



L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

Direttori: **Alessandro Broggi, Stefano Salvi, Italo Testa**
ISSN 1973-2740



NUMERO 18: Poetiche per il XXI secolo

Editoriale, di Stefano Salvi 3



IL DIBATTITO

IDEE DI POETICA

Fabiano Alborghetti	6
Gian Maria Annovi	11
Vincenzo Bagnoli	13
Corrado Benigni	19
Vito Bonito	
e Marilena Renda	21
Gherardo Bortolotti	29
Alessandro Broggi	30
Maria Grazia Calandrone	38
Gabriel Del Sarto	43
Giovanna Frene	46
Vincenzo Frungillo	48
Florinda Fusco	51
Francesca Genti	55
Massimo Gezzi	56
Marco Giovenale	62
Mariangela Guatterri	64
Andrea Inglese	68
Giulio Marzaioli	73
Guido Mazzoni	76
Renata Morresi	84
Vincenzo Ostuni	86
Gilda Policastro	96
Laura Pugno	99
Stefano Raimondi	100
Andrea Raos	103
Stefano Salvi	104
Luigi Socci	105
Italo Testa	109
Mary Barbara Tolusso	112
Giovanni Turra	113
Michele Zaffarano	115



NUOVI CRITICI SUL NOVECENTO

Vittorio Sereni	
di Mattia Coppo	129
Attilio Bertolucci	
di Giacomo Morbiato	136
Franco Fortini	
di Filippo Grendene	158
Corrado Costa	
di Riccardo Donati	173
Le poetiche degli anni Novanta	
di Maria Borio	181
Poesia e ispirazione	
di Raoul Bruni	196
Poetiche dell'informale	
di Filippo Milani	202
Poetiche della relazione	
di Jacopo Grosser	215

FUOCHI TEORICI

Domande ingenue	
di Jean-Marie Gleize	238

POETICHE DEL ROMANZO

Le idee letterarie degli anni Zero	
di Morena Marsilio	
e Emanuele Zinato	244
Walter Siti	
di Gian Luca Picconi	269
Don DeLillo	
di Federico Francucci	279



LETTURE

Mariasole Ariot	315
Daniele Bellomi	319
Alessandra Cava	325
Claudia Crocco	330
Francesca Fiorletta	335
Franca Mancinelli	344
Luciano Mazziotta	347
Manuel Micaletto	349
Fabio Orecchini	352
Giulia Rusconi	363

I TRADOTTI

Thomas James	
tradotto da Damiano Abeni	367
Óskar Árni Óskarsson	
tradotto da Silvia Cosimini	372
Dieter Roth	
tradotto da Ulisse Dogà	378
Tom Sleigh	
tradotto da Luigi Ballerini	383
Eva Christine Zeller	
tradotta da Daniele Vecchiato	398

EDITORIALE

Forse, accanto al Novecento, abbiamo visto avvenire la scomparsa delle *Poetiche*: a indicazione di un affrancamento dalla “dittatura della teoria”, e a segno di un nuovo empirismo, un pluralismo nel modo delle scritture – altri, in questa “caduta”, leggono il sintomo di un farsi povero del dibattito letterario.

Negli anni, se ne è parlato, diffusamente, come se uno dei fenomeni che ci distanziano dal passato fosse giusto il fatto che il dibattito (le maniere *del*), entro cui si erano incontrati e divisi individui o gruppi per tutto lo scorso secolo, non avesse più centralità o si fosse definitivamente esaurito.

Connaturato al “fare” come in ogni altro operare umano, negli autori che maturano un’esperienza letteraria, alcune idee orientano, emergono: sia nella loro visione del mondo e della letteratura, sia nel *corpo vivo* della scrittura, dai testi che si mettono in opera.

Un iniziale orientamento, in tale senso, pone “Idee di poetica”: con un numero significativo di autori emersi a partire dal Duemila (e con già un itinerario riconosciuto e articolato di scrittura), chiamati ad esporsi in prima persona, e a chiarire propensioni e concetti che trovano vita nel loro lavoro. *Quali le motivazioni? Che cosa occorre, e come, per scrivere ora?*

Il tema, nel nuovo numero de “L’Ulisse”, è una attenzione a queste *idee di poetica*, e vi si affiancano prima “Nuovi critici sul Novecento” – dove alcune personalità, giovani ed emergenti, si confrontano appunto con le “Poetiche del Novecento”, mettendo a luogo di analisi, in prospettiva storica, la questione, con attenzione particolare agli scritti *poetologici* di autori italiani – e “Poetiche del romanzo” poi – sezione che tenta di mettere a luce in quali termini si possa parlare di *poetica* anche nel caso dei narratori, che indaga dichiarazioni di poetica (implicite o esplicite) di romanzieri del presente e del passato, italiani o stranieri. Si accolgono nella prima sezione interventi di Mattia Coppo, Giacomo Morbiato, Filippo Grendene, Riccardo Donati, Maria Borio, Raoul Bruni, Filippo Milani, e di Jacopo Grosser; nella seconda sono i saggi di Morena Marsilio e Emanuele Zinato, di Gian Luca Picconi e di Federico Francucci.

Nella parte italiana della sezione “Lecture”, abbiamo voluto soffermarci sul lavoro di autori nati dopo il 1980, scegliendo nomi che, in una prima, cauta ricognizione della generazione più giovane, vanno a sommarsi a quelli dei coetanei già apparsi, in ordine sparso, negli scorsi numeri della rivista: sono Mariasole Ariot, Daniele Bellomi, Alessandra Cava, Claudia Crocco, Francesca Fiorletta, Franca Mancinelli, Luciano Mazziotta, Manuel Micaletto, Fabio Orecchini, e Giulia Rusconi.

E, segue, “I tradotti”, a consueta chiusura del numero: Thomas James (tradotto da Damiano Abeni), Óskar Árni Óskarsson (tradotto da Silvia Cosimini), Dieter Roth (tradotto da Ulisse Dogà), Thomas Sleight (tradotto da Luigi Ballerini) e Eva Christine Zeller (tradotta da Daniele Vecchiato).

Stefano Salvi

IL DIBATTITO

IDEE DI POETICA

IN POCHE PAROLE (E UNA SOLA CITAZIONE) LA MIA OFFICINA

Il chi:

Mi chiamo Fabiano Alborghetti, sono nato in Italia e vivo in Svizzera. Scrivo da poco più di dieci anni, ho avuto raccolte di poesie pubblicate e poi tradotte all'estero. Estratti per riviste o antologie sono invece tradotti in una decina di lingue. Ho scritto molto per il teatro e per l'adattamento di una novella di Michael Ende ho ottenuto l'immediato nulla-osta sia degli editori (in Germania e Italia) che dagli eredi della famiglia Ende. Come promotore di poesia, ho co-diretto per qualche anno la rassegna PoesiaPresente (fondata da Dome Bulfaro) e diretto i progetti per la parte Svizzera; ho scritto di critica letteraria per riviste e il web ed ora scrivo per alcuni quotidiani svizzero-italiani; ho fondato riviste letterarie e attualmente dirigo la versione online della rivista *Atelier*; creato rubriche dedicate; programmi radio, progetti in carceri, scuole e ospedali. Collaboro con la *Fondazione Sasso Corbaro per le Medical Humanities* (con sede a Bellinzona, in Canton Ticino) con interventi e conferenze che mettono in dialogo letteratura e pratica medica. Grazie alla Fondazione Svizzera per le Arti Pro Helvetia che al Dipartimento federale degli affari esteri della Confederazione, rappresento la Svizzera in numerosi festival nel mondo.

Il cosa:

Scrivo poesia, creando progetti di narrazione che esigo prima vivere dal vero per avere l'esattezza dell'accadere. Solo dopo aver vissuto in prima persona e dopo un processo accessorio di documentazione, inizio a scrivere. Il processo di "immedesimazione" può richiedere anche diversi anni e altrettanti, talvolta, ne occorrono per trovare la giusta voce che sarà poi quella che parla nella raccolta che intendo scrivere. Prima di tutto è però obbligatorio –per me– vivere di persona ciò di cui scriverò.

Il perché:

«L'uomo e la sua società stanno morendo per eccesso di realtà; ma d'una realtà privata del suo senso e del suo nome». Questo è quanto scriveva sul Corriere della Sera del 20 marzo 1978, Giovanni Testori. L'articolo è sulla mia scrivania e lo rileggo prima di iniziare ogni progetto di scrittura.

Personalmente credo che sia necessario ricongiungere la realtà sia al senso che al nome ed è per questo che vivo ciò che scrivo. Prima ancora è l'essere cosciente che non sta al poeta dare le risposte quanto invece porre le domande. E per sollecitare domande corrette, è necessario sapere cosa chiedere o come fare per avvicinarsi. Al contempo, è necessario mantenere un distacco o il rischio è di cadere nell'elaborazione della risposta. Occorre mantenere un'etica morale e intellettuale ed è una cosa complessa: troppo spesso si è soffocati dai troppi esempi del Novecento coi quali *bisogna* confrontarsi. È giusto mantenere attiva la memoria e attingerne, ma credo sia doveroso mettere l'arte da parte e proseguire coi propri piedi. Trovare quindi il proprio linguaggio senza porsi il problema delle possibili ingerenze esterne. Perseguire la propria lingua e la scoperta, immergersi all'interno del "progetto poesia" attingendo all'esperienza, la propria. La parola esperienza e la parola etica fanno a cazzotti, messe assieme: l'esperienza è quella somma di fatti e spesso di errori da cui si impara per "aggiustare il tiro", per crescere e fare meglio alla volta successiva. È quella somma di tentativi che bene o male ci instradano. La parola etica invece è quella scienza del costume che, regolando le azioni dell'uomo in conformità con la legge morale ed è volta al conseguimento del bene, quindi potenzialmente nasce già scevra da errore. In poesia credo debba avvenire la fusione. Si potrebbe così metterle insieme e fondere i due concetti con astuzia: usare l'etica per avere un rigore di fondo teso ad *essere* metodo di ricerca e produzione ma allo stesso tempo avere l'improvvisazione, ed ecco apparire la parte "sbagliata", quella dell'errore

che però è quella che ci porta più lontano. Viene contratto un debito che certamente non verrà mai saldato né avrà mai forma risolutrice.

Il come del perché:

Per *L'opposta riva* (Lietocolle 2006; poi *La Vita Felice* 2013 in forma aggiornata) ho vissuto per tre anni coi sans-papier in vecchie fabbriche abbandonate e in dormitori clandestini; sono stato arrestato due volte con l'accusa di favoreggiamento all'immigrazione clandestina; mi sono ammalato (diverse intossicazioni alimentari e un eritema al cuoio capelluto che è ormai cronico, nonostante siano passati 10 anni). Ho assistito a suicidi per disperazione e sono stato messo in salvo –durante retate della polizia- da disperati che hanno creduto che dovesti essere protetto per raccontare la loro storia, dare allo loro vita un senso in una realtà che li nega. Sono stato picchiato (sia dalle forze dell'ordine che dai caporali che reclutano la forza lavoro), ho celebrato ricorrenze religiose ed ho festeggiato per eventi minori (matrimonio, ricongiungimento familiare, una guarigione, un permesso di lavoro ottenuto). Ho camminato molto e soprattutto ho ascoltato.

Scrivere è poi stato un processo altrettanto complesso: dopo tre anni di questa vita mi sono spezzato. Ho lasciato tutto e mi sono rifugiato nella casa di una conoscente, una casa isolata, in mezzo alle campagne, in totale solitudine: è dove mi sono rimesso assieme pezzo dopo pezzo. Ho cercato di venire a capo della mia identità, della mia salute, dei problemi di alcolismo (per stordire il dolore e l'impotenza avevo iniziato a bere) e dell'incapacità di trovare come un modo efficace di scrivere ma soprattutto una modalità dignitosa di restituire le vite incontrate. Ci riuscirò solo tornato a Milano, dove al tempo abitavo: fuori dal CPT (Centro di Permanenza Temporanea) di via Corelli, sarà grazie ad un uomo anziano e ad alcune farfalle che troverò il modo di dire, senza cancellare né me né loro.

Durante la stesura ho lavorato immergendomi nelle immagini e nei suoni: un proiettore sparava sul muro di fronte alla scrivania immagini riferite alle prime due sezioni: della guerra e dei massacri per la prima; del viaggio per mare, dei naufragi, dei morti per affondamento per la seconda mentre per la terza ho optato un CD musicale di rumori: un amico musicista mi ha “costruito-assemblato” un CD con rumori di fabbriche, officine, città, cena, traffico, rumori di bus e metropolitane, passi e voci che ho ascoltato a tutto volume tenendo in sottofondo altri due CD di musiche “tipiche” dei luoghi di provenienza (Marocco e Pakistan, Costa d'Avorio e Balcani etc...). Questa confusione totale, questa immersione caotica e straniante mi ha aiutato nel ricomporre i quadri situazionali, a riportarmi all'idea di quel meticcio culturale che vede attori di diverse nazionalità condividere il nostro spazio. Le sovrapposizioni sono servite a ritornare a quella stratificazione che avevo vissuto di persona. I testi sono stati poi scritti in sequenza, senza montaggio successivo per creare un “maggiore effetto”.

La raccolta verrà letta inedita da Giovanni Raboni, che già aveva letto altro di mio e -alla sua scomparsa- verrà contattato da Laura Novati, allora editor di Scheiwiller, per lavorarne l'impostazione e procedere alla pubblicazione. Rifiuterò avendo dato la mia parola all'editore LietoColle: se una parola è data, è moralmente un obbligo rispettarla anche se questo comporta un percorso più arduo. In un paese come l'Italia dove si è poeti riconosciuti quasi esclusivamente in base alla casa editrice che pubblica (a prescindere da *cosa* si pubblica), la mia scelta fu un suicidio (come mi venne ripetuto da diverse persone che di questa storia erano al corrente)

Registro dei fragili (borsa letteraria di Pro Helvetia nel 208; poi Edizioni Casagrande, 2009) è nato ancora una volta da una storia vera: una madre uccide il proprio figlio. La nascita del figlio ha troncato il sogno della donna di diventare modella, velina. La composizione del libro ricalca quanto già fatto per *L'opposta riva*: osservare sul campo, dal vero. Per molto tempo ho infatti “pedinato” diversi nuclei familiari, annotando comportamenti, dialoghi, le casistiche relazionali che regolamentano l'andamento orale, morale, fisico della famiglia contemporanea italiana.

Lì ho seguiti nei centri commerciali, nei supermercati, nei ristoranti, ho spianto da dietro le bancarelle di un mercato o appostandomi dietro le siepi dei giardini di casa, ascoltando ed

annotando. Anche in questo caso, in un paio di occasioni sono stato fermato dalle forze dell'ordine, ho rischiato una denuncia (si ventilava "per pedofilia" e interesse improprio verso minori). Una seconda e massiccia parte di informazioni è arrivata dalla cronaca, dalla lettura di decine di quotidiani per seguire lo svolgersi dei fatti e quindi anche le speculazioni, il clamore, il diradare delle indagini in mancanza di precisi indizi, il chiasso dato dalla vox-populi al momento dell'arresto, lo sgonfiare della bolla giornalistica sino al silenzio perché il fatto diventa vecchio e non interessa più nessuno. Numerosi i testi tecnici (criminologia, scienza del consumo, tecnica pubblicitaria, antropologia, nascita e sviluppo della tv) per approfondire i molteplici argomenti che poi ho affrontato nella raccolta. Mi sono infine recato nel luogo dove è accaduto l'infanticidio, intervistando persone e cercando di andare il più vicino possibile al "superstite", il marito dell'assassina (incarcerata). Ho cercato di "vedere" dietro quello che non si vede.

Per la plaquette *Supernova* (L'Arcolaio, 2011), il punto di partenza è stato convivere con una persona (a me molto cara) colpita da ictus e per i successivi 12 mesi da feroci attacchi di panico. Ne è nata una pubblicazione di 12 testi, uno per ogni mese, che in qualche modo si fanno strada attraverso i detriti di una esistenza che si cerca di rimettere assieme temendo ogni giorno, ogni ora, di fallire. Gli attacchi di panico, tra l'altro, colpiscono il 35% della popolazione e non sono nemmeno riconosciuti come patologia ma archiviati come disturbo psicologico curabile con qualche ansiolitico e antidepressivo. Ho parlato con medici, psicologi e con pazienti (in ospedali o centri di aiuto) per comprendere laddove non è stato possibile interpellare –per pudore- la protagonista dei testi.

Per la suite *Complicanze e altre forme* (Svizzera, rivista Bloc Notes nr. 64; maggio 2014) parlo invece della mia malattia: un evento apparentemente casuale (una intossicazione alimentare) che mi viene invece diagnosticata –durante un ricovero in urgenza- come aneurisma prima e meningite poi, a soli 20 giorni dal matrimonio. Nuovamente tutto è convocato con la scrittura: l'ambiente ospedaliero, la Tac, la rachicentesi; e tutto ha trovato modo di diventare poesia.

Per scrivere la suite *Sezione del lavoro* (Svizzera, rivista Ground Zero nr. 02, agosto 2010) dove tratto il mondo dell'impiego e della disoccupazione, sono andato ad intervistare persone presso l'ufficio di collocamento di Lugano e associazioni tese all'aiuto ed al reinserimento di quanti sono in difficoltà.

Nessun contatto umano invece per la stesura della suite *Legni, Colombe* (uscita in sola traduzione francese per il quotidiano Le Courrier di Ginevra, edizione del 10 marzo 2014): dovendo trasporre in poesia le opere di una scultrice svizzera create con detriti di legname e crude immagini di cronaca apposte sulle superfici, ho voluto comprendere cosa fosse il legno: ho camminato per gli stessi boschi dove i frammenti sono stati trovati, ho aiutato dei taglialegna nelle operazioni di taglio, ho raccolto e portato a casa gli scarti, ho scolpito (malamente) la materia per capirne la resistenza o cedibilità. E come sempre mi sono documentato per comprendere tema e soggetto, scoprendo cose inaudite: non sapevo ad esempio che gli anelli sono scentrati se in quel luogo tira vento; o se da un lato sono più marcati e dall'altro meno è perché l'albero è stato soggetto a malattia o minacciato dal fuoco. Tutto questo ha trovato poi voce che non è quella della "presunzione" di realtà.

Un caso a parte è stato scrivere la suite *Gli amanti di Valdaro* (inedita) dove "narro" di quei due scheletri trovati abbracciati (il giorno di San Valentino) durante uno scavo edile nel mantovano: è stato quasi impossibile parlare con i diretti coinvolti, come (al tempo) avere accesso all'area di scavo e agli scheletri stessi. Non è un caso che il testo sia tutt'ora incompleto e che resti sospeso. Sento che manca qualcosa di definitivo: manca la realtà perché non ho visto né toccato con mano. Potrebbe non essere importante per chi legge che potrebbe non accorgersene, ma lo è per me. Licenziare quei testi ora, equivarrebbe a ingannare il lettore e tradire me stesso.

In questo momento ho in scrittura un romanzo in versi (borsa letteraria Pro Helvetia 2014) che è sia narrazione storica (inizia nell'Umbria dal dopoguerra e arriva in Svizzera i giorni nostri) che un memoriale di famiglia (quella di mia moglie). Le ricerche sono iniziate nel 2009 e sono ancora in corso (pur avendo circa 70 Kg di documenti sparsi in diverse casse e scaffali). Nel frattempo ho visitato luoghi in due nazioni e reperito il materiale più disparato, dai facsimile delle banconote contattando la Banca Nazione Svizzera a copie dei contratti di lavoro in vigore nel 1950 e connesse leggi o filmati. Soprattutto, ho intervistato e tutt'ora intervisto persone: protagonisti, testimoni, reduci di guerra, personalità politiche o sindacali. È vero: non mi sarà mai possibile vivere nell'Umbria di sessant'anni fa né in un Ticino degli anni '70, ma posso cercare abbastanza per inventare il meno possibile.

Il come da cosa:

Sono consapevole che comunque vada e con qualunque cosa io scriva -a meno che non siano mie memorie e accadimenti personali- tutto sarà necessariamente condannato ad avere almeno in parte della "finzione narrativa". Esisterà in misura minore e per necessità di colmare un gap, ma comunque presente. Per la mia poesia è necessario trovare quindi una voce, l'intonazione, la cadenza e la distanza per sottolineare quanto è osservato e quanto è vissuto in prima persona. Le uniche due pubblicazioni dove compare l'io sono *Complicanze e altre forme* e nel libro d'esordio *Verso Buda* (che vede un me contrapposto alla mia doppia esistenza: quella di tutti i giorni e quella del luogo in cui sono "prestato" per un periodo specifico – ed ecco anche il perché del titolo: "verso" inteso anche come moto a luogo. Buda è invece il nome della casa dove mi sono rifugiato dopo l'esperienza coi *sans-papier*). In ogni altra pubblicazione, se il ritmo può cambiare (in *Registro dei fragili* è il doppio ottonario; in *Supernova* un verso franto, per fare degli esempi) la costante resta l'uso dell'indiretto libero: un marcare quanto è il dire riportato (vissuto) e quanto invece la mia costruzione sintattica e narrativa, una costruzione che comunque deve mantenere evidente l'equilibrio al quale tendo: sollevare domande e mai indicare risposte. Su tutto, il confronto con il presente, il mio tempo concesso.

Come o dove nasce però l'idea di una narrazione? Io conservo migliaia di ritagli, storie, libri, che talvolta arrivano a coincidere (ed altre no). Quando però accade che tra i frammenti sia visibile un filo conduttore, inizio a leggere, studiare, documentarmi, entrare nell'argomento per capire se è qualcosa che può svolgersi e se quel fioco lume d'idea ha una voce oppure no ma soprattutto una direzione. Questo porta a lunghi periodi di silenzio e non scrittura: una stasi (come le Rane delle Selve che in inverno si autocongelano e paiono morte e in primavera tornano ad essere vitali). Una stasi solo apparente però: c'è un mormorio insistente che continua a girare attorno all'idea possibile. Quando sento di aver trovato la voce corretta, inizio a rileggere tutto daccapo per capire se e come assemblare i pezzi e a comporre quello che diventerà una suite o una raccolta di poesie secondo il metodo che si norma si usa per la prosa narrativa: stendo una story-board. Attorno a quel primo pezzo definitivo ecco poi apparire le eventualità, gli accessori. Non c'è ancora l'atto di scrivere, solo un definire il puzzle togliendo e aggiungendo. Poi arriva la prima documentazione mirata, poi il vivere sul campo, una nuova documentazione e infine lo scrivere usando la voce che mi ha guidato e creando il ritmo più corretto a sostenerla.

Il cosa da chi:

Se devo indicare dove e da chi sono stato influenzato, farò fatica: il Pagliarani de *La ragazza Carla* e la *Ballata di Rudy*, il Raboni di *Gesta Romanorum*, tutto Fabio Pusterla. Il senso dell'assonanza, della rima, lo devo a Gianni D'Elia che in più di una occasione mi ha sollevato di peso (benevolmente) spingendomi a usare anche il suono oltre che il verbo. Da Giampiero Neri la sua "tassonomia e botanica umana" o ancora Cesare Pavese ma più che altro col confronto con molta poesia estera: l'australiana Dorothy Porter, Toni Harrison, il macedone Nikolas Madzirov

ed ai molti romanzi in versi letti: Charles Reznikoff, Ellen Hopkins, tutto Alberto Bellocchio, Attilio Bertolucci, Vikram Seth, l'italianissimo e giovane Francesco Targhetta tanto quanto il Puškin dell'Eugenio Oneghin. Da tutti ho ricevuto qualcosa, da nessuno ho copiato alcunché (ma c'è tempo per rimediare).

Chi fa il poi:

Ciò che resta di tutti i processi e influenze è lo scrivere cercando di farlo bene: per noi stessi e per quei pochi che ci porgono la propria fiducia leggendoci. Sono costoro che faranno il poi.

Fabiano Alborghetti

LASCIARE SEGNI: PER UNA POETICA COME GESTO

Ho visto crollare il muro di Berlino. Il World Trade Center. L'Aquila e l'Emilia. Un corpo sopraffatto dalla stanchezza, o dal dolore. Una poetica non l'ho ancora vista crollare. Nè saprei riconoscere il rumore del suo crollo, se mi lasciassero con gli occhi bendati ad ascoltare il mondo. Saprei però riconoscere il suono del crollo improvviso di un albero in una foresta, col tronco svuotato pazientemente da imprecisati ma precisi parassiti, fino alla crisi finale. Non c'è, infatti, crollo senza malattia e il termine crisi, nel suo significato medico originario, indica proprio il momento di svolta nel decorso del male di un paziente. La crisi è insomma la soglia che separa crollo e salute. La sua natura è quella liminare del crinale.

Riflettendo sulla sua poetica, Paul Celan – poeta di soglie geografiche, culturali e linguistiche – ha indicato il momento di crisi che origina la poesia con l'ormai noto termine fisiologico *Atmenwende*, la svolta del respiro, una soglia impercettibile quanto il meridiano terrestre, una linea di confine immateriale che gli si offre come altra incarnazione scarnificata del suo spazio poetico. Escludendo dunque l'ipotesi apocalittica del crollo, la questione della crisi delle poetiche proposta da *L'Ulisse* non è necessariamente da concepire in termini negativi, ma come spazio ancipite di possibilità-impossibilità. Parafrasando l'interpretazione che Jacques Rancière ha suggerito del Deleuze di *L'immagine-movimento*, si potrebbe persino pensare che le poetiche siano permanentemente in crisi poiché per il poeta è *necessario* che lo siano. E che proprio la crisi costituisca dunque la mai del tutto definibile ipotesi di salute del fare poetico. Da questo punto di vista, l'allarme di chi denuncia, ora come ieri, la fine delle poetiche sembra derivare da un doppio fraintendimento. Da un lato c'è quello di chi non percepisce il rischio salutare della crisi, dall'altro, almeno così mi pare, quello di coloro che confondono la crisi della poetica come specifico genere letterario, evolutosi da Aristotele alle avanguardie novecentesche, con l'assenza di una riflessione poetica, limitandone dunque storicamente la pratica a un preciso esercizio e situandolo rigidamente anche dal punto di vista mediale.

In una riflessione del 1987, "Tentativi di esperienze poetiche (poetiche lampo)", con l'impareggiabile felicità critica che lo contraddistingue, Andrea Zanzotto ha individuato nel ridursi della riflessione poetica a momentaneo e fugace lampo, inconsulto sternuto, o anche mini-orgasmo l'evoluzione postrema di un genere, non più letterario ma assorbibile e metabolizzabile dal somatico corpo-psiche del poeta, e mai separabile da esso. Sternuto e orgasmo sono immagini corporee di quella crisi come svolta, *in betweenness* o *Swischenheit*, che ho appena descritto. Sono però immagini anche sovraccariche di una violenza, seppur minimale, che sembra assente – forse perché sublimata – dalla fisiologia dell'immagine celaniana. In questa idea di una poetica come minimale fenomeno violentemente incontrollabile a ricorrenza casuale contrapposto a un atto ricorrente e necessario come il respiro si può forse trovare uno spazio di analisi di quando accade anche ora, con evidenza anche maggiore, nella poesia italiana.

L'intuizione di Zanzotto non sta tanto nella fisiologizzazione dell'esercizio della poetica, ma nella sua localizzazione in uno spazio liminare di sospensione o crollo soggettivo. Sternuto e orgasmo sospendono istantaneamente il nostro senso di presenza a sè, ci dispossessano possedendoci, mandando in tilt persino la nostra capacità di controllo psicomotorio. Non esiste poeta, poeta che sia veramente tale, che non sia preda di questi incontrollabili spasimi poetici, che certo complicano il lavoro del critico, pur non scusandolo dalle sue responsabilità interpretative. Questa almeno mi sembra una delle possibili prospettive praticabili anche per comprendere quanto è accaduto nei quasi vent'anni della mia scrittura poetica, durante i quali – come in questo caso – non ho mai sentito alcuna necessità di pronunciarmi sulle ragioni della mia scrittura se non direttamente interrogato. Eppure mi sembra di aver disseminato inconsciamente all'interno della mia opera di libri bonsai, come ho avuto modo di dire recentemente sollecitato dalle domande di Laura Pugno, un'infinità d'indizi e segnali: impronte digitali. Una poetica, dunque, come gesto inconsulto ma significante, comunicazione informale ma pressante, proprio perché espressione di

un'urgenza concettuale spesso violenta, quando non dolorosa, come quella dei condannati al rogo che fanno segni attraverso le fiamme di cui ha parlato Artaud.

Nelle righe che seguono, proverò a leggere, a titolo d'esempio, un paio di questi gesti che ho compiuto senza rendermene conto, ma che accumulandosi nel tempo hanno assunto, anche ai miei occhi, il valore di una poetica molto più significativa di ogni dichiarazione, di per sé esercizio spesso falsificante in quanto concepito nei termini inevitabili di un'idealizzazione del soggetto poetante. Anche i nomi che sono comparsi in queste paginette, non possono che essere letti in questa ottica. Sostando invece anche solo al di fuori del recinto della scrittura, basta guardare alla mia modesta produzione per comprendere, ad esempio, come la mia poetica respinga l'idea di libro come unità organica e principio ordinatore di una storia del soggetto scrivente, per assentarsi invece nell'episodicità della serie o della sequenza, nel cui saltuario, occasionale, sporadico manifestarsi, la scrittura non si dà come flusso, espressione di un soggetto eternamente *scribens*, ma con l'episodicità fisiologica di un'urgenza concettuale. Non dunque scrittura come definizione di un paradigma cui aderire, ma come sua continua messa di discussione. Poesia come processo che consuma se stesso. Questo era d'altronde il tema della serie intitolata *Self-eater*, uscita singolarmente e poi incistata nel corpo inclinato di *Italics*, ad oggi, la mia unica raccolta vera e propria. Anche la figura del self-eater, umanoide autofago che si nutre del proprio corpo autorigenerante, al di là dello sviluppo individuale dei testi, appare come la manifestazione concettuale-visiva di una poetica. La scrittura, come il corpo dell'autofago, deve torcersi e contorcersi per potersi nutrire di se stessa e dunque rigenerarsi uguale ma diversa da sé. Credo sia come quest'immagine incarni alla lettera il senso di crisi come soglia che ho precedentemente descritto. Il self-eater, la scolta, il kamikaze, la terza persona cortese sono tutte figure limite e del limite: corpi poetici di crisi. La deformazione fisica dell'uno corrisponde alla deformazione linguistica dell'altro, come nel caso dell'italiano reinventato della badante de *La scolta*. Non si tratta, come qualcuno ha ipotizzato, di travestimenti tramite cui esprimere, mascherandola, la mia soggettività, ma piuttosto allegorie – nel senso incrinato che all'allegoria ha attribuito Benjamin – di un ipotetico concetto di soggetto del presente. Queste figure, cadute sulla pagina prima della parola, parlano, con la loro mera icasticità, della possibilità-necessità di scrivere da stranieri in una lingua straniata. Ciò che vive e comunica la badante dell'est, protagonista della *Scolta*, con la sua lingua massacrata e nascente, imita la condizione del poeta, diviso tra la cura di una lingua se non moribonda quanto meno paralizzata e la necessità di rifarla daccapo, di sopravvivere, comunicando, a dispetto di tutto. Il senso di precarietà esistenziale che caratterizza il dialogo impossibile tra la badante e l'anziana signora; il volo sospeso del kamikaze che è tale solo nel momento in cui esplode, dove la crisi e la violenza di cui parlavo raggiungono il limite accecante non del lampo ma dell'esplosione; l'autoingoiarsi dell'autofago, sono, prima ancora di parole, gesti che mimano l'esperienza di limite e crisi del tempo in cui viviamo.

Gian Maria Annovi

VERSO DOVE

Let's take a ride out, see what we can find
I.K.C.

1. *La ragione della poetica.* Senza voler richiamare alcuna grande teoria di sfondo, né manifesti o proclami, e tanto meno ideologie, tuttavia per me la scrittura resta un'operazione principalmente razionale e, come tale, soggetta a principi operativi che si può provare a riassumere, sapendo che sono sempre trovati e verificati *in atto* e *in re* piuttosto che decisi *a priori*, in uno spazio di teoresi separato dall'atto pratico del fare (giacché in *poesis* la prevalenza va sempre al fare). La *costruzione*, quindi, vale più ancora che il *progetto*: e per questo parlerei per la mia scrittura, più che di un progetto preesistente, di una mappa risultante, almeno come intenzione. La mappa è anzi l'obiettivo della scrittura, non tanto come percorso da seguire quanto piuttosto come forma interna e *informazione*: lo scopo essendo quello di arrivare per certi versi a una sorta di jamsoniana cartografia cognitiva del territorio contemporaneo.

È la natura stessa dei territori della contemporaneità a richiedere, per un tentativo di attraversamento, nuove mappe, dal momento che i vecchi sistemi di riferimento, le topografie critiche del passato sembrano non più in grado di cogliere la natura frattale e stratificata di questi territori, la loro geografia non euclidea. La poesia che tento vorrebbe perciò proporre mappe di attraversamento che partano dall'osservazione, da un epistemologico «situarsi» e «orizzontarsi» piuttosto che da teorizzazioni condotte dalle posizioni privilegiate di «scuole», «tradizioni» o «accademie»: e soprattutto con la consapevolezza che «la mappa non è il territorio», che bisogna sempre stare in guardia contro ogni «dittatura cartografica» (Karl Ritter) ed evitare che, per effetto della «precessione dei simulacri», sia la mappa a sostituire il reale con segni del reale, a generare (illusoriamente) il territorio, in «un'operazione di cancellazione di ogni processo reale attraverso il suo doppio operativo»

2. *Mappa e paesaggio.* Questa organizzazione del testo in mappa conoscitiva deve infatti per me avvenire attraverso la composizione dei luoghi, con la loro potenzialità mnemonica, entro una rete di connessioni e relazioni che ne attiva le potenzialità semantiche, un cronotopo (che incorpora strutture d'ordine storico-culturale, come suggerisce Eugenio Turri) radicato nella concretezza di esperienze percettive: in una parola, un PAESAGGIO. Il quale, come la mappa, non è il territorio, essendone piuttosto sempre una rappresentazione, che però a differenza della mappa include insiemi relazionali di contesto più ampio, e quindi, per esempio, accanto alla geografia anche la percezione epidermica dell'atmosfera, la qualità di *ambiente* (in cui il linguaggio è sempre situato e incarnato, e di cui è modello), a partire dalla definizione che ne diede von Humboldt trattenendo accanto alla nozione scientifico-geografica gli aspetti della rappresentazione estetica.

In risposta all'allarme lanciato a suo tempo da Baudrillard mi era sembrato, alla fine degli anni Ottanta (quindi in clima di *culture jamming*), che fosse possibile mediante il dialogo fra mappa, paesaggio e territorio piegare a proprio vantaggio la precessione dei simulacri, mettere in crisi la resurrezione artificiale dei referenti nel sistema segnico: e, attraverso il gioco prospettico dei diversi piani di significato messi in azione (ciò che la poesia fa da sempre, come hanno mostrato Lotman e altri), e anche attraverso gli strumenti dell'obliquità, dell'ironia, della parodia, di quello che Benjamin chiamava il «contropelo», recuperare la «consapevolezza dell'astrazione» di Korzybski, distruggere ogni illusoria sostituibilità postmodernista, restituire all'iperreale della simulazione (che è sempre esistito) il suo valore operativo (come *simulazione incarnata*), sottrarlo al riparo di ogni distinzione o separatezza e, attraverso il ri-uso, la digressione e il *détournement* psicogeografico (se non vera e propria *fuite*, come l'intendeva Laborit), riattivare quegli spostamenti metonimici contestuali che possono avviare processi di significazione.

Considerazioni come quelle di Baudrillard e Jameson, insieme anche ad altre ragioni, erano poi confluite nel lavoro di ricerca compiuto all'inizio degli anni Novanta con gli altri di «Versodove»: e infatti, se di recente diverse scritture hanno evocato in modo più o meno esplicito la forma

paesaggio (fra le ultime uscite, a titolo d'esempio, le prove di Fabio Orecchini e Ivan Schiavone), e se Andrea Inglese ha acutamente rilevato un paio di anni fa lo specializzarsi di certa poesia nella «configurazione di *paesaggi* più o meno disastriati e discontinui», formati da flussi testuali residuali e inerti, «che tendono a fondersi con l'inesauribile e insignificante materialità del mondo», privilegiando nella costruzione «tutto ciò che *non è umano*, attraverso salti di scala che oscillano tra il micro e il macro, e discontinuità temporali che giustappongono cronologie individuali e collettive, di specie e planetarie» (al contempo ridefinendo il ruolo del soggetto a «una sorta di agente rivelatore, che con cura lascia emergere quanto le narrazioni individuali e collettive della società attuale lasciano nell'ombra, sorta di universo residuale, estraneo ai piani ordinari di soddisfacimento o sfruttamento dell'esistente»), mi preme però ricordare come in un'ottica del tutto simile il paesaggio fosse già l'elemento chiave delle proposte di poetica apparse nel 1995 nei primi due numeri della rivista.

Lo spazio, i luoghi, il paesaggio e lo sguardo sono dunque per me l'elemento fondamentale di una poetica che voglia tentare di sperimentare una migliore capacità interpretativa-performativa nei confronti della complessità del reale, inteso poi soprattutto come *spazio sonoro*, in cui materialmente si trova l'impronta quella sovrapposizione di voci che sono all'origine del mio fare poesia: le stratificazioni delle *langues reçues* e gli incroci residuali di parlato, le tracce musicali e i palinsesti letterari, le «creolizzazioni» (per dirla con Glissant e, soprattutto, con la prassi poetica di Giovanni Nadiani) di tutti questi elementi che attraversano il vivo di un ambiente e di un'esperienza. Predominante nella mia poesia è insomma una dimensione spaziale, tanto nel materiale quanto nell'immaginario, la quale comporta soprattutto, direi, l'attenzione a una modalità di rappresentazione orizzontale, che dia rilievo agli oggetti, e una riduzione dell'aspetto simbolico-metaforico a favore dell'espansione metonimica; su questa base cerco di costruire un possibile avvicinamento fra la mia esperienza e quella del lettore, sulla base cioè di un *insieme*, di un sistema di relazioni, che iscriva e contempli entrambi, in luogo di una griglia di coordinate storiche diventate oggi illeggibili e troppo intricate.

Nello specifico, come mostra anche la forma delle raccolte che ho finora pubblicato, la struttura di questi luoghi, la topografia del paesaggio che con essi ho cercato di costruire, si articola essenzialmente sugli emblemi dello spazio urbano (ormai la nostra forma d'esperienza privilegiata) e della geografia fisica (anche astronomica) quale si delinea fra discorso tecnico-scientifico e percezione atmosferica, legata quindi alla quotidianità del nostro vivere e del nostro *ambientarci*. In *33 giri Stereo LP* la mappa è quella a rizoma di una Bologna che cresce per cerchi concentrici e che assomiglia anche al vecchio disco in vinile, con la sua spirale di microsolchi: ma allo stesso modo alla stratificazione atmosferica di troposfera, stratosfera, mesosfera, ionosfera, esosfera e alla doppia spirale concentrica, fra alto e basso, dei cieli o gironi danteschi, per tornare al letterario. Analogamente *FM - onde corte* partiva dall'allegoria del naufragio in terra incognita per spiegare la necessità, al fine di prendere coscienza di un luogo alieno, dell'*orizzontarsi*, dello studio dei luoghi, dell'osservazione del cielo e del clima, come anche dei relitti spiaggiati dalle onde: storia e cultura, materiali nobili e poveri, mescolati fra loro e resi indistinguibili dalla corrosione. *Deep Sky* infine ripropone questa connessione verticale fra luogo terrestre, fenomeno atmosferico e asterismi distanti: le costellazioni di senso nel cielo distante della memoria collettiva, dove alle immagini della storia si sovrappone il banale del consumo e del quotidiano.

3. *Dall'io al qui*. Com'è evidente, a fondamento di questa operazione sta sempre una riflessione: che per sussistere la poesia abbia bisogno di una qualità di attenzione, debba cioè fare i conti con il proprio situarsi entro un orizzonte più ampio, in uno spazio più complesso. Per fare questo è necessario un supplemento di pensiero, contro l'industria dell'ingenuità e i sacerdoti del silenzio e dell'ignoranza: i canti smemorati sono stati troppo facili da intonare in un postmoderno che è tutto una canzonetta. La presenza delle voci, quella traccia sonora plurale di cui ho parlato prima, non sta quindi nella scrittura come effetto sonoro, finzione scenica, ma deve consistere nel ritmo delle parole nei giorni: un'attitudine partecipativa, in cui consiste la possibilità di essere nel flusso linguistico, quindi a contatto con il pop e le «lingue di massa» – le «lingue ricevute», nelle loro

molteplici declinazioni mediali – senza tuttavia arrendersi al frammento e alla «mimesi del rumore», alla bellezza asemantica del caos, ma sempre con un'inclinazione interpretante, benché antidogmatica e problematicamente aperta, come suggerisce Ricoeur, dubitando insomma dell'heideggeriana «certezza del rappresentare». Secondo una scelta che accomuna molti autori contemporanei, il mio modello – per necessità e non per posa intellettuale – è quello della «descrizione e narrazione» implicito alla struttura della critica, ma sempre con il relativismo che raccomanda la *cognitive linguistics*, rimandando ai processi cognitivi e alle esperienze percettive sottese al linguaggio, quindi alla concretezza del suo contesto, e facendo attenzione a evitare la sovrascrittura astratta, la sorda enunciazione autonoma-autoritaria che finisce per cancellare ciò che vuole descrivere. «Il paesaggio s'è mutato da modello estetico-letterario in modello scientifico non per descrivere l'esistente, ma per rendere possibile il sussistente», ha avvertito Franco Farinelli: e proprio grazie a quella che è per lui l'«arguzia del paesaggio», la sua connaturata e calcolata ambiguità, esso resta l'unica immagine del mondo in grado di restituirci qualcosa della strutturale opacità del reale. L'immagine più esemplare che mi viene in mente di questo che è in fondo una sorta di *détournement* sono le foto di luoghi qualunque che Gherardo Bortolotti pubblica senza commento su Facebook, in tutto analoghe come senso alle sue «prose in prosa», dove il «silenzio sui livelli oggettivi» rimanda alla forma soggettiva dell'esperienza, alla consapevolezza della sua fallibilità e falsificabilità. Lo sforzo di «riuscire a vedere» il disagio epidermico rispetto a un clima e dunque includerlo, e includere l'io piccolo, nello sguardo più ampio dell'atmosfera, nel paesaggio, vuole tentare mediante la bachtiniana exotopia l'apertura di campo alla «situazione», un QUI in cui dar spazio alle voci, in luogo della pronuncia dell'io fragile e fallibile: e questo QUI è la posizione necessaria a quell'«ascolto» invocato da Giuliano Mesa.

Il rapporto con il paesaggio si propone allora come forma privilegiata del rapporto con la percezione fenomenologica della spazialità, del corpo nello spazio: con l'«essere al mondo» come territorio d'incontro degli spazi e degli sguardi che apre all'alterità, all'exotopia, alla dimensione plurale, uscendo dal soggettivismo, senza per questo ricercare collettività epiche o neo-orali, ma aprendo essenzialmente alla dimensione architettonica dell'esperienza comune e restituendo un senso storico alla poesia, non come programmatico elemento contenutistico o decorativo. L'immagine del paesaggio nella mia prospettiva non è più «luogo dell'anima», ma «luogo del corpo» fisico, cui spetta il compito di abbracciare la complessità delle trame e delle intersezioni dialogiche: una peculiare «mappa» di forme, insomma, resa indispensabile dal bisogno di orizzontarsi dell'uomo moderno nel «labirinto gnoseologico-culturale» di calviniana memoria.

4. *Costruzione, orchestrazione, architettura.* Questo rapportarsi fisico con il luogo, tra mappa e paesaggio, è un modello anche di eclettismo, giacché per realizzarlo occorrono strumenti particolari: non basta certo la riproposizione di strumenti acquisiti, lo si è detto, e occorre necessariamente cercare metodiche originali. Negli ultimi decenni la poesia di ricerca è progredita – lo notava Voce parlando del Gruppo 93 – dalla tecnica del *collage* avanguardistico e neovanguardistico a un più sofisticato *montaggio*. E dall'inizio degli anni Novanta a oggi, attraverso anche le suggestioni dell'*avant-pop*, si è andata delineando sempre più la necessità di una qualità di *costruzione* ancora più sofisticata, capace di gestire una maggiore complessità: se da un lato serve – come si è detto – il recupero di materiali «eterodossi», come i reperti intermediali ricondotti a dimensione testuale, dall'altro diventa imprescindibile anche l'assunzione, l'appropriazione delle tecniche costruttive di altre discipline adattate all'assemblaggio del testo, poiché ciò consente di sviluppare inedite modalità di esposizione. Ed è ovvio, in fondo, che in un'epoca detta «della complessità» l'accento debba essere posto sulle tecniche e sul valore della costruzione e formalizzazione, rendendo necessario appunto mettere in campo accanto alle risorse tradizionali molte altre, non solo dall'ambito letterario: spaziando, nel mio caso, dall'orchestrazione polifonica, con allusioni o con la realizzazione diretta di narrazioni musicali nello stile dei *concept album* e del cosiddetto art rock (in particolare la stratigrafia situazionista di dimensioni metropolitano-industriali dei Joy Division), dalla messa in scena (teatrale e

cinematografica) fino alla costruzione e sviluppo di intrecci e polifonie che apparterrebbero alla sfera del romanzo (questi confronti con gli altri linguaggi si concretizzano poi anche in territori esterni al testo letterario: ricordo, fra i più recenti, all'epoca di *33 giri stereo LP* la collaborazione con Mammut film per il documentario su Bologna *La febbre del fare* – anche la mia raccolta era un racconto di 20 anni di storia dell'esperienza di una città – e in seguito la collaborazione con la band Stratten per un *concept album* sugli anni 1967-77, che ha poi portato alla realizzazione di un corto con la Home Movies e prossimamente approderà a un *graphic novel* per le edizioni G.I.U.D.A., Geographical Institute of Unconventional Drawing Arts).

A proposito di questa ricchezza di risorse utilizzate da diversi contemporanei Marco Giovenale ha parlato di una «raggiera degli stili», definizione che rende bene l'idea della varietà stilistica disponibile: preferirei però, per quanto mi riguarda, parlare piuttosto di una *sommatoria degli stili* che deve cioè saper unire le pratiche dell'arrangiamento e della sceneggiatura, dei modi del romanzesco e di quelli poetici, sempre procedendo mediante l'integrazione di codici diversi, come si diceva, non necessariamente in maniera selettiva, esclusiva, ma con una inclinazione eclettica e dialogica, al punto di coinvolgere in questa dinamica – appunto *architettonica* – anche le forme chiuse, su tutta la versificazione, che entrando in questa logica di costruzione non si fermano mai all'autocompiacimento esibitivo, ma tendono invece a un superamento, un travalicamento di loro stesse.

Il *costruire* rimanda alla centralità dell'atto pratico, della *poiesis*, la cui importanza sottolineavo fin dall'inizio, ma inevitabilmente coinvolge il ricorso a un'ulteriore logica di strutturazione complessa: un effetto di ri-produzione (simulazione) della complessità del reale, che però esibisce la propria natura sussidiaria, la propria artificiosità, e non punta a saturare i sensi con l'illusione di potersi sostituire a esso, né si crogiola nell'autocompiacimento testuale: al contrario, la coesistenza di piani metonimici paralleli (mappa, paesaggio, topografia, atmosfera) serve a smontare ogni entusiasmo, ogni pretesa di autonomia. La funzione dell'intensa dialogica stabilita fra modelli, tecniche, risorse stilistiche, linguaggi «alti» e «bassi» (il «controcanto di letterarietà e *midcult*») messa in atto dalla costruzione architettonica è quella di tentare, *a freddo*, la demistificazione di ogni feticismo (della storia, della tecnica, del linguaggio ecc.), attivando il gioco prospettico di una sottile ironia che tenta di mantenere la poesia sempre al di qua di ogni mitologema (della tradizione come di ogni epica pop-rock) e sempre viva la consapevolezza del proprio artificio, di essere rappresentazione mediata di un territorio.

La costruzione «forte» non punta dunque al risultato di un'enunciazione «forte», anzi agisce nella consapevolezza che i risultati possono essere precari e provvisori: non «deboli», ma piuttosto consci della difficoltà del loro darsi e della difficoltà di rappresentare. E soprattutto il ricorso a questi vari modi del «costruire» poetico non vuole mai assolutamente essere autoreferenziale: accetta certamente il confronto serrato con la materia del proprio fare, quindi il conflitto con le forme (tanto della tradizione quanto della «controtradizione» delle avanguardie), ma non si esaurisce mai in una metapoesia, cercando al contrario una presa di contatto con il proprio orizzonte temporale.

5. *Landscape e soundscape: il ritmo del paesaggio.* Il mio obiettivo, soprattutto nel tentare la misura lunga (e «massimalista») del poemetto, non è quindi necessariamente l'approdo di un racconto, sia esso prosaico o lirico, e quindi l'adempimento di senso in una *narrazione*, nell'accezione (così in voga da suonare fatua) di organizzazione omnicomprensiva da parte di una voce autoriale che ambisce a spiegare il mondo in una compiuta armonizzazione: è piuttosto una partitura da eseguire in vista di una possibile armonia, un ambiente da esplorare, una situazione o stato di crisi da interpretare (di nuovo, nella posizione dell'*ascolto*), una «mappa incarnata della distruzione»... ma resta essenziale fin dall'inizio tentare di superare il caos e il compiacimento postmodernista per il disorientamento.

Questa impostazione motiva l'attenzione all'ambiente, che passa per l'attenzione ai dettagli, quindi al campionamento di voci, al prelievo di reperti testuali o testualizzati, fino alla registrazione del rumore bianco: tali materiali non devono però restare irrelati e accumulati,

dicevo, ma devono essere assemblati dal montaggio, dall'orchestrazione, dal tentativo di un'ampia architettura in modo da esibire solo in maniera controllata (o da non esibire affatto) faglie e fratture. Lo scopo è suggerire la possibilità di un territorio nuovamente compatto, non tanto offrirne l'immagine (ciò che sarebbe una funzione consolatoria): in sostanza arrivare a quello che Andrea Cortellessa, parlando di Tommaso Ottomeri, ha definito una *narrazione-territorio*, quindi insomma una ri-costruzione del territorio (mancante) che non si limita a essere solo una simulazione/representazione ma diventa una pratica di *comunicazione* come *condivisione* di un possibile sussistere. In essa, anche se resta (ed è in certa misura indispensabile) la presenza dell'elemento «románico» di cui parlava Voce anni fa, la traccia del materiale precedente riadattato, è necessario che da questo e dal rumore si ricavi un'organizzazione dotata, se non di senso, di direzione, di percorribilità, di orientamento.

Secondo Deleuze e Guattari, nel saggio dedicato al ritornello come modo per il superamento del caos, il ritmo è un elemento strutturante importante della percezione di un ambiente; e non c'è dubbio che sia un aspetto fondamentale dell'organizzazione cronotopica. Personalmente, tendo a dare molta importanza alla metrica, al ritmo, al battito, a partire, come da tempo suggerisce Gabriele Frasca, dall'onnipresente sottofondo aurale: quel *soundtrack* e *soundscape* quotidiano in cui siamo tutti immersi e che costituisce una delle più rilevanti esperienze condivise, offrendosi di conseguenza come una primaria benché più o meno inconsapevole tecnica di agglutinazione, di costruzione, di orchestrazione e di architettura. Ovviamente, parlando di ritmi testuali, non può che esserci l'impronta (più o meno bloomianamente ansiosa) degli elementi formanti – per ragioni non solo storiche – del fare poesia in italiano, quindi in primo luogo la cadenza di quello che Trissino chiamava «trimetro scemo»: la quale cadenza però non resta per me lo statico feticcio letterario dell'endecasillabo, ma deve adeguarsi a questa logica di ricostruzione guidata dall'ambiente. Per questo il mio tentativo è sempre stato quello di adattarlo alla logica architettonica che ho scelto, al punto da volerlo rendere tetrametro, per assecondare l'altra ossessione ritmica che ne entra a fare parte, quella dei quattro quarti del rock, ed esaltarne dunque le cadenze espositive, discorsive (ciò che ho esposto in larga parte in *Endecasillabi in quattro quarti* su queste stesse pagine, quindi è inutile che mi ripeta). Il verso ottenuto, con la sua ampiezza ritmica, mi pare poi uno dei più adatti a una poesia di racconto, e in particolare a una in cui nella descrizione del paesaggio, del mondo circostante, si dispieghi anche l'attività critico-interpretante.

Anche nella dinamica ritmica, oltre che in quella macrostrutturale e di registro, viene così ribadita la polarità essenziale di questa logica architettonica, consistente nel dare continuità a ciò che in campo estetico veniva distinto: l'alto, a pieno titolo «artistico», e il basso, il *low-brow*, per tentare di rappresentare un'esperienza peculiare, scissa e insieme definita tra questi due poli. E di nuovo non come fatto individuale, quanto piuttosto come situazione tipica delle nostre modalità di esperienza, in cui l'accesso alle fonti è diventato sempre più multiforme e vasto quanto più si è ristretta la nostra autonoma capacità di dare senso all'esperienza del mondo. Le risorse della tradizione vengono dunque messe in gioco accanto a melismi, *refrain* e strutture strofiche molto *pop*, che spesso rimasticano o assorbono tale risorse, con diversi gradi di consapevolezza: e anzi scovare tali contiguità è un modo per creare cortocircuiti che liberano la capacità di significare opacizzata dall'abitudine, dalla fruizione consumistica che coinvolge TUTTI i linguaggi (inclusi quelli che ambirebbero a considerarsi ancora al di sopra di questo livello). Inoltre la scelta di questi materiali poveri è strategica, poiché essi permettono di confrontarsi con lo strato pop del nostro essere raccontati

In una sezione di *Deep Sky*, per fare solo un esempio esempio, Carducci e i Cure andavano a combinarsi come temi di una cartografia perché entrambi guida cognitiva nel corso del tempo delle esperienze del medesimo paesaggio, entrambi palinsesti di un ambiente: di nuovo, non in chiave meramente soggettiva, il primo essendo emblematico di una forma di educazione impartita dalle istituzioni solide del moderno (la scuola, gli istituti retorico-letterari), i secondi di una affidata invece a quelle liquide del postmoderno (il consumo del pop) e articolata su un'estetica blanda e diffusa, sull'ambiguità di un linguaggio della rivolta declinato in forme di assuefazione.

Il paesaggio concettuale, quello sonoro scandito dalle già citate ritmiche, l'orchestrazione dei campionamenti l'architettura dell'ambiente ri-costruito sono insomma declinati sui quadri collettivi del vivere, panorami urbanistico-architettonici che allo stesso modo guidano il nostro fare esperienza del mondo non solo e non tanto individualmente, ma come massa (attraverso l'istruzione di massa, la produzione di massa, il consumo di massa, le comunicazioni di massa), in ri-costruzioni in cui il ritmo è sempre forma di racconto, come già suggeriva lo stesso Lou Reed, allievo di un narratore importante quale Delmore Schwartz, quando affermava che con i suoi dischi aveva inteso completare quel «great american novel» che al suo maestro, più per ragioni personali che di mancanza di talento, non era riuscito di portare a termine. Se dunque i *lyrics* delle canzoni potevano essere accostati a un genere come il romanzo, perché non alla poesia, da cui in fondo discendevano? Inoltre, negli anni in cui maturavo queste idee – gli esecrati anni Ottanta postmoderni e neobarocchi –, le demarcazioni fra «alto» e «basso» erano già state erose (con altre ragioni e scopi, ma questo esula dal discorso), quindi l'operazione si presenta ora per molti versi più ovvia e naturale di quanto non paia, per non dire poi del fatto che esiste nella stessa tradizione letteraria il paradigma di quella che i critici hanno sempre chiamato la «funzione Dante»...

E qual è l'obiettivo, il fuoco della mira? Cercare di dare voce a chi non aveva voce. Ossia gli oppressi della storia, seguendo Brecht? Molto semplicemente (e citando sempre una fonte pop...) *my generation*, una generazione (in senso ampio) che malgrado il proprio sentire vede ancora chiusi e quindi bloccati in categorie di giudizio abbastanza aristotelicamente rigide i generi e i canoni, e soprattutto vede raccontata al di sopra di sé la propria storia da due generazioni precedenti: quella della guerra e della liberazione, e quella del «vogliamo tutto». Una generazione che ancora oggi fatica a districarsi dalla storia raccontata e rappresentata in conto terzi dai mass media e non riesce ad avere una vera immagine di sé (partorendo così dal proprio interno le immagini raccapriccianti dei nuovi quarantenni al potere...). Il senso del possibile sussistere di un paesaggio attraverso il testo sta dunque nella produzione di dialoghi multiprospettici fra i temi e le risorse dell'ambiente, e auspicabilmente con il lettore che sempre in quello si trova immerso, in particolare sulla scabrosità di una storia che si fatica a percepire come tale, confrontandosi con un orizzonte in cui, come mi è già capitato di scrivere, «stanno accanto l'invenzione della tradizione e Photoshop».

Vincenzo Bagnoli

LA POESIA È UNA DOMANDA

In un suo recente saggio, il filosofo Giorgio Agamben ha scritto: «In ogni questione, in ogni discorso, in ogni conversazione, la domanda decisiva è in ultima analisi: in nome di che cosa stai parlando?».

Penso ogni poeta dovrebbe porsi questa domanda e questa domanda dovrebbe essere al centro della poetica di ogni autore. Questo a prescindere dall'essere in grado di rispondervi e ammesso che una risposta vi sia davvero.

Proprio intorno a questo mistero ruota continuamente la mia riflessione poetica, come un perno in cerca del suo centro dentro un cerchio. Sarà per questo che le mie poesie sono piene di domande o hanno comunque alla base un'interrogazione. Tuttavia nella forma dei miei testi, il centro non è mai costituito da una tesi da dimostrare (che esiste ma sempre in forma di suggerimento, di spunto), piuttosto da una progressiva approssimazione al cuore della domanda, dell'interrogativo di partenza che sovente non è quello vero. Perché il cuore della domanda non è mai un contenuto, bensì una specie di “centro vuoto” – come qualcuno ha scritto –, che precede la formula delle domande e il loro argomento. Questo “centro vuoto”, a pensarci bene, siamo noi stessi. Lo ha detto già Novalis: «L'uomo è una domanda».

Proprio intorno a quel “centro vuoto” che siamo noi si forma la poesia. D'altro canto, come ha scritto Brodskij: «Il poeta è il mezzo di cui la lingua si serve per esistere».

La poesia nasce dunque da un “mistero”, da qualcosa di irrisolto, forse per questo alla base di questo linguaggio c'è sempre – come dicevo – un'interrogazione. Chi scrive una poesia la scrive perché la lingua gli suggerisce o semplicemente gli detta la riga seguente. Quando rileggo una mia poesia, mi capita di restarne sorpreso del risultato, poiché spesso questa si rivela migliore di quanto mi aspettassi, il pensiero mi porta più in là di quanto io immaginassi. Chi scrive una poesia la scrive perché la lingua gli suggerisce o semplicemente gli detta la riga seguente. Ecco dunque il fuoco della questione: la poesia è per me un modo di andare a fondo del pensiero, di avvicinarmi al cuore della domanda, del “mistero”.

Nel mio libro più organico, *Tribunale della mente*, le interrogazioni costituiscono uno stilema ricorrente, in parte mutate dal linguaggio del diritto, dei tribunali, appunto. Dove il tribunale – come giustamente ha osservato qualche critico – è quello della vita stessa, del mondo, di cui la mente è, o vorrebbe essere, specchio. È questo il giudizio universale che incombe su tutti, un giudizio che diventa possibile solo con la morte, che, in quanto chiusura della vita, della singola vita umana, è ciò che permette di darle un significato. Il verdetto di un tribunale è quindi solo una delle tante forme di giudizio che ci accompagnano (in forma sia attiva sia passiva) fin dalla nascita, e che concorrono a formare la nostra identità (quel mistero di cui sopra); che quindi la nostra identità non è definita una volta per tutte, ma può subire repentini cambiamenti nel gioco delle parti e delle compenetrazioni; che crimine e giustizia sono le due facce di una stessa medaglia, di una reciprocità che favorisce convergenze inconsapevolmente ciniche e permette un riconoscimento intriso di pietà.

In tutto ciò che ho scritto e scrivo è per me fondamentale il confronto con le cosiddette “cose ultime”, con il senso della fine, quella finitudine che è inscritta in ogni uomo e da cui nessuno può sfuggire; solo la poesia – per quanto mi riguarda – consente di narrare questo mistero, di rielaborarlo, certamente non di risolverlo. Per questo molti interrogativi dei miei testi sfociano in una dimensione filosofico-metafisica ed è per me inscindibile il nesso di scrittura poetica e pensiero. Qualcuno ha detto che il linguaggio è la “casa dell'essere”. Personalmente mi riconosco in pieno in questa definizione e a questa sentirei di ascrivere tutta la mia poesia e la mia riflessione poetica. Perché tutto è nella lingua, nelle parole. Solo esse ci custodiscono e ci sopravvivono. Come singoli, prima di tutto, con la nostra specificità di individui.

Ma se alla fine dovessi rispondere alla domanda: perché scrivo e perché più passano gli anni più la poesia è centrale nella mia vita, come un fuoco che si alimenta sempre di più, mi sentirei di rispondere prendendo a prestito, ancora una volta, le parole di Iosif Brodskij: «Chi scrive una

poesia la scrive soprattutto perché l'esercizio poetico è uno straordinario acceleratore della coscienza, del pensiero, della comprensione dell'universo. Quando si è provata una volta questa accelerazione non si è più capaci di rinunciare all'avventura di ripetere questa esperienza; e si cade in uno stato di dipendenza, di assuefazione a questo processo così come altri possono assuefarsi alla droga o all'alcool. Chi si trova in un simile stato di dipendenza rispetto alla lingua è, suppongo, quello che chiamano un poeta».

Corrado Benigni

IN DIALOGO

Vito M. Bonito: Una delle cose che mi interessano di più è il problema della verità poetica. Cos'è una verità poetica? Se ve ne è una.

Marilena Renda: In questi giorni leggevo alcuni poeti polacchi tipo Herbert, Zagajewski, Miłosz. Leggere loro, o certi russi, mi fa pensare che sia legata a cose basiche: la terra, il cibo, l'infanzia. È legata alla meraviglia e al riconoscimento. E soprattutto, è qualcosa che chiede silenzio quando la incontri.

VB: Per me sta là dove non ci sono più parole per dire. Si può accedere alla verità estatica, ragiono alludendo a Werner Herzog, per sincope o attesa, arresto o dilatazione. Ciò che importa è portare l'immagine e la parola (il «visibile parlare» dantesco, direi) sui margini del proprio estremo compimento, della catastrofe, del proprio fallimento, là dove altro non si può dire né rappresentare - e lì restare per il tempo necessario e poi cadere – svanire.

La verità rimane in disparte, non indica nulla. La verità è vera solo nell'esporsi, nell'offrirsi fuori di sé conficcata nella forma del proprio rivelarsi. La verità è sempre a fior di pelle: un'immagine-pelle che si fa sempre più bruciata, lacerata. La verità è fuori da sé.

La verità – è fuori di sé.

VB: Io parlerei della lingua poetica, del suo corpo-spazio.

MR: Per me la lingua poetica si apre nello spazio dell'altro. Mi interessa raccontare le vite altrui: le faglie che le attraversano, le illuminazioni improvvise, i tragitti della mente da un posto noto a uno inaspettato. Il corpo degli altri, come pure il mio, o il corpo delle case, è scritto, solcato da una mano che ne ha scritto la storia. È definito dalle sue smagliature, dalle rughe. È un corpo unico e ininterrotto, tanto che a guardarlo da vicino uno non riuscirebbe a distinguere dove cominci la carta e dove la pelle.

VB: La lingua poetica è perennemente in lotta, ma senza un'ultima possibilità. È confinata nell'irreversibilità dell'istante, di ogni istante. Assume su di sé ogni limite, rivela la propria finitudine assoluta e si allontana anche dalla nostra ombra. Lascia chi resta, perduto e solo sulla scena della pagina. Chi resta non ha che le mani. E non può che muoverle da una lontananza impercorribile. Le mani di chi resta perdono l'orizzonte quanto più si avvicinano al corpo bianco del margine. Non fanno che chiedere perdono.

Nella lingua si sperimenta al contempo la perdita di mondo e l'intensificazione dell'io-corpo. Il corpo diviene uno stato intensivo del tempo senza mondo. Un oggetto smarrito nel mondo. Un soggetto smarrito e serrato dentro il proprio corpo: la lingua trema. È un tremore della luce che scende dentro di sé e fa buio intorno. È luce che si avvicina al punto massimo di biancore e si allontana dalla pelle. Inerme il poema si chiude, si piega su di sé, in sé. Lascia andare la sua litania finale nello sgomento spaziato dell'abbandono, dell'essere abbandonato.

MR: Vorrei sapere secondo te come agisce la poesia sulla nostra vita.

VB: È un bagliore che apre l'intervallo tra esistere e inesistere, essere-qui e non-essere-più-qui. Il senso di attesa e ritardo che la parola si porta dentro. Un margine che si dischiude. Io mi aspetto la fine. Aspetto la mia fine. Questo è il dono e la condanna che la poesia lascia intravedere a chi le si muove intorno. Mi aspetto ciò che non sono in grado di comprendere.

MR: Quest'intervallo di cui parli mi sembra molto ebraico. In ogni poeta che si rispetti agisce la vergogna della parola che cerca di porsi come vera, e radicale, ma inevitabilmente incontra un limite, e lo incontra subito, e prova a forzarlo, e se è onesta accetta di abitarlo. Quel limite che si rinnova ogni volta è il dire sì alla nostra finitezza, alla contraddizione. È sapere che si abita in un luogo inesistente e impossibile, ma che quel luogo è dil'unico posto in cui si può stare. Credo di non avere ancora accettato la radicalità che la poesia chiede. La poesia non è una buona madre, non è buon latte, eppure chiede devozione come se lo fosse. È solo da poco tempo che mi sono arresa alla poesia, ora il respiro regge, arriva addirittura alla fine del libro.

VB: L'ebraismo è ormai da molti anni lo spazio esplosivo della mia interrogazione. Il margine della mia scrittura. Devo molto tra gli altri ai libri di Marc-Alain Ouaknin.

MR: Ricordo quando cominciai a sentire parlare di filosofia ebraica. A leggere Jabès per esempio. Ero stupefatta dallo spazio in negativo che queste cose aprivano nella mia testa. Come vedere improvvisamente il mondo all'incontrario. Mi interessa molto, ma non mi appartiene - credo - quando scrivo. Quando scrivo vado da un'altra parte, immagino. *Ruggine*, per esempio, tendeva a saturare lo spazio sia quello del testo che quello geografico

VB: Anch'io quando scrivo vado da un'altra parte, anzi dall'Altra parte. È quella zona del 'tra', dell'intervallo che si apre tra il linguaggio e la morte. Siamo nel perimetro di ciò che per me segna radicalmente la poesia e il pensiero - da Dante a Pascoli a Rilke a Celan a Blanchot per citarne solo alcuni. Si scrive partendo da una sospensione o un luogo o altrove, un vuoto o un'intenzione. A me interessa il prima del primo verso.

MR: Cosa c'è per te prima del primo verso? tipo in questo libro che esce adesso.

VB: In *Soffiati via* (ormai in uscita – febbraio 2015) in termini di parola, di presa di parola, prima c'è il sangue, e la deformità, la carne che si strappa. Poi davvero la beatitudine. Materialmente i beati. In un cielo rovesciato, o forse solo deformato. Penso al *Paese del silenzio e dell'oscurità*, *Futuro impedito* e *Rintocchi dal profondo* di Herzog, ai lebbrosi di Forugh Farrokhzad in *The House is Black*, a *Ladoni (Palms)* e *Mesto na zamle (A place on earth)* di Aristakisjan, a *Julien Donkey-boy* di Harmony Korine.

MR: Nel mio caso c'è stato il fuoco. C'era stato un incendio – il giorno prima – tutti gli alberi erano neri, bruciati. Quella notte mi sono svegliata e ho cominciato a scrivere. Sono sicura che è stata colpa degli alberi.

VB: Direi di sì, gli alberi con gli uccelli sono creature dell'aldilà. Ecco, prima del mio libro ci sono alberi, uccelli e il paradiso. Le poesie sugli alberi e gli uccelli sono le più atroci per il mio cuore.

MR: Mi piace quella tua poesia che dice: io sto rannicchiato come un cane nel suo ventre. È detto in modo straziante, con un abbandono che neanche immagino.

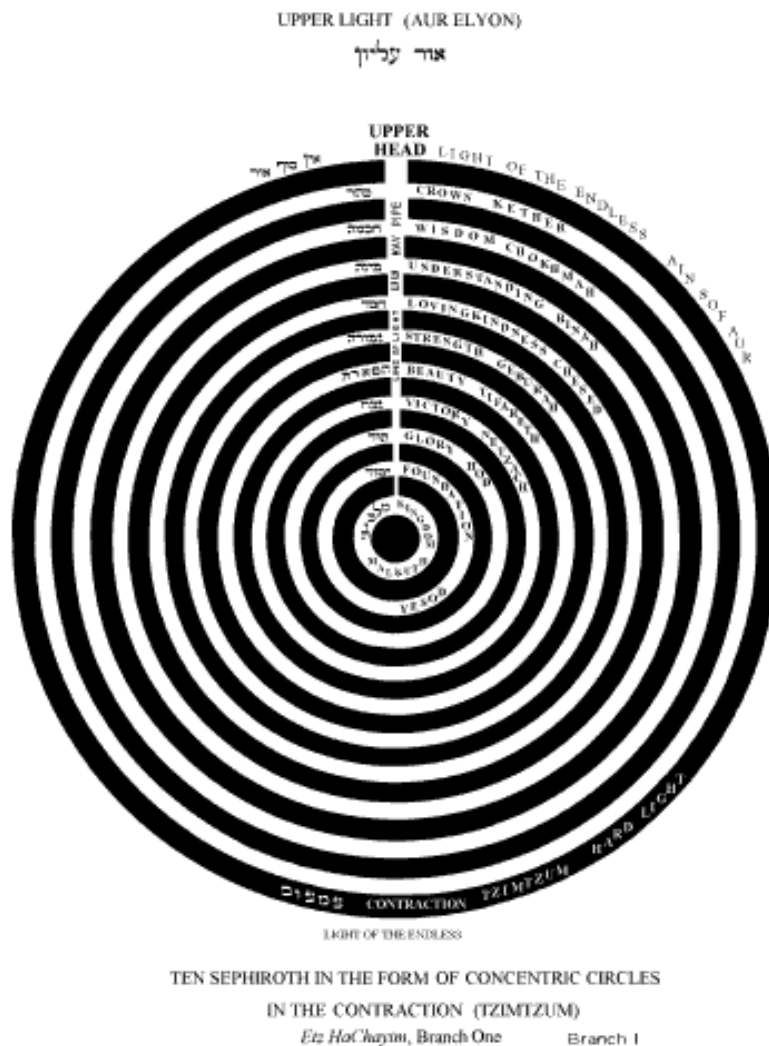
VB: Grazie.

MR: Sto pensando alle ultime cose che ho scritto. Lì c'è un gesto mancato prima del primo verso - è esattamente il movimento opposto.

VB: Però la poesia deve arrivare a mancare a se stessa, a fallire dentro di sé.

MR: Anche questo poi è molto ebraico. Il gesto di Dio che si ritrae per permettere al mondo di

esistere.



VB: La sottrazione è anche *kènosis*. Vestirsi della propria spoliazione. Pensa ai film di Aristakisjan.
Poi a me piace riflettere su cose che a cui non riesco a dare forma, realmente intransitabili. Lo zero-iddio.

MR: Diceva Diane Arbus che la cosa che preferiva in assoluto è andare dove non era mai stata. Non è l'unica a dirlo. Ho sempre pensato che fosse l'unica cosa sensata da fare.

VB: Bello. l'ho sempre pensato da quando a 17 anni lessi l'*Anti-edipo* di Deleuze e Guattari e i saggi di Lacan: ero nel vuoto, non capivo niente ed ero contento. Un *Noli me tangere* potente. Poi li ho riletti. Bellissimi nella loro enigmaticità. Mi piace non capire, sempre di più non-sapere, non-saper-dire, non-saper-più-dire.

EXTRA MOENIA

È come farsi la croce senza le mani.

Restare sospesi, arresi e come presi – e persi – dentro la propria incandescenza.

Nella poesia si apre una vita quasi residuale, ai ‘minimi termini’.

Creature che assistono alla fine del creato. Qui morire è solo una deittica del corpo.

L’opera poetica non dona alcun ritorno. Esplode come luce del non-sapere.

L’estasi - la luce epilettica del corpo.

La poesia non è un vedere oltre o extra, bensì una sorta di percussione estatica e percettiva che illumina i corpi nella loro *kènosis*, ovvero in quello svuotamento che trasfigura il corpo - per sottrazione, per umiliazione.

La poesia è «fata morgana», che cattura «cose che non sono reali, che non si trovano lì» (Herzog).

La visione così si dà come conoscenza poetica, ovvero conoscenza che non conosce, immagine per ciechi che racconta prima di ogni conoscenza.

Tutto viene meno, si dà fuoco. La vita, in quanto luogo della finitezza, del limite, del resto, cade direttamente sulla scena della poesia. Precipita nel segreto inattingibile della deformità – unica condizione possibile dell’umano.

Tutto si snoda in un ritmo irrespirabile e luminoso che sfigura l’ordine della composizione mentre obbedisce a una successione di forze irrevocabili. La discontinuità, come movimento anteriore e interiore del montaggio stesso, inietta nelle forme amputate dei corpi una liturgia storpia che rigetta su chi guarda una sorta di deformità sacra dell’immagine. Un corpo spezzato nell’intervallo del bianco e del nero.

Siamo dentro una rivelazione, un’*apokalypsis* in cui il “soffiato via” non ha più nulla a che fare con il soffio di vita, ma con una candela che si spegne e dà luce: «e come una candela tu ti scioglierai e diventerai luce» (Naum Kaplan - Artur Aristakisjan, *Ladoni*).

Nell’arresto percettivo, nella pulsazione ferita dei sensi, la nuda vita viene a noi; la passione più estrema del corpo ci consegna all’impuro, all’intoccabile, a un sentimento sanguinante del sacro.

Il volto si fa piccolo e piano piano inesiste, gli occhi si velano di un silenzio opaco, si fanno laghi lontani, voci abbandonate che ci lasciano, non ci chiamano più.

Noi che viviamo sempre rivolti verso il mondo, d’improvviso ci vediamo smarriti, perduti nello specchio di quello sguardo sull’aperto, restituito all’aperto.

Un corpo morente è il luogo di un’esposizione assoluta che esiste e resiste ad ogni senso. Il corpo si dice proprio nel suo allontanarsi da ogni lingua, da ogni parola, si ritira dentro la propria pelle, nel tremito che lo agisce, lo agita, lo vagisce.

Attende perennemente al proprio spossessamento. Sopravviene a se stesso, nella misura del ritardo, della non-coincidenza, dell’imprecisione che segna il nostro non poter mai essere là, al di là

Mentre un corpo ‘dice’ «io muoio», l’altro ‘risponde’ «io vivo». Mentre il corpo che dice «io muoio», forse, chiude la ferita del dolore, il corpo che dice «io vivo» raccoglie su di sé la ferita, riceve il taglio, mostra il caos, si mostra come caos – parola che in greco «indica il volto che si fende; indica la bocca umana che si apre», come ha scritto Pascal Quignard.

Il dolore taglia, fa un taglio, e così rende inconciliabile il senso. Il taglio è l’orizzonte e appartiene all’interruzione definitiva del senso. Solo così ogni risposta resta infinita, inattingibile, chiusa nel peso di un lento venir meno, di un fragile inesistere.

Andare incontro a questa interruzione del senso è quello che resta – il raggio verde all'orizzonte prima che il sole scompaia.

Un corpo morente è un'onomatopea muta.

Nella mia poesia i corpi sono esposti nella grazia umiliata di un focolaio visivo che li rigenera, li risorge quanto più li apre nella luce della deformità.

Queste anime in estasi non sono più di questo mondo o forse non lo sono ancora. Non servono a nulla, ma rischiarano tutto. Sono icone impure che sotto silenzio annunciano l'indigenza, la verginità, il rifiuto, la privazione e l'amore: proclamano la salvezza solo a patto di perdere il senno dopo aver perduto il corpo.

È un po' come nelle creature cieco-sorde di Herzog e nei volti abissali dei mendicanti di Aristakisjan, là dove vive la testimonianza di corpi spirituali. Sono icone da cui si irradia una drammaturgia della luce e dell'ombra, un teatro abitato da visioni. L'immagine è incarnazione, il corpo iconostasi.

I corpi sospesi dei miei testi sono "beati" condannati a non riposare, a percorrere strade, traiettorie, frontiere che fanno del loro essere-qui una visione incarnata che vaga dentro la storia. Essi vanno come sconosciuti, errano dentro un presente posto sempre fuori del *logos*. Avanzano intangibili, questi beati. Si manifestano come fossero qui da sempre, come da sempre danzanti nella spoliatura di sé: «la beatitudine non è una conquista. La beatitudine non è un talento, la beatitudine non è un lavoro. È solo beatitudine» (Naum Kaplan – Artur Aristakisjan, *Ladoni*). Corona umana in perpetua povertà, questi corpi sono petali di silenzio, fasciati dalla propria luminosa miseria e deformità. La loro presenza è immediata e remota allo stesso tempo, semplice e terribile come di chi abita questo mondo ed è già dentro un altro.

Questi beati stanno al mondo e delimitano il mondo di chi li guarda. Più sembrano schiacciare il nostro sguardo a terra più aprono varchi inesplorati allo sguardo, risvegliandolo alla sofferenza, al tremore, alla solitudine estrema perché di fronte all'irrepresentabile.

«I beati ci attraggono come un abisso bianco», direbbe María Zambrano. Fare in modo che lo sguardo poetico sia attratto nel biancore di vite che la conoscenza non può toccare né raggiungere. Farsi danzare come in una possessione amorosa che è delirio e geometria, numero e dismisura. È la danza di ciò che ha appena finito di nascere o di ciò che non è nato ancora, o di ciò che non nascerà mai.

Una delle due storie che si dipanano in *Mister Lonely* di Harmony Korine è quella di un gruppo di suore che a Panama sostengono una comunità indigena che vive in condizioni di povertà. Padre Umbrillo (Werner Herzog) è il punto di riferimento spirituale della comunità di suore che con lui volano in aereo nella foresta per raggiungere lontane e sperdute missioni cui distribuire viveri. Durante un volo una suora precipita dall'aereo, ma si rialza una volta schiantata a terra. Le suore in virtù di questo miracolo cominceranno a lanciarsi dall'aereo volando. Fino alla misteriosa caduta mortale, mentre sono in viaggio per un'udienza dal Papa.

Essere state donate di un miracolo – cadere da un aereo e essersi rialzate vive - conduce il gruppetto di suore guidate da 'padre' Herzog a reiterare il miracolo, a sottoporlo a verifica 'sperimentale' fino a che in viaggio per una benedizione papale, ostensione quasi dei corpi gloriosi delle miracolate, l'aereo con le suore si schianta in mare in una sorta di miracolo inverso e fatale:

È terribilmente potente e vero il monologo (davvero herzogiano) che Korine scrive per padre Herzog-Umbrillo:

Sorelle, so che può sembrare assurdo, ma il Signore vuole metterci alla prova.

Il Signore vuole che saltiamo giù da un aeroplano senza paracadute.

Vuole vederci volare. Vuole vederci danzare nel cielo e servire allo scopo.

Vuole mostrare al mondo che esistono i miracoli, che esistono miracoli che accadono a chiunque.

Se siete pure, se credete, sorelle, credetemi, voi volerete.

[...]

In questa nazione spezzata siamo stanchi e feriti.

Ci hanno lasciati soli, senza niente. Siamo stati abbandonati.

Siamo come il vomito in strada davanti ad un bar malfamato. Siamo stati cacciati in fondo al barile, e tutte le nostre

capacità di comprensione e amore sembrano sparite per sempre.

Se vogliamo sopravvivere, dovremo diventare come gli animali e dovremo lasciar perdere ogni senso di civiltà e comprensione.

Come è possibile che una suora voli? Come può cadere da un aereo e atterrare sana e salva?

Ma chi siamo noi, chi siamo noi per farci beffe di queste cose? Chi siamo noi per dubitare di questi miracoli?

Ahimè, non siamo che barboni nella spazzatura, qui in questa nazione spezzata.

Ma un po' di fede ci porterà molto, molto lontano. Se siete pure, se credete davvero, sorelle, credetemi, voi volerete.

Dio sarà il vostro paracadute.



Qui c'è molto di quello che vorrei dire sulla poesia.

Chi siamo noi, appena senzienti sul margine inattingibile dell'impensato, per dubitare di questi miracoli. Chi siamo, poi, per credere che davvero «Dio sarà il nostro paracadute». Anche iddio dimentica. Si dimentica.

Allora c'è chi slitta e vola. E cade. Chi non vede eppure crede. Chi crede e vola - eppure cade.

Vito M. Bonito

A volte penso alla poesia come a un edificio di cui qualcuno da un momento all'altro ha cambiato la destinazione d'uso. Da signorile dimora a scantinato dove a tutte le ore ballano bambini, nani, volano piccioni e saltano scimmie. Un posto sporco, dove nessuno pulisce gli angoli delle stanze, e se ci entrano i sacerdoti non sanno dove sedersi. In effetti, che ci dovrebbero entrare a fare i sacerdoti? La sacralità della parola, io non la capisco.

Quando esco fuori dallo scantinato dove si agitano le creature della mia immaginazione, di solito tento di riparare in altri stanzoni, in luoghi abbandonati dove però non devono mancare gli angoli in cui nascondersi, appartarsi un minuto o due per scaldare le mani, riconoscere il luogo originario (lo sconforto originario), permettergli di abitarmi una volta di più. Quando incontro qualcuno che mi somiglia, e che come me vive la scrittura come luogo segreto, del margine e del nascondimento come unica rivelazione, mi viene voglia di stare stretto a lui come in quei film dove i figli numerosi di una famiglia povera dormono tutti in un unico letto, vergognandosi quando devono raccontarlo a quelli che non capiscono la povertà, e quando si spegne la luce si riscaldano e si lamentano tutti insieme. Si addormentano insieme, e gli piace perfino la puzza che fanno tutti insieme.

A un certo punto accade, quando la soluzione raggiunge un'eccessiva concentrazione, che un precipitato di cui non so il nome né la composizione si stacca dal resto, veloce e vergognoso, e dà origine a una sostanza che prima non c'era, e sulla cui natura non desidero indagare, tanto a guardarla appare densa di filamenti misteriosi, appiccicosa e trasparente in modo ingannevole. Le mani non riusciranno mai a districarla.

Il movimento non si confonde con lo spazio percorso, dice Deleuze. Il movimento è presente. Il movimento è l'atto di portare te stesso da un'altra parte, in un luogo dove non sei mai stato. Il movimento è l'unico principio, l'unica azione che riconosco come davvero mia propria.

Di giorno in giorno, di pagina in pagina, le linee che dovrebbero descrivere il mondo e aiutarmi a tenerlo saldo sotto i miei piedi cambiano direzione, fanno lunghi balzi, scartano di lato, saltano oppure, a sorpresa, strisciano. Ciò che è familiare mostra ogni momento che la scena che volevamo raccontare già da tempo non è più la stessa.



La cosa è stata scritta. È posata sulla pagina con una chiarezza che almeno all'inizio pare esemplare, accecante. Dopo qualche ora vedi che ha fatto i grumi, ti accorgi che alla superficie sono comparse strane protuberanze, gonfiori, macchie. Decidi di tenere con te il grezzo, di accettarne la discutibile compagnia.

“Quanto dice a proposito di romanzo, Rinehart, anticipi ecc., mi va benissimo, ma devo farle presente come lavoro. Il mio romanzo non segue uno schema: devo scrivere per scoprire cosa sto facendo. Un po' come la governante cieca del dottor Johnson quando che infilava il dito nel té bollente, non so mai bene cosa penso finché non vedo cosa dico”.

Flannery O'Connor, lettera ad Elizabeth McKee

Movimento significa che, qualunque siano il quadro dell'oggi, la configurazione delle forze in campo e la loro disposizione psichica, già domani non sarà più la stessa. A stare attenti si impara almeno una verità al giorno; ecco perché, se scriviamo un libro, il prossimo non può assomigliare al precedente, e all'interno dello stesso libro ne abitano innumerevoli altri. Da un'ora all'altra il libro cambia, come il cielo e come la nostra testa.

Il mendicante dei *Quaderni* di Rilke, che rivolge al poeta un gesto di connivenza. Forse voleva soltanto dividere la vergogna.

Gli handicappati, i freak: la loro creaturalità non indica semplicemente se stessa, fragilità e frattura, ma un modo diverso di abitare il mondo. Sul loro corpo sono scritti i segni di una vita che li supera, un-essere-di-più, un bagliore soprannaturale, l'umano che prende fiato e ti porta da un'altra parte. Un corpo malato racconta centinaia di guerre. Un sordomuto dice col corpo una quantità di cose che le parole non potrebbero dire nemmeno se volessero.

