

Mariacristina Natalia Bertoli

*Il poeta apprendista stregone*

*Magia nella poesia americana contemporanea*

I. L'INDOVINELLO LETTERARIO COME GIOCO DI PRESTIGIO: QUANDO GLI OGGETTI DESIDERANO, PARLANO, SVANISCONO

L'indovinello letterario, così come quello folklorico, s'impenna sull'interazione di tre attori: l'autore che occulta un oggetto nelle pieghe del tessuto verbale, il fruitore che cerca e riconosce quest'oggetto nella (tentata) risposta e, infine, l'oggetto in apparenza mancante che viene nascosto nel testo e rivelato nella risposta. Il presente contributo si prefigge lo scopo d'investigare le dinamiche dell'interazione tra questi tre attori mettendo in rilievo le componenti magico-occulte che permeano il genere letterario dell'indovinello sin dai suoi albori. L'oggetto del nostro studio è soprattutto la poesia americana contemporanea, nella quale i giochi di parole sono particolarmente caratterizzati dalla coscienza della smaterializzazione della *res* nella sua contingenza e della sua ri-materializzazione in veste più eterea, flessibile e universale di rappresentazione verbale scritta.

Un esempio di questa trasformazione materica dell'oggetto nell'indovinello letterario americano è *Anecdote of the Jar* di Wallace Stevens (in *Harmonium*, 1923). La domanda implicita sulla quale il testo si basa è elementare: che cos'è un barattolo (*jar*)? Un barattolo è un ricettacolo che assolve la funzione di contenere qualcosa; esso esiste in virtù di quel contenuto variabile, e di per sé non ha un significato proprio. La fluidità del suo significato è massimizzata all'interno del testo grazie al fatto che il barattolo in questione non è un oggetto tangibile, ma una rappresentazione verbale, ovvero la parola (e non l'oggetto) 'barattolo'. Nel momento stesso in cui il barattolo è diventato linguaggio, la sua materialità si è trasformata ed ha acquistato il potere di trasformare a sua volta tutto ciò che la circonda («It made the slovenly wilderness / Surround that hill», «It took dominion every where», vv. 3-4, 9)<sup>1</sup>. Nel linguaggio verbale, il barattolo che è «round on the ground» («rotondo sulla terra», v.7) viene assimilato alla terra (*ground*) e si rivela così essere un oggetto di *terracotta* – o, in latino, un *fictilis*, una creazione dell'uomo che, per estensione tanto logica quanto etimologica, è essenzialmente una finzione (*fictio*). Questa finzione è quella del barattolo *nel* linguaggio, il quale non è l'oggetto tangibile ma un significante, una finzione di realtà che significa invece di essere. L'identificazione tra il barattolo ed il significante è particolarmente rilevante, in

---

<sup>1</sup> «Fece in modo che la landa incolta / Circondasse quella collina», «Prese dominio in ogni dove»; t.d.r.

quanto (esattamente come un barattolo) il significante è un recipiente che esiste solo in virtù di contenere qualcosa – il contenuto, ovvero il significato.

*Anecdote of the Jar* esemplifica le dinamiche della trasformazione dell'oggetto in rappresentazione attorno alla quale s'impenna l'indovinello letterario; tuttavia, questa poesia non può essere considerata come un indovinello *stricto sensu*. L'indovinello propriamente detto, infatti, implica un occultamento che, nella maggior parte dei casi, trova espressione nella forma retorica del quesito. Tale occultamento mira ad un esito catartico attraverso il riconoscimento dell'oggetto 'nascosto', ovvero innominato – un riconoscimento che spesso avviene quando il lettore cambia prospettiva e, al posto di concentrarsi sull'oggetto mancante (*signatum*), si focalizza sul nome omesso (*signans* o significante). In altre parole, l'autore dell'indovinello nasconde l'oggetto concreto nelle pieghe del linguaggio per rivelarlo poi come rappresentazione linguistica caratterizzata da una fisicità meno palpabile e dalla capacità lacaniana di creare catene di connessioni attraverso lo «scivolamento incessante del significato sotto il significante».<sup>2</sup> La rappresentazione del linguaggio, dunque, trasforma la realtà, la smaterializza e la ricrea in una forma più flessibile, diramata ed immanente come in un gioco di prestigio. In questo frangente, l'indovinello presenta molti punti di contatto con il gioco del cucù, in cui l'adulto (o, in questo caso, il poeta) nasconde al bambino (il lettore) il viso a lui familiare rendendolo così irriconoscibile finché non viene nuovamente svelato – spesso ingenerando nel bambino una sensazione di sollievo, poiché attraverso il gioco del cucù (così come quello del rocchetto descritto da Freud in *Aldilà del principio di piacere*) il piccolo impara a padroneggiare il dolore della separazione dalle persone care, ovvero a gestire emotivamente la perdita attraverso la catarsi del ritrovamento finale.

