

# Inumana intertestualità: appunti sulla citazione nelle *Poesie della fine del mondo*

Gian Luca PICCONI

piccoccio@yahoo.es

## RIASSUNTO

La scrittura di Delfini è spesso venata di citazioni o allusioni intertestuali o che possiedono un rilievo funzionale, all'interno della sua opera. In particolare le *Poesie della fine del mondo*, in cui il fenomeno assume un'importanza senza precedenti, sono caratterizzate da una sorta di «teratologia della citazione», tipica di alcuni testi della modernità. L'intertestualità fornisce a Delfini una larga serie di formule difensive e spersonalizzanti, in linea con le punte più avanzate della poesia contemporanea.

**Parole chiave:** Citazione, intertestualità, Antonio Delfini, inumano, fine del mondo.

## Inhuman Intertextuality: Notes on the Quotations in *Poesie della fine del mondo*

## ABSTRACT

Delfini's way of writing is often tinged with intertextual quotations or allusions which prove to be functional within his work. In particular, the *Poesie della fine del mondo*, where the phenomenon acquires a status of unprecedented importance, are characterized by a kind of «teratology of quotation», which is peculiar to some Modernist texts. Intertextuality provides Delfini with a wide range of defensive as well as de-personalizing formulas, in a way akin to the more advanced contemporary poetry.

**Key words:** Quotation, Intertextuality, Antonio Delfini, Inhuman, End of the world.

La nota conclusiva alle *Poesie della fine del mondo* di Antonio Delfini<sup>1</sup> ribadisce a suo modo l'importanza dei fenomeni di intertestualità nell'economia del libro. Infatti, così avverte l'autore: «Per la curiosità del pubblico faremo qualche indiscrezione. Moltissimi versi (quasi un terzo dell'opera intera) sono titoletti di giornali, tolti così a piacere del poeta e immessi nel testo delle poesie. Altri sono addirittura versi di grandi poeti del passato» (Delfini 1995: 80). Il rilievo quanti-

---

<sup>1</sup> Com'è noto, la redazione delle *Poesie della fine del mondo*, la cui edizione Feltrinelli, a partire dalle poesie già pubblicate nella rivista «il Caffè» negli anni 1959-1960, fu fortemente caldeggiata da Bassani, cominciò nel 1958, prima della rottura con la donna siglata da numerosi pseudonimi, come Nisa, Luisa B. (si veda la *Nota del curatore*, in Delfini 1995: 123-132). È da questa ferita narcisistica — o meglio da questa conferma della ferita narcisistica originaria — che nasce il nucleo più cospicuo e rilevante della raccolta, e prende corpo il progetto di redigere «*l'anticanzoniere di questi ultimi giorni di vita del mondo*» (Delfini 1995: 6).

tativo che assume il *corpus* citazionale, così deliberatamente accusato dall'auto-re in sede paratestuale<sup>2</sup> viene rimarcato presentando un parco *specimen*: «Per esempio. Nella p[ro]tesia intitolata *Per l'armonia della vostra figura* il verso 'Einaudi da Petrarca a Tobino' è l'annuncio editoriale della casa editrice Einaudi pubblicato in un numero de 'Il giorno' nell'autunno 1958. Nella poesia *Noi minacciamo di fare la guerra* il verso 'O Santa Napoletana dalle mani piene di fuoco' è di Gérard de Nerval» (Delfini 1995: 80). Ora, dal precedente passo viene letteralmente delineato un doppio regime della citazione nelle *Poesie della fine del mondo*: da un lato eleggendo intertesti dotati di una patente carica di letterarietà, desunti da un personale canone, e aventi perciò statuto architestuale e funzione modellizzante; dall'altro sdoganando all'interno dei componimenti che formano parte del libro ipotesti la cui genesi è del tutto antipoetica (addirittura annunci di carattere commerciale), quasi a frammentarne l'organizzazione. È l'acronia della fine del mondo, trasformato in eterna domenica, a permettere la lacerante convivenza dei versi della tradizione letteraria (l'eterno, nella visione irrealistica di Delfini) con titoli e frasi stralciate dai quotidiani (il totalmente effimero, ma reso infinito)<sup>3</sup>. Ma, se entrambe le opzioni meritano di essere messe a risalto, dato il ruolo tutt'altro che di secondo piano da esse svolto, fungendo da correlativi testuali di istanze extratestuali, è evidente che il totalmente effimero chiamerà in causa il fantasma della donna che ha abbandonato il poeta, per farlo "passare" più in fretta (salvo poi trattenerlo forzatamente all'interno del tempo della fine), mentre la tradizione letteraria incarna virtualità positive, che alludono alla salvezza (impossibile e vana, però, in un mondo postumo) del poeta, all'integrità del mondo paralizzato nella fine. Così, l'atrabiliare descrizione della fine infinita risulta essere anche un oscuro coagulo discorsivo della ferita narcisistica che il diniego della donna ha vivacemente scorticato: a imprigionare l'oggetto *amissum* nel *manque* stesso, ed e(s)ternare la vendetta che ricostituisce l'unità slabbrata del soggetto solo a patto di non avere fine; e non è un caso allora che Delfini così si rivolga a Luisa B.: «Non ti ammalare —ti prego— non ti rin-savire / non diventare santa non ti riscattare! / Sarebbe veramente schifoso dover-ti perdonare» (Delfini 1995: 39); infatti, se la ferita arrecatagli gli permette di scindere, in un'economia pulsionale che, da malinconico, è sempre *en manque d'objet*, ciò che *deve* essere kleinianamente *buono* (la madre biografica, la

<sup>2</sup> I paratesti hanno in effetti importanza capitale —come principio di regolazione dell'economia della scrittura— in questa raccolta caratterizzata da un tasso non alto di coesione macrotestuale (infatti mancano del tutto dispositivi e segnali di inizio e fine). In particolare si avverte una discrasia tra le poesie «datate da Modena (novembre 1958 - febr. 1959)» e quelle «scritte a Roma e a Livorno dopo il 15 febbraio 1959» (Delfini 1995: 5-6): la partizione tracciata da Delfini è sperequata, essendo molti di più questi ultimi testi cui pure la *Premessa* dedica uno spazio decisamente inferiore; ed è leggibile solo con il testo a fronte dei *Diari*, dove il febbraio del 1959 è il momento di massima illusione nella storia d'amore con Luisa B. (Delfini 1982: 385-33).

<sup>3</sup> Se si pensa che la poesia dell'ermetismo fiorentino in qualche modo era fondata sulla contrapposizione tra tempo umano e eterno, allora il libro può essere letto come un ribaltamento parodico della dialettica che informava alcuni libri di poesia dell'epoca.

mamma, la sorella<sup>4</sup>) da ciò che *deve* essere kleinianamente *cattivo* («la *vecchia sfidanzata*»<sup>5</sup>), è proprio in questo passaggio e in questa scissione che la costruzione del romanzo familiare di Delfini si trova di fronte a uno stallo tale da non conoscere possibilità di *dépassement*. Stallo che costituisce di per sé anche una forma *sui generis* di equilibrio e che vede nel meccanismo di ripetizione, e nella fantasia di ripetizione infinita dell'esperienza traumatica, una sorta di volontà riparatoria e autopunitiva insieme.

Delfini, nella già citata nota, svela già alcune delle sue fonti:

Per quanto i titoli delle poesie provengano quasi tutti da titoletti di notizie di giornali, qualcuno è stato pur ritrovato altrimenti. “Fin tanto che i miei occhi potranno versare le lagrime” è la cattiva traduzione del bellissimo “Tant que mes yeux pourront larmes épandre” di Louise Labé. “A Cesena figurava il tuo maggior nemico” è l’inizio di un capitolo di un romanzo del primo ottocento, del quale non ricordo né il titolo né il nome dell’autore. (Delfini 1995: 81)

Si tratta, apparentemente, in entrambi i casi di intertestualità nobile, che afferisce cioè a uno solo dei due regimi citazionali: segno di un ruolo privilegiato. Ma, mentre del primo intertesto, insegna, divisa, riparo, garanzia per il poeta, è chiara la valenza positiva, riguardo al secondo, *incipit* di una lirica che costituisce uno dei più violenti sfoghi contro Luisa B.<sup>6</sup>, la funzione salvifica della *chria* sarebbe difficile da individuare. È sospetto però il fatto che l’autore sottolinei come, di tale citazione, gli sfuggano gli estremi bibliografici. L’anonimia della citazione costituirebbe dunque una sorta di corollario di quella volontà di *damnatio memoriae* che sostiene e informa buona parte del libro; con il paradosso che la consegna all’oblio viene realizzata facendo aggio sulla pratica mnemotecnica delle citazioni.

Del resto, la messa a tema dell’atto di citare, qualificato come afferente al secondo (e negativo) dei due regimi citazionali individuati, trova una sua esplicita occorrenza in un’importantissima lirica delle *Poesie della fine del mondo*, il cui verso incipitario riprende: «l’inizio di un capitolo di un romanzo del primo ottocento». In un tessuto già sempre venato dal sospetto di un’intertestualità inabissata, si inserisce questo passaggio che pare presentarne una di tipo esplicito: «Citi persino di Cristo la Contemplazione: / “Chi ha pace si dà pace e così sia”»

<sup>4</sup> Memorabili, a questo proposito, i seguenti versi di una lirica significativamente intitolata *Vi voglio un bene terribile*: «Guardiamoci intorno, mia mamma, / guardiamoci ancora; se il mondo è finito / una cosa è pur certa: sei tu la mia mamma, / sei tu mia sorella. / Noi siamo al di sopra del dramma» (Delfini 1995: 45).

<sup>5</sup> «Tu donna ladra sanguinaria e marcia / sei già parlata magra rimangiata / per sempre immaginata *vecchia sfidanzata*» (Delfini 1995: 57; corsivo dell’autore). Da notare che la definizione di «vecchia sfidanzata» è destinata a protrarsi in eterno («per sempre immaginata»; corsivo mio).

<sup>6</sup> Eccone alcuni versi: «Un essere soltanto era più ignobile di te / e tu l’hai voluto e da lui ti sei fatta calmiavare. / È sifilitico, ladro, bugiardo e storto. / Tuo padre e tuo fratello chiederan l’aborto. / È fatale ormai che il popolo ti vorrà linciare» (Delfini 1995: 35).

(38). Ma il fatto che risulti difficile individuare la fonte dell'*excerptum* fa decadere la funzione di supporto argomentativo della citazione: questa, nel rappresentarne l'incapacità di parlare, diviene piuttosto funzionale alla pulsione distruttiva diretta verso Nisa e alla rappresentazione della donna come «morta»<sup>7</sup>.

Bisogna dire poi che i segni paragrafematici adottati in questa lirica ai fini della rappresentazione della bivocità, ossia gli apici con cui Delfini incornicia la frase di Nisa, non isolano una citazione, ma indicano, come tutti quelli che, in grandissima copia, affollano il libro, un discorso diretto. Ora, se a Nisa è negata una voce propria, pur non essendole negata la parola, che, nel gioco apocrifo installato dall'autore, è comunque parola vuota, il testo le contrappone invece una dimensione di parola piena propria del discorso poetico alto, capace da parte sua di fornire una vera e propria «divisa» a chi se ne insignisce<sup>8</sup>. Il che comporta la frequente rinuncia a effetti di «delimitazione grafica» (Bernardelli 2000: 28) per le citazioni che da parte di Delfini sono invece in qualche modo oggetto di investimento affettivo.

