizionata dalla sensazione dell'intensità di grado di errore avvertita dallo stesso autore – nella scienza principalmente e quasi soprattutto dagli altri ricercatori che non trovano nelle formule precedenti la spiegazione di quei fenomeni reali che vengono a scoprire» (ivi, 23v).

¹⁴¹ Cfr. F. Papi, *La filosofia contemporanea. Filosofia della scienza. Ermeneutica. Filosofia del linguaggio. Filosofia dell'arte. Filosofia della storia. Filosofia della politica. Le teologie. Filosofia ed economia politica*, Zanichelli, Bologna 1981, p. 44.

ca. I referenti teoretici calogeriani che emergono dalla lettura delle sue riflessioni restano sempre la scienza fisica e la scienza matematica, ed egli sembra riprendere quello che secondo Popper è il criterio proprio e caratterizzante del processo della conoscenza scientifica, e cioè il criterio di “falsificabilità”¹⁴². Così come accade per la valutazione dei procedimenti scientifici, anche per quelli creativi è necessario forse, secondo Calogero, che essi siano sottoposti ad un “metodo deduttivo di controllo” che permetta di falsificare la teoria, al fine di individuare, eliminare e correggere l’errore. Il procedimento poetico è continuamente esposto al rischio di falsità, di conseguenza il poeta dovrà cercare vie sempre più verosimili per minimizzare il pericolo di incorrere nell’errore e per approssimarsi alla verità. La ricerca di nuove teorie¹⁴³ non solo, secondo Calogero, permetterebbe di ridurre la percentuale di fallimento al quale il suo fare poetico è perennemente soggetto, ma anche di scartare quelle che non hanno superato la prova dei “falsificatori” e di collocarle nel “cimitero delle idee sbagliate”: e ciò anche al fine di attenuare quella sua “ossessione” che, come si evince da numerose pagine dei suoi quaderni, lo ha indotto a tentare la via di continue giustificazioni al proprio operato¹⁴⁴. Tutto ciò consente inoltre al poeta di recuperare

¹⁴² Tale criterio diventa «il nuovo criterio demarcativo fra scienza e pseudoscienza: l’importante, per una teoria che voglia essere scientifica, è ammettere una base empirica potenzialmente falsificabile» (*ibidem*). In evidente contrasto con le posizioni del neopositivismo di matrice “giustificazionista”, Popper individua il modello di legittimazione in quello che «rappresenta la scienza come una successione continua di linee spezzate».

¹⁴³ È lo stesso Calogero a scrivere nel quaderno 011-009: «[...] Anche dire che quanto si è ritenuto perfetto o perfettissimo non lo è – e che chi sapesse guardare alle nelle [sic] opere e nei punti di esse meglio realizzate – non si mancherebbe di notare sempre qualche segno ed elemento _ che starebbe ad indicare la necessità di una teoria nuova e più approfondita_ [...] ».

¹⁴⁴ A titolo esemplificativo riportiamo una citazione rinvenuta nel quaderno 013-005, 26r, nel quale il poeta scrive tra l’altro: «[...] Chi pubblica un libro di poesia si sa deve avere molto compatimento per le sue debolezze».

un senso alla metafisica, che egli intende come un “resto della razionalità”, un “altro” della conoscenza e della verità, a cui spetta di segnare una sorta di limite ultimo del razionale progresso scientifico¹⁴⁵. Il valore degli elementi irrazionali o “illogici” (l’ingegnosità, l’intuizione, ecc.), nel procedimento fondante dello spazio scientifico così come di quello poetico, è per Calogero una condizione dalla quale non si può prescindere, così come emerge dalla riflessione del quaderno 013-001, 23r, in cui egli scrive: «[...] I poeti sembrano pertanto esclusi dal poter partecipare a qualsiasi ragionamento logico, seppure [...] sembra che l’intuizione di essi sia il presupposto per qualsiasi ragionamento logico [...]».

Quanto al termine “deviazione”, presente nella quarta citazione, in esso non è forse arbitrario cogliere un’allusione intuitiva al procedimento dell’evoluzionismo e della genetica, per cui ogni forma vivente viene continuamente riprovata deviando da un modello preesistente (si tratta dei mutanti, o alleli, varianti che per la maggior parte sono infruttuosi ma a volte si codificano nel corredo della specie in quanto efficaci nell’adattamento all’ambiente). Così come la variabilità genetica sarà analizzata (specialmente dopo la scoperta della doppia elica del DNA) non solo in termini di trasformazioni, ma anche di “deviazioni standard” (volendo con questo termine riferirsi alle «fluttuazioni casuali che avvengono nel *pool* genetico di una popolazione ad ogni generazione»¹⁴⁶), allo stesso modo

ze[...]. Nella vita del pensiero non sono possibili giustificazioni. Tutto procede per conto suo, anche il pensiero che muove nell’intento di creare una giustificazione[...] ».

¹⁴⁵ Cfr. F. Papi, *La filosofia contemporanea. Filosofia della scienza*, cit. p. 46.

¹⁴⁶ Ivi, p. 59.

nell'evoluzione poetica per Calogero interviene una deviazione di pensiero che modifica il “patrimonio genetico” dell'evoluzione del gruppo di pensieri preesistenti. Il poeta infatti pare volere trasferire questo modello scientifico alla stessa poesia, riconoscendole la capacità di produrre una serie infinita di errori o deviazioni dal modello, attraverso i quali a volte – solo a volte – essa inventa nuove forme capaci di stabilizzarsi e di imporsi, postulando così, in maniera inconsapevole, una evoluzione di tipo post-darwiniano¹⁴⁷.

Infine, sempre nell'ottica che Calogero definisce “metodica”, potremo cercare di interpretare il termine “scatto” della quinta e sesta citazione. Esso introduce un ulteriore riferimento di tipo bergsoniano (*l'élan vital*)¹⁴⁸, cioè evidenzia le discontinuità e le differenze della ricerca linguistica e formale, in quanto procedimenti da un lato fortemente intenzionali, quasi arbitrari, e dall'altro anche incontrollabili, perché scaturienti dalla vita interiore oscura e magmatica del poeta. Secondo Bergson, infatti, la vita interiore è il frutto di un «interpenetrarsi reciproco» di stati solo artificialmente distinti, così la vita è un «impulso o slancio», ricco di infinite tendenze diverse che, senza perdere la spinta della volontà creatrice vitale, si diramano nell'incontro con la materia¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Esistono infatti «mutazioni neutre (che cioè non provocano mutamenti fisiologici rilevanti) che possono diffondersi e fissarsi per una “deriva genetica casuale”, l'evoluzione può essere intesa come una fissazione e conservazione delle funzioni di una molecola già stabilite (evoluzione non adattiva)» (ivi, p. 60).

¹⁴⁸ Nel quaderno 011-008, 5r Calogero scrive: «Una critica così intesa presumerà di sé piuttosto nel mettere in evidenza una debolezza che un reale valore _ Non è strano per chi continui di questo passo che ad un certo momento tutto quanto sembrava solido e duraturo e costituente la più sicura e solida realtà sia una congerie ed una serie quasi infinita di debolezze e di errori e che non potendo in alcun modo negare molto o poco che sia una effettiva e solida durevolezza in un punto in circoscrivibile della realtà – questa finiamo quasi col porla nello scatto e nello slancio vitale con cui inavvertitamente si pongono espressioni e si pongono cose.»

¹⁴⁹ *Storia della filosofia. 6. Il Novecento*. Tomo I, a cura di P. Rossi-C.A. Viano, Laterza, Bari 1999, p. 7.

Nell'azione umana, come si evince dalla riflessione di Calogero, la lentezza caratterizza l'andamento dello «sforzo per risalire la china che la materia discende»¹⁵⁰, e che tuttavia è esso stessa materia. Ad un riesame della teoria bergsoniana, l'atto cognitivo in sé appare come

un prodotto della pulsione creatrice in cui si esprime la vita, è il punto di arrivo in cui l'istinto, motore e guida della evoluzione della vita animale, si traduce in forme statiche: categorie e concetti.

Pertanto

è impossibile comprendere il modo del nostro conoscere se non si tiene presente il modo in cui la vita nasce e si evolve, perché l'attività conoscitiva dell'uomo non si risolve nel solo esercizio dell'intelligenza¹⁵¹.

La sola intelligenza infatti, così come più volte riproposto da Calogero nelle sue riflessioni, non è in grado di cogliere la vita nella sua pienezza¹⁵², essa necessita di essere supportata dall'istinto. L'istinto permette all'uomo di conservare il contatto con il reale nel suo pieno divenire, concedendogli di non rimanere imprigionato nel sistema chiuso della scienza e facendo in modo che non scompaia quella tensione metafisica che è connaturata nella pulsione vitale¹⁵³.

¹⁵⁰ Ivi, p. 8.

¹⁵¹ *Ibidem*

¹⁵² Tale concetto Calogero sembra esplicitarlo nella riflessione del quaderno 011-009, 27r in cui si legge: «...] il destino della scienza correggere e ricorreggere continuamente i suoi errori _ senza avere mai percezione netta e precisa della vita che rimarrà sempre un aldilà impenetrabile [..]_»

¹⁵³ Cfr. *Storia della filosofia*, cit., p. 9.

Ciò che emerge pertanto dalle riflessioni calogeriane è il suo provare a elaborare una embrionale teoria del procedimento poetico ispirata a diverse fonti del pensiero filosofico e scientifico. Il fine ultimo della riflessione calogeriana sembrerebbe quello di tendere ad una visione dinamica dei piani e delle forme della conoscenza umana, che dall'istinto¹⁵⁴ trasformatosi in intuizione si stabilizza infine sul piano dell'intelligenza. L'intuizione estetica calogeriana appare allora come un crocevia della coordinazione tra l'indagine filosofica e quella puramente scientifica, poiché se quest'ultima si fonda sulla percezione esterna di fatti che tramuta in leggi che hanno valore generale, quella filosofica si affida invece all'intuizione per sistematizzare il lavoro svolto dall'intelligenza, che da sola risulta inadeguata a tradurre la presa sul reale nel suo continuo divenire¹⁵⁵.

6. Nella rete delle parole-chiave, che sostengono e indirizzano il complesso discorso di Lorenzo Calogero, tanto in prosa quanto in poesia, ha un suo posto il “sogno”.

1) [...] Teorie (poetiche) assolutamente perfette non ne esistono se non entro certi limiti e quindi qualunque la teoria è priva di carattere veramente universale – [...] ne viene cioè che in questi tentativi altro non si realizza che qualcosa che il valore ed il sapore del semplice ricordo e l'espressione di ciò che era in una esperienza o semplice intuizione più o meno felice _ non va certamente al di là di ciò che si può dire intorno alla poesia – in esso è nascosto costantemente qualcosa che il valore di un sogno¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Riportiamo a supporto di questa nostra osservazione la citazione tratta dal quaderno 009-005, 5v in cui Calogero scrive: «[...] proporrei a considerare lo stato scientifico come il substrato della poesia e della filosofia e come lo stato massimamente istintivo attraverso cui scaturisce la conoscenza di qualche cosa».

¹⁵⁵ Cfr. *Ibidem*

¹⁵⁶ Quaderno, 013-006, 14v.

2) [...] Non vi è poeta che non abbia coltivato dentro di sé il sogno di una forma verbale non realizzata fino allora – e del resto ogni esercizio poetico che i poeti tentano di condurre a termine – da che cosa mai parte se non da un'aliquota da una particella di questo sogno?¹⁵⁷

3) [...] (Se la poesia è sogno non abbiamo infatti alcun diritto di considerare altrimenti tutte le teorie che più o meno sistematizzate formano il contenuto dei trattati di estetica o di altri libri; mentre per realtà non possiamo intendere altro che quella facoltà che permettendoci tutti i sogni possibili ed immaginabili e consentendoci di pensare assolutamente reale il sogno più assoluto cui possiamo accedere e cioè dell'esistenza di essa, lascia completamente libera e sgombra la nostra facoltà di ragionare e di trovare tutti i nessi possibili fra le varie parti di un sogno o dei sogni, riferendoli a quel sogno più estremo ed assoluto e forse questa eventualità quando fosse pienamente raggiunta non lascerebbe più adito a desiderio di parole ed ogni discorso si interromperebbe) [...] ¹⁵⁸.

4) [...] Da tutti ormai si è d'accordo ad attribuire una piccola parte di vero e quindi di valore obbiettivo alla bellezza poetica _ e sia questo vero chiamato stato di sogno – illusione – o semplice suggestione o altro [...]. Forse il poeta – [...] soffrirà della incapacità di possedere un linguaggio tutto fatto di elementi di sogno – o illusori o suggestivi – dentro cui l'obiettività individuale della poesia secondo quei nomi – trovi la massima conferma secondo la forma espressiva ¹⁵⁹.

