

SULLA STORIA INTERNA DI *PARADISO*.

NICCOLÒ SCAFFAI DIALOGA CON STEFANO DAL BIANCO

Stefano Dal Bianco, Niccolò Scaffai

Niccolò Scaffai – Da poeta selettivo, quale sei, hai sempre concesso all'esperienza di depositarsi in un tempo dilatato, per poi concentrarsi nella scrittura, che non ha alcuna fretta di subentrare o sostituire l'occasione esistenziale. Il libro precedente, *Prove di libertà*, era uscito nel 2012. Quali sono stati i tempi di accumulo e quali le circostanze che hanno portato alla stesura di *Paradiso*?

Stefano Dal Bianco – Dopo che ho 'confezionato' un libro, cioè dal momento in cui lo consegno all'editore per la pubblicazione, entro in un periodo di stallo. Ho bisogno di capire meglio che cosa ho fatto; guardo da fuori per un po' l'esito del parto, fino a che quella 'cosa' mi si cristallizza dentro e il processo di interiorizzazione si conclude. È allora che scatta una sorta di nausea, o di svuotamento, e per qualche anno non mi riesce di metter mano alla penna. Anzi, direi che nemmeno mi penso come uno che scrive le poesie. Comincia poi una fase di sperimentazione cieca, nel senso che non so dove vado a parare, e intermittente, con tempi, appunto, molto dilatati. Qualcosa come la ricerca di una lingua, una lingua che sia in grado di impersonare adeguatamente il grado di crescita interiore cui nel frattempo sono pervenuto in modo del tutto inconsapevole. A un certo punto, se ho fortuna, nel corso della mia esistenza disordinata e travagliata si apre un varco, un momento di sosta, e qui può insinuarsi la proiezione alla scrittura, una sorta di entusiasmo, o quella che chiamerei 'felicità di lingua', un timbro di voce più reale e più mio rispetto al passato. Fra il 2012 e il 2019 sono stato impegnato nelle consuete turbolenze esistenziali. Alla fine del 2019 avevo all'attivo una dozzina di poesie, esperimenti scompagnati. Non più di cinque o sei di queste sono poi confluite nella prima sezione di *Paradiso*, mentre la sezione eponima, cioè quasi tutto il libro, è nata nella primavera del 2020, con il primo confinamento da COVID, e termina nel luglio del 2022. Sono dieci stagioni. Da allora è 'silenzio creativo'.

Niccolò Scaffai – *Prove di libertà* è un libro molto diverso, per ispirazioni e forme, da *Paradiso*; eppure anticipava, per auspicio, la condizione fondamentale che le nuove poesie esprimono; nella prosa finale di *Essere umani*, nel libro del 2012, si leggeva infatti: «Per carità, per amore, per grazia di Dio diciamolo a tutti: fermiamoci, entriamo di notte nel bosco e ascoltiamo». Quali sono i più importanti elementi di continuità e distanza fra le due raccolte, e in generale quale sviluppo vedi nell’arco della tua poesia dai primi libri fino a *Paradiso*?

Stefano Dal Bianco – *Prove di libertà* è un libro faticoso, bastardo e antipatico, quasi del tutto privo di quella felicità di lingua che c’è, in forme diverse, sia in *Planaval* che in *Paradiso*. Ma quella strana pace che si respira in *Paradiso* non è concepibile senza *Prove di libertà*. Qui il personaggio che dice *io*, sulla base delle proprie esperienze pregresse, anche in senso stilistico, fa il punto di una situazione esistenziale – la sua e quella di tutti – e tende a buttare tutto all’aria, facendo piazza pulita di ogni acquisizione e convinzione culturale e psicologica. Lo fa gesticolando e dibattendosi fra alti e bassi, scompostamente compilando un diario di *exempla*. Il soggetto, determinato a incontrare il vero sé, la propria essenza, sperimenta metodi per liberarla da quegli elementi della personalità che riteniamo costitutivi e nostri e che sono invece soltanto il portato dell’educazione e di un modo malsano di stare al mondo. In alchimia, *Prove di libertà* sarebbe la *nigredo*, la *pars destruens*. Non so se il soggetto di *Paradiso*, o quello che ne resta (in realtà molto poco, mi pare) abbia compiuto il lavoro di sfrondamento, ma certo ha fatto più di un passo in quella direzione. Ha comunque attraversato batoste esistenziali, lutti ulteriori e drammatici esercizi d’amore. Quella libertà l’ha conquistata, almeno in parte, e può permettersi di mettersi in ascolto delle voci nel bosco, ascoltando davvero, senza pregiudizi e senza condizionamenti egoici, fino al punto di scomparire. Quello stato di grazia se n’è andato, e al momento non ho idea di che cosa mi devo aspettare in futuro.