Mi piacciono le persone – e i personaggi – che abitano il loro nessun luogo come fosse una fortezza, o un castello delle fiabe. Janet Frame che batte forsennata i tasti della macchina da scrivere chiusa dentro una roulotte, Anna Maria Ortese che costruisce una capanna dentro la sua cucina, Gertrud persa e solida nel suo infallibile mondo morale, i due di Bellow che fanno l'amore nel deserto: mi piace lo spazio come relazione, il voler trasformare una terra secca in un posto in cui crescono piante forti, un segno negativo in un'espansione di vitalità (Herzog, ancora).

I poeti che mi piacciono sono solitari. Portano nel corpo e negli occhi la disperazione del mondo; tuttavia per conoscerla non hanno bisogno di guardare i telegiornali. La sanno intera, possono tralasciare i dettagli. Assomigliano al Johannes di *Ordet* o a *Simon del deserto*: se lasciati a loro stessi trovano subito un abisso in cui affondare.

Marilena Renda

NON È UN PROBLEMA DI ARTIGIANATO

Una cosa che mi trovo spesso a dichiarare è che la letteratura, comunque, non è un problema di artigianato, di maestria tecnica o di stile. E, per come intendo io la letteratura, questa è un'affermazione ovvia.

La metafora artigiana, tuttavia, è un modo di interpretare la letteratura ancora molto forte. Le ragioni sono varie. Da una parte, per esempio, c'è il fatto che una rappresentazione di questo tipo sottolinea l'investimento in sapere tecnico che la letteratura, per come la conosciamo, ha comportato e che ne ha giustificato, in vari termini, la specificità ed i meccanismi di selezione e di attribuzione di ruolo a cui, come sapere appunto, ha dato luogo. Da un'altra parte ancora, nella pratica quotidiana, non si può non riconoscere che lo scrivere letterario prevede tutta una serie di operazioni "manuali", di limatura, scelta, messa in opera etc. che vengono convenientemente rispecchiate nell'immagine artigiana. La metafora artigiana, per di più, trova una forza ulteriore nella riduzione del testo a prodotto, che a sua volta implica. Una riduzione che privilegia la parte "visibile" del testo (escludendo, per esempio, la sua continua rigenerazione in seno alla lettura – per non parlare della sua eventuale natura meramente orale) e che contribuisce a collocare la letteratura nello schema più generale di produzione/consumo in cui praticamente ogni nostra esperienza, ai tempi del capitalismo, viene inquadrata.

Si noti, a margine, che questo aspetto ha un suo sapore paradossale. Attraverso l'idea della perizia tecnica, infatti, attraverso l'immagine dell'artigiano delle parole, si colloca la (a questo punto buona) letteratura in posizione antitetica rispetto alla produzione di massa, e alle sue forme di alienazione. Così le si ridà, surrettiziamente o meno, un'aura, che va incontro ad un elitarismo sempre presente nella massificazione (e non necessariamente avanguardistico) e che risulta utile anche a coprire quello svuotamento di autorità a cui la letteratura stessa, da una cinquantina d'anni a questa parte, è stata sottoposta. Nello stesso tempo, però, dato che è comunque un bene di consumo, quella stessa letteratura artigiana porta in dote un ulteriore valore al fascino feticistico proprio della merce e permette una più agevole articolazione del prodotto letterario per le strategie di marketing.

Ferme restanti le prime considerazioni, e anche lasciando da parte la debolezza e la natura ideologica di questo artigianato letterario contrapposto alla produzione di massa, come dicevo la mia idea è che la metafora artigiana non sia sufficiente per dare conto della letteratura come pratica (umana, sociale, cognitiva, etc.). Per conto mio, la letteratura non è una questione di padronanza tecnica, appunto, né di capacità di rappresentazione/espressione, come neppure di sapienza evocativa e/o affabulativa, ma, propriamente, un'operazione sui parametri secondo cui noi ci sentiamo in vita. In altre parole, è un'attività che riguarda le questioni seguenti: quale punto di vista si istituisce, quale soggetto viene formulato, di quali relazioni è passibile, come vi vengono implicati gli eventuali altri soggetti, a che comunità ci si rivolge, che strumenti vengono forniti, come si dispone la realtà, di quali regole la si dota, e così via. In questo senso, allora, lo stile è una sorta di epifenomeno di un'operazione più ampia di istituzione di senso (o di destituzione di senso). Un'operazione che ha un fondamento essenzialmente etico-politico, ancor prima che estetico, e che è sempre un'azione su e per una realtà.

Ecco perché, a mio parere, è ovvio considerare insufficiente la metafora artigiana, tecnica, retorica: perché sembra mancare del tutto lo sforzo, il desiderio, l'esigenza e il piacere che danno, per primi, luogo alla letteratura. E questo tanto più ora, in un quadro in cui, come ho accennato, la funzione e le tecniche della letteratura sono sempre più "usurpate" (dall'industria dello spettacolo, dall'informazione, dalla pubblicità, dalla moda) e nonostante l'unica rappresentazione tangibile, propagandabile, falsificabile e quant'altro della letteratura stessa sia solo quella che esibisce le tecniche che ha accumulato nel corso dei secoli.

Gherardo Bortolotti

[Riprendo qui un'intervista sulla mia poetica a cura di Tommaso Di Dio e di Carmen Gallo, apparsa su *Atelier* n. 75.]

- 1) *Il tuo percorso di scrittura ha da sempre tentato di erodere i segnali testuali, contenutistici e procedurali tipici della tradizione della poesia. In questo percorso, molto spesso ti sei rivolto alla prosa. Quale rapporto c'è fra scrittura in prosa e scrittura in versi nell'alveo di questo tuo tentativo complessivo?*
- 2) *Uno degli aspetti più interessanti di *Avventure minime* (Transeuropa, 2014) è il movimento che conduce il lettore dalla prosa alla poesia. Qual è il senso di questo movimento e come si collega alla scelta di una "minimalità" nella rappresentazione di storie, personaggi, voci?*

Provo a rispondere a queste due stimoli in maniera congiunta.

Ad un certo punto della mia formazione ho avvertito l'esigenza di una scrittura più impegnata, che avesse un'urgenza storica, che mostrandosi "non come soluzione ma come sintomo"⁽¹⁾ (G. Celant) cercasse paradossalmente di ostendere il carattere ideologico di se stessa e delle retoriche dell'imperante mondo dell'infotainment e delle merci. Nonché le modalità che abbiamo di autorappresentarci, di relazionarci e di comunicare, che purtroppo ci vengono proprio dal nostro nuotare quotidiano in quegli stessi codici (credo si possano leggere in questo senso le narrazioni frante di *Quaderni aperti* e le scivolose testimonianze in prima persona di *Nuovo paesaggio italiano*, prime due sezioni di *Avventure minime*).

Già trent'anni fa Max Frisch, nelle conferenze americane di *Quadrato nero*⁽²⁾, sottolineava come: "Ogni sistema sociale, feudale o liberale che sia, elabora una lingua che rafforza il sistema fin nelle questioni di secondaria importanza. Una lingua del potere, parlata non soltanto dal ceto dominante, una lingua corrente che impariamo da bambini e utilizziamo vita natural durante senza sapere che ci riempie di pregiudizi. Di frasi fatte: un uomo povero, ma onesto. Perché invece non diciamo: un uomo ricco, ma onesto? Non si dice... Questa lingua, costituita da una quantità di frasi fatte, e di stereotipi, coniata sulla base degli interessi del ceto dominante, questa lingua che impariamo a scuola considerandola l'unica lingua corretta non è però assolutamente la lingua della nostra esperienza. Ci estrania dunque dalle nostre esperienze. Molti non stanno vivendo come viene affermato da questa lingua. Come lo si dice. Ma poiché molti non sanno dire come stanno vivendo, si sentono obbligati a vivere come viene imposto loro da questa lingua del potere. Come si vive. La lingua del potere ha la tendenza a scoraggiarci per assicurarsi la nostra disponibilità. Ci castra, politicamente, giorno dopo giorno. Quel che produce la letteratura: non assorbe gli stereotipi, oppure denuncia lo stereotipo".

"Denuncia lo stereotipo": ecco, era proprio questa seconda risposta possibile, di metacritica linguistica – anche memore del Nicolas Bourriaud di *Postproduction*⁽³⁾: "Sarebbe importante mantenersi attivi rispetto ai modelli di produzione linguistica e alle retoriche della qualità di massa; tutti gli elementi di tale produzione dovrebbero essere utilizzabili e nessuna immagine, nessun idioletto, dovrebbe beneficiare dell'impunità, per nessun motivo" –, che mi interessava.

Di più. Fuori dalla cornice rassicurante della letteratura, la cosa mi appariva piuttosto semplice: tutto, o quasi, è testo, e in quanto tale è oggettivabile, studiabile e manipolabile, per qualsivoglia fine. E prosa è tutto ciò che non è poesia, ovvero praticamente quasi tutto venga scritto e pronunciato.

La nostra cultura nel suo complesso sarebbe quindi *text-oriented* (e più specificamente *prose-oriented*). La comunicazione sociale, scritta e orale, dall'e-mail al bugiardo, dall'oroscopo alla denuncia giudiziaria, dal gobbo con i discorsi dei politici ai testi delle pubblicità, dai programmi televisivi alle sceneggiature, ecc., sarebbe imperniata sul testo in prosa. È un immenso magazzino, un repertorio in atto.

Se lo vogliamo vedere, i testi in prosa, riflettevo, sono i supporti di senso in cui si istituisce e si consuma il vivo di molte nostre pratiche sociali; la produzione testuale collettiva ci dà una possibile radiografia del nostro Occidente.

Se i meccanismi della società – che si tratti della pubblicità, della tv, delle riviste dedicate al modo di vivere, ecc. – sembrano tutti voler attirare la nostra attenzione senza sosta, intimidandoci di agire (e, assecondando “una dinamica di creazione illimitata dei bisogni(4)”, di perseguire la pseudo-felicità del piacere immediato e dell’acquisto) senza che la nostra volontà cosciente entri in gioco, in modo che la società si troverebbe composta da ciascuno dei nostri atti compulsivi, la risposta di Bourriaud riguardava: 1) come renderci consapevoli di questa grande narrazione attraverso una critica “interna”, postproduttiva, decostruttiva e/o defunzionalizzante dell’ideologia di tale produzione testuale e linguistica del mondo della comunicazione, critica che consapevolizzasse i rapporti umani prodotti dalle tecniche e dai media del nostro tempo, spostandoli, rendendoli cioè più visibili e permettendo di esaminarli fino alle loro estreme conseguenze sulla vita e sui discorsi quotidiani; e 2) come proporre narrazioni alternative, interpolando testi e prodotti culturali già disponibili (l’entropica “pioggia culturale” nella quale la nostra esistenza si trova quotidianamente gettata) come strumento di nuove ipotesi – scriveva Benjamin: “Ogni insieme di proposizioni è un libro su qualche mondo” – in un vero e proprio *Servizio di realtà* (titolo che ho scelto per la terza sezione di *Avventure minime*).

In altri casi ancora, si sarebbe trattato di “riprendere”, non senza ironia, i discorsi stessi vigenti sul mondo dei media (e, perché no, gli stessi *cliché* della critica e di certa saggistica *à la page*), con lavori “basati su un meccanismo espositivo” che, “come in tutte le digitazioni alla luna ha in sé una trappola che bisogna evitare, ovvero leggere il testo come se ci stesse dicendo qualcosa (per esempio delle banali considerazioni sociologiche) e non, piuttosto, come se montasse il teatrino (l’installazione) delle nostre opinioni e dei nostri piccoli strumenti quotidiani(5)” (G. Bortolotti).

Sono, queste, parti di una piattaforma concettuale che ha intenzionato e vettorializzato il lavoro sulla più parte dei testi di *Avventure minime*, aiutandomi ad articolare una visione del mondo e della posizione e funzione della letteratura e direzionando la scelta dei materiali, dei procedimenti di scrittura e degli algoritmi mentali, per così dire, che ne erano alla base.

E sono queste le ragioni per cui in questo mio libro semi-complessivo(6) la scrittura in prosa(7) è preponderante rispetto a quella in versi, quest’ultima rappresentando forse soltanto una “riduzione” della prima attraverso un setaccio ritmico in grado, inoltre e in più – sempre da un’ottica materialistica(8), laica, orizzontale e sincronica(9), letterale e “post-poetica” (Gleize), concettuale(10) e mininale (=riduzione all’essenziale dei materiali e delle forme, “less is more”, eccetera) – di rinunciare all’illusione di qualsiasi forma di verticalità/seduttività della lingua e di epifania poetica, opponendosi ad ogni condizione di leopardiana vaghezza e insomma all’opacità lirica tradizionale, svuotando infine dal proprio interno il “contenitore base” della quartina(11) e ponendo, *in primis* alla mia curiosità, problemi tecnici nuovi da risolvere al di là delle marche retorico-formali e dei giochi linguistici più consueti e più logori della letterarietà (aspetti, tutti questi, che si possono ritrovare anche nella silloge *Coffee-table book*).

Nella stessa scrittura in versi, per me l’unità fondamentale restava e resta quindi, in definitiva, non quella ritmica del verso, bensì la “misura di senso” testuale e cognitiva della frase. E lo scopo della scrittura la costruzione (il montaggio o l’interpolazione) non di “poesie” ma di testi.

Credo che abbia scritto molto bene Bernardo De Luca in una recensione al libro(12): “Non vi è teleologia [...]: il verso delle quartine che leggiamo in chiusura [le sezioni *A fondo perduto* e *Abstracts*] non gode di alcun privilegio rispetto alle prose che precedono. Verso e prosa sono semplicemente due tecniche di cui l’autore si serve per costruire i suoi testi-oggetti, giustificate esclusivamente dalle loro potenzialità, in quanto strumenti da adoperare per la dissezione del reale e delle sue rappresentazioni”(13).

3) *Quali sono stati, se ce ne sono stati, i modelli o le personalità che hanno maggiormente influenzato la tua scelta di scrivere in prosa?*

In ambito strettamente letterario un primissimo avvicinamento a un tipo di scrittura in qualche modo “sgombra”, laconica e denotativa – in questi termini anche preliminare alla lettura di certo letteralismo francese à la *Hocquard* o al *docu* ormai impietosamente compiuto di un Reznikoff(14) – lo devo senz’altro alla riflessione sui libri di Giampiero Neri, da *Liceo* fino a *Paesaggi inospiti*. Gli autori del Gruppo ’63 sono stati invece per me un recupero molto successivo e tutto sommato, anche una volta “acquisito”, non primario (con la sola eccezione forse di certo Balestrini).

Questo per provare a rispondere alla vostra domanda. Devo tuttavia precisare che a un certo punto del mio percorso ho privilegiato un’attenzione ai fatti della scrittura, e del mondo, piuttosto di tipo analitico-linguistico che letterario in senso stretto. Ero sempre più interessato a una scrittura in prosa e in versi del concetto e della consapevolezza, piuttosto che alla liricità e all’espressione: una scrittura cioè senza accensioni metaforiche e finanche in posizione dialettica(15) rispetto alla visione classica (di Jakobson, Sklovsky ecc.) della letteratura come qualcosa di formalmente diverso e linguisticamente contrastivo rispetto alle lingue d’uso. Se in termini generali di poetica la riflessione su alcuni artisti e momenti della storia dell’arte contemporanea (e dell’area contemporanea in senso stretto)(16) sono stati per me cruciali, per lo specifico della scrittura in prosa sono stati importanti lo studio di alcuni romanzieri del secolo scorso – su cui non posso ora dilungarmi – e della scrittura giornalistica, nonché le letture teatrali, il confronto con la lingua del cinema e del teatro di parola di area tedesca e anglo-americana (da Fassbinder, Pinter e Albee ad oggi). Queste ultime in particolare, in quanto mi offrivano un modello: 1° di presentazione diretta e non mediata dei fatti narrati e testuali, e quindi di maggior forza illocutiva; 2° di discorso paratattico quotidiano contemporaneo e quindi di lingua d’uso; e 3°), nel caso della narrazione attraverso le didascalie – alcune prose d *Avventure minime* sono costruite proprio interpolando le didascalie di opere teatrali –, di scrittura al presente come tempo dell’urgenza e del solo primo piano, di quel tipico “eccesso di urgenza” e di primo piano dato dall’illusione della restituzione degli eventi in tempo reale. Urgenza, vividezza, velocità, immediatezza – e per converso superficialità, piattezza, mancanza di profondità, anche e soprattutto temporale e storica – essendo ancora una volta alcuni dei caratteri del modo in cui ci troviamo a comunicare e della “cultura” secondo i media dominanti, Internet, la televisione, i videogames, *and so on*.

Tornando alla letteratura, non posso infine non citare, tra i miei compagni di strada, la mia stima, tra gli altri, nel lavoro – in prosa e in versi – degli altri cinque autori con me del libro collettivo *Prosa in prosa*(17), di Guido Mazzoni e di Vincenzo Ostuni.

4) *Tradizionalmente, si è sempre fatto differenza tra la rappresentazione lirica della soggettività e la rappresentazione prosastica del mondo delle cose. In questa visione, la scelta della prosa va nella direzione di una maggiore rappresentazione del mondo delle cose. Qual è la relazione tra questa dicotomia e le tendenze riscontrabili nella poesia contemporanea?*

5) *Come immagini il futuro della lirica e della prosa?*

Anche in questo caso mi è funzionale tentare di abbozzare una risposta unitaria.

Giustissimo quello che dite sulla naturale attitudine “oggettivante” di certa prosa. Nel progetto di scrittura civile, o critica che dir si voglia, che volevo perseguire con *Avventure minime* e *Coffee-table book*, oltre ai temi e alla lingua della poesia lirica, anche la postura “onnisciente” del soggetto lirico tradizionale è infatti assente, perché superflua. Il soggetto autoriale non vi era insomma richiesto, era fondativamente innecessario, con conseguente deautorializzazione del testo e spostamento verso l’inassertivo.

John Cage non amava la tradizione della musica classica occidentale perché non gli permetteva di sentire il suono, e i suoni, ma soltanto il discorso musicale, assertivo e auto-centrato, di ciascun compositore: da cui l’invito – fatto a un intervistatore ma presente in tutta la sua musica – a

soffermarsi ad esempio sull'infinita varietà e banalità dei rumori del traffico piuttosto che ascoltare la musica di Bach, Mozart o Beethoven, dalla quale si sarebbe potuto desumere solo il *loro* pensiero, come di persone che continuando a parlare non ti permettono di ascoltare il mondo o, spostando la metafora sul piano visivo, come “*belle* cartoline che rovinano la visione effettiva del paesaggio”. “I miei sentimenti appartengono solo a me stesso e non devo imporli agli altri” tagliava infine corto Cage.

Su questo stesso punto Bortolotti/Giovenale(18) hanno parlato della rinuncia ad “attribuire alla propria esistenza storica la forza carismatica di coordinare le forze centrifughe che disfano qualunque discorso sul mondo”, proponendo di rimettere il discorso stesso *nel* mondo “anziché nel proprio limbo ideologico-metafisico”; modalità, quella, che è invece tipica dell'io lirico e della sua presunta interiorità occulta, posta in modo onnisciente rispetto al proprio dettato, che finisce in quel caso per risultare un irrazionale e opaco referto veritativo attraverso il quale ricercare il mero, passivo rispecchiamento del lettore.

(Tra parentesi, se al lettore non è dato rispecchiarsi nell'io lirico dell'autore, e dividerne passivamente le verità e la prospettiva sul mondo, né giovare della complessità, della ricchezza retorico-stilistica e della presunta verticalità del testo poetico, parametri in questo caso azzerati, non gli resterebbe attraverso il testo che rivolgere la propria attenzione verso se stesso e verso la propria importanza “politica” di lettore.)

Una postilla. Un approccio valutativo vorrebbe che o il poeta più “lirico” oppure quello con una militanza più sperimentale e “di ricerca” debbano *avere ragione* – e in questo genere di *querelle* normalmente la reclamano, perché è quanto da sempre accade nei contrasti tra poetiche e visioni del mondo –; credo invece, in definitiva, che la scelta per l'uno o per l'altro *coté* sia qualcosa di pre-razionale, che ci preceda, derivando prima di tutto dai talenti e dalle attitudini personali di ciascuno. In questo modo, proprio perché partono da presupposti anche molto diversi dai miei (e giungono a risultati che mai saprei imitare), non mi è precluso l'apprezzamento, per menzionare solo pochi nomi, di poeti come Bonito, Turra, Italo Testa, Pugno, Morresi o Genti, o ancora di autori che, con modalità diverse, mi sembra stiano perseguendo nell'intelligenza del testo – in posture intensamente ragionate e con punte speculative – una felice e lucida sintesi tra le opzioni, come Mazzoni e Ostuni.

Per quanto riguarda la generazione più giovane, mi viene in mente la risposta data da Franco Buffoni a una domanda consimile(19) (“La mia sensazione è che vi sia un miglioramento medio qualitativo indubitabile. Rispetto al dibattito concentrato sulle riviste cartacee di venticinque anni fa, il confronto oggi è molto facilitato dalla Rete. A ciò non corrisponde però un'originalità del dettato. A volte mi sorprendo a pensare: ma guarda come sono tutti bravini e inquadratini, come tanti pianisti giapponesi. Non vedi errori, svarioni o ingenuità, ma il tasso di originalità è minore”). Non posso negare una certa ragione a Franco; constatando ad esempio quanto a volte l'acquisizione da parte di poeti più giovani (o ancora solo parzialmente emersi) di modalità costruttive ed enunciative, e insomma moduli e stilemi di autori “forti” della mia generazione (quali p. es. Giovenale, Inglese, Bortolotti, Mazzoni, Gezzi o Raimondi) quand'anche accompagnata da una tecnica superiore sia spesso di tipo esteriore e “normalizzante”, e non conduca ancora alla radicalità di sintesi ulteriori. Per non dire di orecchiamenti (quando non di chiare ascendenze di poetica o persino di prestiti), più comuni ed evidenti, che convocano autori “canonizzati” come Benedetti, Dal Bianco, Frasca, Mesa, Cucchi, De Angelis su su fino a Pagliarani, Rosselli, Raboni, Fortini e Sereni. Ciò detto, mi pare si stiano comunque affacciando alcuni giovani interessanti e agguerriti (ai quali se citassi qui il loro nome farei ovviamente un pessimo servizio), sia nella scrittura in versi che in quella in prosa, autori già molto consapevoli che, com'è giusto e naturale che sia, potranno sicuramente portare a nuovi e fertili rimescolamenti delle carte.

6) *Il pubblico della poesia e il pubblico del romanzo, soprattutto in Italia, restano due mondi poco osmotici. C'è, nella scelta (tua o di altri) di scrivere poesie in prosa, o prose poetiche, l'intenzione*

di superare l'idea della poesia come un genere per pochi eletti, e quindi il tentativo di rivolgersi a un pubblico più ampio, e meno - lettori compresi - specializzato?

Per quanto mi riguarda, il lavoro sui generi tipico di questo tipo di scrittura in prosa non è ovviamente finalizzato alla ricerca di una platea numericamente maggiore o minore, ma da ciò che ho cercato di illustrare rispondendo alle domande precedenti. Volendo comunque dire qualcosa in proposito, credo al contrario che per la *prosa in prosa* (etichetta-ombrello a cui anche *Avventure minime* afferirebbe) esista il rischio, per così dire, di un pubblico ancora più sottile di quello della poesia lirica in versi. Di una cerchia di lettori che non vada molto oltre gli addetti ai lavori.

Questo perché un lavoro *spinto* sui generi, che in certi casi giunge anche a porre come indifferente la risposta alla domanda se si tratti o meno di “poesia”, può portare allo scoperto due tipici disattendimenti rispetto alle attese medie del lettore: 1) rispetto a bisogni di una letterarietà a chiara (e spesso ad alta) soglia – per dettato verbale, per evidenza di indici stilistici e segnali formali e per predeterminazione di quali siano i parametri della lingua chiamati in causa in una lettura “informata” rispetto a un dato un genere letterario; e 2) rispetto appunto al bisogno, ugualmente legittimo, di una chiara codifica e di un ordinamento dei generi, o almeno di una loro immediata o rassicurante riconoscibilità, vissuta come prima, costitutiva e *naturale* regola del gioco.

Provando infine a leggere questa e la precedente come domande sul futuro del mio lavoro, penso che – se la cosa toccherà a me e se ne sarò in grado – il passo successivo dopo la *pars destruens* di *Avventure minime* potrebbe essere una *pars construens* che miri a un’idea di scrittura come strumento di conoscenza *in positivo*, che, ad esempio spostando l’attenzione sui “mondi possibili”, provi a tracciare delle ipotesi politicamente propositive (laddove *Avventure minime* – così lo leggo in questa fase della mia riflessione – sarebbe principalmente orientato alla critica dell’esistente). Che insomma opponga lo sforzo cognitivo di una nuova responsabilità discorsiva, se ancora praticabile tutta da cercare e da testare, alla vuotezza della comunicazione ordinaria e mediatica. La critica della lingua di grado zero della comunicazione ordinaria è cioè qualcosa che ho già fatto con *Avventure minime*: proseguire su quella strada potrebbe, forse, condurre solamente a un aumento dell’intellettualizzazione (della mera dotazione del testo di meta-livelli resa esercizio e/o di una paradossale erudizione del concettuale).

In questo momento mi sto anche chiedendo se le prose (e le quartine) dispositivo di questo libro, costruite come dicevo per lo più con macerie di pratiche linguistiche, di atti comunicativi o di spartiti (multi)mediali e paratestuali, non siano testi sotto troppi aspetti defunzionalizzati e, seppur “antisoggettivi”, se non ricadano negli stessi problemi di un testo lirico: cioè nella poeticità, nell’arbitrarietà e nell’ideologia del genere (riscattate qui solo dal livello pragmatico o allegorico). Se non siano infine il rovescio di una stessa medaglia.

Alcune possibili domande conseguenti, o seguenti. Il mediale – la lingua convenzionale, dei e dai media – è l’unico “traduttore culturale” possibile del mondo, l’unico nostro orizzonte effettivo? Nulla resta fuori dal sistema? Potrebbe la scrittura ricercare una lingua (però assolutamente diversa dalla tradizione lirica e da ogni nostalgia lirica) più sua: esclusiva e non derivativa (fuori dallo o *dopo* lo Spettacolo)? È ancora *pensabile/praticabile* – in opposizione al carattere estemporaneo di qualunque mera “raccolta” come sommatoria di frammenti, pur accomunati da uno stesso progetto, auto-conclusi e staccati (contenitore e modalità mentale giocati dai presupposti anche nascosti del genere poesia) – un’opera in prosa organica e centripeta, intramata di pensiero e scandita dalla riflessione intellettuale, che si faccia carico di modelli, strutture e sistemi espositivo-narrativi-descrittivi (non subdolamente argomentanti **(20)**) differenti, e per esempio di approcci alla temporalità alternativi a quelli del romanzo/racconto, finalizzati a una “produzione di soggettività” cooperativa e non manipolativa, e dunque altra rispetto a quelle imposteci dal mondo della comunicazione e dagli automatismi fruizionali dei generi istituzionalizzati? Modelli alternativi – eventualmente, in un senso per la letteratura ancora tutto da definire, “ecologici” – di produzione di soggettività che rafforzino il sé del lettore non criticando l’alienazione ma semplicemente non alienandolo, e operando un raffinemento etico ed

estetico (suo e dell'autore) tramite l'accompagnamento e la condivisione da parte dell'autore della sua esperienza di lettore (in cui il testo scritto ha di fatto letteralmente luogo), trasmettendogli con l'opera la *propria* importanza e non quella del testo, verso una diversa idea di comunità?...

Alessandro Broggi

Note.

(1) Germano Celant, *Inespressionismo*, Costa & Nolan, 1988.

(2) Max Frisch, *Quadrato nero*, Gaffi, 2012.

(3) Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Postmedia, 2004.

(4) Serge Latouche, *Breve trattato sulla decrescita serena*, Bollati Boringhieri, 2007.

(5) Da un commento di Gherardo Bortolotti a un mio testo apparso qualche anno fa su *Nazione indiana*.

(6) *Avventure minime* riunisce e riorganizza in forma definitiva tutte le raccolte e i testi editi e inediti scritti tra il 2000 e il 2014, fatta eccezione per il *concept Coffee-table book* (Transeuropa, 2011) e per le micro-edizioni a tiratura limitata *Gli stessi* (Gattili, 2013) e *Non è cosa* (Gattili, 2014) [per una biobibliografia più dettagliata si veda: <http://biobibliografia.wordpress.com>].

(7) Utilizzo il termine più generico "prosa" anche in ambito creativo, constatando il destino ormai problematico del genere "prosa poetica" (indicative in tal senso sono le riflessioni di Paolo Zublena in *Esiste (ancora) la poesia in prosa?* in «L'Ulisse» n. 13, pp. 44-47, http://www.lietocolle.com/cms/img_old/1_ulisse_13.pdf), nonché il suo possibile superamento (per cui rimando anche, naturalmente, alla prefazione di Paolo Giovannetti e alla postfazione di Antonio Loreto ad AAVV, *Prosa in prosa*, Le Lettere, 2009).

(8) "Parlo di *materialismo dell'incontro* (Louis Althusser) o materialismo aleatorio. Tale materialismo assume come punto di partenza la contingenza del mondo, che non ha origine né senso che gli preesista, né ragione che gli assegnerebbe un fine. Così, l'essenza dell'umanità è puramente transindividuale, costituita dai legami che uniscono gli individui tra loro in forme sociali che sono sempre storiche (Marx: l'essenza umana è l'insieme dei rapporti sociali). Non esistono possibili "fine della storia" né "fine dell'arte", poiché la partita si riavvia in permanenza, in funzione del contesto, cioè in funzione dei giocatori e del sistema che essi costruiscono o criticano. [...] Una nuova partita si annuncia non appena il contesto sociale cambia radicalmente, senza che il senso del gioco sia rimesso in questione. Questo gioco interpersonale, che costituisce il nostro oggetto (Duchamp: 'L'arte è un gioco fra tutti gli uomini di tutte le epoche'), supera nondimeno il quadro di ciò che per comodità potremmo chiamare *arte*" (Nicolas Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia, 2010).

"Le strutture che percepiamo come immobili si muovono, i muri che ritenevamo impenetrabili saranno penetrati, le strutture saranno trasformate e noi rigarderemo questo momento come si guarda indietro agli anni '50, '40, '20, come singolari periodi di transizione tra tecnologie". (Bill Viola, *Vedere con la mente e con il cuore*, Gangemi, 1995).

(9) "Si tratta ora di lavorare orizzontalmente, in un movimento sincronico che parte dall'istanza presente, più che verticalmente, in un lavoro diacronico con le forme disciplinari di un dato genere o mezzo. Le nuove connessioni discorsive hanno già oscurato le vecchie memorie disciplinari" (Hal Foster, *Il ritorno del reale*, Postmedia, 2006).

Ciò per me significava anche che "dipingere paesaggi bucolici" non avrebbe rappresentato più la nostra realtà, diventata urbana, telematica, industriale e commerciale, né il nostro paesaggio, fatto di cemento, segnali stradali, marchi di fabbrica, insegne pubblicitarie, computer e telefoni cellulari. Continuare a illustrare situazioni di evasione, della fantasia o della memoria, dalla prospettiva assunta scrivendo *Avventure minime* (e *Coffee-table book*) avrebbe significato assumere una posizione nostalgica e politicamente irrilevante.

(10) Sul concettuale in poesia cfr. le introduzioni di Kenneth Goldsmith e Craig Dworkin al volume da essi curato *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing* (Northwestern University Press, 2011), ora liberamente scaricabile a questo link: http://traumawien.at/stuff/texts/AgainstExpression_Final.pdf.

(11) Quartine, inoltre, disposte in serie, per cui l'interesse starebbe quasi sempre nella loro sequenza e mai nel singolo elemento isolato; e quartine in cui, sul piano metrico, per ragioni di semplicità, scorrevolezza, staticità e simmetria, a livello del singolo testo i due versi interni B e C, così come quelli esterni A e D, hanno la stessa misura.

(12) Da: <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/avventure-minime>.

(13) A ciò si può aggiungere, come considerazione generale, che il valore di un testo non dovrebbe potersi ridurre alla sua validazione o non validazione rispetto ai parametri di tale o talaltro genere codificato. Piuttosto, su un piano più eminentemente linguistico, si possono analizzare e scomporre i generi, letterari e non – i generi del discorso – nelle loro risorse atomiche, nei loro componenti e parametri costitutivi. I generi letterari codificati riguarderebbero alcuni modi storicamente vincenti e cristallizzati di agglomerare tali risorse, elementi, tipi testuali ([http://www.treccani.it/enciclopedia/tipi-di-testo_\(Enciclopedia_dell'Italiano\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/tipi-di-testo_(Enciclopedia_dell'Italiano))) e modalità d'uso, che sono poi gli elementi della lingua e del discorso; infiniti sarebbero gli altri modi praticabili. Sarebbe anzi in teoria possibile lavorare su tutte le combinazioni possibili di tali parametri e caratteristiche salienti, a partire da quelli della retorica e della pragmatica, nella quale si ritagliano e prospettivizzano le successive scelte. Siamo, anche, sul piano più primordiale della testualità, per cui possiamo “giocare” sulla grammaticalità, sulla coerenza, sulla consistenza, sulla pertinenza del testo come tale, con una vasta scatola di strumenti.

Se in arte pittura e scultura hanno sempre più ceduto il passo all'installazione e al lavoro sui materiali (come in musica a quello sul suono e sul rumore), per la scrittura si sarebbe trattato di superare la dicotomia verso/prosa verso un tipo di lavoro con la prosa e nella prosa (del mondo e, quindi, del mondo della comunicazione) non più eminentemente poetico, narrativo o saggistico; in breve: *non* – in senso lato – *di genere*, ma affondante le sue radici nel fondo politico della questione della testualità.

Ciò che contraddistinguerebbe oggi l'autore “di ricerca”, o sperimentale, è che può inventare la regola della sua opera mentre la fa, e cambiarla volendo di opera in opera, molto al di là dell'abituale dialettica tradizione/innovazione delle epoche passate.

(14) Penso in particolare ad *Holocaust* (*Olocausto*, Tiellecti Grafica / Benway Series, 2014, trad. di A. Raos).

(15) Cfr. Christophe Hanna, *Poesia azione diretta* @ <http://gamm.org/wp-content/uploads/2008/02/hanna-christophe-poesia-azione-diretta.pdf>.

(16) Tramite di questo mio avvicinamento all'arte odierna è stata la figura – e vorrei sottolineare, la figura *teorica* – di John Cage, il cui pensiero e le cui posizioni, la cui bibliografia e la cui letteratura secondaria, hanno contrappuntato la mia riflessione con intensità e accenti diversi lungo gli anni di scrittura di *Avventura minime*. John Cage significava per me soprattutto “liberazione dall'ingombro del proprio ego, dei propri tic e tabù” (“i limiti del mio linguaggio sono i limiti del mio mondo”, aveva peraltro già evidenziato Wittgenstein), significava “ricerca di nuove ipotesi” (persino: “tentativo di non avere la minima familiarità con il proprio lavoro”), e, per estensione, significava Marcel Duchamp (cioè il superamento dell'“artigianato”, del *focolaio retinico* e del “bello”, l'estensione dei confini dell'arte nonché naturalmente il discorso sui *ready-made*), e significava – ad esempio – Jasper Johns (le cui *Flags* non erano forse più quadri di bandiere ma “bandiere di quadri”). Artisti, cioè, che problematizzavano la stessa cornice pragmatica dell'arte, oltre che l'uso dei materiali con cui lavorare. Interrogavano le nozioni di artisticità e di oggetto estetico allo stesso modo in cui la linguistica testuale, su cui avevo terminato i miei studi universitari, studiava la nozione di testo. Mi fornivano insomma strumenti concettuali molto più fondamentali, più primordiali, più fondativi di quanto non avessero fatto le letture e le analisi in ambito poetico e letterario che avevo svolto fino a tutti gli anni Novanta. Il che per me, in termini di estetica ma soprattutto di operatività, equivaleva ad esperire concretamente livelli più profondi di scelta, posti per così dire “alle spalle” del mio percorso precedente e perciò ad esso preclusi, o da esso non portabili a consapevolezza: livelli di scelta che mi fanno ora apparire le opzioni di poetica che sottostavano al mio tragitto di scrittura anteriore a *Coffee-table book* e ad *Avventure minime* come inindagate o, peggio, come frutto di automatismi irriflessi.

Cage e Duchamp (“apripista” di una ricerca, del tutto personale, per cui ho in seguito provato a ripercorrere, cercando di comprenderne di volta in volta le urgenze e gli ordini del giorno, alcune stagioni e movimenti dell'arte del Dopoguerra) sono stati importanti per il mio lavoro non nell'osservazione dell'ortodossia delle loro posizioni estetiche ma come maestri di approcci, di *forma mentis*, di apertura a nuove euristiche possibili. Scriveva ad esempio Cage: “Ogni volta che uno parla nozionisticamente, con esattezza, su come qualche cosa andrebbe fatto, tu ascolta, se puoi, col massimo interesse, sapendo che il suo discorso descrive un'unica linea in una sfera di attività potenzialmente illimitate, che ognuna delle misure che lui ti dà esiste entro un campo spalancato all'esplorazione” (per questa e per le altre citazioni dell'autore in nota e nel testo: John Cage, *Lettera a uno sconosciuto*, Socrates, 1996.). Lo studio della loro opera e del loro pensiero significava educazione al massimo di libertà e di apertura dello sguardo.

(17) AAVV, *Prosa in prosa*, Le Lettere, 2009. Come traduttori dall'inglese (Bortolotti e Giovenale) e dal francese (Zaffarano, Inglese e Raos) mi hanno inoltre avviato alla conoscenza di Langpo, di Flarf e degli

esiti più interessanti della ricerca francese degli ultimi trent'anni (cfr. il blog *GAMMM*, soprattutto nei primi quattro o cinque anni di lavoro, gli autori da loro tradotti per *Nazione Indiana* e le plaquette della collana *chapbooks* di Arcipelago, curata da Bortolotti e da Zaffarano).

(18) Cito da: <http://gamm.org/index.php/2006/07/16/tre-paragrafi-gbortolotti-mgiovenale/>.

(19) Il testo in questione è apparso su «L'Ulisse» n. 17, consultabile a questo link: <http://www.lietocolle.com/cms/wp-content/uploads/2014/06/Ulisse-17.pdf>.

(20) Il rinvio potrebbe essere, in questo caso, alle riflessioni in coda (pp. 127-135) a questo estratto da *Homo narrans* di Alain Rabatel: <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/418/577>.

SUGGESTIONANDO LA MATERIA

Un insegnante, un medico, un poliziotto, normalmente non vengono chiamati a spiegare cosa ci fanno al mondo. Il PoetaX è consapevole di essere un arto perfettamente irrisorio del corpo sociale (in questo Occidente, intendo, ch  basta spostarsi di poco per venire guardati con altri occhi).

Quando arriva a essere pubblicamente interpellato sul tema, normalmente il PoetaX ha gi  alle spalle l'esercizio d'essersi scagionato privatamente per la propria tenebrosa passione. Ogni volta che il PoetaX   andato nelle scuole, ha dovuto spiegare l'ovvio. L'inspiegabile. Dunque, ha provato a risolverla coi fatti: dimostrando. Ha provato a leggere e basta (se si tratta di un PoetaX particolarmente generoso, si sar  spinto a leggere poesie d'altri), sperando che qualcosa del mondo che abita passasse la porta tra i regni. Se nessuna tra quelle parole si   sollevata dalla sua voce e ha toccato chi aveva davanti, la responsabilit    stata esclusivamente del PoetaX.

Naturalmente il PoetaX non ritiene affatto indispensabile che gli studenti apprezzino la poesia, tanto meno che la scrivano. Egli ne ha gi  abbastanza di se stesso, sebbene non si lamenti del proprio destino. Ma – va detto – quasi nessuno vive di poesia. Ne consegue che ai PoetiX venga richiesto di rappresentare la viva sintesi tra *essere* e *fare*. Non   affatto impossibile,   anzi auspicabile. Vita speculativa e vita attiva non sono affatto in contraddizione. Anzi, l'una si avvale delle vistose contraddizioni dell'altra.

Diciamo ancora che il PoetaX considera la poesia, ormai con un discreto grado di serenit , come effetto di una malattia che lo abbia indotto, da quando ha memoria (e continui impunemente a indurlo), alla introversione speculativa. E ha gi  ipotizzato che la macrocreatura scrivente, nel corso dei millenni, abbia tentato di nobilitare questa sua malattia sacralizzandola.

Proseguiamo per  con il dire che, abitando le parole, il PoetaX ha rilevato un discreto numero di strani fenomeni che incidono, in maniera pur marginale, sul mondo delle cose e dunque in lui   nato l'inconfessabile auspicio che il s  scrivente abbia trovato nelle parole una delle possibili porte d'accesso al mondo che amerebbe definire "originario", ma che ha abbastanza pudore per limitarsi a definire "preverbale".

Nei giorni di umore lieve, gli pare d'improvviso significativo che la natura abbia previsto un manipolo di persone che si siano prese la briga di custodire le parole, questa pasoliniana "merce invendibile". Gli pare addirittura significativo che la nostra cultura, come tante altre, sia fondata su un libro dove   scritto che le parole rendono "conoscibile" il mondo. Il suo buonumore non arriva per  mai a evitargli di pensare che ogni scrivente scriva pro domo sua, pure ove si tratti di un serissimo apostolo.

In tema biblico, il PoetaX ricorda spesso quanto scriveva Italo Calvino: "L'inferno dei viventi non   qualcosa che sar : se ce n'  uno,   quello che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo pi . Il secondo   rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non   inferno, e farlo durare, e dargli spazio." Posto che quella che (brutalmente e con una certa superficiale convenzionalit ) denominiamo "realt " sia davvero infernale (lo temiamo), il PoetaX si   rimboccato le maniche e si   impegnato a costruire bellezza per fare il mondo un poco pi  abitabile. Perch  il mondo che si vede non basta a nessuno.

Se poi il poeta in questione   anche intelligente (dote che non gli   indispensabile a poetare, ma gli   stata sempre consigliata per praticare lo svolgimento di attivit  collaterali), egli vivr  in uno stato di sarcastico sentimentalismo, nel quale alterner  slanci d'innocenza (verr  ripetutamente detto ingenuo) al pi  efferato positivismo (verr  ripetutamente detto dissezionatore di sentimenti).

Ma tiriamo in ballo la sottoscritta PoetessaX, la quale ha già avuto modo di definire l'esperienza poetica (cfr. *Nuovi poeti italiani 6*, Einaudi 2012) “una solitudine corale”, perché il poeta, sebbene quando scrive sia perfettamente solo, vive l'*esperienza* di diventare un essere collettivo, di essere in comunione con la parte condivisa dell'umanità. Ovvero gli pare di raggiungere il punto profondo, che abita ogni creatura viva e morta – e a volte anche l'inanimato, il neutro, così ben descritto da Clarice Lispector in *La passione secondo G.H.*. Amabile, ossessiva GH, donna-cosa presa dalla passione per l'ottusa neutralità di Dio.

Con il suo libro, Lispector mette in scena la progressiva scoperta che si compie attraverso il processo creativo e l'agnizione del sovrumano laico, in quello che a prima vista pare infimo e addirittura ripugnante: la capacità di morire di una blatta, la propria reificata indifferenza per il proprio stesso morire. In quella neutra inerzia naturale, la GH di Lispector trova il gene divino.

Con la sua garbatissima ironia, Iosif Brodskij scrisse che “ogni carriera letteraria inizia da un'aspirazione alla santità. Nel processo della creazione risulta, molto spesso, che la vostra penna sia di gran lunga più dotata di talento della vostra anima”. Naturalmente egli rivolgeva la propria amara celia al se stesso poeta, per primo. Brodskij sperimentava quotidianamente che l'essere umano tende ad ampliarsi sempre più, che la spinta propulsiva che dapprima vorrebbe riportarlo alla casa, agli affetti – parliamo propriamente di un'esule – viene sempre di più sostituita da una sorta di squarcio integrale, dalla mano “slargatamente aperta” del Rilke delle *Elegie*. Brodskij voleva farsi coincidere tutto con il tempo, spingere dapprima sopra i corpi dei suoi lettori una sorta di carro armato di parole e, più tardi nella vita, attrarre quei corpi magneticamente, “senza alzare la voce”, verso un'apertura che non si può dire, ma semplicemente manifestare, suggestionando la materia con la musica dello spalancamento che fanno i versi. Un pifferaio magico.

“I versi”, scriveva, “non sono che il mezzo di trasporto della poesia”. Speriamo, verso un'ampiezza di sguardo che ci faccia pieni di “compassione”: e questa è la mia parola-ossessione.

Ma, ancora Brodskij, nel resoconto poetico del 1972, scrisse della perdita come del principio di eguaglianza tra Dio e i mortali (ecco perché, alla fine della descrizione degli impassibili oggetti, fa parlare la voce di Maria: la donna-oggetto di Dio, quella suprema lei, che si è fatta terra calpestabile per il passo del più invisibile tra gli invisibili). Anche Brodskij dilata il principio di uguaglianza tra la mortalità e il divino emblema della immortalità. E allora, se uomini e cose sono uguali e se uomini e Dio sono uguali, spingiamoci fin qui: Dio è la cosa e la cosa è Dio.

Tutti i grandi parlano di questa eguaglianza radicale, della equanimità dei viventi e dei non vivi (non più, non ancora vivi). L'arte ripete da millenni e nelle sue mille forme: tu sei Dio e sei una cosa, sei talmente una cosa da possedere perfettamente e inesorabilmente la perfettissima inerzia di Dio, la mancanza di moto del motore primo. “L'amor che move il sole e l'altre stelle di Dante”: perfettamente immobile, perfettamente umano.

Probabilmente l'esperienza amorosa e la fantasia religiosa, insieme al godimento delle arti, fanno migrare i non-poeti nel mondo che i poeti abitano quando sono “ispirati”. Forse possiamo definire la poesia uno stato di innamoramento nei confronti del mondo, della natura e delle sue creature. Ma un contatto incostante e indimostrabile altrimenti che con la poesia in sé. L'organismo razionale dei filosofi raramente sopporta questa mancanza di prove. Socrate definiva la poesia come “mania”, “ispirazione divina”, dimostrando una fede pregressa in qualcosa che sovrasta l'umano e al quale il poeta attingerebbe, quando l'ispirazione lo spinge fuori dal suo sé comune. Tanto è vero che: la creatura comune che il poeta è quando non poeta, non è in grado di produrre poesia. I filosofi hanno sempre fatto ricorso alle Muse, al divino e alle più fantasiose categorie ontologiche, per spiegare il contatto che i poeti vivono attraverso il corpo. Ma qui interessa ricordare anche la considerazione socratica sulla condivisibilità della forza poetica: essa si propaga a chi ascolta (o legge) per contagio magnetico. Socrate, Brodskij – ma anche Verlaine, il quale scrisse che la poesia è tale quando “ispira” chi la legge.

Eppure, i nostri poeti hanno progressivamente introiettato la sdrammatizzazione della propria figura, umana e sociale, e questa sdrammatizzazione informa la fibra della poetica contemporanea, che si attiene a levigare la superficie del reale, offrendone una vista piena di intelligenza e d'ironia. E di pudore.

Certo tutti dobbiamo levarci dall'imbarazzo di sentirci esuli, "ebrei", per dirla con Marina Cvetaeva. E certo tutti ricordiamo Adorno e la sua considerazione intorno all'impossibilità (inopportunità, diremmo) di scrivere poesia dopo Auschwitz. La poesia veniva immaginata dal filosofo come un atto di barbarie. Sarebbe stato barbaro (insensibile, cinico) estetizzare l'orrore.

Ma la poesia non è estetizzazione. Tanto meno evasione dal reale. È, anzi, presa in carico.

L'intera, magnifica e terribile opera di Paul Celan smentì Adorno, sciolse immediatamente l'equivoco adorniano sulla poesia. E cambiò anche la poesia, costruendo con essa una nuova fiducia, davanti all'evidente inconsistenza di Dio: fiducia nella parola e nella risorsa umana di cantare, al di sopra di ogni insanguinata corona: "per la parola di porpora / che noi cantammo al di sopra, / ben al di sopra / della spina". Siamo nel 1963. Con il suo esistere, Celan smentisce anche il saggio di Jean-Paul Sartre contro la poesia non *engagée* (*Qu'est-ce la littérature?*, Gallimard, 1948), apprezzabile se lo storicizziamo, poiché scritto in quei tempi di tragico, umano disincanto, da un uomo che, coerentemente, non aveva più lavorato alla miniera poetica che possedeva (si pensi alla *Contemplazione della maternità di Maria*, che egli scrisse dalla prigionia, si pensi a quanto sia rivelatore di un attaccamento paradossale, il denigramento sartriano della persona-Baudelaire, agito proprio mentre si occupava del poeta-Baudelaire).

Ma altrettanto smentiscono Adorno l'ebrea olandese Etty Hillesum, che, come l'ebrea tedesca Gertrud Kolmar, davanti a una reale possibilità di salvezza, scelsero di rimanere accanto al proprio popolo e ai propri affetti. Entrambe morirono in Auschwitz nel 1943: essendo passate attraverso la paura e il dolore e avendo trovato una emancipazione personale da questa paura e da questo dolore. Ecco infatti Hillesum: "Sono una persona felice e lodo questa vita, la lodo proprio, nell'anno del Signore 1942, l'ennesimo anno di guerra". Etty Hillesum e Paul Celan sono riusciti a cogliere quel filo d'oro che ci conserva vivamente vivi, anche dentro uno dei più vasti orrori umani. Perché i poeti, come tutti, in tutti i tempi di guerra, si trovano a dover conciliare il proprio mondo interno con un orrore che pare disumano e invece è umano. Celan risolse il problema da suo pari. Dichiarando il bisogno di credere al bene. Comunque. E a nome di tutti.

Ma chi sono questi esseri che vedono oltre l'orrore? Fanciullini pascoliani. Idiotti dostoevskiani. Ovvero persone che hanno scelto di mettersi all'opera per contrastare l'inferno calviniano, forse coltivando la guarigione di un'antica ferita, che si è fatta patrimonio umano, collettivo. Persone che lavorano quotidianamente su una inclinazione naturale alla sopravvivenza. Questa specie di poeti abita, da alchimista, una propensione a trasformare in bene – o almeno in bellezza – ogni dolore (comprendo che le categorie di bellezza e di bene echeggiano interminati dibattiti estetici e letterari, ma – appunto – confido in un intenderci più immediato). Perché? Cosa li muove? Sono bambini incapaci di sopportare la dura realtà, che raccontano elaboratissime favole per adulti, intelligenti come sono, ma rifugiati in un pensiero magico e infantile? Oppure?

Rimanendo nella metafora del corpo sociale, direi che sono le fibre che si mettono al lavoro per riformare i tessuti dopo un trauma. Inflitto non solo al linguaggio, naturalmente, poiché la parola è emanazione diretta del corpo sociale che la pronuncia, ne rivela le viscere e i retropensieri, tutto l'inconfessabile e il non detto. Che bisogno ci sarebbe stato, altrimenti, di chiamare "pezzi" altri esseri umani? Ebrei, omosessuali, zingari: ingombranti scarti di falegnameria, da smaltire con intelligente efficienza.

Di cos'altro è deriva, infatti, la devastazione morale che conduce al delitto (di massa, in questi casi) se non dall'incapacità di riconoscersi nell'altro essere umano, di sentire quell'altro più di un fratello, come un altro sé? Quel provare la pena di un altro e il desiderio di restituirgli pulita quella pena, passata dentro il filtro di uno sguardo proprio, che ne abbia distillato la più recondita bontà.

Per questa specie di poeti fare poesia è politica, è una prova di resistenza a oltranza sulla superficie della terra. L'ho già scritto, in un articolo apparso su "il manifesto" del 17 luglio 2011.

Questi poeti ci ricordano che siamo piegati a vivere in un mondo che non corrisponde alla nostra natura più profonda, libera e vera. Ricordano e ci ricordano che il mondo non ci corrisponde, non corrisponde alla gioia alla quale abbiamo diritto. Dico dell'Occidente – ma, della contemporaneità, privilegio la coraggiosa eversione della parola delle poetesse arabe – dico di questa ridicola struttura che ci vuole tenere impegnati fino alla morte in fatti che non ci riguardano. Perché altrimenti ci ricorderemmo che siamo destinati a morire e smetteremmo di perdere il breve tempo della nostra vita a fare cose che non ci fanno felici – o che, peggio, imprigionano altri. Perché altrimenti vedremmo l'organizzazione normativa che guida questa nostra piccola parte di mondo per quel poco che è: una rassicurante bazzecola. Quella sì, infantile. Quella sì, una galera. Fondata sul potere e sull'economia, quando non su (apparentemente) irrисorie questioni di genere. Basta scavalcare un confine geografico e cambiano le leggi. Convenzioni di buona creanza. I poeti vedono la realtà. Ma la combattono, fanno resistenza. Perché vedono la bellezza e la bontà permanenti, non l'occasione della loro disfatta. Credono all'invisibile umano. La loro vita è testimonianza di quel mondo che comunemente non si vede – o si vede a barlumi.

L'arte, infatti, è un'espressione umana che dura da più tempo di qualsiasi religione terrestre. Perché la religione è la favola che traduce in formula dogmatica e comunicabile quel che gli artisti fanno. Lo scrive tanto bene anche un illuminista come Freud. Il primo uomo (o donna) primitivo che ha fatto un gesto non finalizzato alla sopravvivenza del corpo, un disegno sulla parete della sua caverna, ha detto di quel mondo parallelo, di quel bisogno. Che pare superfluo. E invece no. Ci vuole coraggio, per mantenere viva la fiducia nella bontà degli uomini e della natura, nei legamenti segreti fra le cose e fra creatura e creatura. Che non significa non vedere quanto della realtà contraddice la nostra natura.

Ci vuole coraggio, per non cedere a quella che pare evidenza e non è che la superficie delle cose. I poeti vivono di disegni sulla parete della propria caverna. Che forse dureranno quanto la caverna stessa. O forse no. L'importante è che il gesto sia tramandato. Perché quella pur disincantata illusione è la vera forza umana.

Inoltre: che il PoetaX parli sempre di un'assenza e da una lontananza è condizione indispensabile e non "disingaggio". Tutt'altro. Da quel solo seme nasce la poesia, anche quando è imbevuta di psicoanalisi, realismo e finanche minimalismo, come nel Novecento europeo. E ognuno risolve come può quella perdita primaria, che è di tutti: chi ponendosi in contrapposizione al mondo (Bukowski e tutti i commilitoni beat), chi isolandosi in sé e diventando irraggiungibile a chiunque, chi decidendo di vederne comunque la malinconica bellezza, chi votandosi alla ricerca della gioia come un raddomante, per sanare e sanarsi (qui l'elenco è infinito. Due per tutti: Ted Hughes e Dylan Thomas). Questi ultimi (alla compagnia dei quali mi alimento) praticano un gramsciano "ottimismo della volontà". Ma anche il susseguente, indispensabile "pessimismo della ragione", perché vivono la fatica di conciliare questo genere di esperienza con una struttura sociale sempre più competitiva, con le contaminazioni di una materia ottusa che ci ingloba (l'inferno calviniano, ancora).

Dunque, il Poetaqueiora deve essere in grado di sopportare non solo una mancanza originaria, ma anche una mancanza di senso originario, e deve avere in sé la forza e la fiducia bastanti per ribellarsi alla falsificazione e alla espropriazione del linguaggio, deve provare a rimettere ordine fra i nomi o praticare effetti-paradosso, simulando i linguaggi della merce. Il Poetaqueiora deve affrontare il disordine alfabetico e rinnovare le parole, immettendo in esse il contatto elettrico perduto, che riformi il – più che rimandare al – senso unitario dell'esistenza.

Scrivo Antonella Anedda, in uno dei suoi tanti testi corali: “Se ho scritto è per pensiero / perché ero in pensiero per la vita / per gli esseri felici”. E ancora: “Scrivi perché nulla è difeso e la parola bosco / trema più fragile del bosco”.

Ma ecco la recentissima risposta di Jean-Luc Nancy in *Prendere la parola*. Ormai, scrive il filosofo, ci è permesso raggiungere quello che chiamiamo “essere” solo a frammenti, a bagliori. Siamo stretti a trascrivere apparizioni brevi (quanto rinnegate) di quello stato plurale e originario, naturale e collettivo, dell’essere che conteniamo. La nostra società è fissa su una negazione proliferante, su una continua distrazione, perché l’Occidente non sa portare l’idea della propria morte. Taluni si tengono occupati con Dio. Altri, con la Legge. Altri ancora, approfittano del tempo che sono vivi per lasciare che il loro io defluisca nelle profondità di ciascun oggetto del mondo. Hanno, nelle proprie parole, il mezzo e l’antiveleeno, per lasciare che “io” diventi “mondo”: barra automatica, lampione, cane e circostanza. Forse sono già scomparsi.

Come ho scritto commentando il film perfetto *In the mood for love* (A+L n. 15, 2010): “il mio amore è una lingua straniera nata da me”. Valga lo stesso per la poesia. Con l’intenzione sempre più evidente di scrivere in diretta della gioia che ho detto, del festoso dilapidarsi dell’io. “Al cielo piacendo”, come salmodiavano le brave donne. Però io lo farei per piacer mio.

Maria Grazia Calandrone

LA PRAGMATICA DELLA POESIA

L'intera umanità è un poeta che annota le stravaganti asserzioni del destino.
W. Stevens

Poetry is a matter of life, not just a matter of language
L. Clifton

Ho sempre avvertito e poi concepito, nella mia avventura, la poesia come un mezzo, uno strumento umano che, come tale, debba servire a indicarci un possibile *uso*, più consapevole, della nostra vita. Innanzitutto, e in particolare, la lingua della poesia è quello strumento che mi insegna che non si può decidere tra il dire le cose come sono e il riconoscere, in quella stessa lingua, la capacità di creare la realtà. Si tratta di una facoltà unica. Ritengo quindi sia anche mio il problema di *suonare le cose come sono* sapendo che nella poesia (nella vita) le cose come sono cambiano molto velocemente, un po' come le facce delle persone. Penso, poi, che un onesto e diretto amore, non intellettualistico, per le umane vicissitudini assegni ad esse una dignità che, troppo spesso, le scienze esatte e quelle umane hanno perso di vista, soffocate nelle rispettive technicalità. Questo approccio al mondo, che ho definito non intellettualistico mancando, credo, di precisione, è di sicuro fisico e, non di rado, corporeo, sensoriale. Solo da questa fisicità, che è inevitabilmente anche autobiografica, sono in grado di aprirmi ai temi che mi coinvolgono, che siano sociali e civili, come ho tentato nel poemetto contenuto nel volume collettivo *La deriva del continente* (2013) o nell'altro poemetto *Meridiano Ovest* (2008, poi confluito nella raccolta *Sul vuoto* del 2011); che siano spirituali, come accade nelle due liriche che chiudono le mie due raccolte (*Blessed* e *Il senso*), o che siano legati all'ordinarietà dell'esistenza e degli affetti. Tutte forme della vita, forme dell'unica grande questione da cui mi sento interpellato: la nostra identità, che per me è concepibile solo come relazione (emotiva) con gli altri, essendo nella relazione con gli altri il nostro destino ed il nostro senso.

Poco più di un anno fa scrissi un brevissimo articolo in occasione del centenario della nascita di Sereni. Fu motivo per tornare a farmi domande sul mio lavoro di poeta, in un periodo nel quale stavo scrivendo i testi confluiti ne *La deriva* e mi stavo confrontando con la lezione presente in questo verso di Alberto Casadei: "L'epifania è che l'epifania non/serve". La verità che percepisco, raccolta in quell'enjambement, mi sfida. Ho capito, credo, che il valore di densità che assegnavo al momento epifanico, su cui diverse sezioni delle mie due raccolte si reggono, riallacciandole consapevolmente ad un ramo ben preciso della nostra tradizione lirica, rischiava di divenire una preoccupazione retorica, che assegnava più importanza alla lingua che alla vita. In questo senso, l'epifania non serve. Quando, invece, mi riallaccio al concetto di *sublime ebraico*, che ha guidato la mia scrittura all'altezza della prima raccolta (*I viali*, composta fra il 1995 e i primi mesi del 2003), posso riconsiderare l'epifania sotto un'altra luce, più obliqua e feriale, meno legata all'eccezionalità e, per questo, più *diffusa*. In questa sorta di contronarrazione antiepifanica, l'epifania sarà non tanto un momento nella linea del tempo distinto qualitativamente dagli altri prima e dopo, ma soprattutto un *punto* della realtà sensibile nel quale si stabilisce la congiunzione ebraica tra le due lontananze, quella del sublime e quella del quotidiano, secondo quanto scriveva Auerbach ("nei racconti del Vecchio Testamento il sublime, il tragico e il problematico prende forma nell'ambito familiare e quotidiano")(1). Un punto quindi non necessariamente raro, immanente e possibile nella vita di tutti, ogniqualevolta si scelga o si sia capaci di coglierlo e gustarlo. L'epifania servirà allora a illuminare il rapporto fra vuoto e senso, a limitare quel tipo di ironia che si congratula di se stessa e impedisce di andare verso il mondo, ironia che è il mio più evidente sacrificio al signore degli eserciti. Contrerà il cinismo come posa, non solo letteraria, e contribuirà a riattualizzare un atteggiamento interessato nei confronti dell'esistenza come ambito di possibile costruzione di una fraternità e sorellanza universali. Ci ricorderà, l'epifania così intesa, in altre parole, la tremenda serietà della vita e la competenza da sviluppare, anche grazie alla poesia, che essa richiede: l'attenzione.

Poesia, quindi, come mezzo per edificare abilità su come vivere la vita, ponte verso la ricerca di un senso e resistenza di fronte all'incantamento sempre più raffinato del nichilismo cinico e del consumismo più ludico. Se è vero che oggi non si vendono merci, ma si narrano desideri da consumare, se è vero che si è forse giunti all'ultima stazione possibile del capitalismo occidentale, per cui da cittadini consumatori siamo divenuti individui inappartenenti e consumati, è allora a forme d'arte difficili e che richiedono, come la poesia, di saper procrastinare il piacere, che è assegnato il compito di insegnarci qualcosa su cosa significhi oggi resistere e costruire un futuro nel quale poter respirare. Su questa soglia, quella che chiama in causa un'ipotetica funzione pedagogica della poesia, sono, lo confesso, titubante. Ricordo bene quello che Zanzotto scrisse nella *Nota Introduttiva* all'opera di David Maria Turolto(2): "Essendo comunque l'etica il luogo di frizione massimo, quello in cui si rivelano più antinomie, si ha che coloro i quali vengono [...] più necessitati a salvaguardare il fondamentale compito del «docere» (dell'insegnare, anche rimproverando, ai sommi ma pure agli imi), dell'indicare vie di uscita, si trovano a ridosso della peggiore tra le situazioni. Ogni loro parlare non potrà non apparire stretto nelle maglie di una falsità retorica." Questa titubanza, mi rendo conto, non deriva però solo dal timore della falsità retorica di cui parla Zanzotto, nasce prima di tutto dall'evoluzione della mia poetica, che sempre più da interessata al *come* tende a trasformarsi in una poetica del *perché*. Parafrasando quello che Siti dichiarò nell'intervista rilasciata qualche anno fa a Simonetti a proposito del romanzo, oggi sempre più spesso prima di chiedermi come, mi chiedo perché un certo libro (o una certa poesia) è stato scritto. Il motivo sembra premermi più dello stile e tendo a prediligere quei testi in cui ritrovo il tentativo di un autentico discorso sull'uomo, sulla sua concreta condizione, magari anche attraverso forme ibride (nel senso che Palumbo Mosca ha descritto accadere per il romanzo)(3) che prevedono non solo l'uso della prosa, quanto veri e propri elementi di scrittura saggistica, filosofica o sociologica, come nel caso de *I mondi* di Mazzoni, de *Le sostanze* di Casadei o di *Commiato da Andromeda* di Inglese (per citarne alcuni). La poetica del perché e dell'istanza etico-pedagogica possiede, nei suoi esiti migliori e al di là degli stili, una densità di ricerca per me più interessante della forma che si è scelta per indagare il reale e le forze che in esso si muovono.

In conclusione riservo uno spazio, seppur breve, alla lingua, al lavoro su e con la lingua, come elemento di poetica che riconosco nel mio fare poesia. La terza delle *Lezioni americane* definisce un elemento che nel mio percorso posso definire nevralgico e immutabile: l'esattezza. Intesa proprio nei modi descritti da Calvino: un disegno dell'opera ben calcolato, immagini icastiche, lessico il più possibile preciso. L'esattezza, sia chiaro, non indica a priori una scelta stilistica privilegiata per raggiungere gli scopi di cui ho scritto si dovrebbe caricare la poesia. Essa può essere utile, profetica, parresiasica, ossia necessaria, indipendentemente dalle forme nelle quali si manifesta. La ricerca di rigore e nitidezza può svolgersi secondo vie diverse e persino per certi versi antitetiche fra loro, ma è quando viene a mancare l'esattezza che la poesia perde di valore estetico e di significato. Per questo anche quando la costruzione e lo stile tenderà all'astrazione, perché la rarefazione o la complessità dell'esistenza lo renderà inevitabile, o all'espressionismo, perché la violenza della realtà e delle nostre illusioni lo richiederà, o ad altra categoria imprecisa che si voglia evocare, le parole nella bocca del poeta, come i rami per l'albero, desidereranno *naturaliter* l'esattezza dell'adesione al mondo dei vivi e dei morti, che cercano di rappresentare e conoscere. Questa conoscenza creatrice del mondo attraverso la parola è un potere che pochi, oltre i poeti e gli uomini del marketing e dello storytelling, purtroppo esplorano. Un potere creatore di caratteri e quindi di destini, che agisce a diversi livelli dell'esistenza, sia individuali che comunitari. Il mondo che abitiamo è anche il racconto del mondo che qualcuno ci ha fatto, e noi possiamo contribuire a perpetuarlo, anche nelle sue forme malate, o trasformarlo, comprendendo che ogni fenomeno si tiene all'altro, e soltanto tenendosi, in qualche modo, forse si salva. Così come scrivo in un testo ancora inedito: "[...]fra i castagni e i sassi che ascoltandosi si conservano,/ogni cosa presente assume una severità e comincia/ a pulsare, si muove e mi pervade".

Nel suo verso Wallace Stevens, chiudendo la poesia *Uomini fatti di parole*, afferma una realtà di cui siamo poco consapevoli. La mia speranza ultima è che l'umanità comprenda cosa sia giocare

seriamente, per mezzo delle parole, con l'universo, col dolore e con la gioia in esso contenuti, e col destino che ciascuno di noi in esso traccia, lasciando un segno nello spazio. Alla luce di questa speranza, per certi versi ingenua, questo *mazzetto di parole* che intende racchiudere la mia limitata e poco originale teoria della poesia, è del tutto, alla fine, riconducibile a una pratica della vita.

Gabriel Del Sarto

Note.

(1) E. Auerbach, *Mimesis, il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi 1956, p. 26-27

(2) *O sensi miei...poesie 1948-1988*, Milano, BUR, 1993, p. XV

(3) R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero*, Gaffi Editore

POESIA COME RAPPRESENTAZIONE STORICA

La storia è scrittura da parte a parte
P. Ricoeur

Non trovando nulla di più efficace, per iniziare questo breve intervento, che affidarmi alle potenzialità della mia memoria lasciata correre per una volta a ruota libera, mi sovengono immediatamente due concetti basilari ben distinti. Il primo è di Andrea Zanzotto, e riguarda la poetica, nel suo rapporto con la poesia; il secondo, di Giovanni Raboni, riguarda la storia. Emergono, i due frammenti di senso autoriali, come da una risacca. Sono luoghi freddi, da cui sono già partita, ma che ben servono a delineare una zona che ho attraversato, tanto quanto la mia opera. Rispondono, i due concetti, a due domande: è ancora possibile, oggi, una poetica? Che cos'è la storia? Perché la domanda che mi ossessiona nella poesia non è affatto cosa sia la poesia o quale sia il suo statuto, ma quale storia sia possibile fare. Poesia come vera storiografia: ma non nel senso che la poesia sia, zanzottianamente, il veicolo più veritiero di ciò che è stata un'epoca, ma nel senso che la rappresentazione storiografica, mutuando da Ricoeur, è fondamentalmente letteraria. La storia è, perciò, la rappresentazione umana che riassume in sé tutte le altre.

In un suo importante scritto del 1987, *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, Zanzotto afferma di aver dato questo titolo “in relazione a quelle che potrebbero essere dette le poetiche elaborate quasi momento per momento da coloro che tentano la poesia”. Questo concetto di poetica mi ha sempre affascinato da quando l'ho incontrato: Zanzotto parla del poeta come colui che ha un piede dentro il tempio e un piede anche fuori, e in questo senso è un “cultore della poesia”, cosicché le poetiche-lampo sono modalità funzionali a questa pulsione continua alla creazione poetica, che si configura dunque come movimento, oscillazione da un punto a un altro, da un dentro a un fuori, e viceversa. Questa concezione della poetica, come esperienziale, funzionale e descrittiva, da un lato getta un necessario ponte teorico, ma allo stesso tempo apre alla dimensione della libertà che l'esperienza porta con sé, ogni volta rompendo quelli che erano i piani prestabiliti per la vita. Per quanto suggestiva come ipotesi operativa, ritengo necessario affiancare a questa visione anche una seconda ipotesi di poetica, complementare e necessaria alla dimensione dell'immediatezza: l'apparire di “punti di svolta”, pietre miliari che torcono per sempre il tracciato del proprio percorso verso direzioni imprevedute o che fanno emergere, dopo lunga sepoltura, il vero volto delle cose. Per un poeta, questi punti di svolta vengono rappresentati principalmente dai libri. I fatti della vita non sono chiari fino a che non appaiono, periodicamente, alcuni libri che ne mostrano la portata: è questo, di nuovo, il senso profondo della rappresentazione storica. Uno di questi libri, il più recente, è stato per me *Figli dell'Olocausto* di Helen Epstein.

La seconda suggestione mi rimanda a un libro di Raboni che ho molto amato e di cui a suo tempo scrissi un saggio, *Barlumi di storia*: fin dal titolo, si viene messi di fronte alla frammentarietà di ciò che definiamo “storia”. Questi “barlumi” sono insieme rappresentazione della sostanza di ciò che è accaduto, nel suo arrivare dal passato a noi, ma sono anche definatori della natura della nostra percezione dei fatti storici, o meglio, degli eventi. Qualcosa è davvero accaduto, ma nella zona opaca che l'uomo abita – dove essere testimoni o colpevoli deriva solo dall'esser nati in un luogo e in un tempo precisi; e dove progressivamente, col passare del tempo, la vita di ognuno, pur rimanendo degna di essere vissuta, si accartocchia sempre di più – questo qualcosa è una luce incerta, in sé e per sé. Qualcosa è davvero accaduto: inizia da qui la mia riflessione. La cosa in sé, nel momento in cui è accaduta, si è anche dissolta. Rimangono i documenti, la memoria, e la sua riformulazione nella rappresentazione, ossia la scrittura della storia, che ne è imprescindibilmente interpretazione, lo studio e la lettura dei testi, l'immaginazione. Nulla di tutto questo tuttavia ridarà ciò che definiamo propriamente il fatto, l'evento, il veniente, che si è (quasi) completamente dissolto. Questa dissoluzione non la pone in atto la distanza storica, ma la distanza storica è posta

in atto da questa dissoluzione. Tuttavia, le cose non esistono più, ma sono accadute per sempre. Mi affascina sempre di più cercare di capire davvero la natura della traccia di ciò che ci arriva di questa dissoluzione: è diventata quasi una fame, perché nel gorgo dell'oblio siamo tutti destinati a cadere. L'interpretazione dei pochi segni si somma inevitabilmente all'immaginazione, e ancor più all'empatia. Se arriva qualcosa del passato, lo immagino come suono, qualche volta, in un senso più definito, parola: queste parole, cerco di rappresentarle.

In sostanza, la dimensione della rappresentazione storica è da sempre presente nella mia opera, anche se a densità diverse: sono passata da una densità vischiosa, inerente ai fatti storici riferibili alla mia esperienza diretta (penso a *Immagine di voce*, a *Spostamento* e a *Datità*, che forse però è già un libro di passaggio alla seconda fase della mia produzione), a una densità più rarefatta, quasi trascendente, dove rappresento, anzi veicolo, una storia-storia (penso a *Sara Laughs*, a *Il noto, il nuovo* e al veniente *Eredità ed estinzione*, al cui manipolo di inediti, con nota, mi permetto di rimandare, altrimenti non risulta intelligibile il presente discorso: <http://www.nazioneindiana.com/2014/12/02/eredita-ed-estinzione-sette-poesie>, di cui esiste una registrazione della lettura, con dibattito, svoltasi a RicercaBo 2014: https://www.youtube.com/watch?v=gL3F4gX_dr0&list=PLJE3BPozgXncO4USLb0ZI6ahbsd3tosF2&index=11). Appena dopo la tormentata stesura di *Sara Laughs*, mi sono imbattuta nel libro di Helen Epstein, *Figli dell'Olocausto*, che nella quarta di copertina riportava queste parole: “A casa nostra le parole rimbalzavano fra mondi e il loro significato era incerto. I miei genitori raccontavano storie, ma le storie non spiegavano mai abbastanza. Parlavano di altre persone, ma queste persone erano tutte morte. Semplici fatti richiedevano lunghe spiegazioni. Poche cose potevano essere date per scontate, a cominciare dal fatto che tutti noi eravamo vivi”. In breve, la lettura di quel libro mi ha aperto la strada alla percezione del trauma vivo che è in me, e che mi era stato trasmesso dai miei genitori, testimoni diretti della Seconda guerra mondiale. *Il noto, il nuovo* è frutto di quella potente emersione: in questo senso, è un libro sul potere, ma la sua dimensione allegorica è doppia: i fatti storici sono allegoria della storia, e al tempo stesso sono indirettamente allegoria della mia vicenda personale, perché in quei fatti sono stati coinvolti i miei genitori. Questa duplice dimensione si è del tutto radicalizzata nel libro a cui sto lavorando, *Eredità ed estinzione*: il trauma portato alla superficie, la causa scatenante del libro, è la partecipazione come soldato di mio nonno alla Prima guerra mondiale; la cosiddetta Storia diventa allegoria diretta della mia personale storia, e la caduta dell'impero austro-ungarico è la caduta del padre, di ogni padre possibile; infine, se nel libro precedente l'assorbimento delle fonti storiche creava dei mosaici inediti, per certi versi questo nuovo lavoro è da capo a piedi una sola composizione di fonti (intese come citazioni dirette, linguistiche, e come fatti storici ricostruiti, o smontati), o meglio, di voci. È qui che ritorna pressante l'urgenza dell'ascolto di ciò che è finito per sempre e delle tracce di ciò che arriva fino a noi. Accade perciò, per la poesia, quello che Roland Barthes dice a proposito di una rappresentazione fotografica ottocentesca di un condannato a morte: è già morto e sta per morire. La poesia come rappresentazione storica volge il suo sguardo al passato avanzando di spalle verso il futuro.

Giovanna Frene

RIFLESSIONI SU UNA POETICA DELLO SPAZIO

La forma che si adotta in poesia segna un margine, delimita uno spazio, in cui si inscena la meccanica del senso. La pagina-mondo, con le sue scelte metrico-stilistiche, muta in base a questa esigenza. La prima caratteristica di una poesia che miri a questo obiettivo, che possiamo dire programmatico, è la costruzione del testo. Stando a questa osservazione preliminare, nella composizione ci si può servire di tutti i codici possibili (scientifici, storici, cronachistici) purché assoggettati ad un'intenzione specifica(1). Convinti che tale intreccio sia lontano da un uso meramente "esteriore", possiamo seguire queste scelte stilistiche come risultato di una motivazione profonda. Lo spazio del testo deve mettere in scena non solo la temporalità esistenziale del poeta, non la mera ambientazione storica, ma la possibile relazione che ci offrono queste due sfere essenziali. Al centro della versificazione domina un'esigenza conoscitiva. Le voci che si adottano nella composizione devono spezzare l'andamento lineare dei fatti, così come sono comunemente conosciuti, e devono potenziarne il senso. Nella reificazione dei significanti, nella selva di messaggi non denotati emotivamente, bisogna tracciare un proprio campo d'azione, in questo spazio si gioca la partita del senso. La cornice scelta, che sia essa poemica o fatta di lasse sequenziali, è il confine che separa il tempo lineare dei fatti (il codice naturale) e lo spazio-tempo della poesia. Il primo confine tracciato da una poesia programmatica è quindi l'ambientazione, che segna lo spazio all'interno del quale agisce il verso che dà voce ai personaggi. Siamo oltre quindi la poetica postmoderna, oltre la *hybris* incondizionata per i nuovi codici e i mezzi d'informazione. La strategia ha una funzione osmotica. Nello spazio del testo, nella sua località, bisogna costringere il lettore a seguire dinamiche specifiche. Queste sono finalizzate a far riemergere di volta in volta uno scontro di forze, un'opposizione, altrimenti sopita nell'uso quotidiano dei segni. La strategia profonda del testo è proprio la riemersione dello scontro. La strategia, in fine, è il calarsi nelle cose (denotate oggettivamente) e mostrare la tensione che le muove. Lo spazio di una poesia programmatica ha quindi in sé un potenziale, non denotativo, ma di detonazione. Così come ci ricorda la filosofia del linguaggio più avveduta, ogni nostra espressione è il frutto di un "contraccolpo" o di un "rimbalzo", in noi c'è l'impossibilità di far coincidere il significato e il senso, la lingua e il discorso. Di conseguenza il nostro mondo è nel profondo segnato dalla stessa sorte.

I termini del discorso sono stati ancora una volta anticipati con grande precisione dal filosofo Giorgio Agamben che nel saggio *Infanzia e Storia* scrive: «L'homo sapiens si può così definire come specie vivente che è caratterizzata da una doppia eredità, in quanto affianca alla lingua naturale (il codice genetico) un linguaggio esosomatico (la tradizione culturale)»(2). La condizione originaria, l'infanzia citata nel titolo di questo saggio, è "l'opposizione di natura e cultura". Se la *lingua* è il codice naturale (*endosomatico*), il portato di mondo accessibile anche alle altre specie (anche se con altri strumenti), il *discorso* è la variante umana. L'identità dell'uomo è data dalla differenza tra eredità *endosomatica* ed *esosomatica*. Le due sfere restano però sempre in relazione ed in tensione. Siamo una struttura in movimento (come qualcuno ha detto) e a questa verità si adegua il dettato di una poesia programmatica. L'uomo è quindi la faglia che separa e accosta i due aspetti del linguaggio. Ricordare questo principio relazionale tra le due funzioni è quanto fa la composizione del testo. Una parola che non avverta e non traduca la tensione tra le due sfere è una parola priva di connotazione emotiva o una parola ideologica. La parola priva di connotazione emotiva è propria della depressione, ossia dell'assenza di mondo, di uno spazio proprio; la parola ideologica accetta invece i dettami di una cultura dominante, sia essa una cultura debole o forte (e per questo motivo è ancora una volta muta). Lo spazio poetico, invece, deve agire nella storia, e con la storia, come farebbe la terapia psicanalitica con il singolo: deve provocare il rimosso. Ciò che si inscena nel testo è la tensione della doppia eredità, laddove la cornice è il confine in cui scardinare possibili eccessi ideologici o naturalistici. Scrive ancora Agamben: «È l'infanzia, è l'esperienza trascendentale della differenza tra lingua e parola, che apre per la prima volta alla storia il suo spazio. [...] Il mistero, che l'infanzia ha istituito per l'uomo, può essere

sciolto solo nella storia così come l'esperienza, come infanzia e patria dell'uomo, è qualcosa di cui egli è sempre già in atto di cadere nel linguaggio e nella storia. Per questo la storia non può essere il progresso continuo dell'umanità parlante lungo il tempo lineare, ma è, nella sua essenza, intervallo, discontinuità, *epochè*.»(3) Ora, l'*epochè*, più che essere una sospensione di giudizi sul reale, accettazione incondizionata delle cose, è la faglia, la frattura attraverso la quale avviene lo spazio. E questo spazio, pur se occupato dal lettore, non è mai esautorabile. Resta come forma originaria della nostra infanzia. Noi siamo l'inconciliabile opposizione di natura e cultura. Questa condizione può essere dimenticata, taciuta, o può essere riferita a tutti con operazioni poetiche più o meno ambiziose. La poesia programmatica, più che narrare gli accadimenti della Storia, mette in scena le figure dell'*epoché*. Se questa operazione è epica, lo è perché metaforizzare questa condizione e può farlo con personaggi e identità emblematiche. Figure dell'*epoché* sono i corpi fratti, dismessi, mai del tutto compiuti.

Furio Jesi, nell'introduzione al libro *Spartakus. Simbologia della rivolta*, dal titolo *Sovversione e memoria*, scrive: «L'esperienza poetica è innanzitutto epifania, non ripetizione.»(4) Riferendosi egli stesso all'infanzia di cui parla Agamben, Jesi immette un moto verticale nell'apparente linearità del flusso storico, ricordando che "le epifanie mitiche non sono ripetizioni sul filo della memoria o secondo le leggi di una storia ciclica di un precedente antico. Esse sono piuttosto interferenze della verità extra-temporale con l'esistenza di chi si crede coinvolto nel tempo della storia"(5). Per scongiurare ogni equivoco, qui non si parla di mito a-storico, si parla di eventi storici che non sono mai del tutto conclusi o meglio assorbiti nella mera sfera naturale o nella tradizione. Continuano a dire e ad offrire spazio. La scelta dei codici, la scelta della lingua, è quindi condizionata dalla strategia che si adotta, dal campo di gioco in cui immettere la relazione, la doppia eredità. Potrà essere ad esempio una cornice scientifica, come accade in modo esemplare in Pagliarani che affronta la perdita di senso nell'era dell'indeterminazione. La produzione del poeta emiliano rappresenta il tentativo di resistere alla pura dispersione ma è anche la messa in evidenza di tale dispersione e il tentativo di definire un nuovo spazio letterario attraverso la poetica dei corpi. I linguaggi della scienze che compaiono nella produzione di Pagliarani sono i linguaggi che mutano il percorso della storia. Il poeta fa da cassa di risonanza delle mutazioni epocali che coincidono con le rivoluzioni scientifico tecnologiche. Non esiste la possibilità di saltare oltre lo spazio delle relazioni storico mondane fin quando esiste l'impaccio del corpo, ma il corpo adesso è semplicemente un nucleo di resistenza. Del resto se proviamo a dare una definizione di corpo, ossia del centro propulsivo di ogni scritto poematico, ancora una volta ci troviamo di fronte ad una coppia di forze che riflettono un movimento di espansione, di dispersione, ed uno di conservazione: la scrittura poetica, anche qui, ancora una volta, si pone come strumento di trazione, di relazione tra le due forze.

Kant, occupandosi della monadologia di Leibniz, offre da questo punto di vista, una sintesi mirabile: «D'altra parte, ponendo la sola forza di repulsione, non si giungerebbe a capire il collegarsi degli elementi per costituire i corpi (si capirebbe piuttosto una dispersione), e, ponendo la sola forza d'attrazione, non si capirebbe né l'estensione definita né lo spazio. Pertanto già da qui si può comprendere in qualche modo in precedenza, che chi riuscisse a ricavare questi due principi dalla natura stessa degli elementi e dalle affezioni primitive darebbe un apporto non piccolo alla spiegazione della natura più interna dei corpi.»(6)

Il corpo è il risultato dell'equilibrio tra queste due forze. Il corpo al centro di un poema tenta la resistenza alla dispersione(7). Ora la dispersione può essere la tentazione naturalistica, la deriva biologica dell'uomo (come si legge anche in molta narrativa dei nostri giorni) o in quella ideologia (l'utopia può essere anche negativa, ma pur sempre consolatoria, fuori ossia dallo scontro di forze opposte)(8). Anche la rappresentazione delle forze in campo, avrà bisogno di una sua forma specifica. La scelta metrica (verso libero o forme chiuse) risponde all'esigenza di metaforizzare il dominio della dispersione o della conservazione. In entrambi i casi non ci sarà mai supremazia di una delle due forze. Queste agiscono sempre in un rapporto distonico. Del resto il verso, l'"a capo", è la frattura, la messa in questione del presente; ogni verso è impegno etico e sforzo agonico. In un saggio sulla poesia Heidegger stupisce il lettore parlando del *melos* come della

messa in questione dei significanti. Il *melos* non è il bel canto, il *melos* è lo scontro, l'impatto, tra il senso individuale che si dà alle cose e il significato comune delle cose; il *melos* è lo spostamento. Ogni verso è l'impatto, è la messa in questione. Lo spazio della poesia nasce da questo. Qui resta e permane il principio dello scontro. Non si sperimenta quindi per il solo gusto di farlo. La forma di una poesia programmatica non nasce dalla mera arte combinatoria, o meglio, non risponde solo ad un'esigenza squisitamente tecnica. Potenziare il senso significa liberarlo dalla sua confusione con il significato, dalla sua reificazione. La scelta stilistica asseconda la cornice che è la macrometafora, in cui agisce il corpo come faglia inestinguibile del gioco di forze. Se la cornice è il confine più esterno del testo, la pagina mondo è il confine interno, mentre il corpo è la faglia da cui il gioco di forze si sprigiona e pulsa. Al centro del testo troviamo quindi un termine ultimo -un inciampo- su cui ci soffermiamo per scorgere ancora una volta, non il fondo, ma il gioco e il rimando di due forze opposte e complementari. Lo spazio poetico contiene, prima ancora della tradizione letteraria, la dinamica delle forze e il senso che da questa si sprigiona. Proprio per questo motivo, le figure dell'epoché sono un progetto in itinere, una genealogia della storia e della nostra infanzia.