5) [...] Tutti sanno dell'origine dei sogni e come facilmente scompaiono. La loro fine è certa è immatura. Questa è la sostanza della poesia. Presunzione o altro che sia aver coltivato il sogno da sveglio come fonte di una divinatoria conoscenza questo è stato sempre poesia_ Si comprende che tutte le regole ed ipotesi che si possono adattare all'uomo da sveglio si adattano ugualmente bene alla poesia – e se dalla poesia si pretende quanto si potrebbe pretendere da un uomo che ha dente tutte le sue funzioni di attenzione – questo per quanto gravoso rientra nell'ordine naturale – del destino di uno dei particolari attributi della conoscenza quella del

¹⁵⁷ Quaderno, 010-005, 45r.

¹⁵⁸ Quaderno, 012-003, 3r.

¹⁵⁹ Quaderno, 009-005, 17v.

sogno che per (?) sé stessa deve attribuirsi tutti i particolari compiti propri della scienza [...]¹⁶⁰

La ricorrenza di questa parola non è molto alta. L'analisi del termine ci sembra tuttavia rilevante al fine di illuminare alcune zone d'ombra presenti all'interno della critica calogeriana pur così impegnata a congetturare sulla linea del suo pensiero. Sulla scia dell'analogia tra poesia e scienza emersa dall'esame delle citazioni precedenti, le citazioni sul "sogno" ripropongono uno dei temi portanti della sua produzione prosastica: l'incapacità del poeta di trovare "leggi universali" alla poesia che, benché possa essere indagata con gli strumenti propri all'indagine scientifica, si sottrae costantemente ad ogni tentativo di sistematizzazione. Le ragioni del fallimento dell'impresa del poeta non risiedono solo nell'inadeguatezza degli strumenti a sua disposizione che, per quanto si concentrino sull'analisi del lavoro poetico, non giungono a spiegare le dinamiche della costruzione del senso. Ma soprattutto tali ragioni consistono nella natura stessa della materia poetica verso la quale le indagini scientifiche, per quanto valide esse siano, ed efficaci persino nel nutrire dall'interno la ricerca del poeta, mostrano tuttavia i loro limiti¹⁶¹ nell'inadeguatezza ad esaminare il materiale della vita, che Calogero definisce "illusione di vita", e che in maniera sinonimica, associa anche al termine "sogno". L'unità minima costitutiva del magma poetico è definita dall'autore in termini di "aliquota" o "particella" di sogno, così come si

¹⁶⁰ Quaderno, 011-009, 45r.

¹⁶¹ Nel quaderno, 013-001, 17r scrive: «[...] Nessuno pertanto ci autorizza a non ritenere esistente anche quello che si chiama illusione di vita - [...] nessuna scienza per quanto perfetta si muova senza menomare in un modo od in un altro l'esistenza delle cose».

legge nella seconda citazione. Entrambi i termini rinviano alla nostra analisi sul frammento, in particolare per la ripresa del termine “particella”, che ha il suo valore di semplice approssimazione al reale. Ne consegue che, se la poesia contiene una “particella di sogno” e la “particella” a sua volta è una “scheggia” della realtà, Calogero propone un assioma estremamente suggestivo, secondo il quale sogno e realtà sono due ambiti di esperienza comunicanti che si influenzano a vicenda. Tale analogia, come è noto, ha rappresentato uno dei principali punti cardine della fenomenologia testuale del Surrealismo, i cui poeti non erano soltanto soliti indagare la produzione notturna dell’inconscio, ma anche sondare la dimensione interiore delle connessioni con il mondo esterno, per coglierne segnali magici e metafore¹⁶², così da poter «leggere la vita come un sogno da interpretare»¹⁶³.

Nella terza citazione sopra riportata Calogero sembra attenuare la scissione culturale introdotta nella tradizione dalla *ratio* cartesiana, secondo la quale il sogno è un evento storico¹⁶⁴, per spingersi in territori più vicini alla tradizione orientale¹⁶⁵ e all’esoterismo, laddove non esiste alcuna distinzione tra realtà e sogno, e secondo cui quest’ultimo deve essere considerato anch’esso vera espres-

¹⁶² Cfr., Zuleika Fusco, *Interpretazione del sogno. Mito, divinazioni, psicologia dalle civiltà tradizionali oggi*, Castelvecchi, Roma 2004, p. 128.

¹⁶³ *Ibidem*

¹⁶⁴ Nel suo saggio su *Il mito e il sogno*, Mircea Eliade identifica le ragioni della scelta dell’uomo occidentale, che ha privilegiato la razionalità identificandosi con la storia, nella sua paura della morte, il cui pensiero genera ulteriori timori legati all’idea della fine, dell’ignoto, del vuoto. Cfr. M. Eliade, *Miti, sogni e misteri*, Rusconi, Milano 1986, p. 26.

¹⁶⁵ Per i monaci tibetani infatti svegliarsi significa acquisire una visione non-duale, ossia non operare distinzioni, non porre limiti alla propria visione, e soprattutto non affidarsi allo sguardo degli occhi connessi direttamente con la mente, poiché la vera vista è quella che risiede nella capacità introspettiva. Cfr. Zuleika Fusco, *Interpretazione del sogno*, cit., p. 27.

sione del reale. Per il poeta, la realtà genera la “materia” dei sogni, cosicché pensiamo che egli voglia riferirsi a quegli elementi di vita quotidiana che in termini psicoanalitici prendono il nome di “residui diurni” e che si connettono, secondo la lezione freudiana, con «pulsioni e desideri infantili inconsci»¹⁶⁶.

Cercare di riprodurre lo “stato di sogno” in veglia per recuperare immagini e parole che si originano durante tale fase, è stato l’obiettivo della scrittura automatica perseguita e praticata dagli artisti surrealisti. Giungere infatti a precisare lo stato di sogno, prolungarlo e provocarlo, sembrava permettere di non intaccare la consapevolezza dell’atto della creazione *in fieri* e nel suo esito conclusivo¹⁶⁷. Calogero riconosce inoltre il merito ai futuristi di aver creato una nuova sensibilità capace di liberare il linguaggio e, non curanti delle preoccupazioni di carattere estetico e speculativo, di aver privilegiato un campo di indagine, come quello della suggestione (che egli associa al termine “sogno”), per molto tempo considerato come strumento per “addormentare la ragione”¹⁶⁸. In antitesi con la teoria platonica del sogno che allontana dalla ragione, le riflessioni calogेरiane affermano ancora una volta l’inscindibilità del binomio sogno-realtà. Le leggi che regolano la realtà infatti, sembra dirci Calogero, sono le stesse che ci con-

¹⁶⁶ E. Moore, E. Burness, *Dizionario di psicoanalisi*, a cura di Burness E. Moore, Sperling & Kupfer, Milano 1993, voce «sogno».

¹⁶⁷ Zuleika Fusco, *Interpretazione del sogno*, cit., p.129.

¹⁶⁸ Riferendosi al termine “suggestione”, nel quaderno 011-009, 33r, il poeta scrive che «[...] per essa sia che si tratti di un’opera poetica, di una filosofica o di quella che più scientificamente tratti dell’universo fisico – possa da partire dalla più marginale delle sensazioni – che per restare in un campo molto caro al molto vecchio e passato futurismo – quale una sensazione olfattiva od un brivido di qualsiasi specie da qualunque parte della natura individualizzata dell’organismo – privilegia – e che dà di volta in volta si traduce come un grido di potenza – o di impotenza – ma la cui comune radice deve trovarsi al di là degli effetti tangibili di cui si compone l’opera speculativa – [...]».

sentono di decodificare il sogno e viceversa. Una volta trovata la chiave di lettura delle dinamiche oniriche, si potrà arrivare a decifrare anche ciò che per il poeta è il “sogno assoluto” e che, alla luce delle nostre letture, sembrerebbe tradursi in una sorta di “cifra”¹⁶⁹ universale che possa consentire di cogliere il significato ultimo delle leggi che reggono l’universo.

Nella quinta citazione il poeta da un lato ritorna sull’analogia tra sostanza poetica e sostanza onirica (“poesia fatta di sogno”), e dall’altro apre una parentesi sulla funzione del “sogno da svegli” e dunque sui binomi sogno diurno-poesia e sogno-conoscenza. Come si legge nell’*Interpretazione dei sogni*, Freud definisce *tagtraum* lo «scenario immaginato allo stato di veglia»¹⁷⁰, evidenziando in tal modo le similitudini esistenti tra le “fantasticherie” e il sogno diurno, anch’esso, come quello notturno, considerato come un appagamento di desiderio. Le regole che disciplinano il sogno diurno sono molto simili a quelle del sogno notturno, e con quest’ultimo condivide varie caratteristiche essenziali¹⁷¹. Eschenmayer, ri-

¹⁶⁹ Nel quaderno 011-009, 6r si legge: «[...] La più alta ambizione del pensiero sarebbe quella di trarre da un discorso speculativo un termine che abbia valore di un numero o di una cifra astratta avulsa dalla sua personalità e dal suo vivere organicamente proteso e che rappresentasse un elemento del sistema cosmico [...]». E ancora alla c. 7r: «[...] lo scrivere non si può spiegare altrimenti che come lo sforzo di definire e determinare una cifra impersonale ed astratta del sistema cosmico». Nello stesso quaderno (cc.51v, 52r) ancora scrive: «Esiste una sostanza cosmica universale continuamente creatrice di nuovi mondi e di nuovi metodi di esistenza e che è in diretta connessione colla sostanza conoscitiva attraverso la quale avvengono continui scambi sia pure marginalmente mediante gli strumenti della prassi e della speculatività [...]_ [...] ove per un miracolo [...] si avesse una chiara conoscenza di tutte le relazioni esistenti – si verrebbe a scoprire la natura anche della sostanza cosmica _ e da questa in quanto creatrice di mondi e pertanto la possibilità di penetrare il futuro».

¹⁷⁰ Jean Laplace, *Enciclopedia della psicoanalisi*, a cura di Luciano Mecacci e Cynthia Puca, Laterza, Bari 1993, voce «sogno».

¹⁷¹ Come i sogni notturni essi «sono appagamenti di desiderio, come i sogni, si basano in buona parte su impressioni di vicende infantili; come i sogni, godono per le loro creazioni di una certa indulgenza da parte della censura. Indagando sulla loro composizione si scopre che lo spunto di desiderio che si manifesta nella loro produzione ha mischiato, riordinato e congegnato in un nuovo insieme il materiale con cui sono costruit(i). Con i ricordi infantili, ai quali si rifanno, hanno pressappoco lo stesso rapporto che certi palazzi barocchi di Roma hanno con le antiche rovine, le cui pietre quadre e le cui colonne hanno fornito il materiale per la costruzione recente». (Ivi, p. 599)

prendendo un concetto espresso da Troxeler (allievo di Schelling e amico di Novalis), scrisse nel suo libro: «La veglia è il sogno dell'anima, il sonno il sogno del corpo. Quindi il sogno è dell'anima, come del corpo, e tutti e due sono dell'uomo, dove esso agisce, quindi, da equilibratore»¹⁷². Il sogno sembrerebbe appartenere così ad una “totalità”, una “forma compiuta” che “equilibra” l'uomo e verso la quale l'uomo-poeta tende a ritornare nel processo della sua creazione. E questo spiegherebbe il continuo affannarsi di Calogero sull'ipotesi di una ricerca di leggi sistematizzanti e totalizzanti che possano essere valide per la poesia. Il sogno, in egual misura della poesia, come ci sembra intuire anche Calogero, realizza lo spazio di rappresentazione della natura propria e di quella del mondo, esso rinvia cioè al luogo in cui con «nitidezza si possono identificare e vivere le proprie contraddizioni e discriminazioni basate sui concetti di piacere e di volere»¹⁷³. Come per il sogno notturno, anche per quello diurno «l'elemento onirico è qualcosa di improprio, un sostituto di qualcos'altro sconosciuto al sognatore, [...] elemento di cui chi sogna è cosciente ma a cui contemporaneamente non ha accesso»¹⁷⁴. Questo stesso meccanismo sembrerebbe essere alla base delle dinamiche originarie della parola poetica, laddove il poeta viene in contatto con la “diversità” della natura inconscia, con “l'astruso” e “l'inconcepibile” che ha origine dalle associazioni dei significanti che il linguaggio genera per conti-

¹⁷² Carl Alfred Meier, *L'interpretazione del sogno*, Mediterranee, Roma 1993, p. 102.

¹⁷³ Zuleika Fusco, *Interpretazione del sogno*, cit., p. 59. I sogni della “chiara luce”, come li definiscono i Taoisti, sono per loro natura più elevati, poiché consentono all'uomo di diventare un essere più consapevole e di intraprendere un percorso di crescita reale (cfr. *Ibidem*).