A sua volta la parola vuota caratterizzerà anche il discorso giornalistico. A parte un ipotesto chiaramente denunciato («Einaudi da Petrarca a Tobino»), con tanto di testata di provenienza, che avrà attirato l'attenzione del poeta per il fatto di aver accomunato in un annuncio commerciale un poeta come Petrarca e l'amico scrittore Tobino, sono moltissimi i versi che hanno sapore di testo giornalistico, soprattutto nella prima parte del libro (per altro da Delfini isolata in quella sorta di guida alla lettura che è la *Premessa*), scritta prima dell'avvenuta rottura con Nisa (*Nota del curatore*, in Delfini 1995: 125). Ma è dato riscontrare addirittura una lirica, *La terra separata*, che si qualifica per essere trascrizione di una notizia apparsa sul «Corriere». Vale la pena di riportarla per intero:

“La terra separata dal suo universo”  
notizia importante che apparve sul *Corriere*  
più grande e più allucinante della caduta del fascismo.

“Jaime Duarte Vascon” diceva il giornale  
“giovane scienziato di sette anni figlio di un generale  
ha scoperto che il mondo è caduto in un bicchiere.  
Non dice da quanti anni avvenne la fine  
poiché questo ormai poco importa saperlo  
essendo un secondo del tempo antico  
pari a un milione d'anni del tempo moderno.” (Delfini 1995: 58)

<sup>7</sup> Quest'idea della morte come correlativo del vuoto che (dis)anima il testo dell'esistenza della donna è tematizzato in *Sono stanco*, lirica dal memorabile *incipit*: «Sono stanco di parlare di te. / Tu sei morta». Tale poesia prosegue: «Parlando di te parla il vuoto. / Già tu non senti. È il vuoto sul vuoto». E ancora: «Non lo sai — e mai lo saprai: / la vita è pur breve. / Ci si muore oppure ci si vive. / Ma da morti, come tu che sei morta, / non si vive e neppure si muore. // Povero vuoto sei tu!» (Delfini 1995: 71-72).

<sup>8</sup> In *Fin tanto* si legge: «questo verso doloroso e sognante della grande Luisa / sarà pur sempre la nostra cara divisa» (Delfini 1995: 34).

L'inquietante bruttezza<sup>9</sup> di questa poesia, centrale sia come posizione effettiva nel macrotesto, sia nel rilanciare l'isotopia della fine del mondo, è funzionale alla rappresentazione del vaniloquio giornalistico, che banalizza anche la realtà più *monstre* e acquista una valenza allucinatoria se estrapolato dal contesto in cui è paratorito. È questo poi l'unico caso di "citazione" isolata tra apici; scelta operata al fine di distinguere questo testo fisionale, privo quindi di rinvio a un effettivo ipotesto, da tutti quei frammenti in cui è in atto una qualche modalità di ripetizione interdiscorsiva.

Rientra nel filone opposto a quello appena descritto, all'interno della particolare fenomenologia della citazione in Delfini, sia la già vista citazione di Louise Labé (nominata nella poesia), denunciata in sede paratestuale e valorizzata dalla *Ringkomposition* della lirica che impiega il verso della *Belle cordière* tanto in apertura quanto in chiusura del componimento, sia la riproduzione di un verso di Gérard de Nerval in *Noi minacciamo di fare la guerra*. Qui, data l'importanza strategica nell'economia del patrimonio intertestuale gestito da Delfini di un nome come Nerval, l'ostensione del prelievo si produce con puntualità nella *Nota* che chiude il libro: «Nella poesia *Noi minacciamo di fare la guerra* il verso 'O Santa Napoletana dalle mani piene di fuoco' è di Gérard de Nerval». Questi i versi in oggetto: «O Santa Napoletana dalle mani piene di fuoco / risveglia la vita e la morte, l'odio e l'amore! / Tu Santa Gudulla ridacci la culla / che il Merda ci tolse lasciandoci il nulla» (Delfini 1995: 30). La citazione nervaliana è stata così commentata da Oreste Macrì: «Come sanno bene tutti i delfiniani, la figura archetipica delfiniana è la bambina, che ricorre in *Noi minacciamo di fare la guerra*, laddove compare una trascrizione da *El Desdichado* di Nerval, uno dei maestri di fondo di Delfini» (Macrì 1990: 158). Il commento di Macrì, al di là del *lapsus* che gli fa attribuire a *El Desdichado* un verso invece appartenente a un'altro dei sonetti di *Les Chimères (Artémis)* permette di legare intertestualmente la Bambina e i versi seguenti: «La rose qu'elle tient, c'est la Rose trèmière. // Sainte napolitaine aux main pleines de feux, / Rose au coeur violet, fleur de Sainte Gudule: / As-tu trouvé ta croix dans le désert de cieux?» (Nerval 1952: 31). Dunque la figura di Santa Gudulla è mutuata dal sonetto nervaliano; ma le eco non si fermano all'identificazione di questo personaggio. In particolare la Bambina ha tra i suoi attributi una rosa, come si vede nei versi seguenti: «Siamo la prima squadra: ci guida una bambina. / La nostra Bambina è senza croce, / ma tiene in mano una rosa infiammata / di odio e di amore – ed è amata» (Delfini 1995: 30). Il riferimento alla croce e alla rosa<sup>10</sup> rimettono all'ipotesto già indicato: suggerendo che l'intertestualità nel poemetto non si limiti alla semplice —ed

<sup>9</sup> Della poesia intitolata *È morta la reazione* (Delfini 1995: 95-96) in una lettera a Verdoni, Delfini dice: «Del resto la poesia è molto brutta. Il suo senso sta nell'esser stata scritta l'8 di luglio» (Ravasi 1983: 181). Riprova che per Delfini la bruttezza può avere valore funzionale se legata a fattori extratestuali.

<sup>10</sup> Ovviamente il negare alla Bambina la croce sarà anche un modo di evitare un'involontaria allusione alla setta dei Rosa-Croce.

episodica— riproduzione letterale di segmenti di testi altri, pure presente: i versi citati, e curiosamente solo quelli, fungono da innesco nella deflagrazione, all'interno del testo d'arrivo, di figuranti, oggetti, sintagmi che si installano come i frammenti stessi —*diseicta membra*— di questa deflagrazione, privati di un legame necessario con l'origine. Inoltre, agli indicatori intertestuali che, riferiti alla Bambina, autorizzano il rinvio a Nerval, se ne associano altri che lasciano supporre altro tipo di filiazione: «È una Bambina con una rosa in mano / che ci guida, figlia di Guido [Cavalcanti] poeta sovrano»<sup>11</sup> (Delfini 1995: 30). La Bambina, del resto non cooptata a partire dal testo di *Les Chimères*, si fregia poi di elementi di caratterizzazione desunti da una figura che le è per certi versi antitetica: la cosiddetta «sainte de l'abîme»; ribaltando l'ipotesto di provenienza.

Non basta. Nel manoscritto delle note appare un riferimento esplicativo alla bambina, poi omesso: «Tutti sapranno che *la bambina con una rosa in mano* non può esser stata ispirata altro che dal popolarissimo. / Il 29 giugno quando matura il grano / è nata una bambina con una rosa in mano / ..... / In mezzo al mare / c'è un camin che fumano / è la mia bella che si consumano» (*Nota del curatore*, in Delfini 1995: 129). È la giustapposizione dei versi di due canzoni di anonimo autore che hanno entrambe parte del repertorio dei *Canti degli Alpini nella Grande Guerra*: la prima è *Il 29 giugno*, più conosciuta come *Il 29 luglio*; gli ultimi tre versi provengono dall'ottocentesca *Ma come porti i capelli bella bionda*, nata in regime austroungarico<sup>12</sup>. La Bambina dalla rosa in mano si rivela così già un esempio di *contaminatio* tra cultura popolare e cultura alta, in cui convergono appunto le due canzoni appena viste (per una inconscia sovrapposizione?) e insieme elementi della lirica di Nerval sopra citata. Ma lo svelamento (riscattato grazie alla cura di Garbuglia, e escluso al riconoscimento del pubblico) della fonte è accompagnato da una definizione sintomatica: per Delfini la bambina è popolarissima. La bambina sarebbe correlativa dunque della volontà di dar vita a un esempio di autentica poesia civile e popolare che si ricollegasse alla letteratura risorgimentale; ma provvista però di un padre nobile come Nerval che supplisca all'anonimato del suo creatore.

Sono pertanto due le politiche adottate da Delfini in merito alle citazioni di *Noi minacciamo di fare la guerra*: infatti, se l'*excerptum* nervaliano verrà chiosato in fine di libro —con la volontà straniante di rendere difficile riconoscere i livelli di "autorialità" dei singoli segmenti del testo— l'ipotesto soggiacente alla figura della Bambina è inabissato. La sua filigrana intertestuale non viene consegnata al lettore ma demandata alla sua capacità di riconoscimento, sollecitando l'enciclopedia, istituendo una figura di lettore implicito complice. Se, per

<sup>11</sup> In modo più esplicito viene detto: «Il padre della Bimba è Guido Cavalcanti» (29).

<sup>12</sup> Il testo della canzone è leggibile in Pasolini (1955: 390); vi figura come *Il 29 luglio*. Erio Tripodi del Tempio-Museo della Musica di Vallecrosia mi fornisce un testo nella versione dal titolo *Il 29 giugno*: «Il ventinove giugno / quando matura il grano / l'è nata una bambina / con un rosa in mano. // Non era paesana e nemmeno cittadina l'è nata in un boschetto vicino alla marina. // Vicino alla marina dov'è più bello stare si vede i bastimenti a navigar sul mare».

quanto concerne la Bambina, l'intertesto acquisisce, nella sua trasformazione in isotopia, maggior rilievo strutturale, mentre nel caso di «Santa Napoletana dalle mani piene di fuoco» si è di fronte a un pura e semplice figura di ripetizione interdiscorsiva, citare Nerval ha comunque grandissima importanza: poiché la rivelazione della natura intertestuale del verso, giunta in fine di libro, comporta l'istituzione, sia pure a posteriori, di ciò che si potrebbe chiamare, con una certa approssimazione, un'isotopia della citazione.

Le citazioni, all'interno del testo delfiniano, potranno pertanto essere denunciate o mantenute in una sorta di forzoso anonimato; le denunce finora rilevate hanno però avuto luogo sempre e solo in sede paratestuale, in chiusura. Esiste tuttavia un'altra tipologia di ostensione del prelievo.