Vincenzo Frungillo

Note.

(1) Il giovane Bachtin scriveva: «Le tre sfere della cultura umana –scienza, arte e vita- trovano unità soltanto nella persona che le rende partecipi della propria unità. Ma questo legame può diventare meccanico, esteriore. Purtroppo, il più delle volte avviene così. L'artista e l'uomo sono uniti ingenuamente, per lo più meccanicamente, in una sola persona; nella creazione l'uomo entra temporaneamente, abbandonando gli "affanni quotidiani" per un altro mondo [...] che cosa si ottiene? L'arte è troppo spavalidamente sicura di sé, troppo patetica, e infatti non deve essere per nulla responsabile della vita, la quale naturalmente, non riesce a tenere il passo dell'arte [...] Quando l'uomo è nell'arte, egli è fuori della vita, e viceversa. Tra esse non c'è unità e reciproca compenetrazione interiore nell'unità della persona. Che cosa allora garantisce il legame interiore degli elementi della persona? Soltanto l'unità della responsabilità.» Bachtin Michail, *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino, 2000, p. 3.

(2) Agamben Giorgio, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino, 1978, p. 55.

(3) Ibidem. p. 51.

(4) Jesi Furio, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Bollati e Boringhieri, 2000, p. 6.

(5) Ibidem p. 6.

(6) Kant Immanuel, *Monadologia fisica*, in *Scritti precritici*, p. 58, Bari, 2000.

(7) Su questo aspetto si sofferma un mio articolo dal titolo *L'equilibrio delle forze e lo spazio del corpo nel poema epico* apparso in forma cartacea sulla rivista "Trimbi", Anno 1 Numero 2 marzo-aprile 2008, e poi in PuntoCritico (<http://puncocritico.eu/?p=1208>).

(8) Anche su questo punto ho provato a dire qualcosa in un mio precedente articolo dal titolo *Il poema contemporaneo tra bios e Storia* apparso prima nel numero 15 de "L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture", numero dedicato alla forma del poema, e poi riproposto in *Le parole e le cose* (<http://www.leparoleelecose.it/?p=3503>).

SPAZIO E PAROLA

Scrivere sul proprio fare poetico è cosa quanto mai complicata perché non vi è tra scrittura e pensiero sulla scrittura quella distanza necessaria che conferisce lucidità e distacco critico al discorso. Premetto che ciò che verrò a dire non è pensiero *a priori* rispetto alla scrittura poetica, ma pensiero *a posteriori* e quindi non condizionante la scrittura stessa, ma al contrario nato in seno a quest'ultima. Vorrei anche dire che un germoglio di questo mio discorso era stato da me esposto diversi anni fa all'Univeristà di Cassino durante un convegno a cui hanno partecipato poeti, narratori e critici: il mio discorso fu condiviso da pochissimi e attaccato da molti, tacciato di metanarrazione in un periodo in cui le metanarrazioni erano morte. A distanza di quasi dieci anni ripropongo quel germoglio impopolare revisionandolo, approfondendolo, non per testardaggine, ma perché è davvero l'unico tipo di pensiero riguardante il mio fare poetico che ha abitato la mia mente in questi anni. Non aspettatevi, cari lettori, un discorso tecnico, concreto, determinato, localizzato e raziocinante (ciò che critici e altri scrittori si aspettavano da me dieci anni fa!), ma piuttosto un pensiero che ha lasciato spazio all'immaginazione e in un certo senso all'abisso dell'immaginazione.

Vorrei anche premettere che quanto dirò è il frutto di un continuo dialogo immaginario con autrici che considero come fondamentali interlocutrici e che vengono qui con i loro corpi trasparenti in mio soccorso a sostenere con le loro stesse parole il mio discorso.

Il primo concetto che tengo ad esprimere riguarda il rapporto tra poesia e metrica. La forma della mia scrittura non è una forma metrica, bensì spaziale e lo spazio ha una natura poliedrica: è spazio ritmico, sonoro, visivo ed è spazio di pensiero.

Per iniziare a parlare della struttura formale dei miei testi vorrei prendere in prestito l'espressione di Simone Weil «deformazione precisamente definita»(1), dove il termine «deformazione» è da me riferito alla forma metrica tradizionalmente intesa. Per essere più puntuale direi: deformazione precisamente definita nello spazio.

Per spiegare il mio modo di intendere lo spazio in poesia, vorrei riferirmi in primo luogo alla duplicità di significato del concetto in Edith Stein, ovvero spazio come «materia estesa» e allo stesso tempo come *abisso*: «una profondità assoluta», «il senza misura per eccellenza e precisamente il vuoto senza misura»(2).

La Stein afferma che nell'abisso e «unendosi all'abisso, la pienezza materiale sorge, sorge la materia, sorge da parte a parte la sostanzialità determinata nello spazio»(3). Il materiale è dunque «immesso *materialiter* nell'abisso» e di conseguenza ciò che è materiale «ha per fondamento l'abisso»(4). In questo senso lo spazio in quanto abisso diviene il fondamento della misurabilità della materia. La materia riempie l'abisso, lo occupa, lo penetra. Ciò che è materiale diviene tale colmando l'abisso: è riempimento dello spazio. La natura propria della materia è dunque «il suo essere legata allo spazio» nel senso che essa «per essenza è estesa spazialmente»: se esiste la materia esiste lo spazio; in altri termini essa è «una formazione spaziale», occupa spazio ed è condizionata dallo spazio e, al contempo, lo condiziona(5).

Rapportando questo discorso al mio modo di vedere la scrittura, posso dire che nello spazio vuoto della pagina le parole iniziano ad occupare il vuoto stesso, a riempirlo e a penetrarlo. La scrittura si forma nello spazio e può ricevere forme variabili originate dalla loro definizione nello spazio stesso. La materia-parola viene assorbita dallo spazio, divenendo un tutt'uno con esso: assume forma dallo spazio e dà forma allo spazio. In altri termini, lo spazio provoca la scrittura e la scrittura provoca lo spazio, circolarmente.

La scrittura è dunque per sua natura una formazione spaziale. È spazio materico o spazio reale in continuo dialogo con lo spazio vuoto, abissale, pozzo infinito dell'immaginazione e delle possibilità.

Il testo diviene così nel suo insieme «tessuto formato dal limite e dall'illimitato», mescolanza di finito e indefinito(6).

La mia idea di spazio nel testo poetico richiama quella di Valéry, quando quest'ultimo afferma che lo spazio bianco coincide col silenzio dal quale il testo parte e al quale deve ritornare. Giuliano Mesa ha parlato di tensione della mia scrittura al sillabare: ad un sillabare che si dirige verso il silenzio. La poesia diviene così, per usare un'espressione della Weil, un «andare mediante le parole al silenzio, al senza-nome»(7). Ma non solo: le parole sono in relazione inestricabile e condizionante col silenzio; la loro onda sonora si propaga nello spazio del silenzio, lo riempie, lo modella ed è a sua volta definita da questo. La parola è, in questo senso, immagine mobile del silenzio.

Il silenzio, mutuando un'espressione dello storico dell'arte Coomaraswamy, è spazio inteso come *kha* ossia come zero(8), contenente in sé tutti gli eventi sonori e ritmici possibili (contente cioè la potenza germinatrice di questi).

Lo spazio vuoto, campo di forze in posizione 0, immagine stessa del silenzio e di un'estensione indefinita e senza limiti, densa di possibilità, domina il mio testo, lo irradia e lo sorregge.

Nei miei testi lo spazio vuoto non è solo quello circostante, ma emerge anche all'interno del testo verbale, creando intervalli tra locuzioni e a volte tra parole.

Riferendosi alla musica, la Weil parla di «secondi di sospensione da cui tutto il resto trae il suo valore» e parlando di «posizione dei silenzi nella musica» afferma che «bisogna che essi siano al centro di qualcosa»(9): il silenzio nei miei testi occupa appunto una posizione centrale.

Lo spazio vuoto è «un'attesa»: «attendere un suono che colmerà» o un'immagine che s'imporrà. Ma questa stessa attesa diviene la vera protagonista.

Come scrive la Arendt, poesia e filosofia hanno la stessa origine, ovvero il pensiero: esse si compenetrano(10). Per la stessa Arendt come per la Weil, la poesia è accostabile al pensiero contemplativo e per quest'ultima può anche divenire uno strumento che aiuta a contemplare(11).

Quando «il pensiero è in una specie di vuoto [...], di attenzione pura»(12), espressione usata dalla Weil, si fa spazio all'intuizione e quest'ultima è luogo privilegiato di generazione. La poesia nasce per me in uno stato di pura intuizione e punta il suo occhio su ciò che è invisibile nel mondo visibile.

Anche la grande tradizione di poesia impegnata politicamente e socialmente non solo descrive fatti politici e sociali o esprime un'opinione o un punto di vista su tali accaduti, ma penetra nelle maglie dell'invisibile del tessuto sociale e politico: un frutto recente di tale tradizione è il *Tiresia* di Giuliano Mesa.

In questa ricerca dell'invisibile, la poesia conduce «ad altro che se stessi[...] in funzione della piena coscienza del patto che lega lo spirito al mondo»(13). La poesia è, in questo senso, esplorazione. Ma è anche rinnovamento del contatto tra materia e spirito, azione sul suo squilibrio nel mondo. La materia scava nello spirito e viceversa: in questo modo si apre un dialogo e un reciproco processo di conoscenza.

So quanto sia impopolare oggi parlare di spirito nell'ambiente intellettuale... So bene che per molti critici è una parola impronunciabile, vecchia e consunta, assolutamente inattuale, eppure credo che un poeta debba avere, in ogni tempo e in ogni ambiente, il coraggio di pronunciarla.

In termini di fisica teorica, la scrittura è lavoro, ossia spostamento di forze (o trasferimento di energia cinetica). In realtà, la poesia è *lavoro inutile*, cioè un lavoro che segna il trapasso dal terreno della necessità (o necessità subita) al terreno della libertà o almeno della necessità su cui si opera volontariamente. Ed è questa sua esasperata *inutilità* e questo suo essere libera da forti interessi economici o di mercato che la rende sempre luminescente.

Passando ad analizzare in modo più ravvicinato la mia ricerca formale la definirei come un tentativo di equilibrio tra forze.

Il mio primo libro porta il titolo di *linee*, termine che vuole indicare una forma di scrittura che vuole prendere le distanze dal verso tradizionale e che al verso intende appunto sostituire una *linea*. Per Marco Berisso ciò che io definisco «linea» non corrisponde né al verso né alla prosa: è un elemento o forma di scrittura a sé. Rosaria Lo Russo ha detto che la mia «linea» non è un verso

bensì un «vettore». Credo che si siano avvicinati molto al mio modo di intendere e concepire la struttura formale dei miei testi. Io forse definirei la «linea», prendendo un'altra espressione dalla fisica, come *segmento orientato*, ovvero come un segmento verbale dotato di un'orientazione all'interno di uno spazio vettoriale. Le linee o segmenti orientati hanno una determinata misura (lunghezza o modulo o intensità), un orientamento nello spazio, ossia una precisa definizione spaziale e, infine, hanno delle coordinate ritmiche, sonore e semantiche.

La concatenazione di parole di ogni segmento orientato nasce sempre con un ritmo ben definito, come un tutt'uno strettamente coeso e inscindibile. Il ritmo emerge, dunque, in un rapporto simbiotico col flusso verbale e col movimento del pensiero. La matrice del discorso poetico è un *complesso dinamico relazionale*.

La formazione verbale non è metrica nel senso tradizionale del termine, e pertanto legata al numero di sillabe e alla relativa posizione degli accenti forti, ma è relativa ad una determinata scansione di pensiero-immagine mentale-andamento ritmico, nel senso che ogni segmento coincide precisamente con una certa scansione di questo tipo o la contiene.

Ogni segmento ha un determinato peso energetico: e questo peso è peso di pensiero, d'immagine mentale e peso ritmico. La misura del segmento non concerne dunque, come avviene nella metrica tradizionale, la struttura fisica del verso (il numero delle sillabe e la posizione degli accenti interni), ma è misura o metrica di pensiero e d'immagine (e del loro ritmo interno).

Non si può parlare dunque né di forma chiusa della tradizione, né tanto meno di verso sciolto, la cui nozione è sempre relativa alla struttura fisica, sillabica e accentuativa.

Vorrei aggiungere che, in genere, nei miei lavori non adotto la forma della raccolta poetica, ma la tessitura poematica. La forma poematica mi consente la strutturazione del discorso: diciamo che assolve alla funzione del *logos*. La tessitura poematica è in sé spazio del discorso e volontà di racconto. Nei miei testi c'è sempre il racconto, sebbene non si tratti di un racconto con causa-effetto logici, né di un racconto diacronicamente consequenziale. Ma c'è narrazione e movimento del tempo. E il soggetto di cui si narra è sempre persona multipla, dinamica. Credo che in questo senso Giuliano Mesa abbia parlato del *libro delle madonne scure* e di *Thérèse* come di testi portatori di un *epos*.

Vorrei, infine, soffermarmi sul processo di scrittura e sulle sue modalità. Il processo di scrittura dei miei testi nasce con un'intuizione che conduce ad un impulso alla scrittura. In un primo momento mi appare mentalmente un'«immagine sensibile»(14) indefinita e opaca di ciò che vorrei dire. Questa immagine sensibile si scandisce e si definisce gradualmente col fluire della scrittura. Nel momento in cui l'intuizione originaria si traduce e si elabora in linguaggio, col linguaggio stesso subentra la ragione argomentativa che nel mio caso è più o meno labile o più o meno articolata a seconda dei testi.

Il compimento della scrittura in un certo senso sfugge alla mia intenzione. L'intenzione direziona il flusso di parole, ma non lo forgia *a priori*. Questo fa sì che io possa riconoscere in ciò che ho scritto la mia prima intuizione e che allo stesso tempo intorno a questo nucleo iniziale io possa trovare una patina sconosciuta fatta di immagini e parole non predeterminate mentalmente. In questo senso ciò che scrivo è anche per me conoscenza di qualcosa di nuovo.

Ho bisogno in seguito di leggere e rileggere cosa ho scritto e in un secondo momento con un distacco critico correggere, limare e rimodellare.

Lungo il processo di scrittura si definisce un pensiero più globale di quello che sto facendo ed è solo allora che elaboro e articolo un progetto. Il progetto, dunque, non è mai *a priori* rispetto alla scrittura, ma è strutturato gradualmente nel corso del lavoro.

Florinda Fusco

Note.

- (1) Simone Weil, *Quaderni. Volume primo*, Adelphi, Milano, 1994, p. 209.
- (2) Edith Stein, *Essere finito e Essere eterno*, Città Nuova, Roma, 1988, p. 229. La Stein si collega nel suo discorso, ampliandolo e modificandolo, all'esame della materialità condotto da H. Conrad-Martius nella sua *Realontologie* in «Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung», vol. VI, Halle, 1923.
- (3) Ivi, p. 230.
- (4) Ibidem.
- (5) Ivi, p. 229.
- (6) Cfr. Simone Weil, op. cit., pp. 125 e 127.
- (7) Ivi, p. 364.
- (8) Ananda K. Coomaraswamy, Roger Lipsey, *Metaphysics*, Princeton University Press, 1977, p. 220.
- (9) Simone Weil, op. cit., p. 284. Il silenzio in musica è per la Weil altresì uno strumento per «evocare movimenti dell'anima che sono sempre muti».
- (10) Hannah Arendt, *La vita della mente*, Il Mulino, Bologna, 1987, 89.
- (11) Simone Weil, op. cit., p. 155.
- (12) Ivi, p. 354.
- (13) Ivi, p. 157.
- (14) Edith Sein, op. cit., p. 329.

Non mi sono mai curata troppo di osservare il mio lavoro, proprio perché un principio che lo ha sempre informato è quello della spontaneità e della libertà di ricerca. Un po' come nella storia zen del millepiedi, ogni qual volta ho provato a definire in via teorica gli orientamenti che sostengono la mia attività di scrittura mi sono bloccata.

Della scrittura, ma direi della creazione in generale, mi interessa l'idea di fare apparire nel mondo qualcosa che prima non c'era. Nel caso della poesia: nuove combinazioni e sequenze di suoni e parole, che si traducono in un aumento di vitalità.

Il senso di scrivere poesia ha per me una qualità oracolare; rendere visibile ciò che prima non lo era, fare emergere un reperto, in altre parole collegare il passato, il presente e il futuro.

Mi si domanda cosa mi occorre per scrivere, rispondo le parole e le cose. Mi occorre il mondo. E per capire il mondo mi occorre fare la poesia. Uso non a caso il verbo fare, non solo per la radice etimologica del lemma "poesia", ma anche perché, andando avanti nel lavoro, mi sono resa conto che per me era molto importante "fare un libro" nella sua interezza, padroneggiare l'intero processo creativo che va dal produrre un testo al farlo diventare un manufatto. C'è un libro molto interessante di Mario Merz, il gigante dell'Arte Povera, che raccoglie suoi scritti e pensieri e che si intitola proprio "Voglio fare subito un libro". Questo titolo, quando l'ho incontrato, mi ha folgorato. Perché capisco quell'urgenza, la sento molto vicina alle mie modalità di espressione. Così insieme a Manuela Dago ho fondato qualche anno fa Sartoria Utopia, una capanna editrice di libri fatti a mano. Per me è stato un gesto che voleva indicare lo spirito radicale con cui mi accosto alla poesia. Radicale nel senso proprio di radice, perché la poesia è la radice nascosta della mia vita che di tanto in tanto si organizza e sboccia.

Un'ultima considerazione, tra tutte le poesie che ho letto nella mia vita brilla nella memoria un distico di Sandro Penna che ho preso a modello etico: *il mondo che vi pare di catene/ tutto è tessuto di armonie profonde*. Ho sempre letto questi due versi, che hanno come titolo "Ai moralisti", come una ineguagliabile rielaborazione del paolino *omnia munda mundis*. Perché scrivo dunque? Perché sto dalla parte dei santi e dei poeti.

Francesca Genti

LA POETICA CHE SI PUÒ DIRE

Nessun o è libero di scegliersi la propria epoca, e dunque neppure di scegliersi il «proprio mondo» tra tanti mondi possibili.

Günther Anders

La poetica, secondo Luciano Anceschi, è «la riflessione che gli artisti e i poeti esercitano sul loro fare indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le moralità e gli ideali»(1). La storia della letteratura e dell'arte, specie quella del Novecento, ci ha insegnato che le poetiche possono confliggere, in modo frontale o obliquo: non solo perché i poeti e gli artisti possono scegliere «moralità» e «ideali» diversi, ma perché, pur condividendo apparentemente gli stessi «ideali», i «sistemi tecnici» e le «norme operative» possono risultare nettamente divergenti, se non opposti. Su alcune di queste categorie tentavo di riflettere in un saggio del 2008 richiestomi da «L'Ulisse» e intitolato, un po' provocatoriamente, *Per un'apologia della lirica*(2). Vi tentavo di sostenere sostanzialmente due tesi:

1) usando le riflessioni di Fortini e le sue posizioni critiche nei confronti dell'avanguardia, concordavo sull'idea che il discorso poetico e quello politico non potessero essere considerati immediatamente complanari, e che il «potere di negazione» delle opere d'arte sfuggisse volentieri di mano alla volontà (e al volontarismo) dei loro autori: «il discorso poetico e artistico è altro da quello pratico-politico», sosteneva Fortini: «il primo non negherà o distruggerà un bel nulla *in quanto tale*, in quanto discorso poetico e artistico»(3);

2) l'ipostasi critica secondo la quale dire «io» in poesia significa atteggiarsi a vate, ad eroe narcotizzato e soliloquente, è invecchiata e sclerotizzata, tanto da risultare ormai caricaturale e del tutto inerte: bastava sfogliare le pagine della più credibile antologia di poesia degli ultimi vent'anni, quella di Enrico Testa(4), per decifrare la traiettoria di una «linea esistenziale» che accomunava poeti capaci di evitare qualsiasi «mitografia dell'autore» anche quando avessero scelto di dire «io» nei loro testi: si trattava infatti, negli esiti migliori, di un «io per lo più autobiografico, empirico e anche familiare», ma non, per questo, solipsista, egologico, irrelato. Era un io non labile o flebile, «ma, piuttosto, attento» a quanto lo circonda(5). Usando studi di Blasucci e Schiaffini, proponevo di chiamarlo «io diseroicizzato» e di considerarlo un soggetto come tutti gli altri possibili soggetti del presente, senza privilegi ontologici, conoscitivi, espressivi: è l'io che caratterizza già, in fondo, le opere di alcuni grandi poeti del Novecento italiano (primo fra tutti Montale) e che nulla ha a che vedere con la figura del vate, dell'artiere o di altri emblemi fossilizzati che alcuni critici continuano a disporre sui mobili delle loro pagine, spolverandoli con una costanza che non sarebbe dispiaciuta ai creatori di quegli stessi miti.

*

Da allora la riflessione sul presente della poesia è andata svolgendosi: nuovi autori si sono messi in luce, nuove antologie sono state compilate e pubblicate. Tra queste, in particolare, *Poeti degli anni Zero* di Vincenzo Ostuni(6), in cui il mio nome figurava associato all'ignominiosa etichetta di «lirico-lirico»: uno dei rappresentanti, a detta di Ostuni, del «sempre risorgente fenomeno del *poetese* [...]: quella sorta di *koiné* elegiaca, *suicentrica*, che populisticamente proclama di fondare l'arte poetica [...] sulla pretesa del poeta – ultrapostumo vate – di attingere a verità profonde, preferibilmente *semplici* o a volte insondabilmente oscure»(7).

Straordinario come si possa voler essere qualcosa, inseguire degli «ideali» e delle «moralità», ed essere recepiti in una maniera esattamente opposta. In fondo io cerco, nella produzione poetica e nella riflessione teorica, di essere coerente con un'idea di poesia che, se proprio qualcuno sentisse il bisogno di definire «lirica», dovrebbe essere definita, a me pare, lirica diseroicizzata, moderna, personale e sovraperonale al tempo stesso. Cercherò allora, in queste poche pagine provvisorie che riesco a scrivere, di strapparmi di dosso l'etichetta tautologica di Ostuni (analogo formale del giudizio di «banale epigonismo» emesso da Paolo Zublena in pagine militanti a definizione e difesa della «poesia di ricerca»(8)) e di dire a me stesso, prima che a chi legge, cosa tento di *non*

essere quando scrivo poesia. Ciò che *sono* e che *voglio*, invece, si ricaverà sia dalla lettura del saggio del 2008, che mi pare ancora sostanzialmente valido nell'impostazione, sia dalle considerazioni che i tre «*non*» che seguono mi lasceranno sviluppare.

*

Non scrivo perché mi sento depositario di un privilegio, né ontologico né conoscitivo. La poesia per me è un modo di guardare, di pensare e di mettere in forma un pensiero. Il poeta è un individuo come tutti, che guarda e testimonia la realtà del suo tempo in una forma che spera, in qualche modo, di rendere memorabile. L'io che usa nei suoi testi, se ha questa consapevolezza, è un epifenomeno, un soggetto-come-tutti, una cartina al tornasole sulla quale misurare le contraddizioni e le *impasse* del proprio tempo. L'attrito tra vita privata, autobiografica, e dimensione collettiva è *una* di queste contraddizioni: d'altronde spesso, come ci hanno insegnato Bauman e Lasch, è proprio sullo spazio minimo e privato di un'esistenza individuale che si condensa l'essenza di un'epoca. Proiettare un io su uno sfondo plurale, contraddittorio, non pacificabile significa produrre una lirica inquieta, potenzialmente sovraperonale e dunque intimamente contraddittoria: «non possiamo non dire io; e al tempo stesso l'io è, alla lettera, una singolarità qualunque, un personaggio-che-dice-io»(9). Nonostante ciò, una parte della critica, usando un gergo da battaglia di ascendenza sanguinetiana, continua a sostenere che questo modo di porsi sarebbe, indistintamente, un atteggiamento da vate. Questa necessità di crearsi e di venerare un idolo polemico, però, rende questi critici simili ai *frustrated non-conformists* di cui parlava Günther Anders già nel 1962-63: «scienziati che, confidando nel loro tesoro di concetti custoditi da lunga pezza, hanno tentato di imporre le proprie categorie a oggetti che non facevano più parte dell'ambito di competenza di tali categorie, e che dunque hanno dato la caccia al non-esistente»(10). La migliore lirica moderna, invece, per essere più chiari e tornare al mio oggetto di riflessione, rappresenta e fa parlare un soggetto che non ha nulla a che vedere con i vati di D'Annunzio, come è stato ampiamente dimostrato dagli studi più illustri. Portare sulla pagina un io «autobiografico, empirico e anche familiare» (Testa) non vuol dire necessariamente costruire una mitografia dell'autore: può voler dire, all'esatto opposto, dissolverla dal di dentro, mostrarne l'inconsistenza.

*

Non amo quella che Fortini chiamava «oscurità», in poesia, perché non ne condivido i presupposti filosofici e ontologici. La lirica che difendevo nel saggio del 2008 è qualcosa di diametralmente opposto alla linea dell'orfismo simbolista con cui ancora si tende a confonderla. Era una poesia fondata su un'estetica razionalista, non irrazionale; su una visione antiromantica della realtà (l'archetipo, se proprio lo si volesse cercare, sarebbe Leopardi: non Novalis); su una dizione che, di conseguenza, si sforza di conservare o di non eludere né di aggirare il «cemento strutturale» (Montale) del discorso, della logica. Non è, quindi, la lirica antidiscorsiva e autoreferenziale, d'altra parte più «leggenda ideologica»(11) che realtà: è la lirica delineata da Mazzoni, nella sua genesi storica e nei suoi tratti costitutivi, in *Sulla poesia moderna*.

D'altra parte, decenni di studi (da Bonfiglioli a Mengaldo, da Luperini allo stesso Mazzoni, a Simonetti, de Rogatis, Scaffai...) hanno ormai assodato che la linea poetica incarnata e prolungata da Montale non ha nulla a che vedere con l'ermetismo simbolista, né per ciò che riguarda i presupposti estetico-filosofici, né per ciò che riguarda le risultanze stilistiche: il «poetese» su cui tanto – ancora! – si insiste è un codice linguistico, una «grammatica» condivisa e *prêt-à-porter* adottata dai poeti che hanno aderito all'orfismo o all'ermetismo, non da chi se ne è distaccato. Non corteggio né voglio scovare verità oscure o insondabili, dunque: semmai, vorrei provare a dire la verità (in minuscola) del tempo in cui vivo, scrutandone le intersezioni con la mia esperienza, la mia *Erlebnis*. Qualcosa di simile, *absit iniuria*, a ciò che si prefiggeva Auden: «se si può attribuire alla poesia, o a qualsiasi forma d'arte, uno scopo ulteriore, questo consiste nel

disincantare e disintossicare, dicendo la verità»(12). Di «vero», d'altronde, parlava anche Leopardi, e non era certamente una verità né oscura né insondabile.

*

Scrivere con questa postura *non* vuol dire per forza di cosa essere epigoni. Vuol dire riconoscere una linea, misurarci, tentare di rinnovarla, in una dialettica che già Eliot aveva ben chiarito quando definiva il rapporto tra *Tradition and Individual Talent*.

Si può scrivere qualcosa di *totalmente* nuovo, d'altra parte? Si può ancora credere acriticamente nel mito e nella necessità del nuovo, dopo il secolo delle avanguardie? A me pare che la divisione tra lirica *mainstream* e «poesia di ricerca», alimentata dai più miopi militanti per l'una o per l'altra parte, tralasci due verità semplicissime ma difficilmente contestabili:

1) che l'epigonismo e il «poetese» - inteso, se non come «grammatica ermetica»(13), come codice replicabile all'infinito - sono fenomeni trasversali e indipendenti dal modello cui si guarda: Sanguineti ha ammesso più volte che nel Gruppo '93 non ha mai riconosciuto qualcuno capace di emergere come radicalmente nuovo. Se ne deduce che, secondo Sanguineti, il Gruppo '93 è un fenomeno epigonale. Aggiungo che se di qualsiasi poesia, compresa quella «di ricerca», si può dare persino una grammatica, come ha fatto Zublena, in fondo basta aderire a questo codice o *know-how* per essere un poeta di un determinato orientamento, esattamente come è nella logica e nel programma delle avanguardie storiche. Ma l'aderenza a un codice è un'operazione *ancora* eversiva, destabilizzante, propositiva? Si tratta di una delle aporie dell'avanguardia (e dei suoi continuatori) che Enzensberger aveva riconosciuto già nel 1962:

Non vi è programma d'avanguardia che non protesti contro l'inerzia dei fatti e non prometta, al tempo stesso, di sciogliere i ceppi politici ed estetici, di rovesciare i poteri tradizionali, di liberare forze represses. [...] Più ancora che alla rivendicazione del proprio diritto al futuro od alla formazione di una *élite*, il concetto di avanguardia deve gran parte del proprio *pathos* proprio a questa istanza di libertà, che esso di per sé non contiene. [...] Resta invece nel vago in che modo intendano la libertà i manifesti dell'avanguardia artistica e che cosa significhi la parola "rivoluzione" che in essi appare tanto di frequente. Troppo spesso simili manifesti, con tutto il loro affaccendarsi per mettere paura agli spettri delle convenzioni borghesi, tanto più sembrano innocui, quanto più fanno la voce grossa. Stranamente il grido che invoca la libertà assoluta sembra proporre un problema analogo a quello dell'uso del coltello per tagliare il pesce. (14)

Questioni di *codice*, appunto, di galateo.

Ma il concetto di epigonismo porta con sé anche un'implicazione che vorrei provare a discutere: com'è possibile pensare, oggi, che l'eversione della Tradizione *poetica* (con annessa caccia agli untori del «poetese») sia ancora un gesto immediatamente *politico*? Anche volendo ignorare – e io non sono disposto a farlo – l'ammonimento di Fortini sul fatto che «il discorso poetico e artistico è altro da quello pratico-politico», e che «il primo non negherà o distruggerà un bel nulla *in quanto tale*, in quanto discorso poetico e artistico, e che anzi tutte le sue tormentose e ironiche negazioni si comporranno in una forma, nella odiata e inevitabile 'opera'»(15), a me pare impossibile continuare a ignorare che la nostra è un'epoca *assedata*, in cui «la discussione su una cosa per pochi come la poesia [...] è stata spinta alla periferia del dibattito, virtualmente cancellata, dagli interessi della massa, che i mass media soddisfano con la loro produzione in serie»(16). La poesia somiglia sempre più a una lingua morta, che il «nuovo canone umanistico»(17), cioè quella seconda cultura umanistica formata «da oggetti che non si leggono ma si guardano e ascoltano»(18), per di più, ha reso irriconoscibile, persino incomprensibile e ingiustificabile agli occhi di una fetta sempre più larga di popolazione. E se le critiche al populismo di chi si atteggia a vate sono perfettamente condivisibili, tanto quanto lo è quella di Zublena rivolta a chi considera la poesia marginalizzata dal mercato come uno «squisito rifugio irresponsabile da anime belle»(19),

a me sembra che l'attribuzione di una virtù politica alla "disseminazione del senso" e alla «poesia di ricerca» sfrutti una miopia altrettanto evidente (uno scotoma?) che non può più essere giustificata da alcun ottimismo della volontà: non c'è nessun popolo capace di accogliere la poesia, né «lirica», né «di ricerca»; non c'è nessuna implicazione causale *diretta e immediata* tra i piani della poesia e quelli della politica mondiale, e chi continua a professare questa fede somiglia ancora una volta a quegli scienziati di cui parlava più sopra Anders. Che il poeta e l'intellettuale fossero diventati testimoni e interpreti, e non più legislatori o politici, d'altronde, l'aveva già capito Auden più di cinquanta anni fa(20).

Claudio Giunta, nel 2008, ha ripreso e sviluppato questo concetto:

Così, nulla in sostanza è veramente cambiato, rispetto ai tempi di Carducci. L'arte è ancora, come allora, affare di una minoranza della popolazione: e oggi senz'altro di una minoranza più nutrita. Ma rispetto ad allora *tutto* è cambiato nelle forme e nei numeri. La minoranza che frequenta l'arte non coincide più con la classe dirigente. Inoltre, essa è travolta da una maggioranza talmente rumorosa che la sua voce [...] rischia di diventare impercettibile. (21)

Dimenticarsi di essere impercettibili non sarà, a sua volta, un «rifugio irresponsabile da anime belle»? Un fare *come se* le cose fossero ancora quelle dei tempi di Carducci, o di Montale, o di Pasolini e Sanguineti? La metafisica necessità di prefabbricarsi un nemico di carta, confidando che la sua marginalizzazione culturale porterà al progresso delle lettere e, in un secondo momento, dell'umanità, non è un malinconico e autoconsolatorio vagheggiamento dei tempi che furono (se mai furono)? «La storicizzazione del male e la secolarizzazione della teodicea implicite nelle utopie moderne sono tramontate insieme a quelle utopie», ha avuto modo di sintetizzare di recente Guido Mazzoni in un saggio importante(22), ma già Anders aveva lucidamente analizzato i meccanismi, palesi o occulti, del «sistema conformistico» del capitalismo avanzato, capace di scardinare agevolmente le distinzioni tra «coercizione esplicita e implicita» e tra «l'automologarsi e il venire omologati»(23). A questa osservazione Anders faceva seguire, tra le altre riflessioni, questo corollario:

Dato che l'avanguardia può vendere al mondo tutte le sue contraddizioni sul mondo, e dato che non poche volte è viziata da esso, spesso corre il rischio che i suoi lavori, persino dove contengono verità e sono presentati come fedeli alla verità, raggiungano i destinatari in stato esangue. Non diversamente che se gli anarchici venissero pregati di vendere le loro bombe e poi queste, per il piacere della popolazione, fossero usate per fare fuochi d'artificio di massa. *Stando così le cose, oggi il vero avanguardismo deve rincantucciarsi nella non-appariscenza del linguaggio quotidiano.* (24)

«Fra quelli dei nemici scrivi anche il tuo nome», ammoniva d'altra parte già Fortini in *Traducendo Brecht* (1959-61), ed è per questo che adesso è difficile tirare conclusioni, tracciare confini e barricate, riconoscere con chiarezza «ideali» e «moralità», quando si parla della propria poetica.

*

L'unico certo «ideale» che mi sembra doveroso perseguire, in questo momento, è quello della *testimonianza*, messo in luce ancora una volta con lucidità da Mazzoni nel saggio già citato, *I desideri e le masse*:

Davanti alla frattura scomposta fra godimento e legami, fra la liberazione dell'Es e la costruzioni di affetti, di appartenenze che comportano responsabilità e doveri, l'arte e la filosofia hanno il compito di mostrare che il conflitto è irredimibile, sfuggendo al buon

sensu e alla versione di sinistra del buon senso, quell'«ottusità del progressismo medio» che nasconde a se stessa i problemi ripetendo luoghi comuni pur di non vedere. (25)

Questo compito lo assolvono, certamente, i poeti capaci di *sperimentare*, se sperimentare vuol dire però, come ha avuto occasione di scrivere Andrea Inglese sempre su «L'Ulisse», produrre opere in cui «la ricerca della forma appropriata accompagna ed è simultanea alla raccolta dei materiali da mettere in forma»(26). Questi materiali saranno sicuramente venati e impastati di contraddizioni e conflitti, allora: l'armonia momentanea di una vita individuale, fosse anche la propria, che si dimentica dell'insieme di cui fa parte e sperimenta la tenuta degli «accordi assicurativi privati» che «l'ordine immunologico individualistico»(27) gli mette a disposizione potrà essere una di queste contraddizioni, per esempio, se chi scrive non è un *naïf* o uno sciocco.

Un'altra contraddizione riguarderà, certamente, la Tradizione, che per una certa *vulgata*, com'è noto, va rovesciata in blocco. Mi chiedo invece se un rapporto *non necessariamente e preventivamente* conflittuale tra Tradizione e “nuovo”, anche nel campo culturale e letterario, non possa conservare il valore che Jean-Claude Michéa, sulla scorta di Orwell e in opposizione a qualsiasi «ideologia del Bene», attribuisce alla *common decency*, cioè alle «virtù umane di base, la cui dimenticanza, rifiuto o disprezzo hanno sempre costituito il segno distintivo delle *ideologie* e degli *uomini di potere*»(28). Forse in alcune zone della Tradizione, insomma, si annida ancora e sempre un barlume di positività da conservare e trasmettere in eredità: non si tratta né di vaga speranza, né di cieca fiducia, se anche il pensiero antiumanistico di un Leopardi può e deve prendere posto, e tra i primi, in questa immaginaria arca. Si tratta, appunto, di un tentativo di dire il vero, di riconoscere il male e il bene, di mapparne le zone di sovrapposizione, senza temere di includere il nostro nome e la nostra opera in questa mappa. Dire le contraddizioni del nostro tempo conservando la capacità di «essere consci dell'unicità della vita, del valore del mondo e della positività che s'accompagna anche alla peggiore decadenza [...] se si vuole negare autenticamente la figura *presente*»(29). Non saprei trovare un compendio della mia poetica migliore e più efficace di questo.

Massimo Gezzi

Note.

- (1) L. Anceschi, *Progetto per una sistematica dell'arte*, Mursia, Milano 1962, p. 32.
- (2) M. Gezzi, *Per un'apologia della lirica. Alcune approssimazioni*, «L'Ulisse», 11, 2008, pp. 24-31.
- (3) F. Fortini, *Avanguardia e mediazione*, in *Verifica dei poteri* (1965), ora in *Saggi ed epigrammi*, Mondadori, I Meridiani, Milano 2003, p. 93.
- (4) E. Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005.
- (5) Ivi, *passim*.
- (6) V. Ostuni (a cura di), *Poeti degli Anni Zero. Gli esordienti del primo decennio*, Ponte Sisto, Roma 2011.
- (7) Ivi, p. 10.
- (8) P. Zublena, *Come dissemina il senso la poesia di ricerca*, «Treccani.it», http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/poeti/zublena.html
- (9) G. Mazzoni, *In dialogo*, in «L'Ulisse», 13, 2012, p. 192.
- (10) G. Anders, *L'uomo è antiquato, II. Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale* [1980], Bollati Boringhieri, Torino 2012³, p. 133.
- (11) A. Berardinelli, *Poesia non poesia*, Einaudi, Torino 2008, p. 35.
- (12) W.H. Auden, *La mano del tintore*, Adelphi, Milano 1999, p. 42.
- (13) Cfr. P.V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in *La tradizione del Novecento*, terza serie, Einaudi, Torino 1991.
- (14) H.M. Enzensberger, *Questioni di dettaglio* [1962], Feltrinelli, Milano 1965, pp. 164-65.
- (15) F. Fortini, *Avanguardia e mediazione*, cit., p. 93.
- (16) C. Giunta, *L'assedio del presente*, il Mulino, Bologna 2008, p. 112.
- (17) G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005, p. 229.
- (18) C. Giunta, *L'assedio del presente*, cit., p. 111.
- (19) P. Zublena, *Esiste (ancora) la poesia in prosa?*, «L'Ulisse», 13, 2012, p. 44.

- (20) Cfr. A. Berardinelli, *Poesia non poesia*, cit., p. 35.
- (21) C. Giunta, *L'assedio del presente*, cit., pp. 112-13.
- (22) G. Mazzoni, *I desideri e le masse. Una riflessione sul presente*, «Le parole e le cose», 18 settembre 2013 (<http://www.leparoleelecose.it/?p=12011>).
- (23) G. Anders, *L'uomo è antiquato, II*, cit. p. 127.
- (24) Ivi, p. 237.
- (25) G. Mazzoni, *I desideri e le masse*, cit.
- (26) A. Inglese, *In dialogo*, «L'Ulisse», 13, 2012, p. 181.
- (27) P. Sloterdijk, *L'ultima sfera. Breve storia filosofica della globalizzazione* [2001], Carocci, Bologna 2002, p. 174.
- (28) J.-C. Michéa, *L'impero del male minore. Saggio sulla civiltà liberale* [2007], Libri Scheiwiller, Milano 2008, p. 128.
- (29) F. Fortini. *Avanguardia e mediazione*, cit., p. 101.

SU DUE ANZI TRE MODI DI SCRITTURA

In seguito tale spinta originaria della ragione è stata dimenticata, non si è più compresa questa sua funzione allusiva, il fatto che a essa toccasse esprimere un distacco metafisico, e si è considerato il “discorso” come se avesse una propria autonomia, fosse un semplice specchio di un oggetto indipendente senza sfondi, chiamato razionale, o addirittura fosse esso stesso una sostanza. Ma da principio la ragione era nata come qualcosa di complementare, come una ripercussione, la cui origine stava in alcunché di nascosto, fuori di essa, che non poteva essere totalmente restituito, ma soltanto accennato da quel “discorso”.

Giorgio Colli, *La nascita della filosofia*, Adelphi, Milano 1975; 2004: pp. 97-98

L'allusione non ha – se forziamo il discorso di Colli dal quadro filosofico greco ai testi letterari, anche contemporanei – nulla a che vedere con misticismi o con metafisiche (nonostante quel che leggiamo). Se Colli parla di "distacco metafisico", lo fa per sottolineare il taglio in profondità dello sguardo dialettico che osserva, da una lontananza (che in qualche modo è già il nucleo futuro di senso del senso estetico moderno), l'articolarsi dei fenomeni ontologicamente inaggrabili. Gli oggetti.

Questo sguardo, aggiungo, impensabile e impossibile senza gli oggetti, non ne “dipende”, non li “apprende”, non li introduce nella coscienza come si introdurrebbe acqua in un bicchiere, ma li lavora in forte cointeressenza con quanto della loro identità è – quasi prima dello sguardo – già interpretazione. Lontano: è lontano tutto questo dalla retorica, arma di potere. Si tratta, semmai, di conoscenza – perfino (ancora) irrelata. Inutile. (Se utile=profitto=potere).

Ma – soprattutto – non si sottolineerà mai abbastanza il fatto centrale, nodale, che questa conoscenza non è imperfetta per suo limite, bensì per pregio. Proprio la possibilità stessa della conoscenza è tale – si dà – in quanto la marcatura di ombra degli oggetti li rende sfuggenti e – *in* ciò e *per* ciò – legati al senso. Non diversamente accade per la ragione, come giustamente ricorda Colli: era da principio nata «come una ripercussione» di altro. Di un altro non (daccapo) *metafisicamente* inattuabile, ma fattualmente tale. Inattuabile a causa della conformazione del percepire stesso.

Se veniamo alla retorica, che si attesta in Grecia al diffondersi/alterarsi della dialettica, veniamo poi a un ulteriore contrasto di fondo: «Nella dialettica si lottava per la sapienza; nella retorica si lotta per una sapienza rivolta alla potenza. Sono le passioni degli uomini che devono essere dominate, eccitate, placate» (Colli, cit., p. 102). In sostanza, sono sottoposte al dominio dell'Io che si ve(n)de come coeso. Dirottatore dei desideri verso il luogo dove lui li ha già raccolti/preinterpretati tutti.

Così l'Io si è portato a monte del processo percettivo, e (a cascata) valutativo/valoriale, come nemmeno l'occhio stesso saprebbe fare. L'Io *si dice* (articola il proprio “discorso” come) unitario, coeso. Sveltando sugli sguardi altrui, impartisce loro istruzioni.

E, nel tempo, spinge negli altri l'atto del vedere a corrispondere al proprio atto del ve(n)dersi.

Alcune delle modalità delle scritture e dei libri ai quali mi sono dedicato in questi anni, in particolare da dodici anni in qua (ma tracce ne rilevo, e più che tracce, anche nella confusione precedente, a far tempo addirittura dal 1988), sono state da una parte la modalità lacunosa della scrittura, che si dà come switcher utile a trattare con la stessa natura lacunosa del percepire; e dall'altra la costruzione attiva di vuoti, di ponti mancati, l'erosione o l'accanimento nell'accrescere rarefazioni all'interno del tessuto del testo. Nel primo caso potrei parlare delle poesie (non le

prose) di *Shelter*. Nel secondo caso potrei far riferimento alle (ancora quasi totalmente inedite) *ossidiane*.

In entrambe le modalità testuali, ma specialmente nella seconda, una sottolineatura di incertezza di fondo, o mancanza – proprio – di fondamento, viene messa per quanto possibile nelle condizioni di non riattribuirsi, per giri tortuosi dell’Io ritornante, uno statuto dittante, coesivo, *retorico*. Senza pensare di incedere (o retrocedere) verso una “sapienza” (nell’accezione di Colli), tantomeno verso una “sapienzialità”, si colloca possibilmente un passo prima o un passo a margine della retorica.

Cerca di impedire ai semantemi forti (e alla catena rimica, ritmica, isosillabica, sillabante le millantate risorse dell’Io-dètto/lo-détto) di formarsi. Lasciando tuttavia quello spazio o gioco cavo che al lettore non sia interdetto pensare di riempire di nesi. Di senso.

In particolare, questo accade con le *ossidiane*. *Invece*, le “strategie” (se vogliamo chiamarle così) di fluidità nelle prose, terzo sentiero percorso, specie in quelle di *Oggettistica* (comparse fin qui in *gamm*, *Nazione indiana*, *PoetItaly*), incontrano il lettore su un piano ancora vagamente suasivo ma – si spera – non suadente o assertivo, e non pre-vincolato a un feedback di conoscenza blindata, data (e, daccapo, egotica).

Marco Giovenale

TRA LIBERTÀ E COAZIONE

Ho scelto di scrivere questo testo come scena visiva organizzata in quadri o inquadrature di un possibile film sulla mia esperienza della realtà. Un'esperienza modulata dalla scrittura. Una scrittura delle *possibilità* che la sua stessa pratica può dare a sé, in quanto costruzione di pensiero, linguaggio, azione conoscitiva, azione *di realtà*. Non potendo situarmi al di fuori della mia scrittura per tentare di scriverne, per inquadrarla, ho tentato di costruire un "sistema percettivo" possibile coerente e ampio con riferimenti (frammenti) di pensiero che abitano solitamente altri specifici luoghi di ricerca. Se tale "sistema" risulterà funzionante, avrà innescato un'ulteriore possibilità di senso – di azione – nelle mie pratiche di scrittura e delle voci che vi concorrono.

Non distingue il verde dalla foglia; non distingue la foglia dalla forma; non distingue la forma dal suono. Allora si allena al vedere.

Esercizio e azione estetica e conoscitiva.

Videorama

Dallo spazio digitale discendono avatar per non incarnarsi mai. Non c'è alcun ordine da ristabilire, l'Avatāra resterebbe deluso.

Manifestazioni di desiderio d'esser visti come si desidera sentirsi; frames, cornicette; oggettini-soggettini aumentati, strategie di visione. Si misura la gittata dello sguardo e la portabilità del sistema; relazioni funzionali al mantenimento in un flusso di esistenza appena mossa da un desiderio di embedding ricorsivo. Una grammatica generativa; un sistema di riscrittura. Uno spazio integrato. Ma in apparenza, no.

Siamo in un, e siamo un, paesaggio di segni e in una situazione di ingorgo narrativo che effettivamente esiste nella necessità emotiva di infilarsi in un racconto e nella sua catena di conseguenze. La produzione reiterata di segni tenta di riempire il vuoto dell'inutile, del francamente vuoto delle merci non più a magazzino, dell'atto comunicativo. Si produce precarietà. La condizione di precarietà ha in sé possibilità di spostamento.

Libertà di movimento

C'è un punto fisso che viene definito *Post-Qualcosa*. Lo vedo come un punto immobile in cui si radica la relazione con ciò che si indica come scavalcato. In tal senso ogni Post- mi indirizza agli stadi evolutivi di una sequenza genetica che promuove la dipendenza da un'origine ma ne mantiene la *scimmia*; oppure a un albero genealogico che trascrive ogni nuova produzione nel fittone della pianta.

Per quanto mi riguarda è necessario uno spostamento da questo modo di relazionarsi che porta, ad ogni mossa, la richiesta di un riscatto.

Rimango senza provenienza. Resterei volentieri in una condizione di dissidenza e di esodo.

Pratico una scrittura di allenamento, un esercizio continuo che gioca allo stesso modo con la grammatica del vedere e dello scrivere, e mi fornisce l'abilità necessaria a tradurre l'esperienza percettivo-cognitiva della realtà in un oggetto collocabile nel mondo, e di spostarmi agilmente raccogliendo qua e là ciò che mi serve. Discrimino il raccolto alla ricerca di ogni forma grammaticale che conviene* a se stessa, quindi una forma nella rispettiva *formula*, che mantenga tutto il suo potenziale di parte, porzione, partizione: di frase.

*per esempio, *predica* o trasporta una proprietà da essa stessa posseduta.

Dispositivi

Prelevare e rilevare possono essere azioni simultanee. Nel momento in cui raccolgo qualcosa per strada, o gli scatto una fotografia, oppure trascivo un pezzo di discorso, una pagina di un libro di trecento anni fa, o attendo l'errore di un sistema che trasmette un flusso narrativo concentrandomi nel *waiting for a chance* e non sul palinsesto, inizio a vedere dei modi di esistenza che mantengono una stupefacente sincronia di funzionamento, di leggibilità, pur mancando di un supposto intero o corpo o testimone diretto.

Tecniche di montaggio, tecniche installative, dislocazioni, consentono di costruire utili macchine del tempo e sistemi di teletrasporto, hackerati.

Servirebbero ad azzerare la distanza impostata nel vedere da una qualche prospettiva, in modo che sia possibile, dal medesimo punto di ascolto ed emissione, avere testimonianza *diretta* da voci ancora in grado di scrivere e di dire. È una modalità paradossale che colloca o installa una cosa che esiste e non esiste ed è indescrivibile (indescrivibile proprio perché sono simultaneamente ammessi uno stato di esistenza e di non esistenza).

La costruzione di tali dispositivi paradossali implica un costante allenamento percettivo (o psicomotorio). Il gesto del rilevare comporta una certa lucidità di sguardo, una sorta di centratura atta a mantenere alcuni distinguo.

Riuscire a vedere in chiaro torna utile nel momento in cui si decide mettere in crisi la leva di qualsiasi tipo di potere in esercizio; particolarmente osservabile, nel sistema di rappresentazioni che incessantemente rinnova i vari aspetti della realtà, delle sue qualità, dei suoi vettori, è possibile *avere dei comportamenti*. Ad esempio, modi di vedere, modi di dire, modi di camminare, comportamenti di scrittura.

Con l'allenamento percettivo è possibile individuare il funzionamento coatto integrato nei vari modi di vedere, di dire, di pensare, di scegliere.

Videorama

La vocazione all'occhio, che accomuna tanto la dinamica evolutiva della tecnologia quanto quella della rete neuronale, è accompagnata da una sofferenza verso l'atto consapevole che discrimina il verde dalla foglia, e da un voyeurismo partecipativo che tende all'orgia visiva. Io ti guardo. Tu mi guardi, e sappiamo esattamente dal sistema-dei-feedback quando ciò avviene. Si tratta ancora della vertigine dello specchio trapassato nel monitor della Rete; nel mondo della riproduzione illimitata si cerca un'identità individuale o collettiva alla quale aderire, dalla quale farsi costruire, farsi inventare, farsi occultare; una via di fuga dall'esilio.

Movimento di liberazione

Nell'assembramento e nella moltitudine, l'accertamento della vera natura del soggetto sarebbe un atto di liberazione del soggetto stesso. Sarebbe un atto di reale dissidenza.

Per individuare allora un sistema di funzionamento, cioè relazioni possibili tra un'azione dissidente del vedere e quella dello scriverne, torna forse utile procedere per astrazione e ragionare con la distanza fornita da un contesto concettuale differente.

Astrarre è un esercizio di auto-trazione nel contesto delle modalità reali: apparizioni folgoranti, polimorfe e vibratili. È un movimento di liberazione dalle proprie consuetudini associative e una possibilità relazionale differente che innesca la potenza di un pensare ciò che non è pensato scrivendo un sistema coerente, facendolo vivere in quanto ente mentale ammissibile consistente.

Astrazione è anche ritrazione dei sensi dai rispettivi oggetti: una fase che prepara all'esperienza *mistica* fornendo l'accesso allo stadio della concentrazione continuata su un oggetto.

Il potenziale di dislocazione attivabile, oggi più che mai, consentirebbe di dialogare in maniera feconda con diversi contesti, e un esempio possibile è situato nel II sec a.C. – ma non è

assolutamente certa la collocazione temporale – e in un contesto di pensiero paradossale. Si tratta della visione del mondo secondo il Sāṃkhya-Yoga.

Dei Poteri

Proseguendo allora nell'esempio, il forse grammatico Patañjali, nel sistemare e ordinare un complesso di pratiche già affermate da tempo, tratta a un certo punto delle “false concezioni”. In uno dei sūtra dice del “potere di vedere”, e con questo tratta della mente stessa del fruitore.

Una delle due caratteristiche più qualificanti della mente è il potere di determinazione o accertamento, nel senso che è ciò che permette di dire: ‘questo è un albero’, ‘questo è un computer’, ‘questo è un tavolo’.

La fruizione diventa possibile quando il potere del fruitore e il potere del fruibile appaiono indifferenziati, nonostante siano in tutto e per tutto distinti e separati. In sostanza: quando il processo conoscitivo procede sotto forma di reazione e non di azione percettiva discriminante.

Reazioni

Da questa condizione di identificazione dipenderebbe una delle “false concezioni” che incrementano la corrente delle cause e degli effetti, funzionale al perpetuarsi del dolore.

La falsa concezione chiamata qui in causa è l'egoismo. La fruizione sarebbe allora un atto esercitato con forza centripeta che impone una relazione con il frutto di tipo inclusivo e proprietario; prescrittivo, dal momento che scrive l'oggetto senza indagine su cosa realmente convenga al frutto come al fruitore.

Nell'ambito di questo tipo di relazione/reazione visiva con la realtà è già in funzione, nell'atto dello scrivere, un gesto di potere esercitato che può produrre forme incentivanti di sofferenza.

Videorama

Il mondo ha un'esistenza concreta, per cui le cose si trovano al di fuori della mente è una constatazione efficace anche per definire un rapporto spaziale che facilita tanto l'oggettivazione quanto la consapevolezza della relazione in atto (potere-di-vedere il mondo).

Principio peculiare del sistema Sāṃkhya è la coesistenzialità di causa ed effetto, per cui ciò che si produce (l'effetto) non è altro dalla causa, né rappresenta qualcosa di nuovo, ma è già presente nella causa, la quale si limita a renderlo manifesto.

La produzione appare quindi come un transito del medesimo potenziale da un punto all'altro: nessuna creazione, soltanto una nuova disposizione atomica.

Tecniche e disposizioni

Una siffatta produzione, declinata in “letteraria”, potrebbe suonare come *all writing is in fact cut-ups*. Probabilmente succede che, in termini di potenziale transitato, questo venga a situarsi in un punto in cui si manifesta come significativa la procedura, la tecnica; oppure in un altro punto in cui quello che si vede è la diversa disposizione del materiale.

In ogni caso l'aspetto problematico riguarda essenzialmente il mantenimento del potenziale e la possibilità di transito di tale potenziale.

Come dire, ancora: relativamente, la cosa esiste, non esiste ed è indescrivibile.

La tecnica del montaggio accosta materiali cercando un punto di aggancio che non sia necessariamente punto di continuazione. Ogni frammento potrebbe essere una frase, mantenere una propria autonomia latente. Il montaggio può innescare questo potenziale.

La tecnica di meditazione sul monitor può far pervenire alla visione dell'errore. Si tratta di una concentrazione costante, continua sull'organizzazione dei pixel, isolandoli dalla struttura narrativa a cui danno forma.

Risulta essere una piacevole dimensione di attesa dell'errore del sistema, un picco di crisi, l'evento naturale del glitch.

Facendo questo si può fare esperienza della cosa che, relativamente e sincronicamente esiste e non esiste. E, ovviamente, è indescrivibile.

Mariangela Guatteri

QUESTIONI DI ARCHITETTURA PIÙ CHE DI POETICHE

Parliamo di poetica.

Sì, guarda, solo un po' di anni fa mi sembrava di avere un sacco di cose da dire su questo argomento. Oggi, di colpo, mi trovo a corto. E mi viene in mente in continuazione Giuliano Mesa. A Giuliano spesso gli dicevo. "Giuliano! Le poetiche, le poetiche...". E lui mi rispondeva alzando le spalle. E forse, con la sua voce sottile, mi avrà detto qualche volta: "No, non sono importanti." Ma io insistevo: "Le poetiche, Giuliano! Le poetiche."

A me sono sembrate tanto importanti quelle cose che scriveva Anceschi: la postura fenomenologica (Goethe) e quella dogmatica (Sanguineti). Ero tutto contento, io, da giovane, di avercela una poetica, con tanto di dogma, anche se poi mi piaceva anche essere "fenomenologico", e fare il tipo tollerante, che invita a bere anche il poeta orfico, per dire, ma poi mi piaceva ritornare al dogma, e strapazzarlo un po' il poeta orfico. C'erano tempi, in cui giravano ancora poeti orfici.

Un po' deve avermi rovinato Ponge. È anche vero che uno non può citare Ponge a ogni piè sospinto, però su questo argomento preciso, insomma, lui non ne parla mai di poetica, perché probabilmente non gli sembra molto pertinente. O forse ne parla sempre, ma come qualcosa che è tutto dentro la scrittura, dentro la scrittura che fronteggia il mondo. Mi rendo conto, per altro, che non solo avevo un bel po' di cose da dire sulle poetiche (la guerra delle poetiche, la democrazia delle poetiche), e si vedeva che ne ero pure provvisto, di una almeno, precisa e meditata, ma ne avevo di conseguenza anche idea chiara, mentre ora non più. Ho così fatto poca pratica di poetiche negli ultimi anni, che dovrei rispolverarmi almeno una definizione accreditata.

Intanto, però, potrei raccontare una vicenda.

Quando è uscito un libro mio dal titolo *La grande anitra*, vabbè... Non succede quasi niente quando esce un libro di poesia, ma però se si parla di poetiche, o se si tenta di parlarne, è bene farlo con prove a supporto, con libri scritti, anche se quasi invisibili, *underground*, ecc. E quindi, quando qualcuno ha letto questo libro del 2013 pubblicato da Oèdipus, con tanto di disegni di anatre all'interno, un paratesto coi fiocchi, cioè minimalista, disegni di base, disegni d'anatre, ma paratesto comunque... qualcuno ha letto questo libro, dicevo, e poi ne ha parlato con me, ci siamo trovati in un bar ad ora incerta, una serata piovosa, per discuterne meglio, sarebbe bello ma grosso modo è andata davvero così. Allora lui, che è un poeta narrativo-allegorico, mi ha detto che la prima sezione del libro, *Le mie meditazioni*, quella sì che gli è piaciuta, era una sezione narrativo-allegorica, finzionale, con personaggi, o maschere di personaggi, una cosa quasi teatrale, bella la poesia quando si fa teatro, quando si fa allegorica, "Luperini, ti ricordi?" – insisteva lui – "Ti ricordi Andrea, ti ricordi?" Sì, certo, l'ho davvero letto io Luperini, c'è stato un tempo che leggevo Luperini. "L'allegoria contro il simbolo, l'allegoria di sinistra il simbolo di destra, l'allegoria *nella* storia, il simbolo *fuori* dalla storia". Certo, certo. "Quindi l'anatra, l'anatrone, per essere precisi, il tuo libro va letto come un'allegoria, ma un po' sfuggente, a dire il vero, non troppo spiattellata, c'è dietro il lavoro del concetto, e c'è la messa in scena del concetto, con il nodo delle situazioni, i personaggi-maschera, poi c'è Gordon, il salafita-neoliberista, un po' spiattellato, forse, ma la storia filtra, c'è un orizzonte storico, meno male, non il gioco di significanti sospeso nel nulla, nel vuoto orfico, nel niente avanguardistico..." Io annuivo contento. Lui voleva far tornare tutti i conti, il poeta narrativo-allegorico, che era persino un po' difficile, perché mi pareva a me, vista dall'interno, un'allegoria più post-moderna che moderna. (Da quando tutti, in Italia, si sono messi all'unisono a disprezzare il post-moderno, di cui tutti si sono ubriacati per vent'anni almeno, io ho cominciato ad apprezzarlo, invece, il post-moderno, ora che tutti se ne vogliono sbarazzare, io un po' me lo tengo e me lo coccolo. Prima me lo avevano reso indigesto, a forza di sguazzarci

dentro.) La mia allegoria mi sembra iper-satura, iper-allegorica, iper-costruita, ma anche fragilina, con tutte le sue versioni possibili, le sue chiavi concettuali sparpagliate. Forse addirittura il libro (l'Anatrone) parla di poesia, con l'invecchiamento ho ceduto finalmente anch'io a questa tremenda abitudine, il libro di poesia che parla della poesia, proprio una cosa post-moderna, quasi ignobile, la metaletteratura, ecc. Però la poesia stessa, mi dico, sta anche per tante altre cose. Se *La grande anitra* parla della "poesia" è perché la poesia sta per "via di fuga", e anche "resistenza" o "utopia", tutte quelle belle cose con cui si vuol far rimare la poesia, quando si prende la poesia sul serio. O l'arte. C'è questa storia dello psichismo oscuro, cioè del nucleo più inaddomesticato della psiche individuale, tutta la scoria pulsionale, la fognatura dell'Es, atemporale, ecc. La poesia e l'arte hanno un rapporto ambivalente con questo aspetto dell'individuo, è questo che m'interessava indagare narrativamente, allegoricamente, come questa pece nera, onirica, pulsionale, narcisistica, *resista* ai condizionamenti ideologici, e storici, da un lato, ma ne sia complice, dall'altro. Insomma, ho cercato di dare forma sensibile, linguistica, estetico-linguistica a questo vicolo cieco, a questa *impasse*: il tentativo di resistere alle pressioni della socializzazione, pescando in un nucleo caotico e idiosincratico.

Il poeta narrativo-allegorico però si era già spazientito, perché trovava forzate, programmatiche, cerebrali, le sequenze in prosa. Incoerenti, con l'andamento narrativo-allegorico. "Qui hai ceduto, hai voluto piegarti agli imperativi deleteri della poesia sperimentale. Davvero non se ne sentiva il bisogno, pagine gratuite." Sul resto del libro, sulla terza parte, non si pronunciava nemmeno. Mi considerava disorientato, sul piano stilistico certamente, e probabilmente anche su quello morale. "Poi Minnie è tirata per i capelli, come può essere lei la locutrice adatta, verosimile, per gli sproloqui delle *Visioni*?"

Fortunatamente avevo preso appuntamento un'ora più tardi, in un ristorante messicano, con un poeta sperimentale, che aveva apprezzato le sequenze in prosa, anche se non erano del tutto "prose in prosa", ma ne avremmo, appunto, dovuto parlare.

"Non è che sia un problema, però, io ci avrei visto un procedimento più deciso, esplicito, di *cut-up*, mentre tu scegli di ridurre la tendenza centrifuga, la dispersione, la frantumazione sintattica, come un naufrago aggrappato a una zattera ormai marcia. Ti ostini a voler ordinare un discorso in frantumi, e fatto di prelievi, d'*objets trouvés*. Cancelli le prove del *collage* o meglio tendi a minimizzare l'effetto di contrasto, di salto semantico. E poi, francamente, potresti essere più *letterale*, o esserlo in modo più costante, affidabile. Non si può davvero contare sulla tua *littéralité*. Perché d'un tratto ti metti a giocare sulle chiavi di lettura come qualsiasi poeta narrativo-allegorico. Anche se poi, meno male, le tue sono allegorie 'bianche', vuote, come quelle di Matthew Barney, che citi opportunamente, e per evitare fraintendimenti 'modernisti'."

Anche in questo caso annuivo soddisfatto. Non era "letteralismo" al di sopra di ogni sospetto, ma nemmeno becero allegorismo né obsoleto, maldestro, tentativo di narrare in versi. La narrazione, in versi, concordavo in questo con l'amico poeta sperimentale, era un tentativo abbastanza disperato di riscattare la poesia dalla sua cronica impopolarità. I poeti narrativi non sono detestabili come i poeti "onesti" – non esiste una poetica della poesia onesta, esistono soltanto furfanterie che si presentano come "poesia onesta" – ma condividono questa aspirazione al *pop*. Siccome la gente si ciuccia solo romanzi, mettiamo un romanzo in versi, così si ciucceranno, malgrado loro, anche della poesia, anche dei versi. Un romanzo in prosa può essere già sufficientemente affliggente, senza che lo si peggiori, rompendolo in versi. (Ma qui rispunta l'ottusa dogmaticità della poetica. Nessuno può escludere che dei romanzi in versi possano risultare più interessanti dei romanzi in prosa, o della poesia in versi.)

Poi l'amico poeta sperimentale tirò fuori il celebre *liricometro*, che è una magnifica trovata elettro-magnetica, pare risalente a Hugo Ball, in grado di determinare il grado di liricità, ossia di presenza di ego-lirismo, all'interno di un componimento poetico. In anni recenti, il *liricometro*, in ambienti sperimentali, è stato trafficato per poter registrare anche tassi di figuratività importanti (presenza di metafore, analogie, ecc.). Prese il volumetto della *Grande anitra*, e lo sfogliò con la destra, tenendo a poca distanza dalle pagine il *liricometro* ben stretto nella sinistra. Le prime due sezioni, *Le mie meditazioni* e *Le mie visioni*, non produssero particolari reazioni nello strumento, quando però si giunse all'ultima, *Le mie poesie*, le cose cominciarono a prendere una brutta piega. Il *liricometro* si mise a squittire metallicamente. "Cristo, c'è un'eccessiva quantità di soggetto, di soggetto 'lirico', e c'è un numero davvero alto di 'metafore'! Che cazzo hai combinato qui!?"

Io cercai di riportare la conversazione sulle prose, su quelle belle prose ecfrastriche, con tanto di prelievi testuali eterogenei – i passi descrittivi di Lazzaro Spallanzani, il saccheggio del trattatello rinascimentale, il trafugamento di frasi tratte da *Ricerca di una terra felice* di Platonov – ma il *liricometro* si era messo a ululare come un'ambulanza. "Guarda qui cos'hai scritto: '... le vecchie colate / lungo le piastrelle del bagno!'" Anch'io ebbi un rictus di disgusto. Non ero fiero di quella metafora rancida, di cattivo gusto. Ma era un problema architettonico. Come facevo a spiegarlo all'amico poeta sperimentale? Ci doveva essere anche un brutto verso, una metafora di cattivo gusto, nella sezione *Le mie poesie* di Guardiano notturno. Non potevo strangolare l'anelito lirico di Guardiano Notturmo; avevo bisogno, nello spazio elocutorio dell'*Anitrone*, anche delle sue parole. Ma eravamo entrambi un po' stanchi ed esasperati, io e il mio interlocutore. Lui aveva ancora parecchie cose da fare, e io dovevo spostarmi di un isolato per raggiungere un'enoteca, in cui mi attendeva un amico poeta critico-lirico.

Questo amico, che non era un ingenuo poeta lirico, ma un poeta lirico evoluto, perché secondo alcuni la poesia "lirica" è il 90% della poesia che si è fatta nel novecento, quindi se uno è "poeta", significa per forza di cosa poeta "lirico", però "evoluto", cioè in grado di criticare e rinnovare la tradizione. Quindi è inutile andare a parlare male del "soggetto" e dell'io lirico al poeta critico-lirico, dal momento che è il primo a raccontare di quanto sia malmesso il soggetto, e l'io lirico sia allo stremo, e così via. In ogni caso, l'amico che mi aspettava in enoteca voleva vivamente complimentarsi con me. "Queste poesie – mi disse – sono forse le migliori che tu abbia scritto." Alludeva alla sezione *Le mie poesie* di Guardiano notturno. "Ecco, io avrei aspettato. Avrei fatto una plaquette autonoma. Sarebbe stato perfetto. Avresti riannodato con il lavoro critico-lirico fatto con *La distrazione*. E ti saresti liberato del basto avanguardista. Perché davvero mi devi spiegare che cosa c'entra tutta la fumosa, farraginoso, storia dell'anitra? Veramente una parte inutile, indigesta. Davvero io non capisco, che bisogno hai di appesantire con tutto questo materiale disparato una vena lirica netta e felice come quella che emerge nell'ultima sezione? Sembra quasi che tu soffra di una pulsione di autocastrazione lirica... Volevi giocare agli eteronimi? Non ti sembra una poetica sorpassata?"

Mi rendo conto che ragionare in termini di poetiche non mi si addice. Vorrei spiegare ai miei tre amici poeti che quel che più m'interessa è il processo di ricerca, da un lato, e l'esigenza architettonica, dall'altro. Il processo di ricerca deve però essere preso alla lettera, privandosi della possibilità di definire in termini "positivi" un nuovo canone o un canone alternativo. La ricerca c'è ed è quanto necessariamente fuoriesce dal canone, per come noi lo conosciamo, per come ci è stato reso familiare, ecc. Mi sembra una semplice questione di potenziamento degli strumenti espressivi, e di esigenza di allargamento della visuale. Un canone alternativo, nuovo, più inglobante del precedente si disegna, seguendo i nostri spostamenti? Bene, ma noi non ci attarderemo a celebrarlo e a sottolinearne i contorni, pena la paralisi. Il canone, come insieme di norme e criteri della "buona" poesia – sia essa critico-lirica o sperimentale –, ci guarda sempre con occhio pietrificante di Medusa. Inoltre, abbiamo mille motivi – che non esporrò qui – per disinteressarci del canone e interessarci dei *processi*, dei nostri processi percettivi, affettivi e

cognitivi, processi di esseri umani presi dentro questa specifica pratica che è la scrittura sedicente “poetica”. Il libro, tra le altre cose, costituisce una momentanea concrezione di questi processi. E in quanto concrezione materiale (e ordigno semantico ritardato) è in grado di riattivarli nei lettori a venire, in modi non prevedibili, non pienamente calcolabili. Nel frattempo, però, vi è già un nuovo percorso in atto, un nuovo processo che cerca i propri termini per prendere corpo e figura, per lasciare dietro di sé un’ulteriore traccia, un nuovo geroglifico. Quello che davvero conta, allora, più che la nota divaricazione tra vita e arte, o la sua utopica e avanguardistica ricongiunzione, è tutto ciò che si tende tra l’una e l’altra, questo traffico costante, scambio, contrabbando, interferenza tra i due poli.

Così insomma per la ricerca, che mi sembra non dovrebbe essere mai dottrina, ma non nel senso sciocco di temere la teoria, quasi che il pensiero malmenasse il tenero fiore dell’ispirazione poetica, ma perché chi ricerca deve essere opportunista con le dottrine come un vero scienziato, deve averne almeno due o tre disponibili, e sventolare pubblicamente quelle già invecchiate, in via di falsificazione, perché la ricerca, soprattutto, esige un gesto gratuito, ludico, balzano, libero, un gesto iconoclasta, ma anche pietoso e di custodia, perché dopo aver bruciato le grandi insegne culturali, è importante raccogliere da terra avanzi di fotografie sui soggetti più triti, come le vacanze al mare, perché in un’immagine slavata, di spiaggia e di asciugamani a terra, si scorge comunque una spalla nuda, e non si vuole lasciarla andare quella spalla, la si vuole trattenere, liberandosi piuttosto dei Trattati Europei, degli Atti dei Convegni, dei dibattiti esperti, dei discorsi presidenziali e papali, dei piani di rilancio imprenditoriale.

Poi c’è l’architettura. E l’architettura agisce sulle nostre identità culturali, stratificate, che ci appartengono nonostante i nostri più o meno virulenti distanziamenti critici. Nella *Grande anitra* c’è anche spazio non tanto per l’io lirico, che è davvero formula inservibile, troppo vuota, ma per il paradigma espressivista, ossia per l’idea ben radicata nella cultura occidentale moderna che l’individuo sia in grado di *risuonare* nell’incontro con l’oggetto, possa insomma *rispondergli*, traendo risorse da se stesso e non solo dal mondo. Inoltre, il lirismo offre una straordinaria occasione elocutoria: quella per cui chi dice io, nel testo, non è solo un’entità virtuale, una possibilità della lingua, ma proprio quel comico, fragile, contraddittorio essere che è l’autore in carne ed ossa, l’autore storico, con nome e cognome, e identità civile. Questa specifica *modalità del dire* ha qualcosa di non facilmente archiviabile come obsoleta, arcaica, illegittima per i tempi novissimi. Ciò che non può ovviamente più funzionare nel paradigma espressivista, e nell’enunciazione lirica, è l’ideologia ad essi associata, quell’ideologia che cercava di affermare una preminenza, un privilegio veritativo, o etico-morale, di quel tipo di enunciato. L’enunciazione lirica entra nello spazio installativo del libro come altre forme di enunciazione, alcune delle quali possono essere del tutto dissociate dal soggetto autobiografico, e non avere nulla a che fare con lui, come i prelievi testuali e, più generalmente, gli inserimenti più o meno diretti degli enunciati altrui, enunciati che possono essere i più estranei e remoti rispetto alle coordinate ideologiche o affettive del soggetto-autore.

Da questo punto di vista, l’esigenza architettonica coincide solo in parte con il procedimento dell’eteronimia. Quest’ultimo, infatti, mi sembra particolarmente sbilanciato sul fronte del soggetto, e quindi ancora una volta ha radici ben salde nel paradigma espressivista. Il procedimento architettonico – o installativo – ha invece un’ispirazione cosmologica. Si tratta di allestire diverse forme di enunciazione e diversi materiali di enunciazione, nell’intento non di includere tutte le possibili verità presenti in un soggetto plurale e contraddittorio, ma in quello di ampliare i contorni del mondo di cui il soggetto è parte, come flusso tra flussi, e nello stesso tempo come riflessione decentrata rispetto a questi flussi.

Non so più a chi stavo raccontando tutto questo, perché l'enoteca chiudeva, io dovevo pagare l'ultima grappa bevuta, e il poeta critico-lirico, come al solito, se n'era già andato via, soddisfatto e sobrio, dopo aver svuotato un solo bicchiere e avendomi raccomandato di lasciare libero il mio impulso lirico di esprimersi.

Andrea Inglese

UN TRAMONTO COMMOVENTE

[...] dove ci troviamo ha poco senso determinare una postura che possa essere considerata migliore di altre o che risolva in una direzione precisa l'eventuale disorientamento del lettore [...] comunque può e dovrebbe avere un senso [...] allorché ci si posiziona o si viene posizionati nella c.d. area della scrittura di ricerca, bisogna essere consapevoli che chi davvero cerca talvolta qualcosa trova, ma non necessariamente lo prevedeva e questo, che può sembrare concetto ovvio, spesso è un presupposto stranamente disatteso [...] definire una scrittura (cosa significhi, cosa esprima etc.) è compito rimesso ad altri [...] quantomeno l'approccio alla materia, la questione di cosa può accadere scrivendo e quali forze (mutuando dalla fisica) possono muovere la scrittura e da essa muovere verso il lettore [...] vengono riproposte alcune riflessioni in movimento (appunto), variamente apparse in altre sedi e qui riviste, ragionate in unica e improbabile riflessione:

[...] da un'attività di ricerca (poiché la ricerca è un'attività e poiché "area di ricerca", "scrittura di ricerca" etc. sono categorie dubbie e di ardua perimetrazione) deriva spesso l'assunzione di un rischio, o quantomeno l'ampliamento del suo margine. La possibilità di errore che ne consegue è, gioco forza, criterio indispensabile per valutare se e quanto una scrittura stia avanzando in terreno ignoto. A tal proposito l'adozione predeterminata di una regola, l'adesione a modi e dispositivi già acclarati o il gioco sperimentale fine a se stesso non necessariamente sono prova di effettivo impegno e/o significato. Ovvio che per muoversi verso un terreno sconosciuto dovremmo provenire da un confine ben noto, altrimenti non saremmo in grado di distinguere le diverse geografie. Il bagaglio di letture ed esperienze di scrittura precedenti occorreranno per sopravvivere alle esplorazioni successive. Una volta tracciata una via di attraversamento, si tratterà di percorrere assieme, nei casi più fortunati, o di ri-percorrere assieme al lettore la stessa traccia. L'autore sarà realmente tale solo se sarà capace di produrre ulteriore curiosità e scoperta (limitandosi, altrimenti, ad un'azione ricognitiva). L'opera, in altre parole, viene attivata dal fruitore essendo base di una potenza (potenzialità) in rapporto alla condivisione con il fruitore (esponente);

*[...] la devianza esplorativa equivarrebbe a nomadismo senza una successiva e costante attività di rilevamento (cfr. carotaggi, sondaggi a terra). È quanto accade prima della realizzazione di un'opera infrastrutturale. La scrittura, infatti, contempla un'esigenza di attraversamento al pari dello scavo di una galleria (d'altronde dalla stessa radice etimologica di grafia deriva il verbo tedesco *graben*: scavare, appunto) e può condividere con la scienza delle costruzioni (o, più precisamente, con la realizzazione di una galleria) numerosi aspetti. Anche l'impegno della scrittura può, talvolta, essere declinato in attività di progettazione e successiva opera di scavo (intervento sulla materia e strumento di conoscenza), con tutte le incognite che ne derivano. Non può prescindere, in tale prospettiva, dall'osservazione e verifica costante della scrittura stessa, al pari di quanto accade con i monitoraggi nelle varie fasi di scavo.*

In tale approccio un'inclinazione, un talento, una fisiologica appartenenza di e a un linguaggio (la scrittura, la musica, l'arte figurativa, la fotografia, ecc.) di per sé possono significare poco (e spesso rimane confinata all'interno di un'esigenza intima e diaristica la così detta "urgenza" dell'espressione artistica), se non diventano focale con la quale offrire a sé e ad altri una visione ulteriore.

Se invece l'accensione dell'intuito, la formulazione prima, l'interferenza biografica e anche l'autoreferenzialità (che intervengono sempre nella reazione all'incontro con ciò che non si conosce, quasi a delineare un perimetro di sicurezza nel momento in cui si compiono le prime indagini su terreni inesplorati) vengono metabolizzate in una continua attività di aggiornamento dettata dall'esperienza e dalle scoperte che si vanno facendo nello scavo (ricerca=scoperta), tutto andrà a concorrere all'elaborazione dei disegni che, assieme ai successivi interventi di posa in opera dei materiali già inventariati e di quelli recuperati nelle varie campagne di indagine,

porteranno alla configurazione dell'opera finale. Così, al pari di quanto accade nella costruzione di una galleria, si potrà osservare la galleria stessa (scrittura), ma si dovrà considerare anche la funzione di attraversamento che questa avrà consentito (conoscenza, esperienza, scoperta);

[...] a proposito di ingegneria, tra le macchine ideate da Leonardo da Vinci, una delle meno riprodotte e illustrate riproduce l'ossatura di un'ala che, manovrata da mani e piedi, avrebbe dovuto consentire all'uomo di volare. Il progetto fu abbandonato in quanto non realizzabile (non se ne trova traccia negli scritti successivi) e Leonardo si orientò verso l'ideazione e costruzione di alianti. Ci rimangono le istruzioni scritte da Leonardo e alcuni disegni a corredo. Proprio questi ultimi vengono richiamati - per straordinaria somiglianza - dai bozzetti di un artista belga contemporaneo. Henri Van Herwegen, alias Panamarenko, nato nel 1940 ad Anversa, progetta e realizza macchine da viaggio, considerate dall'artista un "miracolo" qualora funzionanti, ma, in caso contrario, comunque riuscite. Tra i vari progetti dedicati al volo, l'opera *Umbilly* sembra la più prossima ai disegni di Leonardo. Una seduta collegata a due ali che, attraverso un sistema di carrucole, vengono sbattute tramite azione su pedali. Su piani diversi, la questione centrale rispetto alle intenzioni degli autori, l'ingegnere da Vinci e l'artista da Anversa, consiste nel funzionamento della macchina da volo. Mentre i disegni di Leonardo, per quanto carichi di suggestione, illustrano un progetto abbandonato in quanto non funzionante, una delle maggiori attrattive nelle opere di Panamarenko risiede nella "funzionabilità" (neologismo forse cacofonico, ma che dovrebbe rendere l'idea) dell'opera che, nella maggior parte dei casi, risulta inadatta al funzionamento cui sarebbe destinata.

Nelle ipotesi di volo richiamate, ciò che davvero solleva nell'osservazione non è l'effettivo stacco da terra bensì la potenzialità racchiusa nel disegno (o nell'opera). Non il volo in sé, ma quanto del volo è impresso nei progetti, nelle macchine realizzate. Così logos (ragionamento) e techne (conoscenza applicata/arte/opera d'arte) non sono legati a comporre un vocabolo terzo (tecnologia, appunto), bensì indistintamente uniti.

Sarà bene precisare che - nell'accezione considerata - techne è ben altra cosa rispetto alla tecnica, intesa come semplice "saper fare". Per techne si vuole qui intendere l'opera che prende forma e allo stesso tempo formalizza il logos che ne conduce i tratti; l'uno e l'altra, trovando una base di partenza nella conoscenza fino a quel momento maturata, creano il proprio percorso in un terreno inesplorato e nel percorso creano ulteriormente, concepiscono e trovano ciò che concepiscono (conoscono conoscendo). Questo cammino ed il formarsi di un *quid novi* concorrono a formare l'esperienza. In tali termini, qualsiasi attività volta alla produzione di un'opera dovrebbe, in primo luogo, consistere - appunto - in esperienza, essere strumento di e per la formazione di una conoscenza da parte, in primo luogo, dello stesso autore, che si trova (deve trovarsi) ogni volta ad osservare un paesaggio inedito di scrittura;

[...] di fronte a questo paesaggio possiamo immaginare che la narrazione (narrativa) accompagni le possibilità di un autore fino al punto più estremo di osservazione. Qui, di fronte all'attualità di tutti gli elementi che concorrono a formare l'alterità, intervengono la poesia e la prosa. La differenza sta nel punto di osservazione. In poesia (*rectius* nella poesia intesa come genere corredato di tutti gli strumenti retorici che gli attribuiamo comunemente) l'osservatore (autore) chiama il lettore ad osservare nel punto in cui vorrebbe trovarlo e per fare ciò ricorre ad ogni capacità a sua disposizione. La prosa, potendo vantare in minor misura armi retoriche paragonabili alla poesia, non sorprende. È, casomai, il paesaggio a sorprendersi nel momento in cui formula il proprio accadimento. Il paesaggio ti guarda mentre lo stai osservando e l'annotazione dipende non già dalla propria volontà di persuasione, quanto dalla condizione o occasione della raccolta di elementi (di scrittura) e dalla prospettiva con cui si addivene a tale raccolta. In tal senso il paesaggio non è nella prosa, la prosa è il paesaggio. In forte analogia con la fotografia, la responsabilità dell'autore sta nella scelta di quel paesaggio, nell'inquadratura, nell'esposizione etc.. Si badi, tuttavia, che tale opzione non è ad esclusivo appannaggio della prosa strettamente intesa, potendosi tranquillamente esplicitare anche in una scrittura in versi spogliata dagli artifici

della retorica (o nella quale tali strumenti non sono utilizzati a scopo persuasivo). Insomma, si intendono escluse dal campo di interesse una poesia e/o una prosa connotate da una fiducia e da un affidamento assoluti negli strumenti della retorica, utilizzati a scopo persuasivo. Così, essendo sempre più interessato come autore ad inquadrare – in diverse esperienze – le misure che nella realtà vengono adottate nel tentativo di comprendere, sopportare, giustificare la realtà stessa, difficilmente mi troverò in presenza di un’alterazione della medesima realtà, dal momento che questa indurrebbe ad un movimento di fuori-uscita. Se esco dalla realtà non sarò attendibile nel momento in cui ne parlo. E dovendo necessariamente parlare entro i confini di una realtà condivisibile, difficilmente questa potrà presentarsi (e potrò presentare) sotto forma di figura retorica (da intendersi, ribadiamo per l’ennesima volta, come tentativo di persuasione nei confronti di un terzo o di se stessi). Naturalmente sarà impossibile osservare un grado zero di metaforizzazione, ma soltanto tendendo ad esso si potranno evitare i rischi che qualsiasi retorica comporta;

[...] sia ben inteso, e forse già si è chiarito sopra, nel ricorso agli strumenti della retorica non risiede alcuna negatività congenita. La questione sta nel tipo di rapporto che scelgo di instaurare tra la scrittura e la sua funzione, tra il testo e il fruitore. In un’epoca di estrema diffusione dei mezzi di informazione - su tutti la rete - una delle principali responsabilità rimesse ad un autore/artista dovrebbe essere di condividere con il terzo una prospettiva inedita di una realtà che, per quanto già comunicata e percepita attraverso varie fonti, sempre si offre e sempre si offrirà ad uno sguardo ulteriore.

