on a wide range of examples, presents insights into the structure of the *Orlando Furioso* and judicious observations on the sense of harmony that pervades that major Renaissance work.

JULIUS A. MOLINARO

University of Toronto

RENATO BARILLI. *Viaggio al termine della parola. La ricerca intraverbale*. Milano: Feltrinelli, 1981. Pp. 122.

"La letteratura sta vivendo una delle crisi più gravi di tutti i tempi: crisi dovuta a ragioni tecniche tanto interne quanto esterne." Senza lasciare spazio a nessuna ambiguità, con queste parole Renato Barilli apriva la sua relazione al congresso di Orvieto nell'aprile 1976 sul tema "Lettura/scrittura," e forniva poi due ipotesi per uscire dal profondo esaurimento in cui la letteratura si trovava immobilizzata. Si trattava secondo l'autore di abbandonare l'ambito consueto della frase e valorizzare ed approfondire una sperimentazione già in atto che aveva intrapreso la strada della iper-segmentazione o della ipo-segmentazione. Bisognava in altre parole, per superare i confini usurati della frase, lavorare in una prospettiva "iper-letteraria" tramite un calcolato e dissacrante montaggio di stereotipi, di unità letterarie precostituite o di materiale desunto dall'area del Kitsch.

L'altra ipotesi era quella di bombardare, infrangere il lessema fino al limite di sopportazione frantumandolo nelle sue componenti minime. Si doveva applicare alla letteratura "una specie di fissione dell'atomo, alla ricerca di particelle sempre più primarie, e quindi capaci di liberare energia in grado sempre maggiore."

Nel suo ultimo volume, *Viaggio al termine della parola. La ricerca intraverbale*, Barilli con la sua immanicabile sistematicità e lucidità riprende tale discorso e ci offre non solo uno studio teorico tra i più stimolanti di questi ultimi anni ma anche una accurata selezione di testi-campione adoperati come pratiche d'analisi e come antologia esemplificativa della produzione intraverbale.

La premessa fondamentale da cui parte il saggio è che le operazioni di tipo semantico e sintattico condotte nei confronti della frase hanno raggiunto un tale grado di logoramento ed obsolescenza per cui se si vuole recuperare uno spazio originale del linguaggio letterario — sia poetico che narrativo —, occorre lavorare al di sopra o al di sotto dell'enunciato tradizionale. Operare al di sopra della frase significa neutralizzarla al suo interno, "accettandola così come si dà" — scrive l'autore —, "senza più affannarsi nel tentativo, impossibile, di conquistare effetti nuovi col manipolarne semplicemente gli elementi costitutivi. Sarebbe meglio, anzi, prenderla in qualche versione delle più ovvie e banali, in qualche sua veste stereotipata e concentrare invece ogni attenzione alla saldatura reciproca di diverse frasi, ciascuna debitamente neutralizzata." Con la seconda operazione, lavorare al di sotto della frase, vuol dire sperimentare all'interno della parola, "senza più rispettarne l'intangibilità," sottoporla a "fratture e segmentazioni . . . scinderne il corpo radicale, il nocciolo lessematico, dalle appendici morfologiche" o frantumarla selvaggiamente in sillabe e fonemi fino ad oltrepassare la soglia della pertinenza linguistica e approdare alla sua unità minimale, la lettera.

Quest'ultima ipotesi, che Barilli sembra avanzare come la più ricca di possibilità espressive, può provocare uno slittamento dall'era linguistico-letteraria ed inoltrarsi nei territori del rumorismo musicale o della ricerca visuale stabilendo di conseguenza una dinamica intercomunicazione fra varie arti o un produttivo passaggio da un'arte all'altra.

L'autore, — e qui Barilli mette a frutto la sua solida conoscenza interdisciplinare di critico d'arte e di studioso di letteratura ed estetica — comunque, tiene a precisare che sebbene tale sperimentazione implichi un superamento delle distinzioni tradizionali delle zone artistiche, tuttavia non le cancella, ma trova per "ognuna di esse l'opportuna collocazione e sistemazione topologica, pur entro una scala continua."

A rendere praticabile la suddetta operazione interviene lo sviluppo tecnologico di mezzi come nastri elettromagnetici, dischi, fotocopie, videotape, riproduzioni in fac-simile. Inoltre, tramite le ricerche intraverbali, la tecnologia o più precisamente l'elettronica contribuisce alla realizzazione di quel paradiso postgutenbergiano che ci libera dal principio di prestazione e ci autorizza, secondo le profetiche anticipazioni di McLuhan e Marcuse, a "praticare i piaceri dell'omofonia, dei lapsus, dei motti di spirito, senza più sottostare alle penose restrizioni dei significati." Le pratiche intraverbali con la loro alta ambiguità e virtuale polisemia non permettono una passiva decodificazione ma trasformano il destinatario in produttore in quanto si presentano essenzialmente come modelli da riscrivere o da praticare, magari anche oralmente, in maniera personale e creativa. Esse contribuiscono di conseguenza ad una salutare democratizzazione della letteratura.