Lo svelamento dell'infrastruttura citazionale del verso seguente è demandato, nonché alla nominazione, nel corpo del testo, del legittimo autore, anche alla scelta del corsivo: «On se souvient de Baudelaire la nuit / dans le tren en traversant notre Emilie / ... / *Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon*» (Delfini 1995: 68). Tolto dalla poesia *Le Balcon* (*Les fleurs du mal*, XXXVIII), dedicata alla rottura con Jeanne Duval, la sua genesi baudeleroiana sarà dunque indubbia fin dal titolo della lirica: *On se souvient de Baudelaire la nuit*. Si tratta peraltro di un ipotesto soggetto da parte di Delfini a un processo di interiorizzazione di larga durata<sup>13</sup>. Appunto il fatto che la citazione risultasse estrapolata dal suo contesto già nei *Diari* suggerisce una maggior suggestione per il singolo verso che per la lirica nel suo insieme. Come a dire che l'intertesto è già frammento prima ancora della sua ablazione; che unicamente frammentaria può esserne la delibazione; che l'interiorizzazione di questi frammenti di discorso (così simile a un'introiezione) può solo e deve necessariamente passare per uno smembramento del testo originario: per il testo fatto, mi si passi il gioco di parole, a brani. E che il ritorno di questi brani in un nuovo sistema di discorso avviene in modalità non dissimili da quelle dell'*Unheimliche* freudiano, dove il familiare e frammentario è al contempo perturbante e minaccioso, e dove i frammenti di organi del corpo o del discorso ritornano a minacciare l'unità del Sé, proprio in quel luogo in cui l'autore ha tentato di ricostituirlo (il testo); poiché se vi permangono, ne risulta evidente la natura transizionale, discreta, al contempo legata e irrelata rispetto al circostante *continuum* testuale.

È poi, come si diceva, la scelta del corsivo a costituire un problema di interpretazione; fungente da intercapedine metadiscorsiva, corrisponde certo al normale *usus* dei libri di poesia. Alle citazioni in corsivo del testo corrisponde, invece, nel paratesto, il più consueto virgolettato<sup>14</sup>. Ma l'effetto di «delimitazione

<sup>13</sup> I *Diari* (1941) già citavano questo verso, con l'attribuzione dubbiosa a Larbaud prima, stupefatta poi al legittimo autore (Delfini 1982: 219), e il sintagma «baisers infinis» ricompare, sebbene al singolare, nel seguente verso delle *Poesie della fine del mondo*: «Un sospiro per voi, un grande bacio infinito» (Delfini 1995: 45).

<sup>14</sup> Compagnon, nel suo *La seconde main*, individua una radicale differenza tra l'uso del corsivo e quello delle virgolette, il primo essendo demandato —elemento «narcissique»— all'espressione di «mon lexique intime, un dictionnaire polyglotte ou idiolectal, mon encyclopédie personnel»

grafica», di «confinamento» (Bernardelli 2000: 28) del corsivo è in qualche modo lenito dall'integrazione del frammento —il cui legittimo autore è menzionato nel corpo del testo— in un nuovo sistema metrico (e di organizzazione spaziale del testo), diverso da quello di partenza (pur sempre coerente), senza snaturare la sua struttura versale, e dall'adozione, per i primi versi della lirica, del francese, a mediare l'altrimenti *abrupta* citazione, pervenendo a una sorta di modalità di enunciazione compartita. Del resto, l'importanza strategica della rivelazione del nome dell'autore della citazione, che finisce perciò stesso rubricato in un piccolo pantheon personale, rinvia all'idea che citare valga anzitutto a chiamare in causa (ma non sul banco degli imputati, piuttosto su quello dei testimoni) il nome stesso di chi viene menzionato. Nella persuasiva formulazione di Jacomuzzi: «Non si cita, insomma, per ripetere, ma si ripete per citare, per chiamare per nome» (Jacomuzzi 1984: 6). Se tale è la finalità, allora, tanto valore avrà l'espressione di un nome, nell'evocare una sorta di proprio garante d'esistenza, quanto il suo silenzio, la sua omissione, la sua deformazione: chiamata in correità e attestazione di inesistenza.

L'uso del corsivo non è l'unica modalità di immissione delle citazioni nel corpo del testo: esiste anche una sorta di grado zero della istanza metadiscorsiva che produce la segnalazione del prelievo testuale, talora chiarito nelle note, ma senza alcun tipo di sistematicità. Non è un caso che Delfini dica di aver «immesso» nel libro versi e titoli di giornali: il recinto testuale, che incista, nella sua incerta *clôture*, un certo lembo della biografia profonda (Castilla del Pino 1983: 256) di Delfini, non può prescindere né dalla ripetizione del diverso (altro, citazione introiettata), né dal ritorno del medesimo (Sé, proiezione delle proprie caratteristiche su un autore). Delfini non impiega mai il termine citazione per designare i suoi prelievi testuali, neanche quando ne chiarisce la fonte, leggendo consapevolmente nelle tracce dell'altro che affollano la sua produzione una modalità di enunciazione compartita. Al contrario, il verbo citare, riferito unicamente a Nisa, significherà una forma di impossibilità a comunicare<sup>15</sup>.

Se, come dice Delfini nella *Premessa* al libro, «Il poeta vuole bene al passato» (Delfini 1995: 5), allora la citazione di *On se souvient de Baudealaire la nuit*, sarà una sorta di correlativo, a metà tra il formale e il contenutistico, di questo

---

(Compagnon 1979: 41), mentre le virgolette annunciano che la «parole est donnée à un autre, que l'auteur se démet de l'énonciation au profit d'un autre» (Compagnon 1979: 40). Differenza che rischia di indulgere a una sorta di poco credibile psicologismo del segno grafico; e che in ogni caso potrà valere meno per il discorso poetico che per quello in prosa, tanto più che qui come altrove l'identificazione del carattere intertestuale del frammento è preparato dalla menzione esplicita della fonte. C'è poi da chiedersi se l'*usus* paragrafematico non sia decisamente diverso tra Francia e Italia; e se la diacronia abbia introdotto mutamenti in questa differenza tra corsivo e virgolettato. In ogni caso mi pare di poter dire che il corsivo è demandato alla delimitazione grafica di citazioni nel testo poetico e le virgolette isolano invece gli intertesti accolti in un organismo prosastico. Anche se non si può escludere che le due scelte grafiche vengano operate da Delfini in obbedienza a una parziale natura contrastiva.

<sup>15</sup> Nisa infatti non parla: è parlata; ed è parlata da veicoli di un'intertestualità fantasma; dunque non esiste, terzo membro perfetto di un entimema da paiolo bucato, che dà conto, tra l'altro, di quale struttura psichica abbia permesso l'accoglienza dell'elemento comico nel libro.



passato; in questi versi definito, con splendido ossimoro, «antichità bambine» (68). La delibazione dei versi di «grandi poeti del passato», epoca verso cui Delfini vede rivolta la propria affettività, è riversata dunque all'interno di un canzoniere che in qualche modo costituisce una sorta di prolungamento-protrazione del testo dell'esistenza, dislocato su un indecidibile asse né paradigmatico, né sintagmatico. Una sorta di palinsesto, ma un palinsesto che non cancella e sostituisce: ritrascrive invece lo stesso testo che cancella, lo ripete. In questa fantasia di ripetizione, in questo trionfo del meccanismo di ripetizione, è inevitabile che elementi come la citazione, nient'altro che una forma di ripetizione interdiscorsiva, abbiano un ruolo fondamentale. D'altronde le «antichità bambine», questi oggetti del passato il cui umanissimo contenuto è sottratto a una durata umana, presiedono a un processo di eternizzazione dell'esperienza e del libro che da essa è scaturito, che fa assurgere appunto i «grandi poeti del passato» a numi tutelari, quasi una schiera di piccoli padri.

Tra questi è capitale il ruolo di Baudelaire. La sua funzione modellizzante trascende nettamente l'evidenza di singole occasioni testuali, risultando piuttosto vincolo a tutti i livelli a partire dal titolo stesso: «Fine del mondo» è, per l'appunto, sintagma baudelairiano. L'altezza del modello rivela di quali ambizioni si caricasse il progetto della raccolta; e forse, ben più di altre circostanze testuali, a sottolineare la necessità profonda di Delfini di una qualsiasi, per quanto *sui generis*, forma di canonizzazione, vale un aneddoto che Daniele Garbuglia riferisce in questi termini:

Che Delfini fosse convinto di aver pubblicato poesie provocatorie e scandalose lo conferma un episodio legato all'uscita del libro. Il poeta inventò un ordine di sequestro del suo libro da parte del Procuratore della Repubblica di Milano, allora Carmelo Spagnuolo, al quale scrisse per chiedere ragione della scarsa diffusione avuta dal libro ('ricorre alla S. V. perché voglia revocare l'ordine di sequestro del libro, qualora esista' o "di procedere contro di esso, qualora ritenga che sussistano veramente elementi di reato'). L'editore Feltrinelli rispose il 21 dicembre 1962: 'Con tutta franchezza e severità anche: è una follia... [...] Ora Lei ha fatto un bel pasticcio, praticamente si è autodenunciato. Le sembra intelligente questo?' (*Nota del curatore*, in Delfini, 1995: 131-132).

Ma il nevrotico *lapsus* che presiede a una simile volontaria autodenuncia, la cui intenzionalità è colta nelle parole dell'editore, è indotto dalla volontà di fornire al libro una serie di circostanze, sia pur esteriori, che gli adducano uno statuto di classicità attraverso l'*adaequatio* a modelli preesistenti e fortemente rappresentativi: in questo caso il raccostamento con il processo che Baudelaire<sup>16</sup> subì dopo la pubblicazione delle *Fleurs du mal*. Come a dire che quel tanto di scandaloso che si trova nelle *Poesie della fine del mondo* rappresentava per Delfini la spia di un'eterodossa classicità del libro.

<sup>16</sup> Senza tralasciare il riferimento a *Lucien Leuwen* stendhaliano.

Nondimeno, Baudelaire non è l'unico modello fondante che interviene alla costituzione e giustificazione della raccolta. La paradossale maledizione *post-mortem* verso la donna (ancor viva), originata dall'impossibilità di scrivere il romanzo che sigillasse quella storia, ulteriore declinazione epigonale di un motivo annesso a una piccola folla di canzonieri e libri di rime, può certo avere come modello la lirica baudelèriana *Remords posthume (Fleurs du mal, XXXV)*, ma insieme ad altri e stavolta più cogenti ipotesti, estraibili da una linea che annovera, tra gli altri, Heinrich Heine<sup>17</sup>. Il primo e tempestivo capitolo italiano dell'influenza heiniana è costituito da *Postuma* di Lorenzo Stecchetti, *alias* Olindo Guerrini. Tra i cui testi va annoverato almeno *Il canto dell'odio*, poesia di larga diffusione popolare. E pochi versi di tale epodo valgono a illustrare l'affinità, per lo meno di atmosfere, che corre con alcune composizioni delle *Poesie della fine del mondo*: «Io con quest'ugne scaverò la terra / Per te fatta letame / E il turpe legno schioderò che serra / La tua carogna infame» (Guerrini 2003: 101). Riguardo a *Il canto dell'odio*, fu erroneamente ipotizzata una filiazione da una canzone quattrocentesca: *Ressurga de la tumba avara, et lorda*, tradizionalmente attribuita a Pietro Andrea de' Bassi, letterato della corte estense. Si veda dunque il seguente passo delle *Poesie della fine del mondo*:

Non sol cantar non posso senza cetra  
 ma non hai nulla di quella bella morta  
 che Andrea del Basso in rima corta  
 cantò —di rimembranze e di rancore— il volto  
 il seno il culo gli occhi ed altro molto.