In tal senso mi pare che il fine di una scrittura non sia da individuare nell’eventuale espressione dell’ipotetico elemento emotivo che l’autore (spesso del tutto estraneo all’evento) trasferisce sul lettore scrivendo dell’evento. Così, infatti, non soltanto si entra nell’ombra del sospetto relativamente alla reale partecipazione a quell’evento, ma si pone il fruitore dell’opera in una posizione subordinata poiché, sostanzialmente, lo si fa soggiacere ad una risposta predeterminata (l’autore ha già deciso quale reazione dovrà avere il lettore). L’autore che invece intuisca e adotti come strategia un rapporto differenziato con la realtà, si potrà assumere la responsabilità di invitare il fruitore all’interno della propria strategia (di condivisione) in modo che questa si attivi per opera di entrambe le presenze (quella dell’autore e quella del lettore). In altri termini, non indirizzerò la ricezione altrui verso una prescelta modalità percettiva (non scriverò in modo tale che il lettore debba muovere la propria sensibilità guidato dalla scrittura), dal momento che non avrò scelto di occupare una posizione sovra-determinata. La responsabilità dell’autore rimane e si esercita nella scelta del tracciato e nella messa a disposizione degli strumenti di conoscenza (=condivisione dell’esperienza), ma non si estende sino alla indicazione di qualità della percezione o della sensibilità personale che rimangono di propria pertinenza e quindi non condivisibili. In conclusione ed estrema sintesi, scrivere “che tramonto commovente!” è ben altra cosa rispetto alla descrizione di un tramonto tale da offrire al lettore tutti gli elementi di osservazione che, nello sguardo dell’autore, rendono quel tramonto degno di nota.

Giulio Marzaioli

COME TUTTI. UNA POETICA.

1. Dopo le poetiche

Vorrei partire da uno stato d'animo, dalla decifrazione di uno stato d'animo. Quando i curatori dell'«Ulisse» mi hanno rivolto l'invito a scrivere un testo di poetica, al senso di lusinga che una richiesta simile normalmente suscita si è sovrapposto un senso di fastidio. Questa atmosfera ha accompagnato la scrittura delle pagine che seguono e mi accompagna mentre le rileggo. Sembra fatta di due strati. Il più visibile si colloca in una zona pubblica: è il fastidio per il concetto di poetica, per l'alone semantico che lo accompagna, per la sua aura anacronistica. Il meno visibile si colloca nel privato: è il disagio intimo che mi suscita l'idea di prendere la parola come scrittore, e prima ancora l'idea di prendere la parola per parlare di un argomento non-oggettivo, per parlare di me. Vorrei incominciare decostruendo questa passione. Sono convinto che celi qualcosa che mi trascende e che merita di essere espresso più della mia poetica. Lo faccio partendo dal testo di un autore la cui opera mi è completamente estranea.

Nell'aprile del 1994 (e due decenni più tardi la data si copre di ironia) Giuseppe Conte pubblicò una lettera in versi intitolata *Sullo stato della poesia*. Comincia così:

Da tempo mi interrogo.
Che mutazione politico-antropologica
c'è stata? Che cosa è cambiato
in questi anni
non dico nell'editoria, nei giornali,
ma nei lobi cerebrali
nei cazzi, nelle anime
perché la poesia diventasse
questa cosa povera e inascoltata?
Ancora quando ero studente io
Sanguineti e Pasolini
dibattevano sui destini
del mondo, del linguaggio,
della letteratura, come Ministri degli Esteri
di due Stati avversari.
Oggi il poeta non ha diritto di parlare(1).

Nei versi successivi il discorso degenera: ci viene detto che la poesia è la forma più alta di conoscenza, che ha il primato sulla politica, sull'economia e sulla religione, che i poeti sono dei legislatori inascoltati per colpa della più imbecille, della più corrotta borghesia intellettuale d'Europa, amante della televisione, digiuna di poesia, eccetera: come altre opere di Conte, anche la lettera *Sullo stato della poesia* è un testo largamente improbabile. Eppure questo documento *naïf* tratteggia benissimo il clima di un'epoca letteraria tramontata. Quando Giuseppe Conte era al liceo, fra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, e fino alla seconda metà degli anni Settanta, i poeti potevano essere percepiti «come Ministri degli Esteri/ di due Stati avversari» che dibattevano «sui destini del mondo,/ del linguaggio, della letteratura». Conte si riferisce a Sanguineti e Pasolini, ma le sue parole potrebbero valere per molti degli autori nati fra l'inizio degli anni Dieci e l'inizio degli anni Trenta. Fra il dopoguerra e la seconda metà degli anni Settanta le discussioni sulla storia e sul canone della poesia recente sono state, in modo più o meno mediato, discussioni sui destini del mondo. Imitando le maniere del dibattito politico («come Ministri degli Esteri/ di due Stati avversari»), quei dialoghi e quelle polemiche traducevano in concetti i contenuti rappresi nelle forme della poesia, accorpavano i singoli poeti in tendenze, in partiti, leggevano le scelte estetiche come il segno di scelte etiche, esistenziali,

politiche che non potevano coesistere nell'indifferenza. Il genere apparentemente più egocentrico e irresponsabile, la poesia, non sfuggiva a un giudizio ideologico: si poteva discutere sui criteri del giudizio e sulla verità da proteggere, ma tutti, *engagés* e *désengagés*, si riconoscevano nell'avvertimento di Brecht, «la letteratura sarà esaminata». Chi partecipava a questo esame collettivo, dai toni mortalmente seri e vagamente paranoici, non era disposto ad ammettere che l'attrito fra posizioni diverse si sciogliesse nella coesistenza pacifica, ma esigeva il dialogo e, se necessario, la polemica - in versi o in prosa. La storia della poesia italiana di quegli anni è fatta di discussioni simili: Pasolini contro Sanguineti, Fortini contro Pasolini, Fortini contro Sereni, Fortini contro le nuove avanguardie, Pasolini contro Montale, Montale contro Pasolini, Montale contro le nuove avanguardie, le nuove avanguardie contro il resto del mondo. Anche la critica fatta da chi non scriveva poesia obbediva alla stessa logica. Basta leggere i dibattiti e le polemiche che seguirono alla pubblicazione dell'antologia di Mengaldo nel 1978: la posta in gioco non era la difesa di un gusto o dei poeti amici ingiustamente maltrattati dal critico; la posta in gioco era un'idea della letteratura e della realtà.

Che cosa suona anacronistico in questo modo di procedere? Che cosa è cambiato? Un primo elemento è facilmente decrittabile: nella postura di chi dibatteva come un ministro degli esteri era implicito, era scontato che fra poesia e politica ci fosse un legame chiaro. Un'idea simile si è indebolita irreversibilmente: è venuta meno la convinzione, centrale nella poetica del modernismo radicale e delle avanguardie, che in ogni epoca sia possibile una e una sola poetica all'altezza dei tempi(2); è diventato difficile pensare che le scelte stilistiche abbiano implicazioni pratiche, perché è evidente che la poesia, la letteratura, la cultura umanistica non mutano nulla: sono microsistemi sociali separati, giochi linguistici elitari, bolle chiuse. È scomparso anche il riflesso morale dell'illusione politica che la poesia muti qualcosa. La letteratura sarà esaminata, scrive Brecht; sarà data lode a coloro che hanno scritto per parlare di chi sta in basso nel nobile linguaggio un tempo riservato ai re. Oggi l'obbligo di scrivere come se la letteratura dovesse portare il peso dell'impegno è venuto meno. I più non scrivono per una causa; i più scrivono senza un compito, lo fanno per esprimere se stessi, per dar voce alla propria condizione assolutamente privata, per lasciare traccia della propria differenza soggettiva. Un secondo aspetto ha a che fare con la sociologia della cultura. Negli anni Cinquanta solo il 10% dei giovani italiani era iscritto a un liceo, nel 1995 il 67% prendeva la maturità; nel 1965 solo il 16% degli italiani leggeva almeno un libro all'anno, oggi circa il 45% della popolazione lo fa(3). Se in politica la società dei notabili finisce con la conquista del suffragio universale maschile, nel campo della cultura finisce oltre mezzo secolo più tardi con la scolarizzazione di massa. Gli effetti di questo passaggio sulla poesia vengono moltiplicati da altri due eventi decisivi. Il primo ha luogo nella seconda metà degli anni Settanta, quando la morale dell'espressivismo, cioè la convinzione che lo scopo della vita sia manifestare la propria originalità, essere se stessi, esprimere se stessi, diventa un *ethos* di massa(4). Nel giugno del 1979 il festival di Castelporziano scandisce questo passaggio come un'allegoria: la sedicenne autoconvocata che sale sul palco, strappa il microfono ai poeti ufficiali, li contesta da pari a pari, reclama la parola perché anche lei ha «delle cose da esprimere», e perché «non c'è un giudice supremo», abbatte un confine. È la scena primaria di un'epoca nella quale la distanza fra chi scrive poesia e chi la legge tende a annullarsi(5): lo stesso stato di cose democratico e relativistico che Berardinelli aveva descritto quattro anni prima nel saggio che accompagna l'antologia *Il pubblico della poesia* (1975)(6). Un terzo passaggio si verifica vent'anni dopo, quando la rete indebolisce ulteriormente la separazione fra gli scrittori legittimi e il pubblico, generando quella presa di parola generalizzata, quell'orizzontalità assoluta, quel «pulviscolo autoriale»(7) che i frequentatori dei siti letterari contemporanei o dei social network respirano ogni giorno. Il gesto di Pasolini e Sanguineti nasceva da una postura che nessuno oggi potrebbe mantenere a lungo. Per discutere in quel modo bisogna avere la sicurezza di appartenere a un'élite separata, di avere su di sé, idealmente, lo sguardo di tutti e lo spirito del tempo. Pasolini e Sanguineti non avrebbero potuto atteggiarsi così se avessero dovuto scansare gli interventi dei poeti amatoriali, dei commentatori col nickname cretino, dei troll: avrebbero dovuto adottare un tono diverso, un'altra postura. In questo senso, nella storia della poesia moderna esistono due

perdite di mandato. Quella aurorale si colloca all'inizio del Novecento e lascia traccia in testi come *Lasciatemi divertire* di Palazzeschi («gli uomini non domandano più nulla/ dai poeti») o *La signorina Felicita* di Gozzano («io mi vergogno/ sì, mi vergogno di essere un poeta»): l'autore constata la separazione dal pubblico borghese ma agisce in una società nella quale pochi leggono, un'esigua minoranza scrive e il prestigio di chi lo sa fare è ancora cospicuo. Pochi anni dopo *Lasciatemi divertire* e *La signorina Felicita*, sarebbe bastato saper leggere e scrivere per ritrovarsi ufficiali in un esercito di contadini analfabeti o semianalfabeti. Invece la perdita di mandato definitiva si colloca a metà degli anni Settanta quando comincia a venir meno il notabilato culturale, e poi nella seconda metà degli anni Novanta, quando la rete, moltiplicando un processo che esisteva già, distrugge il terreno sopra il quale sorgevano, sicure e miopi, le discussioni del secondo dopoguerra. Oggi aver scritto libri di poesia e saggi sulla poesia non garantisce *a priori* alcuna autorevolezza, non mette al riparo dal diletterismo di massa e da quella «parità fra tutti i modi di sentire»⁽⁸⁾ che la natura democratica, rissosa e assembleare di internet moltiplica.

Infine una trasformazione psicologica, imparentata con le altre ma dotata di caratteristiche proprie. Le discussioni degli anni Cinquanta e Sessanta raccontavano la vita della mente letteraria con un linguaggio nato per descrivere i movimenti dei partiti o degli eserciti: 'presa di posizione', 'linea', 'corrente', 'manifesto', 'dichiarazione [di poetica]', eccetera - un vocabolario che emanava idee di fissità e di durata, esprimeva un bisogno di legittimazione collettiva, come se adottare uno stile fosse una scelta per la vita, una scelta che occorreva giustificare davanti a tutti; proiettava fuori di sé una psicologia nata per descrivere le istituzioni e i movimenti di massa, o per rifornire di parole coloro che debbono parlare in pubblico, ma che non corrisponde a ciò che succede oggi nella mente di chi scrive. L'oscillazione fra possibilità diverse, l'angolo cieco che copre le scelte di fondo, l'impressione di aver sbagliato tutto, l'invidia per le opere degli altri, il potere dell'inconscio, il potere del caso: tutto quello che agita il meccanismo incerto e umano della creazione letteraria sfugge completamente al lessico del dibattito fra poetiche. Ciò significa che quel linguaggio funzionava come una corazza superegotica, come un falso-sé, ma significa anche che le condizioni della scrittura letteraria sono cambiate nel profondo. A una letteratura scritta all'ombra della politica, animata da un dovere di coerenza, succede un'epoca creativa abitata da soggettività isolate e irresponsabili, prive del bisogno interno di rendicontare, di rendere conto della propria scrittura; a un'epoca che si lasciava descrivere in termini di linee e di correnti in lotta aperta, pubblica, per conquistare l'egemonia, per rappresentare lo *Zeitgeist* nell'unico modo giusto, succede un'epoca che accetta la tendenziale parità di tutti i modi di sentire, nonché la guerra di tutti contro tutti per rendersi visibili; un'epoca nella quale i raggruppamenti nascono soprattutto per amicizia, per legami contingenti, per incontri casuali, per incontri opportunistici o per logica di cordata, e nella quale il campo degli stili praticabili è liquido come i soggetti che vi sono immersi.

2. Le serie

Trent'anni fa dividevo l'ostilità per il pronome di prima persona singolare che una parte considerevole dei poeti miei coetanei ha conservato. A lungo l'avversione per la lirica e per l'io che attraversa gli scritti dell'unico gruppo che oggi si comporta come un'avanguardia, GAMMM, o la prefazione di Ostuni a *Poeti italiani degli anni Zero* (2011), è stata anche la mia. È un tratto generazionale; nasce in prima istanza dai meccanismi automatici dei campi culturali, quelli cui Bourdieu ha dedicato *La distinzione* o *Le regole dell'arte*: i nuovi entranti si oppongono alla *doxa* egemone recuperando la *doxa* della generazione precedente proprio come i figli si oppongono ai padri, e le figlie alle madri, alleandosi con i nonni e con le nonne. Se la generazione della *Parola innamorata* reagiva alla neoavanguardia esplorando il mare della soggettività, alcuni di noi reagivano all'egocentrismo poetico degli anni Settanta e Ottanta recuperando inconsciamente la prefazione di Giuliani all'antologia dei *Novissimi*. Magari non la conoscevo ancora, ma agiva comunque per automatismo, per «effetto di campo» (Bourdieu). A diciassette anni leggevo *The*

Waste Land: ne capivo il trenta per cento ma mi era chiaro che la scrittura in versi doveva procedere in quel modo, per inclusione di materiali eterogenei, sovrapposizione di voci, montaggio e impersonalità. Cercavo gli stessi elementi nei testi di Pound (che capivo ancora di meno) o di William Carlos Williams. Il corrispettivo italiano di quelle opere erano Pagliarani e Sanguineti; ma a prescindere dal valore dei testi, qualsiasi libro italiano sarebbe comunque risultato inferiore ai modelli americani, perché un altro tratto comune a chi è diventato maggiorenne negli anni Ottanta è il complesso di inferiorità nazionale, l'introiezione del dovere di cercare a Chiasso ciò che magari si può trovare anche a Como (ma non è questo il caso). Peraltro bastava passare qualche settimana in una scuola estiva di lingua in Inghilterra per sapere che l'Italia non era percepita, non esisteva proprio.

Ma l'avversione all'io aveva un'origine più profonda. L'*ethos* nel quale si diventava adulti negli anni Ottanta del XX secolo era individualistico in una misura che non aveva precedenti nella storia. Finita l'ultima delle guerre civili novecentesche, quel conflitto a bassa intensità che in Italia si è combattuto fra l'autunno del 1967 e l'autunno del 1980, fra le prime occupazioni universitarie del Sessantotto e la Marcia dei Quarantamila (o la nascita di Canale 5), si apriva un'epoca impolitica nella quale ognuno agiva per sé: per essere se stesso e per esprimere se stesso. A metà degli anni Ottanta, nella città universitaria dove studiavo, non esisteva ancora l'apparato di attività espressivistiche che le città universitarie producono come una propaggine naturale: non si vedevano circoli di poesia, letture di poesie, circoli di artisti, gruppi rock; il secondo mestiere dei professori universitari era ancora, nominalmente, la politica. Ciò accadeva per via del ritardo con cui una provincia, per giunta rossa e piena di memorie del Sessantotto, reagisce allo *Zeitgeist*, era la sopravvivenza terminale di un'epoca defunta. Pochi anni dopo i poeti dilettanti e i gruppi rock si sarebbero moltiplicati, i professori universitari si sarebbero messi a scrivere narrativa. Uno di loro si era appena trasferito a Roma e sarebbe diventato uno dei più importanti romanzieri del nostro tempo. Il suo incipit più famoso coglie la contraddizione della nuova epoca con una chiarezza ineguagliata: «Mi chiamo Walter Siti, come tutti»⁽⁹⁾. Nel momento stesso in cui dilaga fra di noi, fra le masse, l'ultraindividualismo rivela il proprio rovescio: essere se stesso, rivendicare un nome proprio, vivere la propria biografia in un regime di massa significa fare esattamente quello che stanno facendo tutti; se tralasciata da una certa distanza, che alla fine è minima, ogni storia personale assomiglia a quella di tutti gli altri e si perde nella statistica; non esistendo più la fede in una trascendenza condivisa che accoglia le biografie individuali (una causa comune, una comune appartenenza, una delle tante illusioni collettive che hanno accompagnato la storia umana), ogni vita significa se stessa. Mi chiamo Guido Mazzoni, come tutti. L'esperienza della serialità era il rovescio della pretesa di singolarità, «come i ragazzi di borgata che indossano a migliaia le T-shirts con su scritto 'original'»⁽¹⁰⁾.

L'idea di essere un prodotto di serie aveva anche una consistenza fisica. Nasceva dalla superfetazione di messaggi espressivistici che la moltiplicazione dei *media* generava, e che sarebbe culminata, tre decenni dopo, nei social network; nasceva dall'architettura della periferia residenziale nella quale ero cresciuto, fatta di palazzi costruiti fra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, sostanzialmente uguali ai palazzi che ho davanti adesso a Roma mentre scrivo questo *file*, perché simili alla maggior parte delle periferie italiane, seriali fin dalla concezione, disegnate per dare una casa dignitosa e medioborghese a famiglie che, per avere una casa dignitosa e medioborghese, si impilavano le une sulle altre nei quattro, cinque, otto piani tutti uguali dei palazzi che potevo vedere, che posso vedere oltre la finestra. Per un poeta non ingenuo era difficile dire 'io' in queste condizioni. La mia prima raccolta, *La scomparsa del respiro dopo la caduta* (1992), cercava di aggirare il pronome di prima persona, tentava di mantenersi anonima. La mandai a Giovanni Raboni, che fece avere alcune poesie a «Paragone»; la mandai a Franco Buffoni, che fece l'errore di pubblicarla nei *Quaderni di poesia contemporanea*. Ero troppo giovane; quelle poesie non meritavano molto. Mi sembrava di girare a vuoto. Un anno dopo smisi di scrivere. Pensavo che non avrei ricominciato mai più.

3. *Gli individui*

Ricominciai quattro anni dopo, nel 1997, in modo molto diverso. Leggevo autori che durante l'adolescenza e i primi anni di università non mi avevano colpito molto: Montale, Sereni, Fortini. Ora invece mi colpivano per due elementi: per il loro controllo sulla forma ma soprattutto per il modo in cui dicevano io, per come avevano saputo acclimatare la poesia lirica all'atmosfera politico-morale della loro epoca, già ferocemente scettica verso il più lurido di tutti i pronomi. Avevo cominciato a leggerli soprattutto perché la mia idea della prima persona era cambiata. Entravo «nell'età nella quale la vita che si sta vivendo è, a tutti gli effetti, la nostra vita» (Munro); sostanzialmente uguale a quella di tutti gli altri, con qualche variazione di collagene e capelli che poteva essere molto importante su un certo piano di realtà, ma che su un altro piano era del tutto secondaria, la faccia che ogni mattina mi guardava dallo specchio del bagno era ormai la mia. Mi sto avvicinando a qualcosa di personale e di profondo; per questo sento il bisogno di metterlo a distanza, di dirlo nel modo più oggettivo possibile. In Italia uno degli autori che più ha influito sul clima culturale degli ultimi decenni è Deleuze, spesso letto attraverso la mediazione dell'operaismo italiano, di Virno, di Negri-Hardt e del pensiero che discende dalla cultura del Settantasette. Oggi la critica alla prima persona, al soggetto borghese, alla sua pretesa di sovranità viene spesso declinata in un vocabolario deleuziano: l'ego, l'individuo, è un intreccio di singolarità impersonali, di tratti comuni e ripetibili che, incrociandosi su un corpo, formano una concrezione temporanea cui l'anagrafe e il linguaggio attribuiscono un nome proprio. Questa concrezione però non ha sostanza; ciò che esiste veramente non è la persona-maschera, ma le singolarità impersonali che vi confluiscono. Ciò significa che l'io non è un buon supporto per la grande letteratura, che la prima persona è una menzogna irreale. Negli ultimi anni questo discorso che conosco bene si è saldato all'idiosincrasia antilirica che deriva dalla neoavanguardia e ha generato un sistema di *topoi* molto diffuso nella cultura contemporanea vicina ai movimenti antisistemici e fra alcuni poeti della mia generazione. Quattro decenni prima che Deleuze, tra il libro su Nietzsche, il libro su Proust, *Differenza e ripetizione* e la *Logica del senso*, elaborasse la propria decostruzione dell'individualità, e quattro decenni prima che Gilbert Simondon pubblicasse un libro fondamentale per Deleuze, *L'individuo et sa genèse physico-biologique* (1964), l'idea che l'io sia un soggetto fattizio e improprio era al centro dell'antropologia filosofica sviluppata da Heidegger in *Essere e tempo*. L'esserci è un ente spossessato: tutto quello che possiede (la cultura o il linguaggio, i vestiti o i gesti) gli è anteriore, lo precede, non gli appartiene; l'unica sua proprietà è il suo esserci singolare di cui si fa esperienza contemplando la possibilità della propria morte. Davanti all'idea di non esistere più, la catena della serialità si arresta: nessuno può vivere la mia morte (o la mia vita) al posto mio. L'esistenza impropria nella quale sono gettato è anche l'unico territorio dal quale non evaderò mai, l'orizzonte che non potrò oltrepassare. Benché l'individuo sia un prodotto di forze anonime privo di sostanza, la vita seriale che sto vivendo è comunque solo mia.

Verso i trent'anni mi è stato chiaro che, se ogni individuo è la risultante impropria di forze che lo trascendono, questa risultante è anche la sua unica proprietà, l'unica cosa che non può scambiare, l'unica che gli appartenga veramente. Forse è sempre vero, ma lo è ancora di più nell'epoca più individualistica, più narcisistica della storia umana - la nostra. Per questo non ha senso sfuggire al confronto con le strutture letterarie radicate negli *a priori* della condizione moderna, quella che fa di noi degli individui gettati in un mondo, nel tempo, in mezzo agli altri. Non prendere sul serio, per una sorta di partito preso, l'io, i personaggi o le trame significa non cogliere l'essenziale di questa condizione, che però sfugge anche a chi adotta quei dispositivi in modo ingenuo, senza comprendere che l'io, il personaggio o la trama debbono essere di continuo riacclimatati a un'epoca che li svuota e li tritura. A metà degli anni Novanta mi sembrava che una delle verità che la poesia moderna ci trasmette fosse custodita nel suo nucleo lirico, nella prima persona. Ho cercato di dirlo nei saggi *Forma e solitudine* (2002) e *Sulla poesia moderna* (2005). Ho recuperato i poeti che sembravano aiutarmi in questo compito: la tradizione della lirica italiana di stile tragico, da Leopardi a Fortini, e, fra gli autori delle generazioni che precedevano la mia, De

Angelis (che avevo letto con ammirazione nella seconda metà degli anni Ottanta, ma con la certezza che sarebbe stato impossibile continuare a scrivere in quel modo), Anedda, Benedetti o Dal Bianco. Mi interessava anche la poesia di autori più giovani di me (Del Sarto, Gezzi) che partivano da presupposti diversi ma riuscivano a mettere su carta la biografia con naturalezza, senza farsi i miei problemi. Era la prima volta che leggevo così tanti poeti italiani. Un po' mi dispiaceva, ma era inevitabile che accadesse, perché il genere letterario della poesia è per forza di cose radicato nella lingua nazionale, e perché un certo tipo di lirica esistenziale, come il concetto stesso di poesia lirica, ha un'origine italiana. D'altra parte, viste le premesse da cui muovevo, avrei potuto scrivere poesia soggettiva solo se avessi cercato di decostruire, svuotare, oltrepassare la prima persona nel momento stesso in cui la usavo, solo se la avessi uccisa mentre la stavo assumendo. *I mondi* (2010) nascono da questo *double bind*: provano a mescolare biografia e riflessione, sguardo dall'interno e sguardo dall'esterno, personalità e impersonalità, incandescenza biografica e freddezza analitica, versi e prosa. Il risultato vorrebbe essere il *Bildungsroman* (o il romanzo-saggio) di un soggetto qualsiasi, di un personaggio-che-dice-io coincidente con la persona che mette il proprio nome sul libro di versi, uno che vive al dieci-quindici per cento, magari un po' più riflessivo della media ma pur sempre *ohne Eigenschaften*, senza peculiarità.

4. Una poetica

L'ultima poesia dei *Mondi* risale al 2007. Per tre anni non ho scritto nulla. Ho pensato la stessa cosa che avevo pensato a metà degli anni Novanta: che forse non avrei scritto più. Intanto stavano uscendo dei libri (in versi o in prosa, non vedo più la differenza) che sembravano avere un'affinità tonale con *I mondi: La distrazione* (2008) di Inglese, *Nuovo paesaggio italiano* (2009) (poi *Avventure minime*, 2014) di Broggi, *Tecniche di basso livello* (2009) di Bortolotti, *L'ubicazione del bene* (2009) di Falco, *La divisione della gioia* (2010) di Italo Testa; opere fredde e consapevolmente o inconsapevolmente post-marxiste, che osservano la vita quotidiana con gli occhi di chi conosce ancora la categoria di alienazione. Erano state scritte da coetanei che non conoscevo o che conoscevo poco; la somiglianza che pareva accomunarle non era registrata dalle poetiche ufficiali, segno che le poetiche ufficiali non afferravano la realtà. In modi diversi mi sono piaciute. Le ho accolte con ambivalenza perché gli scrittori e le opere letterarie sono inconsciamente monarchici, come dice Adorno, ma alla fine sono stato contento che ci fossero. Ho ripreso a scrivere nel 2010 con un testo sull'11 settembre 2001 che è stato pubblicato, un anno dopo, su «Le parole e le cose». Ora sto lavorando a un altro libro che avrà senso se e solo se saprà essere diverso dai *Mondi*, se avrà la forza di esserne il rovescio policentrico e esplosivo. Sto abbandonando di nuovo la biografia, o forse cerco solo di decostruirla in un altro modo. Oggi, nel febbraio del 2015, penso quanto segue.

Vorrei che la letteratura non fosse un linguaggio puramente regressivo. Gran parte della poesia contemporanea, sia quella che discende dai poetesi tradizionali, sia quella che discende dal poetese avanguardistico, si fonda sull'accorciamento prospettico dell'intelligenza. È come se chi scrive si inibisse il diritto di essere la persona adulta e colta che è fuori dal testo, è come se dovesse per forza fare il simbolista, il surrealista, il patetico-sentimentale, l'ironico o lo scemo. La cortesia di Proust, scrive Adorno, sta tutta nel risparmiare al lettore la vergogna di credersi più intelligente dell'autore: mi piacerebbe ottenere lo stesso effetto, *si parva licet*. Vorrei trattare il lettore da persona adulta.

Il poeta più importante fra quelli che ho letto negli ultimi anni è Carlo Bordini. Mi colpisce la sua capacità di mettere insieme logica inconscia e riflessione saggistica senza passaggi intermedi e senza rifarsi a un codice poetico istituzionale.

Ho scritto poco perché i testi che si scrivono dovrebbero sempre essere perfetti: solo la perfezione della forma riscatta la gratuità dell'espressione di sé. Questo è tanto più vero nell'epoca in cui tutti si esprimono. E se le idee di perfezione sono infinite, come le genealogie o i canoni, questa infinità non conta per il singolo scrittore, perché le tradizioni non comunicano, e perché alla fine ognuno riconosce i suoi.

Occorre sempre mantenere un angolo cieco fatto di inconsapevolezza. I testi hanno senso solo se si muovono in questa penombra e stupiscono chi li ha scritti, se gli fanno dire qualcosa che non voleva dire o che non sapeva.

Mi piacerebbe essere capito anche dal lettore colto non specialista. L'arte contemporanea si è protetta dalla propria marginalità creando linguaggi corporativi e autoreferenziali. È una strada comoda e senza uscita.

Ho scritto poco perché gran parte della nostra vita è sonnambolica e irrilevante: la letteratura che parte dall'*Erlebnis* dev'essere frammentaria ed epifanica.

La poesia contemporanea è il più inutile dei generi letterari, quello che leggo meno volentieri. Il primo istinto verso le poesie altrui è il fastidio per l'occupazione dello spazio, che mi pare sempre abusiva fino a quando l'intrusa o l'intruso non mostra di avere il diritto estetico di stare sul suolo pubblico. I libri di poesia che mi piacciono sono pochi, ma quelli che mi piacciono scavano dentro di me. Me li ricordo perfettamente.

Chi scrive ha il dovere di tradirsi, di rimangiarsi la parola, di percepire l'inconsistenza di ciò che ha fatto in passato, di ricercare. Ciò significa che tutte le poetiche sono postume e inattendibili, a cominciare da questa.

Ho scritto poco perché ho sperimentato. Non mi sono mai ripetuto, non ho mai imitato nessuno. Quando finisco un testo penso sempre che sia l'ultimo.

«La morte è dinanzi a noi pressappoco come, in un'aula scolastica, il quadro di una battaglia di Alessandro Magno. L'importante è di oscurare o cancellare quel quadro, ancora in questa vita, mediante le nostre azioni»⁽¹¹⁾. Pur essendo un tentativo di oscurare quel quadro, la letteratura deve essere scritta guardandolo fissamente. Se la possibilità della propria morte non sta sempre davanti agli occhi di chi scrive, tutto quello che si scrive è irrilevante.

Guido Mazzoni

Note.

(1) G. Conte, *Sullo stato della poesia*, in «Poesia», VII, aprile 1994, 72, p. 72.

(2) A. Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

(3) P. Antonello, *Dimenticare Pasolini*, Milano, Mimesis, 2013.

(4) Sull'espressivismo: Ch. Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* (1989); trad. it. *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Milano, Feltrinelli, 1993. Sull'espressivismo come *ethos* di massa: Ch. Lasch, *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations* (1979), trad. it. *La cultura del narcisismo*, Milano, Bompiani, 1995.

(5) <https://www.youtube.com/watch?v=3nJYYQiTmY>

(6) A. Berardinelli, *Effetti di deriva*, ora in Id., *Il critico di mestiere*, Milano, Il Saggiatore, 1983.

(7) G. Bortolotti, *Oltre il pubblico: la letteratura e il passaggio alla rete*, in *Idee della prosa*, a cura di G. Policastro, «Nuova prosa», 64, 2014, p. 102.

(8) Cfr. M. Amis, *Prefazione a La guerra contro i cliché. Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 2014, p. 5.

(9) W. Siti, *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2006, p. 3.

(10) *Ibidem.*

(11) F. Kafka, *Die Acht Oktavhefte*, trad. it. *Gli otto quaderni in ottavo*, in Id., *Confessioni e diari*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1972, p. 735 (traduzione di I.A. Chiusano).

NOTE PER UNA POETICA DELLA RELAZIONE.

L' 'autentico', o dell'essere in tanti. Alla proliferazione dei viventi, dei discorsi, degli oggetti si oppone la reazione dell' 'autentico', il ritorno alle (presunte) corrispondenze perdute tra lingua e reale, il rincorrere l'illuminazione che (presumibilmente) salvi (o almeno consoli). Non certo nuova, in poesia, questa posizione del soggetto che insegue, lungo un orizzonte sfuggente, una lingua più 'autentica' / originaria / pura. Come se ce ne fosse una, come se non fossimo in tante.

Più di recente, a me pare, la relazione soggetto/mondo ha cominciato a giocare sul contrasto tra l'uno (l'autentico) e il molteplice ('il contaminato'). Conseguenza del disagio del grande numero, dell'esplosione della 'comunicazione', immagino. Il mondo sovraesposto dell'informazione diffusa, del testo-ovunque, è fatto del brulicare di parole che sconfinano nell'indifferenziato o nella mera menzogna, da un parte, e, dall'altra, della nostalgia della realtà reale-realissima, insieme al ritorno del grande canone. L'opposizione è puerile, e solo apparente. Viene dallo stesso smantellamento del valore della comunità intellettuale (o, dovrei dire, umana). Ed è una polarità che disinnesci la ricerca. La scrittura è, sì, una pratica individuale di *sincerità* (un danzatore non può mentire, così come chi scrive), ma il culturale, il letterario, il poetico sono un campo condiviso, in cui esercitare torsione, prove, critica.

Contrario di 'autentico' = 'sincero', 'critico'. La poesia che non è *sinceramente* critica di ciò che abita (in primo luogo la lingua, dunque) non cerca nulla, e trova solo quello che già sa.

Comune, mica in fila per uno. Se il gesto poetico è solitario, i suoi strumenti (cassa di risonanza dell'immaginario, memoria della tradizione, rimemorazione della storia, accesso simbolico al potere sulla lingua) sono collettivi, caldi di patti stretti insieme e di rilanci vicendevoli. Tra i molti disastri morali italiani va incluso l'avvilimento dello spazio di mezzo (tra il singolo e la massa, tra l'affetto/effetto particolare e l'inevitabilità del globo) dove si formano e (s)cambiano i discorsi: la sua soppressione rende tutti *sospettosi* delle possibilità della parola e tutti *sospettati* di collusione col suo potere ammaliante quanto vacuo. Si preferisce, allora, la selezione di pochi sommi meme, chiaramente riconosciuti, chiaramente emananti pronte verità, psicologicamente rassicuranti per noi, travolti dall'immanenza illimitata. Ma a cosa serve questa fila di solitari uno che si passano il lume? Quest'ansia di disvelamento che non collega la coscienza al mondo agito? O non serve che a ripetere l'isolamento impotente del contemporaneo? Tanto più si è ristretto il politico e il collettivo, espropriati dai tecnici e dai comunicatori, schiacciati dal dilagare dell'ideologia della produzione illimitata e del lasciar-fare liberista, quanto più si è dilatato l'individuo, più solo e più sconnesso, a dispetto (o col contributo?) delle sue perpetue connessioni mobili. Ammutolito ma incapace di silenzio. Mi interessa, invece, quello spazio comune, e a rischio.

Apparecchia la tavola! Un passo di Hannah Arendt ritorna sempre quando penso a questa strana, contemporanea vertigine (che non è più, non è solo essere persi, ma essere lanciati-vorticosamente-alla deriva: astronauti perduti): “Vivere insieme nel mondo significa essenzialmente che esiste un mondo di cose tra coloro che lo hanno in comune, come un tavolo è posto tra quelli che vi siedono intorno; il mondo, come ogni in-fra [in-between], mette in relazione e separa gli uomini nello stesso tempo. La sfera pubblica, in quanto mondo comune, ci riunisce insieme e tuttavia impedisce, per così dire, di caderci addosso a vicenda. Ciò che rende la società di massa così difficile da sopportare non è, o almeno non è principalmente, il numero delle persone che la compongono, ma il fatto che il mondo che sta tra loro ha perduto il suo potere di riunirle insieme, di metterle in relazione e di separarle.”

Luoghi e posti. Ho scritto poesie 'ambientate' nei condomini, in campeggio, case sfitte, sale d'attesa, vagoni di treni, bar, in automobile, all'auto-lavaggio. Vagheggio una serie sulla palestra, e una ai giardini pubblici. Amo questi non-luoghi *apparentemente* astorici e anaffettivi. Mi piace

osservarli per scovarvi le tracce della storia, delle relazioni, minime o bislacche o fallite o banali o misteriose, e prendermene cura. Non si tratta di romanticizzare un ambiente o un paesaggio, ma di attivare l'ascolto da lì, da dove si sta e trascorre. Una sequenza di *Bagnanti* (2013) si chiama "Trenitalia" e ha un metodo: ascoltavo, anzi registravo (letteralmente, di nascosto), le conversazioni dei passeggeri delle Frece tra Padova ed Ancona e ritorno. Erano mezze conversazioni al telefono, o incontri occasionali, o semplicemente compagnie di persone che origliavo come una stalker innamorata del loro universo fuggevole. Il risultato è un precipitato di voci e temporalità polverizzate e rifratte sulla cui superficie linguistica si crea una strana intimità tra me, gli altri, il mondo. Amo gli sbalzi di temperature: l'ondeggiare tiepido delle persone, le figure rastremate e poi messe a fuoco, le parole casuali e poi aguzze, il contatto, fino alla notizia del riverbero delle storie (la Storia) attraverso di esse. I luoghi possono essere banali (come i sentimenti in fondo, nuovi a ciascuno, ma simili tra tutti), ma le poesie diventano posti dove pensare.

"The poem is a mind", o della descrizione. (La mente, ovvio, non è il raziocinio, la mente è anche il mignolo, la mente è anche un po' oltre il piede: pensa a quando guidi un'auto senza cambio eppure ti viene da schiacciare la frizione). È una mente che guarda e descrive. La descrizione è importante. Permette di mettere la mente vicina alle cose che incontri. Vicina, di fianco, al fianco, in relazione. Non sopra, né sotto. Né dominante, né domata. Permette di trasformare l'invadenza delle cose in meditazione, lo stordimento in pensiero, la situazione (lì dove si è situati) in attenzione, essere vigili, aver cura dei particolari.

I particolari sono importanti. La poesia è una mente che pensa, sì, ma in gesti specifici. Non pensiero argomentativo, ma un implicare che passa per l'incarnazione concreta. Il nichilismo è invulnerabile alle astrazioni. Procedere per ideologemi non scalfisce minimamente l'impero del nichilismo e del feticismo dei consumi. Il nichilismo è più vulnerabile alle specifiche materiali, agli affetti complessi, all'infinitamente piccolo, al fessurato, all'ibrido sfuggente, al preciso ed insistente, al lavoro di traduzione che impone di uscire un poco da sé, di diventare un poco altro, essere testimoni di altro, all'essere processo, o frammenti di osservazione, o rifiutarsi di chiudere.

(Anche il linguaggio è una cosa che incontri).

Renata Morresi

POETICA NORMATIVA

[Presento qui una scelta dei testi che compongono Poetica normativa, dodicesima sezione di Faldone zero-sessanta, novantotto-novantanove, ultima versione del mio libro. Si tratta di un modo parecchio elusivo di rispondere all'invito della redazione dell'Ulisse, me ne rendo conto; non solo perché invece di un testo critico si fornisce un testo poetico, rinunciando dunque qui al metalivello; ma soprattutto perché, nonostante il titolo esplicito, e tuttavia ironico, i testi contenuti in quella sezione si dividono equamente in due categorie: gli uni non rappresentano affatto dichiarazioni di poetica, gli altri sembrano esserlo ma probabilmente non lo sono, e il loro probabilmente-non-esserlo è segnalato, come accade in tutti i miei testi, dall'attribuirsi essi a un narratore interno, o a uno o più personaggi, che non coincidono di necessità, o non coincidono affatto, con l'autore. Nondimeno mi azzardo a tanto con l'augurio, e l'impressione, che proprio questa normatività dubitativa, condizionale e molteplice – che non significano non assertiva, come si leggerà – suggerisca più adeguatamente di ogni mia possibile riflessione il tipo di metalivello estetico-poetico che potrebbe costruirsi intorno alla mia attività].

Vincenzo Ostuni

1.

(«Lo trovo utile, ma non mi viene niente; uno ogni due mi salta. la tastiera è da cambiare; abbiamo esaurito le permutazioni;
non è vanità, no, è che perdiamo l'abitudine;
possiedi certamente lati oscuri cui attingere?; di tutto questo non hai idea di cosa fare;
se avessi ancora gli stessi tic di un tempo; hanno certezze che io non saprei nutrire;
è come se lo credessi un tragitto,
una strada; chiudere gli occhi può giovare, aspettare il dormiveglia; un'ora al giorno, contata;
non finisci di sorprenderti;
ho guadagnato lunghezza della vita; cercate di fare presto;
l'onda che ci prende; operazioni di questo genere si sprecano;
non pensi sia il caso di smettere?; comincio a guardarmi intorno, a leggere gli altri; avete rischiato di rovinare tutto; la gloria
non si fa con le figurine;
lo sai poi come va a finire; è dove il senso si torce, si arriccia;
gli riconosco quattro stili principali;
cerchiamo di finirla una buona volta; i riferimenti reali sono sempre più radi;
finalmente mi sto addormentando;
non vi credevamo così determinati; sappiamo quel che adesso tenterete di fare, ma non attacca;
che è successo, il toner sta quasi finendo!;
trovano sterili questo genere di polemiche; mi pensi spesso;
riposiamo facilmente sugli allori; esiste un meccanismo generativo;
conducono un'esistenza quasi sotterranea; non ci guadagno una lira; ma se è vero tutto il contrario!;
il lavoro del futuro è autonomo, come questo;
c'è bisogno di una buona dose di aromi; qualsiasi cosa fa al caso della metafora; togliti un po' di libri dalla borsa!;
non sai mai da che parte
cominciare; va così per tutti; attento a non calpestare!;
ci sono tutti gli elettrodomestici da riparare»).

2.

(«Sto qui di fronte come se tu potessi scaldarmi, mi faccio piccolo piccolo sulla tastiera, le zampe minute di educanda dai gomiti legati che sparpagliano lettere,

grafemi come guanti o scaldamani, la faccia presbite bianca bianca quasi contro di te, sopra il tuo schermo –

il luore della cucina a gas non sarà mai bianco come questo, stammi qui vicino, testo, domani a Roma è prevista un'eccezionale bufera di neve, stammi vicino vicino, poesia poesiola che scrivo oggi, poesia borsa dell'acqua calda, poesia coperta termica, poesia stufa a carbonio, poesia-petrolio

in cui bruciano miliardi di corpi, con minimo vigore e nessun rumore tranne

il tic tic dello sparpaglio

– teniamoci tu e io, poesiuccia, la responsabilità della forma

come si tiene sul comò un'urna cineraria,

ma la cenere è accesa, la storia non è memoria, la memoria non è origine,

l'origine non è

la storia»).

7.

per Paolo Pagnoncelli

(«Poeta è il nome comune di chi generalizza, di chi da uno o due casi induce “tutti”, o “nessuno”, da una o due occorrenze “sempre” o “mai”; e dunque non è in grado di guardare al genere di mondo che abbiamo, a questo rovello vertiginoso di scritte – bensì a un altro mondo, o meglio: ad altri adiacenti mondi di prova, della cui semplicità tacitamente cova l’elegia. Non gli importa che in quei mondi, più che in questo, domini la tragedia o la follia: ché sono i prezzi della sua intelligibilità, i costi della missione terminale, ancora a tratti debolmente pulsante, del nostro cieco lirico occidentale»).

8.

(«Ipotesi che tengono o non tengono, avanziamo qui sopra; ipotesi tenui quanto basta, eppure ognuna si figura il mondo;
ipotesi senza denti o mani, ma con gli ami, i rampini, le granate; ipotesi strampalate, ma che hanno per noi importanza speciale;
ipotesi che non servono a niente ma manca sempre così poco perché continuo incommensurabilmente;

e hanno questo quasiniente che le vivifica,
incolabile eppure contingente»).

9.

(«Qui non entrano le ossessioni, le riflessioni, non entrano i pensieri complessi, non entrano qui le emozioni,
non entrano i pugnì di sensazioni; qui non entrano i percetti, i concetti, non entrano
in generale gli oggetti e i soggetti;

qui non entrano le cose importanti, le ordinarie, le irrilevanti;
non entrano dèi, santi, diavoli, arcangeli; non entra l'amore, per esempio, né il sesso, il giusto e l'iniquo,
qui non entra il passato, l'altrove, il futuro, l'adesso;

e soprattutto non entra né il bello né il brutto:

qui non entra, per farla breve, se non l'atto d'entrare, o non entrare,
o di uscire, di tutto – che essendo tutto, del resto, è perciò insufficiente ed ubiquo ed ambiguo;
e del riuscire una volta
rientrati o dell'entrare ancora una volta;

e questo significa solo l'osmosi che è, il grado ed il tempo di permeabilità della membrana, l'entrare o l'uscire
di ogni cosa o nessuna, che è in effetti lo stesso, perché non c'è un verso;

ed il grado ed il tempo in cui escono, o entrano;

questo insomma è il disegno della forma pura organica, ed è un errore pensare che le gocce d'inchiostro
o i pixel sullo schermo stiano a qualcosa,

se non l'essere assortimenti transeunti di pori:

di stami, canali, tubuli, pompe,
trasportatori»).

13.

(«Il punto di caduta dell'umanesimo, il suo scomporsi o dissolversi già sempre quasi-realizzato, la quasi-esplosione in cui si è irrigidito,
la minaccia della sua definitiva eclissi,
il criptoumanesimo che in questa minaccia si esercita gratuitamente,
si gioca, si slatentizza,
la realtà effettiva di quella minaccia, il carattere storico o metastorico di questa, l'essersi l'umanesimo sempre trovato lì lì
per crollare, se ci si pensa, l'essercisi trovato tuttavia sempre in forme diverse e interessanti da comprendere,
la giustificazione dell'impressione
che l'umanesimo intenda quel che dice e che invece dopo il punto di caduta finisca per non intendere più quel che dice,
proprio questo stesso scarto che l'umanesimo instaura in sé e in cui s'inceppe, o più compiutamente si esprime,
il carattere di rimbalzo fra simili polarità
che costituisce la vicenda nascosta dell'umanesimo, la necessità dell'umanesimo per i nostri giorni oscuri,
la necessità che l'umanesimo intraprenda con più decisione il proprio declino per potersi
infine risollevarsi dalle ceneri,
la necessità che l'umanesimo si annichili perché un suo successore-negatore prenda finalmente le redini della Storia,
la necessità che l'umanesimo non sia persino mai retrospettivamente esistito
perché un suo onorevole esecutore-becchino ne dissotterri
il feretro vuoto pubblicamente e ci metta finalmente
il cadavere di qualcun altro»).

16.

(«Trasmettiamo descrizioni di fatti come lanciando palle sopra teste

– le raccolga il compagno, l'avversario. Non parliamo, difatti, se parlare è il paradigma del dire; non diciamo neppure accompagnando ai lanci grida, certezze, comandi.

Bisogna saltare, per afferrarle,
o guardarle bene
passare; l'esito è certamente impreciso, e in questo certo:

chi le afferra, cioè, si gira di spalle e inciso su di esse emerge ora
la vicissitudine generale del tempo,

la regola idiomorfa della sua prossima successione»).

26.

(«Avevamo solo questi frammenti di risulta da associare, vedi, questa mercataglia di brevi componimenti da disporre come grani di terra sul lenzuolo o sul banco,

questi corollari vestiti da teoremi, perché risulta è in verità il solo pilastro: questi rivoli

conciati da fiumi;

ci trovavamo qui,

in tasca. per caso,

questo setaccio bacato, inverso, che fa cadere l'oro e tiene melma, e melma è *pulvis* del tardo Novecento, in essa ogni cosa dà ogni altra secondo un moto naturale, di reciproco regresso, processione;

poveri noi, poveri noi!, riducevamo

le sfilacciate del cosmo,

le marginalità della storia a una smazzata di balbuzie discrete –

0, 1, 0, siamo qui, sei quella, fate questo»).

(«Verrà una cometa-sistema ultraluminale

a scintillare nei passaggi fra gli universi, sistema-filo

che li ricucisca forando, essere-bomba che li strizzi assieme esplodendo»).

27.

(«Non domandate dove finirà questa forma. Potrete vederla su tutta un'ampia volta, su una parete larga;
stessa, o in tutt'altro: lancio riuscito! non restate con me!; ne potrete vorticare come sul tabellone dei treni
che pronunciano sottoalfabeti, e così via;
dei cento luoghi inventati, quattro volte intorno alle mura:
impensabili protesi,
rami d'ossa, grembi esogeni, mani che ridono, mani che vedono»).

la vedrete in sé

le sagome-lettere, ci leggerete alfabeti

questa forma girerà l'angolo

lascerà bave di oggetti trovati, li saprete raccogliere, nettare,

sarete impegnati a attrezzarne

IL FAUT ÊTRE ABSOLUTAMENT INACTUELLES

C'è da stupirsi, oggi, che la poesia sia ancora praticabile, come diceva il mio poeta-guida: io me la pratico, personalmente, cercando di aggiornarne il più possibile i contenuti e i linguaggi ed entrando in relazione (mobile, conflittuale, tormentosa) coi tempi mutati. In questo raccolto l'eredità di quella parte del vecchio secolo che ha interpretato la poesia come campo di ricerca privilegiato, svincolato dalle aspettative del mercato che impongono ad esempio al romanzo, per essere tale, la leggibilità (si è senz'altro meno disposti a riconoscere *Capriccio italiano* come romanzo senza virgolette che *Laborintus* come libro di poesia alla stregua degli *Ossi di seppia*). Nel suo recente libro *Addio mio Novecento* Aldo Nove si congeda dal vecchio secolo e dai suoi miti tra i quali vi è anzitutto il racconto, la possibilità di elaborare una narrazione coerente della storia dell'uomo, inteso come umanità e come singola creatura (aspetto a cui l'ultimo Nove, da *Maria* in poi, è estremamente sensibile). Quello da cui non si congeda è il poetico come memorabilità: eco sanguinetiane si colgono non solo negli stravolgimenti sintattici ma soprattutto nella cantabilità di certe strofette (a tacere della giaculatoria *Plastic people*, col refrain ribadito *plastic people everywhere* e l'anaforico *la plastica mentale* che la rendono perfetta per un'esecuzione alla *Rap*). È l'ultimo poeta sperimentale in senso novecentesco, Aldo Nove. Dopo di lui il montaggio, l'ars combinatoria, il googlism e il cut-up (che pure continuano una linea dell'avanguardia che va da Queneau a Balestrini) trasformano la poesia in un ambito di verifica permanente il cui fine ultimo sembra essere il testo in sé, non più il lettore. Nessuno è esente dagli influssi del proprio tempo e anche le forme più classiche, le modalità più canoniche si contaminano, se non altro a livello tematico-lessicale: la poesia non può più parlare d'amore (né d'altro, a ben vedere), se non mediandone, decostruendone gli stereotipi attraverso i nuovi canali (abbondano sms o e-mail, in Nove come nell'ultimo Magrelli). La frammentazione del discorso (non solo culturale) contemporaneo e la sua trasformazione in condivisione compulsiva (dagli status di Facebook al twitting) ha fortemente condizionato la scrittura degli ultimi decenni, molto di più delle ormai estinte poetiche, scuole e tendenze: i miei ultimi testi sono in parte apparentabili al cosiddetto *eavesdropping* (nel pretesto iniziale, perlomeno), dialogando con le voci del presente senza però rinunciare a una forte marca soggettiva, peraltro inevitabile quando si decide di "guardare" qualcosa (il mondo intorno come la propria interiorità). E la poesia è sempre e comunque uno sguardo: obliquo, trasversale, ma di fatto una sezione dell'esperibile, dunque l'espressione di una soggettività che seleziona e pone in rilievo. Annoto perciò le frasi che orecchio ai tavolini del bar vicino casa come sull'autobus o sui treni. Annoto quando c'è da annotare, cioè quando qualcosa dal rumore di fondo, dal chiacchiericcio quotidiano e volgare si pone in evidenza per originalità o straniamento: di solito è qualcosa che somiglia alla massima di buon senso ma che in realtà ne rovescia l'attendibilità e l'unanimità: «la verità è che i quattro salti in padella nun so' cattivi» è stata la prima epifania sonora, in un locale all'aperto di Testaccio. Fu poi la volta degli scaricatori di bibite davanti a un supermercato vicino casa: «La verità è che da novembre a febbraio nun se dovrebbe lavora'», fino a «Lascia stare che Ibiza in sé è sbagliata», in coda al cinema. Ora che ci penso quello che accomuna le massime che isolo dal discorso comune è sempre questa simulazione o dispendio di assertività sapienziale, un finto deposito gnomico consegnato a una boutade paradossale o ironica, spesso nel dialetto del posto (soprattutto il romanesco, visto che è a Roma che vivo). Ho intitolato i nuovi testi *Inattuali* perché sono tredici, come le *Considerazioni* di Nietzsche nel progetto iniziale (che si arrestò poi alla quarta) e perché parlano del mondo che ho intorno e di quello che di questo mondo mi pare voler preservare la logica o la bellezza (o, al contrario, evidenziarne l'estinzione), alla ricerca di un senso dell'umano che resista ai cambiamenti vertiginosi dei costumi (per dirla con Leopardi) e delle priorità esistenziali. Qualcosa che rechi del poetico un'idea molto classica e una tonalità il più possibile contemporanea. Il dibattito più acceso di questi ultimi decenni ha riguardato l'io: la possibilità che la soggettività poetica se ne affranchi una volta per tutte, o almeno lo aggiri o lo eviti o faccia mostra di rifiutarlo, per lo stigma dell'ombelicalità e dell'esibizione. Le tante forme che dell'io

fanno a meno e che autoritariamente più che autorevolmente si arrogano il diritto di dirsi le uniche praticabili oggi dilagano ad esempio nel web, mentre su carta predomina una linea che direi capronian-sereniana, e che va grosso modo da Enrico Testa ('56) a Guido Mazzoni ('67) a Massimo Gezzi ('76) fino a poeti ancora agli esordi come Maria Borio o Simone Burratti. Delle mie prime poesie, uscite quasi dieci anni fa sulla rivista «l'immaginazione», una breve nota di Romano Luperini individuava l'origine compositiva nella mia personale «nevrosi». Avrei potuto replicargli (come Sanguineti a Zanzotto a proposito di *Laborintus*) che non di crisi personale e se mai storica (nel mio caso avrei detto meglio «generazionale») trattavasi e che dal «pozzo delle mie nevrosi» sarebbero derivati altri roveli da quelli emozionali, nei testi a venire. Al di là del mio caso, comunque, la poesia mi sembra praticata da moltissimi, in questo momento, anche se, come per la letteratura in generale, il problema non è della poesia in sé, ma dei lettori. Ce ne sono ancora? O si scrive e basta? L'annus horribilis dell'editoria, il 2012, ha segnato un punto di non ritorno: gli editori non pensano più in grande nemmeno per i bestselleristi di romanzi, figurarsi per la poesia, dove l'autore maggiore vende quanto il più sfigato dei narratori. Che la crisi riguardi l'editoria di poesia può suonare paradossale, perché l'editoria di poesia è costitutivamente in crisi, i poeti si leggono tra di loro, quando si leggono, e così via. Luoghi comuni abusati o evidenze di cui non fa nemmeno conto discutere. Però la rete, la possibilità di conoscere in termini perlomeno quantitativi molto di ciò che avviene nella scrittura poetica anche fuori d'Italia ha sicuramente segnato un passaggio fondamentale per la mia generazione: penso a poeti come Marco Giovenale, Andrea Inglese, Michele Zaffarano, attivi da un decennio nella traduzione e diffusione di esperienze poetiche come quelle di Ponge o Gleize che si sono poi rivelate essenziali per le loro scritture e che attraverso lo sharing e la viralizzazione in rete hanno trovato un pubblico nuovo e degli epigoni anche e soprattutto tra le ultime generazioni. Penso alla dibattuta questione della cosiddetta "prosa in prosa" (o, più semplicemente, "prosa": perché no), e, più di recente, alla diatriba tra performer e installativi (poeti che lavorano col corpo-voce e poeti che lavorano prevalentemente sul testo, magari con interazioni video, audio e così via). Sembra appartenere a un'altra epoca la battaglia di Lello Voce per far penetrare in Italia la cultura dello slam, della poesia sul palco, della comunità con un pubblico che acclama il poeta come una rockstar. Siamo in una fase in cui è difficile prevedere se e quanta poesia su carta (e/o live) potrà ancora circolare: sicuramente la rete è il miglior veicolo-luogo della poesia attuale, nelle sue espressioni più innovative e sintomatiche. È diventato ormai inutilmente complicato, per chi ha cominciato a scrivere negli anni Zero, accedere ai circuiti tradizionali, dove da un lato si avvertono gli effetti di una crisi endemica della produzione e delle vendite, dall'altro chi dirige le collane è sempre più fuori dai tempi e dai linguaggi del presente. Guardando lo scaffale Poesia delle librerie Feltrinelli si ha l'impressione che l'avanguardia non sia mai esistita: e si che aveva segnato un passaggio epocale, se Montale nel '71 aveva pubblicato *Satura* e Pasolini *Trasumanar*, sperimentando forme e linguaggi per loro totalmente inediti. *Laborintus* di Sanguineti è stato uno tsunami devastante, che non ha lasciato memoria nella maggior parte dei successori: la rimozione ha coinciso con un ostinato restauro che sembra aver livellato pure gli strati intermedi, in specie nelle forme ufficiali delle collane tradizionali (la "Bianca" e "Lo Specchio", in buona sostanza). Nessun giovane che scriva oggi cercherà lì i propri modelli, a parte poche eccezioni, peraltro già canoniche e per così dire classiche, come Valerio Magrelli o Milo De Angelis. Attualmente mi pare di poter distinguere due filoni della poesia under 40, che è quella che per adesione generazionale mi interessa di più. Un filone più propriamente lirico che riutilizza, pur con modalità ed esiti molto diversi, le forme strofiche classiche, l'endecasillabo, la soggettività, la figuratività. Di quest'area i riferimenti obbligati restano Montale, Sereni, Caproni o al massimo la linea crepuscolare. C'è poi una nuova area della ricerca che guarda alle altre arti come a un modello di produzione indiscriminata di linguaggi, e che rinuncia alla centralità della parola e del suo aspetto referenziale, arrivando all'estremo dei lacerti di senso senza più nemmeno l'avvertimento della necessità o dell'assenza di un sovrasenso. Sono esperienze parallele, quasi non comunicanti, che hanno luoghi e momenti distinti e ben perimetrati per esprimersi (i festival e i premi da un lato, i blog e i ritrovi per pochi iniziati dall'altro). Sarebbe il caso forse che negli esiti migliori arrivassero a toccarsi, e perché no

a confliggere, e non per giungere a una sintesi impraticabile, ma per potersi sabotare e dunque rinnovare vicendevolmente. Quanto ai miei modelli “tradizionali” e resistenti, il Sanguineti più eversivo non ha ancora trovato per me un degno sostituto nella poesia contemporanea (l’ultimo Aldo Nove ne ricalca le orme per certi aspetti tematici e linguistici, ma rinunciando quasi completamente all’aspetto del *lusus* o dell’autodenigrazione dissacrante). Forse non è nemmeno possibile, perché la poesia è diventata (o è stata sin dalle origini, a ben pensarci) un campo aperto, in cui è sempre più difficile affermarsi o imporsi sul lungo periodo. E la rete, che da un lato è un grande veicolo di produzione e diffusione, riduce al contempo la selezione, rendendo vana in partenza qualunque forma di giudizio o di canone. Se devo fare un nome ed uno solo di poeta contemporaneo attivo non posso che citare Nanni Balestrini: alla kermesse di *Poetitaly*, tenutasi a Roma lo scorso autunno nella cavea di Corviale, luogo quanto mai borderline e animato da presenze per certi versi tutte molto suggestive e non canoniche, a quasi ottant’anni è stato certamente il più coinvolgente, il più aperto al nuovo, il più interessante. Forse alla sua generazione, dei chiamiamoli “reduci” (ma anche a quelle immediatamente successive, ormai in ampia parte storicizzate) si può e si deve rimproverare una chiusura settoriale o autodifensiva e la difficoltà se non il disinteresse a favorire materialmente progetti o prospettive allargati ai più giovani (con la rara eccezione dei *Quaderni* di Franco Buffoni, da cui sono usciti quasi tutti i poeti tra i cinquanta e i trent’anni attualmente circolanti, sottoscritti inclusa, o del laboratorio di *RicercaBo*, sempre più orientato però verso autori già affermati e riconosciuti). Dopo di loro il diluvio, preconizzavano Sanguineti e compagni: e così sarebbe, in effetti, se non ci fossero lo *sharing*, i like dei social, lo sprofondarsi nell’anonimato a testa prima. Quando lo sognava lui, era un paradosso: adesso è l’unica speranza per i poeti novissimissimi.

Gilda Policastro

(Non si può fare scienza senza una teoria, dice Karl Popper. Ci serve per vedere. Allo stesso modo, una poetica – la teoria delle nostre parole – è necessaria. Non che debba essere per forza militante o manifesta, men che mai, almeno per me, prescrittiva. Sono, l’ho scritto spesso, per la democrazia delle poetiche. In sintesi: ognuno fa quello che deve, o quello che può, nel senso pieno della parola potere. In questo campo delimitato, la poetica può, data l’inclinazione più o meno teorica di ciascuno essere implicita – visibile a sua volta solo attraverso i testi. Ridotta a parole più semplici, una poetica è una scelta; una serie di scelte. Che però per me non hanno mai avuto il carattere di arbitrio, di lancio dei dadi. E comunque non si può non scegliere, anche se all’assenza di scelta si crede.

certo, si opporrà, l’idea di poetica postula una qualche coerenza, una qualche durata del soggetto che scrive, sia interna che esterna al testo. Può essere frammentaria, può essere anche contraddittoria. In certa misura, lo è sempre, lo siamo sempre a noi stessi. E come si misura la realtà di qualcuno dalla coerenza tra parole e atti, così è anche qui. Non sempre – consciamente, inconsciamente – facciamo davvero quello che diciamo; con la differenza che la realtà si annida in parti uguali tra zone di luce e zone d’ombra.

In altre parole, o di nuovo: la poetica è la tua posizione su una mappa: comunque tu vi sia arrivata, è lì che sei. Sai di esserci. Poi, il percorso che ti porta a quei luoghi può percorrere ellissi, allontanarsi e ritornare; come un’orbita di pianeta, o i movimenti dei nomadi: allora la poetica è forse quel poco che, nello spogliarti di tutto, porti comunque sempre con te).

Poi, solo alcune note, poche cose su cui sto riflettendo adesso:

Siamo tornati a Eraclito; a Schrödinger e agli altri. La mente, il corpo, il mondo coincidono.

Il bianco sulla pagina: è necessario. Per questo, lo vedo adesso, non amo la poesia in prosa, lì dove si cancella.

La forma deve tenersi da sola, potersi muovere: come farebbe un corpo.

Laura Pugno

POESIA COME TRACCE

Sole le tracce restano a dire di un percorso una spiegazione, di una fonte uno zampillo – mi dicevi.

Solo le tracce portano nell'accento di una supposizione ad un incontro. È nel reale che le parole diventano orme e seguirle porta sempre da qualche parte, verso qualcuno. Me lo dicevi strappando le pagine di un giornale.

Trovarle è porsi in attenzione, è mettersi in quell'ascolto che sa non attendersi altro che l'impensabile, come l'incredibile.

Passano da qui le utopie, i sogni, i respiri affannati delle notti bianche.

Ma spesso le tracce si confondono alla polvere, ai passaggi violenti delle cose e da qui la pazienza farà il suo giro, interrogando, rendendo testimonianza senza nessuna fretta e mai, mai per caso.

I.

La scrittura poetica è un gesto compiuto, messo in atto da due dispositivi utili e necessari per chi pone la creatività della parola al centro del proprio autentico e quotidiano “fare”: le questioni dell'agire e del vivere.

Infatti la poesia reclama una particolare conoscenza di sé e del sé (oltre che di una pratica letteraria linguistica ed espressiva), che oltrepassa il semplice ed egolatrato soggettivismo. Essa dice di un “tratto” di noi da compiere mediante l'ausilio di una conoscenza delle cose e del mondo, rivelando di questa via, ogni sbocco, ogni svolta come ogni chiusura. Da qui l'agire e il vivere diventano connessioni di un possibile risponderci, che configurano e determinano una scelta *nel e del mondo*.

II.

Ognuno ha il suo “modo”, il suo “come” di stare nella vita; ognuno sceglie lo spazio e le modalità per rendersi degno del proprio tempo e la scelta umana dello scrivere in versi, è proprio questo porsi nel rigore di una parola detta “come per sempre”, capace cioè di testimoniare una reale responsabilità nei riguardi di sé, del mondo ma soprattutto, degli Altri del mondo, che con le loro storie lo riempiono, proferendolo. La poesia porta alla responsabilità dell'Altro, come una promessa da mantenere. Ma le promesse sono sempre fatte a qualcuno e non a qualcosa e qui sta la differenza tra chi scrive e chi si atteggia in una scrittura.

III.

La scelta della scrittura poetica è una scelta nata da una perdita, da un ammanco. Essa sorge là dove mancano le storie dal respiro lungo, le vicende che portano da qualche parte definitivamente, gli incontri che ti fanno scoprire qualcosa di decisivo e imprescindibile. Le poesie non hanno trama ma trame, sospetti; lasciano alle loro spalle gesti incompiuti, affanni misericordiosi e felicità pagate a memoria. Sono sempre il rovescio di una sostanza che si attualizza nel suo accennarsi possibile; sono la risultanza di un *trovare*, più che di un cercare, la croce di un tesoro sulla mappa sgualcita, sotterrata da tempo.

La poesia nasce da una *povera abbondanza* che si frammette fra la parola e il suo farsi capire: la stessa che accade ogni volta che la realtà s'impone. La si vorrebbe raccontare interamente questa realtà, ma in poesia solo l'accento, solo una balbuzie sarà in grado d'inverarla nel suo tentativo umano di farsi ascoltare/vedere/intendere.

La poesia diventa così una sorta di parola *salvata* da chi ancora sa dire “no” alla corrente, da chi sa diventare “ostacolo” a una “variopinta chiacchiera comune”- come diceva Paul Celan - capace di deprivarci di uno stile, di una condizione propria di vita, degna del suo nome.

Il poeta proprio da questo “no” entra in ascolto di tutto ciò che è Altro e fuori da sé, imponendosi al niente e, cercando tra quel niente, la via d'uscita per porsi di nuovo sulla via di casa. Una via che ha come origine una memoria decisa a ricordare: a farti ricordare.

La poesia è dunque un “luogo” dove essere compreso e dove, anzi tutto, poter capire. La poesia può essere proprio il “luogo del capire”: un posto dove rimpatriare, rifugiarsi; un luogo dove conoscere e riconoscere l’interlocutore/lo straniero che si orienta, sempre sul nome proprio di qualcuno.

IV.

Scrivere poesia è dunque scegliere una pratica che contempla in sé la parola, il mondo, l’esistenza, l’esistere, il sé e l’Altro, il “Tu”. È trovare *nell’Altro* e *in Altro* un potenziale di resistenza/resilienza al vivere e al patire nel quotidiano la propria Storia.

Scrivere poesia è riporre speranza nella “parola” e non nella “frase”, dove questo “riporre” è un gesto intimo del linguaggio che deve sapersi trasformare in relazione, che deve poter diventare l’espressione umana di un rapporto, cercando di innescare un dialogo aperto con l’*impossibile* e l’*invisibile* di ognuno di noi, come di ogni cosa che ci sappia rendere concreta la vita. La poesia ci fa essere *prossimi* a qualcosa che è già accaduto e che, da quell’esatto punto - o angolo d’incidenza tra noi e il mondo- sa come dire l’*adesso*. Questo portarsi nella *prossimità* è comunque un azzardo che la parola compie ogni volta che affonda, che viene tracciata/lasciata, non sapendo mai cosa potrà incontrare e neppure chi.

È proprio questo “Altro” a restare per il poeta, la marca di un suo modo di *dirigersi verso* un tempo, che non ha dalla sua parte la “contemporaneità”, ma la *continuità* con il proprio e altrui modo d’essere persona nel mondo. È la presenzialità ad essere il segno del suo tempo, la traccia che lo evidenzia come storia nella Storia, come fatto tra gli accadimenti.

V.

La poesia è una modalità di *sentire* l’Altro e di *sentire* il mondo empaticamente. È uno strano modo di condividere lo spazio che sia l’Altro che il mondo, richiedono a qualcuno di attento per essere scorti, visti, raccolti/detti. Alla poesia appartiene dunque una parola scelta e trascelta, capace di cogliere l’immediato dintorno per accenni, per dettagli e mai con la pretesa della “frase”, di dirli interamente/totalmente/assolutisticamente.

La poesia *sente* l’Altro e dell’Altro attraverso i traslochi che la parola compie dalle cose al mondo, dalla persona alla vita. Essa si prende in carico l’esperienza, ospitandola, rendendola ospitale. E da qui la parola usata in poesia si fa anomala, si fa “controparola”: la stessa capace di farsi “evidenza”, perché posta al margine della “frase” e ai bordi sottili di una prosa del mondo. Essa “sta” nella *prossimità* dell’essere immediatamente *prossimi a qualcuno/qualcosa*, cogliendo da questa minima distanza, la tonalità/forza dei pensieri e delle emozioni che costituiscono l’individualità delle vere presenze.

VI.

Lo “stare” del poeta è uno *stare inattuale* che lo evidenzia dai margini di una centralità consapevole e atta a renderlo persona responsabile, in relazione con il mondo. Bisogna chiarire che questa “marginalità” non ha nulla di estetizzante e neppure, è la risultanza di un disegno sentimentale, che lo pone all’interno di una continua e frustrante serie di esclusioni o tragedie. Al contrario il suo sguardo fuori dal coro, fuori campo, lo pone al centro di una temporalità colta per empatia e per volontà del decidere. È stare nella *continuità* del proprio e d’altrui tempo, più che in un’ideologica contemporaneità, a dare alla figura del poeta, la forza di “vedere” la fatica del progetto, che sta attuando (sia esistenziale che artistico), restando ancorato alla visionarietà di un tempo capace di architettare il suo passaggio/paesaggio, carico di progetti e non solo di eventi. Parafrasando la magnifica frase di Christa Wolf (da *Trame d’infanzia*, 1992), il poeta è tra coloro che scelgono di essere presenti e contemporaneamente di “esserci”.

Ma tutto ciò ha un prezzo, da non intendere come un debito nei confronti della società e della propria vita, ma da decifrare come un *resto*, che rimane e rimarrà in dote ad una società capace e in grado di apprezzarne l’efficacia e il suo valore.

VII.

Il poeta prende nota dal proprio stare “fermo”, facendo di questa apparente immobilità un’esperienza condivisibile e trasmissibile mediante la parola e non la frase del mondo. Egli saprà scrivere versi nonostante tutto e nonostante il tutto, facendo di questa sua ostinazione un luogo, un’esperienza della lingua e del linguaggio dove poter ospitare, per condividere, lo spazio dell’Altro che gli è prossimo e venturo.

[...]

Sono le tracce che portano a trovare – mi dicevi - restando fermo, guardando il cielo, mentre tutti correvano a riempirsi le tasche di sabbia.

Stefano Raimondi

Quando vivevo e camminavo a Roma, quasi ogni giorno costeggiavo per qualche decina di metri un campo sportivo costruito in epoca fascista e circondato da statue di atleti in stile finto romano, ognuno assiderato per l'eternità in una certa posa.

Ero tornato a vivere in Italia dopo molti anni passati altrove, da poche settimane era morta mia madre e c'era stato per me e un'altra persona un crollo acuminato di dolore nero, per cui giorno dopo giorno avanzavo a testa bassa per tagliare un'aria che sentivo richiudersi compatta intorno a me, senza prestare attenzione a ciò che mi circondava.

Però quelle statue le guardavo. Mentre ogni giorno diversi pensieri mi attraversavano loro erano lì, sempre uguali.

Poi ho letto che a ciascuna corrispondeva una disciplina sportiva e che quasi ognuna era stata donata da una diversa provincia italiana. Quindi a ogni statua corrispondeva una identità: Azione (lo sport) e Nazione (l'origine).

Passando ogni giorno e osservandole immutate in sempre diverse condizioni d'atmosfera o di luce, cominciai a trovarle *belle*: dialogavano serene con lo spazio circostante e la storia di cui erano eredi; a ogni istante affermavano sé stesse; così compresi quel bisogno di *identificarsi* di cui il fascismo che le aveva prodotte era solo un aspetto marginale rispetto a una pulsione molto più profonda e difficile da *sradicare*.

In quei giorni, nelle mie allucinazioni vedevo la letteratura italiana di oggi come la versione animata di quelle statue: i gruppi, le fazioni, le scuole, le tendenze... Grappoli di stalattiti in una grotta vuota e densa di urla mute, ossessive, inesistenti, incessanti. Nugoli di insetti terrorizzati. Cosa e come annerire.

Invece oggi penso che devo a un tempo allargare il discorso all'intero l'universo e restringerne il fuoco su me stesso: nessun artista - non è giusto! - dovrebbe diventare statua. Non essere postura, non identità, non restare immobile a volere dimostrare chissà che cosa a non si sa chi, quando un disperato ti cammina ogni giorno così poco distante.

Andrea Raos

Soltanto la conseguenza di natura è quanto aspetta *in futuro*; ogni cosa che muore manca di senso, se non logora la terra, nel genere dei semi.

È pensabile che, per noi, attestati la nozione del presente solo una certa eco.

Incrostato sempre *della* sua nascita, il nostro solo orizzonte e corpo è il linguaggio. E l'unico mondo, dell'uomo. Noi lo abitiamo come esso risiede all'interno del mondo delle cose, poiché non si tocca nulla che non sia materia-linguaggio.

Per sogno approntiamo *con* il linguaggio il dettaglio della nostra apparizione, mostriamo quali spettri ci pendano attorno.

Accanto, io non vedo che morte, e un vivere come proposto a indovinarsi.

Nei pochi scritti che ho fino a qui pubblicato, descrivendo certe metafore della materia vegetale, ho cercato di parlare di questo tratto: e tentando il tessuto linguistico a convogliarne i possibili particolari di labirinto; a questo scopo ho posto un certo grado di polivalenza, e di (ri-)adozione della "specificità" con aperture alzate, spesso di immaginosa a-immediatezza, e con scelte di lingua partecipi innanzitutto dei luoghi dove gli oggetti di *suono* sono più visibili. L'ho ritenuto un *parlare* non conchiuso nel limite-argine di una identità, di una (particolare) identificazione.

È estate alla luce la cosa vivente, solo pochi istanti: continua per il tempo ad andare in germe, foglia dopo foglia. Tali individualità vorrei indagare come luogo della esemplarità.

La mia risposta vuole essere di mimesi, nell'infittire il bordo della lingua, e nell'enunciare (e moltiplicare) il sottrarsi delle cose (delle parole, dunque, poiché esse precedono le cose); se l'esperienza naturale ha d'incompiuto a causa della sofferenza di morire e di vivere, si deve far eccedere lo scavo o cifra dell'attonito, l'inatteso, lo spazio del tacere. In questo, tentando un dare per frammento, metafora freatica, a correggere ogni trasparenza nel sottratto e nell'equivoco, ed a trovare la suggestione moltiplicante delle parole.

Ho lavorato cercando, accanto ai dipanamenti, agli scoperchiamenti e alle inquisizioni: è un'angolatura – un modo dell'avvistare dello scrivere – che credo permetta di "cerchiare" l'enigma che ci avvolge, i fatti sempre e continuamente manomessi dalla nostra volontà di celare la morte.

Stefano Salvi

L'ALBUM DELLE FIGURINE RETORICHE

Parlare di poetiche. Se c'è una cosa che mi spaventa da sempre è farlo. Specialmente per iscritto. Specialmente delle mie. Ho sempre pensato che la poesia fosse una cosa pratica, concreta, artigianale, certolina, non molto diversa dall'aeromodellismo (con cui, a mandato sociale definitivamente rescisso, condivide peraltro la condizione di hobbistico e dopolavoristico passatempo) o dalla falegnameria (*labor limae* e *segae* li accomunano come un denominatore) o ancora dall'origami (medesima la miseria della materia prima, medesima la ricchezza e varietà delle possibilità a disposizione) o da qualunque attività umana che comporti specifiche competenze e capacità volte alla produzione di un manufatto (nel migliore dei casi un artefatto) in cui il pensiero si espliciti e manifesti ma solo nella prassi, ci sia e (ci) faccia, passi da uno stato astratto a uno concreto come un liquido che diventi solido gelando o più precisamente (occhio che arriva una dichiarazioncina di poetica) raggelando. Tra gli stati evitando il gassoso.

Certo, essendo la lingua il materiale da costruzione deputato all'oggettistica di cui sopra, capita che la lingua sia più veloce e arrivi prima del pensiero, che lo superi e anticipi, che lo metta davanti al fatto compiuto e attenda al traguardo (bevendosi nel frattempo magari un chinotto) che il pensiero (nella sua forma epifenomenica detta idea) arrivi infine eterno secondo, bolso ronzino tutto sudato e trafelato. Con la lingua di fuori.

In poesia, etimologicamente, le ragioni della filologia dovrebbero essere più forti di quelle della filosofia.

Almeno credo (o almeno dico).

Non è che uno non abbia una poetica (eccome se ce l'ha, ne ha anche troppe, ne ha in eccesso, ne ha da vendere o almeno regalare) è che non vorrebbe competere col critico, non fargli concorrenza, non pestargli i piedi, non invaderne insomma la sfera d'influenza, non rubargli il pane (il topo) di bocca.

E poi c'è la questione, inestricabilmente legata a ragioni di pigrizia e gelosia, che porta a chiedersi: "Ma come? Uno ce l'ha messa tutta per seminare indizi fraudolenti e false piste e adesso gli si chiede di indicare la corretta via? Uno ci ha messo impegno per disegnarsi (per incidersi) le impronte digitali e adesso gli si chiede di mostrare le mani, di farsi controllare i polpastrelli? Uno ci ha messo tanto a diventare finto ed ora sul più bello gli si intima di vuotare il sacco? Uno ci ha messo tutto sé stesso per diventare uno e ora si pretende che si guardi da fuori come se fosse un altro?"

Quando una decina di anni fa Andrea Cortellessa chiese (a me e ad altri 19 sodali) un pugno di versi che ritenessimo particolarmente rappresentativi ed emblematici delle nostre rispettive poetiche per l'allestimento di un'antologia che stava approntando (e di cui, manco a dirlo, stante la stretta parentela tra poesia e jettatura, non si fece poi nulla), ne compilai (a fronte di una produzione, allora come oggi, assai esigua) un *file* di una quarantina. Ne fui sorpreso. Allora ce l'avevo anch'io una poetica. Allora non ero diverso. Allora ero anch'io uno uguale. Il problema è che ne avevo troppe. E spesso in conflitto fra loro.

Ma che fosse proprio in questa conflittualità, in questo inesausto (bello inesausto ma un po' automatico) esercizio di dialettica a vuoto (cui la sintesi è statutariamente preclusa), in questa originaria fedeltà al principio di ~~non~~ contraddizione, in questa bastianite contraria acuta (quasi patologica), in questo equilibrismo degli opposti (a tutti i costi), in questa *pax armata* in cui la lingua si fronteggia da sé (tra sé e sé), in questo perenne controcanto (in questo contrappunto), in questo controcampo (con la voce narrante fuori campo), in questo fare il verso (disfacendone il recto), in questo farsi il verso la mia cifra? Che in questo consistesse?

L'evidente predilezione per l'ossimoro, figura retorica fondativa della letteratura romanza fin dagli archetipi trobadorici, sembrava suffragare tale ipotesi. Così come l'uso sospensivo (quasi galleggiante) che mi sorprendevo a praticare con maniacale ricorsività di enjambement a serramanico attraverso i quali i secondi versi (quasi covassero sentimenti di rivalsa verso la strapotere e la spocchia di quelli che li avevano appena preceduti) tendevano a "scattare"

confutando ai primi l'assunto, modificandone o a specificandone puntigliosamente il senso, contendendo loro l'ultima parola (che non si trova) e trasformando la normale frattura sintattica (funzione primaria della figura inarcata) in una frattura (scomposta) anche a livello semantico. Zigzagando, in modo sghembo. Passando da una condizione di galleggiamento a una di affondo. Tra le forme, anche queste desunte dalla tradizione due-trecentesca, quella dell'*enuég* mi sembrava la più consona ad esprimere il mio sentimento del contrario e calzante a tal punto da contagiare persino il suo storico antagonista, il *plazer*, avvolgendolo della sua livida ombra, dispiacendolo.

Anche il rapporto con le forme poetiche storicizzate, dunque, risentiva di questo pestifero atteggiamento ribaltatorio ma, in questo caso, non disgiunto da un pizzico di pudica affettività, alla maniera dello scolaro che intinga le trecce della compagna di banco nella boccetta dell'inchiostro per esorcizzare il fascino che implacabilmente ne subisce. Guido Almansi e Guido Fink parlano, a tal proposito, di "falso consacrate", mentre a me piace definirlo "parodia amorosa".

Tra le insipide e indifferenziate vivande imbandite dall'acronico banchetto del postmoderno (la cui condizione considero, allo stato attuale, psichicamente inaggrabile) mi attiravano maggiormente quelle composte con farine integrali non ancora perfettamente raffinate, residui di un'era aurea in cui (forse per la dispercezione indotta dall'inevitabile miopia da lontananza temporale) i giochi non fossero ancora fatti e poesia alta e popolare, scritta e orale, tragica e comica, intrattenessero ancora commerci fra loro, si contaminassero e influenzassero a vicenda, prima che la selettività petrarchesca, la prescrittività bembiana e la separatezza crociana erigessero steccati (e recinti) ancora attivi e vigenti, anche nei più insospettabili ambienti. Persino nei contesti più dichiaratamente avanzati capita di respirare un'aria da petrarchismo dell'avanguardia che ne codifica immediatamente le presunte scoperte depotenziandole, consegnandole al gergo di un sempre risorgente neo-poetese. Per non parlare del codice neo-orfico e oracolare oggi dominante i cui ultimi epigoni sembrano più interessati all'autocensura preventiva (anche a livello tematico) che ad un sano sregolamento sensoriale e sonoro. Dell'altro atteggiamento falsomoderato oggi in voga che postula una sorta di monastica vergogna della poesia (tema protonovecentesco abusato quant'altri mai) in nome di una pseudo purezza surgiva (e/o diaristica) che arriva a sfociare in un'autentica "poetica del finto tonto" (ma alla fine inautentica perché il tonto è appunto finto) si dovrebbe altrettanto tacere. Ma visto che non lo si è fatto si potrà aggiungere che a forza di levare, il rischio è che non ci resti più niente (un po' di *poetry pride* non guasterebbe, invece).

La poesia, come le altre arti, di uno scatto in avanti dovrebbe sostanzarsi sempre. Il problema è che questo "avanti" non si sa da che parte stia. Un po' più certa, salvo riletture e ripescaggi postumi sempre possibili o cadute in buchi neri critici, la collocazione spazio-temporale del "dietro". Inevitabile rivolgersi, quindi, per l'*homo sapiens*, la cui dotazione di neuroni a specchio ne fa creatura biologicamente postmoderna, citazionista per statuto genetico, nonostante coloro (incluso lo scrivente) che i neuroni li hanno a specchio sì, ma a specchio deformante.

Alla presunzione del termine "avanguardia" (proveniente peraltro dal "minato" e non simpaticissimo campo semantico militaresco) si preferisce oggi quello di "ricerca" (che tradisce però l'origine e dunque l'ambizione accademica o almeno parauniversitaria). Buono per tutti gli usi e sempre a disposizione (confesso di preferirlo) c'è ancora il buon vecchio "sperimentale" (Pagliarani *docet*), aggettivo la cui derivazione medico-scientifica (maggiormente inclusiva, quindi, rispetto alle alternative separatorie di cui sopra), dotata oltretutto di una sfumatura semantica più umilmente pragmatica che teorica, può suscitare (con modico sforzo immaginativo) l'idea di un poeta che conduca esperimenti usando cavie vive, addirittura umane, che provi cioè su di sé, inoculandosi sostanze potenzialmente tossiche, la maggiore o minore efficacia dei propri intrugli. Con le poesie come resoconti dei fallimenti degli esperimenti.

Tornando alle figure retoriche ricorrenti con sospetta (e dunque non casuale) frequenza, quella della paronomasia (comprensiva del sottogruppo delle figure etimologiche) faceva capolino un po' ovunque. Sia in clausola, dove l'esito assonanzante permetteva, non rinserrando ermeticamente il marchingegno, di lasciare campo libero a felici fraintendimenti ed ambiguità, sia nel corpo stesso del verso risvegliando, tra le parti in causa, ataviche memorie di cuginanza e

consentendo la riattivazione di (presunti?) legami profondi. L'inedita reazione chimica (il magnetismo bislacco) prodotta da questo (e da altri) *escamotage* giustappositivi o metamorfici (il trattamento riservato ai motti, alle frasi idiomatiche e a tutto il campionario di concrezioni ed irrigidimenti di cui ogni lingua è satura) tendeva a "muovere" il testo trasformandolo, facendolo scorrere (come un nodo scorsoio), agevolandone progressivi slittamenti semantici (come il pongo via via diversamente acconciato nei fotogrammi singoli di un'animazione con la tecnica della *stop motion*) e facendolo scivolare da un contesto noto ad uno di estraneità, da una (anch'essa apparente) condizione di conoscenza ad una (psichedelica) di perdita di conoscenza, da una presunzione di sicurezza e di certezza ad una di dubbio, persino di pericolo.

L'efficacia di un testo si giudica dal suo risultato, dall'effetto effettivamente prodotto.

