

**Poesia di ricerca e disturbi del linguaggio:  
leggere un'opera poetica ipercontemporanea al crocevia  
tra filologia e linguistica**

Valentina Bianchi e Marianna Marrucci\*

ABSTRACT

Questo articolo vuole mettere in dialogo gli studi sulla poesia ipercontemporanea e le ricerche sui disturbi del linguaggio (e dell'apprendimento), a partire dalla constatazione che un'area della poesia italiana del Duemila intercetta lo spazio dei disturbi del linguaggio (e dell'apprendimento) come fulcro delle proprie sperimentazioni formali e come oggetto di tematizzazione. In particolare, l'attenzione si concentra sul 'caso' di [*assemblatz*] di Fiammetta Cirilli, un'opera in cui il discorso sui disturbi linguistici e dai disturbi linguistici diventa allegoria del *trobar*, ovvero del processo di invenzione poetica.

This contribution aims at linking studies on 21th-century Italian Poetry and studies on language disorders, starting from the idea that a specific area of 21th-century poetry identifies language disorders as a subject matter and as the core of its own formal processes. The study focuses on a specific case study, Fiammetta Cirilli's [*assemblatz*], a work in which the issue of language disorders becomes an allegory of so-called *trobar*, i.e. the process of poetic invention.

KEYWORDS

Poesia del Duemila, disturbi del linguaggio, italiano contemporaneo, intertestualità, intersezioni.

21th-century Poetry, language disorders, contemporary Italian language, intertextuality, intersections.

---

\* Questo lavoro è frutto della collaborazione tra le due autrici. Ai fini della stesura finale del testo, il § 3 è da attribuire a Valentina Bianchi, i § 2 e 4 a Marianna Marrucci. I § 1 e 5 sono stati pensati e realizzati da entrambe le autrici, in modo congiunto.

## 1. Premessa di metodo

Come è noto, nel corso del Novecento gli strumenti della filosofia del linguaggio, della linguistica e della semiotica sono stati presi in prestito e rielaborati per l'analisi del testo letterario; e sono diventati anche strumenti della creazione artistica: si pensi, per fare due esempi tra gli altri, a romanzi come *Il castello dei destini incrociati* di Calvino o *Il nome della rosa* di Eco. Ne sono nate metodologie critiche che hanno occupato posizioni di primo piano nel campo degli studi sulla letteratura e che hanno avuto ripercussioni profonde sui metodi dell'educazione letteraria, nella seconda metà del secolo scorso e anche oltre (cfr., tra gli altri, Todorov 2007).

[*assemblatz*] di Fiammetta Cirilli accoglie al proprio interno alcune fondamentali (e fondanti) acquisizioni teoriche novecentesche, ma si distingue nettamente da quelle sperimentazioni: l'intersezione qui è più complessa, perché è radicata nella sostanza della materia verbale che l'autrice lavora. Provando a mettere lo sguardo su un panorama più ampio e azzardando un'ipotesi interpretativa su un presente tanto vicino da proiettarsi al futuro, [*assemblatz*] è forse la punta di un fenomeno più ampio, che riguarda una parte della poesia italiana ipercontemporanea la quale, intercettata l'area dei disturbi del linguaggio e dell'apprendimento come chiave di lettura del presente, la 'lavora' sul filo dell'osmosi tra tematizzazione e formalizzazione.

Dalle operazioni novecentesche vuole distinguersi, di conseguenza, anche il tentativo di lettura di cui si dà conto in queste pagine e la scelta di metodo, che si esercita su [*assemblatz*] proprio in quanto punta di un *iceberg*. Non si tratta, in sostanza, di rielaborare gli strumenti di una disciplina per parlare dell'altra, ma di allestire un dialogo tra due punti di vista, tra due prospettive distinte sebbene confinanti, cosicché strumenti, metodi e oggetti del discorso possano intersecarsi e confrontarsi in un'interpretazione per così dire dinamica, proprio perché fondata sul movimento continuo tra due punti di osservazione.

Un simile approccio sembra suggerito dall'opera stessa, nella quale l'autrice ha disseminato una serie di 'spie' che accendono possibili percorsi di lettura. La prima scommessa è dunque quella di sondare le potenzialità di un metodo di lettura fondato sul dialogo, che sia più utile a capire l'operazione di [*assemblatz*] e a tentare, con questo primo esperimento, terreni e metodi di indagine ancora poco esplorati.<sup>1</sup>

Senza la pretesa di analizzare in maniera esaustiva tutti i riferimenti rintracciabili nell'opera, questo lavoro intende mostrare e commentare alcuni passi cruciali che, a nostro parere, evidenziano interessanti punti di tangenza e di scambio reciproco tra gli studi sulla lingua e quelli sulla letteratura, in particolare quelli sui disturbi del linguaggio (e dell'apprendimento) e quelli sulla poesia ipercontemporanea. Si tratta quindi di spunti per una ricerca futura, di cui queste pagine rappresentano il punto di partenza.

## 2. [*assemblatz*] di Fiammetta Cirilli

Fiammetta Cirilli, autrice tanto parca quanto raffinata, ha composto [*assemblatz*] nella seconda metà degli anni Dieci. Dopo aver vinto il Premio Pagliarini 2019 nella sezione riservata agli inediti, l'opera è adesso in corso di stampa presso l'editrice Zona.

È composta da quarantaquattro lasse prosastiche piuttosto brevi, talvolta brevissime, e al loro interno spesso frammentate in micro-lasse che corrispondono, in molti casi, a diverse

---

<sup>1</sup> Un tentativo interessante di mettere in dialogo le due prospettive è quello condotto da Italo Testa, nell'ambito di una riflessione teorica sulla poesia, intorno alle diverse dimensioni dell'anafora (cfr. Testa 2018).

voci e linee discorsive in intersezione. Le lasse, a dire il vero, non sono propriamente in prosa, anche se il loro aspetto induce il lettore a collocarle sotto questa categoria. L'autrice di [assemblatz] costeggia, infatti, quella linea della poesia di ricerca ipercontemporanea che è stata chiamata 'post-poesia' o 'prosa in prosa' (cfr. Inglese et al. 2009 e Giovannetti 2017): è una poesia che va oltre il verso libero e arriva ad assegnare la funzione di cellule metriche alle unità del testo, accostate secondo una logica non lineare. È una prosa scandita dalle ripetizioni e dalle riprese a distanza; ed è tutta proiettata in avanti, ma per tornare indietro, oppure interrompersi, senza aver dipanato il filo del discorso, che, dopo essere stato teso, si riavvolge, torna indietro o resta sospeso in aria.