¹⁷⁴ Ivi, p.118.

guità. Si direbbe che il sogno tradisca il proprio senso man mano che lo rivela, e dunque “lo offra sottraendolo”, così come fa anche la poesia. È compito del poeta pertanto, così come dell’interprete del sogno, rendere più oggettivabili questi elementi “estranei”, e decodificare princìpi in grado di regolare i processi ideativi poetici e onirici.

Il sogno per Calogero non è dunque solo *enýpnion* (riflesso di ciò che l’uomo vive nella sua quotidianità, conseguenza delle sue paure e dei suoi desideri), spazio in cui si realizza la *coincidentia oppositorum*, ma è anche, nella sua versione diurna, un contatto col divino, e dunque una rivelazione profetica¹⁷⁵. Il poeta lo definisce “divinatoria conoscenza”, avvicinandosi così in modo sorprendente alle tradizioni sciamaniche per le quali

il sogno è un varco verso altre dimensioni, un sistema di comunicazione con le sfere sottili da cui ricevere insegnamenti preziosi e intuizioni illuminanti, al fine di proseguire la propria esistenza sulla via dello spirito[...]¹⁷⁶.

Nel sogno al pari che nella poesia non esisterebbero dunque segreti, ma solo rivelazioni, che il poeta deve cogliere in tutta la loro essenza. Sembrerebbe questa la funzione della poesia secondo Calogero: *dévoilement* di uno scenario che appartiene al sogno e al reale nella stessa misura in cui queste due dimensioni comunicano con il divino. La conoscenza che si realizza per mezzo del sogno è una conoscenza che procede per simboli e le cui *correspondences* si celano die-

¹⁷⁵ Cfr. Ivi, p. 44.

¹⁷⁶ Ivi, p. 90.

tro le associazioni linguistiche che di volta in volta sono originate dal linguaggio poetico. Pur rivendicando il diritto del sogno ad assurgere a “scienza divinatoria”, Calogero non sembra però sciogliere le trame della sua riflessione, in quanto non indica né il cammino da percorrere per poter fare in modo che questo avvenga, né tanto meno gli strumenti di indagine di cui tale scienza dovrebbe servirsi.

7. L’ultima parola-chiave selezionata per tracciare la personale linea di ricerca teorico-estetica di Calogero è “speculatività”. Per motivi funzionali all’esplicitazione del termine, abbiamo ritenuto necessario riportare di seguito anche citazioni che alla parola “speculatività” si agganciano per contiguità semantica (in tutte infatti è presente l’etimo *specul-*) e che riguardano la “conoscenza” come filosofia della conoscenza in generale e come filosofia della conoscenza nell’idealismo di stampo prettamente crociano.

1) La poesia non è mai un problema troppo personale – ma credo che nessuno non dovrebbe essere consenziente nell’ammettere che essa rappresenta il punto in cui la speculatività, cioè la possibilità di ragionamento sulle cose astratte – sia sentita e vissuta col massimo della soggettività [...]¹⁷⁷

2) La speculatività [...] ove si paragoni alla vita – si manifesta con un carattere di inferiorità rispetto a questa _¹⁷⁸

3) Il desiderio di originalità propria delle punte speculative più evolute fa che la speculatività si svolga in un ordine ed in un clima di cose di cui nulla si può garantire, trattandosi di

¹⁷⁷ Quaderno 011-009, 11r.

¹⁷⁸ Ivi, 8r.

cose che fanno la sua comparsa per la prima volta nel mondo se pure sentite dalla mente che le pensa come semplici ipotesi di una probabile e possibile vita.

L'idealismo ci ha insegnato che solo la sensazione con cui si accompagna la determinazione dell'oggetto esprimibile in forma di concetto o di immagine è valida per i valori della conoscenza e dell'essere_ Questa la posizione più ardua sebbene meno illusoria in cui si trova a porsi il pensiero, quando avverte sé stesso niente altro che come una traccia di una pura e semplice ipotesi_ Se tutto ancora e sempre si dovrebbe svolgere secondo lo schema dell'idealismo questo sentire sé del pensiero come una semplice ipotesi, potrebbe porre tutto il sistema su cui si regge il pensiero in un imbarazzo straordinariamente serio – ma può ben darsi che sia un punto di partenza così straordinariamente serio che non può essere in alcun modo eliminato – e che pone la possibile esistenza del pensiero di fronte ad un nuovo cumulo di valori – che per essere determinati occorre che ci si dimentichi di tutto il bagaglio speculativo e dei valori determinati nel senso idealistico_

Non molto ci ha insegnato l'idealismo. Se prendiamo come punto di riferimento quanto ci proviene da esso – dobbiamo confessare di essere ancora in un mondo oscurissimo di cui appena possiamo apprezzare le origini_ Quanto ci appare abbastanza chiaro ed individuato è che non esiste un mondo della terra e della conoscenza o di un mondo della pratica e del vivere – di cui secondo la dialettica idealistica sebbene si tratti di un mondo separato ed avulso dalla conoscenza – non potremmo avere altra percezione che di quella che ci proviene dai modi e dai mezzi conoscitivi – ma un tutto organico un misto di forma (?) e di pratica ma il mondo dell'esistere – diviso per vari gradi di cui ognuno anche il più limitato ed il più piccolo è capace di un'espressività nel senso dell'assolutezza che si immagina propria alle varie parti della conoscenza_ Ogni fase od ogni parte di essa è già abbastanza per sé un mondo teorico diretto più o meno apertamente ad un fine pratico più o meno palesemente svelato – perché oltre di esso esista già un mondo della pratica_ Se questo al di fuori di esso già esiste è di natura ineffabile ed inesprimibile – come di natura ineffabile ed inesprimibile è il mondo teorico pienamente assoluto cui tende indefinitamente ogni modo di intendere conoscitivo_¹⁷⁹

¹⁷⁹ Ivi, 9r.

4) Quanto abbiamo incominciato ad apprezzare di tutto il lavoro inteso ad un'attività speculativa è il tramutamento ed il cambiamento delle idee nel senso che l'approfondimento di esse indica man mano organi ed oggetti sempre più sensibili e zone sempre più sensibili_ ¹⁸⁰

5) [...] Il campo in cui può spaziare l'attività speculativa è molto più vasto di quello che si può definire ricerca del tempo passato _ ma ha di fronte a sé la ricerca del già preesistente presente la cui utilità è di gran lunga maggiore di ciò che è passato _ ¹⁸¹

6) La speculatività è tale che deve cercare dentro di sé nel suo centro le sue intime ragioni di esistere – ma poiché essa è tale che qualunque cosa si faccia che debba incominciare da un certo limite e finire ad un altro limite ben determinato – la sua ricerca diventa qualcosa di effettivamente inesauribile perché ad un limite se ne propone un altro e così via di seguito infinitamente [...] _ I paesaggi intimi della coscienza ripetono in un ordine senza fine ciò che lo speculatore delle scienze fisiche è costretto continuamente ad ammettere nell'universo fisico nella sua totalità – che dopotutto rimane, qualunque sia il grado di conoscenza che se ne ricava qualcosa del tutto ermetico ed incomprensibile_ [...] Se esiste un punto di unione fra questi due campi di investigazione quella interna di cui si compone la speculatività e quella esterna di cui è composto l'universo fisico più esteriore è affidato solo all'uomo che ha una determinata fede che ha la certezza di esistere e di essere così bene intonato alla correnti interiori ed esteriori e non domanda di più. Questo è l'uomo credo descritto e distinto dalla filosofia crociana –, ma non credo che sia mai il filosofo [...]. ¹⁸²

7) La speculatività s'intenda è l'arte il desiderio la volontà tesi all'accrescimento senza con ciò poter mai garantire dell'esistenza o della lunga durata di vita – dell'oggetto che si desidera accrescere. Chi ha avuto grandi passioni e cioè la volontà di spingere sempre avanti le cose desiderate sa che cosa sia speculatività_ ¹⁸³

8) Credo che tutto il succo della speculatività sia nello sforzo di superare costantemente e sempre i limiti imposti e riconosciuti interiormente come tali alla propria potenza – cioè un dibattersi nell'impotenza per giungere ad un assoluto metafisico [...]. Già le parole di potenza e di impotenza attraverso cui avverrebbe il processo dialettico della speculatività ci riportano

¹⁸⁰ Ivi, 13r.

¹⁸¹ Ivi, 21r.

¹⁸² Ivi, 34r.

¹⁸³ Ivi, 36r.

ad un elemento troppo fisico per essere taciuto _ Si potrebbe dire che come esiste la potenza speculativa – esiste la potenza fisica – e che non è questa a interessare le possibilità di sviluppo del senso della speculatività [...]. Si potrebbe quasi pensare che l'estremo metafisico cui tende la speculatività attuata fra i segni di potenza ed impotenza – è proprio la potenza o l'impotenza fisica assoluta [...]. Pertanto gli elementi attraverso cui si attua la speculatività sarebbero elementi misti di una sostanza fisica e di una sostanza non fisica insieme.¹⁸⁴

9) La speculatività è sentita come un dono di ambiguità – nel senso che mentre si ricava il dato di un valore oggettivo se ne sente la presenza sia pure come una lontanissima percezione e sensazione di una qualità soggettiva che rende aleatorio il valore della stessa oggettività affermata_¹⁸⁵

10) Se il poeta – paragona i prodotti della sua speculazione a quelli di qualsiasi altra speculazione scientifica – come a quella di tutti gli esseri che agiscono dentro la sfera cosiddetta pratica – sentirà perennemente come i suoi prodotti differiscano per lui personalmente almeno da tutti gli altri per questo carattere intrinseco ed ineliminabile di soggettività. [...] perché l'origine di essi è racchiusa dentro la personalità del loro autore – che rimane del tutto a volte quasi impenetrabile_¹⁸⁶

11) [...] la speculazione non sia altro che un procedere di istinti sempre più raffinati [...] non e che tutta la creazione poetica, filosofica o puramente scientifica si attui attraverso una congiunzione di elementi più intimi – fisicamente determinabili – [...] che ha le prime radici nella coscienza di chi tenta l'atto più elementare del pensiero_¹⁸⁷

12) La poesia [...] è quel genere di arte speculativa dove ogni semplice parola, prendendo come reale quest'ultima circostanza, può costituire l'avvio per una divergenza impensata che poteva essere tale o poteva anche essere diversa secondo la volontà [...].¹⁸⁸

13) La riuscita o meno della speculazione intellettuale è dipendenza e funzione di tutte le altre cose pratiche della vita _ Solo se una dipendenza del piano pratico è di tale natura da im-

¹⁸⁴ Ivi, 38v.

¹⁸⁵ Ivi, 40r.

¹⁸⁶ Quaderno 010-002, 31v.

¹⁸⁷ Quaderno 010-005, 48v.

¹⁸⁸ Quaderno 004-004, 2v.

pedire la realizzazione sul piano stesso pratico della speculazione intellettuale – questa può ancora realizzarsi solo che si trasferisca tale deficienza nell’ambito della speculazione _ Il che anche partendo dal punto di vista della speculazione puramente intellettuale giustifica il concetto che la base della vita sia non tanto la volontà di potenza che potrebbe essere e dimostrarsi prima o dopo una (?) la possibilità di potenza _ (?) a me sembra di quanto diverso sia dal concetto neitschiano[sic] della volontà di potenza – come della volontà pura e semplice di Schopenhauer [sic] intesa ai fini della realizzazione del mondo; ma si avvicina sempre più al concetto che alla base della vita sia un motivo puramente biologico – e che il resto di quanto coscientemente viene percepito di esso sia null’altro che un principio che dalla volontà di potenza va alla volontà pura e semplice fino ad estendersi quanto più possibile alla sostanza propria della fede e che non rinnegando nulla tenta di amalgamare le cose che fra loro possono sembrare più disparate.¹⁸⁹

14) Il punto cui avrebbe tutto il dovere di avvicinarsi il letterato nelle sue speculazioni è quello in cui la speculazione diventa azione, la più violenta che possa esistere_ Tutto ciò che non si avvicina quanto più possibile a questo punto è sicuramente perso come valore di vita ed anche in quanto letteratura_ [...] ¹⁹⁰

15) Nessuna conoscenza per quanto vasta sarà mai completa. La conoscenza è sempre unica e non può essere che poetica, scientifica e filosofica insieme. Questa distinzione [...] è determinata principalmente da quegli stessi che se ne occupano per la preminenza ora dell’uno ora dell’altro elemento [...] ¹⁹¹

16) [...] Del resto se il continuo osservarsi nelle facoltà più istintive – quali quelle che possono essere quelle pratiche dirette verso la conoscenza che secondo la definizione crociana rappresentano lo stato aurorale della conoscenza può disturbare le facoltà stesse – non è escluso in alcun modo che quel genere di disturbo diretto verso atti quasi primordiali possa contenere in sé qualche altra qualità conoscitiva più importante e fondamentale_ ¹⁹²

17) [...] il destino congiunto alla speculazione per cui da ogni cosa ottenuta per via di essa ne presuppone un’altra ancora di natura speculativa e nessuna cosa è in comune tra queste va-

¹⁸⁹ Quaderno 003-006, 13v, 14r.