Non condividendo la poetica della meraviglia e dell'illusionismo barocco, pur utilizzando un ampio armamentario effettistico, cercavo di imprimere alle mie cose un effetto ma nel senso tennistico di vibrazione, di rotazione imprevista, di imprevedibilità, di irriducibilità ad un'interpretazione univoca che (sabotando la fallace logica sillogistica di cui il testo si pretendeva portatore) ne moltiplicasse (o almeno biforcasse, sdoppiasse) il dato di realtà, collocandolo in una dimensione altra, aliena, secondaria, verticalizzandolo (non necessariamente in senso ascensionale, anzi), svelandone, a meccanismi aperti e esposti in piena luce, tutti i miseri trucchi e le magagne, al fine, infine, di meravigliare ma in peggio, di deludere.

Ero, evidentemente, per una poetica del disillusionismo preventivo.

Come un prestigiatore al contrario che cominciasse il proprio recital svelando ad uno ad uno (in barba ad ogni deontologia professionale) tutti i trucchi del suo mestiere. Facendo cadere gli assi a terra nell'atto di rimbocarsi le maniche, mostrando gli invisibili fili trasparenti per gli esperimenti di levitazione, rivelando il coniglio (morto) occultato nel doppio fondo del cappello a cilindro e la peretta a spruzzo sotto l'ascella, indicando la vera identità dei complici tra il pubblico, mostrando, specialmente, la reale consistenza dell'oggettistica contenuta nel suo kit da bravo prestigiatore: molle quanto sembrava duro, smussato ciò che si percepiva affilato, comprimibile quello che dall'aspetto si sarebbe detto oltremodo tetragono.

Una poetica di tal fatta sembrerebbe avere a che fare con una qualche forma di ricerca della verità. Strano ma vero. Chi l'avrebbe mai detto.

Al contrario in un'epoca in cui le forme più pervasive d'intrattenimento tendono ad un sempre maggior realismo, avrei detto che alla poesia dovesse competere una sincera professione di falsità. Si pensi al 3D, si pensi ai nuovi formati digitali da 2K e 4K (a quando il ritorno dell'odorama?) che rendono la visione sullo schermo più definita (rendendo superflue le lenti da miopia non severa) del volto sfocato del nostro vicino di poltrona, si pensi ai progressi (tutt'altro che innovativi a livello concettuale) prettamente tecnologici dei videogiochi il cui ambito di sviluppo, da trent'anni a questa parte, sembra ampliarsi esclusivamente in direzione di una maggiore precisione nei dettagli (alle due barrette parallele, bianche su sfondo grigio, del prototipico tennis anni '70, si contrappongono oggi sfavillanti tappeti d'erba digitale, sempre che non si preferisca la terra battuta, su cui è possibile giocare scegliendosi il campione da incarnare, il tipo di racchetta e le condizioni meteorologiche) suggerendo, implicitamente, che la realtà sia una questione di definizione e dunque, alla resa dei conti, una questione quantitativa.

Una finzione sempre più avvolgente, sempre più gratificante, sempre più multisensoriale, sempre più apparentemente interattiva. Fino ad una completa saturazione. Fino a competere con la realtà aumentandola. Fino a sostituirla.

Di fronte a uno scenario di questo genere converrà alla poesia (almeno alla mia) continuare a fare quel che ha sempre fatto, rimanere cioè arte scarna (come antidoto alla saturazione) e sommamente artificiosa, capace di riattivarsi ad ogni lettura (silenziosa o ad alta voce) incidendo nella memoria (e dunque nella coscienza) di chi ne fruisce (se vogliamo che quanto scriviamo sia memorabile, assicuriamoci che sia almeno memorizzabile), in grado di tessere relazioni con arti adiacenti (il teatro e la musica innanzi tutto) per evitare il rischio emofilia (salutari le trasfusioni da corpi altri, perniciose quelle provenienti da troppo stretti parenti). Che seguiti dunque a fare il terzo grado alla lingua con bastone o carota perché confessi (con la tortura dello stivaletto malese,

della goccia o del solletico che sia), che intrattenga rapporti incestuosi con la propria lingua madre rendicontandone, contestualmente, lo stato di salute, che metta nella condizione, ad ogni rilettura, di far provare una specie di non si sa che sia, di far dire: “Non male questa poesia. È quasi un peccato che è mia”.

E ancora, senza la minima pretesa che queste smilze note abbiano valore prescrittivo o assiomatico per chicchessia tranne che per chi le ha redatte (in una sorta d'autocertificazione e nulla più) che non saturi ma alluda, non gratifichi ma frustra, non soddisfi ma metta l'acquilina in bocca, non appaghi ma stimoli, non rassicuri ma inquieti, non carezzi ma pungoli, non comprenda ma senta, non teorizzi ma pratichi, agisca.

Quando si perde il senso, che si accontenti di trovare un ritmo.

“Quando il saggio indica la luna” recita un abusato detto orientale “lo stolto guarda il dito”. Il poeta (questo, almeno, che scrive) si occupi del dito, che non sarà un granchè ma almeno c'è. Il qui presente dito indicativo. Ma va bene anche il medio.

Luigi Socci

SPOOFING

**/discontinuità*

Vorrei parlarvi della discontinuità. Di tutte le zone di buio che attraversiamo. Un treno in pieno giorno entra a luci spente in galleria, il mondo cancellato. Vorrei parlarvi dello stacco nel buio, del non sapere, non poter calcolare il momento della ripresa. Mancano molte pagine, il libro è fallato. Vorrei parlarvi della cecità in cui versiamo, giorni e anni in cui non vediamo letteralmente nulla, tutto trascorre e non ci tocca. Di come non facciamo contatto con il mondo. Vorrei parlarvi del non potere.

Entrano nel campo di luce, lo attraversano, scompaiono. Ritornano a volte, riappaiono. A volte si legano, si ammassano in un punto, si addensano. Vivono tra intervalli di esposizione. Il cono d'ombra, la parte mancante li sovrasta.

Non ha più presa. Non fa più attrito. Perde il contatto. La puntina si alza. Passano molti anni, passano molti volti, non registra nulla. È interrotto. È nel nastro vuoto, è il nastro vuoto.

Parli dell'esperienza. Di questa soluzione di continuità. Ne parli come fosse di un altro. Vivi disgiunto, a una certa distanza parli, senti, vedi.

Non lo sapete. Quando, e quanto si apre. La faglia. Qualcosa l'attraversa, intermittente. Tra un intervallo e l'altro, nel discontinuo, lo avvertite. Aprite gli occhi, anche solo per un attimo. Sentite, toccate qualcosa. Avvertite con chiarezza.

Tutto sciamava. Aspettiamo. Vorremmo parlarvi di questa membrana porosa. Dei fiotti, gli sboccamenti, le infiltrazioni. Di queste invasioni.

**/l'opaco*

La luce visibile e ciò che l'assorbe. Questa condizione di opacità. Le zone impermeabili, il duro minerale. Il pensiero e la sua opacità. Il raggio incidente.

Prendere nota delle densità ottiche di questa membrana.
Muovendosi nell'opaco, nell'interno poroso. Il raggio emergente.

**/fine dell'idea*

L'idea che precede l'atto. Una costellazione apriori. La norma che prescrive. L'intento espressivo. Il senso di una battaglia. Qualcosa che si chiamava poetica.

Qualcosa che si chiamava poetica. Compiacere, dispiacere, pretendere. Camouflage. Un travestimento mimetico, l'orma del branco. Forse autoinganno. Oppure: la poetica come denegazione.

Non sono copie di idee. Se ne scrivono ancora. Sono oggetti del mondo. Non hanno forma concettuale. Usano le idee come mattoni, materiali da costruzione, non come forma.

Dalla poetica di idee, a una pratica di poetica. Incorporata. Incarnata.

Non sono intuizioni. Configurazione sonora, disposizione nello spazio, scansione ritmica, sviluppo nel tempo. Non si risolvono in un istante. Qualcosa assorbe, qualcosa si sfrangia, qualcosa riflette. Qualcosa risulta in una visione perspicua.

Non se ne scrivono per esprimere intenzioni. Resistono alle nostre intenzioni. Se riescono, sfuggono al controllo. Se sopravvivono, è per eterogenesi.

*/lenza

Misurare, annotare, progettare. Tracciare una linea, costruire un profilo, attrarre. Raggiungere un certo gradiente di intensità.

Getta una rete ed è preso alla lenza.

Al culmine il progetto si rovescia. Entra nella faglia. Incontra un'energia altrettanto intensa. È attratto.

*/forma di vita

Si immagini una forma di vita.

Una forma di vita di cui vi è un solo esemplare. Un solo portatore.

Come si potrebbe dividerla? Darne conto?

Una forma di vita eventuale. Possibile. Impossibile.

Un verso l'esibisce.

*/visibile

Adesione all'apparenza. Nonostante la cecità. Far vedere ciò che si lascia vedere. Dentro la discontinuità. In questo vano d'ombra interroga il mondo come immagine.

Fissa il volto lucente del mondo, offerto allo sguardo, a tratti.

Siamo su questa frontiera del visibile. Nella tensione dell'immagine.

Alcuni l'attraversano, voi apparite, scomparite. Nessuno resta.

*/depistaggi

Vorrei parlarvi di questa discontinuità. Di questa frattura nella storia. Di questi frammenti di natura. Di questa faglia interna. Nel tempo, di questo tuo nascere e morire.

Di come cadiamo fuori dalla storia. La nostra, la vostra storia senza continuità. Di questa biologia.

Del volto lucente del mondo, della sua forma, dei suoi inganni.

Delle macchine identitarie che noi siamo. Di algoritmi del senso, immagini metriche del mondo. Di queste biometrie. Queste reti gettate nel mare. Nel discontinuo. A identificare l'ignoto che sta sotto gli occhi.

Di un canto anonimo. Una lacerazione condivisa. Di questa epica dei giorni ordinari. Di giorni e volti che si confondono.

Della frontiera del visibile. Di quanti l'attraversano. Di ciò che segue.

Vorrebbe parlarvi di tutto questo. Ma sappiamo che non conta. Vive sotto copertura. È spoofing. Tenta un depistaggio. Vorresti parlarci di qualcosa che hai dimenticato, che voi saprete meglio di me.

Italo Testa

Ipotizzo che il primo passo di una poetica consista nel risalire alla radice: e cioè a un qualche dolore. O a una qualche felicità, anche se ostinarsi a tentare di esprimere la felicità non ha molto senso, dal momento che, a quanto ricordo, non c'è riuscito nessuno. Forse perché la sofferenza può essere strutturata, ci sono molti modi di soffrire, la modalità della poesia (o del romanzo) è uno dei tanti. Quindi l'origine di una poetica, se così si può chiamare, credo ruoti sempre intorno a un elemento individuale, a una ferita, a qualcosa che è andato storto. La richiesta che mi è stata fatta è di esporre orientamenti e concetti che trovano corpo nel mio lavoro. Soprattutto guardando alla carenza odierna, quanto a poetiche, rispetto a un più glorioso passato. Che cosa, come e perché scrivere?

Sinceramente non avverto alcun impoverimento del dibattito letterario per il semplice motivo che quel dibattito non mi è mai interessato; il che non significa che non mi interessi la letteratura. Trovo semplicemente che il "sostegno" del dibattito letterario ha molto a che fare con i concetti, e molto poco con la creatività. Non mi è mai capitato di essere stata "ispirata" da un dibattito letterario. Mi è sempre capitato di essere stata stimolata da una buona poesia o da un bel romanzo. In una buona poesia o in un bel romanzo c'è qualcosa che permette di entrare in intimità con chi l'ha scritto e con cosa descrive in un modo che – nel dibattito letterario, cioè nel mondo reale – non è proprio possibile. Tuttavia, ciò che apprendo da un uomo, una donna, una famiglia, un contesto inventato poetico o romanzato, spesso è molto più reale di un'amica, un amante, mia madre o i signori che incontro ogni giorno alla fermata dell'autobus. La formazione di uno scrittore è un fatto di talento, disciplina e tecnica, tre cose indispensabili per non lasciare un lettore indifferente. Ecco quindi cosa mi prefiggo quando scrivo: tentare di non lasciare il lettore indifferente. Provocare un lettore, questo è il mio intento. Fargli dire: «Wow! Anch'io ho provato questa cosa qui». La provocazione non è altro che un modo per farsi notare, per toccare qualcuno. Sono riuscito a toccarti? Provocarti? Non lasciarti indifferente, lettore? Ti senti meno solo? Se sì, quello che è certo è che io per prima mi sentirò meno sola. Come ha già detto qualcuno, scrivere è un antidoto contro la solitudine.

Che questo trovi una migliore realizzazione (anche) nella vivacità e nel confronto delle poetiche, è cosa che non ha mai destato in me il minimo interesse. Non quanto invece ritenga necessario il confronto con altri testi, in solitudine, individualmente, in verità provando un lieve fastidio per il confronto pubblico, per i manifesti collettivi, ovvero per tutto ciò che ti costringe a organizzare concettualmente – non creativamente – un sentire. Scrivere è una faccenda tra me, il lettore e altri libri. A titolo di ammenda o espiazione – per la colpa di non essere sensibile all'attuale impoverimento delle poetiche e tanto meno di sentire questo fenomeno come segno di una emancipazione dalla dittatura della teoria – presterò il fianco con un'idea che mi è cara, pensata esclusivamente per il lettore, non per lo scrittore: credo che oggi in Italia la poesia debba essere "semplificata" e la narrativa debba "complicarsi". Tutto ciò sempre nell'ottica che l'arte non deve produrre solo piacere, che si debba pretendere qualche sforzo misurato da parte del lettore e soprattutto tenendo conto del fatto che il lettore non è per niente stupido. Perché proprio quest'ultimo concetto è la causa di un doppio vincolo e pericolo: quello dell'avanguardia (poeti che scrivono solo per poeti) o quello del mainstream (romanzieri ossessionati dal vasto pubblico). Come ha scritto David Foster Wallace, entrambe queste modalità, pur facendosi la guerra, hanno però una cosa in comune: il disprezzo per il lettore. Ecco quindi in che modo, perché e cosa mi occorre per scrivere. Tento di scrivere cercando di non svilire il lettore, devo provocarlo, indicargli i nostri luoghi comuni, il senso del desiderio e della mancanza, la nostra violenza quanto la nostra fragilità, dosare per la sua lettura piacere, sofferenza, noia, negargli consolazioni scontate, pretendere uno sforzo misurato, se mai mi capita di riuscirci. Tento di farmi notare per essere meno sola.

Perché lui sia meno solo.

Mary Barbara Tolusso

«IL POETA È LA PIÙ IMPOETICA DELLE CREATURE». ABOZZO DI POETICA

Avrei desiderato dedicare i testi ordinati in *Con fatica dire fame* (Milano, La Vita Felice, 2014) a Philip Larkin, *The Master of Ordinary* (questo l'epiteto conferitogli da Derek Walcott). Anche io infatti, come il poeta inglese, invoco – inascoltato, beninteso – la musa della mediocrità, e mi riprometto di scrutare con crudezza, ma pietosamente, gli eventi capitali dei nostri spersonalizzanti destini personali: dal lavoro alla scopofilia, alla solitudine, alla noia.

La mia tensione letteraria è tutta qui: affondare coraggiosamente nella vischiosa opacità del quotidiano per distillare momenti di tenerezza (i rari punti di contatto delle nostre vite) e di lirismo autentico, con l'ambizione di tradurre alcune verità esistenziali nel linguaggio del senso comune.

In questo, la folla di necessari numi che mi tutelano include una vasta e vaga zona della poesia realistico-espressivista, che, dalle origini della nostra letteratura, potrebbe arrivare, infittendosi di nomi via via che si attraversa il Novecento, sino al feticismo laterizio di Umberto Fiori. Ma non posso tralasciare altre tradizioni che ho accostato negli ultimi anni, soprattutto quella inglese, di cui ho già evidenziato il mio campione, e quella americana, *in primis* William Carlos Williams: «No ideas but in things».

Ricostruita per sommi capi la mia linea ascendente, in antagonismo netto con tante poetiche ancora oggi in voga, tutte più o meno ermetiche, orfiche, neo-orfiche, neo-neo-avanguardistiche, faccio mia l'affermazione di Giudici, secondo cui «il poeta è la più impoetica delle creature». Volendo pensare poeticamente in un'epoca da cui sono state bandite prima l'immediatezza della poesia e poi la poesia *tout-court*, il poeta non può che riconoscersi impoetico. Un po' come, dopo l'annuncio della morte di Dio, l'uomo occidentale si dichiara ateo.

Mi preme subito chiarire che per me «impoetico» non appartiene al campo semantico di «insipiente», «inelegante» e simili; tutt'altro: rientra semmai in quello di «onesto». Citando Roland Barthes, chiamo «eleganza» la miglior economia possibile dei mezzi a disposizione: la poesia classica – e classici per me sono, ad esempio, Umberto Saba e Vittorio Sereni, entrambi «onesti» e, dunque, impoetici – assorbe l'uno nell'altro con eleganza il contenuto e la forma, non necessariamente armonizzandoli. Al contrario, certo modernismo (con cripticismi e simbolismi annessi) mi sembra ancora divaricato tra la forma (imperdonabilmente sciatta, specie fra i più giovani) e il contenuto (il più delle volte attinto un po' a caso).

La volontà di definire una poetica mi spinge anche a tracciare il mio orizzonte visibile e vivibile: dall'anonimo e scambiabile suburbio dell'*hinterland* mestrino di *Planimetrie* (Castel Maggiore, Book, 1998), allo spazio reale e immaginario di un condominio (meglio: un'*insula*) di *Condòmini e figure* (*Poesia contemporanea, nono quaderno italiano*, Milano, Marcos y Marcos, 2007), infine al corpo disarticolato di una marionetta deperiana dell'ultimo libro. Ne deriva che il mio registro linguistico è assai poco connotato territorialmente (è una scelta che mi distingue dagli antichi sodali dell'«A27», Igor De Marchi e Sebastiano Gatto) e si avvale piuttosto, ma abbastanza di rado, di tecnicismi mutuati dall'edilizia. Semmai, s'incistano qua e là termini obsoleti e/o desueti (la vecchia storia del linguaggio pre- e postgrammaticale).

L'intento della mia scrittura è comunque quello di violare l'intimità domestica, inventando dei surrogati dell'*unheimlich* freudiano, la cui massima espressione è per me rappresentata da Odradek, l'esserino somigliante a un rocchetto piatto di filo a forma di stella che s'accampa nel racconto *Il cruccio del padre di famiglia* di Kafka.

L'attenzione portata al corpo giustifica, invece, l'attributo dato da qualcuno alla mia poesia: «sarcastica», il cui etimo, che mi piace interpretare, rimanda al verbo greco *sarcazo*, «stacco la carne dalle ossa»; un vilipendio che perpetro con la determinazione analitica del chirurgo, nulla concedendo alla contemplazione. Corpo e casa significano allora l'adozione di un punto di vista limitato, uno dei tanti possibili, e l'individuazione di una cornice precisa, al cui interno circoscrivere con esattezza il dominio di alcune esperienze. Senz'altro agiscono in questa direzione le suggestioni derivatemi dalla lettura di poeti quali gli ungheresi Attila József e George

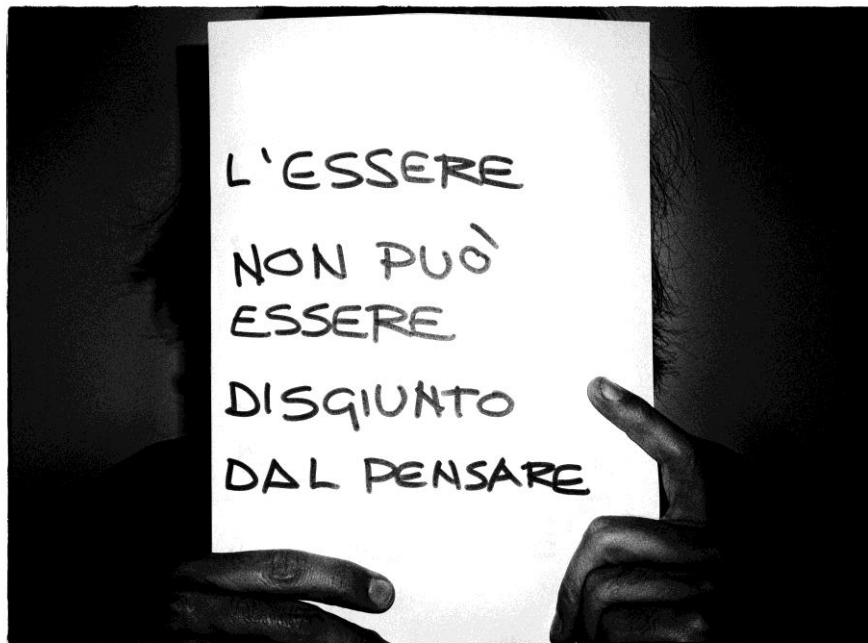
Szirtes (quest'ultimo emigrò in Inghilterra nel 1956), il tedesco Durs Grünbein, l'italiana Anna Maria Carpi; e dalla lunga frequentazione delle pagine di Kerényi, Jesi e Hillman.

Il rischio è rappresentato da un'inevitabile e parossistica autoreferenzialità, che io chiamo «autocannibalismo». Allora cerco di giocare d'ironia e di stornare l'attenzione del lettore altrove, con finali a sorpresa e voli pindarici, secondo la lezione divertita del Palazzeschi più anziano. Ed è, il Palazzeschi degli ultimi libri, il più impoetico tra i poeti che conosco, perché, con spudoratezza e candore, più di altri mette a nudo tutto se stesso.

Giovanni Turra

VENTISEI FOTO CHE CERCANO DI SPIEGARE PERCHÉ SCRIVO QUELLO CHE SCRIVO

PSEUDO GRAMSCI 1

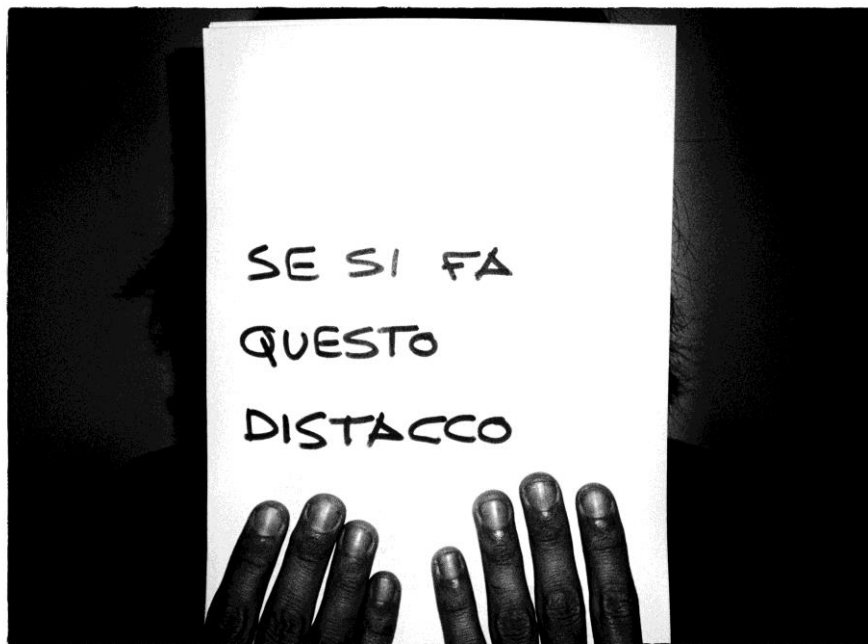


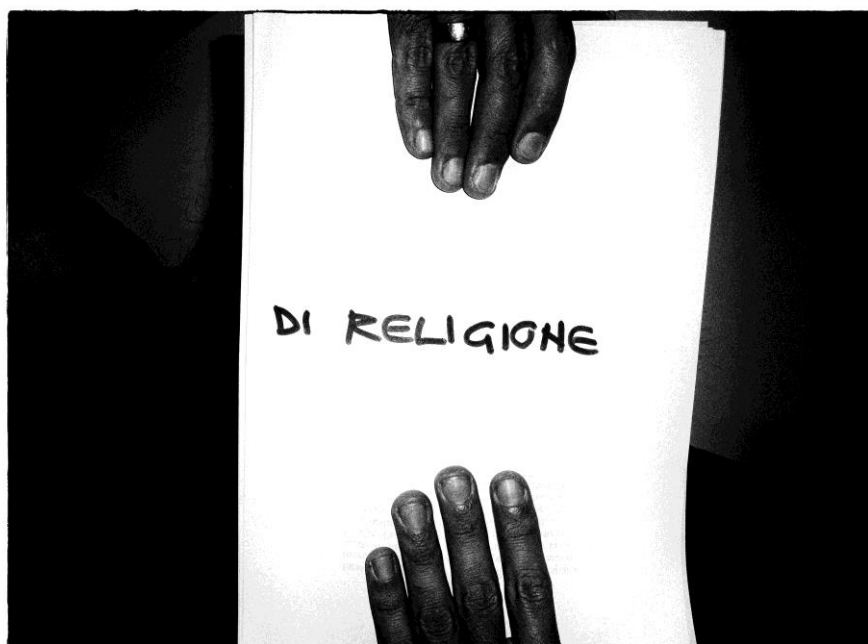


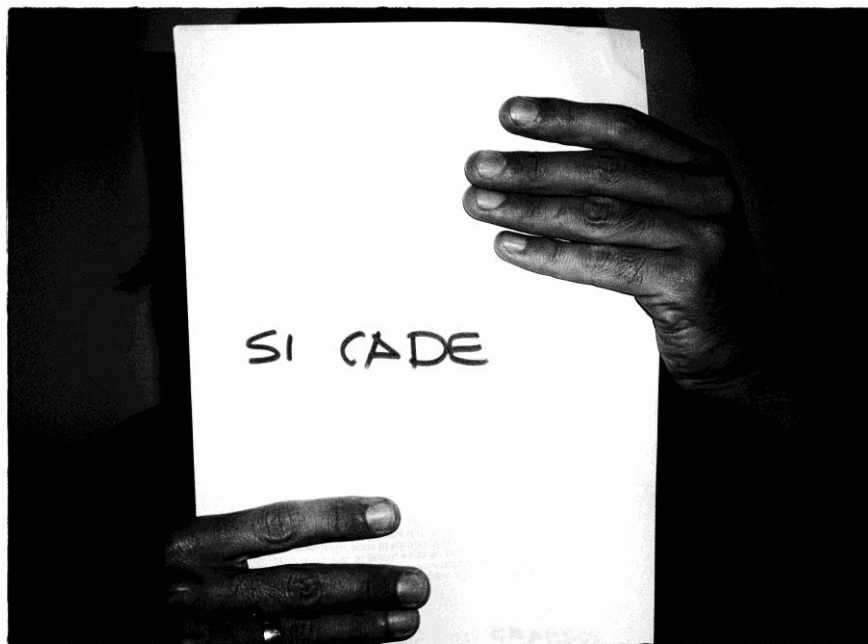
L'ATTIVITA'
NON PUO'
ESSERE
DISGIUNTA
DALLA MATERIA



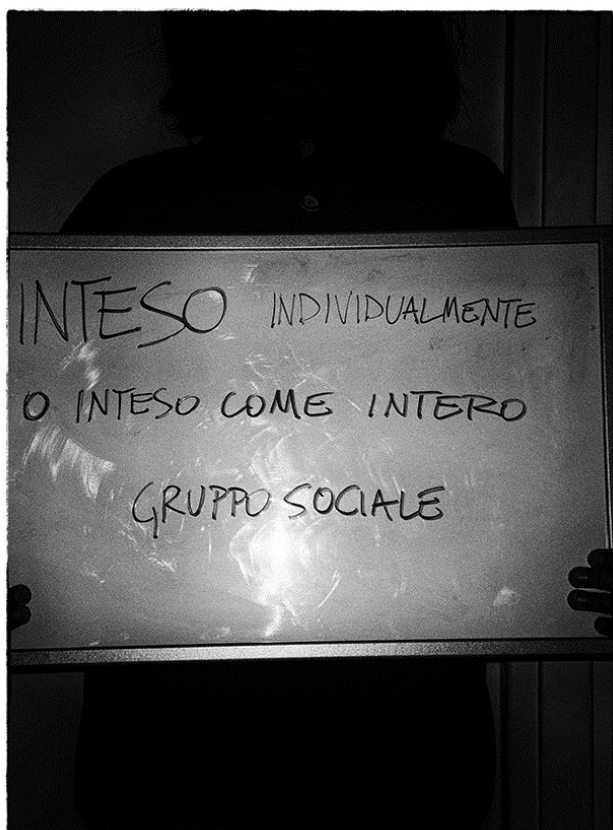
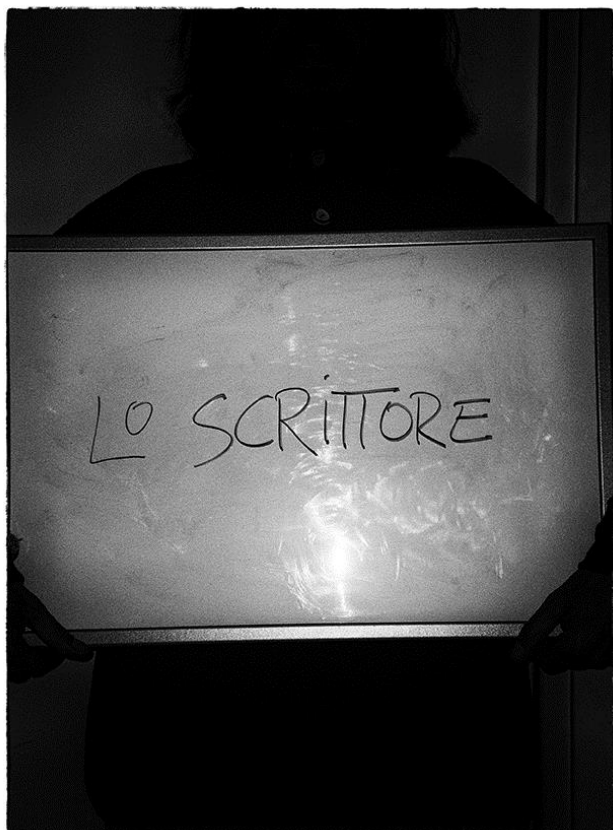
IL SOGGETTO
NON PUO'
ESSERE
DISQUINTO
DALL'OGGETTO

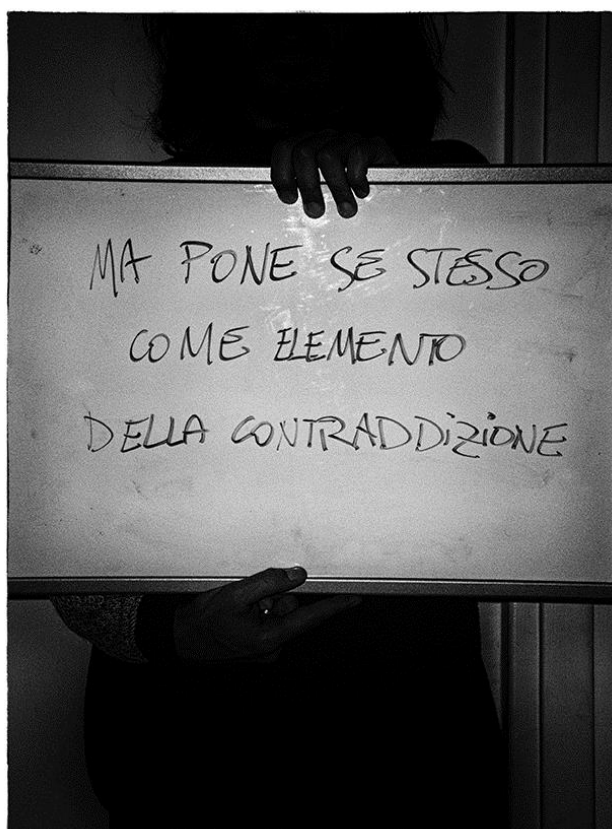


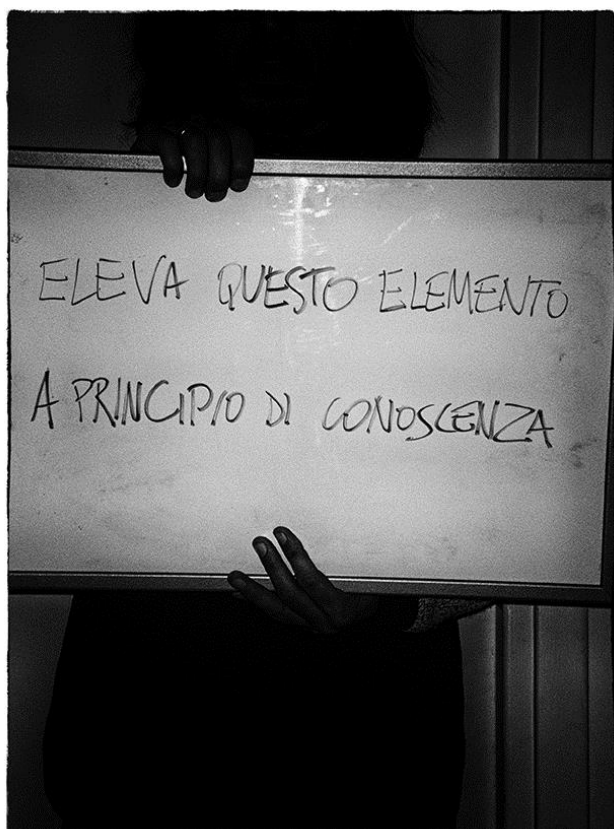




PSEUDO GRAMSCI 2

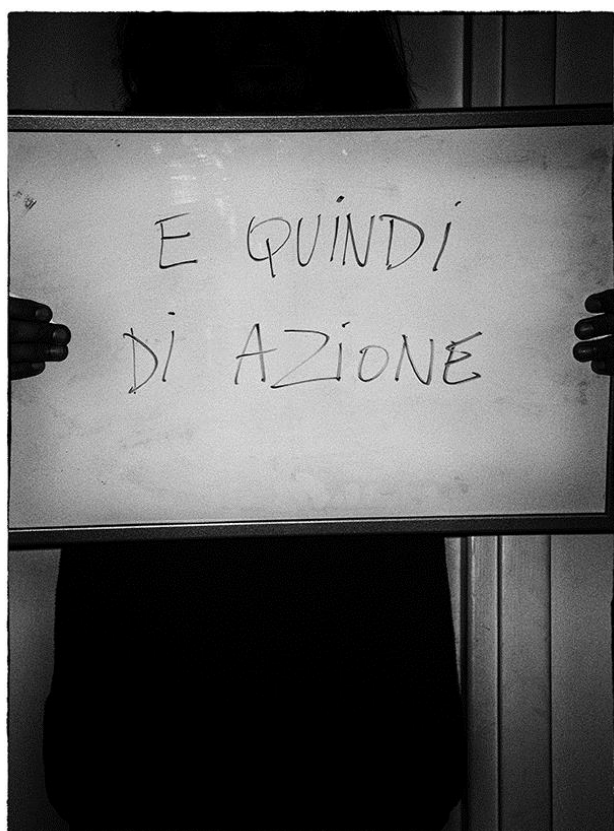






ELEVA QUESTO ELEMENTO

A PRINCIPIO DI CONOSCENZA



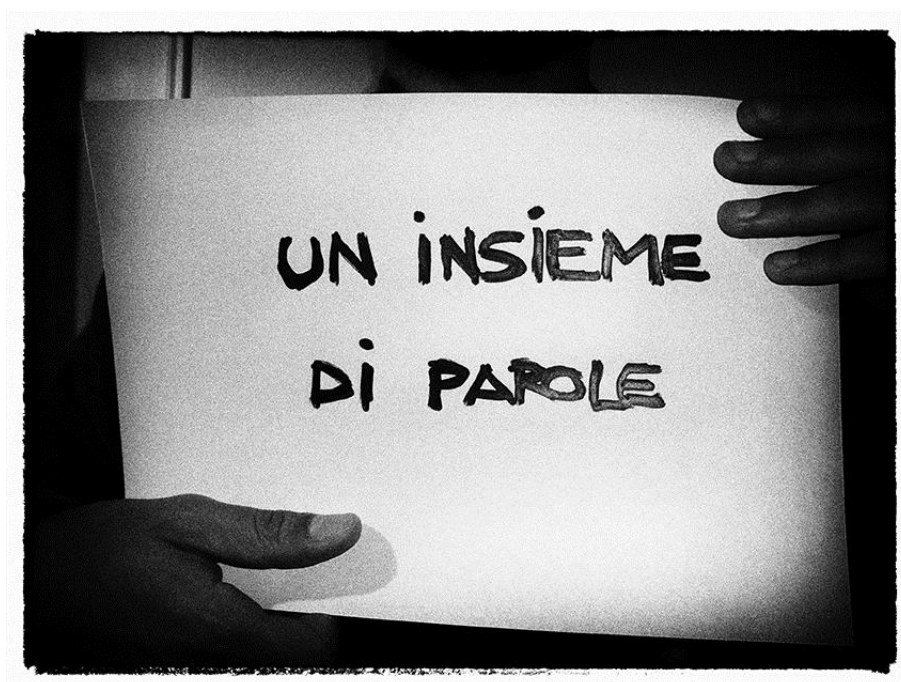
E QUINDI
DI AZIONE

PSEUDO MARX











Michele Zaffarano

NUOVI CRITICI SUL NOVECENTO

SERENI - POETICHE

La prima cosa che mi viene in mente quando penso o leggo Sereni è la parola esperienza. Forse esperienza dell'esistenza, ma credo basti esperienza.

Mi sembra (e non credo di dire nulla di originale, dato che sappiamo molto della sua formazione milanese sotto il magistero di Banfi)(1) che potrei tracciare una linea che connette le varie espressioni di Sereni e chiamare esperienza questa linea.

Meglio: il senso dell'esperienza. L'opera di Sereni, le sue quattro raccolte di poesie, le sue prose narrative e le sue traduzioni, e le sue riflessioni sulla propria e sull'altrui poesia, mi sembrano un percorso coerente diretto al conferimento di senso all'esperienza.

La tematica e il quesito sono centrali negli anni della sua formazione(2). Si incrociano le riflessioni sul *telos* inverso della società occidentale (Husserl), sull'importanza della comunicazione nel definire il sé in quanto essere vivente ed attributore di senso al fenomeno (Jaspers). Emerge una ricerca interiore di senso che viene portato alla luce nel contatto con la coscienza da ambiti intimi, oscuri ed acquorei (Jung).

Credo (niente di originale, ovvio!) che un grande poeta debba essere calato pienamente nel periodo storico in cui vive. Che ne debba comprendere a pieno i crucci e le questioni, e che debba egli stesso farsi produttore di senso anche teoretico, non solo di significanti estetici. Mi sembra che sia questo uno dei motivi, anzi a me sembra l'unico ma mi rendo conto che questa è un'opinione del tutto personale, della sopravvivenza delle grandi opere letterarie (la *Commedia*, i *Fragmenta*, i *Canti* di Leopardi).

Se questo avviene, la lettura dell'opera di questo poeta al di fuori del suo tempo, in un periodo successivo, continua a parlare anche a chi non si occupa di questioni strettamente "letterarie". Penso che diventi acquisizione di senso comunicabile, e gratuitamente.

Sotto la questione della comunicabilità quella etica, pressante in tutto il tragitto umano di Sereni. In numerosi punti emerge la pressione etica, la natura etica del fare poetico. Anche in questo caso, la matrice è storica (la temperie intellettuale degli anni '50-60 in Italia), la risultante ancora attuale.

Etica, comunicazione. Legate dal principio di contraddizione, dall'emergere della figura dell'altro e, conseguentemente, del contrario. Da qui ci spostiamo alla zona più profonda dell'interrogativo sull'esistenza esperita, sul senso più oscuro perché mutevole e indistinto.

Questo senso Sereni l'ha cercato più nei suoi versi che nelle sue prose. Dialogando con interlocutori che (come hanno mostrato Barile, Lonardi, Mengaldo e Testa) possiamo definire tranquillamente come originari, archetipici(3). Le piante, i morti, il viandante, il prigioniero. Il contesto in cui avviene quest'attribuzione di senso è quello liminare, quello in cui l'emergente viene a contatto (ma brevemente, ed in maniera opaca), con la coscienza. Quello del sogno e della visione.

È significativo, mi sembra, che l'origine venga riservata all'espressione poetica, quella depositaria del senso più profondo e problematico, ma anche credo più importante.

Perché ci riporta alla dimensione etica della ricerca sereniana: non si deve fare confusione fra i linguaggi e le tematiche, perché abbiamo la responsabilità del nostro percorso e di quanto comunicheremo al prossimo.

E di come questo verrà comunicato: pur nell'assenza di scritti su questioni formali, e pur nell'interessante silenzio su una delle grandi tematiche dello strutturalismo, il discorso (o il linguaggio), la posizione di Sereni è chiara. ed è quella di un grande classicista. Ogni ambito di indagine ha la sua forma conveniente.

1. *l'esperienza della poesia* (1947)

«La cosa più ardua che si possa chiedere a un poeta è quella di parlare *ex abrupto* della propria poesia o, peggio, della poesia in generale. È, in un certo qual modo, un'operazione irreal e

astratta; un'assunzione brusca di elementi disparati e in fermento, che è impossibile chiamare a raccolta tutt'a un tratto. Se l'idea di poesia che ogni poeta porta con sé fosse raffigurabile in uno specchio, noi vedremo quello specchio assumere di volta in volta tutti i colori possibili, riflettere non un'immagine ma una battaglia di immagini.

Si ripropone, con questo, il carattere dinamico di ogni meditazione sulla poesia: la sua estrema mutevolezza, il suo continuo essere chiamata in causa per scomporsi o ricomporsi, per accogliere o per rifiutare. La vista di un nuovo paesaggio, la lettura d'una pagina che il caso ha aperto un giorno sul tavolo, il suono d'una voce dalla strada bastano a volte per darle una direzione diversa; per costringerla a rivedere tutto da capo.

Può accadere, a chi sia impegnato in un lavoro, che certe sollecitazioni intime vengano improvvisamente a coincidere con sollecitazioni esterne, sulla natura, sul senso e sull'indirizzo di quel lavoro; che anche qui ci si senta chiamati in causa perché qualche dato della propria esperienza sembra intonarsi ai dati di un'esperienza più generale».

L'esperienza è fonte della poesia, e materia che la costituisce. È materia che costituisce il poeta stesso, ed accidente che ne modifica l'esistenza. Ogni meditazione sulla poesia ha «carattere dinamico» perché flusso dinamico è l'esistenza dell'uomo.

L'astrazione porta allo schematismo e non può portare vera acquisizione di senso, perché si risolve in un'irreale congelamento della poesia, che è invece «quell'insieme di errori – se considerati momento per momento – comunque di illusioni o idoli che fanno la sua provvisoria e fluida verità, che costituiscono il suo cibo».

Poesia ed esperienza si incrociano già a quest'altezza nella riflessione sereniana, e l'intreccio non si svolgerà mai. Aggiungerei coscienza come terzo filo, e un passo delle *Lezioni sulla sintesi passiva* di Husserl: «La coscienza è un divenire incessante. Ma non è una mera successione di vissuti, un flusso obiettivo. La coscienza è un divenire incessante in quanto è una costituzione incessante di obiettività nel *progressus* incessante della successione dei livelli. È una storia mai interrotta. E la storia è una costituzione stratificata di formazioni di senso sempre più alte dominate da una teleologia immanente»(4).

Potrei dire così: esperienza del mutevole (e talvolta incomprensibile) senso della nostra esistenza nel suo affiorare progressivo alla nostra coscienza.

«Ci piace pensare al poeta come a un credente che aspetta i segni della grazia, convinto esclusivamente della predestinazione e senza fiducia nel merito che l'operare potrà acquistargli.

[...] Dice, questa forma molto *sui generis* di volontà, che altro non è poi se non ansietà e tensione, tanto più sarò palese e comunicativo, quanto più sarò stato poeta; tanto più apparterrò agli altri e tanto più gli altri si specchieranno in me, quanto più mi verrà fatto di tener fede alla mia scelta, a questa giustificazione che ho dato a me stesso del mio passaggio nel mondo»

Il passo (in forte consonanza con i concetti di fede e di comunicazione espressi dalla riflessione di Jaspers) esprime in maniera semplice un problema molto difficile: la libera accettazione di un'esigenza trascendente da parte di un ente (il soggetto, insomma Sereni) finito e mortale.

Quest'esigenza trascendente è la progressiva e mai conclusa ricerca del senso dell'esistenza, singolare e comunitaria. E questa ricerca si sviluppa attraverso la comunicazione dei significati acquisiti, perché il soggetto stesso, la sua esperienza, viene definendosi veramente solo nel momento del contatto con l'altro.

La posizione del poeta di Luino è coraggiosa perché è lucida, e soprattutto consapevolmente poggia una prospettiva che si presuppone duratura (e a me sembra che questo *deliberate belief* Sereni non l'abbia mai veramente sciolto in nichilismo) su una trama di contraddizioni e mutevolezza.

Molti anni dopo, nel 1975, Sereni ha scritto: «A quella che vedo come tendenza profonda della poesia – diciamo, dell'operare in versi – mi pare corrisponda oggi la sua massima carenza; *non tanto nella facoltà di comunicare quanto piuttosto in quella di accumulare*. [...] Forza

accomunante: cioè la facoltà di raccogliere altri, e se stessi con altri, attorno a qualcosa – e che sopravvive all'interno del lavoro di ognuno, come bisogno o ricerca o nostalgia di presenza senza cui quel lavoro non si darebbe o sarebbe bruciato all'origine» (*Poesia per chi?*)

Qui la dimensione etica della poesia, perché unisce (o dovrebbe riunire) attorno a sé, attorno al senso che essa produce, una comunità di soggetti altri. Che ad essa si avvicinano senza sforzo, nel naturale conseguimento di un significato originario di cui tutti condividono la necessità e la bellezza.

2. *Il silenzio creativo* (1962)

«E non è un caso che il termine “lirica” e l'aggettivo che gli corrisponde siano da tempo, almeno presso alcuni, caduti in disuso. Allo stesso modo non è prodotto del caso (e direi anzi che è salutare) la rinuncia a chiedersi che cosa sia, in assoluto, la poesia. Molto più senso di una simile domanda mi pare abbia l'individuazione di un piano di sviluppo delle emozioni che porti a raffigurare sotto un angolo specifico il rapporto tra esperienza e invenzione. [...]

Programmare una poesia “figurativa”, narrativa, costruttiva, non significa nulla, specie se in opposizione di ipotesi letteraria a una poesia “astratta”, lirica, d'illuminazione. Significa qualcosa, nello sviluppo del lavoro, avvertire un bisogno di figure, di elementi narrativi, di strutture: ritagliarsi un *milieu* socialmente e storicamente, oltre che geograficamente e persino topograficamente, identificabile, in cui trasporre brani e stimoli di vita emotiva individuale, come su un banco di prova delle risorse segrete e ultime di questa, della loro reale vitalità, della loro effettiva capacità di presa»

Fondare la produzione di senso sull'esperienza significa rinunciare alle etichette ed agli schematismi, ed alle riflessioni sul significato intrinseco delle etichette e delle strutture supposte alla base dell'espressione letteraria. Sono diverse le occasioni in cui traspare il fastidio di Sereni nei confronti della metaletteratura. Penso che l'unico testo poetico dedicato da Sereni a questioni di poetica (*I versi*, *Strumenti Umani*) si possa definire come un'invettiva (temperata più che dalla sua eleganza dall'*adeguatio* classica di un registro medio ad una problematica, in fondo, di “media” rilevanza) contro il «discorso sulla poesia» (*Poesia per chi?* 1975).

Non ha senso, dice Sereni, interrogarsi su cosa sia la poesia in assoluto. Non produce senso perché non ha presa sull'esistenza dell'altro, perché con l'altro non comunica e non accomuna.

Ciò che serve, ciò che in qualche modo può essere utile *strumento umano* (si veda il lessico del frammento citato, che porta alcune immagini riconducibili ad un'attività manuale, artigiana: *prodotto, sviluppo del lavoro, ritagliarsi, banco di prova, capacità di presa*) trova la propria utilità nella propria origine: l'emergenza da un istante di viva e reale esperienza, che dall'esperienza trae il frammento di senso che va ad accrescere il patrimonio condiviso.

«Avere ben presenti queste cose significa evitare per quanto possibile di fare dell'invenzione, dei propri collaudati modi inventivi, una formula e un'abitudine, sapere sempre – a rischio d'altri silenzi – che l'angolo utile, il rapporto illuminante non è mai dato, ma è da trovare; e al tempo stesso mettersi in grado di aderire meglio a quanto ha di vario il moto dell'esistenza. E questo è il prezzo della comunicazione»

Il prezzo della comunicazione è la deliberata accettazione del cambiamento come cifra che non cambierà. Con conseguente assenza di certezze a cui ritornare (e rischio di silenzio poetico) perché si accoglie la contraddizione come necessaria.

Nei passi citati si trova un'espressione che, come già notato da D'Alessandro, può aiutare, attraverso le parole di un altro grande poeta del Novecento, a capire l'intensità del pensiero sereniano.

Paul Celan, nel 1960, ricevendo il premio Buchner, ha detto:

«Il poema – dopo tante formulazioni radicali mi concedo ora pure questa – si afferma al margine di se stesso: per poter sussistere esso incessantemente si evoca e si riconduce dal suo Ormai-non-più al suo Pur-sempre.

Ma codesto Pur-sempre non può non essere un parlare. Quindi non un verbo in assoluto e verosimilmente neppure “corrispettivo verbale”.

Bensì linguaggio attualizzato, affrancatosi sotto il segno di un processo individuante, indubbiamente radicale, ma, allo stesso tempo, perennemente consapevole dei limiti che la lingua gli impone, delle possibilità che la lingua gli dischiude.

Codesto Pur-sempre del poema, è chiaro che lo si può ritrovare solo nel poema di colui il quale non dimentica che sta parlando sotto l’angolo d’incidenza della sua propria esistenza, della sua condizione attuale.

E allora il poema sarebbe – ancor più chiaramente – linguaggio, diventato figura, di un singolo individuo – e, nella sua più intima sostanza, presenza e imminenza»(5).

L’angolo di incidenza e l’angolo illuminante: entrambi i poeti parlano di radicare il proprio tragitto (la propria esperienza d’esistenza), di affondarla sul piano universale, di «aderire al vario moto dell’esistenza». Per scavarne il senso originario ed attuale, anzi originario perché attuale.

L’«angolo», sia esso di incidenza o di illuminazione, è immagine individuante: non credo però di un soggetto produttore di senso, quanto di un soggetto cercatore di senso. Un «viandante stupefatto» che si individua «con questo io affrancatosi *qui e in tale modo*»(6), in una ricerca che «almeno nel mio caso, non può fruttare se non riconoscimenti episodici, cioè identificazioni – e autoidentificazioni – parziali e transitorie, è una caccia che non presuppone una preda finale e onnicomprensiva. Vive, se vive, di una contraddizione da cui trapela, a strappi, un originario, vuoi deluso vuoi disatteso vuoi incorrisposto, amore della vita»: così Sereni nel suo *Autoritratto* del 1978.

3. *Targhe per un posteggio auto in un cortile aziendale* (1970)

«Questi impianti di apparenza mortuaria stanno a ridosso di una parete coperta di rampicanti. Da primavera ad autunno è un sollievo guardarla e quando è più fitta di foglie arriva a soffocare quei nomi crocefissi e i paletti vi sprofondano dentro, nel verde nel fulvo nell’oro. [...]

Erbe acque prati alberi – non si saprebbe dire in modo diverso il soprassalto che ci coglie regolarmente a un punto imprecisato dell’inverno sotto la luce cruda di un ufficio, nel corridoio di una metropolitana, rincasando nella nebbia. Questo modo sommario di invocare o di evocare è dell’assetato e del delirante che allude, incapace di spiegarsi meglio, a ben altro che al verde cittadino [...] Ma (debbo ripeterlo con mie parole di una volta) “svetta ancora allo svolto la vecchia pianta | e improvvisa brulica al vento”: come si spiega che ogni ripresa di discorso con l’esistenza, ritorno di vitalità o di fiducia, promessa intermittente che per un attimo si fa visibile e palpabile, elegga preferibilmente un albero a proprio simbolo o metafora?»

Crocefissi, erbe acque prati alberi, assetato e delirante sono tre nuclei significanti profondi, antropologicamente radicati e primitivamente originali: i morti, l’inanimato naturale, il veggente (e con lui il sognatore).

Tematiche come queste sono state da tempo identificate dalla critica come fondanti il sistema poetico del nostro autore. Di recente Enrico Testa ne ha proposto una lettura complessiva molto bella: si tratta, lo parafrasò spero senza perdere troppo, di significanti originari tenuti assieme dalla caratteristica di rappresentare enti liminari, comunque interlocutori deindividuat.

L’io poetico stesso, in quanto veggente o sognatore, risulta ente limbico, deindividuat esso stesso.

Sereni imposta in questi termini la punta più fonda della sua interrogazione del soggetto che parla e scrive, piuttosto che dissolverla nei suoi complessi rapporti con il discorso prodotto o con il

potere che la produce. E così facendo mantiene ancorata l'attività poetica ad una sua radice originaria e profondamente umana.

Seguo ancora Testa, di cui stavolta riporto le parole: «i tre motivi paiono accumulati da un costitutivo statuto misto. [...] Le presenze vegetali hanno sia del realistico che del visionario o, meglio, dell'onirico; [...] i morti [...] non hanno un ruolo stabile: sono piuttosto, etnograficamente ancora, *larve* [...]; la condizione del soggetto, a sua volta, è irriducibile ad un'unica categoria pura: termine di una relazione, interprete del senso di colpa»(7).

È importante osservare che lo statuto misto è ciò che rende il soggetto un soggetto relazionale, che si definisce attraverso la comunicazione e la comunione. Da qui la portata del radicamento al tempo storico e pre-storico del messaggio della poesia di Sereni, e la componente etica ad essa immanente.

Mi sembra infatti che scegliendo di svolgere il proprio discorso su queste trame il poeta di Luino abbia volutamente accolto l'indistinto (lo sporco, potremmo anche dire), come parte fondante dell'esperienza, come fonte sotterranea di senso per la propria esistenza. E come garante, al tempo stesso, della comunicabilità della propria esistenza all'altro, alla ricerca di una reciproca definizione.

«Con le piante è diverso. Diverso è l'impiego metaforico che ne facciamo. Punta in generale alla sostanza e alle essenze, alle strutture, all'essere e al divenire. Avvertiamo in loro più sensibile e visibile l'analogia con le stagioni della vita, della nostra di individui e di quella delle civiltà»

Le piante sono infatti il simbolo dell'eterno mutare delle stagioni, della costante instabilità di ciò che è vivo. Ma anche della speranza nel rinnovarsi della vita.

I morti comunicano il ricordo e indicano un'ulteriore dimensione dell'esistenza con cui dialogare (non sono più vivi ma ancora esistono nella memoria).

Lo stato onirico e di veggenza allontanano la coscienza dal sé, sprofondando nell'oscura interiorità la ricerca propria di ogni individuo e lo portano a contatto con proiezioni archetipiche, possibilmente collettive.

4. *Petrarca, nella sua finzione la sua verità* (1974)

«Analogia a una luce cangiante ottenuta per scorrimento dell'una sull'altra di due lastre diversamente colorate e trasparenti che abbiano dietro sé un'unica fonte luminosa è la sostanza pregiata, l'emanazione trascorrente e variabile della poesia del Petrarca, olio o balsamo o miele o comunque sia stata detta o vogliamo definirla. Tale sostanza - occorre ricordarlo - è fatta di parole e di accenti. Ridotta, per via di contenuti o d'astrazione, alle sue componenti, rivela in sé anche la traccia di quella che sarà in altri la sua ripetitività, la musica facile; e per altro verso la piega mentale derivante dal ricorrente assetto psicologico tra luce e ombra, lo sviluppo e la chiusa d'obbligo sullo scatto di un "ma" espresso o taciuto, un vizio dello spirito, una distorsione stabilizzata»

Due cose noterei su questo pezzo di grande prosa critica. Primo: l'intelligenza della lettura sereniana della poetica del Petrarca. Sereni è stato un grande critico letterario. Ha compreso con finezza e precisione le istanze degli autori di cui si è trovato a commentare l'opera o, come avrebbe detto lui, il lavoro.

L'immagine dei due vetri che colorano la luce emanante dalla lampada rende perfettamente la ricchezza di sfumature, ottenuta attraverso elementi rastremati, che affascina chi legge i *Fragmenta*; il sostanzarsi in «parole ed accenti» del discorso del Petrarca anticipa quanto ora sappiamo della dizione petrarchesca, costruita su nervose microvariazioni prosodiche e sulla giustapposizione tesa del materiale lessicale.

Secondo: «lo scatto d'un "ma"». Sereni scatta sui "ma"(8).

Ed espressioni come «assetto psicologico ricorrente» e «distorsione stabilizzata» possono essere estesi senza traumi ad aspetti anche molto evidenti della poetica sereniana.

C'è, nelle prose critiche di Sereni (così come nelle sue traduzioni), un confronto costante fra l'esperienza di chi legge e il senso depositato dall'esistenza di chi viene letto: la comprensione del significato lasciato in eredità avviene per sovrapposizione d'esperienza ad esperienza, di esistenza ad esistenza.

Introducendo i *Feuillets d'Hypnos*, Sereni scrive: «Vedo la poesia di Char come una continua, varia, autorigenerantesi citazione da un libro nascosto, ove s'intenda per tale la realtà nelle sue successive messe a fuoco, nelle sue versioni avvertite per un attimo autentiche» (*I «Feuillets d'Hypnos»*: 1968).

Su Williams, poeta «artigiano» che si vale «di un angolo di osservazione d'inconsueta ampiezza, da tendere idealmente ai 360 gradi... Quanto risulta, risulta dall'aver dato credito al richiamo, all'invito iniziale, fino a farne l'organismo vivente di cui si diceva, un'esistenza in più fra le esistenze reali, magari contraddetta dalla successiva o collaterale, un volto di più, un movimento di più nella sfera del possibile» (*La musica del deserto*, 1961).

A Sereni interessa il processo di produzione di senso, che chiamiamo, ancora una volta, esperienza. Leggendo e traducendo le opere dei colleghi ripercorre il tratto di cammino da loro percorso per giungere alla forma depositata:

«questo appena citato non è che un esempio della sorte dei versi divenuti emblematici e memorabili, cioè duraturi nella memoria e destinati a coprire lo spazio aperto da emozioni e situazioni che uno ha espresso e che altri rivivono nella propria esperienza emotiva» (*Michelangelo poeta*, 1975).

La convinzione fondamentale è quella che la poesia sia comunicazione di esperienza portatrice di senso. Che questo senso possa creare attorno a sé una comunità che si interroga sulla propria origine, individuale e collettiva. E che le risposte di ognuno si depositino e si sostengano a vicenda, accumulandosi nel tempo in una stratigrafia di intermittenze, contraddizioni e possibilità. Senza promesse di raggiungimento definitivo, perché il possesso dell'essenza è precluso all'esistenza. Ma questa fedeltà all'esperienza, e il tenersi saldamente radicati al proprio originario esistere, sono per Sereni l'unica via per giungere, a tratti, a vedere in cielo la stella variabile che può guidare ogni uomo per qualche tratto della sua propria strada.

Mattia Coppo

Note.

(1) Penso soprattutto a F. D'ALESSANDRO, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2001 e L. BARILE, *Il passato che non passa*, Firenze, Le lettere, 2004.

(2) Per cui, oltre ai già citati volumi di Barile e D'Alessandro, si vedano i due recenti articoli di Davide Colussi, rispettivamente D. COLUSSI, *Primi appunti sulla lingua del Sereni critico*, in E. ESPOSITO (acd) *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Milano, LEDI edizioni, 2014, pp. 281-290 e ID., *Altri appunti sulla lingua del Sereni critico*, «Strumenti critici», XXIX, 2, 2014, pp. 241-56, 2014.

(3) Vedi il già citato L. BARILE, *Il passato che non passa*, ma anche G. LONARDI, *Introduzione a V. Sereni, Il grande amico. Poesie 1935-1981*, commento L. Lenzini, Milano, Rizzoli, 1990; P. V. MENGALDO, *Il solido nulla*, in ID., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno 2013, pp. 185-196 e E. TESTA, *Di alcuni motivi antropologici nella poesia di Sereni*, in E. ESPOSITO (acd) *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Milano, LEDI edizioni, 2014, pp. 30-41.

(4) E. HUSSERL, *Lezioni sulla sintesi passiva*, trad. it. di V. COSTA, a cura di P. SPINICCI, Guerini, Milano, 1992, p. 81.

(5) P. CELAN, *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi, 2008, p. 15.

(6) P. CELAN, *La verità della poesia*, cit., p. 13.

(7) E. TESTA, *Di alcuni motivi antropologici nella poesia di Sereni*, cit., p. 36.

(8) P. V. MENGALDO, *L'edizione critica delle poesie di Sereni*, in Id., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, p. 91.

Tutti i testi di Sereni sono citati da G. RABONI (acd) *V. Sereni, Poesie e prose*, Milano, Mondadori, 2013.

FENOMENOLOGIA DEL RESPIRO. SULLA POETICA DI BERTOLUCCI

*L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre,
Ne fera pas lever mon front de mon pupitre;
Car je serai plongé dans cette volupté
D'évoquer le Printemps avec ma volonté,
De tirer un soleil de mon cœur, et de faire
De mes pensers brûlants une tiède atmosphère.
(Ch. Baudelaire, Paysage)*

*La storia del giardino e della città
non interessa. Non abbiamo tempo
per disegnare le foglie e gli insetti
o sedere alla luce candida
lunghe ore a lavorare.
F. Fortini, Gli alberi*

*Speak now before it is too late, and then hope to go
on speaking until there is nothing more to be said.
Time is running out, after all. Perhaps it is just as
well to put aside your stories for now and try to
examine what it has felt to live inside this body
from the first day you can remember being alive
until this one. A catalogue of sensory data. What
one might call a phenomenology of breathing.
P. Auster, Winter journal*

1.

Per quanti volessero disporsi a condurre un'indagine sulla poetica di Attilio Bertolucci (da qui in poi menzionato con la sola iniziale B) è necessaria un'operazione preliminare: delimitare il *corpus* degli scritti cui attingere le informazioni, confrontandosi con una postura autoriale reticente e allusiva. Il poeta emiliano ha infatti, per tutta la vita, convertito la propria marginalità in una formidabile arma di difesa: mantenendo un atteggiamento riservato e nascosto; limitando al minimo autodichiarazioni e commenti circa le coordinate entro cui situare la propria scrittura e parlando spesso e più volentieri di altri che non di se stesso; esprimendosi, nei pochi casi in cui accettasse di rompere il silenzio, in modo scorciato e ambiguo, in forme discorsive mai chiaramente assertive ma piuttosto narrative, autobiografiche, secondo un procedere frammentario, epigrammatico, spesso figurale. Le notizie si possono ricavare da una serie di scritti ordinabili secondo la distinzione, interna al dominio della consapevolezza artistica, fra poetica *esplicita* e *implicita*(1). I pochi e assai brevi scritti dichiaratamente poetologici sono: *Un po' di luce vera* (PLV)(2), brevissima annotazione premessa ai testi raccolti nei *Lirici nuovi* (1943) di L. Anceschi; la nota d'autore che precede la scelta antologica contenuta nella *Poesia italiana contemporanea* (1950) curata da G. Spagnoletti, la quale cita integralmente PLV aggiungendovi un riposizionamento *a posteriori*; il fondamentale, e più corposo, *Poetica dell'extrasistole* (PE), edito in due tornate a distanza di un quindicennio su *Paragone* (1951; 1966) e poi rifiuto integralmente in *Aritmie*(3). A queste vere e proprie, per quanto *sui generis*, dichiarazioni di poetica, possono essere accostati: il dialogo contenuto nel volume collettivo *Sulla poesia*, nato nell'ambito di un'iniziativa scolastica e orientato in senso prevalentemente formale; i libri-intervista *All'improvviso ricordando* e *Attilio Bertolucci. I giorni di un poeta*, ricchi di annotazioni di gusto e risvolti autobiografici, oltre all'imponente carteggio con l'amico Vittorio Sereni(4). Riguardo al secondo versante, quello implicito, è opportuno distinguere fra quanto appare in controtuce alla lettura dei testi poetici(5) e quanto invece emerge dalle prose, numerosissime, dedicate ad altri poeti e narratori – così come da alcune scelte nel campo della traduzione e della

selezione antologica, evidentissima quella della sua *Poesia straniera del Novecento*(6) – ma anche ad altri codici e linguaggi artistici, come quelli figurativo e cinematografico, ricordando la presenza assidua di B alle lezioni bolognesi di Roberto Longhi e il suo esser stato cinefilo appassionato fin dall'adolescenza con l'amico Pietro Bianchi e il supplente Cesare Zavattini. Le prose giornalistiche, critiche e saggistiche di Bertolucci sono reperibili in diversi volumi fra cui il già citato *Aritmie*(7). Sottoponendo il gruppo dei discorsi indirizzati all'esterno a un procedimento di riuso circolare che li rivolga sull'emittente ne deriva un cortocircuito che illumina parallelismi e consonanze sia con l'accadere verbale delle poesie, sia con le asserzioni autocentrate, onde le parole mostrano il proprio accordo segreto nella coincidenza di fatto fra sorgente e destinatario.

2.

L'argomentazione che segue prende le mosse da una breve analisi della PE, la cui centralità in questa sede discende *in primis* da fattori materiali quali: il titolo (è l'unico scritto designato con l'appellativo di "poetica"); le dimensioni, ampie e quindi funzionali a un grado minore di ellitticità della scrittura; la data d'uscita, visto che gli anni di pubblicazione delle due *tranches* coincidono con l'intervallo entro cui si consuma il salto qualitativo più ingente nel percorso di B. Sono anni di crisi personale (l'esilio volontario a Roma e la separazione momentanea dal nucleo familiare nel 1951, la morte del padre nel 1954 e l'infittirsi della nevrosi fino al tracollo psichico curato con l'elettroshock nel 1958) e di crisi poetica, in cui maturano VI e CL, segnati entrambi da decisivi mutamenti sugli assi tematico, formale e dei generi letterari. Per questa serie di ragioni non è illecito tentare di rintracciare in PE, attestata su una posizione cronologicamente mediana, la giuntura o faglia in cui discendere per comprendere più a fondo questo universo poetico.

Nello stile e nelle modalità discorsive con cui è redatto lo scritto, emergono immediatamente una serie di tratti costitutivi della persona poetica dell'autore. La prosa non ha taglio programmatico né teorico, e non contiene indicazioni precise in merito alle funzioni attribuite alla poesia, alle modalità operative conseguenti, alle scelte tematiche. Tutto è detto in negativo, sul filo di un racconto autodiegetico di sostanza autobiografica, diviso in tre sequenze narrative e completo di episodi insidiosi di non detto.

All'inizio, il narratore presenta il disturbo cardiaco che lo affligge, l'extrasistole, dando conto di un viaggio in treno dall'Emilia in direzione di Milano, durante il quale lo scompenso del battito provoca nel passeggero una momentanea perdita di coscienza, responsabile a sua volta di uno iato temporale dopo il quale il paesaggio fuori dal finestrino appare irrimediabilmente mutato. Nel secondo movimento l'insorgere delle aritmie è connesso in modo esplicito all'atto dello scrivere; più precisamente, esso ne causa l'interruzione spingendo l'autore a cercare sollievo in una passeggiata cittadina, benefica distrazione. La terza sequenza è più estesa, a sua volta articolata in tre sezioni, e coincide con un itinerario memoriale che muove dall'infanzia. Il bisogno della poesia nasce a quell'altezza, come risposta e compenso alla reclusione nel convitto parmense Maria Luigia e al bruciante distacco dalla famiglia; i primi componimenti sono quindi donati dal bambino alla figura, vicaria di quella paterna, dell'istitutore. Si stringe inoltre il rapporto tra corporeità e scrittura, se assieme ai primi tentativi poetici si manifesta un'incipiente tachicardia, solo più tardi doppiata dall'extrasistole. Segue un regesto delle letture significative, divise fra obblighi scolastici (Carducci, Tasso) e prime scoperte autonome (Whitman e il D'Annunzio di *Maia*). La contrapposizione fra questi due nuclei allude a un'alternativa metrica fra risorse tradizionali e verso libero rispetto alla quale il poeta non sceglierà in modo esclusivo, percorrendo in occasioni diverse entrambe le possibilità. Chiude lo scritto la descrizione di un'estate giovanile trascorsa nel podere familiare di Baccanelli, a poca distanza da Parma. Lì, nel protetto spazio domestico, fra gli opposti poli dei primi, perturbanti episodi d'insonnia e della rassicurante ritmicità delle presenze animali (il clamore dei grilli e il canto dell'usignolo), si precisano i tratti di una vocazione ormai personale e fondata sulla coesistenza e l'antitesi di tensioni contrastanti.

Aggiungo soltanto, per anticipare un elemento primario, la completa estraneità di questo lampeggiante racconto di una formazione poetica al contesto storico e culturale, le cui uniche sopravvivenze paiono essere le letture infantili e adolescenziali, descritte metonimicamente

portando lo sguardo sulla fisicità dei loro supporti: «i fogli sottili, facili ad arricciarsi, dell'Universale Sonzogno» e «le pagine intonse delle Laudi», i loro «grevi fogli di Fabriano»(8). Nulla si dice – e sono anni cruciali per la poesia italiana, fra neorealismo, neoavanguardia ed esiti innovativi della terza generazione, gli anni in cui matura una poesia post-lirica e inclusiva che frantuma il ristretto dominio del codice poetico tradizionale – nemmeno del contesto poetico, producendo l'ipotesi di un'impermeabilità del nostro, tutto teso al rinvenimento di una propria verità individuale, maturata nel chiuso dello spazio domestico e mentale.

Ciò che qui interessa mettere a fuoco è, però, la metafora fondativa del testo, evidente fin dal titolo e diffusa nella globalità della sua articolazione. Al centro di esso vi è infatti l'associazione metaforica tra realtà corporea e realtà poetica: il figurante del disturbo cardiaco designa il figurato della scrittura poetica per via di un *tertium comparationis* che non è difficile identificare nella centralità, comune a entrambi, del dato temporale:

[...] ma non è da tutti neppure questa sorta di nevrosi che ti fa assegnare ai servizi sedentari, e mentre parla con te un tale, in treno, ecco non segui più il filo perché un'extrasistole, o peggio una salva nutrita di extrasistoli, ti ha scosso. È stato un attimo, l'interlocutore non se n'è accorto, ma qualche secondo è andato perduto, infatti di là dai vetri non è più [...]

[...] dovevo imboccare la strada aperta e ventosa del verso libero. O quasi. Che mi trascinò via, più tardi, non riuscì mai del tutto a distaccarmene. Lo dimostra la benedetta sospensione dell'extrasistole, nel verso come nel cuore: salutare avvertimento sul fatto che morte e perfezione sono una cosa(9).

La relazione semantica della poesia con l'instabilità del battito, come si evince dai due estratti riportati, riguarda tanto l'ordine tematico (la realtà biografica e il suo legame con l'esperienza temporale) quanto quello formale (il campo delle scelte metriche).

L'alterazione del ritmo cardiaco allegorizza il rapporto che la poesia di B intrattiene con il suo primo referente: il tempo. Come rivelano l'episodio ferroviario al centro della prima sequenza e un passaggio successivo, non riportato, in cui si racconta di come l'extrasistole sia intervenuta in un secondo momento innestandosi sulla tachicardia preesistente e introducendovi delle pause forzate(10), il comportamento del cuore riflette l'oscillazione della scrittura: da un lato essa testimonia, con lo iato rivelato dall'extrasistole, la perdita implicita nel passaggio temporale; dall'altro le si oppone, creando una zona franca in cui l'esistenza possa sopravvivere. In questo senso, forse, il tasso di ambivalenza presente è qui più alto rispetto alla valenza euforica posseduta dall'antecedente letterario diretto di quest'immagine, le proustiane *intermittences du cœur*.

L'aritmia è però anche una metafora metrica, e come tale esprime l'allergia della sensibilità formale dell'autore alle geometrie precostituite, alle strutture derivate dalla mediazione sociale. Per B il metro come istituzione si dissolve nel ritmo inteso come aderenza a una ritmicità soggettiva, affine al battito cardiaco, al pendolo, al respiro(11), al passo di chi scandisce i versi camminando, sul modello dell'amato Wordsworth(12). Ciò non significa però mito dell'immediatezza e ingenuo spontaneismo: la poesia resta un oggetto frutto di un assiduo lavoro artigianale, condotto però secondo regole interne che non rispondono ad alcuna eteronimia(13). Dire che il metro si fisicizza significa attribuire alla poesia la possibilità di una forma corporea, e cioè di una regolarità tendenziale e non effettiva, di una ritmicità che resta percepibile anche quando oscilla; significa fare del testo un corpo pulsante, soggetto alla temporalità. Si capisce allora che la poesia è più un processo che un oggetto, una figura viva, attraversata dal tempo e in rapporto di omologia con l'esistenza umana individuale che ne è la matrice, di cui ella riproduce e doppia il fondamento materico, il corpo, e la sua processualità interna. Ne viene allora un doppio ordine di conseguenze che investe forme e temi della scrittura, entrambi improntati a uno strenuo soggettivismo e insieme alla fedeltà temporale.

Ma qual è l'origine del disturbo cardiaco, e con esso del bisogno quasi fisico di poetare? L'indicazione fondamentale viene dal lessema *nevrosi* utilizzato per indicare l'extrasistole nel primo estratto citato(14), oltre che dal racconto del traumatico distacco infantile. La metafora che

era stata individuata dunque si complica, e l'irregolarità somatica rivela la propria origine psichica, la propria appartenenza al quadro psicopatologico dell'ansia, dove è normale che la sindrome sia accompagnata da disturbi organici tra i quali figurano normalmente tachicardia e altri scompensi cardiaci. Ne deriva l'allargamento dell'originaria terna di lessemi coinvolti nell'intreccio metaforico a un quarto termine, psiche, dove la vita psichica sta insieme alla nevrosi quale suo risvolto patologico.

I quattro elementi messi a fuoco (corporeità, tempo, vita psichica e poesia) costituiscono ciascuno una delle stazioni fondamentali del nostro discorso, all'interno di un movimento che intende: problematizzarli e precisarli nelle loro connotazioni plurime, determinate dall'orizzonte semantico in cui compaiono; superare quell'orizzonte istituendo una serie di connessioni che ridislocano quegli elementi secondo una visione straniante.

3.

Il primo termine che si vuole indagare è la dimensione corporale, macro-ambito ricavato per metonimia dai disturbi cardiaci (tachicardia ed extrasistole) assunti a figurante della poesia nella PE. Di presenza del corpo in B è possibile discorrere seguendo almeno due direzioni, che coincidono in parte ma non del tutto con la bipartizione segnalata da Niva Lorenzini tra un corpo assunto a esplicita risorsa dal serbatoio tematico di un autore e una corporeità matrice di usi linguistici (e segnatamente lessicali) particolari, sorgente e spazio di ricaduta di una parola non separata dalla propria origine materica(15). Il primo di questi vettori riguarda la corporeità, o forse meglio *fisicità* giusta la sua pertinenza non solo umana ma globalmente naturale, come tema, distinguendo però fra un dato tematico intratestuale, visibile ed esplicito, e una presenza tematica extra-testuale, antropologica e interna a una più complessa *weltanschauung* sottesa ai processi di sedimentazione testuale.

I corpi fatti oggetto di rappresentazione sono numerosi e nello stesso tempo ossessivi, visto l'alto tasso dei ritorni. Spiccano per frequenza quelli: dei famigliari, tra cui quello della compagna, desiderato e studiato amorosamente nelle sue trasformazioni(16); quelli animali, fra i quali i domestici passerai, trattati come figure umane fin da LC(17), e nella CL il fedele spaniel Flush, corpo-feticcio della madre morta; quelli vegetali delle gaggie, spesso *nude*, e delle viole annunciatrici della primavera; quello della terra, osservato con la perizia non del tutto scomparsa di chi resta un figlio di medio-alta borghesia agraria, spazzato e percosso dagli agenti atmosferici, vestito dal manto umido delle foglie morte nella stagione autunnale, indurito dalla siccità durante l'estate; infine quelli inanimati, il mobilio e i muri dello spazio domestico(18), gli attrezzi abbandonati e gli oggetti d'arte e d'antiquariato come tele, bauli e antichi libri, materie e forme saggiate con attenzione da occhi e mani pazienti. Si tratta di un mondo costituito essenzialmente di corpi, intesi come realtà estese e percepibili, destinate tutte a esaurirsi e a scomparire ma al contempo vive e pulsanti, la cui *quidditas* è quella caducità che insieme li garantisce e li mina. Come tale esso comporta una precisa disposizione gnoseologica, fondata sul primato della sensorialità e della percezione. E dunque largo a suoni e profumi (ma spesso filtrati dentro le stanze da una finestra lasciata aperta, ovattati per una lunga distanza) ma anzitutto a linee e colori, se in B il senso dominante fin dagli esordi è la vista, anche nella forma interna della visione onirica o della *rêverie*. Così, l'esperienza raramente supera i confini, ristretti domestici eppure infinite volte percorsi, del proprio campo visivo; la poesia partecipa qualcosa che coincide con ciò che il soggetto può osservare, o meglio con quanto ne ha già impressionato la retina. All'interno della stessa sfera spicca la registrazione della luce, cui il poeta attende con fedeltà costante, inseguendone i mutamenti durante il giorno e l'anno, le minime variazioni che di ora in ora intervengono a modificare la superficie celeste e l'aspetto delle presenze corporali che affollano lo scenario domestico. Il legame più forte di B con la lezione impressionista del *plein air*(19) sta forse proprio nella volontà di apprendere e fissare i movimenti della luce, il loro trapasso repentino affidato alla dinamica degli avverbi temporali (*già, ormai*) o l'apparenza eterna, lunghissima di alcuni tramonti, crepuscoli e mattini vissuti nell'inazione fino a sentire in maniera parossisticamente intensa il mero svolgimento temporale. Emerge, dal registro svolto sin qui,

l'adesione a una forma storica di materialismo, fondata sul primato ontologico di una dimensione corporale da declinare come matericità solcata dal tempo biologico. Essa coincide con una gnoseologia della percezione prima di tutto visiva tesa a ricalcare l'esistente, il "vero" coincidendo con l'esattezza raggiunta nella registrazione del fenomeno. Ricordando però che un dubbio radicale investe le «parvenze»(20), ogni volta, ancora, irripetibili e già svanite nel momento in cui l'occhio ne fissa i contorni e la mente dona il nome, mai del tutto se stesse ma sempre parzialmente alienate, esseri in fuga abitati dalla morte.

Resta da considerare il fondamento nascosto del processo percettivo, ovvero il corpo del locutore e le sue modalità rappresentative, allargando per quanto possibile il discorso a ciò che esse ci dicono riguardo allo statuto del soggetto poetico. Tre sono gli elementi che appaiono degni di particolare considerazione: l'insistenza sul motivo della malattia; la metafora del dissanguamento, immagine-chiave di VI(21) che investe fra gli altri il corpo stesso dell'io(22); la posizione assunta dal corpo, fra passività contemplante e nascondimento di sé. Il frequente ritorno della malattia, a partire dai sommovimenti cardiaci al centro della PE(23), non comporta soltanto l'esibizione della fragilità e debolezza corporali ma soprattutto la constatazione che il corpo ormai non può che affidare le proprie speranze di salute a una psiche più o meno dolorante. Il travaglio che mina la stabilità somatica è sempre in B parte di una sintomatologia di origine psichica, e forse non esiste, nella frammentazione dell'integrità soggettiva – portato fondamentale della lezione psicoanalitica – possibilità di una vera sanità del corpo, e il soggetto – affine allo zanzottiano *corpo-psiche*(24) – è condannato alla scissione. Venendo poi alla metafora del dissanguamento, essa costituisce la manifestazione più evidente del "sentimento del tempo" ossessivamente disforico che è cifra di VI(25). Ha quindi portata universale, e colpisce solo incidentalmente il soggetto dell'enunciazione. Pure, la scelta stessa del figurante e l'occasionale applicazione dello stesso al corpo di chi pronuncia dolorosamente l'attestazione e insieme l'esorcismo di quella perdita in corso, valgono come indizi di un organismo sentito nel proprio inarrestabile disfacimento, insieme presente e in via di assentarsi da sé(26). Infine, se si osservano gli atteggiamenti tenuti dal corpo dell'io, riscontriamo: l'irrequietezza di un passeggiatore ansioso sempre più incapace di ultimare il proprio *tour du propriétaire*(27) e tendente alla pendolarità e all'occultamento di sé(28); la passività contemplante del *voyeur*, dello spettatore ritroso che partecipa in modo indiretto agli eventi attraverso la sola registrazione visiva, producendo fantasmi interiori ma rimanendo inerte rispetto all'azione concreta(29). La combinazione di questi elementi, pannelli diversi di un unico polittico della debolezza soggettiva, con altri che pertengono alle modalità discorsive e linguistiche, produce però un singolare compromesso, dove la fragilità si congiunge a una riserva di forza individuale possibile per il nevrotico, «divino egoista» cui allude Sereni(30). Se è vero infatti che il personaggio-io appare fragile preda delle proprie pulsioni centrifughe, consegnato ai tormenti della psiche e alla conseguente instabilità del corpo, immobilizzato in un ruolo passivo, quasi di comprimario, il soggetto non cede terreno rispetto a un'impostazione del discorso ancora saldamente monologica e monolingvistica, così come nei confronti di una situazione fondamentale, infinitamente ripetuta, che rimane lirica: l'individuo che osserva e riflette, si concentra sulle ricadute interiori degli accadimenti esterni, ricerca e replica i propri traumi, ricorda e immagina, così che il vero argomento della poesia altri non è che se stesso(31). La posizione storica di B sembra qui riflettere il dato anagrafico, o meglio la data di pubblicazione delle prime raccolte, che ha il potere di collocarlo in uno spazio bianco tra seconda e terza generazione poetica(32). Così esso appare, in virtù di un soggetto indebolito ma ancora votato a una pretesa di universalità come a una dizione individuale forte, lievemente attardato rispetto ai coetanei Luzi, Sereni, Caproni e tra le ultime, paradossali espressioni di un retaggio lirico in senso stretto e cioè romantico(33).

La centralità ontologica e conoscitiva dell'elemento corporale si ripercuote sui testi poetici cagionando l'insorgere di alcuni fenomeni linguistici che ne rappresentano il correlativo formale, secondo varie forme di dipendenza. Si tratta di due procedimenti insieme affini e antitetici, in opera entrambi sul piano delle strutture sintattiche. A margine va ricordato che l'investimento stilistico dell'emiliano privilegia sempre la sintassi (e il suo rapporto con la serie metrica) a

discapito delle risorse lessicali, assunte in forma quasi ingenua dall'italiano della conversazione colta e attestate su una *medietas* priva di punte espressive ma costantemente sollecitata o, musicalmente, *stressata*(34) dagli slittamenti attivi nella disposizione.

Negli esordi di S e FN si rinviene un largo uso di strutture nominali: tipicamente si tratta del nesso sostantivo più subordinata relativa – *Settembre* (S), vv. 5-6: «fresca erba / su cui volano farfalle»; *Notte* (S), vv. 2-3: «lunga veste che appena ti allarghi / sui fianchi»; *Torrente* (S), v. 13: «E quel mulino che si vede e non si vede»; *Lamento di Massimo Odio* (S), vv. 4-6: «teneri cieli / che l'occhio mio con sì deserta gioia / scorge e saluta» – oppure di moduli patetici come il vocativo, in crescita nelle raccolte successive: «O fredde mani di Wanda / amiche timide del fuoco / fiorite di rossori / mani dolci a stringersi» (*Le mani di Wanda*, FN, vv. 1-4). Contestualmente tale sintassi va riferita, oltre che al tipo discorsivo della descrizione, all'atto di un soggetto che contempla. Essa riguarda la presentazione di uno o più enti coinvolti nel processo visivo e colloca al centro della scena l'oggetto osservato donandogli fissità e consistenza. Si potrebbe parlare di una sintassi ostensiva o pittorica, intesa come descrizione dei fenomeni e funzionale alla figurazione precisa di quanto è assunto a oggetto della rappresentazione. Inoltre, una costruzione siffatta esclude la marca linguistica della temporalità, il verbo, e si inserisce in enunciati che collocano i loro referenti fuori dal tempo come spesso anche dallo stato di veglia, nei territori del sogno, della fantasticheria e del ricordo(35).

Il quadro muta sensibilmente in VI, tanto nel rapporto corporeità-sintassi quanto nella relazione fra quel nesso e una temporalità ormai connotata tragicamente. Qui non si tratta più di mettere in scena dei corpi immobili, descrivendoli nei loro rapporti spaziali secondo un procedimento affine per molti versi al gesto della pittura e alla staticità del quadro, ma piuttosto di una vera e propria *sintassi dello sguardo inquieto*. Molti testi di VI esibiscono una situazione di oltranza sintattica che la critica si è provata a descrivere con varie metafore(36), e i cui principi costruttivi sono forse riassumibili nella coppia giustapposizione-incassamento. Per il primo termine risulta fondamentale l'indebolimento, talvolta fino alla scomparsa, della segnaletica interpuntiva, parzialmente rimpiazzata dall'ambiguo limite versale, che solo in certi casi funziona da interruttore logico, altrove da pausa di respiro e cesura piuttosto musicale, ritmica, che logico-sintattica, convalidando effetti di ambiguità già presenti nella *dispositio* non scandita dei membri; per il secondo invece, ci si trova di fronte a una sintassi spiraliforme e verticalizzata, fondata sulla ripetizione ossessiva degli stessi moduli subordinanti (relative attributive, gerundiali, participiali) e sintagmi circostanziali (soprattutto di luogo e tempo). La sintassi realizza così una dinamica affastellante, una tendenza al cumulo dei referenti e al disordine cognitivo, apparentemente priva di criteri regolatori sul piano semantico. Sono sufficienti due soli esempi:

L'appartamento è al quinto piano e
gli usignoli e i merli dalle piante della clinica –
pini e cipressi neri come antracite e più giù
mandorli ormai sfioventi dei loro piccoli fiori
bianchi e peri appena dalla notte laccati
di rosso e ancora più in basso quasi a statura
d'uomo arbusti diversi in verdi diversi chiari
o aggrondati come per un diverso sentire –
dalle piante della clinica gli usignoli e i merli
[...]