Tuttavia la tessitura ritmico-discorsiva di [assemblatz] comprende anche alcuni versi di impianto tonico-sillabico, secondo la tradizione metrica italiana (cfr. Beltrami 2011). Questi versi fanno parte delle lasse. Non sono, però, mimetizzati al loro interno: sono, al contrario, messi in rilievo, staccati e isolati pur restando interni. Colpisce soprattutto l'emersione di alcuni endecasillabi, come *il contatto vocale con i piccoli e ci si intende, con gli occhi, con i gesti* (Cirilli 2020: 12, 34),<sup>2</sup> il primo sdrucchiolo ed entrambi a maiore, con l'acme ritmico, in sesta sillaba, rispettivamente su *vocale* e *gli occhi*: la prosodia mette in rilievo in entrambi i versi un canale percettivo e comunicativo. E sta qui il senso profondo dell'operazione di Cirilli sul piano formale: se mancano i suoni, la ricerca di una forma capace di attivare dei significati si sposta a livello visivo. [assemblatz] è un'opera poetica per gli occhi, prima ancora che per le orecchie. Si crea subito, dunque, anche a livello espressivo, un interessante parallelismo con le diverse modalità di apprendimento (e, di conseguenza, di pratica didattica), attraverso l'attivazione di più canali sensoriali, per una migliore interiorizzazione dell'input<sup>3</sup>. Infatti la composizione sulla pagina delle lasse, a blocchi testuali più o meno brevi (da una a otto 'righe') separati da spazi bianchi di estensione irregolare e senza un criterio riconoscibile, produce una forma dinamica e dotata di un rigore che si fonda, paradossalmente, proprio sulla asistematicità: aperta, slacciata e liquida, per un verso, chiusa, geometrica e solida, per un altro.

Eppure le potenzialità semantiche dei suoni vengono indagate con insistenza percussiva. Fatta eccezione per la prima, ogni lassa è introdotta dal titolo [assemblatz], che viene dunque ripetuto quarantatré volte all'interno dell'opera (ma considerando nel conteggio delle occorrenze anche il titolo complessivo, la parola compare in tutto quarantaquattro volte). *Assemblatz* è una voce provenzale che significa 'assemblato', 'unito', ma anche 'intuito', ovvero compreso nella sua interezza e organicità: la sua ripetizione all'interno dell'opera funziona, oltre che da indice di confine tra una lassa e l'altra, anche come una formula pronunciata per evocare una ricomposizione (di una lingua in frantumi, di una parola che non arriva, di un senso che sfugge).

Il suo inserimento tra parentesi quadre non può non essere percepito dal lettore come segnale di un dislivello tra il titolo-formula e il corpo del testo. In questa prospettiva la formula, rispetto alle lasse, si presta ad essere intesa come un'integrazione inserita nell'ambito di un'operazione filologica di recupero e 'riabilitazione' del testo. Del resto, le parentesi quadre sono utilizzate anche nei sistemi di trascrizione e codifica di dati del linguaggio parlato (specialmente infantile, anche in caso di patologia, cfr. per esempio, il sistema *CHILDES*, cfr. McWhinney 1997) per inserire, all'interno delle trascrizioni,

---

<sup>2</sup> Per i numeri di pagina facciamo riferimento alle prime bozze del libro, che abbiamo potuto consultare grazie alla generosa disponibilità dell'editore e dell'autrice, a cui va il nostro più sentito ringraziamento.

<sup>3</sup> Tra i principi che rendono il percorso didattico più accessibile, anche agli studenti con esigenze specifiche, la multisensorialità ha un ruolo piuttosto strategico: per approfondimenti sulla questione della multisensorialità in quanto principio di accessibilità glottodidattica si veda, tra gli altri, Daloso 2012, Schneider 1999.

informazioni integrative a supporto del testo trascritto, tra cui spiegazioni, ipotesi di parole omesse o dubbie, aspetti paralinguistici. Si tratta, insomma, di un espediente tecnico per integrare e completare il testo trascritto. In [*assemblatz*] diventa una sorta di *senhal* della ricerca di una parola che manca e di una forma che si slaccia.

### 3. La parola *al* disturbo *dal* disturbo: il punto di vista della linguistica

[*assemblatz*] propone uno spaccato multiforme sui disturbi del linguaggio e dell'apprendimento (proprio perché osservati e analizzati da molteplici punti di vista e dando la parola a più voci), anche a partire da una riconosciuta pluralità delle manifestazioni delle difficoltà linguistiche.

Si può tentare così di leggere l'opera facendo appello alla sensibilità linguistica, all'«attenzione linguistica», «la risorsa principale a disposizione d'ogni lettore che aspiri a comprendere un testo» (Apollonio Discolo 2013: 39), con l'obiettivo di coglierne da vicino i meccanismi del farsi linguistico. In questa prospettiva, l'opera di Fiammetta Cirilli diventa un'officina in cui gli strumenti a disposizione sono le parole scelte e assemblate in modo da creare sinergie di riferimenti dialoganti, alla ricerca di punti di riferimento, di indirizzi di metodo per affrontare e interpretare la lingua di una poesia che rispecchia «il prodotto precario dell'intersecarsi sistematico di relazioni» (La Fauci 2011: 33), a diversi livelli e in diversi ambiti. L'autrice mette in scena, plasmandoli, suoni e parole, costitutivi della poesia, e rappresentazioni espressive di un sistema linguistico che cambia e si evolve rapidamente, fatto che il disturbo mette inevitabilmente in evidenza, manifestando le fasi della lingua nel loro (dis)farsi.