Affinché il processo di riconoscimento in atto nell'indovinello raggiunga questo scopo catartico, è necessario che l'oggetto in questione non sia sconosciuto a colui a cui viene posto il quesito. Al contrario, il piacere intellettuale che deriva da questo gioco verbale è proprio quello di trovarsi di fronte a qualcosa di noto i cui contorni sono resi sfumati e opachi dal linguaggio. E' però proprio grazie allo strumento linguistico che offusca l'oggetto-significato che si percepisce l'oggetto-significante (ovvero la rappresentazione linguistica) come un'entità dotata di materialità e volontà propria. Il linguaggio verbale instilla la vita nell'oggetto e lo trasforma in quella creatura animata che è la rappresentazione. Probabilmente, questo è il motivo per cui molti degli oggetti misteriosi degli indovinelli parlano in prima persona presentandosi come forme di vita che desiderano essere identificate attraverso il loro nome, il quale spesso costituisce la risposta al quesito dell'indovinello. Due esempi di oggetti parlanti e desideranti nella poesia americana

---

<sup>2</sup> Cfr. Lacan 1974, 497.

sono l'asclepiade (*milkweed*) e la pietra (*stone*) di *Two Voices in the Meadow* di Richard Wilbur (*Advice to a Prophet and Other Poems*, 1961). L'unico elemento che distingue questo breve componimento in due sezioni da un indovinello letterario vero e proprio è il fatto che l'identità degli oggetti parlanti è svelata sin dall'inizio, facendo così venire meno il processo complementare di occultamento e rivelazione linguistica che costituisce il nerbo dell'indovinello.

Ciononostante, le descrizioni fornite dalla pianta e dalla pietra suonano straordinariamente simili al testo di un indovinello del tardo poeta latino Simposio, *Lapis* ('pietra', ovvero *stone* in inglese) tradotto da Wilbur all'interno della sequenza *Twelve Riddles from Symphosius* (*New Poems*, 2004). Ipotizzando che il lettore anglofono medio non sia abbia una padronanza del latino tale da riconoscere immediatamente nel titolo la risposta all'enigma, questo breve testo presenta un oggetto misterioso che, nell'autodescrivere in termini ambigui, sollecita una risposta da parte del lettore riguardo la propria identità. Gli indizi volutamente oscuri che esso fornisce sono «Like old Deucalion, I was not drowned» (v. 1), «Though hard, I'm cousin to the spongy ground» (v.2) e «Without my S, I am a kind of sound» (v.3).<sup>3</sup> Per poter risolvere il mistero, il lettore deve conoscere il mito di Deucalione e Pirra, che, dopo essere sopravvissuti al diluvio, si dice avessero ripopolato il mondo trasformando pietre in esseri umani con l'aiuto degli dei (si vedano le *Metamorfosi* I.313-415). E cos'è che, «per quanto duro» è «germano della spugnosa terra» (v.2)? Potrebbe essere *rock* (roccia), ma il terzo indizio falsa questa ipotesi in quanto la parola *rock* non contiene alcuna S. Di conseguenza, la risposta corretta sarà il suo sinonimo *stone* (pietra), che – se privato della S iniziale – diventa *tone* («a kind of sound», v.3) e che in latino si traduce precisamente come *lapis*. È interessante notare come la soluzione dissolva l'illusione che la voce parlante appartenga all'oggetto-pietra *in absentia*, rivelando invece che a parlare è il segno-pietra (la parola *stone*) che è stata omessa dal testo. È solo spostando lo sguardo dal livello del significato a quello del significante che i contorni dell'immagine verbale si definiscono e ci restituiscono la parola *stone* nella sua eterea materialità di rappresentazione, la quale obbedisce a leggi meno ferree della fisica della materia di quanto non faccia l'oggetto 'scomparso'.

## II. L'EPIGRAFE COME ORIGINE DELL'INDOVINELLO LETTERARIO: LA SPARIZIONE DELL'OGGETTO E LA SUA TRAS MUTAZIONE IN LINGUAGGIO

Alla luce del parallelo tra *A Stone* e *Lapis*, sia il monologo drammatico pronunciato dalla pietra in *Two Voices in the Meadow* che la traduzione del testo di Simposio corrispondono alla forma classica dell'indovinello letterario, il quale – al

---

<sup>3</sup> «Come il vecchio Deucalione, non sono annegata», «Per quanto dura, sono germana della spugnosa terra», «Senza la mia S, sono un tipo di suono», t.d.r.

contrario del suo corrispettivo folklorico – è caratterizzato proprio dalla voce in prima persona dell'entità da indovinare. Una rassegna di *corpora* d'indovinelli folklorici rivela che la descrizione in terza persona è di gran lunga prevalente rispetto alla prima persona, che invece costituisce l'ampia maggioranza all'interno di raccolte letterarie come i sopra citati *Ænigmata* di Simposio (IV-VI secolo d.C.) o il Codice Exeter (ca. 965-975 d.C.). La nostra ipotesi è quella che esista un legame di causalità tra la forma scritta dell'indovinello letterario e la funzione di oratore svolta dall'oggetto 'scomparso' all'interno del testo. Tale ipotesi è avvalorata da Patrick J. Murphy, che in *Unriddling The Exeter Riddles* ha sottolineato le implicazioni magiche attribuite agli oggetti parlanti degli enigmi del Codice di Exeter: «[...] la soluzione viene messa a fuoco all'improvviso e rivela il grande stupore di un oggetto apparentemente ordinario. [...] Spesso animato o dotato di favella affinché possa raccontare la propria storia [...], ognuno di questi articoli in apparenza banali [una campana, un pozzo o un libro], viene definito come un "wunderlicu wiht", una creatura meravigliosa, un qualcosa di prezioso e insolito» (7, t.d.r.).

