

Il percorso e le api. Analisi di un segmento poetico di Andrea Raos

Daniele Barbieri

Analizzare un testo letterario, o un testo artistico in generale, non può mirare a mettere in luce una *verità* del testo, nemmeno in termini di struttura semantica profonda – come invece l’analisi può (e dovrebbe) forse fare nella misura in cui il testo in oggetto ha un qualche tipo di finalità persuasiva. Ovviamente anche un testo letterario può avere una finalità persuasiva, e l’arte non è del tutto estranea alla propaganda ideologica. Tuttavia, nella misura in cui il testo fosse analizzato in termini di verità, o di significato profondo, non lo staremmo trattando davvero come testo artistico, limitandolo alla sua componente persuasiva. Una simile analisi di un testo letterario non sarebbe comunque inutile. Sarebbe piuttosto semplicemente parziale, la messa in luce di *uno dei* possibili percorsi di lettura, un passo certamente significativo, purché lo si intenda come un passo all’interno di un percorso, e non come una meta.

L’analisi che presenterò in queste pagine parte dall’assunto che un testo artistico non può essere risolto in nessuna delle sue letture, perché lo specifico del testo artistico è quella di stimolare sempre ulteriori letture – ciascuna delle quali andrebbe, eventualmente, sottoposta a nuova analisi. Non per questo l’analisi è priva di utilità: ogni lettura che del testo artistico si dà è una piccola comprensione del mondo, e uno stimolo per ulteriori letture dello stesso testo e anche di altri. Un’analisi semiotica non è, in questi termini, che una lettura particolarmente attenta e metodologicamente supportata, che permette di estrapolare aspetti che facilmente resterebbero altrimenti nell’ombra. Non c’è una pretesa di *verità* dell’analisi, bensì una di *utilità*, poiché anche là ove il lettore arrivasse a contestare tutte le osservazioni uscite dall’analisi, questo sarebbe già un successo in termini di fertilità ermeneutica – e quindi un favore fatto al testo artistico.

Ho scelto come oggetto dell’analisi un testo poetico del 2007, la sezione iniziale di un poemetto di Andrea Raos, *Le api migratori*. Ho scelto volutamente un testo contemporaneo, non canonizzato, il cui valore è riconosciuto (oltre che da me, evidentemente) da una cerchia relativamente ristretta di addetti ai lavori, come succede normalmente ormai per la poesia in Italia. In questo modo, oltre a valorizzare implicitamente e meritatamente il lavoro di Raos, questa analisi mira a presentarsi come esemplare prima di tutto in quanto analisi, e non come proposta di rilettura di un testo classico.

Quello a cui l’analisi mira è la descrizione di un percorso di fruizione da parte del lettore, un percorso esperienziale fatto di sintonizzazioni e prese di distanza, di tensioni e risoluzioni¹. Su questo percorso agiscono sia elementi narrativi profondi, di cui daremo conto attraverso gli strumenti della semiotica generativa, sia disposizioni figurative tanto del piano del senso quanto di quello della manifestazione sonora e visiva. Non dobbiamo infatti trascurare che il testo poetico non si risolve né nella propria dimensione grafica né in quella verbale-orale prodotta dalla recitazione del testo scritto: entrambe le dimensioni sono costitutive e rilevanti, e il testo poetico viene insieme visto e “ascoltato”, o perlomeno vocalizzato interiormente².

Una prima indicazione analitica ci arriva già dal titolo, *Le api migratori*, nel quale a un sostantivo femminile si accompagna un aggettivo maschile, indizio di uno straniamento che continueremo a trovare nelle pagine interne, come una sorta di indecidibile oscillazione in alcuni luoghi cruciali del senso, come se queste api, femmine sia come genere grammaticale che come sesso naturale (il fuco, maschio delle api, vive una vita molto breve, finalizzata unicamente all’accoppiamento) fossero in qualche modo anche maschi, o mascolinizzate, per qualche loro caratteristica considerata tipicamente maschile (quale l’estrema aggressività, come vedremo tra poco).

Ancora al paratesto appartiene una significativa nota sulla quarta di copertina, attraverso la quale comunque il lettore passa:

¹ Il modello teorico di questa analisi si trova in Barbieri (2004) e Barbieri (2011).

² Cfr. Barbieri (2011: 37-42).

«Nel 1956 alcuni membri della comunità scientifica brasiliana importarono in Amazzonia dall'Africa api di quel continente, più robuste, e le incrociarono ad api produttrici di miele, inoffensive, meno aggressive. L'obiettivo era rendere queste ultime più produttive dal punto di vista economico e industriale. Una terribile serie di mutazioni non volute produsse le cosiddette 'api assassine', che fuggirono dal laboratorio e, su quasi trent'anni, migrarono verso nord attraverso l'America centrale ed il Messico, passarono il deserto di Sonora e apparvero nella California del Sud. All'inizio degli Anni Ottanta, la paura degli scienziati ed i funzionari del governo degli Stati Uniti era che queste api creassero panico e caos mentre, capaci di uccidere vite umane, risalivano il continente americano. Events occur in real time».