Osservando come si dà la parola al disturbo (o meglio, ai disturbi, riconoscendo la pluralità e l'eterogeneità dei deficit che possono colpire l'elaborazione linguistica), si assiste a un dialogo polifonico tra le figure maggiormente coinvolte, che operano nei contesti in cui la lingua viene appresa, nel caso di quello educativo e formativo, o riappresa, nel caso di quello terapeutico e riabilitativo. Ad essere protagonista è una lingua disgregata, in frantumi che, tuttavia, tenta in ogni modo di ricostituirsi, creando uno stato di tensione continua tra destrutturazione e ricomposizione. Il medesimo stato di tensione caratterizza, in un certo senso, anche il processo di evoluzione dell'italiano contemporaneo, nelle sue tendenze non cristallizzate e nel suo tentativo costante di ristrutturare il sistema linguistico in mutamento. Se osservata in questa prospettiva, come si vedrà nelle prossime pagine, la patologia rivelerà in modo più eclatante tali meccanismi, mostrando effettivamente in atto il processo di disgregazione della lingua.

A contribuire a tracciare in modo più completo il quadro sui disturbi sono innanzitutto i riferimenti al contesto terapeutico e al percorso di riabilitazione linguistica, ben riconoscibili nell'opera, evocati dai tecnicismi utilizzati: si fa cenno infatti ad alcune tipologie specifiche di disturbo, tra cui si cita la *dislalia*, inizialmente introdotta con una perifrasi generica (*un parlare distorto*, cfr. Cirilli 2020: 16), un deficit di articolazione dei fonemi dovuto a una malformazione dell'apparato fonatorio, che genera problemi di pronuncia. Si riporta inoltre, tra gli altri, il nome di una delle tecniche più utilizzate nella valutazione e nel trattamento dei disturbi del linguaggio, il *PROMPT*, *Prompts for Restructuring Oral Muscular Phonetic Targets* (Cirilli 2020: 50), programma finalizzato al miglioramento della produzione verbale e dell'interazione in tutte le aree dello sviluppo del bambino (fisico, cognitivo, sociale).

Procedendo con ordine nell'analisi, già la prima lassa rappresenta una 'dichiarazione di metodo' con cui accostarsi all'opera, di fatto rappresentazione di ciò che accade nella società contemporanea e che inevitabilmente genera cambiamenti nel sistema linguistico: in un certo senso, è come se l'autrice ci volesse consegnare fin da subito la chiave di

accesso per l'interpretazione di [assemblatz], nel tentativo di stabilire un ordine rassicurante rispetto al magma e al caos informi che caratterizzano spesso la lingua in determinate situazioni, in primo luogo in caso di patologia. E così l'intera opera è scandita da indizi da cogliere nel procedere delle varie lasse e micro-lasse, costruendo un percorso fatto di correlazioni in equilibrio tra dissoluzione e ristrutturazione.

Aprè la composizione la forma dell'imperativo (del verbo '(ri)dare'), uno degli strumenti espressivi di cui dispone la lingua per manifestare una delle sue funzioni principali, quella conativa (o richiestiva, cui si fa riferimento esplicito in modo strettamente relato, poco più avanti, all'interno della stessa lassa), in cui il messaggio è prettamente orientato al destinatario, alla seconda persona, interlocutore reale o fittizio cui si rivolge l'istanza enunciatrice, mittente del messaggio. Tra l'altro, così come osserva Roman Jakobson (1963) nella sua riflessione sulle funzioni del linguaggio, le proposizioni imperative non sono soggette ad essere verificate (come, al contrario, lo sono le frasi dichiarative), presentandosi quasi come dogmi indiscutibili. Dunque, l'apertura dell'opera appare come un grido, un atto con cui la lingua si dispiega nella sua forma più richiestiva, come si accennava poco sopra, per esprimere e manifestare palesemente fin da subito l'esigenza di (ri)appropriarsi della parola che sfugge, che manca, che si disgrega.

E specchio di una lingua in frantumi è l'architettura sintattica su cui si regge l'edificio testuale e che, in certi punti, ingabbia le parole, per poi liberarle e rievocarle in continui rinvii, creando intermittenze, aperture e chiusure all'interno di sintagmi, frasi e periodi.

Si entra dunque *in medias res* nel vivo della tematica trattata, generando uno stato di «tensione» comunicativa (cfr. Weinrich 2004: 49) in cui il lettore si trova catapultato, anche attraverso la scelta dell'uso del discorso diretto, accompagnato da una forma introduttiva di *verbum dicendi* (unico espediente per attenuare l'effetto di straniamento generato), in cui, tuttavia, ad emergere non sono le forme deittiche e interlocutorie di *io* e *tu*, bensì le diverse manifestazioni di terza persona, una forma di pronomi enclitico con valore di oggetto indiretto saldato al verbo, *ridalle*, e una di pronomi soggetto tonico, *lei*. Lo straniamento percepito dal lettore è certamente dovuto anche all'introduzione di questa terza persona, una non-persona, secondo la prospettiva benvenistana (cfr. Benveniste 1966), assente dal contesto d'enunciazione: d'altra parte, la questione si correla indissolubilmente al bisogno di riappropriazione della parola, indice di soggettività e identità comunicativa cui si fa riferimento fin dal primo verso. È comunque attraverso questa enigmatica terza persona che si introducono fin da subito le protagoniste dei contesti evocati nell'opera (nella fattispecie, il soggetto colpito dal disturbo e la propria logopedista), nel tentativo di definire dei ruoli precisi (e, dunque, in un certo senso, certezze) in una condizione linguistica, e non solo, fatta di un disordine alienante.

Nel processo di recupero dell'identità linguistica si assiste al progressivo riapprendimento dei vari livelli della lingua (dalla fonetica e fonologia alla morfologia, al lessico e alla sintassi), esemplificati con rinvii più o meno palpabili nell'opera di Cirilli, di cui ci occuperemo a seguire.