Tanto gli oggetti evocati nel Codice di Exeter quanto le strategie verbali impiegate per evocarli rimandano ad alcuni testi raccolti nell'Antologia Palatina, un florilegio di poesia epigrammatica greca che copre un lasso di tempo dal periodo classico fino all'epoca bizantina. Si veda per esempio l'indovinello 5 del Codice di Exeter (tradotto dall'anglosassone da Kevin Crossley-Holland), la cui soluzione è 'scudo':

I'm by nature solitary, scarred by iron  
and wounded by sword, weary of battle.  
I often see the face of war, and fight  
hateful enemies; yet I hold no hope  
of help being brought to me in battle  
before I'm cut to pieces and perish.  
At the city wall sharp-edged sword,  
skillfully forged in the flames by smiths,  
bite deeply into me. I must await  
a more fearsome encounter; it is not for me  
to find a physician on the battlefield,  
one of those men who heals wounds with herbs.  
My sword wounds gape wide and wider;  
death blows are dealt me by day and by night.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> «Sono per natura solitario, sfregiato dal ferro / e ferito dalla spada, stanco della battaglia. / Vedo spesso il volto della guerra, e combatto / odiosi nemici; tuttavia non accarezzo la speranza / che alcun soccorso mi venga portato in battaglia / prima che sia fatto a pezzi e perisca. / Lungo le mura della città la spada dalla lama affilata, / forgiata con sapienza nelle fiamme dai fabbri, / affonda profondamente nelle mie carni. Devo aspettare / un incontro più terribile; non sta a me / trovare un

Analogamente, molti testi raccolti nell'Antologia Palatina presentano scudi animati che parlano in prima persona; in particolare, VI.125 (Mnasalca) e VI.127 (Nicia) ben si prestano ad un paragone con l'indovinello letterario, in quanto in nessuno dei due appare la parola 'scudo'.<sup>5</sup> Poichè lo 'scudo'-segno è stato omesso dal testo, questi due componimenti sono indistinguibili dagli indovinelli letterari propriamente detti. Tuttavia, questi non erano originariamente né poesie né indovinelli, ma epigrafi, cioè iscrizioni su oggetti trascritte e raccolte nell'antologia solo in un secondo momento.

Le epigrafi occupano un'ampia sezione del Libro VI dell'Antologia Palatina, ma anche altri libri di questa raccolta contemplano la presenza di oggetti parlanti quali chiese (I.11, 12, 13), templi (I.97) o mele (V.80). Tra questi, vale la pena soffermarsi sull'epigrafe VI.113 di Simmia Grammatico: «Solevo essere uno dei due corni d'uno stambecco dal lungo crine, inghirlandato di verdi foglie; ma ora l'artigiano mi ha adattato per Nicomaco, allungando su di me il forte tendine di un bue dalle corna ricurve» (t.d.r.). La 'soluzione' a quest'epigrafe trascritta coincide con l'arguire che il corno in questione fosse usato come gancio per ghirlande prima di essere trasformato in arco. Di conseguenza, questo testo può essere considerato come complementare agli indovinelli 14 e 80 del Codice di Exeter, i quali descrivono le funzioni e gli usi di un corno senza però mai nominarlo. Inoltre, può essere visto come un antesignano dell'indovinello 23, nel quale l'oggetto-arco (sul quale nelle epigrafi era incisa l'iscrizione) è andato perduto e si è trasformato nel segno-arco nascosto nelle pieghe del testo in forma di anagramma: «Wob is my name, if you work it out» (v.1, *bow* = 'arco').<sup>6</sup> L'aspetto più interessante della filiazione dell'indovinello letterario dall'epigramma è che l'origine della sua enigmaticità coincide con la sparizione dell'oggetto materiale sul quale l'epigrafe era inizialmente iscritta. In altre parole, la sua natura di rappresentazione intrinsecamente ambigua prende origine dalla sparizione dell'oggetto tangibile all'interno del linguaggio, nonchè dalla sua trasformazione nella rappresentazione sfocata del linguaggio stesso, come avviene nel caso di questo anagramma. L'oggetto-arco scomparso nella sua materialità è diventato linguaggio, e come tale

---

medico sul campo di battaglia, / uno di coloro che curano le ferite con le erbe. / le mie ferite di spada si aprono sempre più; / colpi mortali mi vengono inferti giorno e notte», t.d.r.

<sup>5</sup> VI.125: «Ora giaccio qui, lontano dalla battaglia, io che sovente ho protetto il bel petto del mio signore con le mie terga. Sebbene ricevendo frecce dalla lunga gittata e temibili pietre a migliaia e lunghe lance, affermo di non aver mai lasciato il lungo braccio di Cleito nell'orribile frastuono della battaglia»; VI.127: «Così un giorno mi toccò in sorte di lasciare l'orrendo campo di battaglia e ascoltare il canto e le danze delle fanciulle attorno al tempio di Artemide, dove Episseno mi ripose quando la senilità cominciò a consumare le sue membra», t.d.r.

<sup>6</sup> «*Wob* è il mio nome, se riesci a distinguerlo», t.d.r.

ha acquisito un'altra materialità, più eterea e flessibile, attraverso la forma scritta del segno-arco, *bow*.