Se la lontana matrice teorica dell'intraverbalismo può essere ricondotta secondo Barilli ad alcune scoperte di Saussure relative ai richiami omofonici — paragrammi, ipogrammi —, o di Freud nelle sue indagini sui lapsus e i motti di spirito, quella pratica è riconducibile alle esperienze delle avanguardie storiche, Futurismo e Dadaismo in particolare. Autori come Balla, Marinetti, Depero, Chlebnikov, Krucenyh, Schwitters ed altri pervengono a chiari risultati di intraverbalismo e contribuiscono a mettere in crisi le risorse tradizionali della frase. Spetta, comunque, ad un narratore il merito di aver portato le ricerche delle avanguardie storiche ad uno stadio conclusivo e riassuntivo. Avvalendosi di un "paziente, indefesso, sfibrante laboratorio" linguistico, James Joyce con il suo *Finnegans Wake* ci fornisce uno dei più alti risultati di procedimenti intraverbali mai raggiunti.

In ogni caso, Barilli specifica a più riprese, che non intende condurre una ricerca storica del fenomeno in questione, quanto dimostrare che "il campo intraverbale è una realtà presente, insistente, ingombrante, praticabile, affidabile," insomma, non più un caso di emarginata o semiclandestina sperimentazione ma una pratica capace di una forte incidenza sulla produzione letteraria.

Per comprovare tali convinzioni, l'autore ci presenta vari raggruppamenti o caselle classificatorie di pratiche intraverbali emerse soprattutto nell'ultimo decennio e ci offre allo stesso tempo, tramite sottili analisi testuali, una precisa differenziazione di procedimenti tecnici adottati dai diversi operatori. Dall'esperienza intraverbale dei Novissimi, — i rimari di Porta, le tecniche paragrammatiche e paronomastiche di Sanguineti, gli iper-segmenti di Balestrini, la violenta incongruità semantica di Giuliani, — Barilli passa alle formazioni neoplastiche di autori come Ruffati, Toti e Viviani in cui assistiamo ad una continua dilatazione del campo linguistico tramite formazioni neologistiche, babelica confluenza di linguaggi settoriali o onirismo linguistico.

Sotto la categoria "scatola del meccano," l'autore esamina quelle tecniche che fanno leva su varie suggestioni omofoniche e costringono il testo a generarsi seguendo vari incastri allitterativi. È il caso di poeti come Coviello, Miranelli e Baudino. Dopo l'analisi dei "testi-spartito" di un Monari o di un Cappi che puntano su effetti "concreti," Barilli conclude con le ricerche che si spingono "oltre la soglia della lettera" e aggrediscono l'unità del fonema o del grafema. È il caso di Lora Totino, Spatola, Patella, Mesciulam i quali puntano su detriti di sonorità o sulla "sensualità" del materiale grafico per cui "si perdono gli ultimi bagliori dell'espressività affidata al sistema delle lettere, all'alfabeto fonetico" e si aprono "altri territori, ove non c'è più alfabeto, ma scrittura iconica, segnicità od altro titolo."

Sempre attento a cogliere i percorsi del nuovo e a proporre principi ed orientamenti capaci di stimolare un dinamico e salutare rinnovamento dei processi creativi, Barilli ancora una volta ci ha fornito uno studio che è insieme analitico e teorico, guarda ai risultati ma è allo stesso tempo programmatico. A tutti quelli ancorati alle forme cristallizzate e rassicuranti della tradizione, immobilizzati in schematismi riduttivi, quelli insomma che considerano la letteratura un *hortus conclusus*, questo libro può provocare, nelle migliori delle ipotesi, solo le vertigini. Agli altri, non chiusi in soluzioni dogmatiche e totalizzanti, esso può offrire una vera rivelazione delle attuali metamorfosi letterarie ed una sintetica visione del loro continuo divenire.

JOHN PICCHIONE

York University

PIRANDELLIANA

(a cura di Antonio Alessio)

ALFONSO GAGLIO. *Pirandello dopo*. Edizioni Celebes, 1980. Pp. 37.

Se mi venisse chiesto quale possa essere la formula nella quale identificare meglio il complesso pensiero pirandelliano, risponderei probabilmente: la coscienza della perdita della propria identità.

L'abisso si apre quando l'individuo si scopre non più "uno," ma "centomila." Da qui lo struggimento, la disperazione, il dolore. L'uomo anela a questa unità dalla quale dipende. Il momento in cui egli prende coscienza della limitatezza o illusorietà di essa, nasce il dramma. L'uomo vuole darsi una forma, ma essa gli causa nello stesso tempo la morte. Pirandello, in uno dei suoi foglietti, sostiene — sulle orme di Spinoza — che ogni affermazione è negazione. Perché l'essere vivesse bisognerebbe che s'uccidesse di continuo ogni forma; d'altra parte senza forma l'essere non vive, da qui l'eterna contraddizione.

Da questo concetto direi si muova la tesi che coraggiosamente quanto lucidamente Alfonso Gaglio persegue nel suo atto unico *Pirandello dopo*. Il Gaglio, autore tra l'altro di versi forti e densi di significati metaforici (*Dentro l'ombra*), con questo interessante atto unico riprende e sviluppa in termini drammatici questo conflitto.

In una stazione si danno convegno alcuni personaggi pirandelliani, di cui si fa portavoce (e protagonista) *l'uomo dal fiore in bocca*. Egli si sente imprigionato