¹⁹⁰ Quaderno 013-001, 6r.

¹⁹¹ Ivi, 24v.

¹⁹² Quaderno 011-010, 29v.

rie nascite con tutte le altre cose che conosciamo e che sono patrimonio della sfera intellettuale delle zone più basse e congiunte al nostro destino pratico, sebbene è da queste che viene fuori il sentimento per quelle_¹⁹³

18) Il credere che esistano due direzioni attraverso cui si può manifestare la conoscenza ha sempre infirmato in qualche modo o molto o poco che sia il risultato stesso della conoscenza, la quale alle sue radici e nella sua essenza più pura e più comprensiva era un moto globale e complessivo della più varie direzioni di cui era capace l'anima e se pure una direzione era preminente essa non poteva conservare la sua preminenza se non con uno sforzo ed un sacrificio da parte di questa di colmare e di riempire nel suo moto circolare tutte le altre direzioni meno valide e meno efficienti, forse questa direzione preminente nulla perdeva di sé stessa ma colmava valorizzandole ed esaltandole e fortificandole tutte le altre direzioni [...]

Già da questa constatazione balza in maniera chiara quanto elementi di natura estranea agli elementi conoscitivi più puri e primordiali una volta che siano entrati come sensazione soggettiva, rendono sempre più gravoso da un lato il compito della conoscenza, sebbene rendano il risultato di questa più sicuro ed esatto, arricchendosi il nucleo fondamentale teso alla ricerca [...]¹⁹⁴

Nella prima citazione, Calogero definisce sinteticamente il termine “speculatività” parlando di poesia. Con questa parola, il poeta fa riferimento a una meditazione astratta che non si lega alla verifica di dati esperienziali e che, nella tradizione occidentale, coincide con il dominio della filosofia della conoscenza¹⁹⁵. Calogero collega poi i percorsi della speculazione da un lato alla scienza¹⁹⁶ (come è

¹⁹³ Quaderno 011-003, 3r.

¹⁹⁴ Quaderno 013-007, 14r.

¹⁹⁵ Nel quaderno 011-009, 2v, Calogero conferma questa nostra osservazione scrivendo: «Parlando di vita e del nostro dubbio riguardante l'identità fra vita o meno, si comprende che doveva trattarsi di un termine e di un'idea solo provvisori -, in quanto sorti da un certo grado di speculatività essendo questo il mezzo unico attraverso cui abbiamo di tutte le cose conoscenza».

¹⁹⁶ Nello stesso quaderno sostiene che: «Del resto non è possibile dominare l'orizzonte da questo punto di vista e non è possibile dire se e in che misura questa sostanza diffusa in tutto l'universo ed a cui la speculatività – che è il termine che ci sembra più appropriato da cui derivano i prodotti scientifici – sembra essere sottomessa sia più

emerso anche dall'analisi delle parole-chiave precedenti), dall'altro alla vita¹⁹⁷ e alla “volontà di vita” e “volontà di potenza” che, come vedremo, rinviano a Schopenhauer e a Nietzsche.

L'“istinto alla conoscenza” è alimentato da una fiamma che brucia senza sosta e che si nutre del suo stesso desiderio¹⁹⁸, ma che trova la sua ragione di esistere nella volontà di cercare una risposta agli interrogativi sul “senso della vita”. Calogero collegandosi alle tendenze culturali del Novecento che hanno considerato l'esperienza estetica come un'intensificazione ed un accrescimento delle energie vitali, tenta una via per ridefinire, in un'accezione molto personale, la stessa “conoscenza di vita”.

I legami che uniscono l'esperienza estetica e la vita, e la conoscenza e la vita, sembrerebbero i punti essenziali sui quali poggia la riflessione calogheriana. Il poeta, pur riconoscendo all'esperienza estetica il valore di “strumento di indagine” del reale, nonché il legame inscindibile tra la meditazione conoscitiva e la fecondità delle pulsioni vitali, non manca di sottolineare come sia la poesia che

o meno organicamente legata ai mezzi ed agli strumenti propri della speculazione ed alle cose in genere» (ivi, 26v).

¹⁹⁷ E infine ancora nelle stesse pagine sostiene che: «[...] Quanto entra a far parte dell'attività speculativa non può essere accettato altrimenti che quale un atto puro e semplice di vita_» (ivi, 18r).

¹⁹⁸ Così nel quaderno 011-009, 22r, il poeta considera l'istinto alla speculatività come « il più consumante di sé degli istinti perché come è arso dal desiderio di conoscenza di quanto dentro uno schema di ordine di idee che possiamo ritenere provvisorio – più lontano da lui stesso giace, così è roso dalla febbre continua di conoscenza di sé stesso – a meno che quanto si pensa giaccia al di fuori e dentro di lui non sia la medesima ed unica cosa diffusa come sostanza cosmica dentro l'essere organizzato e nell'universo fisico visibile e invisibile e tutto in lui è diretto ad autodeterminarsi ed autodefinirsi – e poiché ogni determinazione e definizione che avviene di volta in volta è insufficiente a dare una spiegazione che non soffra di essere corretta e ricorretta continuamente circa ciò che appartiene all'universo visibile ed alla sua validità di significato universale – così non è mai risolto se l'istinto proprio della persona umana che si esaurisce più rapidamente e più rapidamente perde vitalità per motivo dell'attività consumante che esercita su sé stesso, fino al completo esaurimento».

la conoscenza siano un qualcosa di accessorio e secondario rispetto alla ricchezza inesauribile delle forze vitali. Ciononostante, il legame tra arte, conoscenza e vita esiste, nella misura in cui, superata l'idea di vita come mero evento biologico, si evidenzia in essa la presenza di un fine, che renda possibile concepire gli eventi particolari come ricollegabili a qualcosa di più generale ed universale. La premessa teoretica di questa osservazione sta in Kant (più volte citato da Calogero nei suoi quaderni), che nella *Critica del giudizio* riconduce ad un'unica facoltà sia l'estetica che la teleologia, quest'ultima consistente nel pensare il particolare come contenuto nell'universale¹⁹⁹. È il sentimento di piacere che guida il giudizio, derivando esso dalla possibilità di poter ricondurre ad un unico principio anche entità che dal punto di vista conoscitivo e morale non potrebbero mai essere collegate fra loro. La vita non consente di fornire delle spiegazioni di tipo conoscitivo poiché, e di questo Calogero si rende conto nel corso delle sue riflessioni, essa non può essere oggetto di nessuna definizione scientifica.

Mettendo apertamente in discussione il dominio quasi totalitario del pensiero crociano nella cultura italiana del dopoguerra, Calogero rivendica il concetto di conoscenza come strettamente intrecciata alla vita, sia in riferimento alla sfera della pratica (la morale) sia in riferimento alla sfera biopsichica, e in questo modo nega innanzitutto la cosiddetta dialettica dei distinti. Come si legge nella terza citazione, pur partendo dalle teorie crociane dell'arte come forma specifica della conoscenza ovvero "conoscenza intuitiva" e dalla nozione di intuizione

¹⁹⁹ M. Perniola, *L'estetica del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1997, p. 12.

che si colloca tra la sensazione e il concetto, ma che si differenzia al contempo da entrambe, Calogero tenta di intraprendere un cammino d'analisi del tutto personale. Ciò che il poeta contesta principalmente è la distinzione fra procedimenti speculativi, cioè teoretici (che per Croce sono non quelli della scienza ma della filosofia), e procedimenti della poesia. Secondo Croce infatti, oltre la conoscenza intuitiva si trova la conoscenza intellettuale, che procede mediante concetti che originano la «scienza dello spirito, ossia di ciò che la realtà ha di universale»²⁰⁰, e che si ricollega dunque non alle scienze naturali, considerate «scienze imperfette, [...] complesso di conoscenze»²⁰¹, bensì alla filosofia. Secondo questo principio l'arte e la filosofia formano i due gradi dell'attività teoretica, dalla quale si distingue l'attività pratica, la volontà, nei suoi due gradi di attività economica e attività morale. Per Croce il rapporto tra il sapere scientifico e la filosofia deve essere inteso in termini di

una netta dicotomia tra i concetti propri della filosofia, purificata da qualsiasi elemento empirico, e gli pseudoconcetti di cui si servono le scienze empiriche²⁰².

Di conseguenza Croce riconduce il sapere scientifico alla sfera pratica, riservando alla filosofia il primato di pura speculatività. Calogero si allontana da un tale impianto sistematico ricercando i punti di contatto tra i procedimenti delle «scienze dello spirito» e dell'arte in particolare, e quelli delle scienze naturali

²⁰⁰ *Storia della filosofia 6. Il Novecento*, cit., p.121.

²⁰¹ *Ibidem*

²⁰² Cfr. Ivi, p. 125.

(riprendendo i modelli della teoria dell'errore, già analizzati nei precedenti paragrafi).

Altra e più pesante contestazione riguarda il rapporto fra filosofia della conoscenza e filosofia della pratica, che nella *Filosofia della pratica* raggiunge il suo assetto definitivo. In quest'opera infatti Croce non solo ridefinisce il parallelismo tra le diverse forme dello spirito, ma analizza anche la relazione tra esse²⁰³. Ebbene, Calogero da una parte rivendica il senso "pratico" della speculazione, cioè il suo contenuto vitale, dall'altra evidenzia i condizionamenti "pratici", cioè soggettivi, e dunque anche inconsci, della ricerca di conoscenza e di "fede". Appare allora evidente come egli si distacchi nettamente dall'idea crociana di una conoscenza che non può essere in qualche modo connessa ad impulsi "vitali".

In questa direzione si comprendono i riferimenti a Nietzsche e Schopenhauer, alla *Wille* e alla "volontà di potenza" (con parziale presa di distanze però) della citazione tredici. Calogero accenna brevemente a questi due concetti per rivisitarli in una sua personalissima accezione. Egli parte dunque dal concetto di volontà di potenza come senso dell'essere, vita intesa come forza espansiva e auto-superantesi, che in Nietzsche mette capo alla nascita del superuomo, la cui essenza è il continuo superamento di sé e la continua autocreazione della vita che si potenzia ad ogni suo stadio ulteriore. E allo stesso tempo riprende le posizioni

²⁰³ «L'attività pratica presuppone quella teoretica, poiché "senza conoscenza, non è possibile volontà; quale la conoscenza, tale la volontà": essa presuppone cioè la conoscenza della situazione entro la quale, e sulla quale, bisogna agire. Ma, a sua volta, ogni conoscenza sorge sulla base di una volizione, cioè come risposta ad un interesse di carattere pratico» (ivi, p. 126).

di Schopenhauer per il quale l'essenza del mondo e la volontà di vita si manifestano senza alcun finalismo, in una evoluzione che è continua affermazione di sé stessa, attraverso la lotta tra gli individui nel mondo fenomenico, che si conclude con la morte dell'individuo stesso. Calogero arriva a identificare la sede della capacità conoscitiva dell'uomo in un fattore meramente "biologico" che è superiore a quello di ogni altra specie e che tuttavia non lo sottrae all'intrinseca sofferenza che ogni volizione comporta²⁰⁴. Il "motivo" biologico è la risultante di aspetti più disparati della vita dell'individuo, che prende coscienza che il suo operare nel mondo fenomenico è soggetto al principio di causalità attuantesi con un inflessibile determinismo. In realtà solo l'arte, così come sembra più volte accennare Calogero, consente all'uomo di rendersi libero dalla volontà e di diventare un "puro soggetto cosciente", guardando così alle cose del mondo con disinteresse e rivelando l'essenza stessa dell'uomo, che secondo il poeta è "quella specie che tutto pensa di unire".