Alla seconda parte della tua domanda – un mio punto di vista sul percorso complessivo – posso rispondere in molti modi, perché un percorso non può essere univoco e lineare, ma è sempre l’intersezione di più aspetti, ciascuno dei quali si evolve secondo moventi e caratteristiche proprie: ridurre questo intreccio a un’immagine unitaria può essere fuorviante, perché qualcosa resta sempre fuori. Scelgo dunque una di queste prospettive, che è il rapporto con la morte. I miei primi due libri, *La bella mano* e *Stanze del gusto cattivo*, escono entrambi nel 1991 (per motivi editoriali: in realtà il primo era pronto nel 1988), cioè a dieci anni di distanza dall’evento luttuoso che, di fatto, li sostanzia. Il lutto qui era troppo bruciante per poter essere espressamente nominato, ma poteva rispecchiarsi, attestarsi, nel ‘silenzio di morte’ che cercavo di ottenere con mezzi formali, in un

contesto di tragica compressione della lingua. In *Planaval* giocano diverse istanze: da una parte il lutto riesce a raccontarsi, aprendosi al lettore, dall'altra si trasferisce nel feticismo degli oggetti. Al tempo stesso l'ipostasi formale di cui sopra non viene più esibita ma permane, all'insaputa del lettore, raffinandosi e mimetizzandosi nella lingua di comunicazione. Ma intanto qui, vent'anni dopo il 1981, giunge a compimento l'elaborazione del lutto: *Planaval* è l'attraversamento e la fuoriuscita da un tunnel. Infatti, la dedizione alla morte, e tutto il suo portato soggettivo, non ci sono più nel contesto allargato e mentalistico di *Prove di libertà*. Lo si dice espressamente in questi versi in corsivo: «*C'è qualcosa di più importante della morte / e della nostra dedizione / perché la nostra dedizione è poco nobile / ed è cieca, non sa nulla / e presume di sapere, si abbarbica / al dolore ed è un vessillo...*» (p. 91). Se vuole crescere spiritualmente, chi parla deve rinunciare a ogni tratto egoico, ivi compreso il proprio attaccamento al dolore. Mentre nella forma, quello che era stato 'silenzio di morte' perde ogni connotazione idiosincratica e diviene silenzio della lingua nella lingua, qualcosa di antropologicamente radicato. Lo stato di grazia in *Paradiso* non fa che eliminare ogni residua intenzionalità dell'uso linguistico: non cerca più il silenzio ma in qualche modo è silenzio, è il silenzio della natura che si scioglie o si specchia senza sforzo nel silenzio della secolare tradizione della nostra lingua.

Niccolò Scaffai – Se i tempi della poesia sono cruciali, gli spazi non sono da meno. Spazi intesi qui come paesaggi, ambienti, geografie. Quanto hanno contato i luoghi, *tuo*i in senso personale e ora anche poetico, non solo come tema e sfondo ma proprio come elemento che ha plasmato la scrittura, le modalità della sua attuazione?

Stefano Dal Bianco – Mi accorgo che il tempo è passato soprattutto quando mi capita di considerare i luoghi della mia scrittura: Padova, la Valle d'Aosta, Milano, Arquà Petrarca, Lignano, la costa ravennate, Torino, la collina senese. Tuttavia non so se mi riesce di rispondere alla tua domanda. Quello che posso dire è che non mi è mai capitato di scrivere da un luogo che non fosse mio. Questa presa di possesso scatta dopo anni di frequentazione abituale, e/o qualora ci sia un investimento memoriale forte. È allora che il luogo diventa sacro, e ti parla, catalizza l'insorgere di un grado particolare di consapevolezza. Nella contemplazione del già noto definisci i tuoi confini, ti concentri. "La natura conferisce identità", diceva Andrea Zanzotto, ma parlava della *sua* natura, del *suo* paesaggio. E io ho sempre in mente la frase di William Carlos Williams: «The classic is the local fully realized: words marked by a place». Il borgo di Orgia, nella collina senese, dove abito dal 2009 e dove è ambientato *Paradiso*, ha cominciato a parlarmi davvero soltanto dopo dieci anni di residenza stabile. Giravo come un automa per prati boschi e