Dal punto di vista narratologico, in termini di teoria generativa³, questa nota mette già in gioco una serie di elementi. Vi è un Destinante iniziale: “alcuni membri della comunità scientifica brasiliana”. Vedremo tra poco come questo Destinante vada meglio considerato quale un Anti-destinante, mentre il ruolo di Destinante spetterebbe piuttosto a una serie di istanze naturali e vitali quali la “terribile serie di mutazioni non volute”. Nella misura in cui le api evocate dal titolo potrebbero essere protagoniste del racconto che stiamo per leggere, spetterà a loro il ruolo attanziale del Soggetto, il cui Oggetto di valore da conquistare sarà la possibilità di vivere una vita normale e organizzata. Per la loro natura di “api assassine”, tuttavia, la conquista da parte loro del proprio oggetto di valore comporta la perdita di un Oggetto di valore caro all'uomo (probabile Antisoggetto della vicenda) come la vita, o comunque una vita sufficientemente tranquilla.

È interessante osservare come – qui e in altri testi poetici contemporanei – le informazioni di carattere narrativo necessarie alla comprensione del testo (la base di quello che Geninasca 2000 chiamerebbe la *prensione molare*) vengano demandate a qualcosa di esterno. In questo modo, come vedremo meglio tra poco, il testo può dare per noto il racconto e concentrare la propria dinamica su altro. Molto spesso, nella tradizione occidentale, la lirica si fonda su una competenza narrativa già presente nel lettore, richiamata nel testo attraverso semplici accenni. Lo fa o affrontando situazioni standard (la tristezza, la solitudine, l'innamoramento...), o richiamando temi letterariamente assestati. Come ci ricorda variamente Culler (2015: p.e. 2), lo scopo della lirica non è quello di mettere in piedi una narrazione o una mimesi, bensì tipicamente di “rappresentare l'azione di un parlante finzionale” (dove *represent* può essere inteso non solo nel senso figurativo in cui si dice “che cosa rappresenta quell'immagine”, ma anche e soprattutto nel senso costitutivo in cui si dice “questo rappresenta un grande risultato per noi”). Liberarsi della necessità di raccontare può essere utile per concentrare l'attenzione del lettore sul modo in cui si sta parlando dei fatti, sul modo in cui il *parlante finzionale* li mette in scena. Demandando al paratesto l'informazione narrativa, il testo la può così dare per nota, proprio come se la situazione fosse standard o letterariamente assestata.

Date queste premesse, ecco il nostro oggetto di analisi, ovvero l'ingresso nel testo del poemetto di Raos, la prima sezione.

Fuori dal laboratorio.

1 Terra, terra, terra tremante, terrosa, terra
trema, trova, terra, torrente, torre, terragna, terra
tirata, tratta, stretta, terra, terramara
erra, rena, nera, nero, era

³ Si fa riferimento qui, evidentemente, alla teoria esposta in Greimas (1983) e alle sue conseguenze.

5 terra, la terra esplodeva, ancora una volta. Fiume dopo fiume, cratere per cratere,
la neve sfagliava da ogni parte, la terra segmentata, il ghiaccio stretto azzurro
nel giallastro tra le crepe aperti, spalancati, esplodono. La terra una febbricola,
la lava per risucchio aspira aria, la fa fossile inesplosa

mentre esplode, dalla fiamma, lo sciame delle api trasformate, irrompe al mondo
10 il loro codice genetico tagliuzzato per distruggere. Api esercitate. Api militari.
La fame divenuta collera, impazzite, falciano atmosfera per desiderare uccidere.
Tagliano aria e foglie, stridono contro i tronchi straziano

scoppiate via dal laboratorio-madre. Sono fame e morte.
Non possono nidificare, è gelo fuori: pertanto si posano in angoli battuti dalla fiamma,
15 come vespe, senza riduzione del battito le ali.
È senza ali, trasportate dallo sciame, che le riproduttrici in serie lo dirigono.

Partono stanotte. Notte, ora. Senza sonno
si stacca da una macchia di robinie questo sciame.
Fa notte.