La genealogia dell'indovinello letterario fin qui tracciata richiede una precisazione. L'indagine condotta sulla derivazione dell'indovinello letterario dall'epigrafe non copre tutta la fenomenologia possibile di indovinelli letterari. La nostra teoria è che l'ampia maggioranza (non l'intera gamma) degli indovinelli letterari sia di origine epigrafica, come dimostrano l'accento posto sulla materialità dell'oggetto scomparso, la voce in prima persona dell'entità da indovinare e il progressivo spostarsi dell'enfasi dalla materialità dell'oggetto rappresentato (*in absentia*) a quella dell'oggetto rappresentante (il verbo scritto, che, seppur in *praesentia*, rimane una presenza traslucida alla quale non si fa caso se non quando lo sguardo viene costretto a spostarsi dal significato al significante). Dal punto di vista storico, l'enfasi crescente posta sulla corporeità delle scrittura a scapito di quella dell'oggetto originario ha portato allo sviluppo di due generi all'interno della tradizione degli indovinelli letterari epigrafici. Da una parte, si vede un genere d'indovinello che richiama l'attenzione del lettore sulla propria composizione e la propria materialità scrittoria – quello che nella definizione data da Dieter Bitterli è noto come «scribal riddle»,<sup>7</sup> la cui nascita ha coinciso con lo sviluppo della cultura del libro in Europa intorno all'anno 1000. In quell'epoca, la diffusione del libro grazie al lavoro degli amanuensi gradualmente plasmò una nuova consapevolezza della fisicità del testo scritto, che – come per miracolo o per magia – permetteva al verbo di farsi carne nella materialità della pergamena. Una tale consapevolezza contribuì allo sviluppo del secondo dei generi che caratterizzano la tradizione dell'indovinello letterario epigrafico, ovvero quello in cui l'accento è posto sulla fisicità dell'oggetto-*signans* piuttosto che su quella dell'oggetto-*signatum*, ovvero sulla materialità del significante come entità fisica, duttile e dramata nella quale si è trasformata la materialità più evidente ed elementare dell'oggetto 'scomparso'. Questo genere d'indovinello – al quale attribuiamo la dicitura di 'logografico' – permea un'ampia sezione della poesia ad indovinello della tradizione americana contemporanea in diverse forme, tra cui il *Sachrätsel*, il logogrifo *stricto sensu* e l'enigma alfabetico.

---

<sup>7</sup> «Gli indovinelli del Codice di Exeter spesso ci invitano a prestare attenzione all'atto stesso di porre un indovinello e di risolverlo, di scrivere e di leggere. [...] Dalla fine del decimo secolo, quando il Codice di Exeter fu compilato, la poesia anglosassone era diventata sotto molti aspetti un'impresa libresca in sé stessa, e questo è precisamente ciò che emerge dal filo rosso che lega un intero gruppo d'indovinelli aventi per tema la tecnologia della scrittura e la produzione di libri. Questi sono gli 'scribal riddles', i cui argomenti spaziano dalla fabbricazione della pergamena al codice finito, passando per il calamo, la penna e il calamaio» (135, t.d.r.).

### III. LA TRADIZIONE LOGOGRIFICA AMERICANA: QUANDO LE LETTERE DELL'ALFABETO DIVENTANO CREATURE ANIMATE

La denominazione di *Sachrätse*<sup>8</sup> designa quegli indovinelli che sono orientati puramente alla materialità dell'oggetto scomparso senza che la soluzione dell'enigma richieda di spostare lo sguardo dal significato al significante attraverso giochi di parole o sensi figurati. Un esempio di questo tipo d'indovinello è l'*Ænigma VI* di Simposio, così tradotto da Richard Wilbur in *Some Riddles from Symphosius (New and Collected Poems, 1987)*: «Earth gave me body; strong through fire I am; / Earth bore me, but my home is ever on high; / Though moisture drenches me, I soon am dry».<sup>9</sup> L'oggetto parlante in questione è una tegola: questo tipo di *Sachrätse* è il più vicino che si possa concepire all'origine epigrafica dell'indovinello letterario, in quanto rimanda ad un oggetto iscrivibile e 'scomparso' che parla in prima persona e si descrive senza alcun indizio che devii l'attenzione dalla tegola-*signatum* alla 'tegola'-*signans*. Tale tipo di indovinello è esemplificato nella poesia americana contemporanea da alcuni componimenti di Brad Leithauser come i *Periodic Riddles (Toad to a Nightingale, 2007)*, i quali analogamente presentano oggetti inscrivibili 'scomparsi' la cui voce è rimasta in forma di testo scritto che si rivolge direttamente al lettore. Un altro esempio di *Sachrätse* contemporaneo è *A Riddle* di Richard Wilbur (*Walking to Sleep: New Poems and Translations, 1969*), la cui soluzione è *campfire*, 'fuoco da campo':

Where far in the forest I am laid,  
In a place ringed around by stones,  
Look for no melancholy shade,  
And have no thoughts of buried bones;  
For I am bodiless and bright,  
And fill this glade with sudden glow;  
The leaves are washed in under-light;  
Shade lies upon the boughs like snow.<sup>10</sup>

La questione dell'iscrivibilità dell'entità 'scomparsa' da indovinare conduce alla disamina di una tipologia di indovinelli che – per quanto classificabili come

---

<sup>8</sup> Derivata da Richard Wossidlo, che in *Mecklenburgische Volksüberlieferungen* (1897) ha suddiviso gli indovinelli in tre categorie: *Sachrätse* ("indovinelli sulle cose") *Rätselfragen* ("indovinelli a quesito") e *Rätselmärchen* ("indovinelli a racconto").

<sup>9</sup> «La terra mi ha dato corpo; il fuoco mi ha reso forte; / La terra mi ha dato i natali, ma la mia dimora è sempre in alto; / sebbene l'umidità m'impregni, sono subito asciutta», t.d.r..

<sup>10</sup> «Dove sono posto lontano nel bosco / In un luogo circondato da pietre / Non cercare ombre melanconiche / e non pensare a ossa sepolte; / perchè io non ho corpo e brillo, / e riempio questa radura d'improvvisi bagliori; Le foglie s'inondano di sottoluce; / L'ombra giace sui rami come neve», t.d.r.