L'analisi di tali riferimenti evidenzia come l'opera scelta si concentri sul linguaggio e sul tentativo di parlarne e definirne i tratti caratterizzanti, specchio, in un certo senso, del *modus operandi* dei bambini che lo apprendono, avvalendosi, appunto, di operazioni di tipo metalinguistico (a cui si ricorre con «uso ostinato», per dirla alla Weinrich (2004: 45), nel corso dell'intera opera): è la lingua che riflette sui suoi medesimi processi di elaborazione per poi acquisirli, è di fatto la funzione metalinguistica di cui tratta Jakobson. Del resto, «non c'è parlante che non riceva, col munifico e anonimo dono della facoltà di esprimersi, la capacità di esprimersi sull'espressione; di conseguenza anche piena autonomia a farlo» (La Fauci 2013: 167): ed è proprio in questo modo che procede anche la linguistica, in quanto disciplina.

Con le funzioni del linguaggio fin qui citate (conativa e metalinguistica), si interseca e lo fa in modo eclatante nella poesia, la funzione poetica, individuabile nelle riflessioni sul messaggio in quanto tale e sul suo farsi, e definita, almeno da un punto di vista linguistico, dalla messa in atto di entrambe le principali direttrici del funzionamento linguistico, richiamando ancora la descrizione jakobsoniana: la selezione (che opera sul codice, la lingua stessa, attraverso processi di tipo metaforico) e la combinazione (che opera sul contesto in cui si trovano le singole parole e sui rapporti di concatenazione tra esse, regolati da processi di tipo metonimico).

Dunque, nella spasmodica ricerca di senso, qui rappresentata dall'esigenza di inseguire la parola, una parola sfuggente, una parola che non viene, si assiste a un continuo scambio di relazioni tra elementi *in praesentia* (sull'asse della combinazione) e *in absentia* (sull'asse della selezione), che caratterizzano segmenti testuali in cui prevale la funzione poetica. Sia il tema dell'opera, sia l'espressione che lo manifesta e lo plasma, vertono su stati e contesti in cui è la lingua ad essere in gioco, in una duplice e apparentemente antitetica prospettiva: da un lato, compromessa (nel caso del disturbo), dall'altro, messa alla prova (come nella ricerca espressiva, a livello formale, che caratterizza la lingua della poesia).

Il dialogo che caratterizza [*assemblatz*], fondato sia su corrispondenze continue, sia su tensioni tra destrutturazione e ricomposizione, fa eco all'apertura del famoso saggio *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Sprachgesetze* di Roman Jakobson, apparso per la prima volta nel 1941, manifesto inaugurale del filone di studi che sancisce il legame indissolubile tra i processi di acquisizione linguistica e quelli speculari dei deficit: nella ricerca di leggi universali che regolano l'apprendimento linguistico (a partire dall'analisi dello sviluppo fonologico, su cui si basa molta dell'attività di ricerca del linguista russo e che ritorna in modo costante in vari punti all'interno dell'opera di Fiammetta Cirilli) gioca, infatti, un ruolo fondamentale l'osservazione della disgregazione delle strutture nelle patologie del linguaggio.

E, in questo senso, ancora una volta, un indirizzo di metodo è suggerito dall'autrice nei versi della prima lassa che riportano riferimenti chiari alle più note teorie sull'acquisizione del sistema fonologico che, secondo la letteratura (cfr. tra gli altri, il contributo sopra citato di Jakobson), segue un ordine ben specifico dettato dal principio del minimo sforzo fisiologico nella produzione dei suoni (principio sulla cui veridicità si è dibattuto molto), e caratterizzato da una selezione progressiva degli illimitati suoni che il bambino è in grado di produrre nei primi stadi linguistici.

Si entra, dunque, nel vivo della questione e lo si fa utilizzando gli strumenti stessi della fonetica e della fonologia: il fuoco è, in primo luogo, sul suono rappresentato dal fonema /s/, descritto convenzionalmente, secondo il modo di articolazione, come una consonante fricativa (prodotta dalla chiusura parziale del tratto vocale, seguita da una frizione durante il passaggio dell'aria), e, secondo il luogo di articolazione, alveolare (visto che, durante la produzione, si registra un contatto tra lingua e alveoli). Non a caso il fonema in questione apre la catena fonica delle parole *suono*, *silenzio*, citate nell'*incipit* dell'opera.

Si fa poi riferimento (avvalendosi anche di tecnicismi della disciplina) alla «stratificazione del sistema fonologico», per dirla ancora in termini jakobsoniani (Jakobson 2006: 46), citando la produzione delle consonanti labiali, che sembrano essere le prime a comparire nel sistema linguistico del bambino, insieme alla vocale (bassa centrale) *a*. Le labiali (prodotte dal contatto di labbro superiore e inferiore), con le dentali, sono inoltre parte delle opposizioni consonantiche articolate dal bambino nei primi stadi linguistici, che insieme a altre, costituiscono i sistemi consonantici minimi presenti in tutte le lingue del mondo.

Procedendo nell'analisi, diventa sempre più palese il ruolo fondamentale dei richiami, che costellano l'opera, a tradizioni, teorie e autori, sia in ambito letterario, su cui ci si diffonderà nel § 4, sia nell'ambito della linguistica moderna: il fatto, a nostro parere, è in

completa assonanza con l'atto evocato dal titolo stesso dell'opera che si ripete, peraltro come incalzante *leitmotiv*, quasi ossessivo (come si legge nel § 2). Pare dunque che i riferimenti alle figure e alle opere che hanno segnato la storia della linguistica novecentesca possano fare da guida nel percorso di ricerca di sistematicità e organicità di un'identità e di un sistema linguistico da (ri)comporre e da (re)interpretare, fungendo da ancoraggi, da porti sicuri, anche (e proprio) nel momento in cui la lingua sembra disgregarsi e la parola sembra venir meno, mettendo tutto in discussione. È come se, in questo modo, si provasse (più o meno esplicitamente) a dare un ordine al caos rappresentato da una lingua (s)colpita dal disturbo.