campi, una macchina demente protesa all'ascolto, e talvolta mi sembrava di essere una specie di matto Hölderlin, che per più di trent'anni aveva scritto dalla stessa sponda del Neckar, e mi è venuta addosso la comprensione piena del perché lo stesso Andrea Zanzotto non poteva scrivere una riga fuori del territorio di Pieve di Soligo. E avevo dalla mia parte una vera presa diretta sulle voci del paesaggio, perché i versi li dettavo *en plein air*, fatti e finiti, punteggiatura compresa, al registratore scaricato sul cellulare. Per me è stata una rivoluzione. Paradossalmente, l'oralità ha in sé un autoritarismo, una fissità, maggiore rispetto alla scrittura: quando scrivi sai che puoi correggere, mentre quando detti è la tua voce che parla, e la devi rispettare. Prima di essere registrato, il verso va rimuginato mentalmente, poi lo detti e metti in pausa, una pausa che può durare svariati minuti, durante i quali tu cammini, ti fermi, ascolti, succedono cose intorno a te. Quella temporalità sospesa che sta fra verso e verso si riempie dei messaggi naturali, che in qualche modo entrano nella voce tua, vi si fondono, perché nel frattempo, se non vuoi perdere il senso e l'intonazione di ciò che stai dicendo, sei costretto a ripetere mentalmente ciascun verso in funzione del successivo, e poi ancora e ancora, fino alla fine della dettatura. Questa modalità prevede un grado di concentrazione protratta che è molto superiore a quella che ti si richiede quando scrivi direttamente sulla pagina. Lo puoi fare soltanto se la tua mente è mostruosamente vuota, forsennatamente libera da altro che non sia la dedizione all'ascolto. Devi essere in pace con te stesso. Devi stare su un altro piano rispetto ai casi della vita. Spero di essermi spiegato. Inutile dire che a catalizzare il tutto, per me, in quel frangente, c'erano due condizioni fortuite: la totale assenza di rumore umano, dovuta alla pandemia, e il sodalizio con il cane Tito...

Niccolò Scaffai – Sì, nel libro – non solo nei temi ma nella genesi stessa – è fondamentale la presenza di Tito. Attraverso di lui, è possibile la condivisione di una diversa e complementare prospettiva (*Un cane come noi*, p. 36), centro alternativo di una percezione sensibile (specialmente olfattiva), da cui deriva anche una diversa idea di emozione, di esperienza, direi anche di conoscenza. Il rapporto con la natura qui in *Paradiso* non è una condizione fusionale, irrazionale: si può parlare di una conoscenza che passa per via di relazione anziché di controllo? Ma soprattutto, ti va di parlare di Tito in questo libro, per questo libro?

Stefano Dal Bianco – Hai detto bene: se non ci fosse stato Tito, *Paradiso* non esisterebbe, a cominciare dal fatto che era lui che mi obbligava a uscire di casa più volte al giorno. Prima di optare per un ordinamento rigorosamente cronologico delle poesie, c'è stata una fase in cui avevo ipotizzato di raggruppare tutti i testi dove compariva Tito sotto il titolo "Nella testa di un cane", o qualcosa del genere. Poi mi sono reso conto che Tito c'è sempre, anche dove non compare esplicitamente, e isolare una sezione non avrebbe avuto senso, mentre avrebbe vanificato