*Sachrätsel* veri e propri – sembrano escludere la possibilità di un’origine epigrafica in virtù del fatto che l’entità da indovinare è una creatura vivente (dunque non iscrivibile) piuttosto che un oggetto. Tale apparente aporia in realtà non sussiste. L’esistenza stessa di antichi manufatti quali la bottiglia egizia in vetro soffiato a forma di tilapia custodita al British Museum (EA 55193: forse l’ispirazione della poesia di Marianne Moore *An Egyptian Pulled Glass Bottle in the Shape of a Fish?*) o, meglio ancora, il calamaio etrusco in bucchero a forma di gallo iscritto con le lettere dell’alfabeto in esposizione presso il Metropolitan Museum (24.97.21ab), dimostra che l’origine epigrafica di alcuni *Sachrätsel* animali è più che plausibile – anzi, è addirittura probabile. Tale origine è ulteriormente avvalorata dal ritrovamento di ossa animali iscritte con lettere runiche quali quelle rinvenute a Sigtuna e Skara in Svezia, così come a Lincoln e Derby in Inghilterra.<sup>11</sup> Questi ritrovamenti mettono in risalto la funzione magica che era originariamente assegnata alla parola scritta: laddove l’arte plastica del vasaio o la morte dell’animale sono in grado di fossilizzare la creatura vivente e di toglierle la favella, la parola scritta le restituisce la vita animando l’oggetto nella quale la creatura si è congelata, oppure le sue spoglie. Tracce della funzione necromantica originariamente assegnata all’iscrizione epigrafica si ritrovano nell’incipit dell’indovinello 21 del Codice di Exeter, nel quale l’oggetto ‘scomparso’ da riportare alla luce attraverso il linguaggio si presenta nei termini di una creatura vivente: «I keep my snout to the ground; I burrow / deep into the earth, and churn as I go, / guided by the grey foe of the forest / and by my lord, my stooping owner / who steps behind me [...]» (vv.1-5).<sup>12</sup> Per la sorpresa del lettore, il muso (*snout*) dell’entità in questione non è quello di un animale, ma una metafora per designare il vomere dell’aratro. Quest’indovinello medievale sembra fare da contrappunto a un enigma di May Swenson, *Living Tenderly* (*The Complete Poems to Solve*, 1993), nel quale l’entità da indovinare si presenta inizialmente come un oggetto («My body a rounded stone / with a pattern of smooth seams», vv. 1-2)<sup>13</sup> ma si rivela poi essere una creatura – per la precisione, una lumaca («My back is my roof. / I am always at home. / I travel where my house walks. / [...] My flesh lives tenderly / inside its bone», vv. 9-11, 15-16).<sup>14</sup>

Laddove nel *Sachrätsel* la materialità dell’oggetto scomparso rimane il punto cardine della rappresentazione verbale attraverso descrizioni o metafore, il

<sup>11</sup> Cfr. MacLeod / Mees 2006, 52, 54, 129, 188, 207, 209.

<sup>12</sup> «Tengo il muso a terra; scavo un solco / Profondo nella terra, e vibro mentre cammino / Guidato dal grigio nemico della foresta / E dal mio signore, il mio curvo padrone / Che cammina dietro di me», t.d.r.

<sup>13</sup> «Il mio corpo, una pietra arrotondata / Con un intrico di cuciture lisce», t.d.r.

<sup>14</sup> «La mia schiena è il mio tetto. / Sono sempre a casa mia. / Viaggio dove si dirige la mia casa. / [...] La mia carne vive teneramente / nel suo osso», t.d.r.

logogrifo<sup>15</sup> sposta l'attenzione dalla fisicità dell'oggetto rappresentato a quello dell'oggetto rappresentante, ossia il testo scritto. La poesia 22 della raccolta per bambini *More Opposites* (1991) di Richard Wilbur esemplifica tale deviazione dal *signatum* verso il *signans* attraverso l'anagramma della parola inglese *tar* ("marinaio"), la quale dà vita ad una serie di associazioni basate sul significante che rappresentano un chiarissimo esempio di quel costante scivolare del significato sotto il significante di cui parla Lacan ne *L'istanza della lettera nell'inconscio*:

The opposite of *tar* is *rat*.  
 If you don't see the sense of that,  
 Just spell *tar* backwards, and you will.  
 And there's another reason still:  
 Though *rats* desert a sinking ship,  
 A *tar*, with stiffened upper lip,  
 Will man the bilge-pumps like a sport  
 And bring the vessel into port [corsivi dell'autore].<sup>16</sup>

In questa poesia la fisicità del significante scritto trasforma e cambia quella della cosa significata. In questo modo, il segno grafico si presenta come dotato di una vita propria in modo simile a quanto avviene con le *Lettered Creatures* di Brad Leithauser (2004), che – come si illustrerà più avanti – costituiscono l'apogeo della trasmutazione dell'oggetto scomparso nella sua rappresentazione scritta all'interno della tradizione dell'indovinello epigrafico.