A tal proposito, nello specifico, nella seconda parte dell'opera (Cirilli 2020: 42), il lettore si imbatte in quella che appare come una pagina di un volume di critica del pensiero linguistico, in cui si cita Ferdinand de Saussure, noto come il padre della linguistica moderna, vissuto a cavaliere tra il XIX e il XX secolo, e il 'suo' *Cours de linguistique générale*, manifesto della disciplina sia dal punto di vista contenutistico, sia dal punto di vista metodologico, risultato della raccolta di appunti presi da due allievi, Bally e Sechehaye, durante i corsi di linguistica generale tenuti dal linguista ginevrino, e uscito postumo, nel 1922. Nella lassa i riferimenti a Saussure e al suo pensiero sono molteplici e riguardano vari aspetti della biografia e delle teorie del famoso linguista<sup>4</sup>. Da un lato, infatti, si richiama un cruciale momento della sua vita, quando nel 1891 gli fu assegnata a Ginevra la cattedra di *Histoire et comparaison des langues indo-européennes* che inaugurò con tre lezioni, note appunto come le conferenze ginevrine, citate da Cirilli nella lassa in questione. Dall'altro, l'autrice tocca alcune questioni fondamentali, in parte fraintese e manipolate dalla vulgata e dalla riflessione linguistica post-saussuriana, recuperando determinati aspetti cruciali, tramite rinvii puntuali ai concetti chiave del pensiero saussuriano. Riecheggiano così più volte all'interno della lassa espressioni come *combinazione*, *rapporti reciproci*, *relazioni*, importanti indici cui affidarsi per la lettura dell'opera stessa. Emerge così la necessità della presa di coscienza di un sistema, quello della lingua, costituito da un insieme di relazioni regolari, valori funzionali, non assoluti, ma dipendenti dagli altri che si trovano in opposizione con essi. Ogni elemento che è parte del sistema linguistico, a qualsiasi livello (da quello fonetico-fonologico, preso come esempio e descritto nella parte di testo in analisi, al livello morfologico, sintattico, ecc.) assume valore solo se osservato in rapporto (sintagmatico, ovvero *in praesentia*, e associativo, *in absentia*, per dirla in termini saussuriani) con altri elementi appartenenti allo stesso sistema.

Sono inoltre chiamate in causa direttamente sezioni specifiche del *Cours*: si fa chiaro riferimento al capitolo sulla fonologia (il capitolo VII), citando fedelmente la definizione presente nel volume, in cui si parla della fonetica come di una «scienza ausiliaria» rispetto alla linguistica e di cui la linguistica può avvalersi per le sue analisi e i suoi obiettivi.

In modo regolare, quasi come ritornello, la riflessione di tipo metalinguistico torna poi a farsi spazio esplicitamente in una delle ultime lasse (Cirilli 2020: 51), un susseguirsi di forme verbali alla ricerca di una sempre più puntuale definizione dell'atto del parlare, o meglio del comunicare (inteso in senso più esteso, come interrelazione di codici semiotici diversi), in quanto processo di apprendimento regolato e scandito dalle operazioni fondamentali di selezione (*chi parla discrimina*, si legge nella lassa) e di combinazione (*associa*), già più volte menzionate.

Infine, un altro elemento cruciale evocato è il concetto di 'norma', questione molto discussa nella comunità scientifica, e ineluttabilmente correlata alle problematiche relative ai processi di apprendimento, specialmente in situazioni di difficoltà e, dunque, di

---

<sup>4</sup> Per uno studio approfondito e ad ampio spettro sul pensiero saussuriano, si rimanda, tra gli altri, a Vallini (2013).

‘differenza’ rispetto a quanto è considerato standard (fatto alquanto sfuggente in un universo, quello linguistico dell’italiano contemporaneo, fluido e soggetto a variazioni continue, regolate da diversi parametri). E la norma sembra essere associata ad un atto di ‘forzatura’, non naturale, bensì convenzionale, prodotto di un patto sociale. La riflessione sulla questione interseca inevitabilmente gli ambiti qui presi in esame, tra cui quello educativo: d’altra parte, una norma condivisa caratterizza, in senso più generale, l’individuo come membro di una determinata comunità linguistica (cfr. Coseriu 1971).

In sintesi, in prospettiva specialmente linguistica, [*assemblatz*] tematizza la complessa questione dei disturbi del linguaggio (e dell’apprendimento): lo fa dando voce direttamente al disturbo, e a tutti coloro che sono coinvolti in prima persona, attraverso riflessioni di ampio respiro sui processi implicati nell’elaborazione linguistica, senza discostarsi mai dall’osservare e, allo stesso tempo, dall’operare con (e su) una lingua fluida, discontinua, ma comunque strutturata e sistematica, peculiarità di tutti i fatti umani (cfr. La Fauci 2016).

L’opera si fonda e si sviluppa su una sapiente intersezione di ricerca espressiva sul significante (sui suoni, o foni) e riflessione metalinguistica (ricca di spunti e indicazioni di metodo), che si articola per le diverse lasse. Sono inoltre formalizzati i processi di acquisizione linguistica, i rapporti tra le unità linguistiche sull’asse sintagmatico e sull’asse paradigmatico, e il dispiegarsi delle funzioni del linguaggio, intorno a cui si sviluppa una lingua che *discrimina* e *associa* (usando solo alcune delle forme verbali di cui si serve l’autrice stessa).

Tecnicismi, esempi concreti, parole evocative e virtuosismi linguistici dialogano e si sovrappongono restituendoci la fotografia della lingua odierna (e non solo quella del disturbo), una lingua disgregata, in scomposizione, alla ricerca di un’identità nel tentativo di determinare e riappropriarsi del proprio costituirsi processuale e relazionale, di cui la poesia è specchio e strumento.

D’altra parte il processo creativo specificamente poetico (*trobar*) è figura della ricerca della parola, nonché delle strategie messe in atto per trovarla nei casi di deficit linguistici.

#### 4. La rete intertestuale, la forma e il senso di *trobar* nel nostro presente

*Ades, trobar* (Cirilli 2020: 56): si compone soltanto di queste due parole l’ultima brevissima lassa; è la chiusa di [*assemblatz*], in lingua provenzale proprio come il titolo, a cui sembra unirsi in un tocco che chiude il cerchio.