Nella sua visione del nesso inestricabile fra conoscenza e pratica si inserisce l'uso della parola "vita", che potremmo ricondurre alla dialettica tra forma e vita che è propria di Simmel e di altri filosofi anche italiani come Antonio Banfi (e che Calogero recupera nella seconda citazione). La conoscenza e l'arte sono meno della vita ma anche a volte più della vita, in un circolo di formalizzazione

²⁰⁴ «L'uomo, fino a che rimane sotto il dominio del volere, non può desiderare niente di meglio che un susseguirsi regolare di bisogni e di soddisfazioni, e anche una vita di questo genere, privilegio di pochissimi, è esposta a quella radicale insoddisfazione della volontà di vita che è la morte» (*Storia della filosofia. 5. L'Ottocento*, cit., p. 317).

continua e di rottura della forma. La filosofia della vita, così come emerge dalle pagine dei quaderni del poeta, trova appoggi evidenti soprattutto nella metafisica della vita di Bergson e nella “svolta vitale” di Simmel (che a sua volta si collega al vitalismo di Schopenhauer e di Nietzsche). Il comune denominatore di questi riferimenti è costituito da un atteggiamento di apertura verso tutte quelle ipotesi teoriche che sfuggono alla pretesa egemonica dell’intelletto razionale, e anche da un atteggiamento critico verso ogni rigidità concettuale in cui si perde il senso di ciò che può essere l’intuibile e l’immediato. Come Bergson, Calogero contrappone alla conoscenza scientifica la conoscenza metafisica, inseparabile dai processi vitali:

Quest’ultima assomiglia alla composizione letteraria: nell’una come nell’altra è necessario un lavoro preparatorio che per lo scrittore consiste in note e in documenti preparatori, per il filosofo in osservazioni e in meditazioni. Tanto nella letteratura quanto nella filosofia l’essenziale è però l’impulso che ci lancia in un dinamismo creativo, nel quale noi ci identifichiamo con la vita del mondo intero²⁰⁵.

Come accade nella vita così anche nella conoscenza per Calogero tutto è soggetto ad un mutamento continuo, che tuttavia non deve essere pensato come un susseguirsi di atti staccati l’uno dall’altro, bensì come a una transizione continua, come un fluire incessante, un “durare” che esclude ogni forma di ripetizione. Anche la conoscenza nell’accezione calogeriana segue il dinamismo proprio alla vita, cosicché ad ogni momento conoscitivo si aggiunge qualcosa di nuovo,

²⁰⁵ M. Perniola, *L’estetica del Novecento*, cit. p. 22.

di imprevedibile, che incorpora nella sua infinita capacità autogenerante un nuovo momento conoscitivo. La conoscenza secondo Calogero si espone tuttavia al rischio di non poter contenere nelle forme di cui dispone l'emergenza del nuovo che si origina dall'esperienza del vivere poiché, seguendo ancora una volta le riflessioni di Bergson, quest'ultima

coglie la realtà come un ininterrotto sgorgare di novità imprevedibili. È inutile assegnare alla vita uno scopo; la vita eccede ogni modello preesistente e va oltre ogni previsione. L'interpretazione razionale degli eventi è sempre qualcosa che avviene a *posteriori*; essa ha un valore meramente retroattivo. La strategia teoretica di Bergson [...] è pervasa da uno slancio vitale, da una forza esplosiva, la quale crea molte linee di sviluppo: alcune di esse prosperano e crescono, altre invece si interrompono, deviano, ritornano indietro. Non dobbiamo immaginarci l'evoluzione come uno svolgimento armonico: il disordine, l'accidentale, il caso vi giocano un ruolo molto importante²⁰⁶.

Lo slancio vitale è dunque un'esigenza di creazione priva di progettualità, di un fine prefissato, il cui senso, come sottolineato anche da Calogero nelle sue meditazioni, non può essere oggetto di una riflessione distaccata, ma va colto nel suo continuo divenire.

Le contraddizioni interne di una simile impostazione trovano espansione in Calogero nella consapevolezza del carattere selvaggio e irrazionale della vita a cui, secondo Schopenhauer, l'uomo può sottrarsi solo attraverso l'ascesi. Tale carattere fa in modo che la vita si ribelli ad ogni tentativo di costrizione della forma, sia essa di natura artistica o di altra natura. Nel nesso poesia-conoscenza,

²⁰⁶ Ivi, p. 24.

Calogero si avvicina in modo sorprendente alla filosofia di Simmel e dunque al conflitto che oppone da un lato le forme dall'altro la vita.

Se partiamo dal presupposto che per Calogero l'esperienza estetica è uno strumento di osservazione del reale attraverso cui dispiegare il groviglio delle dinamiche della vita, risulta evidente come questa sia per il poeta un momento di sofferenza, nel quale egli acquisisce consapevolezza del carattere distruttore e annichilente della vita. Infatti

la vita vivente, intesa come forza autonoma, immediata e senza veli, volge tutta la sua azione verso l'annientamento di ogni forma, e procede scorrendo senza sentire il bisogno di obiettivarsi in alcunché. In ultima analisi essa si sottrae perfino ad ogni determinazione concettuale, perché il terreno della concettualità è tutt'uno col regno della forma²⁰⁷.

La vita tenta così di superare ogni limite e spostare i confini della conoscenza per essere assieme "più vita e più che vita", essa necessita di «trascendere ogni configurazione particolare, ma non può fare a meno di estraniarsi in una forma per poi nuovamente negarla, giacché la vita ha bisogno della forma e al tempo stesso non può essere forma: questa è la sua contraddizione insolubile»²⁰⁸. La conoscenza come emerge dalla citazione diciotto segue il moto globale della vita che tutto trascina con sé nel suo fluire incessante e nel suo protendersi verso un'alterità che si oppone alla vita stessa, come una "categoria spirituale indipendente". Seguendo a quanto sembra la lezione di Simmel, Calogero giunge alla presa di coscienza dell' arte come «emancipazione dal finalismo che contraddi-

²⁰⁷ Ivi, p. 31.

²⁰⁸ *Storia della filosofia. 6. Il Novecento*, cit., p. 333.

stingue la vita nelle sue forme più elementari e pratiche»²⁰⁹. L'uomo è libero e deve tendere a tale libertà nella consapevolezza di essere il vivente che meno si adatta ad essere o a vedersi incluso in un piano finalistico a lui predeterminato.

²⁰⁹ M. Perniola, *L'estetica del Novecento*, cit., p. 32.

Terzo capitolo

«Sillabe che non hanno seguito».

Lorenzo Calogero e la solitudine della scrittura

La scrittura è quel dato neutro, composito, obliquo in cui si rifugia il nostro soggetto, il nero su bianco in cui si perde ogni identità, a cominciare da quella stessa del corpo che scrive.

(Roland Barthes)

In uno degli ottocentoquattro quaderni custoditi all'interno dell'archivio Calogero e presumibilmente risalente al 1954, il poeta annota la seguente riflessione:

Oggi almeno non c'è nessuno che non sappia che la scrittura qualunque cosa sia – la più originaria ed istintiva come quella che si genera per un moto della più alta riflessione sulla prima – non sia altro che un mondo chiuso in sé stesso – come mondi chiusi in sé stessi sono tutti gli atti della vita [...] ²¹⁰.

Non è la prima volta che l'autore riflette sul binomio scrittura-vita che in lui è stato inscindibile e che sovente, tra le pagine dei quaderni fitte di pensieri e tentativi di “esercizi teorici”, assume i connotati di una vera e propria “facoltà biologica”. Ciò che più ci interessa non è tanto analizzare il rapporto tra il valore della scrittura e la vita, un rapporto che in Calogero è subordinato alla capacità dello scrittore di cogliere con la parola l'essenza morale dell'esistere, quanto

²¹⁰ Quaderno 005-007, 2r.

piuttosto soffermarci sul compimento del senso che si realizza nell'universo chiuso dell'opera e che congeda l'autore da ogni possibilità di rivendicazione all'appartenenza.

Come ci ricorda Roland Barthes nel suo saggio sulla morte dell'autore, nella tradizione critica moderna «si cerca sempre la spiegazione dell'opera sul versante di chi l'ha prodotta»²¹¹, dando per scontato che il testo costituisca la “traccia” espressiva della biografia dell'autore, e che dunque quest'ultimo dopo averla creata continui a nutrirla in un rapporto nel quale l'autore stesso diventa il padrone della scrittura o rischia persino di sostituirsi ad essa. Numerosi sono stati gli esempi nella poesia contemporanea di autori che hanno cercato di minare questo dogma e Calogero, la cui esperienza poetica è stata spesso associata dai critici a quella di Mallarmé, partecipa all'esercizio di una simile azione di sovvertimento. In un altro quaderno dello stesso anno, il poeta riflette sul valore della scrittura e sulle sue funzioni e ne deduce che «la vita espressa nei versi si esaurisce nel giro di questi versi»²¹².

Ad accompagnarci nell'interpretazione del pensiero calogeriano può essere ancora Barthes, quando scrive nelle prime pagine del suo saggio che «la scrittura è distruzione di ogni voce, di ogni origine»²¹³, e successivamente che la scrittura

²¹¹ R. Barthes, *La morte dell'autore* in *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, p. 52.

²¹² Quaderno 005-006, 55r.

²¹³ R. Barthes, *La morte dell'autore*, cit. p. 51.

comincia quando «l'autore entra nella propria morte»²¹⁴. Lo spazio della scrittura, che Calogero descrive come una dimensione chiusa nella quale si entra con grande sofferenza per ritrovare il senso più alto del “contenuto umano”, diventa paradossalmente il luogo nel quale il valore stesso della vita del soggetto, che in esso si rifugia per percorrere le strade della propria identità, perde il proprio significato originario, che finisce con l'appartenere già al passato, che a sua volta non è il passato dell'opera bensì quello oramai inattuabile dell'autore. Benché l'opera si traduca per Calogero nel riflesso della vita del poeta, come più volte scrive in alcuni appunti degli anni Cinquanta, essa finisce poi per tramutarsi nella testimonianza di un'esistenza che non appartiene più all'autore. Se infatti lo scrittore consegna la sua vita ai versi, questo dono non avverrà senza un sacrificio. La sua vita dopo il compimento dell'opera non sarà più quella che egli stesso voleva riprodurre, ma sarà mutata nel corso dell'atto della creazione. L'esistenza consegnata all'opera vivrà di una vita propria, avrà la sua indipendenza identitaria dalla quale l'autore sarà congedato per sempre. Già Mallarmé aveva avvertito l'urgenza di togliere la paternità al proprietario del linguaggio, poiché già per lui, come ci ricorda Barthes, scrivere significava «raggiungere quel punto in cui solo il linguaggio agisce»²¹⁵.

²¹⁴ *Ibidem*

²¹⁵ Ivi, p. 52.

Calogero dichiara la sua fede in ciò che, nel quaderno 58 del 1953, ama definire «infinità e significato infinito del logos»²¹⁶, ma rivela tuttavia delle grandi contraddizioni in seno alle sue stesse riflessioni. A questo proposito è necessario riaprire una parentesi sui contenuti dell'archivio caloggeriano, che ad oggi è quasi del tutto inesplorato. L'officina letteraria di Calogero non è solo quella nota al pubblico dei lettori dei suoi "arabeschi poetici", ma comprende anche centinaia di quaderni di riflessione e appunti. L'importanza di questi scritti non risiede solamente nel contributo che essi possono fornire all'interpretazione della sua poetica, ma nel fatto che questo flusso ininterrotto di pensieri si presenta come un universo autonomo che è indipendente da ogni progetto creativo vero e proprio. Talvolta esso assume la forma di un diario²¹⁷ che aiuta il poeta a mantenere un rapporto con se stesso, quando questi, come scrive Blanchot «prevede la metamorfosi pericolosa alla quale è esposto»²¹⁸ nell'atto di scrivere un'opera. Altre volte, i pensieri di Calogero sono veri e propri tentativi di fare un lavoro teorico che possa gettare luce sulle complesse dinamiche della scrittura poetica. In questo secondo caso, le ambiguità presenti nelle sue riflessioni, lontane dal consegnarci al fascino dei suoi intricati pensieri, ci gettano nel buio dell'impenetrabilità. Se infatti proviamo a prendere come campione un gruppo di riflessioni degli anni Cinquanta, non sarà difficile imbattersi in sentieri che

²¹⁶ Quaderno 006-008, 16r.

²¹⁷ Nel quaderno 58 del 1953 Calogero scrive: «Un diario poetico è fatto delle debolezze di un poeta [...] il sogno che più aspramente ed acutamente si presenta per un poeta, perché la sua poesia acquistasse per lui il carattere di completezza e di totalità».

²¹⁸ M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1967, p. 14.

pur partendo da uno stesso punto, ovvero dal pensiero meta-poetico, si diramano in direzioni a volte del tutto inattese e spesso in contraddizione tra loro. Proviamo allora a fornirne un esempio riesaminando le citazioni sopramenzionate e aggiungendone di nuove.