*Dov'è quel bianco seno d'alabastro?* (Delfini 1995: 56)

L'ultimo verso —ancora una volta sottolineato dal corsivo— è citazione letterale della suddetta canzone di Pietro Andrea de' Bassi, esplicitamente nominato: «Dov'è quel bianco seno d'alabastro / ch'onduleggiava come al margin fluc-to? / Ahi che per too disastro / in fango s'è reducto»<sup>18</sup>. Anche l'*incipit* della canzone è riecheggiato da Delfini: «Facciamo sorger Priscilla dalla tomba» (Delfini 1995: 36), che riprende: «Ressurga de la tumba avara, et lorda». E ancora, le occorrenze dell'aggettivo *immondo* che tanto rilievo hanno nelle raccolta<sup>19</sup> sembrano accogliere l'eco di questo verso: «come animal immondo al laccio stretto». Anche il seguente luogo può aver innescato il meccanismo della memoria poetica di Delfini: «Non tel diss'io tante fiate, e tante», che ritorna in questa sequen-

<sup>17</sup> Sarà superfluo rammentare l'influenza esercitata dal canzoniere heiniano su una certa fase della poesia italiana, comprendente autori come Saba. Anche *Remords posthume* ebbe grande influenza in Italia, a cominciare dalla Scapigliatura, che, con Praga, ne diede un saggio di traduzione.

<sup>18</sup> Per un'edizione filologicamente corretta del testo, nonché una discussione sulla paternità della canzone, di cui ci si occuperà più avanti, si veda Tissoni Benvenuti (1969: 33-39).

<sup>19</sup> «Sozza immonda creatura» (Delfini 1995: 34); altre occorrenze nelle pp. 37, 38, 39.

za di versi, in una sorta di ripresa ad amplificazione: «Te lo dissi un giorno — io te lo dissi: / ‘Sta tutto in noi quello che può capitarci.’ / Io te lo dissi prima che tu intristissi / sempre te l’ho detto e te lo dissi prima che tu morissi» (Delfini 1995: 53)<sup>20</sup>. Ci si può chiedere come Delfini potesse conoscere un testo scarsamente noto, il cui statuto marginale e accessorio nel canone letterario italiano Cecchi aveva lamentato nel suo *Corse al trotto*, dedicandovi tutto un elzeviro al poeta di *Ressurga de la tumba avara, et lorda*: «Mi colpiva il fatto che una tra le nostre liriche più audaci se ne stesse così edita e ignota» (Cecchi 1997: 159). Né forse è una *lectio faciliior* attribuire proprio a questo elzeviro la responsabilità di aver fatto confluire versi bassiani nel testo delle *Poesie della fine del mondo*; si veda infatti questo breve ritratto che Cecchi sborza del letterato ferrarese, che sarebbe potuto piacere a Delfini: «Andrea del Basso (o chi altri fosse) come poeta è una specie di baudelairiano del quindicesimo secolo; con la crudità d’affetti e d’immagini ch’è propria d’un antico, e un antico di provincia» (Cecchi 1997: 160). Ovviamente, tra i versi citati da Cecchi c’è proprio «Dov’è quel bianco seno d’alabastro» con i seguenti, così commentati: «Son colpi maestri, quel bianco andare e venire del seno, gelido, salino come l’onda che già s’intorba e ristagna in fanghiglia fetente» (Cecchi 1997: 160). Delfini poteva ben aver conosciuto l’elzeviro; non solo, giacché ancora un brano dell’articolo cecchiano lascia sperare in una romantica ma nemmeno del tutto improbabile agnizione: «La sera vennero da me alcuni giovani, e al solito si discorreva di prose e di versi. ‘Conoscete questa canzone?... Lessero, s’esaltarono, e mi consolarono confessando che anche per loro era una sorpresa» (Cecchi 1997: 161). Che tra i giovani entusiasti di tale canzone vi fosse anche Delfini<sup>21</sup>? Di certo, se si ammette che Delfini possa aver conosciuto la disperata di Andrea del Basso attraverso Cecchi, bisognerà riconoscere, giusta il ritratto presente nell’elzeviro, una dialettica di identificazione proiettiva e introiezione. Così come, nell’asserzione per cui Delfini pare negare di poter poetare conformemente al modello bassiano va riconosciuta una forma di *understatement*. Ma non poteva mancare il colpo di teatro. Infatti, se da sempre si è dubitato della paternità bassiana della canzone, attribuendola a un qualche anonimo quattrocentesco, solo nel 1964 si è arrivati ad affermare che il testo è un apocrifo settecentesco, opera di quel Girolamo Baruffaldi ferrarese che aveva approntato la silloge in cui la poesia fu per la prima volta pubblicata: Nell’impossibilità di stabilire se Delfini potesse avere captato tale stato di cose, resta solo la flagrante impressione che lo statuto apocrifo della canzone si armonizzi perfettamente con l’uso scrittorio di Delfini.

<sup>20</sup> Non senza la suggestione di questo passo di Stecchetti: «Io te lo dissi — fanciulla, Iddio ci sente: / La gran parola in faccia a lui diciamo! [...] / Di’, vuoi tu amarmi? Io t’amo» (Guerrini 2001: 88-89).

<sup>21</sup> L’articolo di Cecchi uscì nel 1935; poiché il tono aneddotico non permette di escludere che si riferisca a un evento passato, e viene citato *La carne, la morte e il diavolo* di Mario Praz, la scoperta della canzone va collocata dunque tra il 1930 e il 1935. In quegli anni Delfini fa frequenti viaggi a Roma (echi in Delfini 1994a: 101-205 e 1992: 61).

In questo modo, tutta la costellazione intertestuale finisce per disegnare una sorta di teratologia della ripetizione interdiscorsiva; che può avere, tra le molteplici manifestazioni, un carattere ludico, può conoscere regressioni e perversioni, nell'uso delle *sententiae*, e, nella sua disfunzione, può addirittura inclinare alla perdita di senso, o trasparire, fra le cacografie, come sintomo, rivelatore di un desiderio diviso tra angoscia e pulsione di morte (Compagnon 1979: 359-395)<sup>22</sup>. Esistono tuttavia, nelle *Poesie della fine del mondo*, anche modelli di allusione letteraria più consueti, non per questo meno interessanti.

Era Oreste Macrì a richiamare l'attenzione su di un'altra possibile fonte della poesia delfiniana: il petrarchismo lionese del '500, giusta la chiamata in causa che Delfini stesso ne aveva fatto, nella *Nota* finale alle *Poesie della fine del mondo*, riferendosi a Louise Labé<sup>23</sup>. Tornando a *La vera poesia*, dopo la citazione testuale di *Ressurga della tomba* seguono tre versi volti a illustrare il disfacimento del seno della donna, che non hanno un riscontro diretto in quella canzone: «Or tu lo sai —Petto Disfatto— / il capezzolo destro rientrato è violaccio, / quello sinistro molle è straccio» (56). Ora, appunto l'ambito del petrarchismo francese offre un'ulteriore possibilità di riscontro intertestuale per questo violento attacco al seno dell'amata. Il marotiano *Contreblason du sein*, palinodia del *Blason du sein*, presenta una singolare coincidenza figurale: il «tetin» da Marot viene infatti definito «de drappeau» (Marot 1982: 118); mentre per Delfini il capezzolo sinistro «molle è straccio». L'idea del seno-straccio, inedita in Andrea del Basso<sup>24</sup> e motivabile intertestualmente, dimostra che le più crude aggressioni, le immagini più antipoetiche, ricevono una legittimazione letteraria.

Altra figura di legittimazione è Dino Campana, invocato in una lettera spedita a Gualtiero Verdoni il 4 ottobre 1960: «Dino Campana (che era matto, poveretto) scriveva poesie con la parola *sperma*, e nessuno gli ha mai vietato di scriverle» (Ravasi 1983: 178). In effetti Delfini usa i lessemi «spermatizzata» e «spermafilia» in un componimento pubblicato postumo, *L'antilaura dell'anticanzoniere ha detto che sei*, risalente al 29 aprile 1960 (Delfini, 1995: 119), pochi mesi prima dunque della lettera al Verdoni. La presenza di Campana è chiamata alla giustificazione della disfemia e dell'osceno non per semplice contiguità ma con un atto di parziale identificazione: basti leggerne *Nella pampa giallastra il treno ardente* (Campana 1952: 189-190). Ma una reminiscenza campaniana, slegata dal *côté* osceno, paiono i seguenti versi: «L'affetto è tutto amore / quando sta nel cuore / e il cuore è nel dolore / perché poi si muore» (Delfini 1995: 74), che ricordano: «Una canzonetta volgaruccia era morta / e mi aveva lasciato il cuore nel dolore» (Campana 1952: 43).

<sup>22</sup> In questo senso, Delfini si pone come precursore di una vena citazionista dell'ultima poesia italiana, dando vita a una prima anticipazione di ciò che Cortellessa definisce «citazionismo critico-allegorico» (Cortellessa 2001).

<sup>23</sup> Nei *Diari* (1936) compare anche Scève (Delfini 1982: 189). Il riferimento a Louise Labé risulta funzionale, come modello oppositivo, anche perché la *Belle Cordière* e Nisa condividono il nome (Luisa B.).

<sup>24</sup> Non è inedito invece l'aggettivo «molle», in *Ressurga de la tomba* a definire il corpo.

Anche Gozzano<sup>25</sup> pare implicato nella rete intertestuale delle *Poesie della fine del mondo* a livello di reminiscenza: «Ma c'è il notaio pazzo di quell'oca! / Ah! quel notaio, creda: un capo ameno! / La Signorina è brutta, senza seno, / volgaruccia, Lei sa, come una cuoca... / E la dote... la dote è poca, poca: / diecimila, chi sa, forse nemmeno...» (Gozzano 1971: 120); passo che, in qualche modo, già ritrae secondo il grottesco *usus* delfiniano figuranti poi attinti per le *Poesie della fine del mondo*. Tra questi oltre ai notai, la «signorina», lessema chiave in Delfini che fungerà da indizio intertestuale, con l'ovvio rinvio a Gozzano (Delfini 1995: 53, 55). Ancora, da *Cocotte*: «Dove sei, cattiva / Signorina? Sei Viva? Come inganni / (meglio per te non essere più viva!) / la discesa terribile degli anni?» (Gozzano 1971: 133). Inoltre i versi «Guardiamoci intorno mia mamma / una cosa è pur certa: sei il mondo è finito / una cosa è pur certa: sei tu la mia mamma. / Sei tu mia sorella. Noi siamo al di sopra del Dramma» (Delfini 1995: 45) palesano un'eco gozzaniana<sup>26</sup>, magari rivista alla luce di questo passaggio dantesco: «Al mio ardor fuor seme le faville / che mi scaldar de la divina fiamma, / onde allumati son più di mille: / de l'Eneida dico, la qual mamma, / fummi, e fummi nutrice, poetando: / senz'essa non fermai peso di dramma» (*Purg.*, XXI, 94-99). E infine si confronti questo passo: «Fa ch'io riveda il tuo volto disfatto; [...] / Il bimbo parlerà con la Signora. / Risorgeremo dal tempo lontano» (Gozzano 1971: 134), con il seguente di Delfini: «Sorgeranno dal tempo i ricordi... / Torneranno mai più? / Anche quelli son morti»<sup>27</sup> (Delfini 1995: 76). E anzi, nel caso di Gozzano si può credere che la memoria poetica dell'autore non limiti il prelievo a semplici porzioni di testo, dimostrando una certa contiguità ideologica ravvisabile nel ricorrere comune di una serie di isotopie (le donne, la madre, le scene della vita di provincia, l'universo infantile e l'uscita dall'infanzia).