Ma c’è anche altro. L’opera reca in esergo, sotto la dedica «a L.D.», l’endecasillabo incipitario (*vedeste, al mio parere, onne valore*) di un sonetto che Guido Cavalcanti compose in risposta a uno di Dante, *A ciascun’alma presa e gentil core*, collocato nella *Vita nuova*, dove viene inquadrato in una dimensione dialogica e ricondotto al rapporto tra i due poeti.

Al titolo in provenzale segue dunque un riferimento alla poesia italiana delle origini. A Dante allude anche l’*incipit* della dodicesima lassa («procedere come incatenati – terzine, schema ABA BCB CDC», Cirilli 2020: 20), che si riferisce con tutta evidenza alla forma metrica della *Commedia*<sup>5</sup>.

D’altra parte le due parole in provenzale (*ades, trobar*) che chiudono l’opera ripetono a distanza la chiusa di una lassa, di poco precedente, tutta composta per assemblaggio di

---

<sup>5</sup> E non solo: il procedere per frammenti, che è uno dei tratti profondi di questa poesia, autorizzerebbe a vedervi anche un’allusione, per sineddoche, alla forma chiusa per eccellenza della poesia italiana, cioè al sonetto, le cui due terzine possono essere incatenate.



frammenti testuali prelevati da *Escotatz mas no say que s'es del* poeta provenzale Raimbaut d'Aurenga.

E nello spazio che separa i due richiami a Raimbaut d'Aurenga ci sono altre due microcitazioni dantesche, prelevate da due testi distinti ma incastonate l'una di seguito all'altra: *poco giorno* (dalla sestina *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*) e *punto della rota* (dalla canzone *Io son venuto al punto de la rota*), entrambi frammenti di perifrasi che alludono alla stagione invernale. Cirilli installa sulla pagina questi reperti danteschi come puntelli a cui ancorare una testualità polverizzata, una poesia in cui non c'è spazio per la perifrasi, perché la ruota della sintassi gira a vuoto: «poco giorno o punto della rota che sia, riguardo, mentre/ attraverso la circonvallazione la città si capovolge, la città che/ potrebbe stare in un libro, sembra inventata, sembra [...]». E non c'è spazio, soprattutto, per il soggetto: «abbiamo perso la lingua, abbiamo perso/ il q.i., abbiamo perso il soggetto». Laddove nei versi richiamati di Dante, invece, c'è un io che tiene saldamente le redini del discorso e ne è protagonista: «Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra/ *son giunto* [...]» e «*Io son venuto al punto de la rota*». La poesia nel nostro presente tiene in esercizio una lingua che è «solo verbi, deflagrazioni, assemblaggi impersonali» (Cirilli 2020: 49).

A guardar bene, l'opera esibisce un insieme di riferimenti alla poesia medievale in una disposizione a cerchi concentrici, che vanno dalle 'soglie' (cfr. Genette 1987) del testo (il titolo e l'esergo) e dalle estremità (la chiusa) verso la sua parte interna. Le origini della lirica romanza sono convocate come fortificazioni necessarie per sostenere ciò che crolla e contenere ciò che si liquefà: i richiami intertestuali evocano, insomma, anche in questo caso, una formalizzazione e, con questa, una risposta alla domanda di senso.

Inoltre i riferimenti alle origini della poesia europea in lingua romanza disegnano un percorso lanciato a ritroso e non lineare: dalle origini della poesia italiana, a partire dai toscani (Cavalcanti in dialogo con Dante) e indietro fino alla lirica trobadorica, poi di nuovo a Dante; infine, ancora al provenzale Raimbaut d'Aurenga. La storia della lirica romanza è percorsa a ritroso e per brandelli, che sta al lettore ricomporre e implementare attraverso i suoi schemi culturali e la sua enciclopedia. La messa in forma è affidata all'esperienza della lettura.

E quando il lettore prova a mettere insieme tutti i tasselli, scopre un mosaico complesso. Scopre che il sonetto di Cavalcanti in dialogo con Dante è un tentativo di risposta a una domanda di senso che l'altro gli ha posto, presentandogli un enigma. Con Cavalcanti e Dante si confrontano due diverse concezioni dell'amore: forza disgregante, che produce dolore, squilibrio e non senso, da un lato; forza di mediazione ed elevazione, che conduce verso un senso, dall'altro. Sono, queste, anche le due spinte contrapposte che a livello formale agiscono dinamicamente in [*assemblatz*], sostenute da un'intelaiatura intertestuale che tende verso la realizzazione, di fatto sempre incompiuta, di un vero e proprio incrocio di superfici testuali in movimento (cfr. Kristeva 1967).

Questa complessa tensione intertestuale apre diverse piste all'interpretazione. Nella chiusa della seconda lassa - dunque con una decina di lasse in anticipo sul richiamo alla forma della terzina incatenata - troviamo un riferimento appena accennato ma non trascurabile a Leopardi («come scriveva anche il continuo»). Il riferimento a uno dei massimi poeti della tradizione lirica occidentale cade a conclusione di un discorso intorno alle «parole multiple per dire tutte la stessa/ cosa», in un «paese informe,/ scollato, con la colla fatto a pezzi, perso, vetrificato» (Cirilli 2020: 10). È un discorso che si avvita intorno alle declinazioni della frammentazione e della dispersione a livello linguistico, culturale e civile. Questa lassa è legata a filo stretto alla precedente, la prima, che - come si è visto - inaugura l'opera con un imperativo e una voce in terza persona: «ridalle la parola, lei dice», ripreso e variato a metà lassa («ma darle la parola, come - c'è silenzio e cosa, cosa, nelle cose, in queste cose», Cirilli 2020: 9) e contraddetto dal finale interrogativo che chiude sulla

ripresa delle parole *cosa* e *dice* dell'*incipit*, con una quasi epanadiplosi: «e invece la terapeuta anziana, *lei*, cosa dice?». Le ripetizioni, come le micro-citazioni, sono punti d'appoggio: si arriva quasi a chiudere il cerchio, ma è uno sforzo che sfiora l'obiettivo senza raggiungerlo; e mentre viene condotto a livello fonico è contraddetto da quello sintattico.