(26 marzo, vv. 1-9)

Non potrebbe esservi la spossatezza di un giorno
sul finire, il vino alzato contro i raggi
trafiggenti le pupille di chi osa guardare
e guai a lui che conoscerà le città

in fiamme oltre le foreste familiari
ignari gli uccelli intenti a godere la luce

estrema dalle cupole dei castagni e anche
ignari gli ultimi abitanti di queste

plaghe benedette dall'abbandono, vecchia
con raccolti stecchi ormai inutili se non
per accendere esorcismi dove il sentiero esce
all'aperto e sul suo nastro indistinto
c'è già chi si trova in vista delle case,

è un ragazzo con del rosso indosso
di cui l'aria limpida poco prima
di scurire propaga il fischio tenuto
lunguissimo perché è l'ultima volta?
(*Così sul finire*, vv. 1-17)

La sintassi cerca di stipare nel breve spazio del testo poetico quanti più frammenti possibili di realtà, strappandoli a un tempo rapitore e minaccioso, a quel sanguinamento diffuso che significa la promessa di un morte certa e più che imminente, già annidata nelle cose stesse, e responsabile del tremito che incrina la voce lirica. La radice di questo processo linguistico sta allora forse nella replica di un gesto: lo svariare compulsivo dello sguardo nel tentativo di captare una porzione di reale eccedente la normalità percettiva. Il soggetto rovescia la propria immobilità in una serie velocissima di scatti oculari, secondo l'idea che sia possibile convertire la sequenzialità del processo scopico in simultaneità.

4.

Il fulcro esistenziale e conseguentemente tematico è rappresentato in B dalla soggezione alla temporalità, ovvero dalla deperibilità intrinseca alla sostanza di tutti gli enti, capace di annullarne le differenze specifiche in nome della comune appartenenza a un orizzonte caduco. Quale che sia l'atteggiamento, mutevole lungo la diacronia, di fronte a questo primato, non cambia l'effettiva persistenza di una *weltanschauung* incardinata alla sfera temporale – intendendo quest'ultima quale secondo termine di quel materialismo sensoriale e naturalistico il cui primo polo spetta alla corporalità. I numerosi e diversi corpi che appaiono nei testi dell'autore sorgono tutti dal medesimo fondale dinamico, la loro esistenza non essendo in fin dei conti che il breve intervallo nel quale essi si staccano da quello sfondo e acquisiscono visibilità e concretezza, per poi riprecipitarsi in esso; essi (oggetti non esclusi) si caricano di segni e cicatrici, e vivono nell'intermittenza di una pulsazione che è segnale dell'istanza della morte entro l'esistenza lungo tutta la sua durata. Riconosciuta la presenza di questo substrato, sorgono però ulteriori interrogativi circa: lo statuto del tempo e il ventaglio delle sue connotazioni, da rilevare sul filo di una serie di contrasti binari; le eventuali modificazioni diacroniche di questo statuto, così come degli atteggiamenti tenuti dalla persona poetica nei riguardi della dimensione temporale. Come per il tema della fisicità, sarà praticato un moto altalenante fra testi poetici ed extratesto (individuale e quindi psichico, ma anche storico-sociale).

Giudicando i testi, si impone all'attenzione, fin dalle prove iniziali, la rilevanza del tempo biologico e il suo essere complementare all'assenza del tempo storico. Esso appare distinto in due accezioni: a) come tempo naturale, stagionale e giornaliero, manifestato primariamente dal variare della luce solare e dai fenomeni atmosferici, e segnato dalla ciclicità; b) come tempo lineare dell'esistenza, proprio non solo della sfera antropologica ma della realtà corporea tutta, animale vegetale e inanimata, e che coinvolge in prima battuta l'io stesso nel duplice ruolo di oggetto e soggetto percettivo di questo fluire. Questo secondo asse temporale convive e s'incista nel primo, onde la ciclicità è fin da subito mischiata alla linearità, il ritorno più apparente che reale, l'ora e la luce sempre diverse, uniche, sostanzialmente irripetibili. Per dare un solo esempio della qualità strutturale e quindi invariante di questa persistenza basterà osservare, in S: l'alta frequenza di titoli stagionali o riferiti alle fasi del giorno e al tempo atmosferico (*Mattino, Settembre, Mattino*

d'autunno, Notte, Ottobre, Nubi, Inverno, Risveglio), che rende evidente la volontà autoriale di fornire per ogni componimento l'esatta collocazione temporale; l'assoluta centralità di un testo come *Vita*, che testimonia la coesistenza delle due diverse temporalità e anticipa il motivo del dissanguamento, testimoniando una precoce coscienza della propria dolorosa mortalità (vv. 4-11):

Schiariscono l'albe,
cadono i giorni, maturi,
nelle luci infuocate dei tramonti.
Come un ruscello
è mia vita, e continuamente
si disperde.
Un giorno
sarà tutto disperso(37).

Come il campo del visibile a occhio nudo esauriva l'esperienza percettiva e conoscitiva di B, così l'essere in dominante del tempo biologico, naturale e vissuto, postula come sua controparte la negazione del dato storico e una concentrazione pressoché assoluta sulla sola sfera individuale e familiare della vita privata. E questa assenza resta un fatto costante per una poesia e una vita che sussistono per via d'una separazione radicale da quanto fora la propria marginalità, convertita in isolamento necessario e fruttuoso da un soggetto nevrotico ed egoista, tenacemente ancorato allo spazio domestico, all'appartata vita agricola, alla micro-società provinciale parmense, come è tenacemente impermeabile ai morsi della storia anche per privilegio di classe. Così la dimensione politica e prima collettiva resta una presenza negata, un concentrato di negatività rispetto al quale allestire difese e fughe, a vari livelli. La prima di queste ripetute, costanti evasioni è garantita proprio dalla cultura (e in essa dalla poesia), assunta in qualità di feticcio anti-storico secondo una dinamica diffusa e capillare fra gli intellettuali italiani durante il ventennio e rubricata da Cataldi sotto l'etichetta di: «ideologizzazione della cultura»(38). Di fronte alla barbarie fascista e della società di massa, o meglio, senza ideologismi, di fronte alla cancellazione di uno spazio destinato al dibattito pubblico e alla mediazione intellettuale, agli scrittori fra cui B non resta che ripiegare sulla «cultura per la cultura»(39), risolvendo i conflitti e proiettando i valori rinnegati dal contesto politico del regime entro il dominio estetico. Crolla la tensione a forare la barriera tra letterario e sociopolitico attiva nella temperie avanguardista, tra futuristi e vociani, e lo scrittore concentra le proprie energie sull'elaborazione di uno stile, di un linguaggio, di una poetica. Questo atteggiamento, trasversale nel contesto inter-bellico, comporta però una pluralità di gesti non tutti equivalenti, come testimoniano ad esempio le differenze che intercorrono, nel medesimo ambiente fiorentino, fra la spinta utopica del gruppo dei solariani e l'ermetismo di ascendenza cattolica. B sceglie, complice la propria vicenda psichica individuale, la strada del ripiegamento intimistico e di una concezione dell'arte come luogo della libertà soggettiva.

L'esclusione dell'orizzonte storico, evidente nell'assenza di questo piano temporale dalla quasi totalità delle poesie(40), trova un'ultima paradossale conferma nell'ipercorrettismo (nel senso di una presenza tardiva, eccessiva e tendenziosa) testimoniato da un episodio della CL (capp. XL-XLIV). Dopo l'8 settembre 1943, il protagonista A, fino a quel momento riparatosi nel podere familiare grazie all'assegnazione ai servizi sedentari ottenuta per ragioni mediche, decide di rifugiarsi con la famiglia nella casa paterna di Casarola, sull'Appennino emiliano. Convinto di essere al sicuro, si trova però a dover fronteggiare il rastrellamento SS condotto dal maresciallo Kesserling nel maggio '44. Decide allora di condurre una piccola spedizione di compaesani fuggiaschi sul vicino monte Navert, per poi tornare al paese una volta scampato il pericolo immediato(41). Al di là del fatto biografico narrato, della cui veridicità storica non occorre dubitare, ciò che colpisce è il modo in cui la CL, nei versi e nei correlati *argumenta*, presenta il ruolo e l'atteggiamento del protagonista rispetto agli eventi:

A. scopre in sé qualità da lui mai prima sospettate: è ora il capo di una piccola comunità smarrita; pare meritargli per il dominio dei nervi, di solito in lui fragilissimo, per la rapidità

delle decisioni. Vuole sì salvare la piccola famiglia, ma vuole, unitamente, salvare anche gli altri. Il suo proverbiale se pur mite egoismo, pienamente, per la prima volta vinto.

A. [...] decide di tornare a casa. Con grandissimi rischi per *lui*; ma era giusto farlo perché gli invasori in arrivo dalla Toscanella avanzando mitragliavano nelle macchie, senza scegliere il bersaglio(42).

Emerge l'ombra di un complesso di colpa a lungo taciuto, rispetto al quale si tenta surrettiziamente un riscatto pur nella consapevolezza, evidente nel tono marcato e rivendicativo con cui sono presentati gli eventi, della sua impossibilità effettiva. Il sentimento della colpa storica avvicina *in extremis* B a Sereni, per il quale il nodo della mancata partecipazione agli eventi cruciali della storia è una costante di lungo periodo(43).

Condotto sin qui il discorso sulle invarianti, segue una ripartizione delle opere fondata sul mutare della semantica temporale(44).

Un primo blocco, seppur non perfettamente unitario, è costituito da S e FN. La già notata frequenza di titoli a vocazione temporale (valida anche per FN: *Fuochi in novembre*, *Primavera*, *Sera*, *La notte d'ottobre*, *Ottobre*, *Il vento di febbraio*, *Paese d'inverno*) non deve ingannare: se è vero che ogni poesia è riferita a una circostanza stagionale o a un'ora diurna o notturna, questo posizionamento rimane spesso ciò che si potrebbe dire un dato esterno, una cornice ininfluyente su quanto avviene entro il testo. In S e FN il *set* esclusivo dei componimenti è l'elemento naturale. L'io sembra assumere la postura immobile del contemplante e ciò determina un assetto formale statico, evidente nel largo uso di sintassi nominale e di versi a spinta sintattica. Frequente è l'uscita del soggetto dallo stato di veglia in direzione del sogno, della *rêverie*, del ricordo d'infanzia e in generale di stati di semi-coscienza che comportano una sospensione del flusso temporale(45). Va nello stesso senso la presenza di motivi e toni fiabeschi, e così anche il fitto impiego di personificazioni di enti naturali, con effetti di giocoso e infantile onirismo. In generale, si ha come l'impressione che il tempo risulti bloccato e rimosso, fissato da un'atmosfera rarefatta e svagata che ne attenua il pulsare fino al silenzio. In FN, per cui nel complesso resta valido quanto detto sin qui, è da segnalare la comparsa di un singolare nesso tra futuro e passato. In testi come *La rosa bianca*, *Ifigenia*, *Fuochi in novembre*(46) si allude al sopravvenire del tempo futuro come a una possibilità di esplicita sopravvivenza del momento presente attraverso l'anamnesi: «I ragazzi corrono intorno / al fuoco [...] / smemorati, [...] / Per molto tempo si ricorderanno / con gioia / dei fuochi accesi in novembre» (*Fuochi in novembre*, vv. 9-17). Lo slittamento del presente in direzione del futuro (fino alla morte esplicita) consente l'ingresso della porzione di esistenza ormai scomparsa nei domini mentali della memoria e dell'immaginazione, garantendo a quello stesso evento la durata tendenzialmente infinita del pensiero e della rievocazione. In questo legame paradossale per cui vive più a lungo solo ciò che scompare non è difficile vedere un trasparente doppio della scrittura poetica secondo B, intesa come redenzione del tempo vissuto in uno spazio altro, conservativo, ma possibile solo dopo la perdita.

LC e TC corrispondono, fra loro leggermente scalati, a una fase di transizione, e marcano entrambi la comparsa di un nuovo, più vivo sentimento del tempo, visibile nell'intreccio di due fenomeni di segno contrario. Si precisa e si accresce la presenza di un flusso temporale sentito disforicamente dall'io come perdita e minaccia di cancellazione, evidente nell'insistenza sui temi della morte e dell'accadere presente che non ritornerà(47), come da certe spie lessicali presaghe di futuro(48). All'opposto, compare un tempo familiare, intimo e amoroso, dotato di una peculiare lentezza e monotonia, cui certo contribuisce la raggiunta stabilità sentimentale(49). Entrambe queste dimensioni dicono l'insorgere di una percezione più intensa del presente, come se la temporalità passasse dallo sfondo al primo piano, dall'ingenuità alla riflessione, in un processo di svelamento e disopacizzazione che conduce a una più consapevole dinamica di oscillazione psicologica, tra dolore e accettazione, lode e terrore. Così recita *Fine stagione* (LC), vv. 5-6: «Gli anni sono in me / illuminati e tristi». Rientra in questa presa di coscienza anche il venire in

superficie della contrapposizione fra tempo mentale interno e tempo oggettivo dell'essere, tanto pacifico il primo quanto l'altro tramato d'incertezza e conduttore d'ansia(50).

La pendolarità psicologica di fronte alla caducità che in LC e TC restava contenuta entro un'unica compagine (nel macrotesto come nei singoli componimenti) subisce negli anni successivi una radicalizzazione che, con l'addensamento di entrambi gli elementi, conduce alla loro sostanziale anche se non assoluta cesura testuale. Frutto di questa polarizzazione sono due opere che si differenziano anche nella scelta del genere letterario: la silloge lirica VI e il "romanzo in versi" semi-autobiografico CL. Se nella prima giganteggia l'ossessione per la perdita, all'opposto la scelta di sdipanare un lungo racconto che abbia per materia la vita personale dell'autore, solo vagamente dissimulata in modi autofinzionali, instaura con il tempo vissuto e la dimensione propriamente narrativa della durata un rapporto più euforico e costruttivo, secondo una volontà imitativa o emulativa rispetto alla temporalità assimilabile all'assunto che guida il progetto ricorriano di *Temps et récit*: «esiste tra l'attività di raccontare una storia e il carattere temporale dell'esistenza una correlazione che non è puramente accidentale, ma presenta una forma di necessità transculturale»(51).

L'insopprimibilità del fattore temporale comporta, riguardo alla forma, anzitutto il rilievo di un'invariante operativa riassumibile nel monito della PE che «morte e perfezione sono una cosa». Ciò significa che il testo viene concepito dall'autore in modo dinamico e aperto, oggettivamente tramato di tempo nel senso di alieno da griglie predeterminate. Di qui la tendenza a evitare la serialità e a fare di ogni progetto costruttivo un *unicum*, come quella a tralasciare moduli perfettamente compiuti nel senso della circolarità e dell'iterazione, opponendo al ritorno degli elementi l'imprevedibilità della loro dislocazione.

Al di sopra di questa costante però, i mutamenti registrati sull'asse tematico vanno di pari passo con un diverso grado di "temporalizzazione" delle strutture formali, per cui una coscienza più viva della temporalità giunge a infondere nei testi un'intenzione mimetica che ha il suo apice all'altezza di VI e CL. Le due opere della maturità si dividono il campo: la lirica sceglie di scandagliare la dimensione dell'attualità, mentre il romanzo s'impegna a restituire la durata. In VI, luogo della rivolta contro la perdita, è la sintassi, come già visto, a subire le maggiori sollecitazioni stilistiche. Il precario accumulo di membri giustapposti e subordinate implicite, unito al collasso dell'interpunzione, al predominio di un verso lungo asintattico, dominato da forti inarcature, cui si mischia un trattamento altrettanto alogico dei comparti strofici (fra tutti la quartina) nei quali viene di fatto colato come in un stampo un discorso tendenzialmente ininterrotto: tutto ciò comprova una volontà di dilatare l'attimo e in questo il tentativo di generare attraverso la scrittura un attrito che resista alla morte, in bilico fra accertamento di uno sfacelo già compiuto e tentata redenzione. Nella CL invece, pur nella netta differenza delle sue due sezioni metriche(52), è replicata un'identica serie di gesti costruttivi tesi a mimare il flusso ordinario e variabile dell'esistenza rappresentata. Si comprende in questo senso il predominio di alcune combinazioni metrico-sintattiche che garantiscono la fusione intersversale, l'apertura e l'intreccio dei segmenti metrici attraverso un calcolato utilizzo di pause sintattiche ed *enjambement*, e al contempo l'esclusione di soluzioni più estremistiche come quelle attive in VI, come decisione di non compromettere la continuità e la leggibilità della narrazione.

5.

Vi è un terzo lessema che, nel mondo cognitivo e poetico di B, risulta intrecciato stabilmente ai domini del corpo e del tempo, e senza il quale la loro comprensione è destinata a rimanere incerta e parziale: psiche. Freudianamente, la nascita della coscienza coincide con l'allontanamento dal primo oggetto d'amore, il corpo materno, nel corso del quale l'incipiente soggettività del figlio si stacca da uno stato misto di sonno-veglia fondato in larga parte proprio sull'indistinzione fisica fra la madre e il bambino; l'io è dunque l'esito di una dolorosa esperienza di distacco(53). Allo stesso modo, la vita psichica ha il proprio cardine e la propria cesura nel sorgere della percezione temporale: lo spazio-tempo è un'esperienza che appartiene alla coscienza, mentre l'inconscio vive eternamente fuori dal flusso temporale, consegnato alla dinamica della ripetizione(54).

L'attitudine di B rispetto al tempo, oscillante tra lucida e gioiosa testimonianza da un lato e rifiuto dall'altro, è da questo punto di vista la prima spia di una condizione psichica non risolta. Inoltre, lo spoglio condotto sui testi poetici, con un occhio sempre fisso alla PE, offre una serie di spie utili a chiarire tanto lo stato psichico del soggetto quanto la relazione tra la nascita del «male» poetico(55) e questa particolare complessione psicologica.

Il motivo dell'*ansia* compare esplicitamente in LC, per acquisire nuova e più urgente risonanza in TC, dove il termine ricorre insieme al più vago *dolore* e alla più esplicita *nevrosi*; le occorrenze, come ci si può facilmente attendere, si moltiplicano in VI(56). Ma è nella CL che l'*ansia* si accampa al centro della rappresentazione, per assurgere a vero e proprio filo conduttore della narrazione, di modo che è possibile definire quest'ultima come il romanzo, oltre che di un artista, di un nevrotico – e così, anche se nelle consuete forme allusive, risulta presentata dallo stesso autore(57). Fin dai primi capitoli, densi di memorie proustiane per quanto attiene al racconto della fragilità infantile e dei primi moti di fuga ingenerati nel fanciullo dallo scontro con la realtà, assistiamo al cammino denso d'inciampi di una psiche esposta al rischio della malattia. Così il cap. X s'intitola *Come nasce l'ansia*, l'XI è dedicato al trauma del distacco familiare (con conseguente nascita della poesia), nel XIII e nel XIV è esplicitamente menzionata l'*angoscia*, così come più avanti si racconta della pleurite difensiva messa in atto contro il distacco dalla compagna N. (cap. XXIX), oltre che della già nota *nevrosi cardiaca* delle extrasistoli, la quale consente di evitare una seconda separazione congiunta al servizio militare (capp. XXX e XXXIX).

Il collegamento tra poesia e sofferenza (intesa in senso neutro come sovra-sollecitazione) psichica è tematizzato dall'autore in due scritti poetologici: la già analizzata PE e PLV, dove un doppio riferimento alla vita infantile lega insieme «estasi» e «crisi»(58). Esso trova poi un'ulteriore conferma nella trama, come nella struttura profonda e nell'intrico delle finalità ad essa sottese, della CL; a quel nesso corrispondono l'inizio del destino del protagonista-autore e la scarto formale più evidente del poema. Per situare in modo corretto questo rapporto, è necessario ancora una volta fare il nome di Freud, riferendosi al suo scritto *Il poeta e la fantasia*(59), dove è affrontato il tema dei rapporti fra gioco, *rêverie* e creazione poetica. L'attività poetica, per Freud, ha infatti in comune con l'esperienza del sogno ad occhi aperti la sostituzione, nella vita adulta, delle possibilità offerte dal gioco infantile, con il quale il fanciullo «si costituisce un suo proprio mondo o, meglio, dà a suo piacere un nuovo assetto alle cose del suo mondo». Partendo dal fatto che tutte e tre queste azioni rappresentano la possibilità di un appagamento illusorio del desiderio, fantasia e poesia apportano però alla vita adulta il sentimento della colpa e della vergogna: perché si evita di agire nella vita reale, e perché ci si dispone talvolta, nel corso di questi stati di sospensione coscienziale, a soddisfare desideri proibiti. La concezione poetica di B si colloca precisamente al centro di una siffatta costellazione semantica, per la quale essa nasce, nel chiuso delle mura collegiali, come creazione immaginaria di una presenza negata, quella dei famigliari. Considerando questa funzione di compenso, confermata ed estesa a partire da quell'iniziale nucleo traumatico, si comprende inoltre più facilmente l'idea, diffusa in B, di una poesia come vizio o colpa, così come il suo essere farmaco e conforto individuale, per il singolo come per l'umanità nel suo complesso se essa riflette una condizione propriamente antropologica(60).

6.

Ci si avvicina alle conclusioni, e tentiamo di tirare i fili al fine di comporre una figura per quanto possibile unitaria della poetica del nostro. In particolare, giunti a questo punto, ciò che interessa è restringere il versante *fondativo* o *generale* (Cataldi) della stessa, inteso anche come riflesso o modellizzazione di una più ampia visione del mondo. La strada prescelta è quella che passa attraverso l'identificazione delle funzioni o finalità assegnate in modo più o meno conscio ed esplicito alla scrittura poetica, ciascuna relativa a una diversa sfera d'incidenza. Le tre dominanti tematiche individuate (tempo, corpo, psiche) sono qui riattivate e intessono con quelle stesse funzioni una trama di richiami e influenze.

Il primato della temporalità, parallelo a quello di una spazialità circolare o pendolare, rende ragione anche dello sviluppo interno, sugli assi tematico e dei generi letterari, della poesia

bertolucciana. Quella di B è infatti una scrittura che cresce verticalmente, a differenza di quella di molti dei suoi compagni di strada, come ad esempio Luzi o Sereni (o Montale e Pasolini alla svolta del 1971, su posizioni lontane e però simili negli esiti). Essa si avvita su se stessa anzitutto perché approfondisce *ad libitum* un'assai ristretta rosa di temi, ritornando ossessivamente a rimescolare gli stessi tre o quattro variabili elementi(61): il volgere del tempo giornaliero, atmosferico, stagionale, il paesaggio, il sogno e la *rêverie*, l'insonnia e la nevrosi, l'amore coniugale, la paternità, i gesti domestici, cittadini, agricoli di una quotidianità rituale.

La poesia risulta temporalmente orientata anche sul piano della scelta dei generi letterari, col progressivo affermarsi del modo narrativo accanto a quello lirico, imperante all'inizio. Oltre alla scelta di praticare la narrazione in versi, tale spostamento di tipologia discorsiva è evidente nella gestione narrativa di alcuni testi di VI come nel progressivo allungarsi dei componimenti(62).

All'egemonia temporale è connessa la prima funzione poetica rintracciata, la quale risente in maniera decisiva del magistero proustiano, assimilato dal vorace lettore B negli anni dell'adolescenza(63). La poesia è per l'autore, fin da subito, una formidabile arma imbracciata contro la morte, giocando essa un ruolo di opposizione allo sfacelo in bilico fra il valore eternante assegnato al manufatto artistico sin dalla classicità (l'oraziano *Exegi monumentum aequae perennius*) e il novecentesco recupero del tempo perduto. Scrivere significa istituire una realtà seconda, uno spazio altro dove sospendere l'ansia per la fuga dei *realia* e garantire a quegli stessi fenomeni una possibilità di sopravvivenza che bilanci la loro scomparsa effettiva con un'esistenza vicaria nel dominio della rappresentazione verbale, certo più debole ma vantaggiosamente sottratta all'irripetibilità. E questo rimane vero sempre, da S, dove in *Assenza* si legge la lapidaria sentenza: «Assenza, / più vera presenza» (vv. 1-2), alle affannate rincorse oculari di VI, responsabili di testi colmi fino allo straripamento di frammenti di realtà fisica, fino all'ardimentoso progetto della CL, per cui il poeta ha affermato, citando Proust con edipico compiacimento, di aver scritto: «*Perché la mamma non muoia*. Anch'io voglio che non muoia, voglio vederla viva: voglio vederla guidare la pistoiesia, eccetera»(64); e che si potrebbe considerare a buon diritto come il tentativo di salvare tutta la propria esistenza fisica e psichica.

Parlando dello statuto della temporalità, era emersa una netta frattura fra tempo biologico e privato (presente) e tempo storico e collettivo (assente), cui si connettevano l'assunzione del recinto domestico a limite spaziale pressoché invalicabile (le mura di casa e le siepi circostanti l'abitazione, fino ai più lontani confini della proprietà agricola) e la limitazione dell'esperienza al campo del concretamente visibile. Un quadro siffatto, dove il ciclo vitale è interamente compendiato nelle sue fasi fondamentali entro lo spazio che si irradia dal centro reale e simbolico della *camera da letto*, postula il ricorso a un termine esplicitamente fatto proprio dallo stesso B: idillio(65); specificando che in questo caso di idillio si deve e non ci si può limitare a parlare, essendo questa dimensione costitutivamente confermata e negata. Infatti, se la parola comporta, scrostata del suo significato etimologico, il riferimento all'idealizzazione della vita agreste, connotata come sede di un'esistenza per lo più contemplativa, lontana dalle tensioni della lotta politica e degli altri grandi conflitti sociali, dalle bufere della Storia – o anche solo l'insieme di questi attributi in assenza del referente originario – l'appartenenza di B a questo dominio risulta esplicita, e non limitata al solo scenario integralmente campestre di S, FN, CI. Se però alla separatezza dai conflitti inter-umani si associa l'idea di una vita quieta, di una assoluta tranquillità di sentimenti e occupazioni, il dubbio che travaglia dall'interno ogni angolo del piccolo mondo bertolucciano – il dubbio, cioè, della sua inesistenza, come della vanità dei propri artifici magici e scongiuri(66) – non può che sconfessare questa idealità. Il contemplante, ritroso B, rinchiuso nel guscio della propria interiorità, persona separata dai destini generali, tenta fino all'ultimo un idillio la cui esistenza gli è necessaria nella stessa misura in cui non può essere certo che sia un fatto reale. Ciononostante è proprio per questo egli vi resta fedele.

A questo proposito, ai fini di una corretta valutazione della differenza specifica dell'emiliano, può essere utile indagare un motivo comune a molta poesia del Novecento non solo italiano: la finestra; e comparare il trattamento di questa immagine tra B, Franco Fortini e Giovanni Raboni(67). L'archetipo moderno è quasi certamente nella baudelairiana *Paysage*, primo

componimento dei *Tableaux Parisiens* nelle *Fleurs du mal*(68), dove emerge in modo chiaro la differenza di connotazione fra interno (euforico, luogo dell'immaginazione e della poesia, sottratto alle limitazioni materiali) ed esterno (torbido, violento, agitato dalla tempesta storica). In Italia invece, il precedente più significativo è nel primo Montale (*Nuove stanze, La bufera*). Cornice che permette la vista e al contempo protegge, la finestra è da intendersi come allegoria della separazione (dell'intellettuale, dello scrittore) dal caos della realtà storico-sociale e, in subordine, di quella esistenziale. Ciò che muta nell'identità di questo «motivo dell'esclusione»(69) è l'atteggiamento dello scrivente rispetto a questa *epoché*, costitutiva per molti versi dell'attività secondaria e riflessa, verbalmente filtrata, del poeta (montalianamente *la forma di vita di chi veramente non vive*). In altre parole, un certo grado di adesione all'idillio è consustanziale alla funzione poetica con però variazioni anche sostanziali che dipendono dal contesto ideologico individuale. In Fortini, la finestra è una costante di lunga durata, che compare in associazione esplicita al nome "idillio" a partire da *Questo muro (Agli dèi della mattinata*, vv. 2-5): «La mattinata si affina nella stanza tranquilla. / [...] Sono felice della pioggia. O dei inesistenti, / proteggete l'idillio, vi prego». Tutto vero, ma, significativamente, le divinità domestiche incaricate di salvaguardare quel nucleo intimo di calore non esistono, la richiesta loro rivolta è paradossale e lascia trapelare sotto traccia un ammonimento di segno opposto, così come altrove la tentazione idillica (spesso incarnata in momenti contemplativi rivolti a scenari naturali) è posta solo a patto di essere poi sconfessata(70). Si capisce allora che la finestra resta presente, la separazione è costitutiva dell'arte e significa per l'autore privilegio di classe, allontanamento dalla prassi, colpa storica, ma al tempo stesso promessa di futuro, uso straniato del linguaggio che rimanda alla possibilità di un uso formale della vita; la finestra, così posta, configura una situazione dialettica. In Raboni la contraddizione è simile ma più sbilanciata verso il momento negativo, e il superamento della cornice in direzione della realtà è invocato fin da subito come inizio di una ricerca poetica più autentica. Il testo cui fare riferimento è una prosa, *Autoritratto 1977*(71), nel quale Raboni si prova a rintracciare il movente originario della propria tensione alla poesia, e lo ritrova appunto nella finestra, «osservatorio difesissimo e trasparente» attraverso il quale il fanciullo apprende il piacere della contemplazione e della distanza, la possibilità di ricostruire *in absentia* la vita senza subirne la violenza costitutiva. In maniera significativa però, la seconda e più vera nascita della poesia di Raboni coincide con la negazione di quell'orizzonte protetto e con l'immersione della vita individuale e della poesia nel magma storico, secondo una poetica detta dell'inclusività o «transitività» (Zucco) in cui riveste un ruolo fondamentale la mediazione poundiana. Per l'emiliano il discorso si fa più complesso e sfumato, anche se fin da subito si constata una più profonda necessità dell'oggetto, congiunta a un'opposta (rispetto agli altri due) e mai rinnegata adesione all'idillio della vita privata e familiare. La finestra, per un recluso volontario entro le proprie stanze quale è B, svolge una funzione irrinunciabile di filtro, permettendo insieme il contatto e la separazione. Essa protegge e allontana dal mondo esterno, analoga in questo alla già menzionata siepe, e in più trattiene e conserva nello spazio del rito domestico l'esistenza di una serie di referenti, facendosi in questa connessione di distanza e presenza garantita dalla visibilità simile a un altro oggetto, lo specchio(72). Ma d'altra parte, la lezione impressionista mai dimenticata assegna a quella cornice il compito di lasciare che la luce entri nella camera, insegnando agli occhi e alle pareti il mutare continuo dello spettro cromatico. Essa è il limite invalicabile e però poroso per mezzo del quale lacerti sensoriali provenienti da fuori giungono ovattati a vivificare, intorbidandolo, il silenzio dello spazio interno; ma va detto che ciò che riesce a entrare sono solo voci, rumori, odori e forme luminose della vita quotidiana e del vicino e conosciuto ambiente agricolo o cittadino; è negato ancora una volta l'ingresso della Storia.

La finestra esibisce presso B un maggior grado di necessità e di ambivalenza rispetto ai due casi già visti. Essa da un lato rappresenta l'emblema univoco di una separazione dal moto storico che non viene mai meno. Rispetto a questo schiacciamento della vita nello spazio privato però, essa allude all'oggettiva permeabilità della sfera domestica rispetto: al principio di realtà; ai limiti biologici dell'esistenza umana. Ciò che del mondo esterno riesce a entrare alimenta ed esaurisce

insieme l'esperienza del soggetto. In questo la finestra riassume quell'antitesi fra testimonianza e rifiuto così tante volte intravista, e con essa la condizione di chi è «felice / della solitudine e d'ogni avvenimento / che ne spezzi la fitta trama egoista» (VI, *Una lettera a Franco Giovanelli*, vv. 32-34).

La primazia della dimensione corporale e dell'esperienza visibile, l'attenzione ossessiva alla terrestrità della vita umana e animale, la predilezione per il quotidiano, il domestico, il rituale fuori e contro l'orizzonte storico, rimandano a una contrapposizione netta fra due coppie concettuali: individuo-natura e storia-società. Sulla scorta del romanticismo insulare rappresentato da Wordsworth e dal suo gemello pittorico Constable, restauratore del «paradiso perduto» della natura in opposizione alla durezza della sopravvenuta civiltà industriale(73), con in più l'apporto degli impressionisti francesi (soprattutto Monet e Renoir) e della loro spinta in direzione della verità fisica del colore secondo il mimetismo dell'*en plein air*, B elabora un proprio rapporto con la nozione di verità dell'arte. Pare, da una serie di testimonianze attinte tanto dalle prose critiche quanto dalle poesie, che detta verità risieda in un legame a tre membri fra: la libertà spirituale dell'individuo, fuori dai dettami di scuole e correnti e rispettando i soli doveri di un'assoluta sincerità con se stessi, in un percorso appartato di ascolto e approfondimento delle profondità del sé(74); una fedeltà quasi fotografica nella resa verbale del mondo corporeo e visibile(75); la capacità straniante della scrittura, in grado di resuscitare il *mistero* implicito nella quotidianità(76). Si tratterebbe quindi di un fermo valore attribuito all'autocoscienza delle prerogative individuali e alla capacità di produrre un manufatto autentico a partire dall'irripetibilità del singolo (palese l'influsso dell'originalità romantica), e insieme alla capacità di rinsaldare il rapporto, ormai perduto nella modernità, fra individuo e ambiente naturale, riscoprendo la propria appartenenza a un comune orizzonte ontologico. In questo senso però, la poesia, e l'arte in generale, aderisce davvero a una finalità idillica, o più precisamente *consolatoria* nei confronti della collettività umana. Essa coincide con la fabbricazione di «miti»(77) che possano risarcire illusoriamente l'umanità di una condizione vitale alienata e violenta, oppressa dalla modernizzazione e dai conflitti sociali. A questo proposito va ricordato il componimento *Per Ottavio Ricci*, scritto in occasione della morte dell'ex-allievo partigiano, e le dichiarazioni fatte dall'autore in merito all'uccisione del giovane Giacomo Ulivi, fucilato durante la resistenza. Quest'ultimo avrebbe infatti trovato consolazione, nelle ultimissime ore prima dell'esecuzione, nel tentativo di rammemorare e riscrivere una poesia del nostro (*Insonnia*, FN)(78). Da questo fatto B si spingerebbe a trarre una prova della non inutilità della poesia di fronte alla violenza storica, in nome della possibilità residuale di alleviare una sofferenza in sé inestinguibile: quella costitutiva in ogni tempo dell'inclusione dell'uomo nella trascendenza oggettiva del reale. Per comprendere più a fondo questo legame tra poesia, illusione e sofferenza la dimensione collettiva va però saldata a quella individuale, ricercando nella lezione della psicoanalisi freudiana il collante necessario.

Tanto lo sviluppo verticale di questa poesia quanto la sua, sul piano collettivo, funzione consolatoria rimandano alla rilevanza del polo interno, psichico, esaminata nel quinto paragrafo del presente scritto. Per prima cosa va detto che esiste una seconda profondità oltre quella dell'insistenza tematica, da attribuire allo scavo condotto nell'interiorità dell'io. Due influssi in particolare presiedono a questo progetto di discesa nei recessi più riposti della storia interna: l'amato modernismo europeo (Woolf, Joyce, Proust) con il suo spostamento di *focus* rispetto al realismo ottocentesco, dalla realtà macroscopica esterna a quella microscopica dei processi mentali, scandagliata nei suoi sussulti quasi impercettibili; la psicoanalisi, il cui impianto gnoseologico consente di gettare luce su molte delle più o meno consce scelte poetiche e poi narrative dell'autore. In particolare il rapporto d'influenza che lega poesia e psicoanalisi spiega quella parte delle funzioni poetiche il cui ambito di operatività coincide con l'individuo e, nello specifico, con il soggetto a capo del processo di scrittura, nella sua duplice sostanza di autore empirico e io lirico, fuori e dentro l'enunciato. Si tratta di due finalità, distinte sull'asse diacronico, entrambe legate a doppio filo, in modo speculare, alla già discussa dimensione

temporale e separate anche sul piano dei modi letterari, se una riguarda la lirica e l'altra il discorso narrativo.

La scrittura lirica, per B., si configura fin dall'inizio rispetto al desiderio come uno tra i suoi «appagamenti per via allucinatoria»(79), e insieme come rifiuto della soggezione alla temporalità, come istituzione di una realtà seconda, chiusa e protetta, dove sia possibile rompere la dittatura del principio di realtà. La poesia è, in questo senso, una delle tante risorse compensatorie messe in campo da una personalità ansiosa e nevrotica contro le perdite e le rinunce inflitte dal reale. Per questo, fin dall'inizio, essa è tematicamente fitta di molti suoi correlati allucinatori, di stati cioè di sospensione o annullamento della coscienza, grazie ai quali il soggetto si ritira nella propria psiche e dà fondo all'infantile onnipotenza dei pensieri: essi sono il sogno, la *rêverie* (o sogno ad occhi aperti), il ricordo d'infanzia, l'«incanto»(80) cagionato dalla contemplazione assorta di un movimento ripetitivo o di un oggetto, la malattia. Essi hanno in comune la sospensione del tempo ordinario e l'uscita dal confronto diretto e attivo con le richieste della realtà. Il dolore derivato dal sentimento angoscioso dello scorrere temporale ne risulta lenito, così come l'ansia per la perdita degli oggetti desiderati; tutto si svolge sotto il dominio dell'individuo, in un tempo più lento, pacifico perché affidato alla possibilità della ripetizione. La poesia esibisce quindi un legame profondo e costitutivo con le dimensioni della fantasia e della nevrosi, le quali rinviando entrambe alla presenza minacciosa dell'inconscio, le cui richieste il poeta accoglie con maggior facilità rispetto agli altri uomini secondo la tesi freudiana già ricordata.

Vi è però una seconda modalità di rapportarsi al tempo, la quale diviene esplicita una prima volta col *turning point* segnato da LC, dove riscontriamo una prima parziale cessazione dell'*epoché* sospensiva che caratterizzava le prime due raccolte, e una seconda con la decisione di gettarsi nell'impresa del “romanzo in versi”, più o meno a partire dal 1955. Inoltre, proprio nella narrazione della CL è possibile rinvenire chiaramente un rimando al modello del trattamento analitico. Nello pseudo-romanzo(81), il narratore ripercorre l'esistenza dell'*alter ego* A, collocandone gli snodi salienti sul filo di una temporalità lineare e ricalcando di fatto una struttura annalistica. Traumi di primaria incidenza (come l'allontanamento da casa a sei anni, vera e propria frattura fondativa e cardine dell'esistenza e del racconto, cesura che ne determina la forma individuale) uniti a minimali schegge di quotidiano trovano ciascuno il proprio posto. Non è difficile allora vedere nella narrazione il doppio del *treatment* analitico, anche e soprattutto per la comune centralità riservata allo svolgimento temporale. La CL infatti ottiene di riportare sotto il dominio della coscienza una serie di eventi traumatici, disinnescandone le potenzialità devianti, allo stesso modo in cui si muove il percorso vissuto da analizzando e analista nel sottrarre alla sfera atemporale della ripetizione inconscia la materia psichica, impedendone il ripresentarsi sotto forma patologica. Con un ulteriore parallelismo in cui è implicita una complicazione: se quello analitico è infatti un racconto a due narratori, medico e paziente, nella CL è un unico soggetto a sdoppiarsi e ad assumere entrambi i ruoli, in un rischioso gioco delle parti tra narratore e personaggio protagonista. Oltre alla funzione compensatoria, la scrittura dimostra quindi di avere un alto valore terapeutico per il soggetto, che si serve del meccanismo narrativo come difesa contro lo strapotere dell'inconscio(82).

7.

Giunti a questo punto occorre tentare una valutazione della posizione storica di B rispetto alle vicende poetiche del primo e secondo Novecento italiano, riprendendo alcuni spunti già disseminati e sviluppandoli in un quadro di maggior coerenza.

Le radici della sua postura poetica e intellettuale risiedono negli anni cruciali che vanno dal 1925 (quando scopre, quattordicenne, Proust e Montale) alla seconda guerra mondiale. La sua formazione avviene nel ventennio fra le due guerre, e germoglia sul terreno delle aspirazioni contraddittorie di quel periodo: così la sua ideologizzazione della cultura e della letteratura, così il ripiegamento nelle sfere della vita privata e della ricerca poetica, così il richiamo costante, messo in opera nella scrittura, alla libertà individuale e alla verità della natura, da opporre implicitamente alla barbarie storica del fascismo e alla neonata società di massa (poi virata in società dei

consumi), così la retorica della marginalità e del provincialismo, contro la vacua magniloquenza dei centri culturali. Inoltre, B partecipa a buon diritto del clima europeo proprio di '900 e Solaria, contribuendo personalmente al rilancio della letteratura straniera attraverso la collaborazione con l'amico editore Guanda alla collana *La Fenice*. Anche in questo caso, la dichiarata «anglofilia»(83), la passione per quanto supera le barriere dell'asfittica cultura nazionale, significa implicitamente lotta (o meglio evasione) tutta interiore al contesto socio-politico di appartenenza, ma gli vale in positivo un rapporto personale e idiosincratico con la tradizione, in grado di mescolare influssi eterogenei accostandoli alla sola linea della propria sensibilità. Un altro aspetto interessante riguarda il rapporto con l'ermetismo, misto di coincidenza e sfasatura: analoga è nel nostro, rispetto agli ermetici fiorentini, la fuga nella letteratura, e l'istituzione di una connessione privilegiata, quasi priva di mediazioni, fra verità esistenziale e ricerca poetica, il legame tra vita e letteratura; con, però, una fondamentale differenza, gravida di risvolti sul piano espressivo. Non è infatti la trascendenza a farsi garante di quella sovrapposizione, ma invece una terrestrità gelosamente intima e individuale che rimonta piuttosto al magistero dimesso e quotidiano di Saba(84). Questo privilegio accordato all'immanenza comporta una singolare libertà linguistica e formale, evidente fin dalle prove giovanili, ovvero una capacità di staccarsi con un salto leggero dalle ristrettezze del codice poetico tradizionale, inaugurando una dizione piana e comunicativa, felicemente appoggiata al parlato colto della quotidianità borghese(85), così come una personale e non dogmatica (tenendo presenti i futuri sviluppi anche endecasillabici) adesione al verso libero mediata attraverso D'annunzio, Whitman, il simbolismo franco-belga e l'*école fantaisiste* di Pellerin, fino ad Apollinaire. Una prima conquista del nostro risiede in questa precoce modernità linguistica, lontana dall'abuso di poetismi tradizionali tanto in senso scolastico (Saba) quanto in senso orfico (da D'Annunzio all'ermetismo di *Frontespizio*).

La vocazione diaristica(86) e confessionale, quotidiana e narrativa, così come le scelte linguistiche affabili e conversative di B lo collocano fin da subito se non nell'Antinovecento pasoliniano, categoria oggi troppo vasta e indifferenziata, di certo nella cosiddetta linea intimistica(87) o esistenziale, fondata sulla volontà di «partecipare un'esperienza» in luogo di attingere per via poetica una verità assoluta(88). L'idillio e il ripiegamento egoistico nella sola cornice della vita individuale e familiare, la natura, in altri termini, chiusa e autoreferenziale di questo «proustismo contadino»(89), costituiscono lo scotto che il nevrotico conservatore B ha da pagare per rientrare in quella linea, la faccia regressiva dell'affabilità dell'emiliano.

L'appartenenza a quell'indirizzo pone il problema del rapporto con gli altri poeti della terza generazione (anche solo limitandosi alle teste di serie Luzi, Sereni, Caproni, Zanzotto), rispetto ai quali il nostro sembra attestarsi su una posizione al contempo più arretrata e più avanzata. Egli è cioè il più pervicacemente al di qua della svolta post-lirica che caratterizza, se non l'impianto globale della poesia, almeno le modalità enunciative degli altri, nella misura in cui esse risultano percorse da una pluralità di voci e punti di vista differenti, abitate da personaggi che in vari modi si oppongono e sconfessano l'autonomia del soggetto lirico tradizionale. B, come si è detto, mantiene fermamente le redini del proprio progetto discorsivo, conservando un impianto monologico. Lo avvicina invece a essi fino a permetterne l'oltrepassamento la precoce narrativizzazione della scrittura poetica, con la correlata scelta della forma lunga e lunghissima, del poemetto (1951) e del romanzo in versi (la cui stesura inizia attorno al 1955), in largo anticipo rispetto ai coetanei su entrambi i fronti. Essa dipende senz'altro da un'attenzione unica alla temporalità, la quale trascina con sé l'esigenza del racconto(90). Infine, una silloge come VI partecipa a pieno titolo a quel processo di rinnovamento *in primis* formale che caratterizza la poesia italiana degli anni sessanta, secondo quel rapporto dialettico intessuto con la tradizione e la leggibilità (non negate né compromesse integralmente, ma criticamente recuperate e piegate a nuove e diverse finalità) condiviso dai poeti isolati e non organici della generazione suddetta.

Concludiamo dicendo di una possibile attualità di B, con il fine di superare l'atteggiamento del lettore complice(91) per verificare se l'opera e la poetica bertolucciana contengano, fosse anche solo per antifrasi, la possibilità di un senso presente.

Sicuramente si tratta di una scrittura densa di anticipazioni. Lingua e narratività testimoniano di quell'interscambio sempre più fertile fra poesia e prosa rispetto al quale gli ultimi anni hanno dato risultati compiuti nel senso di un progressivo rilancio (e superamento) della poesia in prosa, e della costruzione di testi e macrotesti misti (con la rinascita del prosimetro). Un valore analogo può essere conferito forse ai temi della corporalità e della quotidianità ordinaria, oggettivata nella sua natura di ripetizione, senza trascurarne nemmeno i dettagli all'apparenza più insignificanti. Entrambe queste tematiche troveranno adempimento negli ultimi decenni del Novecento e oltre, correlate a partire dagli anni settanta a una parallela dinamica di ripiegamento sociale e disillusione politica. Per la presenza della dimensione corporale, l'orizzonte presente dell'*embodiment* come nuovo supporto di stampo fenomenologico al rilievo della soggettività(92) bene si coniuga con il nesso corpo-percezione-individuo che emerge dalla scrittura di B e che meriterebbe ulteriori approfondimenti. Per quanto attiene al quotidiano ordinario invece, la similarità nasconde una differenza qualitativa importante. Esso non risulta in B destituito *a priori* di significato, ma all'opposto, garante di un senso autentico e non contaminato, affidato alla percezione soggettiva della sua irripetibilità. Nella stretta contemporaneità invece, la rappresentazione dipinge spesso l'opacità di un quotidiano cadaverizzato dall'omologazione e predilige l'artificio, l'inappartenenza, lo straniamento(93).

Giacomo Morbiato

Note.

(1) Riprendo qui la distinzione così come essa è formulata in P. Cataldi, *Le idee della letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1994, sulla scorta di precedenti riflessioni anceschiane, con l'unica precisazione che l'indagine sull'implicito non verrà limitata ai soli testi creativi ma a tutti gli scritti non dichiaratamente poetologici. Dallo stesso Cataldi desumo anche la bipartizione in due versanti dell'attività poetologica: uno tecnico o operativo (il come della scrittura) cui è sotteso un livello fondativo o generale (il cosa o meglio il perché della stessa).

(2) Ciascun titolo è seguito, come qui, dall'indicazione della sigla con cui comparirà d'ora in poi citato.

(3) Il cui titolo si situa entro lo stesso campo semantico fisiologico e clinico inaugurato dalla PE.

(4) Di seguito i volumi citati fino a questo punto: L. Anceschi (a cura di), *Lirici nuovi*, Hoepli, Milano 1943; G. Spagnoletti (a cura di), *Poesia italiana contemporanea*, Guanda, Parma 1950; A. Bertolucci, *Dalla poetica dell'extrasistole*, I, «Paragone», 22, 1951; Id., *Dalla poetica dell'extrasistole*, II, «Paragone», 198, 1966; entrambi poi riuniti sotto il titolo *Poetica dell'extrasistole* in Id., *Aritmie*, Garzanti, Milano 1990, ora in Id., *Opere*, Mondadori, Milano 1997 (da cui si cita); G. Massini – B. Rivalta (a cura di), *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, Pratiche, Parma 1981; A. Bertolucci – P. Lagazzi, *All'improvviso ricordando. Conversazioni*, Guanda, Parma 1997; S. Cherin, *Attilio Bertolucci. I giorni di un poeta*, La salamandra, Milano 1980; A. Bertolucci – V. Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di G. Palli Baroni, Garzanti, Milano 1994.

(5) Le sillogi e opere poetiche, in ordine di pubblicazione e corredate dalle rispettive abbreviazioni: *Sirio*, 1928 (S); *Fuochi in novembre*, 1934 (FN); *Lettera da casa*, 1951 (LC); *La capanna indiana*, 1951 (CI); *Viaggio d'inverno*, 1971 (VI); *La camera da letto*, 1984-1988 (CL); *Verso le sorgenti del Cinghio*, 1993 (VSC); *La lucertola di Casarola*, 1997 (LUC).

(6) Id. (a cura di), *Poesia straniera del Novecento*, Guanda, Parma 1959. Per la quale resta valido il giudizio di Mario Lavagetto: «come antologista e come estensore di brevi, cristallini profili biografici [B] formula, in modo indiretto, una propria poetica» (Id., *Pratica pirica*, «Nuovi argomenti», luglio-dicembre 1971).

(7) A. Bertolucci, *Ho rubato due versi a Baudelaire. Prose e divagazioni*, Mondadori, Milano 2000; Id., *Riflessi da un paradiso. Scritti sul cinema*, Moretti & Vitali, Bergamo 2009; Id., *La consolazione della pittura. Scritti sull'arte*, Aragno, Torino 2011; Id., *Lezioni d'arte*, Rizzoli, Milano 2011.

(8) Id., *Poetica dell'extrasistole*, cit., pp. 956-7.

(9) *Ibid.*, pp. 951; 956.

(10) «Le extrasistole sono venute dopo, si sono inserite nel ritmo accelerato, quasi a volerlo rallentare di frodo, e segnano il passaggio dall'adolescenza alla prima giovinezza». (*Ibid.*, p. 954).

(11) La seconda immagine, dopo l'aritmia, attivata per designare metaforicamente la forma poetica e metrica nello specifico è attinta dallo stesso ambito fisiologico. Si tratta del respiro, la cui dinamica di

regolarità solo tendenziale indica il criterio sotteso alla progettazione dei versi. B., che di *respiro metrico* scrive esplicitamente in un articolo su Jahier a proposito dell'influsso whitmaniano sulla metrica del poeta genovese (A. Bertolucci, *Jahier*, in Id., *Opere*, cit., p. 1102), si trova a convergere in modo inaspettato con l'area *beat* americana, responsabile attraverso Kerouac e Ginsberg di una simile fisiologizzazione del metro, secondo la teoria del respiro come unità di misura del verso (A. Menichetti, *Metrica italiana*, Antenore, Padova 2003, p. 26; E. Faas, *La nuova poetica americana*, Newton Compton, Roma 1982, p. 33).

(12) S. Cherin, *Attilio Bertolucci*, cit., pp. 52; 70.

(13) «La metrica non esiste più. Questo ha provocato degli equivoci perché non vuol dire che le poesie si scrivono come la prosa, soltanto con delle righe più corte, ma quello che conta è il ritmo, che non vuole più essere limitato dalle regole fisse della metrica, anche se non deve ignorarle» (G. Massini – B. Rivalta, *Sulla poesia*, cit., p. 21).

(14) La stessa dicitura compare altrove, come nella CL: XXXI, vv. 2-3: «assegnato ai servizi sedentari / per la nevrosi cardiaca che lo accompagna».

(15) N. Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Mondadori, Milano 2009, p. 1.

(16) Si veda almeno CL, XXXVII (*Dove i tigli fiorirono nel mese sonnambulo*), in cui si racconta della prima gravidanza di Ninetta: «Impercettibilmente, molto / regolarmente, molto quietamente / N. si trasforma, / il seno piccolo si gonfia, / lo chemisier di popeline a righe sottili, / blu sul bianco, si tende nel petto» (vv. 60-65); e il successivo XXXVIII (*Metamorfosi del corpo di N.*).

(17) L'immagine dei passerii, osservati nel cortile domestico e spesso colti nell'atto di rifugiarsi all'interno delle siepi che circondano la casa, rappresenta una costante nell'immaginario bertolucciano fin da LC: «come un uccellino / si ripara nella siepe arruffata» (*Versi scritti in autunno*, vv. 11-12). Fin dalle prime occorrenze, gli uccelli si caricano di un significato allegorico e rappresentano il correlativo animale del nucleo familiare (TC, *Ancora a Maria R.*, vv. 7-10: «i passerii [...] / parlottando di fuori / come da un'altra stanza»); lo stesso autore giunge a identificarsi esplicitamente con essi: «Permettimi di scegliere il passero / che vedo saltellare sulla neve / fangosa, pago d'un sole spicciolo» (VI, *Una lettera a Franco Giovanelli*, vv. 19-21). Il ritorno dell'«umana compagnia dei passerotti» (LC, *Ancora su questa terra fradicia*, v. 13) fa cenno al tentativo di assimilare l'elemento naturale a quello umano in virtù dell'appartenenza condivisa alla sfera domestica e familiare. Da questo punto di vista è un procedimento figurale che si pone in continuità rispetto alle personificazioni fiabesche e dimesse di enti naturali tanto frequenti in S e FN.

(18) Come nella sineddoche del mattone tiepido contro cui s'infrangono tante corse infantili: «fu una corsa / nel tempo del mattino umido / di rugiada e di voci familiari, / poi più vicino a casa, l'intesa / silenziosa, e la stanchezza alle ossa / contro il muro tiepido / nel battito del cuore che si placa» (CI, vv. 193-199).

(19) Essa è celebrata in sede critica (A. Bertolucci, *Lezione degli impressionisti*, in Id., *Ho rubato due versi a Baudelaire*, cit., pp. 3-6), oltre che assunta consapevolmente a marcare una poetica: «Forse a noi ultimi figli dell'età / impressionista non è dato altro / che copiare dal vero» (TC, *Pensieri di casa*, vv. 9-11).

(20) LC, *I giorni*, v. 2.

(21) G. Raboni, *Dissanguamento e altre metafore nella poesia di Bertolucci*, «Paragone», dicembre 1971, poi in Id., *Poesia degli anni sessanta*, Editori Riuniti, Roma 1976.

(22) Nella celebre *Lasciami sanguinare*, di cui si cita l'incipit (vv. 1-3): «Lasciami sanguinare sulla strada / sulla polvere sull'antipolvere, sull'erba, / il cuore palpitando nel suo ritmo feriale».

(23) A questo proposito non solo l'extrasistole si rivela come *nevrosi*, ma così anche la febbre in sospetto di tbc che colpisce il soggetto nella giovinezza altro non è che lo stratagemma più conveniente in termini di economia psichica, durante una lontananza forzata da Ninetta, di cui dà notizia la CL (cap. XXIX).

(24) A. Zanzotto, *Vissuto poetico e corpo*, in Id., *Le poesie e prose scelte*, Mondadori, Milano 1999, p. 1250.

(25) Anche se va detto che tale sentimento è lungamente preparato dal progressivo infittirsi del dolore e dell'ansia, presenze crescenti entro lo spettro lessicale, dall'aumentare graduale del *pathos* temporale in LC e poi in TC, testimoniato in forme di complicazione ipotattica di risoluzione via via più difficoltosa, vocativi, frasi interiettive, interrogative più e più accorate, come nell'abbondono dei giovanili toni fiabeschi e delle giocose similitudini naturali di S e FN.

(26) Testimonia in questo senso anche l'oscurarsi del rapporto genitoriale, se gli anni dal padre sono travasati nei figli giovani, in procinto di allontanarsi da lui per sempre cfr. VI: *I papaveri*, *Ritratto di un uomo malato*, *La consolazione della pittura*, *Di me proprietario e padre*.

(27) M. Lavagetto, *Per Attilio*, in A. Bertolucci, *La camera da letto*, Cineteca di Bologna, Bologna 2012.

(28) Cfr. CL, XI; XXXIV; VI, *Donne dietro Genova e altrove*.

(29) Cfr. CL, XVII; ma la postura assorta e immobile dell'io è evidente sin dai tempi di S.

(30) V. Sereni, *Stella variabile, A Parma con A. B.*, IV, v.1; poi ripreso in epigrafe al secondo libro della CL.

(31) Th. Adorno, *Discorso su lirica e società*, in Id., *Note per la letteratura. 1943-1961*, vol. I, Einaudi, Torino 1979.

(32) P. Lagazzi, *Attilio Bertolucci*, cit., p. 16.

(33) Per la comprensione di queste ultime righe, è bene esplicitare il mio riferimento all'opposizione delineata da Guido Mazzoni tra la lirica come macro-genere della modernità e la lirica in senso stretto, ancorata a un'idea forte di soggettività individuale, come fenomeno di fondazione romantica; cfr. Id., *Forma e solitudine*, Marcos Y Marcos, Milano 2002; *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna 2005; in particolare, I. Testa (a cura di), *Intervista a Guido Mazzoni*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», n. XI, 2010. A questo riguardo vale inoltre la pena di ricordare l'importanza del cosiddetto romanticismo insulare per B., riassunto nel doppio nodo poetico-pittorico costituito da Wordsworth e Constable (P. Lagazzi, *Attilio Bertolucci*, cit., p. 56).

(34) F. Buffoni, *Diario pubblico /5. Canone e ascendenze*, in «Le parole e le cose», 11 febbraio 2013, <http://www.leparoleelecose.it/?p=8735>.

(35) Anche qui è sufficiente un breve spoglio condotto sui titoli: *Sogno, Sonno, Ricordo di fanciullezza, Ancora la bella dormiente; Poi nella serena luce, Un sogno, Solitudine*.

(36) Cfr. G. Raboni, *Dissanguamento e altre metafore nella poesia di Bertolucci*, cit.; P. V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978; M. Lavagetto, *Pratica lirica*, cit.; E. Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005.

(37) È interessante che in questa lirica venga rifunzionalizzato a una semantica di segno opposto un motivo euforico frequente in S, ovvero quello, già parte del topico *locus amoenus*, del rivo mormorante, oggetto di contemplazione da parte dell'io che ne ricava momenti estatici, temporanei stati di sospensione. Spesso infatti il torrente o ruscello osservato da una posizione immobile o ascoltato camminando è la fonte di un'estasi che garantisce la fuoriuscita dal tempo oggettivo, esterno, e il precipitare negli abissi interiori della *rêverie*: «Tutte le ore sono uguali / per chi cammina / senza perché / presso l'acqua che canta» (*Solitudine*, vv. 5-8). La compresenza di queste due connotazioni rivela una profonda unità: quella che stringe la percezione dolorosa della mortalità insita nell'esistenza alla fuga difensiva nella circolarità del tempo della mente.

(38) P. Cataldi, *Le idee della letteratura*, cit., p. 102.

(39) *Ibid.*, p. 99. Cataldi riprende qui la divisione, formulata da Giuseppe Bottai sulle colonne de *Il Primato* tra una *cultura per la cultura*, corrispondente all'ideale della separazione, e una *cultura per l'azione*, da colpire e censurare.

(40) Spicca come eccezione *Per Ottavio Ricci*, in *explicit* a LC, dove per la prima volta nel *corpus* autoriale compare l'annotazione in calce del luogo e della data di composizione, come a voler ancorare il testo al tempo storico che ne fu la sorgente. La poesia è infatti dedicata a un ex-allievo di B fattosi partigiano. Tuttavia, se il referente è compiutamente attinto alla vicenda bellica e resistenziale, lo svolgimento fa alla storia solo una vaga allusione, indecifrabile senza il supporto della conoscenza del dato biografico esplicitato dallo stesso B: niente di più di una notazione generica di taglio generazionale («La giovinezza muore», v. 5; poi ripresa in CL, a proposito di un giovane deceduto per malattia: XXIV, v. 115: «la giovinezza vive e muore inalterata») e un addio accorato allo scomparso: «Ora il tuo passo s'è perduto, addio / e addio ancora, viene // un inverno favoloso [...]». Parzialmente più fitti si fanno i riferimenti storici in VI, ma sempre secondo una duplice limitazione per cui: essi compaiono nella forma di nomi propri di artisti e intellettuali, indicando per metonimia il solo contesto culturale (come Tasso e Gramsci in *Piccola ode a Roma*); la storia è evocata in brevi lampi e sempre connotata in termini di pura negatività (cfr. *Discendendo il colle; Un ballo in maschera*). L'indicazione più precisa riguarda le vicende famigliari del '43-44, la fuga a Casarola all'indomani dell'armistizio (*Verso Casarola*) e il rastrellamento SS del '44 sull'Appennino emiliano (*I rastrellatori*); su entrambi i fatti tornerà in maniera più diffusa la CL.

(41) Notizie in S. Cherin, *Attilio Bertolucci*, cit., pp. 38-39.

(42) Le citazioni provengono dagli *Argumenta* relativi rispettivamente ai capp. XLIII e XLIV della CL; ora in A. Bertolucci, *Opere*, cit., pp. 830-1.

(43) Il tema del complesso di colpa compare una prima volta esplicitamente nella nota d'autore a Spagnoletti 1950 (nel dopoguerra, all'apice della *vague* neorealistica): «Avevano un bel rimuovere i poeti, e sognare di Sisley e di Vermeer, le scadenze si facevano sempre più urgenti». E a proposito dell'allievo Giacomo Ulivi, partigiano poi ucciso: «il suo coraggio mi umiliava, mi gravava di sensi di colpa». Anche qui, con una postura esageratamente rivendicativa («“Un po' di luce vera”, dunque. Ma non si tratta di luminismo, o di *plein air*, bensì di coraggio»).

- (44) Cfr. M. Castellari, *Attilio Bertolucci. La trama dei giorni da ricordare*, Mobydick, Faenza 2001.
- (45) Fatto che emerge dalle molte occorrenze lessicali, anche qui a cominciare dai titoli. In S: *Sogno, Risveglio, Sonno*; in FN: *Ricordo di fanciullezza, Un sogno*.
- (46) Lo stesso motivo ricompare nella già citata *Pensieri di casa* (TC), vv. 5-8: «Come se fossi morto mi ricordo / la nostra primavera, la sua luce / esultante che dura tutto un giorno, la meraviglia di un giorno che passa». Anche se qui la dimensione d'assenza che in LC è il futuro a realizzare è provocata dalla distanza spaziale del volontario esilio romano.
- (47) In LC: «È il bene, il bene di un giorno / questo sole lontano e leggero / e non farà più ritorno / non lo vedremo più» (*È il bene, il bene di un giorno*, vv. 1-4); «I piccoli aeroplani di carta che tu / fai volano nel crepuscolo, si perdono / come farfalle notturne nell'aria / che s'oscura, non torneranno più. // Così i nostri giorni [...]» (*Per B...*, vv. 1-5).
- (48) In *Il rosa, il giallo e il pallido viola* (LC) l'immagine del mese che come fuoco *consuma* i colori dei fiori (v. 4), anticipando una parola-chiave di VI, impressa nella lirica isolata che occupa il centro del macrotesto, esaurendo in se stessa la terza sezione (*Il tempo si consuma*).
- (49) In LC: «Giovinanza è ormai questa / così ardente pazienza / dei giorni che si seguono / sotto un cielo lontano / scolorito dal tempo» (*I giorni*, vv. 6-11); «Il sole lentamente si sposta / sulla nostra vita, sulla paziente / storia dei giorni che un mite / calore accende, d'affetti e di memorie» (*At home*, vv. 1-4).
- (50) In LC, il primo polo è rappresentato dal tempo interiore di chi ricorda i cari defunti (la sorella Elsa, protagonista di CL, V): «Le strade indurite dall'autunno / mi riportano a te, al tuo lontano / vivere ormai in giorni antichi, pieni / di una luce che non muta» (*In memoriam*, vv. 1-4).
- (51) P. Ricœur, *Tempo e racconto*, vol I, Jaca Book, Milano 1986, p. 91.
- (52) I capp. I-XI, coincidenti con la prima sezione intitolata *Romanzo familiare [al modo antico]*, si affidano a un endecasillabo facente funzioni di misura guida (44%, più un 10% ad accentazione non canonica) e capace di orientare il resto del comparto versale. Il resto della CL invece (capp. XII-XLVI) esibisce un contesto di metrica libera non riducibile ad alcuna dominante chiaramente visibile. Per questi dati mi permetto di rinviare alla mia tesi magistrale, inedita, dal titolo *Forma e narrazione nella Camera da letto di Attilio Bertolucci*, 2014.
- (53) A. Di Carlo, *Tempo e narrazione in Freud*, L'asino d'oro, 1, maggio 1990, p. 115.
- (54) *Ibid.*, p. 114.
- (55) Se in PE è possibile leggere: «Penso che il cardiopalmo che accompagnava il mio passo precipitoso e furtivo mentre andavo così pubblicando, puerilmente, i primi versi, non m'abbia più lasciato, che abbia anzi allora avuto origine, gemello fastidioso e dolce del poetare: *e l'un male forse non potrei cavarmi di dosso senza uccidere anche l'altro, che non ho deciso ancora se debba chiamar male, o no*» (corsivo mio).
- (56) In LC: «l'ansia della mente» (*L'oltretorrente*, v. 6). In TC: «a rifugiarti nella nostra ansia», in risposta al «dolore dei che giorni che verranno» (*Bernardo a cinque anni*, vv. 16 e 3); «tu, l'origine di ogni nevrosi e ansia che mi tortura» (*A sua madre, che aveva nome Maria*, v. 7); «e ansiosa guarda» (*Frammento – escluso dalla «Capanna indiana»*, v. 20); «se volge il viso con ansia» (*Il riposo turbato*, v. 14); «ansiosi / che si sciolgano i cieli nuvolosi» (*In un tempo incerto*, vv. 9-10). In VI: «la mia angoscia» (*Ringraziamento per un quadro*, v. 16); «di frutti che nessuno spia ansioso» (*Presso la maestà B, un giorno d'agosto*, v. 16); «Ma da una tela umile veniva / incontro alla mia ansia» (*Il tempo si consuma*, vv. 8-9); «Freud ha ragione / ma torto, la nevrosi è sì la condizione / della salute» (*La crescita di una bambina*, vv. 55-57). In VI è inoltre tematizzato esplicitamente il ricovero in clinica avvenuto in occasione della crisi psichica del 1958; la quarta sezione s'intitola *Per una clinica demolita*.
- (57) Sui risvolti della sopracoperta alla prima edizione del libro I (1984), nella nota d'autore si legge: «Al titolo, infatti, già molto domestico, *La camera da letto*, volevo a un certo punto far seguire “romanzo familiare”. Il termine vagamente veniva da un saggio di Freud che s'intitola *Romanzo familiare di un nevrotico*. Ma quale poeta non è, prima, un nevrotico?». Il titolo dello scritto freudiano viene però singolarizzato (*Il romanzo familiare dei nevrotici*, 1908).
- (58) «All'estasi infantile di un giorno lontano, al ricordo di quella crisi è affidata la nozione più pura di poesia».
- (59) S. Freud, *Il poeta e la fantasia* (1907), in Id., *Opere 1905-1908*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, pp. 467-474.
- (60) CL: XXIII, 215-216; XXV, 29, 98; XLV, 125-126. VI: *Presso la maestà B, un giorno d'agosto*.
- (61) Ricordando il bel saggio di Mengaldo su *Iterazione e specularità* nei sereniani *Strumenti umani* (P. V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, in V. Sereni, *Gli strumenti umani*, Einaudi, Torino 1975).
- (62) Prima del poema il poemetto CI (1951) e alcuni testi narrativi o lunghi ed eventualmente ripartiti in sezioni di VI come *Fogli di un diario delle vacanze*, *Gli imbianchini sono pittori*, *La teleferica*, *Verso*

Casarola, *Presso la maestà B, un giorno d'agosto, Donne dietro Genova e altrove, La nascita di una bambina.*

(63) I primi due volumi della *Recherche* sono letti febbrilmente, in francese, a Venezia nel 1925 (dalla *Cronologia* contenuta in A. Bertolucci, *Opere*, Mondadori, Milano 1997, p. LVII).

(64) A. Bertolucci – P. Lagazzi, *All'improvviso ricordando*, cit., p. 109.

(65) *Idilli domestici* (LC).

(66) M. Lavagetto, *Pratica prtica*, cit., p. 224.

(67) Il motivo compare, fra gli altri, nei seguenti testi: (S) *Mattino, Ottobre, Lamento di Massimo Odiot, Donne*; (FN) *Vennero i freddi, Pagina di diario, Amore a me, Ottobre*; (LC), *La fidanzata, Idilli domestici, Lettera da casa (inviando dei versi a Giorgio Bassani), Uccelli di passo*; (TC), *L'amore coniugale*.

(68) Tradotte integralmente in prosa da B per Garzanti e pubblicate nel 1975.

(69) L'espressione è di Fortini, riferita a Brecht, ed è poi applicata allo stesso Fortini da P.V. Mengaldo, *Questo muro di Franco Fortini*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

(70) Così, in *Paesaggio con serpente, Gli alberi; Nell'ultimo dell'anno 1975 per A.Z.*, vv. 12-14: «Quanto sei bella, giglio di Saron, / Gerusalemme che ci avrai raccolti. / Quanto lucente la tua inesistenza»; in *Composita solvantur, La salita*, vv. 53-54: «Paradiso non c'è e tu non crederci. / Resta nel bosco senza parlare con gli alberi»; nelle *Poesie inedite, Idillio*.

(71) Il testo, parzialmente citato nell'*Introduzione* di R. Zucco a G. Raboni, *L'opera poetica*, Mondadori, Milano 2006, ricompare senza tagli nel recente Id., *Tutte le poesie. 1949-2004*, Einaudi, Torino 2006.

(72) Si legga *Lettera da casa (inviando dei versi a Giorgio Bassani)*, in LC, dove rispetto all'esterno è in opera una doppia mediazione: della finestra e dello specchio. Senza di essi il soggetto che osserva rinchiuso nella stanza sarebbe escluso da qualsiasi esperienza; al contempo, l'uscita dal riquadro protettivo che essi delimitano significa il precipitare nell'ignoto e l'insorgere in chi guarda di un sentimento di dolore per quanto si allontana e si perde: «Addio, addio, / uscito dallo specchio dove vai?» (vv. 11-12).

(73) A. Bertolucci, *Constable, paradiso perduto*, in Id., *Ho rubato due versi a Baudelaire*, cit.

(74) Id., *Lezione degli impressionisti*, in Id., *Ho rubato due versi a Baudelaire*, cit.

(75) Si ricorda il già citato «copiare dal vero» di *Pensieri di casa*, oltre a questo passaggio: «Di Claude Monet [...] ricorderemo solo il *Ponte della Senna ad Argenteuil*, celeste istantanea di un'ora di nubi e acque e barche nell'anno di Dio 1874» (Id., *Lezione degli impressionisti*, in Id., *Ho rubato due versi a Baudelaire*, cit., p. 5).

(76) S. Cherin, *Attilio Bertolucci*, cit., pp. 62-3.

(77) Id., *Lezione degli impressionisti*, in Id., *Ho rubato due versi a Baudelaire*, cit., p. 4: «Ma con gli impressionisti la faccenda cambia sul serio, nasce davvero, magari fra errori e perdite, una libertà nuova: l'uomo, condannato dalla rivoluzione industriale a una vita più difficile, trova altri miti per consolarsi da quelli ormai consunti del classicismo, da quelli del romanticismo bruciato, finito già in bellezza con Delacroix e Corot»; Id., *Incontro con Bonnard e Giacomo Favretto*, in *ibid.*: «Ma oggi quel violetto e turchino e rosso, quel riso del giorno lontano sono per noi un *mito*, un'apertura verso il sogno». E non è difficile scorgere, nell'adozione del termine "mito", come in altri luoghi dove si discorre della magia da riscoprire nella vita quotidiana, come del realismo *magico* del cinema (nello specifico: *Aurora* di Murnau) (S. Cherin, *Attilio Bertolucci*, cit., pp. 48-9) l'influsso, non si sa in quale misura consapevolmente mediato, di alcune parole d'ordine bontempelliane e dell'ideologia di '900 (cfr. M. Bontempelli, *Quattro preamboli*, citato in P. Cataldi, *Le idee della letteratura*, cit., p. 113), dall'autore letto e apprezzato fin dal primo numero, dove scopre le epifanie joyciane (*Cronologia*, in A. Bertolucci, *Opere*, cit., p. LIX).

(78) S. Cherin, *Attilio Bertolucci*, cit., p. 40: «Quando lo seppi, mi sembrò, per la prima volta, che quell'inutile cosa che è la poesia potesse qualche volta essere utile».

(79) S. Freud, *Precisazioni sui principi dell'accadere psichico* (1911) citato in A. Di Carlo, *Tempo e narrazione in Freud*, cit., p. 115.

(80) *Torrente* (S), vv. 1-4: «Spumeggiante, fredda / fiorita acqua dei torrenti, / un incanto mi dai / che più bello non conobbi mai».

(81) Nella CL coesistono generi e sottogeneri differenti e ripartiti fra i domini finzionale e non finzionale: dal romanzo dei destini personali al romanzo d'artista, dal libro di famiglia all'autobiografia. Alcuni cenni in P. Lagazzi, *Un po' di luce vera*, in A. Bertolucci, *Opere*, cit., pp. XXIX-XXX.

(82) Una precisazione: le due facce del rapporto con la temporalità e quindi conseguentemente le due funzioni assunte dalla scrittura non combaciano in maniera così netta con le due parti della scrittura creativa dell'autore; l'oscillazione e la coesistenza valgono sia per la lirica sia per il romanzo, nonostante resti possibile individuare uno sbilanciamento in direzione opposta nei due domini discorsivi. In generale,

la contrapposizione più volte messa in evidenza tra VI e CL resta vera, ma in forma più sfumata e non assoluta, lontana da qualsivoglia manicheismo.

(83) Si veda CL, XXXI, e in particolare l'*argumentum* che riassume il capitolo: «Siamo già in tempo che la “bella Europa” è ogni giorno di più minacciata, “non si vive più / in un dopoguerra inebriato / né in un *entre deux guerres* ansioso / e felice, già questo è un anteguerra / lento, torpido, senza scampo”. La scoperta ormai in anni di anglofobia ufficiale e anglofilia clandestina [...]» (A. Bertolucci, *Opere*, cit., p. 824).

(84) Il parallelo possibile con il poeta triestino si avvantaggia inoltre di un collegamento simile a quello attivo in B tra poesia e psicoanalisi nel segno della terapia. «La conoscenza del profondo permette al poeta di reintegrare attraverso un vero e proprio meccanismo analitico le parti rimosse dell'io» (P. Cataldi, *Le idee della letteratura*, cit., p. 84).

(85) Non senza qualche iniziale scatto verso il sublime, prova, insieme alla laconicità di alcuni versicoli presenti in S, di un non scordato ungarettismo: «Divina misteriosa / chiarezza / sfolgora il sole» (*All'angelo custode*, vv. 1-3); «Sogni azzurri / ricamati / salve / ave / felice notte» (*Infanzia*, vv. 1-5).

(86) Il genere del diario è presente come riferimento sin dagli esordi (*Pagina di diario*, FN; *Diario*, LC; *Fogli di un diario delle vacanze*, VI), in virtù delle sue connessioni con la sfera del quotidiano, dell'espressione autobiografica e non finzionale, dell'auscultazione del presente attraverso una temporalità segmentata.

(87) G. Pozzi, *La poesia italiana del Novecento. Da Gozzano agli ermetici*, Einaudi, Torino 1965, p. 331.

(88) P. V. Mengaldo, *Grande stile e lirica moderna. Appunti tipologici*, in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze 1987.

(89) G. Pozzi, *La poesia italiana del Novecento*, cit., p. 330.

(90) Cfr. P. Ricœur, *Tempo e racconto*, cit.; G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2010, pp. 58-60.

(91) P. Lagazzi, *Attilio Bertolucci*, cit., p. 11.

(92) I. Testa (a cura di), *Intervista a Guido Mazzoni*, cit., p. 70, dove si legge di una «ricentratura somatica del soggetto».

(93) C. Crocco, *Le poesie italiane di questi anni*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», n. XVII, 2014, pp. 13-50. A questo proposito vanno citati almeno i nomi di Franco Buffoni, Guido Mazzoni, Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi. Fra i poeti recenti con cui B sembra avere più punti di contatto spiccano invece Mario Benedetti (all'altezza di *Umana gloria*, 2004) e Massimo Gezzi. Nel primo vanno rilevati come elementi di continuità il tema della caducità e il ruolo centrale della percezione visiva (*Ibid.*, pp. 23-4); per il secondo, oltre alla riflessione, comune fra i tre, sui limiti biologici dell'uomo, è da notare l'investimento semantico portato sui minimi eventi quotidiani fino allo *stupore* (*Ibid.*, p. 28).

FORMA, ANTAGONISMO, RITUALITÀ: SULLA POETICA DI FORTINI.

1. Franco Fortini è stato un intellettuale complessivo(1): saggista e poeta, critico, pubblicista e politico, non necessariamente in quest'ordine. Se un simile carattere poligrafico è stato comune a vari autori del nostro secondo Novecento, il caso del fiorentino spicca per ampiezza di interessi, profondità di alcuni interventi, lontananza dei campi attraversati. Soprattutto, sia dal punto di vista biografico che all'interno dei testi, il versante poetico della produzione mantiene sì forte importanza, ma non acquista mai rilevanza assoluta: «Fortini è un intellettuale per cui la poesia non è mai stata un *primum*»(2). La valutazione del peso di quest'ultima in relazione al resto della produzione, inoltre, è stata soggetta a diverse oscillazioni.

L'agire come intellettuale complessivo è determinante per l'autore secondo precise motivazioni, prima delle quali l'antispecialismo. Il rifiuto dell'operare nel quadrante delimitato della specializzazione produttivamente economica è per Fortini gesto politico di rifiuto della divisione del lavoro nella società tardo capitalista; ne sono figura contrabbandieri e annose questioni di frontiera(3). La scelta della forma saggio per la parte maggiore delle prose è legata a questa tensione, che è della grande saggistica dello scorso secolo(4).

Non sono numerosi, nell'ampia produzione dell'autore, scritti espliciti circoscritti alla poetica, intesa come autoriflessione sul proprio fare artistico e sulle condizioni di questo fare(5). Molte indicazioni compaiono all'interno di saggi d'argomento più o meno distante: potranno essere indagati per stabilire mutamenti e continuità nell'elaborazione poetica fortiniana. Fra le motivazioni: ancora, programmatico antispecialismo della prosa(6); tendenza a porre sempre l'attività letteraria in relazione a fattori esterni e in particolare alla situazione storica; una certa ritrosia nel parlare di una scrittura, quella in versi, che a tratti pare sfuggire all'autocontrollo solitamente ferreo dell'autore. In ogni caso, se si accetta una definizione di poetica (anche) come «confine e transito tra l'interno dell'opera d'arte e l'esterno ... ciò che mette in comunicazione i due mondi ... oppure ciò che tale comunicazione nega e ritiene superflua»(7), per quanto riguarda il caso specifico dell'autore si dovranno considerare, a fianco delle poche scritture enunciative, le generali idee sull'arte in relazione a realtà sociale e politica, sulla realtà stessa, e infine sul concetto cardine di *forma*; il che dovrebbe permettere, fra l'altro, se non di rispondere almeno di comprendere meglio la domanda: se l'interesse primo di Fortini è politico, se tale tensione trova realizzazione soprattutto sul piano del saggio, perché le poesie?

Le poche formulazioni di poetica, se si escludono le interviste (dove i temi vengono spesso affrontati, ma di scorcio e nella gran parte dei casi parzialmente), sono elaborate dall'autore a cavallo fra anni Cinquanta e Sessanta, al principio del decennio di maggior impegno politico. L'analisi lucida dei meccanismi dell'industria culturale, in Italia nascente, e del carattere inclusivo del mercato letterario, vengono ibridate da Fortini con la lettura dei classici di marxismo, teoria della letteratura e stilcritica coevi: le intenzioni poetiche trovano spazio all'interno di *Astuti come colombe*, scritto di aspra polemica letteraria; ribadite, nello stesso anno, in *Poetica in nuce*, due dense pagine di riflessioni tanto frammentarie quanto imperative edite poi ne *L'ospite ingrato*; nonché in vari versi (interessante il noto epigramma *Diario linguistico*).

I testi verranno presi in considerazione, assieme a stralci delle interessanti riflessioni sulla metrica (contenute nei *Saggi italiani*), evidentemente orientate verso mete simili, benché di qualche anno precedenti: qui, come altrove, sarà necessario rintracciare in controluce posizioni poetiche all'interno di prose d'argomento vario, data la scarsità di pronunciamenti espliciti. In linea di massima, un simile approccio sarà garantito dalla controllata solidità delle prospettive estetiche fortiniane per cui, all'interno di un sistema saldo per quanto non privo di problematicità, poetica e linee guida critico-teoriche appaiono sorrette da fondamenta comuni o quantomeno contigue. Di conseguenza, se per un verso le letture proposte dall'autore risultano polarizzate dalle lenti della propria poetica, nelle stesse tensioni teoriche e critiche è possibile rintracciare un riflesso di quel che accade sul piano della scrittura letteraria. Sulla validità di questo assunto si fonderanno anche i tentativi di rintracciare forme e mutamenti della poetica fortiniana dopo gli anni Settanta, condotti

attraverso l'analisi di *Poesia e antagonismo*, pubblicato in *Questioni di frontiera*, e del concetto di 'ritualità' nella sua declinazione letteraria (*Classico* dell'*Enciclopedia Einaudi*, *Ritualità e profetismo* in *Extrema ratio*).

Fra intenzione poetica ed effettive realizzazioni nei testi è possibile riscontrare alcune contraddizioni. Questa caratteristica, certo non sporadica e in parte costitutiva della poesia almeno contemporanea, era ben nota a Fortini, che anzi a livello critico tenta costantemente di inserire fra autore e testo almeno una terza dimensione, storica e collettiva, che renda ragione dello sfasamento. In linea di massima si è cercato di non affrontare il tema se non per accenni, fatta eccezione per *Composita solvantur*: nella quale, se alcune tensioni di lunga durata assumono dimensione compiuta, il momento lirico-soggettivo pare sfuggire al duro autocontrollo censorio dell'autore, aprendo una rilevante frattura con le precedenti raccolte. Nell'assenza di dichiarazioni esaustive di Fortini, si sono scelte le *Sette canzonette del Golfo* – quale termine di confronto con le concezioni poetologiche operanti fino a quel momento – per ricavare indicazioni rispetto alla nuova poetica implicita(8).

2. La prima raccolta di Fortini, *Foglio di via*, esce nel 1945 raccogliendo testi fra 1938 e anno della pubblicazione; l'ultima, *Composita solvantur*, nel '94. Nel cinquantennio che le separa altre quattro raccolte pubblicate a intervalli piuttosto regolari (1959, '63, '73, '83)(9). Nell'evoluzione della scrittura dell'autore emergono evidenti alcuni blocchi. Prima e ultima raccolta appaiono nettamente distinte, ai due estremi di una scrittura poetica che, negli anni Cinquanta e nei pochi successivi (*Poesia e errore*, *Una volta per sempre*), tenta di affidare alla volta per volta atterrita o violentemente risentita «voce dell'io l'incarico di significare, paradossalmente e negativamente, tutto un immenso cerchio di non io, di "altro"» (10) («Immortale io nei destini generali / che gli interessi infiniti misurano / del passato e dell'avvenire»(11)); per virare, con *Questo muro* e particolarmente con *Paesaggio con serpente*, verso una durezza pacata e controllata, senza concessioni, dove la tentazione del manierismo fa tutt'uno con la lucidità dello sguardo dialettico sulla realtà («Acuminati / quei cirri che le frese / schizzano e gli incupiti olii convogliano // a lui nei sonni erano figura / di seme morto e di erba futura»(12)). Agli estremi: *Foglio di via* viene fatta coincidere da parte rilevante della critica, sulla scorta di Berardinelli, con un momento giovanile seppur complesso dell'autore(13), legato assieme alla tematica storica e al rifiuto incrociato di ermetismo e neorealismo – giudizio peraltro contestato già negli anni della formulazione(14) e forse da rivedere; in *Composita solvantur* si legge una tarda lucente esecuzione, nella quale le tensioni formali che da vent'anni andavano montando tentano, nell'apparente cedimento ad una *pietas* classica(15), un ultimo modo di incidere, viziato tuttavia dal brusco mutamento di passo nei piani extrapoetici, storico e politico.