l'ordinamento 'stagionale' del diario. Se l'animale fa da tramite, da messaggero fra la sfera umana e la 'madre terra', va detto che il cane non è un animale qualunque: è quanto di più umanoide si possa trovare in natura; molto più vicino a noi rispetto, che so, a un gatto o a un cinghiale. La tensione a immedesimarsi nei suoi meccanismi percettivi e di pensiero credo sia ben nota a chiunque abbia mai avuto un cane per amico. Abbiamo tanto da imparare. Meno frequente è la fortuna di vivere con un cane libero e indipendente, esentato dal guinzaglio, che scorrazza quotidianamente nel bosco, scompare mentre ti tiene d'occhio, e ti rende partecipe delle sue vere avventure di cane. L'alterità è garantita, e tu sei istigato al monitoraggio continuo, a un continuo andirivieni percettivo fra la tua esperienza dell'ambiente e la sua. C'è di mezzo, com'è ovvio, benché rimanga sullo sfondo, l'investimento affettivo nei confronti di un figlio, un alter ego, una guida, che finisce per moltiplicare, più che raddoppiare, gli strumenti conoscitivi a disposizione. Il ruolo di padre, in particolare, ti investe di una responsabilità: sei costretto a mediare fra te e te, fra l'istinto di protezione dai pericoli del bosco – vipere, cinghiali, lupi – e la gioia di saperlo libero. L'apprensione ti fa stare 'in pensiero', ti mantiene in stato di allerta sensoriale: sei più presente, al contesto e a te stesso.

Niccolò Scaffai – In *Paradiso* si riconosce la presenza costante del ritmo dell'endecasillabo, anche quando il verso si dissimula in altre misure, si addomestica in versi lunghi dall'apparenza (ma non dalla sostanza) colloquiali. Quali sono state le intenzioni e le dominanti stilistiche del libro? Quali peculiarità lo caratterizzano, su questo piano, dai tuoi precedenti?

Stefano Dal Bianco – Forse non per tutti i poeti, ma sicuramente per il sottoscritto, vige un'istanza di realismo, che sul piano linguistico si manifesta nell'imperativo ideale di far coincidere ciò che è scritto con quella che è la tua voce, la tua lingua reale, che non sia il frutto di una scelta consapevole ma rifletta senza filtri le inflessioni naturali del parlato. Una volta avrei fatto riferimento alla scrittura come diretta emanazione del corpo di chi scrive. La coincidenza di scritto e parlato è un'utopia; resta il fatto che potrei descrivere il mio percorso ormai quarantennale come un progressivo travagliato avvicinamento del primo al secondo. Ogni volta pensi di esserci arrivato, e non è così. Quando, in passato, mi è capitato di auspicare un'assenza di stile' per la poesia contemporanea, è probabilmente a questo che mi riferivo. La scoperta del registratore, in *Paradiso*, ha comportato una accelerazione importante in questa direzione; forse quasi un cambio di paradigma: non era più lo scritto a dover mimare le movenze del parlato, bensì l'oralità stessa a doversi produrre in una forma compatibile con la sua stesura scritta. Mi spiego. In quella sospensione che erano le pause della registrazione, nella rimuginazione interiore

obbligata dei versi, a scopo mnemonico, entrava sì la strana, forse aliena, temporalità della natura, ma assieme a questa si imponeva di straforo, proditoriamente, un'altra temporalità, quella dei secoli della tradizione di cui è fatta la lingua che parliamo. La mente era vuota, l'intento puramente descrittivo, le frasi erano le mie, con la mia voce, ma la necessità di memorizzarle faceva sì che, già nella fase della prima configurazione mentale, esse si disponessero assecondando una sorta di metronomo interiore, che poi non era altro che il passo giambico dell'endecasillabo italiano, complicato certo dalla memoria altrettanto produttiva di certi ritmi ormai canonici nella metrica libera del Novecento, e da certi tic stilistici della tradizione petrarchista. Il risultato è quel ron ron tradizionale, che si sente al di là della misura dei versi, e soprattutto al di là di ogni intenzione da parte mia. Lo spartiacque qui è tra un pensare in endecasillabi – un fatto normalissimo – e lo smettere di pensare tout court. Sono versi liberi, ma liberati anche dal *sensò* di questa libertà, come direbbe Barthes, o, viceversa, sono versi di respiro canonico, ma liberati dalla gabbia istituzionale della tradizione. Faccio fatica a spiegarmi perché il discorso implica un grado molto alto di interiorizzazione del ritmo del verso italiano, vale a dire del ritmo della lingua stessa: alla fine del processo c'è la piena libertà, una libertà che ha trasceso, e non saltato a piè pari, la memoria della tradizione.

Niccolò Scaffai – All'inizio ti ho definito 'poeta selettivo'; selettivi sono stati, tra gli altri, due autori che hanno diversamente inciso nella tua esperienza di autore e di studioso di poesia, come Leopardi e Sereni. Oltre a questi, che più o meno distintamente si intravedono spesso in filigrana nella tua poesia, quali ulteriori, eventuali riferimenti hanno contato per scrivere *Paradiso*?