La poesia– leggiamo in un suo appunto – è specchio dell’ “uomo morale”, ed il suo compito è quello di ricreare, seppur con i limiti dei suoi mezzi espressivi, un *habitat* nel quale l’essere etico possa riconoscersi e migliorarsi. La parola poetica ambisce, come nella tavola smeraldina, ad essere il riflesso di ciò che sta in alto e che deve guidare, secondo le leggi dell’ “intimità”, la vita dell’uomo verso la riscoperta del misticismo originario, ma con un’azione concreta. Di tale programma non si trova però altra traccia negli scritti presi in esame; al contrario si riscontrano evidenti contraddizioni in altre riflessioni, come quella del febbraio del 1953, in cui l’autore dichiara di aver sempre avuto «paura di una poesia che volesse esprimere qualcosa di concreto»²¹⁹. A rafforzare questo timore vale un altro pensiero ritrovato nello stesso quaderno:

Se noi vogliamo gustare del frutto – considerando frutto e la poesia ed albero il luogo di sua solitaria germinazione – nel modo più ampio, più profondo possibile ci è giocoforza necessario abbandonare il desiderio di conoscere l’albero²²⁰.

Alla luce di questa e di altre numerose riflessioni rinvenute nei quaderni, e che sarebbe impossibile citare in questa sede, Calogero ci invita ad abbandonare

²¹⁹ Quaderno 006-005, 14r.

²²⁰ Ivi, 4v.

l'ipotesi di un lavoro teorico sulla poesia, considerandola un progetto fallimentare in virtù della stessa natura della poesia e del linguaggio che sono preesistenti all'uomo e che l'uomo non crea, ma scopre con successivi e ripetuti tentativi artistici. L'unica via percorribile dal poeta è quella di rassegnarsi all'accettazione di una poesia che "nega l'azione", che nega la concretezza e soprattutto che sfugge alla ricerca di un senso, così come egli scrive ancora nel 1953:

Solo una poesia [...] in cui dalla prima all'ultima parola non significasse proprio nulla dello stesso grado e la stessa intensità [...] sarebbe quanto di meglio si può pensare ed immaginare per la realizzazione poetica²²¹.

I manoscritti rivelano, forse in una maniera più direttamente verificabile, il vero denominatore comune che è sotteso non solo alle riflessioni ma anche alle poesie. Calogero ha tentato la via della teorizzazione della sua poetica, ma gli scarsi risultati evidenziati rivelano come il suo tentativo sia stato del tutto approssimativo. Di conseguenza, questi contraddittori conati teorici possono essere considerati un motivo profondo della sua poesia: l'impossibilità del poeta di controllare il proprio linguaggio che «agisce nella performance sua e non dell'io»²²².

Il linguaggio non riconosce più il suo autore, ma lo destituisce da ogni appartenenza per proclamare la sua indipendenza da un padre di cui ha perduto memoria. L'autore pensa il libro, lo crea, soffre per lui, e come Calogero, vive per

²²¹ Quaderno 006-002, 38v.

²²² R. Barthes, *La morte dell'autore*, cit. p. 54.

lui, ma la realizzazione dell'opera lo obbliga ad un certo punto a un distacco. Calogero nel gennaio del 1953 scrive: «il poeta sa che la sua vita di poeta si conclude in niente altro che nello spazio limitato della sua parola»²²³, e così dicendo, prende coscienza di «essere entrato nella letteratura, dal momento che ha potuto sostituire “Io” con “Egli”»²²⁴. “Egli” è il segno della sparizione dell'autore che è ridotto alla condizione di silenzio e relegato in un tempo che non è più di “qualcuno” perché è presente, ma nel tempo di “nessuno” in cui si è completamente soli.

La grande modernità di Calogero non risiede solo nella sua abilità nello sperimentare il linguaggio con una capacità quasi innata che lo avvicina ai poeti delle grandi avanguardie europee, bensì nell'aver avvicinato, forse in maniera del tutto inconsapevole, le problematiche della critica strutturalista e post-strutturalista sulla morte dell'autore. Calogero ha anticipato l'urgenza dell'autore contemporaneo di avere un eroe, dal momento che si rende consapevole che non può più pensare nelle dimensioni dell' “io per me”. Ancora nel 1953, egli scrive che «il poeta non ne sa di più delle parole usate»²²⁵, e così lo scrittore, scrive Barthes, «non ha più in sé passioni, umori, sentimenti, ma quell'immenso dizionario cui attinge una scrittura che non può conoscere pau-

²²³ Quaderno 006-008, 37r.

²²⁴ M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit. p. 12.

²²⁵ Quaderno 006-008, 15r.

se»²²⁶. Il poeta dell' "io per me", e cito ancora da un quaderno del 1953, «non potrà mai garantire il valore e l'efficacia di un'opera poetica»²²⁷.

Bachtin nel suo saggio *L'autore e l'eroe* analizza le difficoltà nelle quali si incorre nella formulazione di una teoria di oggettività estetica sul valore dell'opera. Decide così di ricorrere all'uso del neologismo *vnenachodimost*, per poter tradurre in un solo termine la complessa idea del "trovarsi fuori", che nelle pagine successive sostituirà con il sostantivo "extralocalità". L'extralocalità dell'autore è ciò che permette a questi di effettuare una «amorosa rimozione di sé dalla vita dell'eroe»²²⁸, ma al contempo essa gli consente, per mezzo di una eccedenza di visione, di cogliere la totalità dell'opera. Tuttavia, questo procedimento risulta possibile solo nel momento in cui l'autore riconosce la funzione primaria dell'altro, e dunque tramuta l' "io per me", ovvero l'idea che il mondo sia ciò di cui l'io ha percezione e che tutti lo percepiscano alla sua stessa maniera, con l' "io per l'altro". E' solo riconoscendo che la presenza dell'altro gli è indispensabile che l'autore può accrescere la sua capacità di interpretazione nella globalità della visione. L'io riesce a vedere ciò che all'altro il proprio campo di percezione limita per via della sua posizione. Tale eccedenza di visione consente una percezione dell'orizzonte dell'altro a lui negata, e questo permette, attraverso un'opera di interiorizzazione, di poter integrare l'altro delle proprie mancanze.

²²⁶ R. Barthes, *La morte dell'autore*, cit. p. 55.

²²⁷ Quaderno 006-008, 15v.

²²⁸ M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, cit., p. 14.

Calogero teorizza, seppur embrionalmente, il bisogno dell'autore di relazionarsi all'altro, non solo per il riconoscimento della propria identità di scrittore, bensì per quel senso di finitezza che l'opera d'arte impone al suo ideatore. La solitudine dell'autore, la sua morte all'interno dell'opera, potrebbe essere resa meno drammatica dalla presenza di un *tu*, che potrebbe ben tradursi nella figura del lettore, che provi un certo grado di empatia per il poeta. Lo spazio dell'opera è uno spazio chiuso, come lo stesso Calogero più volte suole ripetere, è un luogo in cui non avviene comunicazione tra le isotopie del linguaggio, in cui ogni parola diventa autoreferenziale. Ma Calogero ha coscienza del fatto che la parola “è magica” è che quindi essa genera qualcosa che “non ha una fine così come non ha avuto un inizio”, essa è capace di autogestire la propria autonomia di significante, decidendo di volta in volta, senza regole ben precise, se non quelle foniche, di associarsi ad altre parole per la produzione di un significato, o di vivere in solitudine al pari del suo “scopritore”.

Calogero trascura tuttavia un'importante distinzione che negli anni Settanta Barthes porterà all'attenzione dei critici: la distinzione tra l'opera ed il testo. Calogero nelle sue riflessioni parla di opera, altre volte di testo, ma i due termini sembrano sostituirsi spesso l'uno all'altro senza alcuna differenza di significato. Secondo la concezione di Barthes, l'opera «si chiude su un significato»²²⁹ al quale possono essere attribuiti diversi modi di significazione. Il testo invece «si

²²⁹ R. Barthes, *La morte dell'autore*, cit. p. 58.

apre rispetto al segno e pratica il rinvio infinito del significato»²³⁰ poiché «il testo è dilatorio; il suo campo è quello del significante»²³¹. L'infinito del significante, così come l'infinitezza del *logos* calogeriano, «non rimanda ad una qualche idea di ineffabilità (di significato innominabile), ma a quella di gioco»²³². Calogero nel 1954 scrive: «La grande arte tuttavia avrebbe l'obbligo, secondo quanto riesco a pensare, di realizzare un gioco con i mezzi più scabrosi e difficili»²³³. La logica del testo sembra dunque indirizzarsi verso il dominio del gioco, in cui le regole sono dettate da un sistema che non è di natura “comprensiva”, come sottolinea ancora una volta Barthes, bensì metonimica. Secondo questo movimento, l'opera rivelerebbe una scarsa potenza simbolica, mentre il testo mostrerebbe la sua natura radicalmente emblematica. Ancora una volta Calogero si riferisce al testo ed alla sua valenza altamente simbolica quando nel 1953 scrive: «E poiché poesia non si fa senza usare almeno dei simboli»²³⁴. Il simbolo, come è noto, consente di rimandare ad un altro significato, permettendo al testo di avere una pluralità di significati che si muovono su piani diversi di lettura. La sua struttura non può essere considerata chiusa, ma diremo piuttosto che essa non ha fine e neanche un centro per via della sua capacità di creare sensi pluridirezionali. Leggendo le poesie di Calogero, non possiamo non domandarci se la

²³⁰ *Ibidem*

²³¹ *Ivi*, p. 59.

²³² *Ibidem*

²³³ Quaderno 005-006, 43r.

²³⁴ *Ibidem*

sua scrittura sia più vicina alla definizione di opera oppure a quella che Barthes ci consegna di testo.

Ancora una volta l'operato di Calogero ci porta in direzioni diverse, che necessitano di una breve analisi. Mentre nelle sue riflessioni si intuisce il desiderio o forse solo l'aspirazione a creare una struttura poetica che si regga su un significato chiuso e non decentrato, ed in cui l'autore in un certo senso possa rivendicare una sua "filiazione legale", nella pratica di scrittura delle poesie ogni ipotesi di contenimento del senso è destituita. Il linguaggio si costituisce nella sua piena autonomia, si apre alla polisemia del decentramento e l'autore muore laddove comincia il testo, a dimostrazione che ogni possibile teoria di controllo del linguaggio in Calogero resta solo una mera utopia. Il testo calogero è «un reticolo, che può essere frantumato»²³⁵ e che può essere letto "senza garanzie del padre" poiché egli può solo figurarvi come invitato. Il lettore di un simile testo è un passante, «un soggetto inoperoso»²³⁶ che:

relativamente vuoto passeggia [...] costeggiando una valle sul cui fondo scorre uno uadi [...]; quel che percepisce è molteplice, irriducibile, proveniente da sostanze e da piani eterogenei, staccati: luce, colori, vegetazione, calore, aria, esplosioni attutite di rumori, vaghi cinguettii d'uccelli, voci di bambini dall'altra parte della vallata, passaggi, gesti, vestiti di abitanti da vicino o in lontananza; tutti questi elementi sono identificabili solo per metà: provengono da codici noti, ma la loro combinatoria è unica, fonda la passeggiata come differenza che potrà ripetersi soltanto in quanto differenza²³⁷.

²³⁵ R. Barthes, *La morte dell'autore*, cit. p. 59.

²³⁶ *Ibidem*

²³⁷ Ivi, pp. 60-61.

Il testo calogeriano è così un attraversamento di sensi, nel quale nessuno prevale sull'altro e in cui non c'è coesistenza. Avvertiamo la sensazione della familiarità delle immagini, ma all'improvviso per un gioco inavvertito dei significanti, ci troviamo straniati dal distacco, dallo scarto semantico che le associazioni foniche generano, creando un "infinito intrattenimento". Il testo diventa in tal caso la sede di un gioco anch'esso infinito, nel quale il lettore può solo scegliere di partecipare come discreto "passeggiatore".

Ancora nel quaderno 55 del 1953, Calogero avverte il bisogno di appellarsi a un pubblico e così scrive:

[...] Sarebbe questo un motivo di chiedere una risposta un assenso o un dissenso dalla parte del pubblico da parte di quella parte che mai si occupa dei problemi poetici [...] ²³⁸.

Tuttavia, egli ignora le difficoltà che il pubblico della sua poesia potrebbe incontrare in un tessuto di isotopie così complesso, e tale da esigere un grande sforzo interpretativo. Il lettore della poesia di Calogero si trova di fronte ad una parola che si sottrae con tutte le sue forze a comunicare un significato e nella quale si avverte «la viva resistenza alla realtà» ²³⁹. In quanto puro gioco, "poesia che si situa ai margini della parola", si può cogliere in essa la totalità artistica solo attraverso «il superamento della totalità di senso» ²⁴⁰.

²³⁸ Quaderno 006-005, 15r.

²³⁹ M. Bachtin, *L'autore e l'eroe*, cit. p. 180.

²⁴⁰ Ivi, p. 178.