20 Si precipita.

La piana sembra un mare che riposa, tanto è luna
trasparente sull'erba ricoperta dalla bianca
la leggera. Che si annera, d'improvviso,
non più neve – stormendo, tremolandola, una a una

25 la divorano. Una parla, stride, parla, ora: “Sono nata unicellulare,
sono stata creata come punto d'arrivo di un'accelerata
procreazione, di una nascita per celle in alveare...”
Divoravano. Puntano in picchiata sugli anfratti dove si nasconde il cibo,

il cibo vivo. “È vita questa? È vita non sapere?”
30 si avventano sugli animali in fuga, strazia, ora,
“non capire, ricordare, porta alla memoria, trasporto di nulla?”
taglia, sulla destra, verso dove in fuga

protegge roccia un orso piccolissimo, un mese forse,
“intanto che cadendo ai corpi ne desidero cibarmi”
35 già attaccate al muso piccolo, all'umido più dolorante e fragile,
“non sapere nulla della nascita, non appena nata, non più nata”

che guaisce acuminato, **ghiiii, ghiiii, ghiiii**, la zampa spastica

- “non più nata, non uscita, incresciuta”
stridi, cane, stridi, merda, stridi, trema, trema, cane,
40 “se pure riesce, incresce – a te riesce? – nascere”
- “ti mordo, mentre stridi, mentre mordo, cane, trema”
la zampa frenetica sul muso, già sanguina dagli occhi semiesplosi, sfrena,
“velenosa ti succhio col mio ventre, dal mio ventre”
gli frana dalla bocca insanguinata bava
- 45 avvelenata, velenosa, cede per liquami, non sfrena lo sfintere
in cui si insinuano. Ne masticano
la carne rossa di respiro, rosa palpito.
Si anneriscono le vene.
- Scossa, muore.

Una prima lettura del componimento conferma le indicazioni semantico-narrative suggerite dalla quarta di copertina, senza aggiungere elementi importanti. A livello dell’Oggetto di valore, che abbiamo riconosciuto nel vivere, incontriamo un’indicazione prevedibile, l’Oggetto di valore – se vogliamo – del programma narrativo d’uso più importante: il *nidificare* del verso 14. Nidificare è evidentemente la condizione per vivere una vita normale, da parte delle api. Del resto, le azioni descritte da questo brano iniziale del poemetto sono Acquisizioni di competenza ugualmente prevedibili, sulla base di quanto già noto: allontanarsi dal laboratorio-prigione, uccidere per mangiare.

Non c’è un vero e proprio sviluppo narrativo, in questi versi, così come pure non c’è nell’intero poemetto, solo alla fine del quale si intuisce che le api hanno potuto davvero nidificare, e quindi la loro Performance è riuscita. Con pochi e piuttosto scontati eventi, evidentemente la struttura narrativa non è che una base, sostanzialmente data per nota già quando il lettore inizia il proprio percorso, le cui tensioni vengono sfruttate in minima misura per gestirne l’attenzione.

Molto più rilevante, a questo scopo, è invece il percorso sia, da un lato, sonoro (fonetico e prosodico), sia, dall’altro, figurativo, realizzato dalla successione delle immagini descritte o evocate, dal modo in cui i diversi elementi della struttura narrativa profonda vengono ricorrentemente alla luce – senza una logica di successione narrativa, ovvero senza (se non occasionalmente) uno sviluppo temporale. Dal punto di vista retorico, l’intero poemetto appare come una sorta di riflessione ossessiva sul tema già posto dalla premessa in quarta di copertina, una sorta di analisi, dove i medesimi elementi ritornano varie volte visti come da prospettive diverse, e quindi caricandosi di sensi diversi.

Potremmo definire *musicale* la logica dello sviluppo di questo segmento, come del poemetto nella sua interezza. Gli elementi della struttura narrativa definiscono una serie di motivi (in senso musicale), che ricorrono nel corso dell’opera, trasformandosi per acquisizione di senso; mentre altri motivi sono di carattere fonetico e prosodico. Insieme, questi motivi ricorrenti e in evoluzione rendono *Le api migratori* una sorta di tessuto di echi, il cui movimento complessivo non è narrativo pur basandosi su un racconto, e nel quale il lettore viene trasportato in un percorso esperienziale di cui le parole sono la causa, non la descrizione.

Quello che faremo nelle pagine che seguono sarà di cercare di descrivere nel dettaglio questo percorso attraverso l'analisi della successione degli elementi semantici e fonici, secondo una logica non così dissimile da quella con cui si analizza una partitura musicale, dove gli elementi sono invece melodici, armonici, timbrici, agogici. La dimensione ritmica, in ambedue i casi, è un importante effetto di interazione degli elementi dei vari parametri in gioco.

Partiamo dal titolo: *Fuori dal laboratorio* imposta una situazione narrativa, che sarà poi quella sostanzialmente sviluppata anche dall'intero poemetto. Le api sono nate e cresciute in un laboratorio, e l'esserne fuori è la condizione affinché il loro programma narrativo abbia senso. La modalità aspettuale è di carattere (incoativo)-durativo, certamente non terminativo: la vicenda delle api viene colta nel suo divenire, di cui non fanno parte né l'inizio vero e proprio, cioè l'uscita dalla prigione, né la fine, ovvero la conquista di una condizione stabilmente vitale.

Il laboratorio è l'elemento umano, razionale, il luogo dell'Antisoggetto. Il titolo definisce dunque uno spazio qualificato per negazione: quello che *non* è lo spazio della progettualità umana.