Negli ultimi casi considerati, la citazione non si produce, non affiora l'ipotesi: che, se mai, presiede alla costruzione della testualità nuova fornendo significanti o un ambito discorsivo, ma restando dietro alla soglia dell'espresso, definendo piuttosto un campo del dicibile; non assurgendo quindi al rango di citazione vera e propria ma attestandosi su quello di allusione letteraria, talora, o di reminiscenza. Ma è possibile allargare l'analisi ad un altro problema cruciale: la motivazione interdiscorsiva di alcune isotopie.

Nell'isotopia inaugurale del libro, cioè quella di fine del mondo, è rinvenibile un sintagma baudelairiano. Questo, tuttavia, non compare originalmente nella *fusée* (eccone l'*incipit*: «Le monde va finir»; Baudelaire 1975: 665) che Delfini aveva già provveduto a pubblicare, in traduzione, sui suoi «Quaderni di varietà

<sup>25</sup> In una lettera a Renato Bertacchini Delfini esprime alto apprezzamento per la poesia di Gozzano, antepoendolo peraltro a Palazzeschi (Bertacchini 1990: 34).

<sup>26</sup> Si confrontino, a titolo d'esempio, ai precedenti, questi versi: «Con la mamma vicina e il cuore in pace, / s'aggira canticchiando un melodramma; / sospira un po'... Ravviva dalla brace / il guizzo allegro della buona fiamma» (Gozzano 1971: 153).

<sup>27</sup> Non è da escludere che l'espressione «Petto Disfatto», in Delfini (1995: 56), sia eco di «volto disfatto».

politica e letteraria», *Quaderno A* (Viareggio, 28 agosto 1947) appunto con il titolo *La fine del mondo*. Era stato tuttavia desunto da una lista di «Spleen de Paris à faire» (368)<sup>28</sup>: a riprova un'attenzione “filologica”, nei confronti dell'opera di Baudelaire. D'altra parte, il sintagma, come correttamente segnala Daniele Garbuglia (1994: 310), già figurava in *Il fanalino della Battimonda*, venendo a rientrare in tal modo nella casistica, pure importante ma qui non indagabile, dell'intratestualità —oltretutto di lunga durata.

L'altra isotopia ricorrente, a livello di tutta la produzione di Delfini, è quella dell'assassinio. La si ritrova già *in limine* alla raccolta: «Il poeta prova a ricordare, a riconnettere i terribili avvenimenti. Così come fa colui che un istante dopo essere stato assassinato e un istante prima di morire cerca di rendersi conto di ciò che avvenne, avviene e sta avvenendo». Se l'isotopia fa il suo ingresso nel testo sotto forma di similitudine, la sua presenza è poi sancita da un immediato slittamento metaforico: «Il poeta non è più un poeta: è un assassinato, un ucciso». Il ribaltamento di tale immagine non si fa attendere: «Il poeta diventa un assassino. Il mondo finisce perché lui ha ammazzato troppa gente» (Delfini 1995: 5). È la riprova del ruolo cogente delle fantasie distruttrici, sia autodirette sia eterodirette, di Delfini, tipiche della sintomatologia malinconica in presenza di un lutto per il sé, che immediatamente scatenano i sensi di colpa («il poeta ha ammazzato troppa gente»); ma si tratta di fantasie che trovano una espressione —e legittimazione— solo grazie alla resa attraverso immagini desunte dalla letteratura. Ora, se quella dell'assassinio (gratuito) è immagine che popola quasi *ab origine* la produzione di Delfini e proviene dalla tempestiva frequentazione del surrealismo, una meno adusa immagine è invece quella rinvenibile nel seguente lacerto: «Il poeta non è più un poeta, è un assassinato, un ucciso» (Delfini 1995: 5), chiaro riferimento all'apollinairiano *Il poeta assassinato*. In quel libro Delfini poteva leggere un vero e proprio tracciato della propria storia, un'orchestrazione fedelissima delle proprie *Erlebnisse*, comprese quelle legate alla perdita oggettuale, che scatena la crisi malinconica. Infatti, nel racconto di Apollinaire, *Cronamantial*, il più grande e celebrato poeta del mondo, è abbandonato dall'amata, per un altro poeta<sup>29</sup>. Nella raffinatissima *contaminatio* che Delfini mette in opera nella raccolta, *Il poeta assassinato* vale a ratificare la trascrizione di fantasie persecutorie e al contempo della megalomania narcisistica. Vi si leggono, infatti, oltre al racconto della gloria imperitura e divinizzazione — previa trasfigurazione — di *Cronamantial*, anche frasi che sembrano condensare alla perfezione la *Stimmung*, colorata di elementi paranoidei, di Delfini: «La terra rifiuta l'insopportabile contatto dei poeti» (Apollinaire 1990: 69). Nell'orgia di distruzione guidata da Tograth (personaggio che rappresenta il mondo del potere) al

<sup>28</sup> Lo stesso titolo compare anche in una lettera di Baudelaire del 1861 ad Arsène Houssaye contenente una lista di *petits poèmes en prose*, di cui questo mai realizzato (Baudelaire 1973: 197).

<sup>29</sup> Per certi versi il parodismo allegorico di *Il poeta assassinato* potrebbe fornire un eccellente modello anche per *Misa Bovetti*, altro libro in cui un protagonista poeta (Marco Scamuccini) viene abbandonato dall'amata.

fine di eliminare dalla faccia della terra tutti i poeti<sup>30</sup>; nel ruolo di poeta di *Cronamantial* e nel gesto di rivolta, pagato con la morte, con cui questo reagisce a Tograth, Delfini può riconoscere la filigrana psicologica sia della sua ferita narcisistica sia del suo senso di rivalsa.

Nelle *Poesie della fine del mondo* il lessema *poeta* ricorre con insistente frequenza sia a definire l'istanza dell'enunciazione, ma impiegando nell'autoriferimento la terza persona, sia per convocare all'interno del testo i nomi di alcuni *auctores*. A cominciare da Leopardi («A Recanati dove nacque il Poeta»; Delfini 1995: 15), e Cavalcanti («Guido poeta sovrano»), per continuare poi, come abbiamo già visto, con D'Annunzio, Andrea del Basso, Baudelaire, Dante («Dante parlerà poi dell'inferno / io mi attengo alle cose dell'interno»; Delfini 1995: 36), Malaparte; e infine, nella *Nota*, Nerval e Louise Labé. Delfini allestisce un'eteroclita vetrina della poesia, ove collocare il suo manichino poetico; ma, ogniqualvolta designa la voce poetante di questo romanzo negato con il lessema *poeta*, adotta la terza persona, optando per una sorta di designazione obliqua, una finzione di modi oggettivanti. Un solo istruttivo esempio:

Solo un poeta surrealista italiano  
poté dar vita al vuoto inumano  
che prese dal nome tuo infame  
la mala sorte di immagini grame.

Quante mai lune e razzi lancerò  
per trovare il punto del tuo vuoto (Delfini 1995: 73)

Il luogo inquadra un orizzonte culturale caro a Delfini, tutto francese. Testimonia del tentativo cosciente di impiantare in Italia il surrealismo<sup>31</sup>, che attrae per entro l'orbita formale del libro, eleggendolo a fattore legittimante dell'operazione, e agendo così sull'*Erwartungshorizont*, reso ricettivo di fronte all'utopia surrealista del *pouvoir tout dire*. Infine, come già si è detto, quando Delfini si attribuisce il ruolo di poeta, la proiezione del simulacro del soggetto dell'enunciazione adotta una modalità di autodesignazione impersonale, altrove invece evitata: «Oggi sono il capo di una grande rivolta» (Delfini 1995: 43); «sono Antonio Delfini, imperiale tradito» (45)<sup>32</sup>. Tuttavia, quest'ultima occorrenza, che parrebbe una firma, riporta alla memoria l'*explicit* di Misa Bovetti; dove una breve chiosa avverte che la firma Antonio Delfini sigillante il testo —una lettera apocrif— appartiene a un «omonimo dell'autore di questo libro» (Delfini

<sup>30</sup> Su questo personaggio Delfini riversa una carica identificatoria quasi altrettanto eminente quanto quella che egli rivolge al protagonista.

<sup>31</sup> Per una linea del surrealismo italiano si veda Fontanella (1983), in particolare 157-187 (su Delfini).

<sup>32</sup> Delfini invece ritorna all'egoreferenzialità per negare di essere poeta in un testo che non confluisce nelle *Poesie della fine del mondo*: «Io non sono un poeta — non voglio star solo» (Delfini 1995: 85).

1960: 91). Se Delfini può convogliare nel testo oggetti di provenienza extratestuale — e sarà extratestuale tutto ciò che non viene prodotto dall'istanza dell'enunciazione — l'autore si caratterizzerà per essere insieme dentro e fuori il testo. Ora, ciò che produce il testo — e cioè il poeta — non vi può essere detto se non obliquamente; annettere al testo con un'enunciazione in prima persona il produttore di questo discorso fenzionalizzato significherebbe derealizzarlo: invece di «dare ombra» a colui che parla si finirebbe per darne un'attestazione di inesistenza. Il poeta senza *embrayeurs* è il garante della realtà (cioè dell'esistenza reale del libro). Regala spessore alle cose che nomina precedendole nell'esistere: «si fa osservare al pubblico [...] che volendosi identificare nelle espressioni del poeta, non fa infine che *esistere realmente in una vita reale* che il poeta aveva solo tentato di suggerire» (Delfini 1995: 79).