Stefano Dal Bianco – Quando hai raggiunto un'età, e hai trovato una lingua, sei diventato quella lingua. I miei autori sono sempre stati pochi e molto interiorizzati, nel senso che magari rispuntavano fuori – è il caso di Sereni in *Planaval* – dopo anni di rigetto totale e di legittima difesa, in forma del tutto automatica, fuori controllo. Ma poi quei pochi sono diventati un calderone dove è difficile mettere le mani. Li vedo, li sento anch'io Petrarca, Ariosto, Leopardi, Sereni in *Paradiso*, ma stanno tutti dalla stessa parte, dove sono sempre stati, nella lingua. C'è da dire che l'immersione in un contesto di natura ha fatto emergere anche sul piano tematico, e non più solo formale, la memoria involontaria di chi aveva sperimentato un certo tipo di transazioni con il paesaggio, quindi certe zone di Petrarca, il Leopardi idillico, e soprattutto Zanzotto, non più affiorante 'soltanto' in fatti di micro-stilistica, ma reincontrato nella sua grandiosa attitudine alla 'percezione trascendentale del paesaggio'. Non mi riesce però di considerare queste presenze come delle 'fonti' letterarie. Posso tuttavia confessare che nel bel mezzo

del sacro entusiasmo che stava partorendo le poesie di *Paradiso*, a cavallo tra 2021 e 2022, sono incappato in un paio di aiuti insperati, che sono stati importanti come lasciassero, come giustificazione razionale, come avallo dell'operazione che stavo conducendo quasi in stato di trance, senza sapere dove stavo andando a parare. Uno è stato Robert Frost, un poeta che non mi aveva mai catturato particolarmente, a causa delle traduzioni, non proprio consentanee, di Giovanni Giudici. L'uscita delle bellissime versioni di Silvia Bre per Adelphi (*Fuoco e ghiaccio*, gennaio 2022) e gli scambi precedenti con Silvia, che mi metteva a parte di certe meraviglie, sono stati una sorta di illuminazione. Una delle cifre di Frost è la pura e semplice disposizione a descrivere il paesaggio, ma con la fiducia che questo si traduca senza sforzo in avventura psichica, in qualcosa che valga la pena di essere comunicato, grazie all'intensità dello stato interiore che fa da filtro alla descrizione stessa. Era esattamente ciò che stavo sperimentando. Come potevo non riconoscermi in quel genere di naturale pacatezza ansiosa? L'altro incontro illuminante è stato con il saggio di Agamben sulla *Follia di Hölderlin* (Einaudi, 2021) dove, fra tantissime altre sollecitazioni che mi è impossibile riassumere, si insiste sul concetto hölderliniano di 'vita abitante' o 'abituale', definita dal poeta, in una lettera, come quella vita «che sta in una relazione debole e distante con il tutto e che proprio in quanto è in sé in alto grado insignificante, deve essere afferrata poeticamente come infinitamente significativa». Il distacco mansueto che si sente nelle poesie della torre rispecchia una modalità di esistenza impersonale, per la quale ha poco senso rivolgersi all'umanità presente...

Niccolò Scaffai – Mi vengono in mente i versi «perché l'abituale per natura / non ama l'abitudine / e per difesa cerca solo ciò che non ritorna» (p. 116). Possono valere, per metafora, come chiave di questa forma, sapientemente variata nella costanza...

Stefano Dal Bianco – Direi proprio di sì. È Petrarca dalla torre di Hölderlin.

Niccolò Scaffai – *Tutto il paese dorme* (p. 32): qui l'io è costretto a dominare dall'alto e ad alzare lo sguardo, mentre «Tito ha il naso rasoterra». Sembra essere questa la vera condizione privilegiata, che si collega a quella sorta di 'sordina alla trascendenza' che pare di avvertire altrove (*Mentre individuavo la cintura di Orione*, p. 52). O meglio, l'unica trascendenza possibile è nell'immanenza delle cose sensibili: il vento, la consistenza materiale del miracolo. Si potrebbe parlare di una sorta di comunione attraverso ripetizione; del resto, il lancio dei sassi nell'acqua è la condizione per un ironico, demistificato animismo (p. 66). Per questa via, mi sembra che *Paradiso* eviti sempre il rischio di certa retorica del naturale così spesso presente in altri autori contemporanei. Una retorica qui mai neppure sfiorata: la

meta non è il facile 'incanto' ma semmai la riscoperta delle radici profonde che collegano pensiero e natura.