In una logica musicale, quello definito dalla prima strofa (versi 1-4) potrebbe essere riconosciuto come un preludio, ovvero un luogo testuale dove il materiale tematico che sarà poi presentato e sviluppato più chiaramente in seguito si annuncia in una veste ancora confusa, quasi interrogativa. Quello che verrà si deve per ora al più intravedere, sospettare, senza troppa definizione, in modo che il fruitore possa essere messo in allarme, e quindi in un primo stato di tensione.

Questi quattro versi consistono di una ripetizione ossessiva della parola *terra* e dei suoi elementi fonemici: una distribuita paronomasia, insomma, sino all'anagramma. La terra è quindi, evidentemente, il primo e fondamentale luogo che si oppone al laboratorio, uno spazio specifico dell'azione del Soggetto, e che possiede per questo componenti euforiche, in quanto certamente elemento positivo nella conquista dell'Oggetto di valore. Si scoprirà più avanti (in una sezione successiva del poemetto) che queste api nidificano sotto terra, e che quindi la terra non è solo genericamente uno spazio *fuori dal laboratorio*, ma è lo spazio stesso in cui la Performance del Soggetto può arrivare a compimento, ed è parte di questo stesso compimento. Però al momento il lettore non lo sa, e non ha bisogno di saperlo per cogliere l'essenziale.

La ripetizione dei suoni *t*, *e*, *r* e *a* crea un tessuto piuttosto uniforme, in leggero disfacimento verso la fine della strofa (dove scompare la *t*), sul quale risaltano le leggere variazioni: tremante, terrosa, trema, trova, torrente, torre, terragna... Ciascuno di questi termini trova collocazione nel quadro narrativo già delineato: la terra (ora anche forse agente Aiutante, e quindi a sua volta Destinante del Soggetto) *trema* distruggendo il laboratorio, aprendo la via di fuga; oppure è *tremante* l'atteggiamento del Soggetto nell'approcciare, nel *trovare*, finalmente, la propria dimensione naturale, fuori dal laboratorio. *Torrente*, *torre* possono essere elementi del fuori, dell'ambiente naturale riconquistato. *Terrosa*, *terragna*, *tirata*, *tratta*, *stretta*, *terramara* sono altrettante qualificazioni euforiche di questo fuori; mentre nel quarto verso l'esplosione di energia creata dalla ripetizione ossessiva sembra andare verso il suo esaurirsi: è scomparsa la *t*, cioè il fonema più duro ed esplosivo; le parole sono di sole quattro lettere, e l'ultima di tre; la variazione tra loro è minima, e l'effetto è di anticlimax.

Nell'insieme, la successione fonetica e semantica produce uno stato sospeso, in cui emergono elementi riconoscibili e dotati di una certa coerenza, all'interno di un movimento parabolico, con ascesa e ridiscesa di intensità. Non ci sono verbi, e non c'è racconto in senso stretto. Più che trovarsi di fronte a una consequenzialità narrativa definita dalla successione delle parole, qui il lettore si trova immerso in un flusso abbastanza uniforme che è prima di tutto sonoro, dove gli elementi narrativamente significativi (e in quanto tali riconoscibili) emergono come sprazzi; una sorta di paesaggio sonoro e semantico solo parzialmente definito, che richiede, evidentemente, di arrivare a una migliore definizione.

Questa attesa suscitata trova soddisfazione con l'attacco della strofa successiva (versi 5-8). L'attacco è il medesimo, ma ora *terra* non porta più la maiuscola, a segno che va intesa come

collegata (con un violento enjambement) alla parola finale del verso precedente (*era/terra*). Per proseguire l'analogia musicale, l'effetto che si ottiene è simile a quello, utilizzato talvolta nei concerti barocchi, per cui la nota terminale di un movimento (solitamente quello lento), tipicamente una tonica, diventa senza soluzione di continuità la nota iniziale del movimento successivo (tipicamente più rapido). In questo modo si genera una forte sorpresa, perché il naturale rilassamento di una nota conclusiva (con risoluzione tonale complessiva del brano trascorso) si trasforma in attacco e nuova tensione. Il senso di quella nota va così improvvisamente e radicalmente reinterpretato. Allo stesso modo qui, la parola *era* sembrava la nota conclusiva di un movimento in calando, da intendersi come un sostantivo (l'espressione *era geologica*, tra l'altro, mette insieme in altro modo *era* e *terra*) o come una voce verbale di carattere evocativo; ma deve essere di colpo reinterpretata come parte di *era terra*, un predicato di cui tutto ciò che è venuto prima può essere inteso in qualche modo come soggetto. Insomma, se prima *era* appariva come il punto massimo dell'indeterminatezza, ecco che alla lettura dell'inizio del verso 5 siamo costretti a sentirla come l'attacco della fase di determinatezza, perché subito dopo è evidente che il racconto è iniziato davvero: ecco il motivo dell'esplosione (la *terra tremante*) chiaramente esposto, e la sua ripetizione chiaramente tematizzata (*ancora una volta*). Dalla quasi immobilità del flusso ossessivo delle ripetizioni siamo passati ora al momento dinamico, al movimento narrativo. E dal sentimento *immersivo* dei primi quattro versi, il quinto ci getta brutalmente *di fronte* alla descrizione degli eventi.