Nel testo poetico citato poco sopra si ravvisano ulteriori suggestioni intertestuali. Si può, per esempio, intravedere in «razzi» una eco baudeleriana («fusées»); in secondo luogo, bisognerà restituire il giusto peso al lessema «inumano»<sup>33</sup>, che, per quanto ricorra nel libro solo una volta, ha in Delfini il sapore di una sorta di tecnicismo, la cui definizione figura in un passo della *Prefazione a Il ricordo della Basca*: «Intendo per inumano ciò che è contrario all'umano, che non essendo più umano è tuttavia incluso nell'umano» (Delfini 1992: 83). Delfini approfondisce la meditazione sull'«inumano», presagendo l'instaurarsi di un nuovo «inumanesimo italiano» e coniando il concetto di «disumano»:

Per esempio, un sindaco della capitale fa fare o lascia fare ignobili speculazioni edilizie. Fin qui è inumano. Il disumano, l'invincibile disumano, comincia dopo: quando le case sono fabbricate; quando le famiglie cominciano ad abitarle; quando il tempio è stato costruito e le preghiere dei fedeli cominciano a circolarvi sorde, creandovi strane luci giallastre; quando le prospettive delle nuove strade ci fanno circolare con un pensiero menzognero della verità; quando il colore della luce, di quella che noi crediamo luce, ha un colore che non è più luce; quando le donne che incontriamo non sono più né belle né brutte, ma provocanti, arrapanti, fredde o calde, solforose o salate; quando più niente corrisponde alla verità del passato o dell'avvenire, e il presente vive senza rapporti e senza confronti. [...] Quando il disumano impera, non c'è essere umano che possa vivere umanamente. In poche parole: se il disumano dovesse continuare, il diavolo avrebbe vinto la sua partita storica. Perché nel periodo disumano, l'inumano trova salute e vive lunghissimi anni; mentre l'umano può al massimo vivacchiare, per trovare ben presto la morte: in modo che nel giro di due o tre generazioni il mondo sarebbe popolato esclusivamente di inumani.

Ma la Speranza esiste e il mondo non è ancora morto. Tutti coloro che soffrono, tentando di vivere da umani nel disumano, dicono e credono che il mondo non finirà mai.

<sup>33</sup> L'occorrenza è da ricondurre al ruolo di interrogazione fondamentale della raccolta poetica; quasi una sua immanente *Grundfrage*, giusta una lettera a Gualtiero Verdoni: «Quella poveretta è veramente una disgraziata che si avvicina al mostruoso, cioè al niente, all'ininformabile, o c'è qualcosa di cui si possa informare? È essa un segno nella vita umana, o anche quel segno non è tracciabile?» (Ravasi 1983: 183).



Vorrei essere anch'io fra questi ultimi, ma le mie forze non hanno più il vigore di poterlo dire... (Delfini 1992: 83-84)

L'idea di inumano in quegli anni era corrente nel linguaggio esistenzialista. Bastino un paio di frammenti camusiani a illustrarne la diffusione: «Anche gli uomini secernono l'inumano. In certe ore di lucidità, l'aspetto meccanico dei loro gesti, la loro pantomima priva di senso rendono stupido tutto ciò che li circonda» (Camus 2000: 215-216). Ancora:

E, a dire il vero, i cuori puri sanno vedere ovunque questo luogo geometrico dell'uomo e dell'inumano. [...] Ma giunge sempre un momento in cui lo spirito nega la verità che queste mani possono toccare e in cui la creazione non è più presa al tragico, ma è presa solamente sul serio. L'uomo allora si occupa della speranza. Ma questa cosa non fa per lui. Compito suo è di voltar le spalle ai sotterfugi. Ora, invece, è costui che ritrovo al termine del veemente processo che Kafka intenta contro l'intero universo. Il suo incredibile verdetto è questo mondo ripugnante in cui anche le talpe si danno pensiero di sperare. (Camus 2000: 334-335)

Qui, al concetto di inumano si affianca il tema della speranza: associazione che figurava anche nel passaggio delfiniano sopra citato, seppur mutata di segno. In questo caso, comunque ci troviamo sul terreno dell'interdiscorsività.

Resta da analizzare un ultimo aspetto del dominio intertestuale, e cioè la questione del genere. A quale genere appartiene un libro così eterodosso come le *Poesie della fine del mondo*? La risposta è forse contenuta in una delle lettere che Delfini invia a Gualtiero Verdoni, proprio nei mesi in cui la redazione di questi testi ha luogo. Delfini infatti, così si esprime riguardo ad essi: «La scena della industriale [...] è atroce e mi ha fatto andar via la voglia di scrivere poesie satiriche»<sup>34</sup> (Ravasi 1983: 181). Ma non bisogna intravedere solo una assegnazione di genere, per questi testi (poesie *satiriche*): vi si scorge anche la designazione di una metodica, che è quella di una scrittura quasi compulsiva. È ovvio dire che il riferimento alla poesia satirica, in Delfini, rimette alla satira ottocentesca e risorgimentale<sup>35</sup>: ma forse non basta a inquadrare la raccolta.

Delfini, infatti, elude completamente, nella *Premessa* e nella *Nota* finale, pure così versate a esplicitare l'organizzazione macrotestuale dell'opera, il problema di una classificazione di genere di quelle poesie che, contestualmente alla sua uscita definiva, privatamente, satiriche. Ma questo carattere satirico già la critica coeva coglieva con puntualità, anche quando il giudizio era di condanna: «La satira impone altro rigore, non può fermarsi allo scherzo o allo sfogo»

<sup>34</sup> Delfini si riferisce a una scena di *La dolce vita*, film che proprio in quei giorni aveva visto. L'altra definizione che ricorre per le poesie è «rivoltose» (Ravasi 1983: 174): come ad associare vis comica e potenziale eversivo del libro.

<sup>35</sup> Riferimenti d'obbligo, anche visto che sia il tessuto ideologico che quello stilistico sono carichi di riferimenti all'ottocento risorgimentale, saranno Parini, il Leopardi satirico, Giusti. In un testo apocrifo Delfini dichiarava anche la sua passione per Trilussa (Scheiwiller 1990: 172).

(Spagnoletti 1961: 91); che l'agnizione si producesse si deve forse a una *couche* già predisposta all'ascolto.

Nel 1964, presso l'editore Guanda, il cui legame con Delfini è superfluo menzionare, usciva, a cura di Cesare Vivaldi, altro amico di Delfini, un'antologia militante, dal titolo *Poesia satirica nell'Italia d'oggi*. Proprio nell'*Introduzione*, citando un suo più antico scritto, Vivaldi asseriva:

Poeti schiettamente satirici come Fratini, Balestra, Vollarò, poeti che, anche se non esclusivamente satirici, usano i mordenti del grottesco e dell'ironia come Delfini, Risi, Erba, Pasolini, Giuliani, Pagliarani, Balestrini, Sanguineti, Giudici [...] sono un fenomeno nuovo e importante [...]. E c'è a Roma persino una rivista, in altri tempi inconcepibile, praticamente specializzata nella letteratura ironica, grottesca, eccentrica, bizzarra: *Il caffè*, che Giambattista Vicari riesce a far vivere e prosperare ormai da ben dieci anni (Vivaldi 1964: X).

L'individuazione e mappatura di una o più linee della poesia comica realizzata da Vivaldi, che mescola fenomeni del tutto eterogenei, mi pare ampiamente smentita dalla diacronia. Ma non si può negare, in quel torno di anni, una volontà —quasi demiurgica— di costituire una nuova tradizione di poesia comica, stretta attorno ad alcuni *promoters* (importantissimi Vicari e di «il Caffè»<sup>36</sup>), cui Delfini, se invocato, non manca di dare la propria collaborazione, per quanto vada registrata l'eccedenza delfiniana rispetto alle orbite della satira pura, come del resto fa Vivaldi stesso.

Un esempio di pubblicazione dalla marcata vena satirica, in quegli stessi anni, è l'almanacco intitolato «L'Antipatico». Sebbene la cura di tale almanacco sia affidata quasi interamente a Italo Cremona e Mino Maccari, Delfini appare citato, nel numero del 1959 (realizzato dunque nel 1958), in modo scherzoso, tra i consulenti: «*Questioni Fiscali*: Antonio Delfini, Ferrara» (Cremona, Maccari 1958: 11). Ma le menzioni delfiniane non si limitano a questa; poche pagine dopo eccone una in versi: «Ritroverà Delfini la sua Basca / Ma ancora non si sa quel che ne nasca» (Cremona, Maccari 1958: 15). Di analoga mano, probabilmente maccariana, è questo secondo "epigramma" dedicato a Delfini: «Della Basca il ricordo / Ad ogni altra passion Delfin fa sordo» (Cremona, Maccari 1958: 264). Non si può poi escludere che tra il materiale raccolto dall'almanacco si trovino

<sup>36</sup> È appunto su «il Caffè» che Delfini pubblicherà, in varie uscite, la quasi totalità delle Poesie della fine del mondo, nel corso del 1959 e 1960. Vivaldi, nella succitata antologia, individua ben quattro tendenze della poesia satirica: una linea palazzeschiana; una linea *engagée*, dell'impegno, una linea popolare, una linea legata all'ermetismo. Delfini viene fatto afferire alla terza: che «ha origini e tradizioni ancor più remote: lo strambotto, il rispetto, la poesia popolare (e popolare) in genere, la faccia umanistica, i sonetti caudati del Cinque, Sei e Settecento, la polemica in versi illuministica e romantica, il Giusti, gli Scapigliati, Zena, il *vaudeville*, Jarry, Apollinaire eccetera. È una tradizione di satira molto brillante e letterata quella che presiede da una parte al lavoro di scrittori come Noventa e Soldati, dall'altra a quello di autori "bizzarri", eccezionali come Maccari, Bartolini, Flaiano, Delfini, Tobino, Balestra, Fratini, Morsucci, Vollarò...» (Vivaldi 1964: XVI-XVII).

anche scritti, ad opera dello stesso Delfini, sebbene nessuno appaia firmata a suo nome<sup>37</sup>. Ma al di là della fattiva —ed effettiva— o meno collaborazione, la contiguità di Delfini con l'esperienza di scrittura di «L'Antipatico» vale a rimarcare in lui quegli elementi di affinità (anche ideologica) a un movimento come Strapaese, di cui la poesia satirica degli anni '50 e '60 può dichiararsi legittima erede. Così come vale a rammentare che il patrimonio genetico della poesia di Delfini passa anche per un'infatuazione palazzeschiana che Delfini circoscrive a una unica stagione, gli anni compresi tra il 1930 e il 1933 (Bertacchini 1990: 34), ma che forse invece, metabolizzata, non smette di fare capolino nella sua scrittura, riinoculando entro il tessuto espressivo delfiniano soluzioni di scrittura parzialmente rimosse o allontanate.

C'è un'altra importante occasione di scrittura poetico-satirica: la cura, con Ennio Flaiano e Gaio Fratini, di «L'Almanacco del Pesce d'Oro 1960». Sia «L'Antipatico», sia «L'Almanacco del Pesce d'Oro» testimoniano i contatti di Delfini con l'eterodosso gruppo individuato da Vivaldi. Tra vari testi accolti nell'almanacco, compaiono anche varie quartine sparse, delle quali una, dal titolo *Malanozze* (Delfini 1959: 48) verrà poi ripresa integralmente, ma fratta in due distici, nella poesia *Malaparte*, che si apre invece con la menzione dello scrittore stracittadino conosciuto molti anni prima a Parigi:

Malaparte malasposa malatutto  
malagalli malfranzese malabrutto  
malsalame malafiga malprosciutto  
il fidanzamento avvenne con un rutto (Delfini 1995: 50).