Mentre la soluzione del sopracitato *Opposite* 22 richiede una procedura di tipo anagrammatico, alcuni logogrifi non possono essere decriptati scambiando l'ordine delle lettere che formano una parola, ma impongono invece di tradurre la parola in un diverso sistema di segni. Per fare questo, il lettore deve considerare la parola come significante dotato di una sua materialità, piuttosto che come veicolo di un significato che si è smaterializzato. In altre parole, occorre che il lettore consideri la parola scritta come oggetto, una *res*, e proceda a svelare l'identità dell'oggetto

<sup>15</sup> Come spiega Eleanor Cook in *Enigmas and Riddles in Literature*: «Un logogrifo in tedesco è un *Worträtsel* (indovinello di parola), come in *Die Sprache als Kunst* di Gustav Gerber (1885). Gli esempi di Gerber suonano come i *griphoi* di Ateneo e includono logogrifi in latino di Scaligero» (144, t.d.r.). Nel presente contributo, la parola 'logogrifo' è intesa in un'accezione più ristretta, in quanto non designa qualsiasi tipo d'indovinello incentrato sul *signans*, ma specificamente quello che si riferisce alla natura grafica e concreta della rappresentazione verbale del linguaggio, rivelando così una stretta parentela con l'anagramma e il rebus.

<sup>16</sup> «Il contrario di *tar* [marinaio] è *rat* [topo]. / Se non ne vedi il motivo, / Scrivi *tar* a rovescio e capirai. / E c'è anche un'altra ragione: / Sebbene i *rats* abbandonino la nave che affonda / Un *tar*, con un'espressione risoluta sulle labbra, / Manovrerà la pompa di sentina come per sport, / e condurrà la nave in porto», t.d.r.

scomparso (o, più correttamente nel caso del logogrifo, *nascosto* all'interno della rappresentazione verbale) secondo le strategie logiche dei rebus. Richard Wilbur offre un bellissimo esempio di logogrifo a rebus nella raccolta *Ceremony and Other Poems* (1950), *Games Two*, il cui incipit è: «From barren coldness birds / Go squadroned South; / So from the hollow mouth / The way of words / Is East» (vv.1-5).<sup>17</sup> Senza il segno d'interpunzione che precede questi versi sarebbe pressochè impossibile riconoscere in una tale descrizione sibillina il movimento che la mano compie nel tracciare i due punti – prima, mentre sono tratteggiati verticalmente sulla pagina bianca; poi, quando si aprono come una bocca per lasciare che le parole vadano a sinistra, cioè a est.

*Games Two* di Wilbur apre la strada ad un'interpretazione originale di una poesia che fino ad ora ha ricevuto scarsa attenzione da parte dei critici – e questo forse proprio in virtù della sua enigmaticità. Tale poesia è *Quaerendo Invenietis* di Howard Nemerov (*Gnomes and Occasions*, 1973), che vale la pena citare per intero:

### I

I am the combination to a door  
That fools and wise with equal ease undo.  
Your unthought thoughts are changes still unread  
In me, without whom nothing's to be said.

### II

It is a spiral way that trues my arc  
Toward central silence and my unreached mark.  
Singing and saying till his time be done,  
The traveler does nothing. But the road goes on.

### III

Without my meaning nothing, nothing means.  
I am the wave for which the worlds make way.  
A term of time, and sometimes too of death,  
I am the silence in the things you say.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> «Dallo spoglio freddo gli uccelli / Si dirigono a squadroni verso sud; / Così dalla bocca vuota / La via delle parole / è verso est», t.d.r.

<sup>18</sup> «Sono la combinazione di una porta / Che sciocchi e saggi aprono con ugual facilità. / I tuoi pensieri non pensati sono cambiamenti ancora non letti / In me, senza il quale non c'è niente da dire. // E' una via a spirale che autentica il mio arco / Verso il silenzio centrale e il mio tratto non raggiunto. / Cantando e parlando finchè non ha esaurito il tempo, / Il viaggiatore non fa nulla. Ma la strada prosegue. // Senza il mio significare nulla, nulla significa. / Sono l'onda clla quale i mondi fanno spazio. / Un lasso di tempo, e talvolta anche di morte, / Sono il silenzio nelle cose che dici», t.d.r.

Il componimento prende il nome dall'omonimo canone ad indovinello di Bach e, secondo Ruth Tatlow,<sup>19</sup> molti dei canoni ad indovinello di questo compositore si fondano su tecniche crittografiche affini alla *gematria* ebraica. E' interessante notare che – se si adotta una prospettiva crittografica simile a quella che usava Bach per nascondere significati simbolici all'interno delle sue partiture musicali – un'immagine apparentemente sfocata come quella presentata dal verso 9 del testo di Nemerov («Without my meaning nothing, nothing means») improvvisamente assume contorni più definiti e svela una possibile soluzione all'enigma. La prospettiva crittografica mette in risalto la virgola che separa i due «nulla» (*nothing*): senza il suo significare nulla, l'intera frase non avrebbe senso. Inoltre, la virgola è l'onda (*wave*) alla quale le parole (*worlds*, con una paronomasia su *words*) fanno largo, un lasso di tempo («a term of time») e talvolta anche di morte (cioè, di silenzio) – in altre parole, «il silenzio nelle cose che dici» (v.12). Se si adotta la prospettiva crittografica che caratterizza l'opera di Bach, dunque, la somiglianza tra il logogrifo a rebus di Richard Wilbur e *Quaerendo Invenietis* appare straordinaria al punto da chiedersi se non sia in qualche modo intenzionale.