Stefano Dal Bianco – Che i morti, in quanto Mani familiari, stiano nel paesaggio naturale è uno dei grandi temi di Zanzotto, e anche in questo me lo sono ritrovato dentro, sebbene solo di sfuggita (ma c'era già *Ritorno a Planaval* per questo). Direi che quella che a volte esce come ironia, serve a ricondurre sul piano umano, spesso come ironia del soggetto su sé stesso, quelle che altrimenti sarebbero vere illuminazioni. Nella stessa prospettiva credo vada considerata la relativa assenza di assertività negli enunciati. Il soggetto non è mai sicuro di ciò che esperisce e sente, può subodorare che esista una realtà trascendente, e che questa si renda fruibile per barlumi, ma non si può fidare della propria percezione perché sa bene che la sua è una condizione transitoria e potenzialmente fallace, ben lungi dall'aver raggiunto quello stato superiore della coscienza che solo gli permetterebbe di esercitare una libera, spassionata, valutazione dei fatti. Nondimeno ci prova, ma rimane incartato nella sequela dei forse, dei chissà, dei non so, oltre che, naturalmente, nelle stesse volute della sua sintassi spudoratamente ipotetica e condizionale. Pensiero e natura restano realtà separate per l'incapacità del soggetto a farsi natura. La visione rasoterra di Tito è solo un'altra possibilità, un'espansione percettiva, ma nemmeno lui sa a che cosa serva. C'è però un distratto, forse perfino benevolo, 'farsi incontro' del dato naturale, e il sospetto costante che gli dèi del paesaggio esistano.

Niccolò Scaffai – In *Paradiso* agisce e anzi ha un ruolo cruciale la percezione dei fenomeni, per lo più legati al paesaggio, a quel contesto che hai descritto fin qui. In questo si può forse riconoscere una affinità con il motivo dell'attualità che caratterizza molta poesia moderna, almeno quella che si colloca nel solco della tradizione del Novecento, specialmente lungo l'asse Montale-Sereni (un certo Sereni), che valorizza l'occasione, l'apparizione, l'epifania in senso modernista. Ma nel tuo libro, e nella tua poetica in generale, le differenze rispetto a quei modelli mi sembrano ancora più rilevanti delle possibili somiglianze. In *Paradiso*, infatti, alla percezione segue sempre la definizione di un concetto, che viene reso così accessibile, condivisibile all'altro, al lettore. La conoscenza insomma non è un privilegio di cui beneficia il soggetto e solo lui.

Stefano Dal Bianco – Questa tua sollecitazione chiama in campo l'atteggiamento verso il lettore. Da *Planaval* in poi, grazie soprattutto a Ludovico Ariosto – siano benedetti nei secoli il suo nome e la sua generosa apertura umana – ho capito che un temperamento lirico non può mai, non deve mai esentarsi da una disponibilità al narrare. Si tratta di avere il lettore sempre idealmente davanti, di

parlare a qualcuno e di coinvolgerlo. Per farlo, devi disporti al racconto: l'occasione e il contesto in cui si è prodotta la poesia devono essere ben chiari, esplicitati all'interno del testo. Ciò che mi ha sempre irritato in Montale e in tanta parte di ciò che viene chiamato 'modernismo' – che non ho mai capito bene che cosa sia, dove nasca e dove finisca – è l'occultamento dell'occasione che ha generato il testo, obbligando il lettore a un gioco al rimpiazzino con i significati che non ha altro senso se non quello di soddisfare la vanità autoriale. Ci si mette al riparo erigendo un piedestallo di inutile non detto. Ma il mistero è nel reale, non c'è alcun bisogno di complicarlo surrettiziamente sottacendo il contesto. È un gioco sporco, ed è forse ciò che Saba intendeva per poesia 'disonesta'. Questo retaggio novecentesco svilisce e rende illeggibile gran parte della poesia che si scrive attualmente. In nessuna altra epoca della letteratura mondiale si è mai agito così, con così tanto disprezzo nei confronti del lettore.