L'apertura di questa lirica è affidata a un'enumerazione verbigerante, al limite della glossolalia, imperniata sull'anafora del prefissoide *mala* (altrove impiegato significativamente nel sintagma «mala poesia»), in una serie di quattro versi monorimi. Ma la menzione di Malaparte non è un *hapax* nell'opera di Delfini. Infatti, un passaggio di *Misa Bovetti* le conferisce profondità intratestuale:

Aveva letto, tre anni prima, della morte di Curzio Malaparte; ed era rimasta in qualche modo *choquée* per i grandi titoli che la stampa aveva dedicato alla vita del noto giornalista, poeta e scrittore. 'Ma come' diceva lamentandosi con la Dorca e la Scorda [...] «[...] perché muore uno stronzo di letterato gli dedicano tutto un giornale come se avesse appeso per i piedi Mussolini. Deve essere stato dunque molto importante questo Curzio Malaparte». (Delfini 1960: 84)

La rete intratestuale è talmente fitta di allusioni da risultare quasi straniante; suggerendo collegamenti con dei *realia* biografici per poi renderne, affogato nell'accogliente testualità dell'oggetto letterario, illeggibile il legame. L'evocazione

---

<sup>37</sup> Sulla base delle caratteristiche stilistiche e delle scelte paratestuali si potrebbe per esempio avanzare il sospetto di una paternità delfiniana per un testo, concluso con la dicitura «firma illeggibile», dal titolo *Un grido di dolore* (in Cremona, Maccari 1958: 347-352).

di Malaparte può fungere dunque da giustificazione, resa a posteriori (come una sorta di *hysteron proteron*, troppo validissimo nell'acronia della fine del mondo), di una scelta stilistica. Nel 1963, lo stesso anno della morte di Delfini, esce da Vallecchi un'edizione complessiva che raccoglie tutte le poesie di Malaparte, a cura di Enrico Falqui; segno di un interesse vivo, a questa data, per la poesia satirica. Una lettura dei testi raccolti nella sillogi *L'Arcitaliano e Il Battibecco* permette di rilevare alcune assonanze formali o tematiche, accolte da Delfini in un universo di scrittura incondito, desultorio. Ecco una vera coincidenza: «Se tre ne aveva il Colleone / noi se n'ha quattro attaccate all'arcione» (Malaparte 1963: 16-17). Così Delfini in una poesia non confluita nell'edizione feltrinelliana: «Cerulo Cerullo e Dei Voglioni / saran per sempre i tuoi ... / .. sì che simiglianza avrai col Colleoni» (Delfini 1995: 118). Il passo successivo di per sé manifesta una notevolissima compatibilità formale e tematica con il macrotesto delfiniano: «Io vi dico o tentennoni / l'Italia è piena di collioni. // O infingardi tappabuchi / rispettate la nostra innocenza: / meglio fareste a impalar ciuchi / dei vostri arnesi si fa senza. / Venite tutti sui vostri sambuchi / stendardi al vento / e non fate sguerguenza: / scoglionatissimi eunuchi / v'impaleremo in confidenza» (Malaparte 1963: 30). E un breve riscontro nel Nostro: «“Basta, ribasta, tribasta” è il grido di morte. / Mercanti d'Italia voi siete alle corte» (Delfini 1995: 30). Ancora: «“Niente pietà per gli accattoni / al lavoro o alla morte quei cialtroni!” / Era una socialista del sessantanove / non parleremo del cinquantanove» (Delfini 1995: 27).

Scritture come quelle di Malaparte, e di altri poeti che si esercitano nella poesia satirica, serviranno, più che a confidargli dei modelli letterari, a assecondare quella sorta di coazione al comico da cui Delfini è afflitto, e che affligge tutta la sua opera. È proprio l'idea che il comico in Delfini obbedisca a processi buona parte di natura coattiva che spiega perché, in fondo, la *Premessa* e la *Nota delle Poesie della fine del mondo* tendano a denegare un carattere comico del testo in quanto avente finalità abreattive irricevibili dal Super-Io dello scrittore. A questa dimensione coattiva della scrittura di Delfini fa d'altra parte da contraltare una dimensione inibitoria. Si pensi alla copia di racconti abbozzati, o anche solo immaginati, e mai portati a termine dall'autore. Se il comico obbedisce alla coazione, il procedimento citazionistico finisce per essere qualcosa come la messa a testo dell'inibizione, o, se si vuole, l'inibizione tradotta nel meccanismo di ripetizione, e così superata, pur con l'evidente strascico di una cicatrice, che solca la scrittura: la citazione infatti solleva dalla responsabilità di dire, non perché da dire non vi sia nulla, ma proprio per quel *nulla* che deve essere detto.

Sarà dotata di una funzione modellizzante dunque tutta la costellazione di poeti annessa al corpo del testo delfiniano, così come quell'unico movimento poetico che vi figura associato attraverso una predicazione aggettivale al soggetto in *décalage* spersonalizzante nel testo: «Solo un poeta surrealista italiano»<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Di «surrealismo italiano», e addirittura «padano», da contrapporre a quello di Breton, si parla in Delfini (1982: 187).

Del resto già parecchi anni prima (è il 1940) della scrittura delle *Poesie della fine del mondo* appunto a Malaparte era associato il riconoscimento di una tentazione surrealista nella letteratura italiana, nel preambolo alla prima edizione in volume di *Il Fanalino della Battimonda*: «Deve essere stato Curzio Malaparte che [...] ha scritto, mi pare, di una nostra volontà di surrealismo. Io, codesta volontà o desiderio o comodità di non pensare l'ho adottata dal 1932» (Delfini 1993: 69).

Ma il riferimento al surrealismo ci permette allora di identificare una particolare matrice del citazionismo di Delfini. Si ricordino le già citate affermazioni sulla natura plurivoca di questo testo poetico: «Moltissimi versi (quasi un terzo dell'opera intera) sono titoletti di giornali, tolti così a piacere del poeta e immessi nel testo delle poesie. Altri sono addirittura versi di grandi poeti del passato». Sia pur nella personalissima declinazione di Delfini, non è chi non riconosca in questo un *modus operandi* di ascendenza surrealista. Anche se va da subito evidenziata una differenza radicale. Così infatti il *Manifesto del surrealismo*: «Tout est bon pour obtenir de certaines associations la soudaineté désirable. [...] Il est même permis d'intituler POÈME ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible (observons, si vous voulez, la syntaxe) de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux» (Breton 1993: 53). Alla gratuità (o alla finzione di essa) bretoniana si contrappone la selezione operata da Delfini («a piacere del poeta»): che forse legge nelle citazioni immesse da lui nel corpo del testo delle specie di oroscopi<sup>39</sup>. «Comodità di non pensare», la definisce Delfini in altra stagione. Ma come sottrarsi all'impressione che tutta la scrittura obbedisca per Delfini alla necessità di sottrarsi all'esigenza di pensare, quindi di dire, e fornisca pertanto in tal modo una indicazione di non-responsabilità? Eppure, di contro al negativo costituito dalle citazioni, c'è anche l'affermazione: infatti immettere una citazione nel testo è un atto che viene operata previa la scelta dell'autore, e non senza un *surplus de jouissance* (i versi sono tolti «a piacere del poeta»). Una scrittura dunque, che in qualche modo ha una funzione di supplenza per il testo dell'esistenza del soggetto sempre deficitario, sempre privato di qualcosa, riempie i suoi buchi, il *trou*, con quelle citazioni. In questo *Familienroman* in assenza di padre che è la vita per Delfini, il non-simbolizzato, il reale, sul punto di far irruzione nell'immaginario di Delfini già viziato da falle costitutive, in seguito alla perdita dell'oggetto è come arginato da questo triplice congegno, del comico-disfemico, dell'effimera citazione giornalistica, della citazione "alta". Stava per riemergere come voce, respirante attraverso la ferita narcisistica, ma è tappato o rattoppato dal già detto, dalla ripetizione interdiscorsiva.

La malinconia, dunque. Ricordava Anna Dolfi che la malinconia ha certo a che fare con il gusto per la citazione (Dolfi 2001: 142); e sarà superfluo dire che

<sup>39</sup> Garboli racconta un aneddoto che può illuminare riguardo a questa tendenza di Delfini a attribuire ai testi una sorta di valenza oracolare: «Personalmente, come lettore, non posso separare il *Fanalino* dall'uso che ne facevamo Delfini ed io nei carré del lungomare di Viareggio, tanti anni fa. Ci fu un periodo in cui prendemmo l'abitudine di chiedere al Fanalino delle risposte oracolari. Lo aprivamo a caso» (Garboli, *Introduzione*, in Delfini 1993: XVII).

anche lo *humour* nero, come il nome stesso attesta, vi è vincolato. In presenza di un lutto per il Sé, quale l'abbandono di Nisa, malinconia è —recita la vulgata— introiezione dell'oggetto (perduto), e poi riversamento dell'aggressività sull'Io che ha compiuto il processo di introiezione. La diagnosi di Delfini è allora perfetta: poiché c'è stato un lutto, il mondo è finito, ma la fine non potrà avere mai più fine, a causa del processo introiettivo. D'altronde, il processo citazionistico mima quello di introiezione dell'oggetto perduto, scandito nelle due componenti kleiniane del seno buono e cattivo. Delfini non ha infatti perso una compagna, ma una *imago* materna. Nella fuga verso l'inorganico della malinconia, le due modalità di ripetizione interdiscorsiva —citazione giornalistica, citazione poetica— forniscono rispettivamente un correlativo del discorso inumano, l'inumano che ha voce di madre, e di quello umano, omologo del poeta che «tenta di vivere da umano nel disumano».

La tensione malinconica verso l'inorganico è funzionale alla composizione delle irrimediabili aporie del testo dell'esistenza, registrandole, incomposte ma accomunate, nella scrittura. Si sceglie di trascrivere, sia il linguaggio della «grazia» che quello dell'«infamia». Sia in proprio sia per via di citazione. E allora, in conclusione, è difficile sottrarsi, poiché il testo poetico è il più propenso tra i testi di natura fzionale a creare una (finta) identità tra Io del soggetto e Io del suo discorso, all'idea che si nasconda, nelle *Poesie della fine del mondo*, una volontà autopunitiva. Che sarebbe insita nella disfemia e nella coazione al comico; nel fatto di riportare, del discorso dell'altro, il più trito e irto di luoghi comuni, il più offeso dalla realtà bruta; nella stessa vocazione spersonalizzante o per lo meno deresponsabilizzante che presiede alla pratica citazionistica e comunque, se esagerata, alla sua denuncia; nella stessa vocazione apocrifa, che tanto condiziona per Delfini, con la sua lunga teoria di pseudonimi, la produzione del testo: interagendo con le dimensioni coattiva e inibitoria della scrittura. Non solo abreazione, insomma («gliene ho dette quattro»), ma anche autopunizione. Perché altrimenti deturpare il testo della grazia —anche quello pubblicato nelle *Lettere d'amore*— con la parola infame dedicata alla donna traditrice: «A me fai tanto schifo che pensando a te / non mi riesce di scrivere un solo verso degno» (Delfini 1995: 38)? Si chiama a gran voce una punizione come petizione di esistenza. Si chiede ai propri fantasmi: «Fatemi esistere, sto per sparire». Dietro a certe affermazioni delfiniane, per cui sarebbe impossibile morire<sup>40</sup>, la scotomizzazione di: «Sono già morto». E questa punizione-premio chiesta a gran voce, che si vorrebbe arrivasse da fuori, finisce per risalire da dentro a sancire l'eterna inconsolabile disperazione di chi, essendo «Un mucchio di sospiri / senza firma» (Delfini 1990: 21), non potrà avere esistenza, privo di nome, se non nella scrittura: «Il non essere, tra