Il cinquantennio in questione, che riguarda anche la saggistica e coincide con quello della prima Repubblica, è folto di tracce utili a ricostruire il mutamento della poetica dell'autore. Già negli anni Cinquanta(16) Fortini andava definendo, in parallelo al serrato studio condotto sui testi fondamentali della stilcritica (e segnatamente su Spitzer(17)), le basi del classicismo della propria poesia. Tre saggi degli anni 1957-58 testimoniano una riflessione di stampo metricologico di cui si intuiscono riverberi nella poetica personale; si vedano i seguenti stralci, secchi e assertivi, da *Metrica e libertà*(18):

- «l'astratta regolarità metrica è strumento di *Verfremdung* [straniamento] destinata ad alterare la fiducia nella *praticità* della comunicazione»(19). L'influsso di Brecht, tradotto in questi anni, si condensa nel termine tedesco ma trova una propria risemantizzazione; la parola (poetica) può essere strappata al magma della reificazione (già legata a un sistema mediatico) e resa autentica attraverso un alto grado di formalizzazione, ossia frapponendo fra essa e la mimesi della comunicazione quotidiana la massima distanza. «Metrica è la inautenticità che sola può fondare l'autentico».

- «tutta la ricca varietà metrica ... è a un tempo *indizio e strumento rivelatore dei rapporti reali, obiettivi, fra gli uomini e fra questa realtà e il poeta*»; le varie scelte di poesia non sono «*arbitrari se pur coerenti cosmi della soggettività bensì fedeli proiezioni d'una realtà oggettiva (storico-*

sociale) inaccessa agli strumenti del quotidiano». L'espressione poetica ha già individuato, a questa altezza, una possibile dimensione storico-politica, che andrà precisandosi nel decennio successivo; essa sarà valida nella misura in cui pone dei rifiuti: al contenutismo, alla mimesi linguistica, all'immediatezza.

Non il solo piano metrico interessa Fortini, piuttosto l'insieme degli strumenti che consentono una tendenziale formalizzazione del linguaggio. Ormai celebre l'epigramma rivolto a Pasolini, *Diario linguistico* («Più morta di un inno sacro / la sublime lingua borghese è la mia lingua. / Non conoscerò che me stesso / ma tutti in me stesso. La mia prigioniera / vale più della tua libertà»**(20)**): Fortini intende, oltre che fare il punto sull'uso poetico della lingua – il *diario* annota per riflettere – ribadire una presa di distanza e una posizione, attraverso il *topos* della dichiarazione di poetica in versi.

Per quanto riguarda il piano degli scritti poetologici espliciti di questo periodo è passaggio obbligato il saggio *Astuti come colombe* (1962), percorso dalla mutazione che nel breve giro d'anni 1958-63 investe non l'autore ma la globalità della società italiana. La problematicità di questo saggio non è solo legata all'alto grado di commistione fra discorso poetico e politico, sempre all'interno delle mediazioni saggistico-teoriche fortiniane: vi contribuiscono influssi di Benjamin – tradotto in Italia proprio in quell'anno da Renato Solmi per Einaudi**(21)** – consonanti con precise tensioni dell'autore**(22)**, complicati dalla dominante figurale delle ultime pagine dello scritto. Il pretesto è l'inchiesta *Letteratura e industria* sul «Menabò 4»; il testo appare nel quinto numero, poi nella prima sezione di *Verifica dei poteri*. Fortini critica, degli scritti apparsi sulla rivista, l'impostazione di fondo, l'idea che l'industria – in quanto ciclo di produzione di merce – debba divenire tema centrale di una letteratura progressista: essa potrebbe essere – e in pratica spesso diviene – soggetto della produzione letteraria; ma per l'autore il soggetto esplicito, se non deve scomparire in una concezione diffusamente estetizzante, non può nemmeno egemonizzare il campo del letterario, che non può essere ridotto ad esso. «È l'ultima parola dell'opera d'arte, non la prima [cioè: non i contenuti], ad essere *anche* storia, psicologia, filosofia e politica»**(23)**. Se l'industria è per Fortini riflesso del tema centrale del proprio tempo, quindi del capitalismo, e in quanto tale deve essere presa in considerazione per quel che riguarda qualsiasi azione politica e culturale, una letteratura che se ne faccia carico esplicitamente del tema rischia di divenire, paradossalmente, funzionale al mantenimento dell'ordine delle cose; lo specifico letterario, potenzialmente politico anche se in maniera indiretta, non deve essere assorbito nel tema esplicito, o nella propaganda – come proposto dal realismo zdanovista di qualche anno precedente.

La polemica si inserisce negli anni della ribalta neoavanguardista per un verso e delle tentazioni sociologiche della letteratura dall'altro. La proposta tiene conto di entrambe le posizioni, che sono presenti – rifiutate – all'interno di questo saggio: la letteratura non potrà essere né indagine e commiserazione della condizione operaia, né mimesi della reificazione dell'esistente. Non basta, secondo Fortini, un'ispirazione di letteratura e a maggior ragione poesia d'orientamento progressista, o rivoluzionario: senza una riflessione teorica sul valore della formalizzazione e sulla proposta che una forma artistica conduce nel mondo, il prodotto letterario appare destinato a funzioni assolutorie e consolatrici. Per evitare sia questo rischio che l'immediata reificazione da parte dell'industria culturale delle proprie parole, Fortini propone una soluzione contraddittoria e radicale, che trova le proprie ragioni in un rovesciamento dialettico. Questa la proposta – e, in controluce, la concezione di poesia – di Fortini a quest'altezza:

Lo scrittore di cui dico, proprio perché sa che cosa l'industria sia, sa che parlarne è come parlare del proprio io più profondo e che dunque solo una lunga catena di metafore può rischiare quel discorso.

... Oggi qualsiasi espressione letteraria rappresenti una servitù in modo da rendere immediatamente possibile l'illusione di una libertà, serve una libertà illusoria. ... Mi chiedo se non si debba cercare di preservare le residue capacità rivoluzionarie del linguaggio in una nuova estraneazione, diversa da quella brechtiana ma su quella orientata. Le poetiche dell'occulto e dell'ermetico potrebbero essere paradossalmente, e fra scoppi di risa, riabilitate. Farsi candidi come volpi e astuti come colombe. Confondere le piste, le identità. Avvelenare i pozzi.

... Per questo penso che oggi voler scrivere di industria, fabbriche, operai, lotte sindacali e politiche sia fiancheggiamento della conservazione. Capire il mondo attorno a sé è anche occuparsi di industria, fabbriche,

operai, lotte sindacali e politiche. È agirvi dentro. Credo che questo debba essere fatto. ... Ma come scrittore ... mi dico di voler apparire il più astratto, il meno impegnato e impiegabile, il più «reazionario» degli scrittori. Vorrei che a leggere una mia poesia sulle rose si ritraesse la mano come al viscido di un rettile. I gestori della cultura industriale e progressista già da sempre hanno veduto nel mio colorito qualcosa che li ha dissuasi dalla tentazione di fidarsi di me. ...

Ma basterà rammentare come si siano ricevute, all'inizio della vita e ancora ieri, le parole che ci hanno insegnato in quale direzione cercare i nostri compagni. Allora in quello che scrivo, o che altri scriverà, ci potrà essere, come la lima fine d'acciaio nascosta nella pagnotta dell'ergastolano, una parte metallica. Che possa appropriarsene solo chi l'abbia chiesta e per questo meritata. Contrabbandata sotto specie che tutti, anche i nemici, possono comunicare; ma solo a lui e a quelli come lui destinata.(24)

La poesia delle rose, dello stesso anno del saggio, conclude *Una volta per sempre*: ad essa fa riferimento Fortini nelle ultime pagine di questo scritto. Si tratta di un complesso poemetto di sette parti più una chiusa all'interno del quale, attraverso un linguaggio estremamente allegorico, denso di figure e richiami, agiscono varie dialettiche: fra esigenza di rappresentazione del reale e impossibilità di discorso diretto, fra simboli positivi e negativi, vita e morte, attraverso i gesti dell'unire e del separare («Dove si schiude una rosa decade una rosa / e uno è il tempo ma di due verità»). A queste strofe Fortini affida, appunto, il tentativo di definire una verità complessa, non scindibile dalla formalizzazione stessa: «*La poesia delle rose* sarebbe “un'allegoria” di quella che Fortini altrove definisce “la gioia avvenire”, o “la lotta per il comunismo” o persino “un paradiso” in qualche modo terreno»(25).

Se alcuni punti del ragionamento dell'autore sono fortemente legati alla contingenza – in particolare, tutto ciò che si lega al pretesto, e dunque alla centralità assoluta della realtà industriale, in crisi solo un quindicennio più tardi – altri, in forma di tensioni già presenti nelle poesie delle raccolte precedenti, resteranno saldi nella traiettoria della poesia fortiniana. Fra i più duraturi, in linea con il marxismo critico del Novecento(26), il concetto di *forma*, e quella che (solo nei primi anni Novanta) l'autore definirà *dialettica figurale*(27).

3. Nella conclusione di *Astuti come colombe* Fortini mette a fuoco quello che, almeno fino agli anni Ottanta, sarà il cardine della propria poesia: l'idea di forma e di uso formale della lingua. Una nota frase di *Verifica dei poteri* decreta, con duro tono assertivo: «*l'uso letterario della lingua è omologo a quell'uso formale della vita che è il fine e la fine del comunismo*»(28). I presupposti di tale affermazione implicano non solo una riflessione sulle concezioni teoriche parzialmente contrapposte di Lukács e Adorno, ma intercettano anche le riflessioni di Goldmann sul concetto di omologia e i *Saggi su Dante* di Auerbach, in particolare *Figura*(29). A livello teorico l'omologia è comprensibile ricorrendo allo strumento della totalità: solo considerando esistenza personale, opera letteraria e dimensione collettiva quali frazioni non irrelate di un'unità è possibile postulare una relazione di questo tipo. Tuttavia, per Fortini la totalità e il senso da essa garantito non sono dati di fatto, non postulati di necessità (nemmeno storica: «il socialismo non è inevitabile»(30)) bensì frutto di una scommessa. Nello stesso saggio *Al di là del mandato sociale* due frammenti di Renato Solmi fra loro accostati ne definiscono lo spazio: «Al nesso di dialettica e certezza ... tende a sostituirsi ... quello, più fragile e problematico, di dialettica e speranza [*Introduzione a Minima moralia*]»; «Si potrebbe dire che, in Benjamin, il simbolismo religioso, l'immagine teologica della redenzione, è il punto archimedeo della speranza». Il senso e la necessità non sono nelle cose, sono nella speranza, nell'«antica promessa» ripresa dal marxismo; il rischio dell'insensatezza è forte ma non (ancora) trionfante(31). La totalità cui la concezione figurale fa riferimento quindi non è data, non è *in rebus* ma si costruisce solo nel lavoro collettivo degli uomini, indirizzato a strappare – sono parole fortiniane – porzioni sempre maggiori di esistenza allo scialo e alla coazione.

È un rischio e dev'essere corso; una antica promessa, e dev'essere accettata. Se «questa storia», quella che ci sta intorno, non ha alcun fine, l'inesistenza è già tutta curva a ricevere e annientare la forma che diamo al verso, appena meno imperfetta di quella che senza alcuna illusione tentiamo con alcuni compagni di conferire

alla zona illuminata della nostra vita. Allora l'onore sarà stato nulla, senza la verità. Ma può anche essere il contrario: che l'onore costringa a sé, e tenga, la verità.(32)

Le tensioni formali interne a un'opera letteraria, per poter disporre di un'utilità reale per il lettore, devono farsi figure di una *proposta non letteraria ma politica di organizzazione dell'esistenza*: così come l'antico testamento è figura dell'avvento di Cristo, esse devono divenire figura (assieme profezia e promessa) di un diverso corso della storia, di un più alto livello di contraddizioni vissute dalla società umana(33). La poesia paradossalmente può – deve – divenire prospettiva politica, ma evitando la mimesi, la «vita apparente» (come sostenuto in *Poetica in nuce*(34)), l'adesione al reale: tanto maggiore il grado di formalizzazione proposto dal linguaggio poetico; tanto meno esso aderirà alla realtà (interiore o esteriore poco importa) in modo immediato: tanto più – paradossalmente – la poesia diverrà 'politica'. «Credo anzi che la più alta poesia sia ... politica, cioè poesia della storia e della società umana. Ma ... la poesia è per definizione discorso indiretto, discorso intransitivo e non transitivo, e quindi per la poesia è vero che la strada più rapida fra due punti è la curva: che va, cioè, attraverso una serie di mediazioni»(35).

Due corollari: la tensione teologica scompare in Fortini nella forma religiosa ma rimane quale punto di fuga di ampie porzioni di scrittura e costruzione ideologica – e non è il primo marxista del secolo scorso a muoversi, pur attraverso differenti percorsi, in questa direzione; si avanza l'ipotesi, profetica, che al di là delle esistenze individuali e di qualsiasi sconfitta, una verità possa essere trasmessa proprio all'interno della forma, anche in modi non del tutto coscienti («che l'onore costringa a sé, e tenga, la verità»; si veda anche la chiusa del saggio *Verifica dei poteri*).

Attraverso questa idea di letteratura, di interesse sia critico che poetologico, Fortini intende costruire un rapporto dialogico con la tradizione. Il punto di partenza, ancora una volta, non è strettamente letterario: la possibilità di una formalizzazione dell'esistenza è stata privilegio delle classi dominanti, così come quella della fruizione di forme estetiche; ad esse si contrappongono, nella terminologia fortiniana del periodo, le «classi informali» nel senso di private della possibilità di esperire o creare una forma. Soprattutto attraverso Lukács, Fortini intende recuperare la possibilità della grande tradizione letteraria borghese in prospettiva marxista e rivoluzionaria: la forma estetica sarà sì ornamento dell'oppressione, conservando però al proprio interno una proposta utilizzabile ('riuso', si vedrà, sarà termine fortiniano centrale) in direzione tendenziale di una liberazione dell'uomo. «Ho sempre sottolineato» argomenta Fortini rivolto a Mengaldo «la contraddittorietà organica della forma (nel caso, poetica) ossia la sua attitudine ad essere tanto strumento di liberazione – o meglio, proposta, “spettro di essa” – quanto sua illusione»(36). La forma poetica è *ambigua*, porta in sé una *contraddizione*. Nel '68 Fortini difende, se non dall'interno almeno in dialogo con il movimento, il valore della scrittura letteraria come possibilità politica oltre l'immediato, rifiutando seccamente le affermazioni riguardo all'inutilità dell'arte borghese, al suicidio rituale dell'intellettuale e alla traslazione della vita nella militanza. Precisamente la proposta di una dialettica figurale, elaborata esplicitamente pochi anni prima, intende respingere queste posizioni.

La proposta è costruita per un verso attraverso il confronto con i maestri non solo del marxismo ma anche dell'esistenzialismo, d'altra parte in contrapposizione con la situazione letteraria (ermetismo, neorealismo, neoavanguardia) e politica (frontismo filosovietico, neopositivismo) dell'Italia del dopoguerra. Le questioni che Fortini affronta sono quelle della società inclusiva dei consumi, dell'industria culturale, dove durata e *chance* di incisività della parola – non solo poetica – vengono in sostanza azzerate: come costruire una letteratura la cui proposta sfugga all'integrazione nel discorso dell'industria culturale, come proporre un discorso che mantenga, al fondo, un frammento irriducibile di speranza e prospettiva. Le conseguenze del tentativo sono evidenti nella lirica, dove l'attenzione all'aspetto formale si sovrappone a trame di classicismo; ma trovano realizzazione anche nella saggistica, dove il grado di (ricercata) irriducibilità a discorso immediatamente fruibile è determinato non tanto dalla formalizzazione a livello stilistico quanto dai salti della scrittura e dai nessi caduti che, per custodire un nucleo di senso, rendono 'difficili'(37) i saggi; soprattutto dopo due, tre, cinque decenni. Nel '93, nella densa premessa ad

Attraverso Pasolini, rivolto ai giovani (sempre centrali nella riflessione dell'autore), domanderà: «come si impara una lingua straniera, cercate di capire la lingua nostra, solo in apparenza simile a quella che ogni giorno impiegate conversando»(38).

4. Il quinquennio 1967-72 segna apice e inizio del declino, nella vita italiana, delle possibilità di una svolta radicale. Fortini, che è stato letto ed ha interloquuto con il movimento negli ultimi anni Sessanta, continuerà ad osservare l'evoluzione politica, registrando dalla metà del decennio i mutamenti fondamentali della struttura economica e sociale. Nuclei di riflessione saggistica sono dedicati al terrorismo, al «surrealismo di massa» (definizione precoce e 'in negativo' di postmoderno), alla violenza, alla tradizione. La prosa perde il carattere di intervento immediato in un dibattito pubblico che aveva acquisito nel trentennio 1945-75; nelle ultime sillogi il crescere del tasso di figuratività avvicina il procedimento saggistico alla dialettica figurale attiva in poesia. «Se non scelgo di star zitto ... è perché a partire da due o dieci righe scritte a se stesso per provare di essere ancora vivo ... può darsi un lettore a venire possa essere indotto a praticare ... i pensieri non firmati, i modi di essere e di assumere il mondo e se stessi, ai quali come a una patria queste righe alludono»(39). Questi 'modi' hanno una relazione con la forma da conferire all'esistenza inscritta nella struttura profonda della poesia; l'inefficienza di un uso immediato del testo saggistico invita ad un riuso postumo (al testo, all'autore), prossimo alla concezione del letterario. Si dovrebbero considerare con speciale attenzione, in questo senso, le ricorrenze comuni in saggistica e poesia (ad esempio, figure: l'ambra e l'insetto, le «querce nella ghianda», il «Grande Animale», e in generale il valore allegorico delle presenze animali nei due generi(40), il muro ecc.; sintagmi: votati al nulla/al niente, «ma», «però», «tuttavia» in inizio capoverso/strofe con valore di mimesi dialettica; legami più o meno metaforici: suggestivo quello tra forma/formalizzazione e cielo/nuvole(41); dichiarazioni sulla scrittura saggistica prossime alla poetica: «solo scrivendo in lingua più morta del vero mi riesce di evitare la familiarità, la contiguità, l'atteggiamento suasorio»(42)).

La poetica in questo periodo subisce una svolta. Con *Questo muro*, ma soprattutto con le ultime due raccolte, l'indebolirsi delle prospettive politiche, relegate ad un futuro opaco, incidono su temi (riduzione dei soggetti 'politici', aumento di allegorie animali e vegetali, dell'ironia in senso alto, riduzione di nomi propri e situazioni collettive e quindi di referenzialità diretta) e forme. L'utopia scompare in un futuro dai contorni non più distinguibili(43).

La chiusura dell'universo politico sembra indurre l'autore, nel momento di massima torsione del legame fra destino singolo e destini generali, a tentare soluzioni formali che, se hanno una propria radice nelle prime raccolte, giungono a costruzioni e concrezioni estreme (*Il presente; Sul primo numero di «Quaderni rossi», Il nido, Allora comincerò; Stanotte..., La salita, Se volessi un'altra volta*). Gli scritti esplicitamente poetologici si rarefanno, tuttavia in alcune importanti teorizzazioni è possibile ritrovare i procedimenti formali messi in atto in *Paesaggio con serpente* e *Questo muro. Poesia e antagonismo*, saggio redatto nel '77 e compreso in *Questioni di frontiera* si interroga sulle frontiere della poesia: contro l'abolizione dei limiti della letteratura e la sostanziale «estetizzazione estensiva», che nega le possibilità stesse del letterario e conduce al «surrealismo di massa» degli anni Ottanta e successivi, Fortini ripropone il criterio del proprio classicismo.

Il discorso poetico può mantenersi solo se accetta la propria continua contestazione compiuta dal discorso extrapoetico ...

Una letteratura o poesia che accetti i suoi limiti può avere nel tragico (o nel comico) un suo *genere*; non *essere* tragica (o comica); la letteratura che non li accetta nega il genere ed è in se stessa, prima del proprio realizzarsi in opera, tragica (comica).

È la forma ... come autenticità, che si opporrebbe alla inautenticità del linguaggio logorato ... ma la forma in tanto esiste in quanto si pone entro un altro da sé, un informe ... Però la negazione di questa realtà convenzionale ... non avviene davvero ... solo ad opera della «forma astante» letterario-artistica; avviene nell'azione politica, nella vita intellettuale e morale ... Anche nei confronti della negazione a mezzo della letteratura, in definitiva, dev'essere introdotto un criterio pratico-politico di risparmio: *la forma letteraria che lascia trasparire al massimo gli elementi extratestuali e quindi riduce al minimo il proprio indice di rifrazione è anche quella che più potentemente li estranea*. L'educazione rivoluzionaria finalmente ha bisogno di fare

diversa *questa* realtà non di farne *un'altra*. «La poesia classica è poesia della rivoluzione» (O. Mandel'stam, 1922).(44)

Il letterario si fonda sulla formalizzazione, e prevede una separatezza rispetto alla realtà; quest'ultima tuttavia tende a minacciarne i confini. L'unica letteratura la cui forma possa avere un'utilità è quella che definisce e interroga i propri limiti, la «minaccia barbarica ai propri *otia*»; per un verso sempre tentandoli (percorrendo, nell'atto di scrittura, la dialettica di tradizione e innovazione), per altro nella coscienza che, per non appressarsi alla tragica indistinzione, l'azione che si sviluppa nella realtà è politica e non poetica. Il concetto di estraneazione, la contraddizione che si crea fra forma letteraria e contenuti deve servire ad esibire i limiti, a far emergere la frattura fra poesia e realtà; in questo modo la letteratura, divenuta *antagonista*, conduce a un'assunzione di autocoscienza che si attua nello scacco e nella frustrazione sia della tensione (propria del lettore) contenutistica che di quella formale, sia dei contenuti che delle forme quando presi come isolati; e diviene possibilità di educazione formale reale. In nota, riferendosi alla *Santa Giovanna dei macelli*, Fortini glossa: «In questo scacco posto alla domanda elementare dell'utente consiste il senso dell'opera e (se si crede che questi scacchi educino ad un forte acquisto di autocoscienza-conoscenza) il suo senso "rivoluzionario"». Questa coscienza che ritorna a sé dopo lo scacco, attraverso un procedimento di doppia estraneazione – contenutistica e formale – oltre a portare ancora una volta la polemica contro le avanguardie (colpevoli dell'opposto e coincidente errore di una formalizzazione o assoluta, o inesistente), rappresenta ciò che di estremo, secondo Fortini, potrà essere proposto dal letterario. Nelle ultime due raccolte, questa poetica dell'estraneazione avrà peso di sempre maggior rilievo (particolarmente evidente nelle *Sette canzonette del golfo*).

5. Se quello di straniamento formale è un concetto, ereditato, centrale già nella riflessione precedente, anche se non in forme così radicali, l'orbita degli scritti critici e poetologici fortiniani, compressa dal peso del fallimento politico, si fa ellittica, contemplando quale nuovo fuoco il concetto di ritualità. La dimensione temporale della durata, della sopravvivenza e della validità del letterario assume ruolo centrale. Due fra gli scritti saggistici più interessanti del periodo intrecciano la riflessione sulla ritualità con i concetti di 'profetismo' e 'riuso'. Il primo è la voce *Letteratura*, scritta in coppia con *Classico* per l'*Enciclopedia Einaudi*, poi pubblicata nei *Nuovi saggi italiani*; la seconda è *Ritualità e profetismo*, breve e denso capitolo di *Extrema ratio*. La relazione di forma e contenuto inscindibile nel fatto letterario viene letta, nel susseguirsi delle letture sull'una o sull'altro orientate, all'interno di una costellazione che comprende i discorsi magico-rituali, che in sé conservano una *chance* profetica, per quanto inverificabile. L'officiare un rito comporta il rapporto con un'invariante conclusa, quella del testo (di qualunque tipo) e dunque anche letteraria, calata nel contesto storico che, nel suo mutare, ne occulta ed evidenzia porzioni sempre differenti. Il letterario, e la sua declinazione in testi nuovi, porta con sé, attraversando le epoche storiche, un ordine del discorso che è proposta perché, all'origine e nel suo modificarsi attraverso nuove sue forme (ossia nuove scritture), si manifesta in quanto scelta e selezione: quindi, proposta di senso. Esso non è immediatamente assumibile, sopravvive parzialmente all'interno di un *cono d'ombra* che non è solo letterario ma è presente e graffiante nel reale.

Resta, per intendere meglio la funzione e la ragione del cono d'ombra che la letteratura porta con sé, che «sedimento», «dimenticanza», «forme remote» rimandano invero ad alcunché di presente e questo presente è esso stesso opacità e ombra, nelle tre modalità delle pulsioni dell'inconscio (e quindi della loro repressione e rimozione), dei rapporti di produzione e finalmente del linguaggio. Non si tratta di alcunché che per sempre cada fuori del «razionalizzabile», bensì di qualcosa che, col moto del tempo, entra nel cono d'ombra mentre altro ne esce; non dunque una sacra tenebra né un ignoto che la nostra buona volontà progressista possa conquistare e gestire con sicurezza e per sempre; ma un crepuscolo e una aurora di «contenuti» che si disfanno e di contenuti che si ripresentano irricognoscibili nell'aspetto di «forme».(45)

Le "forme" ... recano l'imperativo non già del loro "rispetto" – riconoscerne l'esistenza è tutto il rispetto che meritano – bensì del loro "riuso". Ogni atto di "riuso" è anche controllo di uno stato di vigenza o di usura e quindi della possibilità, o del dovere, di una loro distruzione-rifondazione, di un "nuovo anno".(46)

In questi ultimi due passaggi è centrale l'accento sulla dimensione della temporalità, cui i concetti di rito e riuso sono legati. La forma letteraria è parte di discorsi che, pur risentendo del modificarsi della situazione di ricezione/lettura/pratica, conservano un'apertura del presente. Il tralucere dei contenuti sedimentati in forme (Fortini cita esplicitamente l'*Estetica* di Adorno) implica la possibilità di un riscatto per alcuni tratti del passato, o di una compresenza nel momento della fruizione: il tipo di storicità che presuppone il saggista conserva traccia rilevante della critica antistoricista degli anni Cinquanta, cui sovrappone nel decennio successivo la lettura di Benjamin. Recuperi e più in generale possibilità di intendere diversamente l'ordine lineare storico emergono nelle poesie a partire dagli anni Settanta. La prosa *L'ordine e il disordine*, che compare in doppia posizione – chiusa di *Questo muro* ed esergo di *Paesaggio con serpente* – è assieme esplicitazione di queste tensioni e loro realizzazione. Il testo opera nell'ordine della *reversibilità*, altro termine fondamentale nell'applicazione fortiniana della dialettica, «da assumersi con tutta la sua carica lacerante quale segno della costruzione contraddittoria del reale»(47). Per quanto riguarda il piano delle temporalità, la certezza di un senso e il timore di un vuoto vengono fatte configgere dall'autore, sia a livello di marcatori temporali espliciti che di tempi verbali. In apertura una situazione remota («C'era stata») popolata di animali allegorici (una biscia, un «animale pesante», rospo, formiche, lumache, ricci). La violenza storica dirompente ha distrutto la situazione edenica; due le possibilità, al tempo futuro: «non ci sono più, dicono, perché tutto sarà veramente. I rospi arrancano, la biscia decapitata, verso il Disegno»; «Non ci sono più ... perché niente sarà. Dopo il mitragliamento, la bestia si strascicò fino la fossato ... Verso il disordine, il segno dell'inutile, la passione stomachevole». L'ultimo capoverso è imperativo presente: «La ragione dell'ordine, la dimostrazione del disordine, e tu reggile. L'uno che in sé si separa e contraddice, e tu fissalo; finché non sia più uno. E poi torni ad esserlo, e ti porti via»(48). Recupero e ritorno, nei quali la dimensione teologica riemerge rimarcando una linea di lettura forte della poesia fortiniana(49), non acquistano mai le dimensioni di una verità (non c'è elemento fideistico) ma rimangono sempre in quelle della scommessa, al pari di quella relativa alla totalità, che viene prolungata sul piano temporale. Tensioni contraddittorie di questo stampo sono presenti in varie poesie del periodo, segnatamente ne *Il presente* («Guardavo, ero ma sono. / La melma si asciuga fra le radici. / Il mio verbo è al presente. / Questo mondo residuo d'incendi / vuole esistere /... / Seguo il segno che una mano armata incide / sulla scorza del pino / e prepara il fuoco dell'ambra dove starò visibile»)(50) e in *Reversibilità*(51), «intreccio e mutuo ribaltamento di passato e presente»(52). La funzione educativa nella realtà degli anni Ottanta è per Fortini preclusa al discorso letterario; la sua validità è indiretta, obliqua, sostenuta dal tenue legame della scommessa profetica inscritta, secondo l'autore, nell'idea stessa di formalizzazione. «Forse si sta ripetendo un'antitesi che era già... dell'età romantica: fra chi continuava ad attribuire alla letteratura la funzione educatrice che era stata della cultura umanista... e chi invece tendeva a rifiutare quella funzione in nome di una più augusta e ardua, di annunzio e tensione sacerdotale e (ma in questo ambiguo senso) rivoluzionaria»(53). Fortini, certo della veridicità di questa lettura, si schiera con i secondi, caso isolato di quel decennio e dei successivi fino a noi.

6. Nelle riflessioni fortiniane sulla letteratura successive agli anni Settanta diviene meno semplice rintracciare riflessioni che possano, su piani più o meno espliciti, identificare le ultime linee di elaborazione poetologica; tanto più che, negli ultimi anni, Fortini si affannò a sostenere la difficoltà di razionalizzare l'atto della scrittura poetica(54). Tuttavia alcuni punti sono da ritenere, tasselli collocabili in quel corretto accostamento del poeta al manierismo (proposto da Berardinelli per primo, e poi suffragato, fra le altre cose, da letture e rifacimenti del Fortini tardo: Milton, Tasso, Góngora, Shakespeare(55)) e comunque da inserire in una proposta poetica antagonista rispetto all'illusione di una poesia come immediatezza, diario interiore, distacco dal vero: «l'autenticità si raggiunge attraverso la non autenticità, attraverso le “mani sporche”, o meglio, attraverso occhi freddi e chiari sulla realtà socio economica che ci condiziona»(56) – così una delle ultime dichiarazioni di poetica, contenuta in un'intervista del 1987.

La sesta raccolta dell'autore, *Composita solvantur*, appare in parte estrema realizzazione delle direttrici principali della poetica fortiniana (formalizzazione e ritualizzazione della scrittura poetica, ampio impiego di procedimenti stranianti, presenza frequentissima di allegorie vegetali e animali), in parte loro negazione, che risulta evidente nel trasparire dell'universo soggettivo. Il 'noi', dato o supposto, delle precedenti raccolte, in alcuni momenti tende all'offuscamento; l'effettiva impossibilità del proporre legami fra tempi e destini nel mutato clima storico, che è ormai il nostro, ha il peso maggiore. Le categorie della poetica fortiniana sembrano vacillare sotto l'urto di una pacata disperazione, che è – questa sì – anche biografica, dell'età tarda. L'io di *Composita solvantur* è tanto quello del poeta della posizione lucida rispetto alla realtà e al corso storico: «La gente alle finestre / applaudiva la polizia / e urlava: 'Ammazzateli tutti!' // Non ti ricordi?» // Sì, mi ricordo», *Italia 1977-1993*; quanto quello della volontà d'abbandono: «Neanche sono depresso, vorrei solo / un poco meno debole la mente / meno sconsiderata la speranza. Posso stringermi / sull'impiantito di quest'alta grotta / nel primo sonno chiedendo // di risvegliarmi», *Il custode*. La *memoria* e il *sonno*, termini capitali della riflessione dell'autore, marcatamente positivo l'uno, negativo l'altro, convivono nelle oscillazioni della raccolta. Se la nuova posizione del soggetto, parzialmente contraddittoria rispetto alle riflessioni poetologiche di quarant'anni, porta agli esiti estremi un'ambiguità comunque sottotraccia in tutta la poesia fortiniana, è d'altra parte possibile ritrovare forti gli elementi di continuità: la poetica trova in *Composita solvantur* un'ultima realizzazione estrema; forse ipotizzando proprio nel confronto tragico fra durature volontà ed effettiva sconfitta un'ultima *chance* di durata. Il riferimento qui è unicamente alla poetica *implicita* nell'opera, nell'assenza di altre indicazioni; lo scarto con riflessioni esplicitate e desumibili dai testi deve essere tenuto in considerazione.

Le *Sette canzonette del Golfo* individuano un nucleo autonomo di poesie che bene definisce questa situazione, permettendo di comprendere continuità e mutamenti in una poetica che da un quindicennio non trovava dichiarazioni esplicite se non occasionali. Se l'argomento della sezione dovrebbe essere la prima guerra del Golfo (inverno 1990-91), in realtà la violenza storica è straniata attraverso serie di fattori: lo sguardo del vecchietto, la distanza fisica, il giardino, luogo di serenità (eco di alcune *Poesie di Svendborg?*), la forma. Oltre alle due canzonette metastasiane, si hanno: un testo in distici di dodecasillabi (richiamo non solo formale al coro dell'*Adelchi*(57)), due sonetti (con influssi rispettivamente foscoliani e petrarcheschi), due ulteriori poesie in ottonari (*Se la tazza...*) e decasillabi (*Come presto...*, echi di Pascoli). All'interno di strutture connotate da legami forti con la tradizione il tema è affrontato con toni sarcastici; alla tragicità è contrapposto il misto di impotenza e di ignoranza volontaria (e qui lo scherno dell'io lirico vuole farsi collettivo, ma in negativo, nel senso d'una colpa condivisa e rimossa) che avvolge i resti delle sinistre occidentali. «Lontano lontano si fanno la guerra. / Il sangue degli altri si sparge per terra. // Io questa mattina mi sono ferito / a un gambo di rosa, pungendomi un dito ... Non posso giovare, non posso parlare, / non posso partire per cielo o per mare. ... Potrei sotto il capo dei corpi riversi / posare un mio fitto volume di versi?» (*Lontano lontano*). Critica, prassi e poesia, spogliate di qualsiasi funzione, sono messe a tacere nella nenia infantile (i versi possono essere letti anche come doppi senari, come un *girotondo*); le forze della scrittura – la rosa è, in Fortini più che in altri, anche la scrittura poetica – sono risibili se paragonate alla portata della violenza imperialista ormai senza freni. La «mesta ironia» dunque non sarà solo legata ai modi del discorso poetico come viene qui declinato, quanto all'idea stessa di scrivere, di continuare a lottare. «*Tutto è ormai un urlo solo. / Anche questo silenzio e il sonno prossimo*» («*E questo è il sonno...*»).

Fra le *Sette canzonette* almeno tre avrebbero, se lette isolatamente, poco a che fare con il tema bellico: *Ah letizia...*, *Se la tazza...* e *Aprile torna...*, rispettivamente prima, terza e sesta. «Ah letizia del mattino! / sopra l'erba del giardino / la favilla della bava ...»; «Una bella passò, di zinne e deltoidi ribaldi / e d'altro che acre un dì mi fu diletto». La strategia del montaggio dei testi di questa sezione è di estrema rilevanza e pone problemi interessanti per comprenderne la poetica sottesa. Sono presenti, in questa sezione come nel resto della raccolta, una pulsione di annullamento e una tentazione di cedimento a minimi piaceri, anche sul piano della fisicità così censurato dall'autore; segni in lieve misura presenti in altre raccolte («Non so, non capisco, non

parlo, lasciatemi andare», *Aprile 1961*(58)) e testi ma mai in questa dimensione («Grande fosforo imperiale, fanne cenere», *Se volessi un'altra volta...*; «Intendi / l'ansimo e i tonfi del serbatoio / nella garrita dove è la casa dell'acqua / che celata e cieca sale sul monte / per defluire nella utilità. // Pensa al ritorno per cena.», *La salita*). I sensi raggiunti dal montaggio sono plurivoci, nella sovrapposizione dei piani sarcastico e tragico che nella sezione si viene a creare. Il sarcasmo è rivolto, fra le altre cose, alla letteratura postmoderna, all'ignoranza volontaria dell'occidente, all'abiura rispetto alla funzione intellettuale nel mutato panorama storico; ma anche verso quella parte del sé che cede alle lusinghe della disperazione. Il tragico, che non è solo quello della violenza storica e bellica ma anche delle scelte, è escluso dai versi di questi tre testi se non per echi («Lontanissime sirene / d'autostrada») e allusioni figurali: è l'accostamento di altre poesie, nonché il tema generale della sezione nella quale questi testi leggeri («ma riflette anche il turchino il turchino / del leggero cielo se / è leggero come te», *Se la tazza...*) coabitano, a denunciarne l'assenza

Dimensione del conflitto militare e «ignoranza volontaria» dell'Occidente convivono invece nella partitura tragica del sonetto che, elevata accusa, si staglia al centro esatto della sezione, *Gli imperatori*. La forma 'alta', classica ma non distaccata, la collocazione e la netta contrapposizione con le poesie circostanti identificano il luogo come quello di una riflessione, di un discorso poetico meno indiretto: la storia è 'svanita' perché è fallita l'idea condivisa di una sua determinazione ('imperatori' e 'dei' godono non solo d'impunità, ma anche dei diritti d'essenzone dal contratto sociale), ma la violenza storica non accenna a diminuire; la decadenza («giorni occidui») nuovamente tenta l'Occidente, senza la forza del socialismo di un secolo prima; la forma poetica ha perso qualunque forza, relegata in uno dei tanti compartimenti stagni dello specialismo («chiusi inchiostri» ricorda i chiossi, il monachesimo, ossia la separatezza dal mondo, aborrita da Fortini fin dagli anni '30 dell'ermetismo fiorentino).

Gli imperatori dei sanguigni regni
guardali come varcano le nubi
cinte di lampi, sui notturni lumi
dell'orbe assorti in empi o rei disegni.

Già fulminanti tra fetori e fumi
irte scagliano schiere di congegni:
vedi femori e cerebrali e nei segni
impressi umani arsi rappresi grumi.

A noi gli dei posero pace. Ai nostri
giorni occidui si avvivano i vigneti
e i seminati e di fortuna un riso.

Noi bea, lieti di poco, un breve riso,
un'aperta veduta e i chiusi inchiostri
che gloria certa serbano ai poeti.

Preso isolatamente, il testo sarebbe immediatamente (per forma, metro, lessico e tema) letto come 'alto' e civile'; eppure, solennità e vigore entrano in crisi nel momento del confronto con le altre liriche ad esso affiancate, che in parte 'colorano' (sporcano) il sonetto

Composita solvantur è testo *estremo* sotto vari punti di vista(59). Segna la fine biologica di un soggetto poetico e la fine di un mondo culturale e politico; fra questi, anche la fine di un'idea di poesia. La poetica fortiniana

che soggiace a questa raccolta nelle tensioni non si discosta troppo dalla precedente (straniamento, messa in forma, antagonismo, ritualità delle forme si possono ritrovare a vari gradi della scrittura); la differenza del volume è data dalla diversa relazione che questa idea di poesia intesse con la realtà. Fino a *Paesaggio con serpente*, fra messa in forma e soggetto, fra testo e contesto, vita e morte, presente e passato-futuro una dialettica produttiva era garantita da una realtà sociale condivisa – anche se in via di disfacimento – e dalle sue tensioni; il decennio 1980-

90 determina l'impossibilità assoluta di simile relazione, che svanisce definitivamente nell'utopia. La messa in forma non è più garante di una verità, che al massimo per essere conservata deve essere esplicitata («*Quei due ragazzi scalciano mesti una bottiglia. / Proteggete le nostre verità*»). La voce poetica fino a questo punto unitaria e salda sotto l'urto del reale si scinde fra tono sarcastico-disperato e tono tragico-invocativo, fra cedimento e volontà (più o meno compresenti, come si vede nelle *Canzonette*), ed è in questa nuova dialettica – ma quanto voluta da Fortini? – che è possibile individuare le linee dell'ultima poetica, mai fatta esplicita, dell'autore. La stessa che determina il valore di questa raccolta, e che sarebbe bene seguire evitando identificazioni nette fra politica e biografia in questi testi pur segnati da entrambe.

7. Nei *Poeti del Novecento* (1978) Mengaldo, in quegli anni fitto corrispondente dell'autore e importante interlocutore per quel che riguarda la scrittura poetica(60), scriveva riguardo a Fortini:

la sua poesia esprime soprattutto la premessa “negativa” più nuda, cioè un senso radicalmente tragico (con evidenti componenti religiose) della storia, di cui questi testi ci restituiscono la radiografia spettrale, il brusio d'incubo di fondo, in un continuo misurarsi alla “storia universale” di quella dell'individuo, che ne è insieme testimone, vittima e scoria. È comunque da questo difficile nesso con la globalità dell'ideologia che la poesia di Fortini trae la sua forza e la sua collocazione, esemplare e insostituibile, nella cultura italiana d'oggi(61).

A quasi quarant'anni di distanza non tanto le affermazioni sulla poesia quanto le premesse che si presumono nei lettori suonano datate. Il critico fa riferimento ad aree quali ideologia, critica nel senso alto del termine e – al limite – filosofia della storia che, oggi, appaiono marcatori di un'era, viraggi cromatici dell'immagine storica, comunque fuori tempo massimo rispetto al presente. Il «brusio d'incubo di fondo» sul quale Fortini, Mengaldo e un'ampia parte della cultura italiana avrebbero concordato nel '78 oggi o è scomparso, o è scomparso il termine del paragone, sia esso silenzio o discorso articolato.

L'inattualità per Fortini ha costituito una sorta di destino, intrecciato all'incomprensione, anche biografica. Fino agli anni Settanta era la saggistica a esser conosciuta; l'avvicinamento travagliato dell'autore ai maggiori del secondo Novecento è avvenuto negli anni successivi. L'inattualità soprattutto della prima produzione a livello di contenuti (si leggano *Foglio volante*, *Weltgeschichtlich*, *Il comunismo* ecc.) è stata, a livello critico, superata nella considerazione del valore della forma e della riflessione su d'essa; le valutazioni positive provenienti sia da critici che da poeti(62) sono state seguite da alcuni tentativi di ripresa. Giunge il riconoscimento dell'autore come centrale interlocutore degli autori del secondo Novecento, fra tutti Sereni e Pasolini. Tuttavia, il nodo dell'inattualità non risulta risolto.

Caratteristica di Fortini nel panorama letterario del dopoguerra è, caso unico in Italia, la costruzione di un sistema apparentemente chiuso, basato su progressive sintesi d'ordine filosofico, politico e letterario, che si reggono su letture e accostamenti contraddittori di autori fra loro più o meno distanti. Tale sistema, nella propria complessità e costante frizione, orienta tutta la scrittura fortiniana (saggistica e letteraria) condizionando fortemente poetica e idee sulla letteratura: di modo che, per un verso, impone costantemente assenso da parte del lettore, non solo per ciò che riguarda la lirica; per altro, costringendo il giudizio di valore critico al confronto diretto. Non solo i soggetti e gli atteggiamenti espliciti del Fortini poeta, anche le tensioni che innervano, quali scelte d'ordine costitutivo, i testi sono dichiaratamente parziali: richiedono un giudizio che non potrà essere d'ordine letterario. In questo è possibile vedere un successo della poetica e della visione del mondo dell'autore, che intende la necessità di ricondurre qualsiasi tipo di scelta e posizione alle questioni sostanziali, dunque di schierarsi. Le tensioni contenute nei concetti di forma, antagonismo e ritualità evocano lo spettro del senso, ne prescrivono seria considerazione.

Forse la maggiore contraddizione delle poetiche di Fortini è contenuta nell'autocensura esplicita dell'elemento soggettivo, individuale. La torsione imposta al genere lirico nel tentativo di unire 'destino' singolo (ossia nesso di volontà, cultura, ma anche aspirazioni e timori) e destini generali, se nella poesia darà origine a serie originali di realizzazioni formali, allegorie e figure, a livello di poetica resta in ombra. Nella storia occidentale, per un periodo non troppo esteso e dai contorni

definiti, la possibilità di una simile unione è parsa realisticamente dotata di valore, al pari dell'uscita dalla 'preistoria' marxista; negli ultimi quattro decenni il peso di una simile dichiarazione è andato progressivamente scemando, fino alla scomparsa, oggi pressoché decretata. Il tentativo di sostituire all'io lirico un noi (quanto esplicito poco importa), condotto parallelamente ad una intensa riflessione storico-politica – che, ad oggi, ha dato vita ad una delle ultime sintesi estetiche dell'occidente – appare stridulo come una rovina, imponente e 'bella', fra vertigini di specchi, grattacieli del nuovo millennio. Il *Come se*(63) (come se ci fossero dei destinatari, come se il senso potesse abitare il reale) della poesia fortiniana suona a vuoto. Gli scritti poetici dell'autore discorrono prima che di forma poetica di forma della vita, prima che di ritualità di senso, prima che di antagonismo di classe; prima che di individuo, di collettività. Il fatto che questa contraddizione, che prevede anche un consapevole ritrarsi dell'io dal testo – e il conseguente riemergere in forme non esplicite(64) – abbia dato luogo a una poesia che, fondata sull'intersezione tra lirico e tragico, ha assunto oggi una posizione rilevante nel canone del nostro secondo Novecento, non cela come, sul piano della riflessione poetica, la distanza percepita paia a tutti gli effetti incolmabile.

Bisogna invece, ed è possibile (in termini *politici* ossia intervenendo sui consumi e costumi, l'educazione e la comunicazione), agire per introdurre quote di silenzio dove l'urlo e la confusione impediscono ormai di udire qualsiasi parola. «Amant alterna Camoenae», le Muse amano i canti alternati. È in gioco il gioco fra arsi e tèsi, parole detta e parola taciuta, pronuncia e silenzio, qualcosa e nulla, noi e qualcosa(65).

Nella disillusione, nella separatezza degli studi letterari, queste posizioni continuano però a suscitare un interesse minimo ma vigile: forse in relazione alla diffrazione di una nostalgia. Passando attraverso la negazione del soggetto lirico tradizionale nella scommessa perduta di una nuova fondazione, di «un nuovo anno»(66), di un soggetto meno isolato e più autentico, la scrittura di Fortini sempre più si propone, nelle contraddizioni rese ancor più nette dai vent'anni che ci separano dalla morte dell'autore, quale alterità (rispetto alla letteratura, al mondo, a noi): dunque – anche – possibilità.

Filippo Grendene

Note.

(1) «L'orizzonte di Fortini – sempre complessivo e sempre di parte – sembra davvero inconciliabile con quello dei nostri piccoli asettici specialismi». Romano Luperini, *Su Fortini critico e teorico della letteratura*, in «Allegoria», VIII, n.s., 21-22, 1996, p. 135.

(2) Romano Luperini, *Il futuro di Fortini*, Piero Manni, Lecce 2007, p. 21. Cfr. anche: «Ero persuaso – e non ho avuto motivo di mutare avviso – che la prova dell'opera letteraria sia esterna all'opera stessa», Fortini, *prefazione 1967 a Foglio di via*, in Id., *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 2014, p. 66.

(3) «Mi sento uno degli abitanti delle zone contese, di nazionalità precaria, da sempre avvezzo a guardarle con ostilità, quelle frontiere; ad attraversarle illegalmente, a trafficare da contrabbandiere e disertore, a eludere doganieri e finanziari; come chi sa che i veri stranieri, i veri nemici non abitano soltanto al di là dei reticolati ma, quasi sempre, nei "centri" del sapere e del potere». Fortini, *Insistenze*, Garzanti, Milano 1985, p. 94.

(4) Si fanno solitamente, in riferimento alle riflessioni sul genere, almeno i nomi di Lukács e Adorno.

(5) Cfr. Luciano Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Marsilio, Venezia 1990, p. 5.

(6) Si vedano quale esempio alcuni titoli degli estratti della silloge *Non solo oggi. Cinquantanove voci* (Fortini, a cura di Paolo Jachia, Editori Riuniti, Roma 1991): *Arte e proletariato, Etica, estetica, politica, Letteratura ed educazione, Poesia e antagonismo, Politica e poesia, Prosa e poesia*.

(7) Pietro Cataldi, *Le Idee della letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1994, p. 11.

(8) Cfr. *Ibidem*: «È possibile distinguere la poetica *esplicita* da quella *implicita*. La prima comprende i pronunciamenti diretti, ovunque siano riscontrabili; la seconda si riferisce, con ovvie difficoltà, alle leggi compositive di fatto attive entro il tessuto di un'opera, nonché, volendo, alle idee sull'arte o anche generali effettivamente ricavabili dal testo. Il fatto che tra la poetica esplicita di un autore e quella implicita

riscontrabile nelle sue opere, o in una data opera, vi possa essere contraddizione non inficia il valore della poetica nel suo insieme...».

(9) In realtà, oltre alle raccolte principali, una fitta serie di sillogi, revisioni, seconde edizioni variate scandisce questo mezzo secolo; particolarmente importante la riedizione completamente riordinata di *Poesia e errore*, nel 1969. Cfr. bibliografia in Fortini, *Tutte le poesie*, cit.

(10) Fortini, *La poesia di Rocco Scotellaro*, Basilicata editrice, Bari 1983, p. 56.

(11) Fortini, *I destini generali*, in *Poesia e errore*, ora in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 178.

(12) Fortini, *Sul primo numero di «Quaderni rossi»*, in *Paesaggio con serpente*, ora in *Tutte le poesie*, cit., p. 397. Sulle ultime due raccolte cfr. Luca Lenzini, *Un lungo scandalo* in Id., *Il poeta di nome Fortini*, Manni, Lecce 1999, p. 15-17.

(13) Alfonso Berardinelli, *Fortini*, La nuova Italia, Firenze 1973, pp. 20-26 e part. 24. («L'im maturità di *Foglio di via* è tutt'uno ... con la sua tensione inadempita»).

(14) «Opera di acerba ma anche robusta novità»: Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1995, p. 828.

(15) Così Mario Benedetti, in L. Lenzini, E. Nencini, F. Rappazzo, (a cura di) *Dieci inverni senza Fortini. Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa*, Quodlibet, Macerata 2006, p. 118.: «Un sentimento di pietà pervade ciò che riguarda la personale esperienza politica, una pietà per la storia che si auspicava progredire verso la giustizia ... e poi una “pietà per l'avvenire”, per l'esistenza tutta, per l'uomo irrimediabilmente solo con le sue cose; rocce, animali, piante, e vita umana». Simili posizioni hanno certo una propria porzione di verità ma, nel loro ripiego sull'equazione fra individuo e forma lirica, non possono essere accettate.

(16) «Perpetua e instabile oscillazione fra contenuto e forma, fra musica esplicita e musica implicita (poesia come «oggetto naturale» ma anche intenzionale) in quel continuo sprigionarsi di una verità sintetica ... un'energia dello stesso genere, sintetica quindi e generatrice di sintesi». Fortini, *Vergogna della poesia*, in *La fiera letteraria* 30/01/1949, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, Mondadori, Milano 2003, p. 1277.

(17) Cfr. Fortini, *Leggendo Spitzer* in Id., *Verifica dei poteri*, Einaudi, Torino 1990.

(18) Fortini, *Metrica e libertà*, in Id., *Saggi italiani*, Garzanti, Milano 1973, pp. 333-9.

(19) Ivi, p. 337.

(20) Fortini, *Diario linguistico*, in *Ospite ingrato*, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 989.

(21) Prima edizione in Italia: Walter Benjamin, Renato Solmi (tr. e intr. a cura di), *Angelus novus: saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962.

(22) Cfr. Francesca Menci, *Dialettica e concezione figurale in Fortini*, «L'ospite ingrato», III, 2000, pp. 159-81; Id., *Fortini fra Lukács e Benjamin*, in «Allegoria», XIII, 2001, 38, pp. 70-87.

(23) Fortini, *Verifica dei poteri*, cit., p. 36-7.

(24) Fortini, *Astuti come colombe*, cit., pp. 50-3.

(25) Paolo Jachia, *Fortini e La poesia delle rose. Note per un commento testuale*, in «Strumenti critici», XXV, 2, maggio 2010, p. 272 e passim.

(26) Cfr. Fredric Jameson, *Marxismo e forma. Teorie dialettiche della letteratura nel XX secolo*, Liguori, Napoli 1975.

(27) «La possibilità di leggere simultaneamente e unitariamente sia l'oggetto che il suo prolungamento figurale assume che il principio di non contraddizione è solo parzialmente vigente ed è costantemente in tensione con quello di identità e superamento dei contrari. In questo senso la concezione figurale mi è parsa contigua al pensiero dialettico». F. Fortini, *Leggere e scrivere*, Marco Nardi Editore, Firenze 1993, pp. 50-1.

(28) Fortini, *Al di là del mandato sociale*, in Id., *Verifica dei poteri*, cit., p. 145.

(29) Erich Auerbach, *Figura*, in Id., *Saggi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1983.

(30) Cfr. Fortini, *Il socialismo non è inevitabile*, in Id., *Questioni di frontiera*, Einaudi, Torino 1977.

(31) Interessanti le riflessioni di Guido Mazzoni accennate in *La legittimazione della poesia*, in «Allegoria», VIII, n.s., 21-22, p. 32n: «Fortini – pur fra molte aporie e cambiamenti, e con una riflessione filosofica non sempre chiara – si muove in un orizzonte post-metafisico. Il marxismo è una scommessa fatta sulla base di fondamenti indimostrabili. Impone di agire per realizzare un progetto di mondo che si confronta, nel dialogo e nella lotta, con altre interpretazioni della realtà ontologicamente equivalenti».

(32) Fortini, *Al di là del mandato sociale*, in Id., *Verifica dei poteri*, cit., p. 147.

(33) Per Fortini il significato di 'comunismo' non è ortodosso, passa per l'economia politica ma ha come basi una libertà reale e la tensione all'autenticità e alla coerenza degli uomini e fra gli uomini. Cfr. *Comunismo* in Fortini, *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Garzanti, Milano 1990.

- (34) «1. Come insieme di scelte linguistiche e di comportamento, un testo è sociale per la sua origine quanto per la sua destinazione, implicita o esplicita. / 2. Il complesso delle scelte, organizzate in struttura significativa, implica finalismo. / 3. È possibile chiarire questo finalismo ad altri. In questo senso ogni critica è ideologia e precettistica. ... 6. La poesia deve proporsi la raffigurazione di oggetti (condizioni, rapporti) non quella di sentimenti. / 7. Quanto maggiore è il consenso sui fondamenti della commozione tanto più l'atto lirico è confermativo del sistema. / 8. Le forme morte, purché ben morte, sono da preferirsi alle innovazioni. / 9. Dev'essere combattuta qualsiasi forma di vita apparente cioè di mimesi. Il potere sintattico dev'essere obiettivo. ». Fortini, *Poetica in nuce*, in *Ospite ingrato I*, ora in *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 962.
- (35) Fortini, intervista a cura di Ferdinando Camon, *Il mestiere di poeta*, in Id., *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di Velio Abati, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 76.
- (36) *Una lettera di Franco Fortini*, in Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Da d'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 404.
- (37) Cfr. Fortini, *Scrivere chiaro*, in Id., *Questioni di frontiera*, cit., p. 125.
- (38) Fortini, *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino 1993, p. X.
- (39) Fortini, *Extrema ratio*, cit., p. 9.
- (40) Cfr. Emanuele Zinato, *Il dente della storia. Figura animali nella poesia di Fortini*, in «Hortus», 1994, 16, pp. 20-27.
- (41) Cfr. Fortini, *Sul primo numero di «Quaderni rossi»*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 397; Id., *Extrema ratio*, cit., p. 128.
- (42) Fortini, *Extrema ratio*, cit., p. 19.
- (43) Cfr. Allegoria 21-2, cit., la prima sezione sulla poesia, in particolare Mazzoni e Polacco.
- (44) Fortini, *Poesia e antagonismo*, in Id., *Questioni di frontiera*, cit., pp. 147-9.
- (45) Fortini, *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, p. 291.
- (46) Fortini, *Extrema ratio*, cit., p. 97.
- (47) Emanuele Zinato, *L'«Angue nemico». Note su Paesaggio con serpente di Franco Fortini in Dieci inverni senza Fortini*, cit., ora in Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet, Macerata 2015, p. 137.
- (48) Fortini, *L'ordine e il disordine*, in *Tutte le poesie*, cit., pp. 379 e 387.
- (49) Cfr. Davide Dalmas, *La protesta di Fortini*, Stylos, Aosta 2006.
- (50) Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 328; cfr. per una lettura Guido Mazzoni, *Fortini e il presente*, in *Dieci inverni senza Fortini*, cit.
- (51) Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 817.
- (52) Romano Luperini, *Il futuro di Fortini*, cit., p. 87; cfr. anche Guido Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano 2002, p. 206-8.
- (53) Fortini, *Nuovi saggi italiani*, cit., pp. 301-2.
- (54) «Il mio controllo critico, valga quel che valga, si limita alla singola composizione ... Si smarrisce quando deve porre dei nessi fra più di una composizione ... Di qui una rimozione: ... in realtà non so e non ho presente quel che ho scritto», Fortini, *Un vero veduto dalla mente*, intervista a c. di Guglielmo Petroni, in Id., *Un dialogo ininterrotto. Interviste*, cit., p. 311.
- (55) Cfr. Thomas Peterson, *Aspetti manieristici nella poesia di Fortini*, in *Dieci inverni senza Fortini*, cit., pp. 83-92.
- (56) Fortini, *Un dialogo ininterrotto*, cit., p. 451.
- (57) Per l'intertestualità della sezione si veda l'interessante Marina Polacco, *Fortini e i destini generali. Lirica e «grande politica» fino a Composita solvantur*, in «Allegoria», 21-22, cit.
- (58) In *Una volta per sempre*, ora in Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 242.
- (59) Cfr. Mario Benedetti, *Note su Composita solvantur*, cit.; su situazioni 'estreme' nella raccolta: Felice Rappazzo, «E questo è il sonno...». *Temì, montaggio, figuralità*, ne l' Ospite ingrato on-line http://win.ospiteingrato.org/Fortiniana/E_questo_%C3%A8_il_sonno.html; Luca Lenzi, *Italia 1977-1993: un commento in breve*, in Id. *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Quodlibet, Macerata 2013. Cfr. anche Id., *Il poeta di nome fortini. Saggi e proposte di lettura*, Manni, Lecce 199, p. 37: « Aiuta a capire lo sfondo cupo e contrastato, da incisione, di questi versi liminari, il libro estremo di Fortini ecc.».
- (60) Si veda la corrispondenza conservata all'Archivio Franco Fortini custodito presso l'Università di Siena. Per quel che riguarda *Paesaggio con serpente* alcune interessanti riflessioni sul carteggiamento si trovano in Emanuele Zinato, *L'«Angue nemico». Note su Paesaggio con serpente di Franco Fortini*, cit.
- (61) Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 831.

(62) Ad esempio, così Raboni: «Il senso dell'operazione ... : preservare dei valori per un futuro possibile, liberato; dei valori borghesi contro la borghesia. Questa è una cosa che mi accomuna a Fortini, un poeta che io scopro sempre più come essenziale». Giovanni Raboni, Guido Mazzoni (a cura di), *Classicismo e sperimentazione*, «Allegoria», IX, 25, 1997.

(63) «E infatti Fortini scrive *come se* ci fossero orecchi per ascoltare, come se le parole che si scrivono, appunto, agissero per una irriducibile volontà di comunicazione verso destinatari invisibili e anonimi, magari futuri». Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, Mondadori, Milano 2013, p. 1091.

(64) Ad esempio, riguardo a *La gronda* (Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 258): «L[a] si può interpretare ... sulla scorta del pensiero di Marx: quella casa può essere l'edificio dell'organismo sociale capitalistico sotto il quale ha scavato la talpa rivoluzionaria ... Ma nel “piombo delle docce”, in quel “catrame”, in quelle “calcine” ritorna anche un'immagine di mondo inorganico e di morte cui si contrappone con la rondine la levità del desiderio liberato». Luperini, *Il futuro di Fortini*, cit., p. 20.

(65) Fortini, *Insistenze*, cit., p. 292.

(66) Fortini, *Ritualità e profetismo*, in *Extrema ratio*, cit.

**PAGINE DI UN'EDUCAZIONE LIBERTINA.
APPUNTI SU LA SADISFAZIONE LETTERARIA DI CORRADO COSTA**

Plus je devrais être raisonnable, plus ma
maudite tête s'irrite et devient libertine
M.me de Saint-Ange ne *La Philosophie dans le boudoir*

Venire via dall'arte è una grandissima fatica
Corrado Costa, *L'incognita borghese*

Il s'agit d'une éducation...

«Costa ci raggiunge con un misurato ritardo, quando tutto sembra risaputo, e invece di Costa ci rimane tutto da sapere, ossia da leggere»: con queste parole uno dei maggiori poeti contemporanei, Andrea Inglese, ha recentemente reso omaggio al multiforme ingegno di Corrado Costa (1929-1991) in un notevole numero de “il verri” interamente dedicato al poeta di Mulino di Bazzano(1). La figura di Costa, «anima ludica ilare e distruttiva» come lo ha definito il sodale Nanni Balestrini(2), si colloca in una posizione di primo piano non solo entro il vastissimo alveo dell'esperienza neo-avanguardistica, ma anche all'interno di un'ideale «linea emiliana» della nostra letteratura, eccentrica e pungente, ironica e autoironica, che, poniamo, da Delfini e Zavattini giunge fino a Celati e Cavazzoni. Per questo duplice motivo, ha ragione Andrea Cortellessa nell'affermare che Costa non merita la riduttiva etichetta di “minore”(3): quella dell'autore di *Pseudobaudelaire* è una voce originalissima e dagli esiti rimarchevoli, oltre che una presenza intellettuale di non trascurabile rilievo(4). C'è un testo in particolare che ci sembra confermarlo, un'opera che ha tutte le caratteristiche del manifesto di poetica senza averne affatto l'aria, un libro di natura giocosamente sperimentale e intriso di spunti metaletterari, come ben testimonia il *jeu de mots* del titolo: *La sadi sfazione letteraria*.

Questa aurea *boutade*, questa gaia rilettura patafisica della filosofia del *boudoir*, apparsa per i tipi della Cooperativa Scrittori nel 1976 e recentemente ristampata nella collana bilingue Benway Series(5), è a prima vista lontana anni luce dalla sensibilità di un lettore del 2015. Ispirato alle pratiche situazioniste di ripresa in chiave straniante e politicamente orientata delle culture alta e bassa più squalificate (l'abominevole Sade e il fumetto *softcore* di infimo livello), immerso nel peculiare contesto del dibattito culturale italiano di metà anni Settanta, *La sadi sfazione letteraria* appare come un testo fissato entro un orizzonte socio-politico oggi tramontato, frutto di una civiltà letteraria ormai scomparsa. Eppure, crediamo che la sua stridente inattualità possa ancora parlare alla nostra contemporaneità, facendo attrito con i vuoti, le amnesie, gli astratti furori del presente e ponendo alcuni problemi nient'affatto anacronistici. Tra i quali, in primo luogo, la vitale necessità di non prendersi troppo sul serio. Non si creda tuttavia che questo bizzarro libercolo costituisca un mero *divertissement*, una giostra verbo-visiva priva di ambizioni euristiche. Al contrario. Il sottotitolo parla chiaro: *Manuale per l'educazione dello scrittore*. In linea con la miglior tradizione libertina, e nel solco di un'esperienza che Raoul Vaneigem aveva avviato già prima del Mai '68 – penso al *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, apparso nel 1967 – il volume, che si presenta come un ibrido a cavallo tra il *pamphlet*, il testo teatrale e il romanzo libertino, ostenta apertamente la propria missione pedagogica, la propria natura precettistica. Protagonista dell'opera è infatti, nelle vesti di istituttrice di materie erotico-letterarie, la Madame de Saint-Ange de *La philosophie dans le boudoir*, che Costa richiama in servizio perché si occupi dell'educazione di un giovane desideroso di votarsi alle fatiche di Venere e ai cimenti di Apollo.

Il fatto che l'autore di *Pseudobaudelaire* partecipi al dibattito sui rapporti tra dimensione socio-politica e sfera creativo-intellettuale, così fecondo e animato nell'Italia del Dopoguerra, scegliendo Sade come punto di riferimento è assolutamente decisivo. Ma di quale Sade si tratta? Quando il libro esce, nella primavera del 1976, sono trascorsi sei anni dalla pubblicazione del saggio, geniale e misconosciuto, *Inferno provvisorio*, nel quale Costa proponeva una sua personalissima «critica della ragione sessuale»(6), e pochi mesi dallo scandalo del *Salò* pasoliniano, proiettato per la prima volta a Parigi nel novembre del 1975. La rappresentazione mortifera che di Sade, intorno a

Sade, Pasolini ha appena costruito nel suo ultimo, tetro film – così come per altri versi è funerea la lettura che in quello stesso 1976 Federico Fellini offre del nostro più celebre libertino, Giacomo Casanova – è in quel momento la più in auge, ma assai poco congeniale al sentire di un autore come Costa. Niente di più lontano, dal suo pensiero, di un Sade per così dire post-francofortese, freddo automa spregiatore di ogni empito umano e precursore degli orrori nazisti. Il suo non è tuttavia neppure il Sade caro alla gloriosa tradizione lauréatmontian-surrealista rappresentata da Bataille, Buñuel, Klossowski, fino a Barthes, autori che «hanno accettato la situazione di condanna, di disappunto, di disagio» nei confronti dell'opera sadiana «come una situazione positiva»(7). Costa respinge insomma tutte le consuete letture della figura del Divin Marchese, classificato e di volta in volta liquidato come un esteta morboso, un collezionista di psicopatologie, un rappresentante dell'*humor noir*, più spesso come il precursore di una categoria antropologica, l'«uomo sadico», che porta dritta all'*homo SS*, all'aguzzino totalitario.

L'artefice de *Il gran voyeur*(8), che in un testo del 1975 cita Wittgenstein come fautore di una vitalità non vitalistica – «Non ci dobbiamo occupare più delle forme-della-morte ma delle forme-della-vita» – e sostiene un'idea di «poesia come *lebensform*»(9), legge semmai Sade come un raffinatissimo pensatore del “negativo” i cui testi erotici sono tanto più reattivi e stimolanti quanto meno si dimostrano consentanei alle pratiche “chiuse”, e perciò mortifere, del dogmatismo, dell'acquiescenza al potere, del ronron conformista e del chiasso (pretestuosamente) anticonformista. Sono del resto questi gli anni delle *machines désirantes* deleuze-guattiarane, gli anni in cui Emilio Villa (maestro/sodale del Nostro) conduce i propri sfrontati esperimenti di «sexorcisme» in opere provocatorie, “dissolte” e dissolute, come *Hisse toi re / d'amour / da mourir (romansexe)*(10), ma anche gli anni in cui – facendo un piccolo salto in avanti – l'avvocato-poeta Costa, come ama definirlo Eugenio Gazzola, accetta di difendere dalle accuse di oscenità e blasfemia un giovanissimo autore di Correggio, tale Pier Vittorio Tondelli, portato alla sbarra per aver pubblicato uno scandaloso libretto dall'eloquente titolo di *Altri libertini*.

Une jolie fille ne doit s'occuper que de foutre et jamais d'engendrer

Il percorso di apprendistato creativo e intellettuale dell'aspirante scrittore protagonista de *La sadisfazione letteraria* passa per una attiva educazione erotica improntata all'economia libidinale sadiana, la quale, spiega lo stesso Costa nelle pagine di *Inferno provvisorio*, «lega il valore di scambio universale a un valore d'eccedenza assolutamente negativo, in modo allucinante e distruttivo»(11). Le licenziose lezioni di Madame de Saint-Ange insistono su un aspetto decisivo: la necessità di sovvertire la letteratura intesa come macchina *riproduttiva*, dedita cioè alla perpetuazione e al consolidamento dell'esistente sul piano politico, sociale, culturale. Si tratta di un punto sul quale merita soffermarsi, trattandosi di un elemento ancor oggi attualissimo, se il letterato contemporaneo agisce, oggi ancor più di ieri, quasi sempre come un mero riproduttore. Ma un riproduttore, questo il grande inganno, convintissimo della propria singolarità, sovente orgoglioso della propria originalissima rivolta. Presumendo di essersi lasciato alle spalle ogni ideologia, il letterato del nostro tempo, sia esso francamente reazionario o benintenzionato e progressista, immagina infatti di operare in una condizione di assoluta libertà, in una specie di vuoto pneumatico aperto a infinite possibilità espressive, laddove ogni suo gesto, ogni suo rituale creativo non fa che ribadire e confermare un ordine già dato, stringendo e non allentando le maglie del potere.

Costa è uno di quei rari autori convinti che trafficare con l'immaginario significhi sviare dal «falso itinerario» che conduce alla «riproduzione falsa della realtà inesistente»(12), scegliendo invece di «esercitare nella scrittura la critica e la negazione della realtà esistente», come scrive il più autorevole studioso della funzione-Sade nel Novecento italiano, Fausto Curi(13). Per dirla con le metafore sadiane presenti nel libro, un conto è accettare di concentrare, come fanno gli scrittori-riproduttori, il «nero liquido spermatico» allo scopo di fecondare la dea-Letteratura con la propria preordinata e preordinante soggettività, altra cosa è praticare la libera «eiaculazione» affinché la *précieuse liqueur* si perda «in modi indipendenti dalla nostra volontà» e talora «senza una costruzione narrativa, come succede sognando o ricordando»(14). Quella che Costa sollecita in

questo suo *plaidoyer en faveur de Sade* è allora un'operazione letteraria che al «piatto meccanismo della riproduzione» opponga un'idea di scrittura svincolata dagli obblighi della forma, dalla codificazione di genere e dal feticcio dell'Arte e dell'Istituzione Letteraria, qui emblematicamente condensati nella figura di Alberto Moravia, apertamente svillaneggiata nel testo: «Oh – riflette M.me de Saint-Ange sovrappensiero – a proposito dell'incompetenza, non mi vorrete dire che Moravia, per esempio, non ha mai inculato un bambino?»(15).

La lezione che Costa ricava da Sade, dal magistero rivoluzionario della sua lingua, è che la rottura dell'ordine, la dissacrazione dei canoni e delle verità istituzionalizzate debba passare per uno sperpero, un eccesso, una assurdità, insomma per una *dépense délirante*: una concezione che ha due importanti mediatori in Baudelaire e in Rimbaud, poeta amatissimo da Costa e che troviamo citato in uno scritto polemico del 1964 rivolto non a caso contro un personaggio dalla soggettività trionfante come l'«aulettico esibizionista» Pasolini. L'autore della *Saison en enfer*, osserva Costa, «chiedeva ai poeti una collisione con la realtà attraverso l'affermazione dei desideri»(16): si afferma qui l'idea che, giusti i trascorsi della *dépense* sadiana e del *dérèglement des sens* rimbaldino, l'opera d'arte moderna, cioè contestataria, debba essere concepita a imitazione del flusso vitale, debordante e incontenibile, debba cioè *dis-funzionare* come un ordigno *célibataire* creativamente votato alla *débauche* e all'autosabotaggio, simile in questo alle già citate *machines désirantes* deleuze-guattariane, le quali essendo alimentate “a desiderio” si rivelano del tutto inaffidabili, pericolosamente inclini all'eccesso:

Il racconto erotico ha “in più” la violenza illimitata del desiderio che tende ad uscire dal racconto. Non si può contenerla: se il racconto fosse un oggetto, l'oggetto del narrare, il desiderio se ne impadronirebbe. Ma il racconto è il desiderio stesso che si pronuncia: diventa illimitato [...](17).

A questa logica dell'eccesso, a questa dialettica del “di più”, occorre per Costa affiancare un parallelo lavoro di sottrazione e de-potenziamento del gesto creativo. Di contro a ogni *esprit populateur*, il poeta emiliano parteggia per una letteratura de-creativa, come si legge in *Storia di una storia non scritta* (1974), caldeggiando la stesura di poesie che non siano poesie, di libri che non siano libri – il *non-libro* zavattiniano! – allo scopo di affermare «le ragioni del non-scrivere»(18). Lo stesso *La sadi-sfazione letteraria* si apre del resto su una non-descrizione – ma potremmo forse semplicemente dire: de-scrizione – del corpo di Madame de Saint-Ange:

Resteremo per tutta la durata di questo racconto [...] completamente nudi e abbandonati. Il vostro corpo resterà così esposto nel non essere descritto!... a nessuno!... a nessuno!... il vostro bellissimo corpo! Anche la vostra ostentazione del nudo resterà così solo pseudo-nudità [...](19).

Come osserva Gian Luca Picconi, l'agire de-creativo di Costa, un operare antinormativo votato allo scarto, al vuoto, all'affermazione delle forme non attuate, si incentra «su un principio di distruzione: distruggere il libro attraverso l'impersonalità, la negazione, anche dialettica, la commistione di vero e falso»(20).

Ecco allora che le ragioni dell'ispirazione libertina del libro si fanno più chiare: che cos'è infatti la scrittura per il *Divin Marquis* se non una forza mossa da un vitale potere di negazione e indirizzata verso una radicale critica dell'esistente? «Il mondo del piacere, nella sua ipotesi autarchica, si sviluppa verso la distruzione cieca, feroce, spasmodica dei suoi oggetti, dei suoi soggetti e delle sue merci, che è non possibile mettere in rapporto, fino alla distruzione stessa di ogni possibilità di racconto», si legge nelle pagine di *Inferno provvisorio*(21). Da questo punto di vista *La sadi-sfazione letteraria* è davvero un'opera fedele all'insegnamento del maestro settecentesco, basata sull'idea che la natura/la letteratura si affermi attraverso l'annientamento sistematico delle forme: «anche un generico esame sulle operazioni della letteratura non prova forse che le distruzioni sono necessarie, ai suoi piani, quanto le creazioni? [...]. E che nulla nascerebbe e si riprodurrebbe senza distruzione?»(22). «Natura è come un bambino che disfa subito il fatto», scriveva il Leopardi dell'*Inno ad Arimane*(23), ma il punto è che tale impulso annichilente non è affatto “innaturale” come sembra: *l'appareil sanglant de la Destruction* di cui parlava Baudelaire

è, semmai, il motore stesso della natura/letteratura, il modo in cui essa asseconda la vita lasciando che il flusso della materia si propaghi con la violenza illimitata del desiderio. «Come potrei offendere la letteratura», chiede nel secondo “racconto” un «giovane provocatore», «rifiutandomi di creare?»(24).

Voluptés criminelles: profaner les images

«Il racconto erotico», si legge nell'*Inferno provvisorio*, «trova [nel] desiderio di irrisione e di spregio la dimensione rivoluzionaria e la sua identità»(25). Il suo proprio è dunque denegare per via di eccesso e oltraggio l'autonomia della letteratura (dell'erotismo) rispetto alla sfera del politico. E poi, qualche pagina oltre:

La lettura sadica non è “figurale”: non presuppone e non anticipa niente: non lascia di sé nessuna immagine: è un'uguale geografia che si riproduce, quindi nessuna geografia; lo stesso personaggio che si ripete, quindi nessun personaggio; la stessa funzione, quindi tutte le funzioni(26).

Anche l'opera di Costa non è mai “figurale”, non ha mai un referente, non si propone mai come fine la *mimesis*: non è, insomma, mai interpretabile ed è invece sempre indisponibile a riconoscersi un qualche valore d'uso. È, letteralmente (letterariamente) inservibile rispetto alla duplice ingiunzione a rappresentare e imitare. Lo si vede bene ne *La soddisfazione letteraria*, dove il supposto valore “riproduttivo” delle immagini viene costantemente profanato. I disegni che corredano il libro sono infatti tutti estrapolati da fumetti erotici di infimo livello (anche da un punto di vista grafico), rielaborati in modo provocatorio e straniante con l'aggiunta di complesse forme geometriche e *speech bubbles* di sapore situazionista. Accompagnando tali figure con didascalie che programmaticamente *non* svolgono la funzione “di servizio” comunemente assegnata loro, Costa lavora su una degradazione e destabilizzazione dell'immagine che apre a un eccesso di senso.

Questa pratica de-figurante, che raggiungerà la maturità nel 1979 con gli esperimenti ludici de *Il poesia illustrato*, rappresenta una risposta diretta a quegli autori che, «dedicando lo sperma letterario alla riproduzione, riproducono solo false immagini dell'ideologia dominante»(27). Se infatti ogni immagine non è che «lo specchio nel quale la classe dominante fa vedere di sé ciò che vuole far apparire d'essere, e non è»(28), attraverso la manipolazione “alta” di fumetti scadenti Costa mima e insieme insolentisce, consegnandola allo sfregio della parodia, «la società della ripetizione, che è la società della riproduzione e dell'industria»(29). Queste figure insomma, al pari di alcuni passaggi del testo, costituiscono un atto di accusa, e uno sberleffo, nei confronti di quegli intellettuali di professione che fingono soltanto di opporsi alla «realtà esistente» mentre invece, respinta l'ipotesi sovversiva dell'oltraggio verbo-visivo, sfornano materiale meramente illustrativo, cioè falso e perfettamente conforme alle esigenze e ai *diktat* della macchina (ri)produttiva. L'intellettuale, spiega Madame de Saint-Ange,

una volta che gli sia stato garantito il suo ruolo, ha garantito il ruolo di colui che gode di più e sente di più [...]. È colui che sa di più ed è perciò invitato quotidianamente a pronunciarsi di più nei dibattiti e nei giornali. È colui che è comprensivo ma che non ha competenza. Per questo la classe dominante lo stima e lo rispetta. E meno ha competenza di un problema e più è autorizzato a esprimere la sua comprensione(30):

Nei quattro racconti che formano il libro, la lussuosa istitutrice sadiana mette in guardia il suo allievo aspirante scrittore non soltanto dai “virtuosi” sacerdoti del sistema letterario (tra i quali è sicuramente da annoverare Moravia), ma anche dai «puttanieri riproduttori del discorso di Sade» (tra i quali sarà probabilmente da includere Pasolini)(31). Costoro, nelle parole di Madame de Saint-Ange, riprendono «il discorso liberamente libertino di Sade, esposto in senso non riproduttivo»(32), e lo piegano ai propri scopi fino a renderlo “produttivo”, ossia giustificato in senso utilitaristico,

con la scusa di far riconoscere la classe dominante nelle sue contraddizioni! Come se la classe che non riesce a vedersi potesse riconoscersi nelle sue contraddizioni! Che tormento!... la classe che non si vede vuol essere vista e basta! e vuole essere raccontata, salvo ciò di cui non si parla(33).

Quel che qui preme sottolineare è il modo in cui Costa mette a giorno gli ingranaggi più segreti di quella macchina superegoica che è l'Industria Culturale: l'agire degli intellettuali "anticonformisti", di quanti evocano Sade solo per provocare reazioni di scandalo, muovendosi lungo le linee di una contestazione programmatica (politicamente e concettualmente preordinata, spesso contaminata da un'esperienza estetizzata del sé), non intacca affatto il «piatto meccanismo della riproduzione» e anzi lo alimenta. Il loro comportamento aggressivo ritualizzato è il discorso di un *membre*, di un *vit* che si afferma dicendo "io":

«Il cazzo è diventato il Soggetto del racconto, in mano a questi manipolatori della riproduzione.»

«Ah! Sì. Sì. Sì. – dice M.me de Saint-Ange – E così il racconto, invece di diventare il racconto del Soggetto è diventato il racconto del cazzo [...]»(34).

L'ego/cazzo degli scrittori-riproduttori equivale in tutto alla «virilità sovrana» dell'"aquila" di marxiana memoria, la quale vola alta nei cieli affermando l'«idea allo stadio aggressivo», cioè l'imperialismo rivoluzionario(35): nel che, ogni carica autenticamente eversiva si annulla, mentre subentra un nuovo, acquiescente *status* conformistico. Queste «strane creature artistiche», rincara la licenziosa signora, pronte a dar scandalo per «dimostrare d'avere il coraggio di sacrificare, al servizio della classe dominante, la considerazione che questa classe finge di togliere loro ingiustamente»(36), sono in realtà amatissime dalla società, per la semplice ragione che le sono assolutamente necessarie: lungi dal minare il suo ordine, la "trasgressione" che ostentano, l'utopistica «ragion sensuale» che sbandierano(37), le serve di fatto come supporto fondamentale. Semplicemente, la società si limita a neutralizzare ogni tentativo di «dare un contenuto alla sua ideologia» opponendo loro «un'ideologia senza nessun contenuto»(38). Questo è vero oggi ancor più che quaranta anni fa: l'ideologia corrente non subisce di fatto alcun trauma da coloro che, «fingendo di oltraggiare la letteratura, spargono il loro nero seme fuori dai vasi riproduttivi e chiedono di offrirlo alla classe dominante, perché lo contenga nel suo vuoto ideologico»(39), ovvero da quanti, lungi dal sottrarsi al proprio compito riproduttivo, collaborano a perpetuare, insieme col sé e attraverso il sé, il discorso generale, quel che Gabriele Frasca chiama il «niente tace» della letteratura(40).

Se Sade ha ancora oggi una funzione, agli occhi di Costa, non è dunque quella di rappresentare una fonte di ispirazione per scrittori che aspirano allo scandalo, ma nell'aver immaginato l'opera creativa come un congegno demistificatorio, non programmato per riprodurre un ordine dato, ma anzi al contrario per sottrarsene de-creando.

Répétant les attitudes en mille sens divers, elles multiplient à l'infini les mêmes jouissance

Costa vede dunque nell'autore delle *Cent Vingt Journées* una figura che occupa una *posizione* a lui vicina: *Sade son prochain*, per dirla con Klossowski. Naturalmente la parola *posizione*, l'*attitude* dei *débauchés*, è qui impiegata nel doppio senso erotico e politico che il poeta le attribuisce: tutti gli incontri tra Madame de Saint-Ange e il suo allievo si incentrano infatti sul problema di trovare "posizioni" adeguate al godimento fisico e intellettuale, posizioni che Costa descrive nei minimi dettagli, giocando molto sul tema della rifrazione e dello sdoppiamento(41). Né si dovrà dimenticare che un testo di poco precedente, considerato una tappa fondamentale nel suo percorso autoriale, si intitolava *Le nostre posizioni* (1972)(42). Quella del poeta emiliano non è tuttavia, si badi, la postura di chi intenda sottrarsi alle proprie responsabilità. La peculiarità del suo lavoro consiste semmai in una sorta di mossa del cavallo che, escludendo la comoda via dell'*impegno* – che è per lui, lo si sarà capito, un altro modo di perpetuare la riproduzione – sceglie invece di percorrere l'impervio sentiero della *protesta* virata all'impertinenza, all'oltraggio ilare e feroce, serissimo e clownesco, dell'esistente(43). È questo, credo, l'insegnamento che Costa ci lascia con *La sadsfazione letteraria*, e in fondo con tutta la sua opera verbale, visiva e sonora: l'idea che

l'attività creativa sia tanto più genuinamente eversiva, tanto più corrosiva dello *statu quo*, quanto meno è controllata nelle intenzioni e negli effetti, quanto più deborda e si abbandona ad eccessi e spinte dissacranti.

Come sostiene il cameriere che fa la sua comparsa nell'ultimo brano del libro, e che poi si rivela essere Adriano Spatola, ogni artista affonda «fino al collo nelle sabbie mobili della morale del suo tempo», e lo scrittore contemporaneo in particolare si trova a vivere in un'epoca in cui «da ogni parte lo si invita ad accontentarsi di recitare la sua parte di burattino»(44). Per sottrarsi a tale rischio, il poeta *nouveau libertin* dovrà avere il coraggio di «infilare un messaggio killer nel sistema letterario»(45), negandosi e sottraendosi ai propri compiti istituzionalmente dati.

Poesia è per Costa questo doppio movimento di una *langue perfide* (Rimbaud) che sfregia l'ingiunzione procreativa nel mentre che si sottrae, sparisce, si dissolve dietro e oltre il testo. Poesia è rivendicare per il soggetto il diritto all'ablazione e il dovere di praticare la «contestazione di se stesso»(46); poesia è venire via dall'arte (*L'incognita borghese* citato in *esergo*), ovvero «venir via dalle cose»(47); poesia è fare «il calcolo di ciò che manca» basandosi sul «rapporto fra chi parla e il molto meno che dice»(48). Poesia è, ancora, il fumo di sigaretta, che si vede, soffiato fuori da una bocca che non si vede, perché il poeta è l'uomo invisibile, il vuoto di un pieno che solo il suo non-esserci autorizza(49). Poesia è insomma, al suo grado ultimo, nient'altro che un effimero *flatus vocis*, quello emesso da Costa nella celebre registrazione audio *retro*, «gesto estremo della sottrazione» come scrive Milli Graffi(50). Solo a questa condizione, quella di rendersi invisibili e inafferrabili, *sa-disfacendosi* di sé e dei serrati congegni riproduttivi della Letteratura, al poeta sarà data *ancora una possibilità per vivere*:

Così non essere legati ad un contesto – contestare
così non aspettare revisione – restare condannati
così fuori tribù, fuori scheda o catalogo – essere salvati

come se dio nascesse preghiera per preghiera
come se ogni ostaggio impugnasse la storia
come se ogni sillaba contestasse il poema.(51)

Riccardo Donati

Note.

(1) A. Inglese, *Cine-Costa*, in “il verri”, LVIII, 52, giugno 2013, p. 186.

(2) Così nel testo-omaggio *Corrado Costa il grande evasore* ivi, p. 59.

(3) Cfr. A. Cortellessa, *Il retro della poesia* in C. Costa, *The Complete Films. Poesia Prosa Performance*, a cura di E. Gazzola, con un'antologia multimediale a cura di D. Rossi, prefazione di N. Balestrini, Firenze, Le Lettere, 2007, risvolto di copertina.