Calogero, con i suoi versi e con le sue riflessioni, ripropone la lotta primaria dell'arte contro «la tendenza etico-conoscitiva della vita»²⁴¹, nel mentre ne sottolinea i limiti, così come ad esempio in due note del 1953:

[...] La poesia è sempre qualcosa in meno dell'uomo e della vita²⁴².

[...] L'arte è in difetto rispetto alla completa pienezza conoscitiva della vita di un coefficiente piccolo, ma sempre esistente²⁴³.

Ma come ci ricorda Bachtin nel suo saggio, «il primo artista, se si scontra direttamente col grezzo elemento vitale etico-conoscitivo,[...]soltanto da questo scontro fa scaturire la scintilla puramente artistica»²⁴⁴. Le riflessioni calogeriane sono il terreno sul quale si consuma lo scontro con il disordine del reale, che si rivela attraverso una pluralità di piani di investigazione che vengono passati sotto la lente della sua indagine conoscitiva. Calogero si spinge ai margini della sua stessa coscienza per cogliere la parola ontologica, ma lo scontro con il caos del reale lo destabilizza, gettandolo in un mondo che lui stesso definisce “enigmatico”. L'arte mostra i suoi limiti strumentali, la sua incapacità di dare compimento all'uomo e al suo mondo. Lo spazio della scrittura si riduce sempre più a luogo dove la *quête* della verità è un'infinita serie di ripetuti tentativi di gioco, che si fa

²⁴¹ Ivi, p. 177.

²⁴² Quaderno 006-003, 22v.

²⁴³ Quaderno 006-002, 19r.

²⁴⁴ M. Bachtin, *L'autore e l'eroe*, cit. p. 180.

eco di «ciò che non può cessare di parlare»²⁴⁵, ma che non trova più le parole giuste, quelle che possano compiere l'uomo.

La scrittura di Calogero è l'approdo alla verifica che il testo è figlio del suo sacrificio ultimo, quello che lo destituirà dalla sua funzione creativa per consegnarlo ad un destino di solitudine e marginalità. Fino ad ora si è sempre parlato di Calogero come del poeta della marginalità, con l'intento di riferirsi alla sua incapacità di prendere parte ai movimenti letterari dominanti dell'epoca. Calogero è stato in effetti un poeta *outsider* per tante ragioni che sono state ben individuate da molti critici: l'estraneità al canone poetico del Novecento italiano, la vaga vicinanza ai movimenti letterari d'avanguardia europei ed in particolar modo al Surrealismo francese, ed anche la sua marginalità geografica. Tuttavia, a parte ciò non può sfuggire che Calogero incarna perfettamente la condizione dell'autore contemporaneo che si ritrova a non avere più un ruolo nella sua stessa creazione.

La solitudine di Calogero non è solo una solitudine "necessaria" per l'esercizio delle sue funzioni di poeta, ma è ancora più essenziale, più profondamente radicata nel processo creativo. Calogero non è solo il poeta emarginato dal panorama letterario del suo tempo, che si affanna ad avere un riconoscimento critico e di pubblico, egli è anche l'Autore emarginato dalla sua stessa arte, reso orfano dall'essere al quale lui stesso ha dato vita. L'opera stessa come ci ricorda Blanchot,

²⁴⁵ M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit. p. 12.

è solitaria: ciò non significa che essa rimanga incomunicabile, che il lettore venga a mancare. Ma chi legge entra nell'affermazione della solitudine dell'opera, come chi la scrive appartiene al rischio di questa solitudine²⁴⁶.

All'opera non interessa il destino dell'autore, poiché essa si rinchiude nella sua essenza, nel suo nuovo *status* che ha acquisito dal momento in cui l'autore è morto. La marginalità di Calogero, se di marginalità si vuole necessariamente parlare, non è da ricercarsi tanto nell'angusta dimensione biografica, nella Calabria dimenticata da Dio della prima metà del secolo scorso, nei tentativi fallimentari di contattare un valido editore delle sue opere. L'opera di Calogero sin dai suoi primi versi è un reticolo sovversivo di parole che si ribellano al loro significato, che si scontrano con la realtà per destituirla del senso comune che non è artisticamente accettabile. La parola calogeriana si alimenta di quel "difetto" che l'arte scorge rispetto alla vita, di un *écart* incolmabile che fa sì che l'opera non sia mai compiuta. E sebbene Calogero pensi alla scrittura come ad un "mondo chiuso", quasi ermetico, autoreferenziale, questa continua ancora a comunicare con l'autore. Il suo messaggio è un richiamo all'autore affinché possa porre fine alla sua opera. Essa diventa per lui «il privilegio dell'infinito»²⁴⁷, la proiezione della sua incapacità di porvi fine.

Ci si è spesso interrogati sul "versificare ininterrotto" di Calogero, sulla proliferazione magmatica dei suoi versi ed anche delle centinaia di pagine di rifles-

²⁴⁶ Ivi, p. 8.

²⁴⁷ *Ibidem*

sioni dei suoi quaderni. L'officina calogeriana è in continuo fermento, senza sosta, senza pausa, il poeta crea poi distrugge, ciò che ha creato prima lo fa confluire da qualche altra parte. Fiumi di inchiostro, migliaia di fogli, centinaia di quaderni a testimoniare da un lato un lavoro ai limiti dell'ossessione, dall'altro la sua incapacità nel riconoscere il compimento della sua opera. Allora l'opera diventa «il luogo chiuso di un lavoro senza fine»²⁴⁸ e della sofferenza del distacco che lo renderebbe inerte.

La vita dell'autore, di poeti come Calogero che hanno consumato la propria esistenza nella scrittura del *livre* che forse avevano solo in mente, ma che mai hanno cercato veramente di realizzare, è legata all'opera in maniera indissolubile. Scrivere, suggerisce Blanchot «è scoprire l'interminabile»²⁴⁹, lo scrittore che entra in questa dimensione «non supera se stesso verso l'universale. Non va verso un mondo più certo, migliore [...]. A parlare in lui, è il fatto che, in una maniera o nell'altra, egli non è più se stesso, non è già più nessuno»²⁵⁰.

Il compito dell'artista, scrive Bachtin, è quello di «situare la sua attività fuori dalla vita»²⁵¹, e di situarla in una dimensione che sia il più possibile extralocalizzata, ma che sia capace di rivendicare l'appartenenza ad una extralocalità suprema. Le tante pagine di riflessione dei manoscritti calogeriani traducono la volontà del poeta di esperire i sentieri che possano condurlo a trovare il modo di

²⁴⁸ Ivi, p. 7.

²⁴⁹ *Ibidem*

²⁵⁰ Ivi, p. 13.

²⁵¹ M. Bachtin, *L'autore e l'eroe*, cit. p. 172.

accostarsi alla vita dal di fuori. Quanto questo sia realmente stato possibile per uno scrittore come Calogero per cui la vita si confondeva con l'arte, non è facile da stabilire. Certo è che egli ha provato a superare il materiale del mondo attraverso l'unico strumento a sua disposizione: la creazione artistica. Il suo lavoro è stato un'altalenante sequenza di sconfitte e di parziali riconoscimenti al valore del suo sacrificio, senza mai una reale e soddisfacente vittoria. Se l'opera d'arte è «il momento significativo dell'unitario evento dell'esistenza»²⁵², diremo che quella di Calogero non è un'opera d'arte, bensì un “testo infinito”, in cui l'esistenza si dispiega nella sua frammentarietà, in cui il reticolo del tessuto testuale a stento trattiene i significati delle parole che si coagulano in associazioni improprie, inaspettate. L'autore non è più il «portatore dell'unità formale del compimento»²⁵³, bensì della disgregazione del decentramento.

Calogero è un poeta emarginato dalla parola, detronizzato dal potere di quest'ultima, che non riesce ad arginare. I suoi tentativi di ordine teorico sono sporadici e mai pienamente convincenti. La sua scrittura è quasi “istintuale” per sua stessa ammissione, ed è quanto ritroviamo sinteticamente e onestamente dichiarato nel quaderno 53 del 1953:

Ritengo del resto che sebbene il desiderio di sistematicità sia perenne e vivo – già entro le proprie possibilità di desiderio – in ogni uomo – per ognuno o prima o dopo si manifesta come una cosa del tutto impossibile da realizzare²⁵⁴.

²⁵² Ivi, p. 171.

²⁵³ Ivi, p. 154.

²⁵⁴ Quaderno 006-003, 19r.

Bibliografia

1. *Opere di Lorenzo Calogero*

a) *Volumi*

Poco suono, Centauro, Milano 1936.

Ma questo..., Maia, Siena 1955.

Parole del tempo, con una Premessa dell'autore, pp. 5-12, Siena, Maia, 1956; nuova edizione a cura di Mario Sechi, Prefazione di M. Sechi (XXI-XXVIII), Donzelli editore, Roma 2010.

Come in dittici, vol. I, con una Prefazione di Giuseppe Tedeschi (XI-XL) e una Avvertenza di Roberto Lerici (pp. 407-412), a cura di G. Tedeschi e R. Lerici, Lerici, Milano 1962; contiene le raccolte *Come in dittici*, pp. 1-218, e *Quaderni di Villa Nuccia*, pp. 221-404.

Opere poetiche, vol. II, a cura di Roberto Lerici, con una Avvertenza di R. Lerici (pp. 291-302), Lerici, Milano 1966; contiene le raccolte *Ma questo*, pp. 1-145, e *Sogno più non ricordo*, pp. 147-286.

Dai Quaderni del 1957, a cura di Lucia Calogero, Assessorato alla Cultura del Comune di Firenze, Firenze 2006.

b) *Raccolte antologiche*

Perpendicolarmente a vuoto. Poesie scelte – Sedici inedite, a cura di Giuseppe Bova, Rodolfo Chirico, Angela Stilo, Edizioni Parallelo 38, Reggio Calabria 1982.

Poesie, a cura di Luigi Tassoni, con un saggio introduttivo di L. Tassoni, *Lorenzo Calogero e «la vita acre dei segni»*, pp. 7-22, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz) 1986.

Antologia, a cura di Renato Meliadò, Falzea, Reggio Calabria 1996.

I detriti potranno fare povere cose miracolose, in Martino, Giuseppe Antonio, *Itinerario poetico di Lorenzo Calogero*, Quale Cultura-Jaca Book, Vibo Valentia 2003, pp. 45-212.

c) *Poesie pubblicate in antologie, riviste e volumi collettanei*

Sedici poesie, in AA.VV., *Dieci poeti*, Centauro, Milano 1935, pp. 111-123.

Le poesie di «Villa Nuccia», a cura di Giuseppe Tedeschi, con una presentazione di Leonardo Sinisgalli, *Un «caso di poesia» tra il delirio e il sistema*, pp. 69-71, in «L'Europa letteraria», II, 8, aprile 1961, pp. 71-83.

Poesie tratte da *Avaro nel tuo pensiero*, a cura di Amelia Rosselli, con una nota di A. Rosselli, p. 21, in «Tabula», II, 3-4, marzo 1980, pp. 21-37 (comprende le poesie: *Decaduto ogni giorno; Sento capricciosi eventi; Tu potevi non chiamarmi; È permanentemente vero; Cadono vani sogni; Sono arsi i movimenti; Quali beati lampi; Forse perché partecipi di un modo esatto; Roso il sangue, una verbena; A tardo strazio la notte era; Sapevi addormentarti; Mi conviene sotto archi; Per quanto egli amò con gloria*).

Poesie e frammenti di prose, in «La Provincia di Catanzaro», Speciale Calogero, *La breve vita e la morte di Lorenzo Calogero*, II, 4, luglio-agosto 1983.

Poesie, a cura di Loretto Rafanelli, con una presentazione di L. Rafanelli, *Per Lorenzo Calogero*, pp. 7-8, in «I quaderni del Battello ebbro», 2, aprile 1989, pp. 9-18.

Poesie tratte da *Come in dittici*, *Quaderni di Villa Nuccia*, *Ma questo*, *Avaro nel tuo pensiero*, a cura di Caterina Verbaro, con uno scritto di C. Verbaro, *Lorenzo Calogero. In luogo dell'altrove*, pp. 44-46, in «Poesia», III, 28, aprile 1990, pp. 46-51.

Poesie tratte da *Ma questo*, *Come in dittici*, *Avaro nel tuo pensiero*, *Quaderni di Villa Nuccia*, a cura di Stefano Giovanardi, con un profilo di S. Giovanardi, *Lorenzo Calogero*, pp. 603-605, in Maurizio Cucchi e S. Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento. 1945-1995*, Mondadori, Milano 1996, pp. 606-614, nuova edizione ivi, 2004, vol. I, pp. 556-562.