La parte iniziale di questa prima lassa è dedicata ai suoni; la ricerca della pronuncia è tematizzata, proprio mentre si infittiscono i richiami fonici: «suono – esse di sibilo e soffio, esse di sss, sabbia, o silenzio, o scivolo». Ma l'ultima parola, *scivolo*, attiva il passaggio al piano semantico: la parte successiva contiene il ricordo di una scena al parco, con «certe grida che non capivo, che non ricordo» (Cirilli 2020: 9). Come i suoni sfuggono alla pronuncia, anche i significati sfuggono ai suoni. Cirilli, mentre tematizza il deficit linguistico, eleva a potenza un tratto fondamentale della poesia, ovvero la tensione tra i suoni e i sensi, tra il livello fonico e quello semantico. Così, mentre indica il disfarsi della forma poetica, ne mostra anche il costituirsi, il farsi, come al microscopio, nella sua intrinseca vocazione polisemica. La seconda lassa, ponendo l'obiettivo sul processo inverso, cioè sulla formazione di molte parole per esprimere un medesimo significato, porta l'attenzione e *contrario* sul funzionamento della poesia. In questa prospettiva il richiamo alle terzine incatenate suona come l'evocazione di un'architettura che manca: lo schema delle rime, che mette in connessione progressiva le strofe per via fonica e potenzialmente all'infinito, è la sintassi della poesia. Ma alla poesia del Duemila mancano gli strumenti per incatenare le strofe, come alla lingua mancano i connettivi e i nessi logici. Perciò quest'opera è attraversata da due spinte: una che apre e mostra il processo nel suo farsi e disfarsi, l'altra che vuole ricomporre, sostenere, solidificare la materia liquida e informe di cui dispone l'atto creativo. È particolarmente interessante, a questo proposito, l'operazione di smembramento e amputazione che Cirilli compie sul testo di Raimbaut d'Aurenga, un testo che ruota intorno al problema di dare un nome a una forma nuova, proprio mentre la si sta sperimentando: ogni strofa si conclude con una parte in prosa di autocommento. Cirilli si inoltra nel testo del trovatore e ne preleva porzioni progressivamente sempre più piccole, per assemblarle nella trentaquattresima lassa di [*assemblatz*], ma in un percorso, ancora una volta, non lineare: il primo verso contiene tasselli saccheggianti ai primi due versi del testo originale, il secondo si compone di parole della seconda strofa, mentre i tre versi successivi tornano a pescare nella prima.

L'intelaiatura intertestuale si estende, infine, anche verso il centro dell'opera, dove, nel giro di tre lasse, si intersecano due richiami novecenteschi. Andando in ordine di apparizione, il primo è a *La ragazza Carla* di Pagliarani: «chi sa più chi era questa Ravizza» (Cirilli 2020: 26) sembra rispondere a «chi sarà questo Ravizza», la battuta pronunciata da Piero durante la passeggiata domenicale al milanese parco Ravizza con Carla (*La ragazza Carla* I, 9; cfr. Pagliarani 2019: 126). Il secondo riguarda la protagonista del romanzo *La Storia* di Elsa Morante: «la scuola sulla Gianicolense, quella anche di Iduzza durante/ l'occupazione tedesca, mi pare» (Cirilli 2020: 26). Il riferimento a questo romanzo è ripreso subito dopo («- Ueseppe parlava, però», Cirilli 2020: 27). Mentre il richiamo alla Carla di Pagliarani torna nella lassa successiva che offre una risposta sull'identità di Ravizza e scioglie (non a caso tra parentesi quadre) l'intreccio dei riferimenti letterari e topografici: «[profemminista, filantropa, compare tra l'altro in *Una donna*/ di Sibilla Aleramo]// [a Milano, anche, un altro parco, nei pressi della Bocconi]» (Cirilli 2020: 28). Ad Alessandrina Ravizza sono intitolati sia un parco milanese, quello in cui si muovono Carla e Piero, sia un parco romano, quello a cui fa riferimento la sedicesima lassa nel momento in cui richiama *La ragazza Carla*, che è però di ambientazione milanese.

La parte centrale della rete intertestuale rilevabile in [*assemblatz*] tocca, insomma, il Novecento, un Novecento tutto narrativo ma non interamente in prosa (*La ragazza Carla* racconta una storia ma lo fa in versi). Ciò che però accomuna senza ombra di dubbio

i tre riferimenti (*La ragazza Carla*, *La storia* e *Una donna*) emerge osservandoli da una prospettiva di genere: le protagoniste delle tre opere sono tre donne, tutte vittime di violenze fisiche, psicologiche e sociali. C'è un nesso, sotterraneo e profondo, tra questi riferimenti novecenteschi e i richiami alla poesia medievale, in cui la figura femminile, in primo piano in relazione al tema amoroso, è sempre una presenza muta e stilizzata, funzionale all'identità maschile e vittima, in questo senso, di una violenza simbolica. In [assemblatz], invece, sono in gioco la possibilità di una parola per voce femminile e, proprio attraverso la parola, la prospettiva di una costruzione identitaria per via matrilineare. È a una figlia, infatti, che si deve *dare la parola*. Una figlia di cui, in una delle rare occasioni in cui il soggetto prende la parola in prima persona, si dice: «non/volevo, non volevo, perché è un gioco da femmine, addestrarla/ al genere, non volevo». Segue, separato da uno spazio bianco, come in risposta ma abolito il soggetto, il verso isolato «imitare e ripetere, usare in combinazione, inventare» (Cirilli 2020: 51). A questo *inventare* fa eco la chiusa: *ades, trobar* (Cirilli 2020: 56). Il discorso sui disturbi linguistici e dai disturbi linguistici diventa, insomma, allegoria del *trobar*, del poetare, del processo di ricerca poetica inteso come conquista della parola da parte di un soggetto a cui la parola non è stata trasmessa: (*la parola che non ti ho dato*) (Cirilli 2020: 55).