Ecco quindi che gli elementi che la prima strofa evocava nebulosamente diventano ora motivi chiaramente definiti, elementi narrativi: il *torrente* riemerge nel *fiume*, il *tremare* della *terra* nel *cratere*, la *stretta* diventa quella del *ghiaccio*. La ripetizione di suoni e sensi non smette, ma si distribuisce in espressioni dinamiche, evidentemente narrative. A confronto con l'immobilità tesa del preludio, questa apertura appare ancora più piena di movimento, ancora più esplosiva. Nel periodo che va da metà del verso 5 al verso 7, le ripetizioni (*fiume dopo fiume*, *cratere per cratere*) non si presentano più come gli elementi di una successione quasi immobile. Anzi, evocano con forza un movimento, uno spostamento che va da un fiume all'altro, da un cratere all'altro, e nella dinamica di questa corsa gli eventi si succedono drammatici, in un crescendo di asperità in cui il cambio improvviso (e antigrammaticale) di genere tra *crepe* e *aperti* conduce a una ripetizione in forte climax nettamente contrapposta a quella quasi immobile della prima strofa. Le paronomasie sono scomparse, sono scomparse persino le allitterazioni: il dinamismo è rafforzato dall'assenza di queste modalità di ripresa. Anche la cruciale parola *terra* vi appare una volta sola.

L'attacco del racconto, *trattenuto* nella prima strofa, produce nel lettore un analogo senso di dinamismo. L'azione ora c'è, ma la sua euforia implicita è costellata di espressioni disforiche: *cratere*, *sfagliava*, *ghiaccio stretto*, *giallastro*, *crepe*, *esplodono*. C'è un'euforia del male, insomma, una sorta di euforia del dolore. Manca ancora il Soggetto, di questa euforia disforica. Dovranno essere le api, lo sappiamo; ma il testo ancora non lo dice, ce lo lascia attendere, mantenendoci in tensione sull'entrata in campo del Soggetto narrativo.

Il periodo che inizia a metà del verso 7, prosegue, ripartendo da più in basso, lo spirito dinamico del precedente. Il crescendo si è concluso sull'esplosione; ora si riparte (di nuovo *la terra*, adesso dotata di articolo, a segno di una sintassi narrativa regolare stabilmente conquistata) dalla febbriola, un altro elemento disforico, ma al diminutivo.

All'inizio del verso 8 appare *la lava*, una figura sincretica – *terra resa liquida dal fuoco* – che si confronta con il quarto elemento naturale, l'*aria*. Siamo in piena natura, ora, decisamente fuori dal laboratorio; e anche in piena euforia del male, ma il crescendo è interrotto: l'esplosione del verso 7 diventa in fin di verso un *inesplosa*, e pure *fossile*, e quindi temporalmente immobile, eternizzato.

Sono tornate persino le paronomasie: *lava* ritorna foneticamente in *la fa*. E le allitterazioni: *aspira aria*, *fa fossile*.

Si tratta però di una riduzione solo temporanea dell'intensità tensiva. Anche qui, seppur con minore forza che quattro righe sopra, la fine della strofa che sembrava una clausola sintattica conclusa (*la fa fossile inesplosa*) viene riaperta dall'attacco della strofa successiva (*mentre esplosa*), richiedendo di essere reinterpretata, di nuovo come apertura di un'altra fase di violento crescendo. Dall'evocazione dell'*esplosione*, dalla *fiamma* nominata all'inizio del verso 9, ecco che finalmente esce *lo sciame delle api trasformato*, irruzione attesa del Soggetto narrativo. Esso *irrompe al mondo*, tuttavia, come *codice genetico tagliuzzato per distruggere. Api esercitate. Api militari*.

La scelta delle parole qualifica con esattezza il progetto che ha generato queste api, e il Destinante umano di una missione militare. Le api sono il prodotto di un'operazione scientifica, che mira a sfruttare la loro capacità militare e distruttiva. Salvo che gli eventi naturali hanno dato un destino nuovo allo sciame, che ora, se da un lato mira a farsi una vita tranquilla in un nido, dall'altra non può sfuggire alla propria vocazione assassina. Ed ecco così, nei versi 11 e 12, l'effetto della loro uscita all'aperto.