Frammenti di prose e poesie tratte da *Avaro nel tuo pensiero* e *Quaderni del 1957*, a cura di Arianna Lamanna, con una presentazione di A. Lamanna, *Pensieri e poesie, il silente canto di una vita*, pp. 322-330, in «Nuovi Argomenti», 37, gennaio-marzo 2007, pp. 332-351.

Poesie tratte dai *Quaderni del 1957*, a cura di Daniele Piccini, con due saggi di D. Piccini, *Lorenzo Calogero. Una celeste titubanze*, pp. 3-4, e di Dante Maffia, *La fede assoluta nell'incanto del verbo*, pp. 5-6, in «Poesia», XXI, 228, giugno 2008, pp. 7-14.

Poesie 1935-1939, quindici poesie inedite del 1935 e cinque poesie del 1939 poi confluite con varianti in *Parole del tempo*, a cura di Stefano Giovannuzzi, con una nota di S. Giovannuzzi, in AA.VV., *Lorenzo Calogero, 1910-2010. «L'ombra assidua» della poesia*, Atti del Convegno in-

ternazionale dell'Università della Calabria, 4-6 febbraio 2010, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz) 2010.

2. *Studi su Lorenzo Calogero*

AA.VV., «La Provincia di Catanzaro» cit., con interventi di Mario Luzi, Leonardo Sinisgalli, Eugenio Montale, Giuseppe Tedeschi, Antonio Jacopetta, Ruggero Jacobbi, Carmelita Sicari, Giuseppe Morabito, Vincenzo D'Agostino, Antonio Piromalli, Stefano Lanuzza, Domenico Cara, Rodolfo Chirico, Amelia Rosselli, Luigi M. Lombardi Satriani, Vincenzo Paladino.

AA.VV., *Lorenzo Calogero*, «I quaderni del Battello ebbro» cit., pp. 6-68, con interventi di Loretto Rafanelli, Giuseppe Tedeschi, Stefano Lanuzza, Silvio Ramat, Amelia Rosselli, Roberto Roversi, Luigi Tassoni, Caterina Verbaro, Vincenzo D'Agostino.

AA.VV., *Lorenzo Calogero poeta*, Atti della Giornata di studi di Melicuccà, 13 aprile 2002, con interventi di Antonio Piromalli, Tommaso Scappaticci, Carmine Chiodo, Paolo Martino, Qualecultura-Jaca Book, Vibo Valentia 2004.

AA.VV., *Lorenzo Calogero, 1910-2010. «L'ombra assidua» della poesia*, cit., con interventi di Andrea Amoroso, Mario Calogero, Gianni Carteri, Claudio Damiani, Franco Dionesalvi, Florinda Fusco, Angela Gerace, Stefano Giovannuzzi, Franco Iusi, Arianna Lamanna, Fulvio Librandi, Annarosa Macrì, Giuseppe Antonio Martino, Paolo Martino, Mariagrazia Palumbo, Giorgio Patrizi, Carmen Reale, Enzo Rega, Sonia Rovito, Luigi Maria Lombardi Satriani, Mario Sechi, Luigi Tassoni, Giuseppe Tedeschi, Vito Teti, Caterina Verbaro.

- G. Barberi Squarotti, *Cultura e poesia italiana del dopoguerra*, Cappelli, Bologna 1996, pp. 133-134.
- C. Betocchi, *Lecture di poeti*, in «Il Frontespizio», XV, novembre 1936, pp. 19-22 (in particolare su Calogero p. 22).
- L. Capelli, *Cronache di poesia. Il «caso» Calogero*, in «Ragguaglio librario», gennaio 1967, p. 16.
- C. Chiodo, *La ricerca linguistica e stilistica di Lorenzo Calogero e alcuni poeti del Novecento (Ungaretti, Montale, Pascoli)* in AA.VV., *Lorenzo Calogero poeta* cit., pp. 87-129.
- P. Cimatti, *Il caso Calogero*, in «La Fiera letteraria», XVII, 27, 8 luglio 1962, p. 4.
- C. Damiani, *Appunti intorno a «Sogno più non ricordo» di Lorenzo Calogero*, in «Prato pagano», 2, estate-autunno 1985, pp. 40-47.
- P. De Seta, *La poesia di Lorenzo Calogero*, in «Calabria letteraria», XVII, 3-4, marzo-aprile 1969, pp. 10-13.
- M. Ercolani, *Scrittura sull'acqua*, in Id., *Fuoricanto. Note di lettura per alcuni poeti contemporanei*, Campanotto editore, Udine 2000, pp. 90-93.
- S. Giovanardi, *Lorenzo Calogero* cit., nuova edizione 2004 cit., pp. 554-555.
- S. Giovannuzzi, *Calogero, Betocchi e «Il Frontespizio»*, in AA.VV., *Lorenzo Calogero, 1910-2010. L'«ombra assidua della poesia»* cit.
- S. Giusti, *Proposte per una linea meridiana*, in «Trame di letteratura comparata», 5/6, 2003, pp. 389-399, poi ampliato col titolo *Proposte per una poe-*

sia meridiana in Id., *Linea meridiana. Editoria, critica, scuola e letteratura*, Edizioni Unicopli, Milano 2005, pp. 119-131.

R. Jacobbi, *Secondo tempo di Calogero*, in AA.VV., *Letteratura italiana. 900. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, vol. IX, a cura di Gianni Grana, Marzorati, Milano 1982, pp. 8317-8325, già in «Calabria-Cultura», I, 3-4, luglio-dicembre 1974.

E. Montale, *Un successo postumo*, in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, vol. II, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1996, pp. 2471-2476, nuova edizione ivi 2001, già col titolo *Attesa per Calogero* in «Corriere della Sera», 14 agosto 1962.

D. Piccini, *Lorenzo Calogero. Una celeste titubanza* cit.

A. Piromalli, *La lirica del Novecento: Francesco Tropeano, Lorenzo Calogero*,

Alba Florio, in Id., *La letteratura calabrese [1965]*, vol. II, *Il Novecento*, Pellegrini, Cosenza 1996, pp. 41-74, in particolare su Calogero pp. 53-67.

A. Piromalli, *Lorenzo Calogero*, in AA.VV., *Letteratura italiana. 900. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana* cit., pp. 8295-8315, già in AA.VV., *Letteratura italiana. I contemporanei*, vol. III, Marzorati, Milano 1969, pp. 587-608.

A. Piromalli, *I primordi della poesia di Lorenzo Calogero*, in AA.VV., *Lorenzo Calogero poeta* cit., pp. 21-61.

E. Rega, *Lorenzo Calogero: poesia nel cavo della mano*, in «Gradiva», 33, Spring-Fall 2009, pp. 49-59.

A. Rosselli, *Un'opera inedita di Calogero e la sua corrispondenza letteraria*, in Ead., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Interlinea, Novara 2004, pp.109-126, già in versione più ampia in «La Provincia di Catanzaro» cit., pp. 67-77, e in «I quaderni del Battello ebbro» cit., pp. 31-43.

A. Rosselli, C. Betocchi, *Carteggio su Calogero*, a cura di Caterina Verbaro, in Ead. (a cura di), «*Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo*». *Per Amelia Rosselli*, Atti del Convegno dell'Università della Calabria, 13 dicembre 2006, Rubbettino, Soveria Mannelli 2008, pp. 157-169.

A. Rossi, *Il caso Calogero*, in «L'Approdo letterario», VIII, 19, luglio-settembre 1962, pp. 127-129.

T. Scappaticci, *La donna nella lirica visionaria di Lorenzo Calogero*, Rem edizioni, Palmi 2003.

T. Scappaticci, «*Nella lontananza del sogno*»: *l'inquieta visionarietà di Lorenzo Calogero*, in AA.VV., *Lorenzo Calogero poeta* cit., pp. 63-85.

L. Sinisgalli, Nota a Lorenzo Calogero, *Come in dittici* cit.

L. Sinisgalli, *Il poeta quotidiano*, in «Il Corriere d'informazione», 24 febbraio 1956.

L. Sinisgalli, *Un «caso di poesia» tra il delirio e il sistema* cit.

L. Sinisgalli, *Come scoprii il poeta Calogero*, in «Paese sera», 2 luglio 1962.

G. Spagnoletti, *La sorprendente vena di Calogero*, in Id., *La letteratura italiana del nostro secolo*, vol. III, Mondadori, Milano 1985, pp. 1020-1023.

L. Tassoni, *Lorenzo Calogero e «la vita acre dei segni»* cit.

L. Tassoni, *La presenza è nella scrittura*, in AA.VV., *Lorenzo Calogero 1910-2010. L'«ombra assidua della poesia»* cit.

G. Tedeschi, Prefazione a Lorenzo Calogero, *Opere poetiche* cit.

G. Tedeschi, *Lorenzo Calogero*, Parallelo 38, Reggio Calabria 1996.

A. Testa, *Lorenzo Calogero*, in Id., *La poesia calabrese nel Novecento. Alba Florio, Lorenzo Calogero*, Pellegrini editore, Cosenza 1968, pp. 29-76.

C. Verbaro, *Le sillabe arcane. Studio sulla poesia di Lorenzo Calogero*, Vallecchi, Firenze 1988.

C. Verbaro, *Lorenzo Calogero. In luogo dell'altrove* cit.

C. Verbaro, *Nota* a Amelia Rosselli-Carlo Betocchi, *Carteggio su Calogero* cit., pp. 167-169.

C. Verbaro, *La poesia «assoluta» di Lorenzo Calogero. «Con te mi salvo o mi nego»*, in «Il Quotidiano della Calabria», 17 gennaio 2010.

C. Verbaro, *Finalmente il tempo di Lorenzo Calogero!*, in «Gazzetta del Sud», 4 febbraio 2010.

C. Verbaro, *I margini del sogno*, Edizioni ETS, Pisa 2011.

A. Zanzotto, *Amelia Rosselli: «Documento»*, in Id., *Scritti sulla letteratura. Auree e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano 2001, pp. 127-129, già in «Corriere della Sera», 18 luglio 1976.

3. *Altri testi citati*

M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 1988 e 2000.

- R. Barthes, *La morte dell'autore* in *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988.
- W. Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione*, Einaudi, Torino 1973.
- A. Berardinelli, *La forma del saggio*, Marsilio, Venezia 2002.
- M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1967.
- G. Debenedetti, *La poesia italiana del Novecento*, Garzanti, Milano 1980.
- M. Eliade, *Miti, sogni e misteri*, Rusconi, Milano 1986.
- Enciclopedia filosofica*, a cura della Fondazione Centro studi filosofici, Bompiani, Milano 2006.
- M. Foucault, *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1984.
- F. Fusco, *Le opere. L'epistemologia del frammento*, in M. Sechi-Brunetti, *Lessico novecentesco*, B.A. Graphis, Bari 2003.
- Z. Fusco, *Interpretazione del sogno. Mito, divinazioni, psicologia dalle civiltà tradizionali oggi*, Castelvechi, Roma 2004.
- J. Laplace, *Enciclopedia della psicoanalisi*, a cura di Luciano Mecacci e Cynthia Puca Laterza, Bari 1993.
- M. Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino 2005.
- G. Longo, *Homo tecnologicus*, Meltemi, Roma 2001.
- R. Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Loescher, Torino 1981.

- C. A. Meier, *L'interpretazione del sogno*, Mediterranee, Roma 1993.
- E. Moore, E. Burness, *Dizionario di psicoanalisi*, a cura di Burness E. Moore, Sperling & Kupfer, Milano 1993.
- F. Papi, *La filosofia contemporanea. Filosofia della scienza. Ermeneutica. Filosofia del linguaggio. Filosofia dell'arte. Filosofia della storia. Filosofia della politica. Le teologie. Filosofia ed economia politica*, Zanichelli, Bologna 1981.
- M. Perniola, *L'estetica del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1997.
- A. Rosselli, *Le poesie*, a cura di Emanuela Tandello, prefazione di Giovanni Giudici, Garzanti, Milano 1997.
- F. Saussure, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari 1978.
- C. Segre, *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino 1993.
- V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1976.
- Storia della filosofia. 5. L'Ottocento*. Tomo II, a cura di P. Rossi-C.A. Viano, Laterza, Bari 1999.
- Storia della filosofia. 6. Il Novecento*. Tomo I, a cura di P. Rossi-C.A. Viano, Laterza, Bari 1999.
- J. Tynjanov, *Il problema del linguaggio poetico*, Il Saggiatore, Milano 1968.

INDICE

Introduzione	
Il caso Calogero. Per una nuova stagione di studi	1
I Prove di argomentazione filosofico-estetica e procedimenti formali della prosa in alcuni quaderni di Lorenzo Calogero	16
II Mappe concettuali e terminologiche. Le tracce di un discorso “inconcludente”	39
III «Sillabe che non hanno seguito». Lorenzo Calogero e la solitudine della scrittura	92
Bibliografia	109