La chiave crittografica permette inoltre di decrittare (e il gioco di parole è voluto!) il meccanismo logografico in atto nella prima strofa della poesia, nella quale la voce parlante attira l'attenzione del lettore sul linguaggio scritto del testo come *rappresentazione* che rende (anche etimologicamente) *presente* le note assenti del canone di Bach. Di conseguenza, la voce parlante risulta appartenere a ciò che fa le veci del pezzo musicale in forma verbale, ovvero la poesia omonima di Nemerov che il lettore si trova davanti agli occhi. I «pensieri non pensati» («unthought thoughts», v.3) in questione sono dunque quelli del lettore, e sono «cambiamenti ancora non letti» («changes still unread», v.3) nelle lettere parlanti che si stanno osservando durante la lettura, senza le quali «non c'è nulla da dire» (v.4). L'interpretazione logografica di questa strofa finisce per coincidere con quella data da Ross Labrie: la soluzione al primo enigma di questa sequenza è l'alfabeto, ovvero la presenza semi-trasparente che scrutiamo mentre leggiamo il testo, e che costituisce la combinazione della porta del suo significato.<sup>20</sup>

Infine, la soluzione della seconda strofa potrebbe essere il segno C, che nella notazione musicale rappresenta il tempo 4/4. L'arco di questo simbolo è «autenticato» (*true*, v.5) dalla strada spiraleggiante («spiral way», v.5) della chiave che lo precede sul pentagramma, mentre il «silenzio centrale» («central silence», v.6) e il «segno non raggiunto» («unreached mark», v.6) si riferiscono sia al significante scritto che al significato a cui questo simbolo rimanda. Per quanto riguarda il significato, C è il numero di battiti per misura che seguiranno sul pentagramma (la strada che continua al v.8), il cui intervallo che li separa è

<sup>19</sup> Cfr. Tatlow 1991, 110.

<sup>20</sup> Cfr. Labrie 1980, 130.

letteralmente un «silenzio centrale». Sul versante del significante, la lettera C è un tratto nero che staglia sul candore della pagina un vuoto centrale (quindi, una specie di «silenzio centrale») che non diventa un cerchio per un nonnulla (il «segno non raggiunto» della grazia (*serif*) di questo carattere). Tale ipotesi sembra corroborata dal fatto che l'*enjambement* che separa il primo periodo della strofa in due versi pone la parola 'arc' in posizione enfatica, rendendo quasi impossibile non notare che si tratta di una sorta di pittogramma che illustra il suo significato attraverso la forma della lettera finale – C, per l'appunto. Se si trascrive a mano questa frase su un foglio di carta, si noterà inoltre che i ghirigori del corsivo creano l'impressione di una strada a spirale che «autentica» l'arco della C finale ferso il suo spazio vuoto centrale e l'interruzione del verso scritto sulla pagina bianca. Gli occhi del lettore qui si fermano per un istante nel tragitto su questa strada di parole, la quale prosegue fino al punto finale.

L'interpretazione della seconda strofa di *Quaerendo Invenietis* in chiave di logogrifo incentrato sulla lettera C chiarisce la parentela con un terzo genere d'indovinello epigrafico dalle antiche connotazioni magiche, ovvero l'indovinello alfabetico. Tale indovinello ha, ancora una volta, origini medievali e trova le proprie radici nella diffusione del libro in Europa allo stesso modo degli «scribal riddles» di Dieterli, con i quali l'indovinello alfabetico è ovviamente imparentato. Un esempio di questo genere di enigma è rappresentato dalla poco nota raccolta *Versus cuiusdam Scotti de Alphabeto*, di cui esistono cinque versioni manoscritte, due conservate alla Bibliothèque Nationale Française, una a Chartres, una a Leida e una alla Trinity College Library di Dublino. Tale raccolta fu composta nel decimo secolo da un poeta anonimo inglese che scrisse enigmi sulle lettere dell'alfabeto nel solco della tradizione letteraria latina tracciato da Ausonio e Simposio. Adduciamo ad esempio tra questi nuovamente la lettera C: «Principium cæli, primis et luna figuris, / Littera sum terrae pedibus perscripta quaternis» (vv.1, 3).<sup>21</sup> La lettera si presenta qui come una creatura animata e dotata di favella. La rappresentazione che dà di sé è simile a quella della seconda strofa di *Quaerendo Invenietis*: invece di essere la fine della parola inglese *arc*, qui è l'inizio della latina *caelum*, e la sua forma è associata sia a quella della mezzaluna crescente («primis et luna figuris») che a quella delle impronte lasciate sul terreno dallo zoccolo di un cavallo («littera sum terra pedibus perscripta quaternis»).

Un altro indovinello tratto dal *Versus cuiusdam* presenta un indizio incentrato su un meccanismo di (auto)rappresentazione logografica del tutto analogo a quello riscontrato nel *Lapis* di Simposio tradotto da Richard Wilbur e discusso all'inizio del presente contributo. L'indizio in question è «Nox perit et tenebre me si de flumine tollas» (v.3), ovvero «La notte perisce e anche la tenebra se mi toglì dal

<sup>21</sup> «Principio del cielo e immagine della luna crescente, / Sono la lettera scritta a terra dai quadrupedi», t.d.r.

fiume». L'indizio non ha senso se si concepisce il discorso a livello del significato; tuttavia, se si sposta lo sguardo dal fiume-*signatum* al 'fiume'-signans ci si rende conto che la parola latina *flumen* ("fiume") contiene la parola *lumen* ("luce"), e che la caduta della F iniziale trasforma la prima nella seconda così come la caduta della S trasforma la pietra (*stone*) in musica (*tone*; o, nell'originale latino di Simposio, la pietra (*lapis*) in ape (*apis*)). Che la *fictio* della rappresentazione verbale possa trasformare la realtà tangibile alla quale si riferisce è un potere magico che anche Richard Wilbur assegna alla scrittura in *The Disappearing Alphabet* (1997), in cui il poeta afferma che se l'alfabeto cominciasse a svanire, «[...] visto che è attraverso le parole che costruiamo / il mondo, anche il mondo comincerebbe a svanire!» (ll. 5-6, t.d.r.). La metamorfosi della realtà non è però il solo potere magico attribuito alle lettere dell'alfabeto all'interno della tradizione epigrafica, nella quale la scrittura anima gli oggetti e li rende immortali. Questo incantesimo si riscontra al rovescio negli indovinelli di Bard Leithauser raccolti in *Lettered Creatures* (2004), nella quale le lettere stesse diventano creature animate dotate di una volontà propria, com'è il caso per della O che rappresenta la piovra (*octopus*):