Nel verso 10, dopo la conclusione di alcuni periodi relativamente lunghi, appaiono due periodi brevissimi, senza verbo, contenenti delle semplici qualifiche delle api. Per un attimo, siamo tornati alla logica immobile dell'elenco dei primissimi versi, a una sospensione del medesimo tipo, con un effetto però molto diverso. Mentre là i termini erano generici e allusivi, qui ci sono due qualificazioni precise che riguardano un Soggetto narrativo ormai venuto chiaramente allo scoperto, che rimandano alla sua origine e al motivo del suo esistere (Manipolazione / Destinazione iniziale). Per questo le due qualificazioni sono separate dal punto, e non da semplici virgole. La pausa evocata attorno a loro è netta, perché anche se queste due clausole bloccano momentaneamente l'evoluzione degli eventi, la loro apparizione si carica di un rilievo molto forte.

È ancora una logica musicale. Una pausa improvvisa, con due accordi pieni e in fortissimo, che ferma momentaneamente un flusso rapido e di intensità ascendente, messa ulteriormente in rilievo proprio dalla sua momentanea staticità. Dopo di che il flusso riprende rapido, e la narrazione si rimette in moto. Nel verso 11 la concitazione degli eventi fa saltare gli articoli e i nessi preposizionali: *falciano atmosfera per desiderare uccidere*. L'euforia del male, del dolore, riprende appieno, con una sorta di tragico entusiasmo.

Il tema dell'esplosione apre anche la quarta strofa (verso 13): le api non sono scappate, bensì *scoppiate* via. Ed è qui che la progressione dei crescendo che ha caratterizzato il testo sino a questo punto finalmente rallenta, si ferma. La clausola *Sono fame e morte*, con cui si conclude 13, è analoga a quella con cui si concludeva 11. Quello che era emerso dinamicamente prima, all'interno del flusso rapido delle evocazioni narrative, viene staticamente ribadito ora, con termini esemplarmente disforici. La parola *fame* era già apparsa in 11; la *morte*, pur non essendo stata nominata esplicitamente, era implicitamente espressa da molte delle espressioni usate sin qui. Tre parole bisillabe, legate da somiglianze fonetiche: la dimensione statica, insomma, nella caratterizzazione che questo testo ci sta costruendo.

Col verso 14 il racconto riprende, ma la fase esplosiva è finita. Il *nidificare* è l'Oggetto di valore che il nostro Soggetto deve conquistare, e viene qui presentato al negativo, ancora come un'impossibilità. Andiamo dal gelo alla fiamma, due opposti altrettanto inospitali. La partenza viene descritta nel verso 16 senza essere nominata, attraverso l'evocazione del ruolo delle regine. Si noti, ancora, come l'insistenza di termini appartenenti a un lessico scientifico (*riduzione del battito, riproduttrici in serie*) tenga presente all'attenzione l'origine tecnologica del Soggetto, e la natura di Destinante dell'uomo (nella figura degli scienziati del Laboratorio).

Dopo tre strofe di versi lunghi o molto lunghi, la quinta è caratterizzata da versi brevi o brevissimi. Il crescendo dionisiaco è terminato, e con quello l'atmosfera di euforia tragica. Ecco ora delle clausole brevi, come altre che abbiamo già visto; ma di contenuto narrativo. Siamo evidentemente all'inizio di una nuova fase, con l'introduzione di un nuovo motivo: il viaggio. Riprendono discretamente le paronomasie (*partono stanotte. Notte, ora*; e poi *Senza sonno si stacca da una*

macchia), che sino a qui avevano caratterizzato i momenti evocativi e statici. Gli eventi sono quindi distesi, durativi – a dispetto di alcune espressioni di carattere puntuale (*si stacca, si precipita*) peraltro messe in parallelo ad altre che puntuali non sono (*Fa notte*).

Anche la brevità dei versi contribuisce al rallentamento ritmico. La pausa di fine verso fatta più frequente diminuisce la velocità della corsa verso il limite versale, che caratterizzava comunque i versi lunghi precedenti. I punti naturalmente qualificanti di inizio e fine verso sono più frequenti; nei versi 19 e 20 addirittura coincidono. Un'ipotetica lettura ad alta voce dovrebbe rallentare, in questa zona.

E il clima rilassato prosegue nella strofa successiva, dove i versi tornano ad allungarsi un poco, con cadenze quasi classiche (*La piana sembra un mare che riposa* è un perfetto endecasillabo *a majore*, come pure *trasparente sull'erba ricoperta*), termini classicamente lirici (*un mare che riposa, luna trasparente, la bianca la leggera*) e lirica l'atmosfera della pianura innevata illuminata dall'astro notturno. Rimane solo la vaga inquietudine di una sintassi leggermente difforme, quasi un preludio alla ripresa di una trepidazione più forte a metà di 23, con *l'annerarsi, d'improvviso*, per l'arrivo dello sciame. Ma ancora, per tutta la strofa si tratta solo di un'inquietudine. I termini *stormendo* e *tremolandola* sostengono questa crescita di agitazione, ma ancora in maniera leggera, mentre l'espressione con cui si conclude la strofa, *una a una*, appare loro in prima istanza legata, con un finale in leggero calando.