## 5. Considerazioni finali e prospettive future

*compreremo all'Ikea anche la lingua* (Cirilli 2020: 38): inizia così una delle lasse più illuminanti rispetto all'operazione complessiva tentata da Cirilli in [assemblatz]. La metafora della 'lingua-Ikea' rivela sia il dato di un sistema linguistico fatto di unità precostituite, non plasmabili o deformabili, sia, per contro, la tensione verso un qualche assemblaggio, nel tentativo di 'inventare' un'architettura capace di restituire un senso.

Cirilli predispone una serie di appigli per dare stabilità a un corpo testuale disarticolato: per un verso, il titolo-formula ripetuto tra parentesi quadre che evoca, come si è già accennato, operazioni di integrazione testuale; per un altro, le micro-citazioni e i riferimenti teorici e letterari che, come spie luminose, forniscono possibili direzioni di lettura. Un'ulteriore strategia utilizzata dall'autrice per ricostituire una forma poetica che sfugge (come detto nel § 2) è, poi, la disposizione visiva delle parole sullo spazio bianco: assegnando margini fissi sulla pagina, prendono forma dei contenitori geometrici capaci di trattenere la materia verbale informe.

Siamo dunque lontani da un citazionismo di tipo ludico-combinatorio, da un *pastiche* di stampo postmodernista (cfr. Jameson 1991) o da un ironico travestimento ipercolto. E, a ben vedere, un'opera come [assemblatz] non può essere integralmente etichettabile neppure con la categoria di 'parodia' in senso lato, per come la intende Linda Hutcheon (1985), ovvero come ripresa a distanza critica, marca di metariflessione e area di intersezione tra invenzione creativa e commento critico. Questa di Cirilli non è neppure un'opera modernista, né si può parlare di postmodernismo critico. Il punto è che la ripresa, in [assemblatz], non è volta, almeno in prima istanza, a istituire un dialogo a distanza critica o uno sguardo di secondo grado; consiste, piuttosto, in una tensione alla riappropriazione e alla rifunzionalizzazione della tradizione, ma per frammenti, che, come macerie, vengono adattati a puntelli su cui appoggiare un edificio testuale che altrimenti non si tiene. Se uno spazio critico si apre, è quello che sta tra le possibilità che ha la poesia del presente di allenare la lingua, nei suoi diversi stati (anche di disgregazione), e la dimensione testuale e intertestuale.

Per concludere (o per cominciare), questo tentativo di interpretazione a due voci vuole essere un punto di partenza: restano infatti da percorrere, in eventuali ricerche future, altri

terreni qui non battuti, non solo intorno al 'caso' di [assemblatz], ma, allargando lo sguardo, su un'area più ampia della poesia italiana del presente.

### Riferimenti bibliografici

Apollonio Discolo [pseudonimo di Nunzio La Fauci] (2013), *La musa di Saussure*, Edizioni ETS, Pisa.

Beltrami Pietro G. (2011), *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino.

Benveniste Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.

Cirilli Fiammetta (2020), [assemblatz], Genova, Zona.

Coseriu, Eugenio (1971), *Sistema, norma e "parole"*, in Eugenio Coseriu, *Teoria del linguaggio e linguistica generale: sette studi*, Bari, Laterza, pp. 19-103.

Daloiso Michele (2012), *Lingue straniere e dislessia evolutiva*, Torino, Utet.

Genette Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Le Seuil (trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989).

Giovannetti Paolo (2017), *La poesia italiana degli anni Duemila*, Roma, Carocci.

Hutcheon Linda (1985), *A Theory of Parody*, New York, Methuen.

Inglese Andrea, Bortolotti Gherardo, Broggi Alessandro, Giovenale Marco, Zaffarano Michele, Raos Andrea (2009), *Prosa in prosa*, Firenze, Le Lettere.

Jakobson Roman (1963), *Essais de linguistique générale*, Paris, Édition de Minuit (trad. it. *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966).

Jakobson Roman (1941), *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*, Uppsala, Almqvist & Wiksell (trad. it. *Linguaggio infantile e afasia*, Torino, Einaudi, 2006).

Jameson Fredric (1991), *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press (trad. it. *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007).

Kristeva Julia (1977), *La parola, il dialogo e il romanzo*, in Augusto Ponzio (a cura di), *Michail Bachtin. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, Bari, Dedalo.

La Fauci Nunzio (2016), *La linguistica compie duecento anni. Ne compie cento il Cours de linguistique générale: "Dov'è il fantasma? Dove la realtà?"*, «Prometeo», n. 135, pp. 141-145.

La Fauci Nunzio (2013), *Linguist(ic)a in cerca di identità*, in Tiziana De Rogatis, Giuseppe Marrani, Alejandro Patat e Valentina Russi (a cura di), *Identità/Diversità. Atti del III convegno dipartimentale dell'Università per Stranieri di Siena (Siena, 4-5 dicembre 2012)*, Pisa, Pacini, pp. 167-175.

La Fauci Nunzio (2011), *Relazioni e differenze. Questioni di linguistica razionale*, Palermo, Sellerio Editore.

MacWhinney Brian (1997), *Il Progetto CHILDES. Strumenti per l'analisi del linguaggio parlato*, in Umberta Bortolini e Elena Pizzuto (a cura di), Tirrenia-Pisa, Edizioni Del Cerro.

Pagliarani Elio (2019), *Tutte le poesie 1946-2011*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, il Saggiatore.

Saussure de Ferdinand (1916), *Cours de linguistique générale* (publié par Charles Bally et Albert Sechehaye), Lausanne-Paris, Payot (trad. it. *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 1967).

Schneider Elke (1999), *Multisensory Structured Metacognitive Instruction. An approach to Teaching a Foreign Language to At-Risk Students*, Frankfurt, Peter Lang Verlag.

Testa Italo (2018), *Anafore. Per una teoria della poesia*, in Paolo Giovannetti e Andrea Inglese (a cura di), *Teoria&Poesia*, Milano, Biblion.

Todorov Tzvetan (2007), *La littérature en péril*, Paris, Flammarion (trad. it. *La letteratura in pericolo*, Milano, Garzanti, 2008).

Vallini Cristina (2013), *Studi saussuriani*, a cura di Valentina Russo, Università degli studi di Napoli "L'Orientale".

Weinrich Harald (2004), *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, il Mulino.