Only the outsize net  
Of an odd, overwrought vocabulary  
Offers the slightest possibility  
Of capturing our inky souls – our wary,  
Obnubilating getaways, our winding love  
Of straightened crevices, the trancing rhythms of  
Our oozy curiosity (so weird, and yet  
One with the moon-, the sun-, the wind-tossed sea).<sup>22</sup>

Attraverso l'animazione delle lettere e la loro trasformazione in creature, Leithauser torna inconsapevolmente all'origine pittografica dell'alfabeto, le cui lettere – come spiega David Sacks nel libro *The Alphabet* – spesso rappresentavano animali, come nel caso di *alef*, derivata dalla rappresentazione delle corna del bue: «Per quanto possa sembrare improbabile, quest'immagine pittografica fu la forma primigenia della nostra lettera A. Oggi le corna del bue rimangono presenti, sebbene in forma imperscrutabile, nei tratti verticali della nostra A» (51, t.d.r.).

Con l'indovinello alfabetico, dunque, il cerchio si chiude: dalla trasformazione degli oggetti in creature ad opera delle iscrizioni epigrafiche, l'indovinello alfabetico trasferisce il processo a livello del significante trasformando le lettere

---

<sup>22</sup> «Solo la gigantesca rete / Di uno strano, ampolloso vocabolario / offre la lontana possibilità / Di catturare le nostre anime nere come inchiostro – le nostre circospette, / Obnubilanti scappatoie, il nostro amore tortuoso / delle fenditure dritte, dei ritmi da *trance* / Della nostra torbida curiosità (così insolita e tuttavia / un tutt'uno con il mare mosso dalla luna, dal sole e dal vento)», t.d.r.

scritte (concepite come oggetti concreti) in creature dotate di volontà propria. Quello che rimane immutato nel susseguirsi di questi sviluppi storico-letterari è il potere attribuito alla scrittura di dare vita attraverso la parola. Questa continuità è testimone dell'esistenza di una tradizione di indovinelli letterari di derivazione epigrafica con delle origini ancestrali che si radicano in riti magico-religiosi pagani. Tale tradizione s'impenna sulla 'scomparsa' dell'oggetto concreto sul quale inizialmente appariva l'iscrizione e sulla sua progressiva sostituzione con il testo scritto quale oggetto altrettanto concreto e tangibile. Impregnata di connotazioni magiche legate alla rappresentazione scritta come strumento d'immortalità, questa tradizione è caratterizzata dalla necessità e dal desiderio trascendere i limiti temporali. L'incantesimo deve aver funzionato almeno sotto certi aspetti, dal momento che – come si è cercato di dimostrare nel presente scritto – tracce di questa antichissima tradizione permangono nell'opera di poeti americani contemporanei quali Richard Wilbur, May Swenson, Howard Nemerov e Brad Leithauser.

## Bibliografia

### *Fonti Primarie*

- The Exeter Book of Riddles*, a cura di Kevin Crossley-Holland, Londra, Enitharmon Press, 2008.  
*The Greek Anthology*, a cura di W.R. Paton, Londra, William Heinemann, 1920.  
 LEITHAUSER Brad, LEITHAUSER Mark (2004) *Lettered Creatures*, Boston, David R. Godine.  
 IDEM (2007) *Toad to a Nightingale*, Boston, David R. Godine.  
 MURPHY Patrick J. (2011) *Unriddling the Exeter Riddles*, University Park, Pennsylvania State University Press.  
 NEMEROV Howard (1981) *The Collected Poems of Howard Nemerov*, Chicago, The University of Chicago Press.  
 SIMPOSIO (1912) *The Hundred Riddles of Symphosius*, a cura di Elizabeth Hickman du Bois, Woodstock, The Elm Press.  
 SWENSON May (1993) *The Complete Poems to Solve*, New York, Macmillan.  
 WILBUR Richard (2004) *Collected Poems, 1943-2004*, Orlando, Harcourt Books.

### *Fonti Secondarie*

- BITTERLI, Dieter (2009) *Say What I am Called: The Old English Riddles of the Exeter Book and the Anglo-Latin Riddle Tradition*, Toronto, Toronto University Press.  
 COOK Eleanor (2006), *Enigmas and Riddles in Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.  
 LABRIE Ross (1980), *Howard Nemerov*, Boston, Twayne Publishers.  
 LACAN Jacques (1998). *L'istanza della lettera dell'inconscio o la ragione dopo Freud*. In *Scritti*, Torino, Einaudi, Vol. 1.  
 MACLEOD Mindy, MEES Bernard (2006) *Runic Amulets and Magic Objects*, Woodbridge, The Boydell Press.  
 SACKS David (2004) *The Alphabet*, Londra, Arrow Books.  
 TATLOW, Ruth (1991) *Bach and the Riddle of the Number Alphabet*, Cambridge, Cambridge University Press.