Salvo che, con un espediente già usato più volte, l'inizio della settima strofa ne ribalta il senso, configurandola come l'attacco di una nuova esplosione: *una a una la divorano*. Sull'arena lirica reirrompono di colpo la fame e la morte, con effetto (nuovamente) esplosivo. Ma non c'è seguito immediato, non c'è partenza di un nuovo crescendo di tragica euforia. Il tono cambia ancora: cinque parole uniformemente bisillabe (*Una parla, stride, parla, ora*) annunciano la presa di parola da parte del Soggetto. Sino a questo punto il Soggetto non era stato pienamente un Soggetto; quasi una forza naturale, un effetto sfuggito alle cause che lo avevano prodotto, dotato di *natura* (dover essere) più che di *volontà* (voler fare). In questo punto, di nuovo improvvisamente, il Soggetto acquisisce parola, e quindi coscienza, e quindi volontà. Ma non esprime volontà: qui come nei versi successivi le parole del Soggetto sono una riflessione interrogativa sulla propria origine e il proprio destino, un'interrogazione filosofica, quasi da coscienza cosmica – che si troverà intercalata con la crudezza e la violenza delle azioni da lui compiute. Anche il lessico del discorso diretto dell'ape è un lessico filosofico e scientifico, quasi un prodotto della sua medesima modalità di genesi.

Nei versi che seguono sino alla penultima strofa i frammenti del discorso diretto, astratti, filosofici, eterni, si troveranno alternati alla crudezza, in crescendo, dello strazio del piccolo orso, che culmina graficamente nell'enfaticizzazione tipografica del guaito (*ghiii, ghiii, ghiii*), e retoricamente subito sotto, al verso 38; qui la seconda persona (*stridi, cane, stridi, merda, stridi, trema, trema, cane*) sembrerebbe implicare che è l'ape che parla, ma questa sequenza si trova fuori dalle virgolette del discorso diretto che comunque la precede e segue. È di nuovo una sequenza di parole bisillabe, con un gioco di ripetizioni e paronomasie che ricorda quello dei primi versi, ma ora siamo in piena azione, in pieno effetto di crescendo di euforia del male. La differenza sta forse nel fatto che ora è *vita contro vita*, mentre nei primi versi appariva un mondo inanimato su cui si sarebbe stagliata la sola vita delle api.

È quindi nella strofa 11 (verso 41) che accade l'inversione, e il discorso diretto dell'ape si riempie dei termini violenti, a questo punto quasi una conseguenza filosofica delle riflessioni precedenti; e il discorso diretto e quello normalmente narrativo si allineano nel crescendo di crudeltà. Adesso il gioco paronomastico si è spostato dalla parte del crescendo; il ritorno ritmato di fonemi e di accenti scandisce con suoni spesso *aspri e chiocci* la progressione narrativa verso la morte del piccolo orso. Con la strofa 12 (verso 45) scompare il discorso diretto. L'ape è ormai del tutto identificata con la propria azione devastatrice. I versi si fanno progressivamente più brevi. La tensione si va dissipando in vista della conclusione inevitabile, che il verso 49 descrive in due parole: *Scossa, muore*. Ancora

due bisillabi in parallelo, con la stessa vocale centrale accentata. La fine della sezione, che comporta il voltare pagina e l'iniziare una sezione nuova, impone alla lettura una forte pausa, una provvisoria conclusione.

Le api migratori continua allo stesso modo, nelle sezioni successive, con questa alternanza di fasi fortemente tensive e fasi rilassate, quasi contemplative – senza sostanziale sviluppo narrativo, ma introducendo via via precisazioni e dettagli, punti di vista, riflessioni. Non è certo la tensione narrativa ad alimentare l'attenzione del lettore, visto che sin da prima dell'inizio sappiamo cosa succede, e i rari eventi non ancora anticipati (l'uccisione di un neonato, la conquista del nido) sono tutto sommato impliciti nelle premesse. Si tratta più di un testo argomentativo, in questo senso, che non di un testo narrativo – però non vi troviamo veramente nemmeno lo sviluppo di una tesi per arrivare a conclusioni. C'è piuttosto una serie di variazioni (in senso musicale) sul tema della violenza e della morte, del desiderio di vivere, e della drammaticità e del pericolo di questa commistione di tecnologia e natura sfuggita a ogni controllo.