<sup>40</sup> «Ma non vi siete dunque accorti che l'uomo non muore mai, che la nostra vita è eterna? [...] / Non vi siete dunque resi conto che viviamo senza speranza? Ma non quel famoso senza speranza dei filosofi pessimisti di un tempo (di oggi e di domani): il nostro è el senza speranza di coloro che, infelici, non moriranno mai. Non c'è speranza di morire» (Delfini 1994: 72).

gli uomini, era non solo tanto diffuso da rendersi cosa normale (come d'altronde fu in tutti i secoli), ma fra la gente del mio tempo era diventata legge» (Delfini 1960: 12). Nella *Nota* di un racconto dal titolo *La Gola* [1958] —altro paratesto— c'è tutto Delfini:

Questa storia non l'ho scritta io. La notte della vigilia di Natale mi imbattei rincasando nel cadavere di un uomo, morto forse per apoplezia come Stendhal. Non guardai se era il corpo di un vecchio o di un giovane. Dalla tasca del suo soprabito scuro si vedeva, fuori per metà, un foglio bianco ripiegato. Me ne impadronii. Nel foglio, in scrittura minuta, c'era contenuta tutta la storia (e il dialogo) che ho trascritto. Da molti giorni non leggevo giornali e mi guardai bene dal leggerli nei giorni successivi. Così che io non so nulla di quell'uomo e forse non ne saprò mai nulla. Non credo sia utile informarsene, almeno per quello che mi riguarda (Delfini 1960: 63).

A Delfini, a volte, succede di imbattersi in cadaveri. I cadaveri sono padri. Tutta una serie di segnali lo indica. È sufficiente, appellandoci alla dimensione intratestuale, confrontare il passo con un altro paratesto:

La Mamma era stata, oltre che mia madre, la cugina più vicina della mia parentela. Essa era stata la mia sola vera Fidanzata. Avrei dovuto e voluto essere il Suo custode. Se ho sempre mancato al mio dovere, niente di male per Lei. Il Suo custode fu sempre presente in Lei stessa. C'era del resto Chi L'aspettava. Il papà, morto il 28 giugno 1909, La stava aspettando da 53 anni. Sorridente, dolce, scanzonato, aspettava la Mamma. Intatto nel viso, nel corpo, nella barba, nei capelli (così come risultò all'apertura della cassa, nel cimitero di Modena, la mattina del 10 febbraio 1962, davanti a me e al mio giovane e carissimo cugino Paolo Tardini e al direttore del cimitero) egli si lasciò vedere da me per la prima volta nella mia vita. Non avevo mai avuto un ricordo visivo di lui. Lui, mio padre, aveva 33 anni; e io, suo figlio, cinquantaquattro. Unico al mondo, io credo, ho visto per la prima volta il papà: lui, in età di mio figlio; io, in età di suo padre! (Delfini 1962: 10)

A prescindere dalla veridicità dell'episodio, ricorrono, nel passo, alcuni elementi tematici che lo apparentano all'altro: il cadavere, l'insignificanza statutaria dell'assiologia giovane/vecchio, l'impossibilità di sapere o ricordare qualcosa riguardo all'uomo che è un padre nel testo. Ma si ritorni allora alla nota conclusiva di *La Gola*: se si accetta di scorgere in quel cadavere prostrato in attesa dell'incontro con Delfini una *imago* paterna, non si potrà non leggere in tale testo una sorta di allegoria della scrittura: è il padre, posto sintomaticamente sotto l'insegna di Stendhal (citazione alta), a confidare la scrittura, in forma di testo già redatto e quindi concedendo al figlio solo lo spazio della citazione. E si noti il riferimento ai testi giornalistici, da Delfini accuratamente evitati: c'è una forma di non-sapere che concerne il padre, che Delfini vuole preservare evitando i testi giornalistici. Ecco allora quale sarà il ruolo dell'intertestualità effimera ed inumana dei periodici: ricordare, con voce di madre, che l'individuo si è assiso sullo scranno paterno senza essere padre. Con l'inserzione, nelle *Poesie della fine del*

*mondo*, delle citazioni alte, eterne, Delfini costruisce e si costruisce padre nel testo. Con l'inserzione del testo giornalistico, effimero, demolisce questo suo ruolo. Se ne può estrarre un corollario: la scrittura dell'eterno, voce paterna; la scrittura dell'effimero, voce materna; in nessun caso nessuna voce propria.

Così, l'intertestualità delle *Poesie delle fine del mondo* andrebbe ascritta al dominio di quello che Compagnon definirebbe «symptôme» (Compagnon, 1979: 392-395). Ma finora abbiamo visto la citazione unicamente come rinvio a un altro autore. Eppure, la circolarità del segno riporta ogni frammento a chi ne ha operato l'ablazione, e al momento stesso in cui è avvenuta. Se Delfini immette tra i suoi versi testi altrui, è questo un modo di rompere l'unità fittizia della scena dell'enunciazione con cicatrici, sconnessioni, che rimandano al tempo reale, "biologico", dell'autore empirico. Le citazioni, come tante *madeleines*, sono spiragli da cui passa una corrente di tempo allo stato puro, l'essere in sé del passato. Ma da quegli spiragli entra la morte: nella misura in cui, a rappresentare il *bios* dell'autore, è uno spossessamento della voce, un'incapacità di dire, il tempo dell'altro: «Le fond du désir de citer, le fond de l'angoisse du plagiat, c'est la présence du symptôme, de la mort dans toute répétition» (Compagnon 1979: 395). Da questa ripetizione senza voce, senza sosta viene enunciata la sintesi dolorosa della sopravvivenza postuma e del nulla che, già in noi, ci attende.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- APOLLINAIRE, G. (1990): *Il poeta assassinato*, Milano, SE.
- BAUDELAIRE, Ch. (1975): *Oeuvres complètes I*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Paris, Gallimard.
- BAUDELAIRE, Ch. (1973): *Correspondance II (mars 1860-mars 1866)*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard.
- BERNARDELLI, A. (2000): *Intertestualità*, Firenze, La Nuova Italia.
- BERTACCHINI, R. (1990): «Lettere di Delfini a un concittadino», in POLICELLI C. (ed.), *Antonio Delfini. Testimonianze e saggi*, Modena, Mucchi, pp. 27-39.
- BRETON, A. (1993), *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard.
- CAMPANA, D. (1952): *Canti orfici e altri scritti*, a cura di E. Falqui, Firenze Vallecchi.
- CAMUS, A. (2000): *Opere. Romanzi, racconti, saggi*, a cura di R. Grenier. Apparati di M. T. Giaveri e R. Grenier, Milano, Bompiani.
- CASTILLA DEL PINO, C. (1983): «El psicoanálisis y el universo literario», en Pedro Aullón de Haro (ed.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, pp. 251-345.
- CECCHI, E. (1997): «Poeta disperato» [1935], in *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Milano, Mondadori, pp. 159-163.
- COMPAGNON, A. (1979): *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.



- CORTELLESSA, A. (2001): «*Explicit parodia. Modi parodici presso alcuni poeti di ultimo Novecento*», *Moderna*, 2, pp. 93-116.
- CREMONA, I., MACCARI, M., eds. (1958): *L'Antipatico. Almanacco per il 1959*, Firenze, Vallecchi.
- DELFINI, A. (1959): «Malanozze», in DELFINI, A., FLAIANO, E., FRATINI, G., (eds.), *L'Almanacco del Pesce d'Oro*, Milano, Scheiwiller, p. 48.
- (1960): *Misa Bovetti e altre cronache*, Milano, Scheiwiller.
- (1962): *Modena 1831 città della Chartreuse*, Milano, Scheiwiller.
- (1982): *Diari 1927-1961*, a cura di G. Delfini e N. Ginzburg, Torino, Einaudi.
- (1990): «Poesie dal Quaderno n. 1» [1932], in «Note di uno sconosciuto. Inediti e altri scritti», *Marka*, 27, pp. 17-29.
- (1992): «Prefazione», in Id., *Il ricordo della Basca*, Milano, Garzanti.
- (1993): *Il Fanalino della Battimonda*, Milano, Lombardi.
- (1994): «Per un dramma» [1958], *Riga*, 6, pp. 72-73.
- (1994a): «Epistolario con Mario Pannunzio», *Riga*, 6, pp. 101-235.
- (1995): *Poesie della fine del mondo* [1961], Introduzione di G. Agamben, a cura di D. Garbuglia, Macerata, Quodlibet.
- DOLFI, A. (2001): «Malinconia e poesia. Tombeaux poetici e rime per la morte, in FRABOTTA B. (ed.) *Arcipelago malinconia. Scenari e parole dell'interiorità*, Milano, Donzelli, pp. 141-154.
- FONTANELLA, L. (1983): *Il surrealismo italiano. Ricerche e studi*, Roma, Bulzoni.
- GOZZANO, G. (1971): *Le poesie*, Saggio introduttivo di E. Montale, Milano, Garzanti.
- GUERRINI, O. (2001): *Postuma*, a cura di M. Martelli e C. Mariotti, Roma, Salerno.
- JACOMUZZI, A. (1984): «La citazione come procedimento letterario. Appunti e considerazioni», in *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, Cuneo, L'Arciere, pp. 2-15.
- MACRÌ, O. (1990): «Surrealismo di Delfini», in POLICELLI C. (ed.), *Antonio Delfini. Testimonianze e saggi*, Modena, Mucchi, pp. 157-161.
- MALAPARTE, C. (1963): *L'Arcitaliano e tutte le altre poesie*, a cura di E. Falqui, Firenze, Vallecchi.
- MAROT, C. (1982): «Contreblason du sein», in *Blasons anatomiques du corps féminin*, Avant-propos de Pascal Lainé, Commentaire de Pascal Quignard, Paris, Gallimard.
- NERVAL, G. de (1952): *Oeuvres*, texte établi, annoté et présenté par A. Béguin et J. Richter, Paris, Gallimard.
- PASOLINI, P. P., ed. (1955): *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Parma, Guanda.
- RAVASI, A. (1983): «Circostanze della mala poesia di Antonio Delfini», *Poliorama*, 2, pp. 161-187.
- SCHEIWILLER, V. (1990): «Antonio Delfini, discendente di Fabrizio del Dongo, di Clelia Conti, di Gina Sanseverina e del conte Mosca, diplomato

- agrimensore nel bosco stendhaliano di Nonantola», in POLICELLI C. (ed.), *Antonio Delfini. Testimonianze e saggi*, Modena, Mucchi, pp. 169-175.
- SPAGNOLETTI, G. (1961): «Antonio Delfini, *Poesie della fine del mondo*», *Espresso mese*, 3, pp. 90-91.
- TISSONI BENVENUTI, A. (1969): «Appunti sull'antologia dei poeti ferraresi di Girolamo Baruffaldi»,
- VIVALDI, C., ed. (1964): *Poesia satirica nell'Italia d'oggi*, Parma, Guanda.