È il modo in cui questi temi si intrecciano e rincorrono, dando vita a figure narrative e figure argomentative, che crea un ritmo complessivo – come quello che abbiamo descritto per questo segmento – di alternanze di tranquillità-normalità e parossismo-violenza, costruito in modo che le parti più drammatiche sembrano essere generate quasi automaticamente dalle tensioni implicite in quelle più tranquille. Non un ritmo narrativo, e nemmeno un ritmo argomentativo controlla queste pagine, ma l'alternarsi di eventi concitati e fasi più distese. Il testo è costruito in maniera da produrre fasi tensive e fasi rilassate nel lettore, proprio come fa un pezzo di musica, ma anche una rappresentazione teatrale. L'avvicinamento alla musica è però più esplicito, perché nel teatro – che pur accade in diretta, e in diretta coinvolge il suo spettatore – c'è comunque solitamente il racconto a condurre l'attenzione. In musica, invece, l'attenzione non viene trattenuta da quello che si racconta, perché solitamente non si racconta nulla, bensì dal modo in cui qualcosa di intrinseco si evolve, o si contrappone a qualcos'altro, con una forte dose di sintonizzazione con fenomeni ritmici di base (quelli su cui, tra l'altro, balliamo). L'ascoltatore viene insomma trascinato in un percorso emotivo su base sia compartecipativa (la sintonizzazione di base) che cognitiva (il riconoscimento degli sviluppi e l'attesa che ne consegue).

In poesia, e in particolare in questo lavoro di Andrea Raos, accade lo stesso; ma i materiali per mezzo dei quali il fruitore viene messo in gioco sono diversi da quelli musicali, e racconto e argomentazione si trovano tra questi. La costruzione di un percorso di senso mira certamente a una *coerenza* nel senso letterale di *stare assieme*, ma non necessariamente in quello più comunemente utilizzato di *identità semantica soggiacente*⁴. Certo, il percorso lungo il quale il lettore viene portato finirà anche per suscitare effetti di senso; e questi effetti contribuiranno a loro volta a caratterizzare il percorso, magari promuovendo implicitamente ulteriori effetti di senso. Sarebbe sbagliato tuttavia finalizzare la fruizione di un testo artistico alla semplice espressione di un senso; come altrettanto sbagliato sarebbe escluderne la possibilità. In questo senso la mia analisi, nei termini di Geninasca (2000), pur privilegiando evidentemente il lato della *prensione impressiva* (o *ritmica*), non evita gli aspetti che riguardano la *prensione semantica*. Un percorso esperienziale come quello che la fruizione di un testo produce è inevitabilmente anche un percorso cognitivo.

Di un testo poetico, infatti, non si dà riassunto. Il riassunto è l'espressione della pretesa che sia possibile cogliere un nucleo testuale, da cui l'intero testo emanerebbe per espansione. Ma io credo che un testo artistico non sia né l'espansione di un semema (cfr. Eco: 1979: 23) né quella di un quadrato semiotico (cfr. Greimas 1985: passim), quali potrebbero più legittimamente essere (ma anche questo con qualche perplessità) i più normali testi informativo-persuasivi. L'unico modo per non delegittimare il testo artistico è analizzarlo in quanto percorso fruitivo/interpretativo, come macchina per produrre senso, insomma; e non come senso già dato, nascosto *sotto il velame delli versi strani*.

⁴ Cfr. la nozione di *coerenza* proposta in Jullien (2015: 95-105).

Nel 1964, Susan Sontag già lamentava l'ossessione dell'*interpretazione* rispetto ai testi letterari, ormai impostasi a tal punto da portare talvolta gli autori stessi a produrli in funzione di un'interpretazione critica. L'accezione del termine *interpretazione* nell'uso della Sontag è diversa da quella di uso semiotico corrente, e più vicina semmai a quella dell'ermeneutica, e potrebbe essere considerata grosso modo equivalente a *trovare un senso nascosto profondo*. Nella prospettiva in cui si muove questo saggio⁵, l'eventuale *senso nascosto profondo* è interessante nella misura in cui il suo rinvenimento fa parte del percorso interpretativo, e quindi del percorso emotivo di fruizione del testo, ed è di conseguenza un semplice elemento – non sempre necessario – di quella macchina per produrre senso di cui cerchiamo di chiarire il meccanismo.

Bibliografia

- BARBIERI, D. (2004) *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Milano, Bompiani.
- BARBIERI, D. (2011) *Il linguaggio della poesia*, Milano, Bompiani.
- CULLER, J. (2015) *Theory of the Lyric*, Cambridge Mass., Harvard University Press.
- ECO, U. (1979) *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani.
- GENINAASCA, J. (2000) *La parola letteraria*, Milano, Bompiani (a cura di I.Pezzini e M.P.Pozzato, tit. orig. *La parole littéraire*, Paris, PUF 1997).
- GREIMAS, A.J. (1985) *Del senso II. Narratività, modalità, passioni*, Milano, Bompiani (trad. di P.Magli e M.P.Pozzato, tit. orig. *Du sens 2*, Paris, Seuil, 1983).
- JULLIEN, F. (2015) *De l'Être au Vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*, Paris, Gallimard.
- RAOS, A. (2007) *Le api migratori*, Napoli, Oèdipus.
- SONTAG, S. (1967) *Contro l'interpretazione*, Milano, Mondadori (trad. di Ettore Capriolo, tit. orig. *Against Interpretation*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1964).

⁵ Ma vedi anche l'insistenza di Culler (2015: p.e. 7) sulla componente rituale della poesia, molto ribadita pure in Barbieri (2011).