(4) Per un panorama complessivo dell'opera di Costa si veda il bel volume di I. Rossi *Poesia oscura con presa: leggere Corrado Costa*, Reggio Emilia, Consulta, 2013.

(5) Cfr. C. Costa, *La soddisfazione letteraria. Manuale per l'educazione dello scrittore*, Roma, Cooperativa Scrittori, 1976; la nuova edizione, con traduzione inglese di Paul Vangelisti, è apparsa per la Tiellecti «Benway Series» nel 2013.

(6) Cfr. C. Costa, *Inferno provvisorio*, Milano, Feltrinelli, 1970. Il libro è a sua volta una rielaborazione di articoli apparsi sulle riviste d'avanguardia “Marcatré-Malebolge” e “Quindici”.

(7) Ivi, p. 34. Più congeniali al sentire di Costa ci paiono essere il Debord di *Hurlements en faveur de Sade* e il geniale *Marquis* di Roland Topor, che però viene dopo, essendo stato realizzato nel 1989.

(8) Si tratta di un libro-oggetto realizzato con William Xerra nel 1971.

(9) C. Costa, *Lettera a Tam Tam* in *The Complete Films* cit., p. 159.

(10) Lo si legge ora in E. Villa, *L'opera poetica*, a cura di Cecilia Bello Minciocchi, postfazione di Aldo Tagliaferri, Roma, L'Orma, 2014, pp. 381-398. Sarà poi da menzionare il volume a *paso doble* *Il Mignottauro* (Corrado Costa per Emilio Villa) e *Phrenodiae quinque de coitu mirabili* (Emilio Villa per Corrado Costa) pubblicato da La Nuova Foglio di Pollenza nel 1971. Si ricordi inoltre che nei primi anni Ottanta Costa realizzò, per conto delle edizioni Pari&Dispari di Cavriago, degli oggetti d'arte, ludicamente allusivi, dal titolo *L'eroticismo*.

- (11) C. Costa, *Inferno provvisorio* cit., p. 61.
- (12) C. Costa, *La sadsifazione letteraria* cit., p. 32.
- (13) F. Curi, *Struttura del risveglio. Sade, Sanguineti, la modernità letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 56.
- (14) C. Costa, *La sadsifazione letteraria* cit., p. 21.
- (15) Ivi, p. 31. La formula «piatto meccanismo della riproduzione» (ivi, p. 10) ricalca, come altre espressioni presenti nel libro, l'originale francese: ne *La philosophie dans le boudoir* si parla infatti di *plat mécanisme de la population*.
- (16) C. Costa, *Pier Paolo Pasolini, l'auleta esibizionista*, in "il verri" cit., p. 20 (testo originalmente apparso su "malebolge", 1, 1, 1964).
- (17) C. Costa, *Inferno provvisorio* cit., p. 71.
- (18) C. Costa, *Storia di una storia non scritta* (1974) in *The Complete Films* cit., p. 153. Vengono in mente anche le «cose non scritte» che figurano in un verso di *Autocritica* (ivi, p. 25), oltre al racconto *L'equivalente*, pubblicato da Scheiwiller nel 1969 in una collana significativamente intitolata "Denarratori".
- (19) C. Costa, *La sadsifazione letteraria* cit., p. 9.
- (20) Gian Luca Picconi, nota introduttiva a *Entorse: Guerra e morte*, "il verri" cit., p. 37 (si tratta di un testo pubblicato per la prima volta in "il Caffè", 4-5-6, 1973, pp. 75-76).
- (21) C. Costa, *Inferno provvisorio* cit., p. 64.
- (22) C. Costa, *La sadsifazione letteraria* cit., p. 17.
- (23) Come la natura, così la letteratura non ha a cuore i propri figli, che schiaccia senza pietà: «Cosa le importa che intere stirpi di generi letterari si estinguano o si annullino sulla terra! Ride del nostro orgoglio di esseri convinti che sarebbe la fine dell'arte se accadesse ciò! Ma lei nemmeno se ne renderebbe conto! Pensate quanti generi si sono estinti e la letteratura, muta di fronte a questa perdita così preziosa, non ci bada proprio! Se veramente una buona volta morisse l'arte e se tutta la scrittura si annullasse, né il discorso sarebbe meno puro, né il racconto meno brillante!» (ivi, p. 22).
- (24) Ivi, p. 18.
- (25) C. Costa, *Inferno provvisorio* cit., p. 28.
- (26) Ivi, p. 33.
- (27) C. Costa, *La sadsifazione letteraria* cit., p. 35.
- (28) Ivi, p. 35.
- (29) C. Costa, *Inferno provvisorio* cit., p. 121.
- (30) Cfr. C. Costa, *La sadsifazione letteraria* cit., p. 28.
- (31) Ivi, p. 32.
- (32) Ibidem.
- (33) Ibidem. Nell'*Inferno provvisorio* Costa cita esplicitamente, come esempi di una scrittura erotica non destabilizzante, i «facili titillamenti» di Penna e il Pasolini di *Una vita violenta*, il cui «stile levis», la cui lingua abbassata, volontaristicamente antiborghese, innesca a suo dire «una polemica che dovrebbe far paura e funziona solo a livello di loschi sottintesi» (C. Costa, *Inferno provvisorio* cit., p. 43).
- (34) C. Costa, *La sadsifazione letteraria* cit., p. 31. L'espressione «comportamento aggressivo ritualizzato» è di Costa, ma presa a prestito dall'amico etologo e poeta Giorgio Celli: cfr. *Inferno provvisorio* cit., pp. 21-22.
- (35) «L'aquila», scrive Costa con allusione a Bataille che a sua volta cita Marx, «si alza nelle ragioni radiose del cielo solare [...]. La virilità dell'aquila è dimostrata dal becco uncinato e tagliente. La virilità sovrana trancia tutto ciò che entra in concorrenza con lei e non può essere tranciata a sua volta. L'aquila contrae alleanza col sole, che castra tutti quelli che entrano in conflitto con lui [...]. L'aquila è l'imperialismo e l'idea allo stadio aggressivo, non astratto» (ivi, p. 11). A questa aquila trionfante si contrappone naturalmente l'immagine della "vecchia talpa" (*Der alte Maulwurf*) che scava nei meandri del sistema, nelle viscere materialiste della realtà.
- (36) C. Costa, *La sadsifazione letteraria* cit., p. 35.
- (37) C. Costa, *Inferno provvisorio* cit., p. 23.
- (38) C. Costa, *La sadsifazione letteraria* cit., p. 32.
- (39) Ivi, p. 36.
- (40) Cfr. Gabriele Frasca, *La lettera che muore. La "letteratura" nel reticolo mediale*, Roma, Meltemi, 2005.
- (41) Il tema del "doppio" è alla base dell'intera opera di Costa, e la figura dello specchio ritorna sovente nei suoi testi. In particolare, il primo dei racconti de *La sadsifazione letteraria* è una riscrittura in chiave

sadico/libertina del celebre episodio dell'incontro di Alice Raikes con Lewis Carroll/Charles Dodgson, già citato in esergo di un paragrafo di *Inferno provvisorio* (cfr. rispettivamente C. Costa, *La sadisfazione letteraria* cit., p. 14 e *Inferno provvisorio* cit., p. 106).

(42) Penso ad esempio a un componimento come *I migratori disorientati*: «il vento sta appoggiato sulle mani /// // il mento / col nube sotto le lenzuola sta sotto /// // col pube / il dorso con i suoi teneri denti /// // il morso con i suoi teneri denti / corre / lungo il filo della pena» (C. Costa, *Le nostre posizioni* (1972) in *The Complete Films* cit., p. 73).

(43) Ricavo la distinzione tra *impegno* e *protesta* dall'illuminante recensione di Adriano Spatola a *Pseudobaudelaire* (ora ivi, p. 285).

(44) C. Costa, *La sadisfazione letteraria* cit., p. 51. Vale la pena ricordare che nel 1967 Adriano Spatola aveva tradotto *Le disgrazie della virtù* per l'editore Sampietro di Bologna.

(45) C. Costa, *È lo stesso, anche se non è lo stesso*, in *I minimi sistemi e altre storie*, a cura di Eugenio Gazzola, Parma, Diabasis, 2014, p. 86.

(46) C. Costa, *Inferno provvisorio* cit., p. 16. Il poeta non disposto a contestare *in primis* se stesso, nota Costa, «tende a conservare il proprio posto, il proprio livello sociale, la collocazione privilegiata d'intellettuale» (ibidem).

(47) C. Costa, *Il territorio alle spalle* (1973) in *The Complete Films* cit., p. 87.

(48) C. Costa, *Lettera a Tam Tam*, ivi, p. 159.

(49) Così interpreto la figura dell'"uomo invisibile" che ricorre nei testi della raccolta *The Complete Films* del 1983: non come una mera citazione cinematografica, o un'invenzione che consente arguti equilibrismi logico-immaginativi, ma come un alter ego del poeta stesso. Anche Sade, d'altronde, non è che un inafferrabile uomo invisibile: «Non è un caso che di Sade non rimanga neppure un ritratto e le testimonianze sul suo aspetto fisico siano contraddittorie. Così come non rimane un ritratto degli uomini che descrive» (C. Costa, *Inferno provvisorio* cit., p. 34).

(50) M. Graffi, *Sulla traccia del boomerang di Corrado Costa*, "il verri" cit., p. 142; su questa opera si veda anche A. Cortellessa, *Corrado Costa, il retro della poesia* in *Corrado Costa. Le apparizioni dell'uomo invisibile*, a cura di E. Gazzola, Milano, Mazzotta, 2009, pp. 19-21.

(51) C. Costa, *Ancora una possibilità per vivere* in *Pseudobaudelaire* (1964) ora in *The Complete Films* cit., p. 29.

ANNI NOVANTA. INDIVIDUI E FLUIDITÀ(*)

Individui e fluidità

1. Dopo la deriva anti-ideologica degli anni Settanta, dopo l'eclettismo postmoderno e i tentativi di restaurazione formale degli anni Ottanta, si apre una fase in cui la poesia inizia ad essere intesa come una forma che può contenere l'autonomia e l'affermazione espressiva soggettiva – maturate a partire dai fermenti del Sessantotto - in accordo con una serie di meccanismi che garantiscono la costruzione del testo in quanto atto di una comunicazione semanticamente consapevole, non più come mera espettorazione di stati d'animo in cui i contenuti non cercano più il problema del loro stile, fenomeno abbastanza frequente nei decenni precedenti. Si tratta di un processo che si può individuare soprattutto a livello della rielaborazione dell'esperienza individuale che l'autore trasforma in scrittura e si verifica con un distanziamento progressivo dalle nozioni di genere, di canone, di poetica in qualità di statuti che precedono il testo come sovrastrutture e veicolano i suoi significati.

Ciò avviene non per un impeto di rivolta conflittuale nei confronti di un sistema di tradizione da sovvertire, come negli anni Settanta, e neppure per un'adesione mimetica alla moda postmoderna della restaurazione o per una trascrizione della complessità senza conflitto postmoderna che rispecchia un generale nichilismo non drammatico. Il processo avviene per una maturazione soprattutto endogena - interna alla scrittura come atto per lo più individuale e privato - di una necessità: consentire alla poesia, come particolare espressione letteraria, di ristabilire un suo significato espressivo che sostenga un principio di comunicazione. Questo significato non coincide più con valori condivisi collettivamente né con l'idea di una funzione intellettuale da esercitare; inoltre, non cerca un pubblico come referente comunitario e umanistico di un'arte, nell'accezione tradizionale, ma piuttosto un pubblico come una variabile di individui che possano essere raggiunti - in primo luogo nelle loro esistenze private - da un messaggio con una precisa fisionomia linguistica, che tuttavia appare sempre più distante e isolata rispetto alle forme più diffuse di comunicazione letteraria. Il riferimento al canone e alle poetiche diventa quindi meno significativo così come la scrittura cerca un'integrità espressiva a partire da un'elaborazione soprattutto individuale.

Già con le riviste «Braci» e «Scarto minimo» si manifesta un allontanamento dalla teoria: si tenta, ad esempio, di ristabilire un senso classico non in riferimento a degli universali, ma alla necessità di un principio di comunicazione e di intelligibilità che il testo possa recuperare intrinsecamente alla pratica della scrittura. Per questo attorno a «Braci» e «Scarto minimo» non si formano poetiche strutturate. Parimenti, negli anni Novanta, le poetiche tradizionali, come il classicismo moderno o l'ermetismo, appaiono in un orizzonte storico passato e impraticabile. Idee di poetica sono semmai mantenute nell'ambito delle nuove forme d'avanguardia; vengono attribuite anche a quella che è definita la corrente neo-orfica o neo-romantica, non in relazione a precise dichiarazioni teoriche degli autori, ma ad un'analisi critica che unisce una varietà di posizioni che possono avere somiglianze formali, ma che spesso mostrano differenze di sostanza.

Inoltre, se nel corso degli anni Ottanta si manifesta progressivamente il bisogno di recuperare un senso comunicativo rispetto alle divagazioni del 'poetichese' neo-orfico, ciò non avviene in virtù di una forte poetica alternativa in rapporto alla ridefinizione sicura di un canone. Ad esempio, contro il 'poetichese' irrazionalista si può sviluppare un'attitudine allegorica e critica(1) che cerca di ristabilire un rapporto organico con le genealogie e con la storia, nella consapevolezza che si sta attraversando una fase «postuma»(2) rispetto ai valori estetici ed etico-politici attivi fino agli anni Settanta, una fase in cui il ruolo intellettuale è esercitato con disincanto; oppure si può tentare di trovare un nuovo slancio d'avanguardia, come fa il Gruppo 93, in una riabilitazione della poetica sperimentale che, però, non ha più la tenacia politica e lo slancio progressista del Gruppo 63.

In entrambi i casi si tratta di posizioni intellettuali che sembrano voler resistere ad una trasformazione in atto in nome di una concezione di letteratura antecedente agli anni Settanta e

alla complessità senza conflitto postmoderna. Sono posizioni che cercano di trovare, legittimamente, strutture teoriche, ma queste strutture non riescono sempre a contenere l'evoluzione che ha attraversato la poesia dagli anni Settanta in avanti.

Così come il canone attraversa un'evoluzione in direzione intertestuale, trasformando i rapporti gerarchici in rapporti di influenza e di scambio sempre più aperti - lo mettono in luce, ad esempio, Genette, Bloom e Derrida(3) -, i poeti iniziano ad attingere liberamente a molte tipologie di forme che vengono usate come se fossero sincroniche. Il risultato di questi incontri e di queste commistioni è estremamente fluido, come se la poesia cercasse di recuperare integrità espressive riaffiorando dalla complessità postmoderna in una condizione di liquidità che può richiamare le caratteristiche della «modernità liquida» descritta da Zygmunt Baumann(4).

2. Dopo il crollo delle genealogie e delle gerarchie, la complessità postmoderna ha posto la poesia di fronte ad una molteplicità di posizioni. Di fronte a questa molteplicità il bisogno di un principio di significazione si manifesta intrinsecamente alla scrittura, nel recupero cosciente di un atto espressivo che elabora autonomamente e individualmente il repertorio delle forme. Senza poetiche e senza canone avvertiti come imprescindibili, la poesia sviluppa un'espressione fluida che parte dallo stato individuale, articolando le varianti formali in una dizione che non passa per un orizzonte collettivo, ma va principalmente da individuo a individuo, ed è lontana, come si è già detto, dalla comunicazione letteraria più comune.

Tutto ciò comporta diversi rischi. Anzitutto una chiusura della poesia nei propri spazi istituzionali, tra cui il bacino della didattica nel quale sembrano radicalizzarsi gli interessi per la scrittura del passato rispetto a quella del presente. Il passato è, infatti, garantito da una funzione intellettuale e da modelli tradizionali accertati, dal riferimento all'idea di un canone e di poetiche che sono facilmente convertibili in una fruibilità didattica. La poesia del presente, al contrario, essendo un fenomeno linguisticamente distante dalla comunicazione letteraria più diffusa ed essendosi generalmente allontanata da un'idea di canone o di poetica, appare più difficile da affrontare in termini istituzionali di analisi e di interpretazione, e va incontro alla diminuzione della sua forza rappresentativa nel campo delle arti.

È un fatto innegabile che negli anni Novanta i poeti hanno ormai perso l'incidenza intellettuale che avevano avuto autori come Montale o Ungaretti in qualità di rappresentanti di una funzione umanistica della letteratura e dei valori di una tradizione. I giovani degli anni Settanta sono stati comunque forti di un'affermazione individuale storicamente senza precedenti e, dunque, forti della novità di una posizione dirompente. Poi, nell'eclittismo postmoderno, la poesia fatica a raggiungere un'affermazione intellettuale di prestigio. Nonostante ciò, ci troviamo di fronte ad una ricerca che affronta, forse per la prima volta, il problema del testo poetico in relazione all'individuo indipendentemente da genealogie e sistemi di riferimento: il problema di come l'individuo, sulla base di un'autonomia espressiva, possa elaborare una forma poetica significativa che parte prima di tutto da una coscienza individuale, slegandosi dalle impostazioni di categoria.

Se Milo De Angelis con *Somiglianze* riesce a innescare una prospettiva innovativa rispetto alla tradizione per un'idea tragica e assoluta di poesia, e se Maurizio Cucchi con *Il disperso* dà una rappresentazione mimetica e critica della frammentazione del presente ponendosi come osservatore ironico, le esperienze di Valerio Magrelli, di «Braci» e di «Scarto minimo» mostrano che non è più possibile una poesia come rappresentazione forte di un'autonomia espressiva legata a un gesto assoluto e d'impatto contro le ideologie e le gerarchie. Al testo non si chiede più di essere un *gesto espressivo*, ma un *atto linguistico nella coscienza dell'espressione*, nelle possibilità dell'espressione di mostrare e rappresentare un soggetto, ma anche di costruire un significato in funzione di un'integrità che non può più essere valorizzata da un credo assoluto nella poesia, come quello neo-orfico, né tantomeno in una convinzione intellettuale e ideologica d'avanguardia.

3. Il rapporto libero degli autori con il repertorio delle forme, usate come in modo fluido e sincronico, si manifesta in diverse prospettive.

1) Nel lavoro sul verso, sia per quanto riguarda il verso libero sia per quanto riguarda il recupero delle forme di tradizione. Ne risulta un panorama caratterizzato da una «fluidità composita» in cui «i più giovani tendono a recuperare, magari poi omologandoli, non tanto tradizioni quanto individui poetici» e finiscono per dar luogo a una «varietà che è un po' magma un po' ricchezza di voci differenziate»(5). Non a caso Gabriele Frasca considera il ritorno ai metri tradizionali come un impiego di «forme fluide» che riescono a contenere il flusso delle varietà della lingua in congegni mnemotecnici(6).

2) Nelle forme prosaiche del verso, esito di un processo novecentesco che ha progressivamente rotto le maglie del linguaggio poetico in direzione del quotidiano e dell'informale, fino a una scrittura in cui viene abbattuta la distinzione tra la lingua della poesia e la lingua della prosa(7). Inoltre, il rapporto libero con il repertorio delle forme si trova anche negli usi ibridi di prosa poetica, tra i cui esempi più significativi negli anni Novanta si possono ricordare quelli di Giampiero Neri (*Teatro naturale*, 1998(8)). Questi esperimenti sono stati letti anche come un rifiuto del verso e dell'impostazione lirica tradizionale(9). Indipendentemente da eventuali bersagli critici che possono o non possono essere sentiti dagli autori, sono esperimenti che rappresentano un modo di commistione tra poesia e prosa soggetto ad un'ampia variabilità: portano il genere della prosa poetica e le scritture con intrecci tra prosa e verso ad un dinamismo mai prima manifesto attraverso una simile duttilità e fluidità(10).

3) Infine, il rapporto libero con il repertorio delle forme si manifesta nell'idea di una scrittura sperimentale, così come la Neoavanguardia la trasmette. La sperimentazione che decostruisce la lingua e la semantica può mantenere un assetto di poetica d'avanguardia, come nel Gruppo 93, ma può anche assumere una fisionomia autonoma che intreccia la decostruzione linguistica con bagliori di lirismo più aperto e più problematico rispetto all'impostazione tradizionale del genere, come fanno Carlo Bordini e Giuliano Mesa.

In conseguenza di queste dinamiche fluide di rapporti, innesti e scambi, sia l'idea di genere lirico tradizionalmente inteso sia quella di avanguardia iniziano a svuotarsi della rilevanza esemplare, più o meno stabilmente codificata, che godono per tutto il Novecento.

a) Il lirismo si è rifunzionalizzato ed è diventato, soprattutto, consapevolezza che esiste sì un impulso soggettivistico alla scrittura poetica, ma che lo statuto d'origine a cui si fa appello riconosce possibili aperture e combinazioni, che possono riguardare, a livello formale, tanto la ricerca sul verso in senso stretto, tanto la commistione tra prosa e verso, tanto la scelta della prosa poetica. Le tipologie e gli statuti diventano a mano a mano funzioni della pratica della scrittura e la pratica si mostra plastica, fatta di diversità che hanno un peso se riescono a costruire un'integrità della parola che comunichi, che sia una voce chiara in quanto riconoscibile, che raggiunga una integrità costitutiva nel rapporto tra forma e contenuti che la faccia apparire nella sua efficacia e nella sua unicità, non solo per gli intenti, ma anche per la sua presenza oggettuale e linguistica.

In quest'ottica, i percorsi degli autori risultano sempre più netti nella loro unicità individuale. Nel lirismo rifunzionalizzato iniziano a muoversi, ai loro esordi, Franco Buffoni, Fabio Pusterla, Umberto Fiori, Mario Benedetti, Stefano Dal Bianco fin dagli anni Ottanta e, negli anni Novanta, pubblicano raccolte interessanti Antonio Riccardi (*Il profitto domestico*, 1996)(11), Umberto Fiori (*Tutti*, 1998)(12) e Antonella Anedda (*Notti di pace occidentale*, 1999)(13), ai quali possiamo affiancare le scritture articolate di Carlo Bordini, che dopo gli esordi negli anni Settanta arriva a testi di rilievo come il poemetto *Polvere* in cui la memoria biografica, più importante di quella letteraria, crea una composizione plastica e aperta (nella raccolta omonima del 1999(14)), e di Giuliano Mesa, anch'egli esordiente negli anni Settanta e autore, sulla soglia del Duemila, delle interessanti sequenze del *Tiresia* (2000-2001) che mischiano la libertà e il collasso di una serie musicale in un incedere drammatico e nervoso(15).

b) Anche l'idea di avanguardia inizia a mutare. Il tentativo di riproporre l'avanguardia, come fa il Gruppo 93, è un fenomeno legato soprattutto a una critica intellettuale contro il clima postmoderno: sembra dare per acquisiti la fine di un mandato d'autore, l'interruzione irrisolvibile delle genealogie, l'impossibilità che la parola individuale possa avere davvero un peso, ma sia risucchiata nel magma postmoderno di parole plurali e, parallelamente, l'impossibilità che la lingua possa avere una effettiva fruibilità per la rappresentazione del mondo(16). Il risultato concreto è un'idea di scrittura sperimentale che rappresenta e critica la crisi, un'idea che si traduce in un atto di decostruzione linguistica e semantica sul testo, opposto al lirismo come realtà considerata solipsistica, distante dai problemi della storia e incentrata su un'esperienza soprattutto autobiografica. Questa idea di sperimentazione si ritrova a servirsi del palinsesto d'avanguardia, con l'aspirazione di ribellarsi, ad esempio, alle ingenuità e alle fantasie del 'poetichese' neo-orfico, come già detto, per porsi come un'espressione più realista e cosciente.

Il ritorno a un'idea di sperimentalismo d'avanguardia si iscrive nella critica contro la riduzione della scrittura a una forma di piacevolezza vuota, che ha perso la riflessione su un senso da comunicare, e contro la crisi dei valori, che vanno di pari passo con il trionfo postmoderno dei sembianti in cui l'arte di massa e l'arte sperimentale sembrano non essere più distinguibili l'una dall'altra. Il ritorno a un'idea di sperimentalismo d'avanguardia si pone il problema della scrittura come luogo di un senso e, per questo, può rappresentare l'altra faccia della medaglia rispetto a quello che - in seno ad una lingua non decostruita, ma semanticamente integra - molti autori cercano di fare nelle forme del lirismo rifunzionalizzato. Tuttavia, la ricerca della nuova avanguardia ripropone spesso meccanismi di struttura ideologici che la rendono un'esperienza limitante, fino a quando alcuni autori, come Gabriele Frasca, non riconoscono nei modi della sperimentazione una possibilità autonoma rispetto ad una necessaria poetica ideologica, arrivando a portare aperture nel concetto di avanguardia stesso, che verranno sviluppate in varie forme nei primi anni del Duemila.

Nuove unità e 'campi' letterari

1. Il panorama fluido in cui si sviluppano individualità poetiche autonome e in cui l'idea di canone, di genere e di poetica divengono sempre meno influenti, è caratterizzato da un'emersione irregolare delle nuove voci, come se la catena che aveva connesso generazioni di autori - in accordo o in dissonanza tra loro - fosse andata recisa. I nuovi nuclei individuali tendono, infatti, a non sperimentare più la sintonia organica o l'affrancamento conflittuale con la tradizione. Possono rifiutare una forma di scrittura, come fa ad esempio Umberto Fiori nei confronti degli usi metaforici e irrazionalistici della *Parola innamorata*; oppure cercare, come il Gruppo 63, l'identità collettiva per rinnovare un'idea di letteratura d'avanguardia: nell'uno e nell'altro caso, però, ciò avviene non in modo genealogico, in somiglianza o in differenza, ma attraverso una manifestazione che nasce e si afferma soprattutto come esperienza isolata di individui, con un livello di coscienza storica e letteraria che non è soggetto a metri di valore estesi e riferibili a una comunità integra e integrata.

Anche la generazione del Sessantotto, che negli anni Settanta ha reciso il legame con la tradizione di matrice classico-umanista, tende a ritagliarsi lo spazio di un riconoscimento nell'affermazione dei singoli percorsi, ed è sostenuta dal mercato editoriale che, così come già a partire dagli anni Ottanta ha iniziato a pubblicare l'opera completa degli autori canonici, favorisce questo tipo di edizioni anche per gli esordienti degli anni Settanta. In particolar modo la collana 'bianca' Einaudi per Patrizia Cavalli (*Tutte le poesie 1974-1992*, che contiene le prime due raccolte e *L'io singolare mio proprio*; 1992(17)), Valerio Magrelli (*Poesie 1977-1992 e altre poesie*, 1996(18)), Patrizia Valduga (*Prima antologia*, 1998(19)); la collana degli Oscar Mondadori per Maurizio Cucchi (*Poesie 1965-2000*, 2001(20)), Dario Bellezza (*Poesie 1971-1996*, 2002(21)), Vivian Lamarque (*Poesie 1972-2002*, 2002(22)), Cesare Viviani (*Poesie 1967-2002*, 2003(23)), Valentino Zeichen (*Poesie 1963-2003*, 2004(24)); e la collana di poesia di Donzelli con Milo De Angelis (*Dove*

eravamo già stati. *Poesie 1970-1999*, 2001(25)). Si delinea, così, una sorta di stabilizzazione, quantomeno editoriale, per la generazione del Sessantotto, che va di pari passo con quella di autori come Franco Fortini (*Versi scelti*, autoantologia, 1990(26)), Giovanni Giudici (*Poesie 1953-1990*, 1991(27)), Amelia Rosselli (*Le poesie*, 1997(28)), Antonio Porta (*Poesie 1956-1988*, 1998(29)), Giovanni Raboni (*Tutte le poesie 1951-1998*, 2000(30)), Pier Paolo Pasolini (*Tutte le poesie*, 2003(31)), Edoardo Sanguineti (*Mikrokosmos. Poesie 1951-2004*, 2004(32)). Da un lato, quindi, prende corpo una costellazione di autorialità in cui la dinamica conflittuale tra i padri e i figli mantiene una rete tesa e conflittuale di rapporti genealogici; dall'altro lato, si forma un magma di scritture dove emergono isole monadiche che portano un percorso per la stabilizzazione di tracciati individuali attraverso una coscienza nei confronti della poesia come forma letteraria isolata, ma di cui si cerca di difendere il valore comunicativo.

Nonostante le somiglianze che si possono individuare tra i vari autori, ad eccezione della configurazione strutturata negli intenti del Gruppo 93, sarebbe riduttivo riportare a una schematicità di categoria i rapporti tra i singoli percorsi poetici. Piuttosto, possono essere osservate connessioni fluide e antigerarchiche, sia nei confronti di scritture coeve che del passato, sia verso la tradizione italiana che estera. La scrittura contemporanea perde le possibili derivazioni piramidali che la critica ha disegnato nel Novecento, sostenuta dal rigore scientifico di un approccio filologico, stilistico, tematico o teorico. La poesia, che già a partire dagli anni Settanta ha rotto la verticalità gerarchica e ha assunto la configurazione di campi di relazioni, presenta ora, per ciascuno di essi, una autonomia reciproca sempre maggiore e richiede una lettura che faccia uso degli strumentini analisi in modo sempre più induttivo, con un aggiustamento della quadratura di fronte a ciascun esempio e con una elasticità dinamica nel confronto reciproco tra le possibili quadrature. I campi letterari ridefiniscono la funzione delle poetiche, dei generi e del canone, la rendono più complessa e più difficile, rinnovando definitivamente il modo di concepire, sia nell'atto creativo sia nell'atto delle divulgazione e della lettura, le forme letterarie.

2. *Il Gruppo 93* - Il Gruppo 93 nasce per un accumulo di reazioni progressive alla crisi postmoderna e alla poetica neo-orfica della *Parola innamorata*. È il risultato di una stratificazione di varie esperienze nel corso degli anni Ottanta, confluite in un accordo militante d'avanguardia che prende avvio nel 1989 con l'obiettivo di sciogliersi polemicamente nel 1993. Riunisce autori di diversa provenienza geografica che sono di solito già legati in progetti comuni manifestati su rivista.

Mariano Bairo, Biagio Cepollaro e Lello Voce a Napoli danno vita nel 1990 alla rivista «Baldus» che, richiamandosi alle operazioni provocatorie di Teofilo Folengo, contiene uno sforzo, sia creativo sia teorico, di resistenza e di critica alla insipida e commerciale mediocrità espressiva a cui il capitalismo delle telecomunicazioni sembrano aver plasmato le arti. Lorenzo Durante, Marcello Frixione, Marco Berisso, Piero Cademartori e Paolo Gentiluomo in area ligure, legati alla rivista «Altri luoghi», sono attivi in una forma di revivalismo estremo che usa forme colte e museali facendo deflagrare dall'interno della lingua in un'esposizione performativa che ribalta la stabilità dei generi e delle forme tradizionali. Ad essi si aggiungono, in area emiliana, Giuseppe Caliceti, Alessandra Berardi e Rosaria Lo Russo, con i quali la poesia – anche sull'esempio dell'opera di Toti Scialoja – tende ad abbandonare completamente il campo del testo come unità di lettura, trasformandosi in un'unità corporale-orale che mima l'*happening*, il *ready-made* e la Body Art. Ma, soprattutto, è con autori come Tommaso Ottonieri e Gabriele Frasca che la sperimentazione mostra le modalità più raffinate.

Ottonieri, a Roma, è forse il primo ad addentrarsi con forza nelle potenzialità di una scrittura fondata interamente sull'esperienza pragmatica dell'oralità e della performatività. La sua poesia, a partire da *Memorie di un piccolo ipertrofico* (1980)(33), si presenta come un'onda d'urto di memoria sanguinetiana, che cala il lavoro compositivo di *Laborintus* in una rielaborazione critica dell'atto linguistico come prodotto della civiltà dei media e delle telecomunicazioni. La scrittura è una ipertrofia verbale che forza le barriere del linguaggio e della grammatica, ritrovando una

potenzialmente illimitata libertà di pronuncia e di esecuzione grafica. Ciò si verifica con una serie di fluidificazioni dei rapporti dati dalla norma: tra lingua corrente, dialetto e arcaismi; tra i nessi grammaticali, come la preposizione e l'articolo che vengono spesso saldati o scissi in accordo con un ritmo orale anti-ortografico; tra i nessi morfologici e semantici, per cui le parole e le frasi vengono sottoposti ad un continuo atto di oltraggio e di violazione, che ne riduce al minimo quelle che possono apparire le rigidità convenzionali, creando una commistione inscindibile tra il tempo della lettura e quello dell'oralità.

Anche Gabriele Frasca tra gli anni Ottanta e Novanta, da *Rame* (1984) e *Lime* (1995)(34), dà un esempio solido ed efficace di sperimentazione che riabilita i metri tradizionali per creare, come abbiamo già visto, un palinsesto di forme fluide di interscambio tra i linguaggi postmoderni e contenitori testuali che ne plasmano una riproduzione ironica e critica. Attivo tra Napoli e Roma, Frasca è tuttavia un po' appartato rispetto a un'impostazione organica di gruppo d'avanguardia. Quella che voleva presentarsi come la «terza ondata»(35), dopo la prima delle avanguardie storiche e la seconda attiva tra gli anni Cinquanta e Sessanta, viene da lui affrontata con spirito ironico postmoderno, piuttosto che passionalmente politico, versando sui gesti di rottura lo sguardo intellettuale di chi, da un lato, non spinge il testo verso la frontiera estrema dell'*happening* o della Body Art, pur facendo interagire profondamente la scrittura con i ritmi dell'oralità; e, dall'altro lato, non assurge la scrittura a garante ideologico.

Se nella posizione di Ottonieri si colgono al meglio le istanze rivoluzionarie della pratica verbale del Gruppo 93, la posizione di Frasca forse aiuta a far individuare con più oggettività le manifestazioni del gruppo per gli esiti che ha avuto nella storia letteraria. Il Gruppo 93 è, infatti, un'esperienza che vuole rinnovare l'idea della scrittura come movimento e attraverso la quale l'idea di avanguardia va al di là delle connotazioni strettamente politiche e ideologiche. Ma questo movimento ha, anzitutto, il preciso obiettivo di sciogliersi nel 1993: nasce nella consapevolezza di un tempo determinato e di un partecipare alla sperimentazione come limite. Il senso di limite investe le operazioni ideologiche sulla lingua: si va oltre l'attacco anarchico contro il capitalismo, preferendo un approccio critico che rappresenti con ironia il sistema dei media, delle telecomunicazioni; si abbandona il riferimento al marxismo puro per i possibili testi teorici di riferimento, sostituendoli con le analisi di Marshall McLuhan e di Lucien Goldmann sui rapporti tra tecnica, tecnologia e società; di conseguenza, il primato della dimensione semantica che ancora dominava nel Gruppo 63 è generalmente sostituito con il primato della dimensione pragmatico-performativa(36) che manifesta la dimensione fluida in cui la sperimentazione ha a che fare con una nuova funzione del canone, dei generi e delle poetiche.

La sperimentazione sulla lingua – intesa non come strumento di comunicazione e di informazione, ma come fucina di operazioni entropiche all'interno del linguaggio, allo stesso modo in cui continua ad essere portata avanti da autori come Nanni Balestrini(37) – avviene, più che per il sentimento conflittuale proprio dell'avanguardia, per un sentimento di radicalità(38). Radicalità critica nei confronti nel 'poetichese', della poetica neo-orfica che apre abissi metaforici irrazionalistici ed evasivi di fronte ai problemi della realtà; radicalità per rivendicare un'espressione letteraria che non perda il senso di responsabilità e non diventi contenitore passivo ed edonistico; radicalità che porta con sé, più che un gesto strutturato d'avanguardia, un'inquietudine(39), la volontà di mantenere una dimensione critica nella cultura contemporanea per impedire il trionfo del testo come puro piacere o come demistificazione. Alle soglie del Duemila anche Sanguineti ha difeso, allo stesso modo, la funzione dell'avanguardia: non per il fragore rivoluzionario del movimento, ma per quella componente critica che viene sostenuta – afferma Sanguineti – anche da Walter Benjamin nelle sue osservazioni sul realismo dell'avanguardia e sul concetto di allegoria(40).

Con il Gruppo 93 viene rivendicata così un'idea di sperimentazione come radicalità per una resistenza critica. Questa è forse la componente più significativa che, nella «terza ondata», autori come Frasca o Ottonieri hanno ereditato dai loro predecessori sperimentali, adattandola alle dinamiche fluide della contemporaneità, in cui l'idea di movimento vive dentro al senso di un

limite e il lavoro sulla lingua si lega non più a fattori ideologici, ma a una mimesi critica dei fenomeni tecno-mediatici.

3. *Individualità liriche (Umberto Fiori, Antonella Anedda)*

Nella fluidità del lirismo rifunzionalizzato, così come si allenta l'idea di canone, di genere e di poetica, diventano più elastiche quelle coordinate che negli anni Settanta possono avere ancora un valore per una classificazione stemmatica. Il Lirismo tragico, il Neocrepuscolarismo, il Neororfismo, il Realismo oggettuale di matrice lombarda, il rapporto tra ruolo sociale e identità letteraria, come nella scrittura femminile post-Sessantotto, sono rielaborati in funzione delle esperienze individuali portate in scrittura e non più riconducibili, come palinsesti necessari, alla volontà d'autore. Parimenti, l'Espressivismo, che aveva rappresentato un terreno di conflitto nei confronti della tradizione per la presa di possesso di un'autonomia espressiva da parte del soggetto, non è più un fattore unitario come orizzonte generazionale. Le pronunce individuali tendono piuttosto a riflettere l'autonomia espressiva in una ricerca cosciente che cerca un'unità tra il contenuto e la sua forma, per definire integrità linguistiche che possono essere calibrate sulla misura del verso, della prosa poetica o della commistione tra prosa e verso, ma che tendono a mostrarsi consapevoli della storia poetica individuale e del suo voler realizzare una coerenza lirica con valore comunicativo. Il lirismo rifunzionalizzato supera, dunque, anche la normalizzazione degli anni Ottanta, le esigenze di restituire stabilità e chiarezza alla forma lirica, di riassetto ciò che sembrava dissipato nella deriva espletorante degli anni precedenti. La lirica ingloba così, fluidamente, tanto le possibilità di seguire il ritmo e il numero del verso quanto le aperture e le articolazioni sperimentali che introducono deviazioni alla norma, che rendono più elastica la norma, ma pur sempre all'interno di un'idea di lingua come comunicazione e come base di un testo letterario integro.

In tale condizione di fluidità si individuano diverse manifestazioni di scrittura che, nelle rispettive autonomie, hanno la caratteristica di essere integrità espressive riconoscibili e definite. Segnano gli anni Novanta in una mobilità singolare, per definire le espressioni liriche del periodo come un campo letterario cangiante.

*Umberto Fiori, **Scompartmento**: la lirica semplice della similitudine e dell'anonimato urbano*

SCOMPARTIMENTO

L'altra sera sul treno
(l'ultimo, sempre pieno) una ragazza,
dando ogni tanto un'occhiata rapida in giro,
scherzava a voce alta sui suoi amori
finiti male, 5
del suo nuovo lavoro nello studio
di un avvocato, su quanto lei era brava
- però il lavoro: triste – e si faceva
i conti in tasca in pubblico,
lira per lira. 10

Quando si mettono a nudo
in questo modo, di fronte a gente mai vista,
e la vita - la loro –
te la mettono in piazza come quella
di chiunque, così, ridotta all'osso, 15

sono talmente belle
certe persone,
talmente pure
che ti fanno tremare.

Parlano come se fossimo
tutti di tutti. Si mettono nelle mani
di chi è lì
come un cane che si lascia
stringere il muso dal padrone,
con le orecchie abbassate
e gli occhi chiusi. 20
25

A sentirle parlare
anche tu chiudi gli occhi: sprofondare
vorresti, e invece cresci,
dentro, diventi ripido,
sconfinato e potente
come quel niente che le ha fatte nascere(41). 30

Nel 1998 viene pubblicato *Tutti* di Umberto Fiori. Fin dai suoi primi libri, la poesia di Fiori si è sviluppata seguendo soprattutto il tema della congiunzione tra l'individuo e la collettività. È una relazione che resta sospesa nell'anonimato della metropoli – dal realismo ambientale di *Esempi* (1992) e *Chiarimenti* (1995)(42) fino all'ironico dialogismo straniante di *Voi* (2009)(43) –, ma che si mantiene pulsante, prova a difendere dal vuoto. Il centro di questo percorso è *Tutti*.

I protagonisti del libro sono le presenze della quotidianità urbana - l'autobus in mezzo al traffico, le pensiline, le strade affollate, le case della città che si ripetono identiche e fisse - e una soggettività che perde il suo centro individualistico e si fa attraversare da un'esperienza comune, dalla gente ordinaria, diventando un *voi* omnicomprensivo che fluttua nella normalità dell'anonimato. Suddiviso in due sezioni (*Anni e Figure*), *Tutti* è articolato secondo un movimento che va da una 'fenomenologia dell'abitudine' nella dimensione spazio-temporale a una 'fenomenologia dell'abitudine' incarnata in tipi umani spersonalizzati ed emblematici proprio nella loro 'essere tutti' e anonimi. *Scompartimento* è il primo testo di *Figure* può rappresentare un nodo di raccordo.

La poesia è suddivisa in quattro tempi, i versi richiamano quelli della tradizione (dal quinario al settenario all'endecasillabo) e seguono un ritmo colloquiale con rari *enjambement* (come ai vv. 28-29: «sprofondare / vorresti»). Sembra di essere portati in un'atmosfera che ha cancellato tutte le «bravure»(44). In questa neutralità ordinaria si sente crescere una pronuncia che diventa precisa e inevitabile: quella che fissa il grado zero della normalità nella sua esattezza, come fa Petrus nelle sue opere con gli effetti di luce e con i netti campi cromatici. L'assolutizzazione del grado zero avviene come un'«occhiata» che si posa sulle cose di tutti i giorni seguendo la routine. In questo testo, coglie una ragazza sul treno e la fa diventare un emblema della «gente» e del trascorrere della serialità lavorativa. L'«occhiata» non è lo sguardo rivelatore epifanico, come poteva essere per le apparizioni di Baudelaire, di Montale e di Sereni, così come la ragazza non è una Clizia salvifica e nemmeno la «bionda e luttuosa passeggera» di *Uno sguardo di rimando*. Fissato il grado zero della normalità, si fissa anche il grado zero dell'epifania. A proposito, Fiori commenta così la poesia *Occhiata* dalla stessa raccolta:

L'«occhiata» del titolo è quella che dà luogo – attraverso la vista – a un'improvvisa visione. Senza volerlo, un giorno come un altro, l'io che parla, guardando «col sole» i muri che gli stanno intorno, si trova di fronte a una rivelazione: quella di una *forza*. // Di norma, l'idea di forza è associata al movimento, a un'energia che anima, opera, sposta, trasforma, genera e distrugge. Le

case, invece, sono lì, ferme, immutabili. Ma è proprio nella loro fermezza che una forza più segreta si manifesta. Le case «non vanno da nessuna parte» (in questa osservazione, vagamente comica, il soggetto tradisce la sua puerile sprovvedutezza); non hanno progetti, appuntamenti, imprese da compiere, territori da esplorare, affari da inseguire. La loro immobilità, però, non è inerzia; ad averle fermate non è una costrizione, un limite esterno: è la loro stessa forza. Le case sono ferme perché sono forti. Hanno deciso di *stare*. In questo sembra nascondersi un ammaestramento (*Esempi* è il titolo di un libro precedente)(45).

Le case sono presenze a cui l'autore è particolarmente legato, fin dalla prima plaquette che si intitola appunto *Case*(46), tanto da nominarle spesso con l'appellativo «care» (*Corsa, Occhiata*). La *forza* delle case nello *stare* dentro la vita si svela nell'anonimato «disseppellisce il *disabituale* nell'*abituale*»(47) e diventa un ancoraggio di significato esemplare che chi guarda, spogliandosi delle impalcature interpretative preconettuali o dall'orgoglio e rimanendo in un contatto puro, autentico e immediato con la realtà, può far entrare dentro di sé. Ciò che Fiori realizza è una riduzione del lirismo di tradizione al grado zero, per portarlo così ad essere una fonte di conoscenza, intesa come chiarezza e possibilità di esempio (come indicano proprio i titoli delle raccolte *Chiarimenti* ed *Esempi*). Tale riduzione avviene sia a livello della soggettività sia a livello delle sistema spazio-temporale, di cui *Scompartimento*, come già detto, presenta una fenomenologia combinata.

Le coordinate spazio-temporali sono spogliate della toponomastica e del dettaglio diaristico. Pur legandosi alla tradizione lombarda realista e referenziale(48), la città, le piazze, i quartieri di Fiori, e insieme ad essi gli avverbi di luogo di cui è disseminata la raccolta («lì», «qua», «là», «dappertutto», «in mezzo») o i presentativi verbali e avverbiali («c'è», «ecco»), non hanno mai una definizione oggettiva precisa: definiscono una geografia assoluta dell'abitudinario e del comune (di cui uno degli esempi migliori si ha nella poesia *Località*) che, pur non avendo segni espliciti di riconoscibilità, potrebbe sembrare a tutti familiare, come se avessimo vissuto negli ambienti descritti da sempre, come se gli «anni» che danno il titolo alla prima sezione del libro fossero gli anni che i lettori, alla pari del soggetto e della gente di cui è popolata la raccolta, hanno vissuto e continuano a vivere giorno dopo giorno. A ciò contribuisce l'uso linguistico semplice e quotidiano (moltissime, ad esempio, le espressioni tratte dal parlato: «faceva i conti in tasca», «mettono in piazza»), compiendo un'operazione che può richiamare la pronuncia di Saba, ma depurata da qualsiasi impianto classico o riconducibile a un sostrato classico. La lingua porta a una chiarezza totalizzante, così come le occhiate dell'io si posano nitide sulle presenze della quotidianità.

In parallelo a questa fenomenologia spazio-temporale, la soggettività perde la centratura dell'io che ha nella tradizione lirica e che l'Espressivismo potenzia in direzione di un'autonomia espressiva individualista e incondizionata. L'io perde la «biografia»(49), si spoglia dell'identità da diario, della volontà e della pretesa di essere romanticamente riconosciuto e ascoltato: diviene tutt'uno con la gente, con gli altri, è «chiunque», sta «in mezzo» e «dappertutto», cerca di assumere in sé la vista comune delle cose e della vita, la vista di tutti («Speravo, un giorno, di vedere quello / che vedono sempre tutti», *Tutti*, vv. 5-6; «Parlano come se fossimo / tutti di tutti», *Scompartimento*, vv. 20-21). Spogliandosi di sé, trasforma l'abitudine e l'anonimato in una potenzialità di conoscenza rivelatrice (come poi svilupperà nella raccolta *La bella vista*, 2002(50)) e riesce a farlo attivando una visione che procede per similitudine.

La similitudine permette di stabilire relazioni di parità tra l'io e gli altri, di presentare le figure non come *personae* in cui sdoppiarsi o calarsi teatralmente, ma in 'sagome', o 'figure', dove ritrovare se stesso in una parità prospettica («Come una vite gira / nel suo filetto, io mi sono disteso / nella forma di tutti / e con un occhio aperto / ho dormito», *Sagoma*, vv. 14-18). Ci si affida alla similitudine con la fiducia di un cane che si lascia stringere il muso dal padrone (come si dice in *Scompartimento*, nella descrizione delle persone che si mettono a nudo in pubblico raccontando casualmente fatti della propria vita, vv. 21-26; ma la figura del cane compare in una corrispondenza vera e propria con l'io in *La volta del cane*, testo conclusivo della sezione *Anni*) o

con la freschezza di un bambino che guarda e cerca di interpretare i fenomeni del mondo (*Pari, Taglio*). La similitudine è la figura retorica per eccellenza che consente di chiarire ed esemplificare, trovare un ammaestramento, una corrispondenza per legame esplicito, una sintonia in una parità. Non a caso, l'uso della similitudine in *Tutti*, dopo *Esempi* e *Chiarimenti*, segna un vertice nel percorso dell'autore di rifiuto nei confronti del gergo poetico della *Parola innamorata*, della lingua come rocambolesco e irrealista prospettiva artefatta, della metafora che devia e altera la realtà:

Nei primi anni Ottanta, quando cominciavo a scrivere i libri che poi ho pubblicato, a dominare in poesia era sostanzialmente la metafora; si può anzi dire che metafora e poesia tendessero idealmente a identificarsi. Il linguaggio poetico appariva come una sistematica trasfigurazione della realtà, una sua metodica deformazione "creativa". Attraverso la metafora, le cose più lontane trapassano l'una nell'altra, si smembrano, si mescolano e si fondono magicamente, senza mediazione, perdono il loro senso ordinario, dando luogo a una dimensione fantastica e – spesso – indecifrabile, oscura. Questa oscurità cominciava a inquietarmi, a insospettirmi. Il gioco mi sembrava troppo facile, troppo arbitrario. È anche a partire da questo disagio che mi sono riavvicinato a una figura marginale e un po' desueta: la similitudine. // Nella similitudine, un pezzo di mondo viene evocato per "chiarirne" un altro. Anche qui, la chiave è l'analogia, la somiglianza, ma – questa la differenza decisiva – tra i due elementi accostati c'è un *come* (o qualcosa di equivalente) che ne dichiara e ne esplicita il rapporto: *questo* (ciò che va "spiegato") è simile a *quest'altro*, che forse può aiutarci a capirlo meglio. // Nella metafora, che vuol presentarsi come un superamento di quel rudimentale *come*, il mondo viene offuscato, se non addirittura rimosso, da un intreccio complesso e sotterraneo di "campi semantici"; in ciascun elemento della similitudine, invece, il mondo è lì, intero. Il mondo si specchia nel mondo. Il mondo è *simile*(51).

La similitudine è principio conduttore della scrittura di Fiori: parifica e apre la via alla chiarezza e all'esempio, come l'io spogliato dalla biografia si fonde con il 'voi', come le coordinate spazio-temporali portate a un grado zero di identificazione formano un ambiente e un'atmosfera che sembra far parte naturalmente del vissuto di tutti. La similitudine allontana la lirica dall'offuscamento e dal 'poetichese innamorato', ma anche dai riferimenti ideologici. La lirica supera i legami con le poetiche, come quella del realismo o dell'oggettività lombarda; supera l'idea di un'equivalenza necessaria tra chiarezza, equilibrio e classicità; apre il soggetto da una posizione 'forte' a una posizione 'debole' che non interpreta in modo dominante la realtà, ma cerca la parificazione con i fenomeni e con le presenze per comprendere l'esistere negli *exempla* che l'anonimato e la normalità, assoluti e familiari, possono portare.

Antonella Anedda, Correva verso un rifugio, si proteggeva la testa...: la conoscenza analogica come resistenza laica nella vita dei dettagli

Correva verso un rifugio, si proteggeva la testa.
Apparteneva a un'immagine stanca
non diversa da una donna qualsiasi
che la spiaggia sorprende.

Non volevo dire della guerra
ma della tregua
meditare sullo spazio e dunque sui dettagli
la mano che saggia il muro, la candela per un attimo accesa
e – fuori – le fulgide foglie.

Ancora un recinto di spine confuse ad altre spine
spine di terra che bruciano i talloni.

Ciò che si stende tra il peso del prima
e il precipitare del poi:
questo io chiamo tregua
misura che rende misura lo spavento 15
metro che non protegge.

Vicino a tregua è transito
da un luogo andare a un altro luogo
senza una vera meta
senza che nulla di quel moto possa chiamarsi viaggio 20
distrazione di volti
mentre la pioggia batte.

Alla tregua come al treno occorre la pianura
un sogno di orizzonte
con alberi levati verso il cielo, 25
uniche lance, sentinelle sole.(52)

La poesia di Antonella Anedda porta a una raffinata evoluzione la scrittura di impianto analogico che con Milo De Angelis ha raggiunto una rete di connessioni tra i piani del reale, una rete tragica e tesa a un significato che riesca a trascendere le apparenze sensibili. Distante dalla poesia orfica di matrice storica, e ancora più dalle sue derivazioni neo-orfiche, Antonella Anedda fa uso di arcate e di intrecci analogici per costruire ponti significanti in una rappresentazione e interpretazione degli eventi. In lei lo spasmo tragico assoluto del De Angelis di *Somiglianze* trova una compostezza che sta nell'attenzione per i frammenti e i dettagli della realtà(53), e che per questo la avvicina più a raccolte come *Terra del viso*. I dettagli sono estrapolati come materie prime da cui poter riorganizzare una forma di resistenza di fronte al dolore e alla difficoltà della storia, e permangono in una ambiguità tra la connessione e la sconnessione sotto il dominio di tensioni esatte e raggelate (come è suggerito fin dal primo libro, *Residenze invernali*(54)).

Questo analogismo è fortemente radicato nella realtà, non crede a bagliori divini o a una trascendenza, anche simbolica, che possa costituire una salvezza certa. Il soggetto e gli eventi sono materia concreta attraversata dai pezzi di un'unità non ricostruibile mai totalmente. Ogni pezzo, ogni dettaglio ha un suo peso reale e esemplare: la lingua, i nomi, il corpo, la luce, il buio valgono per un significato poetico, o narrativo, e uno metapoetico, o riflessivo, e il senso che da essi si può ricavare sta nei procedimenti di riconoscimento e di catalogo (*Il catalogo della gioia* è, non a caso, il titolo della terza raccolta dell'Anedda(55)), non nella contemplazione di un sicuro assemblaggio.

Anche la storia è vista nella doppia valenza poetica e metapoetica, come storia dell'*hic et nunc* e storia messaggera di un significato che trascende le esistenze individuali. E così avviene in uno dei libri più significativi degli anni Novanta, *Notti di pace occidentale* (1999), che costruisce un anello tra l'esistenzialismo del mondo occidentale e il mondo orientale segnato da conflitti come quello nei Balcani e della guerra del Golfo, attraversando la riflessione sulla funzione della lingua e della scrittura poetica, superando il diarismo del privato e recuperando i dettagli dell'intimità per immergerli in un piano di legami vasti e vertiginosi.

Correva verso un rifugio, si proteggeva la testa... è il quarto testo della prima sezione della raccolta. Si basa sulla visione televisiva di un'immagine di guerra (in una lettura pubblica l'autrice ha parlato, a proposito, di un programma sul conflitto nei Balcani), così come avviene per molti sonetti di *Composita solvantur* di Fortini. In apertura si fa riferimento ad un filmato che immortalava una donna che scappa, di cui è resa la tragicità dell'effetto di anonimato («un'immagine stanca», «una donna qualsiasi») per via del potere dei media di neutralizzare la realtà fisica del dramma. Si passa, quindi, a un tentativo di riflessione soggettiva sui dettagli per recuperare un nucleo di verità

e di coscienza storica rispetto all'effimera riproduzione dei media. Si fa così luce sulla condizione dell'uomo occidentale, identificata con una tregua straniante, come evoca il titolo del libro. La tregua è simbolo di un Occidente smarrito all'interno di una terra atterrita: la tregua di fronte all'immagine televisiva è controparte, inversa e paradossalmente speculare, della condizione di chi vive la guerra nella realtà. Questo stato viene rappresentato alla perfezione dal primo verso del quarto movimento («Vicino a tregua è transito»), un verso secco, incentrato su due sostantivi assoluti, senza articolo, che descrivono la condizione di chi sta nella tregua, con la tragedia della passività e dello smarrimento integrale, descritto poi nella chiusa («Alla tregua come al treno occorre la pianura / un sogno di orizzonte / con alberi levati verso il cielo / uniche lance, sentinelle sole»).

La poesia è costruita per legami vasti che espandono l'analogismo di De Angelis in un intreccio di elementi, simile a quello che possiamo trovare nella scrittura di Mandelš'tam e della Cvetaeva, di Beckett e di Celan. I legami riguardano vari livelli del testo. Il rapporto tra i movimenti strofici che assemblano quadri individuati e poi scomposti nei dettagli da cui si elabora la via a un significato. Ciò avviene in una combinazione di elementi anonimi e tendenti all'astrattezza e elementi puntuali, concreti, materici. L'«immagine stanca» della «donna qualsiasi» che corre proteggendosi la testa è, infatti, filtrata attraverso il «meditare sullo spazio e dunque i dettagli», cui seguono una serie di presenze sensibili, tattili, che formano una natura morta che abbaglia, una concretezza povera e graffiante; potrebbero sembrare simboliche, ma non hanno a che fare con nulla di alogico né con una rappresentazione figurale: il «muro», la «candela», le «foglie», le «spine» del recinto e le «spine di terra che bruciano i talloni». Questa combinazione innesca una dialettica tra il momento della visione e il momento della scomposizione della visione, attraverso il quale si raggiunge una proiezione catartica nel finale che fa la somma, trascende e cristallizza l'itinerario conoscitivo.

La dialettica tra il momento della visione e il momento della sua scomposizione si manifesta in uno stile che unisce punti contratti e punti distesi, pause riflessive e cortocircuiti visionari. Questo si verifica a livello della metrica, con versi di misura lunga e breve che danno una struttura molto elastica ai movimenti strofici, insieme all'alternanza tra frasi 'chiuse', definite da punteggiatura, e frasi 'aperte', che ne sono sprovviste. Sulla stessa linea, in altri testi del libro si trova anche una commistione tra verso e prosa poetica, o tra versi di misura tradizionale e versi molto lunghi con un ritmo autonomo e dissonante rispetto agli altri. Inoltre, i vocaboli sono scelti secondo una duplicità tra astratto e concreto, e i verbi sono distinti tra quelli che hanno un'incidenza narrativa o drammatica, che delimita un momento, una riflessione, uno stato d'animo («correva», «volevo», «chiamo»), e quelli con un'incidenza quasi oracolare che apre alla visionarietà («è», «occorre»).

La poesia dell'Anedda elabora così un universo materiale nella vita dei dettagli, fissata sulla rete tra il momento della visione e il momento della sua scomposizione. Questo universo delinea, nel compreso di *Notti di pace occidentale*, una focalizzazione su due nuclei tematici principali: quello del corpo e quello della lingua.

Come si nota fin dalla poesia incipitaria (*Vedo al buio...*), il corpo rappresenta la realtà sensibile e cosciente dell'io. L'io è corpo, è allargato dall'individualità alla materia, è il contatto tra l'individualità e i dettagli del mondo. In un rispecchiamento protratto tra luce e buio, tra conoscenza e smarrimento, l'io-corpo non ha nulla della fisicità viscerale con cui il corpo, dagli anni Settanta in poi, è stato rappresentato in poesia, soprattutto nelle scritture femminili. L'io-corpo indica un esistere che è anche un meta-esistere, una fisicità che tende a trasformare la sua materialità in conoscenza. Questa conoscenza corporale non è mistica né metafisica: laica e terrena, centellina i frammenti della vita resistendo alla dissipazione e ammortizza la tensione tragica assoluta in una melanconia sensibile e ragionante, come se il corpo fosse un balcone (immagine ripresa nella raccolta *Dal balcone del corpo*, 2008(56)) da cui affacciarsi sul nulla con i frammenti di una resistenza.

Questa soggettività corporale diventa una cosa sola con il problema della lingua e del nome (*Non volevo nomi per morti sconosciuti...*, *Non esiste innocenza in questa lingua...*, *Non del tutto vecchia...*, *In qualche luogo in Russia esiste la mia anima...*), della funzione della scrittura (*Se ho*

scritto è per pensiero...). La lingua non è innocente, non procede per una nominazione fiduciosa, non ha fedi, ma è, come la corporalità, uno stato di resistenza. La curvatura metapoetica che la lingua dà alla vita dei dettagli non ha la sicurezza di salvarli o assicurarli in un significato assoluto, come può avvenire nel rapporto tra lingua e oggetti del lirismo tragico di De Angelis. La lingua e i nomi sono una forma di prova costante nei confronti della vita. Così la scrittura che nega sia le suggestioni edonistiche, la spiritualità orfica e ogni tipo di 'poetichese', sia la referenzialità oggettuale e il realismo, pur portando i dettagli della realtà nei testi con concretezza materica. La scrittura supera la necessità di una poetica, sa che «nulla è difeso» e che si deve tentare lo sforzo di reperire le parole come i dettagli e di farle combaciare con i dettagli per assicurare loro un significato temporaneo, ma che sta tenace in questa vita:

[...]

Scrivi perché nulla è difeso e la parola *bosco*
trema più fragile del bosco, senza rami né uccelli
perché solo il coraggio può scavare
in alto la pazienza
fino toglierle peso
al peso nero del prato.

(*Se ho scritto è per pensiero...*, vv. 16-21)

Oltre ogni sovrastruttura e vincolo di poetica, la poesia di Antonella Anedda rappresenta una delle frontiere migliori nel lirismo rifunzionalizzato di fine secolo. La soggettività lirica è spogliata dell'individualismo dell'Espressivismo. L'affermazione e l'autonomia espressiva sono calibrati nel senso di una scrittura come conoscenza. La lingua si articola con fluidità tra diverse prospettive (astratto/concreto; universo/dettaglio) e scelte formali coerenti ad esse, mantenendosi integra in una intenzione conoscitiva che è anche etica e morale.

Conclusioni

Gli anni Novanta segnano il trionfo di un modo fluido di concepire la poesia. L'idea di canone, di genere e di poetica si allentano e si formano individualità liriche forti e sempre più irrelate. Si sviluppano dinamiche elastiche di rapporti, innesti e scambi, che fanno sì che l'idea di genere lirico tradizionalmente inteso e quella di avanguardia inizino a svuotarsi della rilevanza esemplare, più o meno stabilmente codificata, che godono per tutto il Novecento.

Da un lato l'idea di avanguardia inizia a mutare. Il ritorno a un'idea di sperimentalismo d'avanguardia, con il Gruppo 93, si iscrive nella critica contro la riduzione della scrittura a una forma di piacevolezza vuota, che ha perso la riflessione su un senso da comunicare, e contro la crisi dei valori, che vanno di pari passo con il trionfo postmoderno dei sembianti in cui l'arte di massa e l'arte sperimentale sembrano non essere più distinguibili l'una dall'altra. Sicuramente la forza ideologica e di poetica che avevano le avanguardie storiche e il Gruppo 63 appaiono superati.

Dall'altro lato, si ha un lirismo che si è rifunzionalizzato ed è diventato, soprattutto, consapevolezza che esiste sì un impulso soggettivistico alla scrittura poetica, ma che lo statuto d'origine a cui si fa appello riconosce possibili aperture e combinazioni, che possono riguardare, a livello formale, tanto la ricerca sul verso in senso stretto, tanto la commistione tra prosa e verso, tanto la scelta della prosa poetica. Le tipologie e gli statuti diventano a mano a mano funzioni della pratica della scrittura e la pratica si mostra plastica, fatta di diversità che hanno un peso se riescono a costruire un'integrità della parola che comunichi, che sia una voce chiara in quanto riconoscibile, che raggiunga una integrità costitutiva nel rapporto tra forma e contenuti che la faccia apparire nella sua efficacia e nella sua unicità, non solo per gli intenti, ma anche per la sua presenza oggettuale e

linguistica. Questo avviene, ad esempio, con la poesia di Umberto Fiori che rappresenta l'anonimato e la normalità del quotidiano, rendendolo assoluto nella semplicità chiarificatrice ed esemplare della similitudine; con Antonella Anedda che porta ad un'evoluzione dinamica della scrittura analogica di matrice tragica; e avviene anche con le scritture articolate di Carlo Bordini e di Giuliano Mesa.

Il lirismo si rifunzionalizza e l'idea di poetica e di canone assume i connotati di una sistema di 'campi' letterari, in cui possono essere osservate connessioni fluide e antigerarchiche, e per cui è richiesta una lettura che faccia uso degli strumentini analisi in modo sempre più induttivo, con un aggiustamento della quadratura di fronte a ciascun esempio e con una elasticità dinamica nel confronto reciproco tra le possibili quadrature.

Maria Borio

Note.

(*) Questo lavoro trae spunto da una serie di conversazioni al telefono e su skype con Tommaso Di Dio, Francesco Terzago, Carmen Gallo, Bernardo De Luca, a partire dalla primavera del 2014. Condividendo tutti l'idea che la nostra scrittura non faccia più appello a ideologie né a poetiche sovrastrutturali necessarie, ho pensato che quello che cerchiamo sia una 'integrità linguistica' che va oltre le differenze delle scritture individuali, ma che ci fa apparire anche come individui distinti in tensione per una consapevolezza, e coscienza, da acquisite nei confronti della scrittura, indipendentemente dalle possibili varianti formali. Studiando la poesia dell'ultimo quarto del '900 per la mia tesi di dottorato ho poi riflettuto, a ritroso, sulle forme che ci hanno preceduto. Il saggio qui proposto ne è il risultato.

(1) L'idea di un recupero del senso allegorico contro il neo-romanticismo si sviluppa a partire dalle riflessioni intorno alla rivista «Alfabeta» nel corso degli anni Ottanta e diviene poi il centro d'ispirazione del volume di Romano Luperini *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori riuniti, 1990.

(2) La condizione postuma degli ultimi decenni del Novecento è soprattutto una proposta critica che Giulio Ferroni elabora in *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996.

(3) Gérard Genette, *Palinsesti*, trad. it. di Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997; Harold Bloom, *L'angoscia dell'influenza*, trad. it. di Mario Diacono, Milano, Feltrinelli, 1983; Jacques Derrida, *La scrittura e la differenza*, introduzione di Gianni Vattimo, trad. it. di Gianni Pozzi, Torino, Einaudi, 2002.

(4) Cfr. Zygmunt Baumann, *Modernità liquida*, Bari, Laterza, 2002.

(5) Pier Vincenzo Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche* (1989), in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-28.

(6) Cfr. Gabriele Frasca, *Le forme fluide*, «Moderna», III, 2, 2001, p. 39.

(7) Non sembra un caso che proprio negli anni Novanta esca il saggio di Alfonso Berardinelli *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna* (Torino, Bollati Boringhieri, 1994) in cui

(8) Cfr. Giampiero Neri, *Teatro naturale*, Milano, Mondadori, 1998.

(9) Cfr. Andrea Cortellessa, *Per una parola liminare. Alcune direzioni di operatività nell'ultimo quarto di secolo*, in *Verso l'inizio. Percorsi della ricerca poetica oltre il Novecento*, cit., pp. 252-253.

(10) Sulle varie forme di prosa poetica di fine Novecento si veda Paolo Zublena, *Isole di prosa. Gli innesti in prosa nei recenti libri di poesia: appunti su genere, funzione, lingua*, «Istmi», 11-12, 2002, pp. 145-174.

(11) Cfr. Antonio Riccardi, *Il profitto domestico*, Milano, Mondadori, 1996.

(12) Cfr. Umberto Fiori, *Tutti*, Milano, Marcos y Marcos, 1998.

(13) Cfr. Antonella Anedda, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999.

(14) Cfr. Carlo Bordini, *Polvere*, Prefazione di Aldo Rosselli, Roma, Empiria, 1999; ora in Id., *I costruttori di vulcani. Tutte le poesie 1975-2010*, con due scritti di Roberto Roversi e Francesco Pontorno, Roma, Sossella, 2010; 2014.

(15) Cfr. Giuliano Mesa, *Poesie 1973-2008*, Introduzione di Alessandro Baldacci, Roma, La camera verde, 2010, pp. 343-358.

(16) Cfr. Pietro Cataldi, *La fine del canone. I poeti e il postmoderno*, «Moderna», III, 2, 2001, pp. 155-156.

(17) Patrizia Cavalli, *Tutte le poesie 1974-1992*, Torino, Einaudi, 1992.

(18) Cfr. Valerio Magrelli, *Poesie 1997-1992 e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1992.

(19) Cfr. Patrizia Valduga, *Prima antologia*, Torino, Einaudi, 1998.

(20) Cfr. Maurizio Cucchi, *Poesie 1965-2000*, Milano, Mondadori, 2001.

(21) Cfr. Dario Bellezza, *Poesie 1971-1996*, Milano, Mondadori, 2014.

- (22) Cfr. Vivian Lamarque, *Poesie 1972-2002*, Milano, Mondadori, 2002.
- (23) Cfr. Cesare Viviani, *Poesie 1967-2002*, Milano, Mondadori, 2002.
- (24) Cfr. Valentino Zeichen, *Poesie 1963-2003*, Milano, Mondadori, 2004; 2014.
- (25) Cfr. Milo De Angelis, *Dove eravamo già stati. Poesie 1970-1999*, Roma, Donzelli, 2001.
- (26) Cfr. Franco Forti, *Versi scelti. Autoantologia*, Torino, Einaudi, 1990.
- (27) Cfr. Giovanni Giudici, *Poesie 1953-1990*, Milano, Garzanti, 1991.
- (28) Cfr. Amelia Rosselli, *Le poesie*, a cura di Emanuela Tandello, Milano, Garzanti, 1997.
- (29) Cfr. Antonio Porta, *Poesie 1956-1988*, a cura di Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 1998.
- (30) Cfr. Giovanni Raboni, *Tutte le poesie 1951-1998*, Milano, Garzanti, 2000.
- (31) Cfr. Pier Polo Pasolini, *Tutte le poesie*, II voll., a cura di Walter Siti, con un saggio di Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 2003.
- (32) Cfr. Edoardo Sanguineti, *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004*, Milano, Feltrinelli, 2004.
- (33) Cfr. Tommaso Ottonieri, *Memorie di un piccolo ipertrofico*, Milano, Feltrinelli, 1980; No Reply, 2008.
- (34) Cfr. Gabriele Frasca, *Rame*, 1984; Id., *Lime*, Torino, Einaudi, 1995.
- (35) Cfr. *Terza ondata. Il nuovo movimento della scrittura in Italia*, Bologna, Synergon, 1993; si veda anche *Gruppo 93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, a cura di Filippo Bettini e Francesco Muzzioli, Lecce, Manni, 1990.
- (36) Cfr. Renato Barilli, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Torino, Testo e immagine, 2000, p. XIV.
- (37) *Intervista a Nanni Balestrini* (9 novembre 2011), in *Atti di Incontrotesto. Ciclo di incontri su e con scrittori del Novecento e contemporanei*, Siena, ottobre-novembre 2011, Pisa, Pacini, 2012, p. 57.
- (38) Giovanni Raboni, *Dall'avanguardia alla radicalità*, in Id., *I bei tempi dei brutti libri*, Ancona, Transeuropa, 1988, p. 114.
- (39) Cfr. *Elogio dell'antitesi. Il significato dell'avanguardia oggi*, Intervista a Edoardo Sanguineti, a cura di Guido Mazzoni, «Allegoria», 29-30, X, maggio-dicembre 1998, p. 225.
- (40) Ivi, p. 228.
- (41) Principali edizioni in volume: **1998**: *Tutti*, Milano, Marcos y Marcos; **2014**: *Poesie 1986-2014*, Introduzione di Andrea Aferio, Milano, Mondadori.
- (42) Cfr. Umberto Fiori, *Esempi*, Milano, Marcos y Marcos, 1992; Id., *Chiarimenti*, Milano, Marcos y Marcos, 1995.
- (43) Cfr. Id., *Voi*, Milano, Mondadori, 2009.
- (44) Cfr. Umberto Fiori, *La poesia è un fischio. Saggi 1986-2006*, Milano, Marcos y Marcos, 2007, p. 38.
- (45) *Umberto Fiori legge "Occhiata" (I poeti leggono se stessi /4)*, rubrica di auto commenti a cura di Maria Borio, cit., <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/umberto-fiori-legge-occhiata-i-poeti-leggono-se-stessi4/>.
- (46) Cfr. Umberto Fiori, *Case*, Introduzione di Maurizio Cucchi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1986.
- (47) Andrea Aferio, *Perdere tutte le bravure*, Introduzione a Umberto Fiori, *Poesie 1986-2014*, cit., p. VI.
- (48) Il legame con la tradizione lombarda è evidenziato da Maurizio Cucchi nella premessa alle prime plaquette di Fiori, *Case*, cit., p. 9.
- (49) Cfr. Umberto Fiori, *Tutti di tutti*, «Il gallo silvestre», 11, 1999.
- (50) Cfr. Id., *La bella vista*, Milano, Marcos y Marcos, 2002.
- (51) Id., *Quattro chiacchiere sulla similitudine (Le forme della poesia /1)*, nella rubrica che prende in esame le forme retoriche e stilistiche della poesia attraverso i commenti dei poeti, a cura di Maria Borio, 26 gennaio 2015, «Nuovi Argomenti»: <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/quattro-righe-sulla-similitudine-le-forme-della-poesia-1/>.
- (52) Principali edizioni in volume: **1999**: *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli.
- (53) Cfr. Antonella Anedda, *La vita dei dettagli*, Roma, Donzelli, 2009.
- (54) Cfr. Ead., *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 1992.
- (55) Cfr. Ead., *Il catalogo della gioia*, Roma, Donzelli, 2003.
- (56) Cfr. Ead., *Dal balcone del corpo*, Milano, Mondadori, 2008.

ISPIRAZIONE E (POST)MODERNITÀ POETICA: RIMOZIONE E SOPRAVVIVENZA DI UN'IDEA INATTUALE.

I grandi poeti europei moderni, specialmente a partire da Baudelaire, hanno cercato in genere di ridimensionare il ruolo dell'ispirazione poetica, degradando questo concetto alla stregua di un mito anacronistico e inattuale. La teoria platonica della poesia come *mania* e possessione entusiastica che pure tanta fortuna aveva avuto nell'ambito del Romanticismo(1), poteva in qualche modo sminuire la consapevolezza critica del poeta moderno, poco propenso a riconoscere nelle dinamiche della creatività un'incognita che sfugge al controllo razionale.

Nella filosofia europea del primo Novecento non è mancato chi ha riflettuto sulla rimozione del concetto dell'ispirazione. Vale la pena ricordare, ad esempio, le teorie di un singolarissimo pensatore romeno, Benjamin Fondane, oggi opportunamente riscoperto anche in Italia. A Fondane si deve, fra l'altro, la fondamentale monografia *Baudelaire e l'esperienza dell'abisso*(2), uscita postuma nel 1947, nella quale si sostiene che il grande poeta francese fu, suo malgrado (come si sa, Baudelaire cercò sempre di ridimensionare l'importanza dell'ispirazione), un posseduto, un poeta ispirato, acceso da quell'entusiasmo di cui parlano i Dialoghi di Platone. D'altronde, come Fondane aveva scritto nel *Falso trattato di estetica*, del 1938, lo stesso discorso si potrebbe svolgere per altri grandi padri della poesia europea moderna: «Baudelaire, Poe, Rimbaud, Mallarmé si sono fatti particolarmente un punto d'onore – ultimo rifugio del loro amaro dandysmo – di convincerci (e forse convincere se stessi) di essere i padroni del loro demone interiore, quando, in realtà, i primi tre sono evidentemente degli incurabili posseduti; un fatto che la loro intelligenza non fu mai in grado di esorcizzare [...]. Guardate la loro lucidità – quella che chiamavano la loro «facoltà critica» – perseguitata, inseguita, accerchiata, costretta fino a che consenta, infine, di mettere a punto lo strumento che questi poeti accettano forse loro malgrado, e di cedere il passo e mettersi da parte, una volta perfezionato lo strumento. È questo – quando non si tratti di una mera imitazione – cui si riduce il problema del “come” nell'opera d'arte. Il poeta è più che mai deciso a far sfoggio della sua lucidità, dei suoi poteri, della *sua* tecnica e meno che mai disponibile ad ammettere – con Jacob Boehme – che, quando la mano di Dio volge lontano da lui, egli non è che un povero diavolo che tutta la tecnica del mondo non aiuterebbe a esprimere un solo accettabile balbettio»(3).

La tesi suggestiva di Fondane consuona in modo sorprendente con quanto sostenuto da Maria Zambrano, più o meno nello stesso periodo (ma, credo, autonomamente), nel suo importante volume *Poesia e filosofia* (1939), in cui il concetto di ispirazione affiora a più riprese: «se qualcosa ha guadagnato il poeta attraverso i secoli è questa lucidità, questa coscienza vigile, sempre più vigile e lucida, come testimoniano i poeti moderni, come attesta il padre di tutti loro, Baudelaire. Lucidità che rende più preziosa, più dolorosa, la fedeltà alle forze divine – divine o demoniache – oltreumane che lo possiedono». Secondo Maria Zambrano, Baudelaire è riuscito esemplarmente a convertire «l'”ispirazione” in lavoro. Il che non è, in alcun modo, negare l'ispirazione, ma donarsi ad essa interamente, donarsi eroicamente nel pieno possesso delle proprie facoltà»(4). Con queste osservazioni la pensatrice spagnola demolisce il cliché della presunta dicotomia, se non incompatibilità, del lavoro, inteso come *labor limae*, con l'ispirazione, dato che le due componenti sono viste come complementari.

Nel Novecento in pochi evocano ancora la Musa. Eppure, in un suo breve ma denso saggio che torna a riflettere sul concetto di ispirazione alla luce delle ultime teorie degli scienziati cognitivi, Alberto Casadei ha osservato che la nostra idea di poesia è rimasta ancora legata, seppure occultamente, alla concezione platonica dell'*entusiasmo*(5). Su questa continuità occulta, si soffermò a più riprese Borges, che scrisse, fra l'altro: «ogni poesia è misteriosa; nessuno sa interamente ciò che gli è stato concesso di scrivere. La triste mitologia del nostro tempo parla della

subcoscienza ovvero, ciò che è anche meno piacevole, del subconscio; i greci invocavano la musa, gli ebrei lo Spirito Santo; il senso è lo stesso»(6).

Se diamo uno sguardo al panorama poetico italiano del Novecento, ci accorgiamo, per l'appunto, che le allusioni all'ispirazione sono perlopiù carsiche e nascoste, eppure non sono mancati autori, talora assai importanti (da Giovanni Papini a Arturo Onofri, da Diego Valeri a Andrea Zanzotto(7)), che hanno mantenuto con accenti e sfumature diverse una certa fedeltà al mito misterioso dell'ispirazione, sia pure assorbito nel contesto di una poetica lirica pienamente contemporanea. Per quanto riguarda, più specificamente, il secondo Novecento, i casi più eclatanti di poetiche dichiaratamente legate all'ispirazione sono forse quelli di due grandi poeti dialettali, quali Biagio Marin e Franco Loi, e di un geniale e sottovalutato *outsider*, come Bartolo Cattafi.

Biagio Marin ha riconosciuto esplicitamente più volte di aver riscontrato nella propria esperienza della poesia la stessa fenomenologia dell'ispirazione descritta nello *Ione* platonico(8). Tra le molte affermazioni di poetica che si potrebbero citare a questo proposito, la più paradigmatica è forse quella contenuta nel *Discorso sulla poesia* del febbraio 1968: «Non ho mai creduto di attribuire a me la mia poesia. Ho sperimentato tutta la mia vita il mistero dell'ispirazione, e se dovessi presentarmi per quello che veramente sono, dovrei citare quei versi di Dante:

*I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, ed a quel modo
Ch' e' ditta dentro, vo significando.*

Dove, quando, come queste liriche si formino, non lo so»(9).

Se, come scrive Marin, «Ogni poesia è una nuova lingua in creazione e che noi ricreiamo in noi», ne consegue il fatto che: «Parlare quindi di poesia dialettale, come di poesia minore, è un assurdo [...]. *Non esiste poesia dialettale*»(10). E quindi la poetica dell'ispirazione diviene in questo caso anche un argomento per confutare l'allora pesante pregiudizio estetico-critico nei riguardi della poesia in dialetto.

Franco Loi, da parte sua, ha rievocato in più di un'occasione l'improvviso manifestarsi della sua vocazione poetica, manifestatasi improvvisamente nel settembre del 1965, quando l'autore aveva trentacinque anni. Come nel caso di Biagio Marin, si tratta di una vocazione che nel dialetto, nella fattispecie milanese(11), il suo naturale sbocco linguistico (Loi ricorda di essersi cimentato in precedenza nella scrittura lirica in lingua italiana, senza ottenere risultati soddisfacenti). A Loi si attaglia perfettamente un'osservazione del grande studioso del mondo antico Walter Friedrich Otto, il quale scrisse che «il poeta è colui che ascolta, e solo sulla base di questa esperienza è colui che parla»(12). Afferma, infatti, Loi, rievocando la sua esperienza dell'ispirazione: «Con naturalezza seguivo i suoni e non i canoni letterari o del bello scrivere. Sentivo l'emozione della cosa e insieme del suono della parola, e questo mi conduceva ad altri suoni ed emozioni [...]. Non si trattava di "costruire una poesia" ma piuttosto di seguire un ritmo dettato dai suoni e dalle emozioni, dall'esperienza di cui volevo parlare e dal modo in cui essa si manifestava autonomamente». Scrive ancora il poeta: «Scrissi 119 poesie in quel mese di settembre [1965]. Cosa tanto più sorprendente se si considera che lavoravo per otto-dieci ore e che avevo moglie e un figlio. Fu un'esperienza sconvolgente, che divenne ancor più intensa anni dopo, quando nel 1970 scrissi *Stròlegh*, e che mi aprì a una conoscenza più profonda di me e del fare poetico»(13). Si noti che tra il mese di esplosione creativa e la composizione di *Stròlegh* trascorrono ben cinque anni nel corso dei quali Loi afferma di non aver più composto versi. Dopodiché: «improvvisamente,» - ricorda Loi - «entrai in una specie di euforia creativa [...]. Iniziai *Stròlegh* e fui travolto di nuovo dal bisogno di voler dire. Lavoravo, cioè recitavo per quattordici ore al giorno la mia vita. Cominciavo il mattino alle 7 e finivo la sera tra le 8 e le 9. Scrivevo di tutto: le mie memorie, quel che sentivo e vedevo attorno a me, gli uomini, le cose, le idee – ma posso chiamarle idee quelle che scivolavano da me in ritmi e suoni? Una specie di crogiuolo di passioni,

emozioni, sensazioni, pensieri da cui uscivano le parole. Cominciai per scrivere una poesia – tale era infatti l'intenzione – e ne venne fuori un poema in 42 canti»(14).

Loi concepisce la poesia come un momento di autentico *entusiasmo*, secondo l'etimologia greca del vocabolo (*enthousiasmòs* indica letteralmente la condizione di chi è posseduto da una divinità): «è curioso come “l'essere poeta” mi si concreti in uno stato psicofisico particolare: stavo bene di salute, ero innamorato, ero entusiasta del mondo. Mi piace la parola entusiasmo, perché rende bene quello stato di armonia interna con le persone e le cose, soprattutto l'armonia interiore fra te e te, insieme alla fiducia che anche le persone e le cose siano coinvolte nell'entusiasmo verso di te. Il *Dio interno* di Dubos tratta un poco di questa antica parola greca, ma nessuno ha saputo legarla alla parola *fascino* come il pittore Tomiolo, che un giorno mi disse: “Il fascino è un intimo accordo tra noi e le cose, un riconoscersi nel *verso* dell'unità del mondo”»(15).

Autore diversissimo rispetto a Franco Loi, Bartolo Cattafi condivide con lui un'idea della poesia intrinsecamente connessa all'ispirazione, anche se in Cattafi l'entusiasmo non ha quelle connotazioni religiose e mistiche che ha in Loi(16). la sua attività poetica non fu mai concepita da lui come un *mestiere*, bensì come una pura vocazione: «Non mi riesce di capire il *mestiere* di poeta, i ferri, il laboratorio di questo *mestiere*. Quella del poeta è per me una pura e semplice condizione umana, la poesia appartiene alla nostra più intima biologia», come ebbe a dichiarare in una testimonianza raccolta da Giacinto Spagnoletti per una sua celebre antologia poetica(17). Così come quello di Franco Loi, anche il percorso poetico di Bartolo Cattafi è tutt'altro che lineare: dopo le prime raccolte poetiche (che culminano nel capolavoro del 1964, *L'osso, l'anima*), egli trascorre più di otto anni senza scrivere alcunché; per poi ricominciare improvvisamente a comporre liriche, «come morso da una tarantola», in una storica mattinata del marzo 1971: «Un giorno dell'anno scorso Vittorio Sereni mi disse che un editore-artista voleva fare un libretto di mie poesie corredato da qualche incisione. Gli mandai alcune poesie già pubblicate in *L'osso, l'anima*, insieme a un mio disegno a china e ad alcuni versi nei quali prendevo in giro me stesso il mio silenzio che durava ormai da sette anni. Non l'avessi mai fatto! Alle quattro del mattino di un giorno del marzo 1971, come come morso da una tarantola, dovetti alzarmi dal letto e cercare carta e penna. Da quel momento si aprirono le cateratte: dopo sette anni di silenzio, durante i quali non ero riuscito a mettere insieme due versi, scrissi in dieci mesi circa quattrocento poesie. Scrissi continuamente e un po' dovunque: qui in Contrada Mollerino e in Jugoslavia, in provincia di Varese e in Francia»(18).

Il riferimento al morso della tarantola è davvero rivelatore, dato che, come ha ricordato, tra gli altri, Ernesto De Martino(19), la fenomenologia della possessione nell'ambito del fenomeno del tarantismo è sostanzialmente analoga a quella descritta nei passi dei Dialoghi platonici incentrati sull'*enthousiasmòs*. Si ricordi che, a partire quella mattinata rievocata nella citazione, Cattafi avrebbe continuato a scrivere, a un ritmo quasi frenetico, fino alla morte (avvenuta nel 1979), pubblicando ben nove volumi, tra plaquette e raccolte più organiche(20).

Bartolo Cattafi è senza dubbio un poeta eccentrico nell'ambito del nostro Novecento. Tuttavia la sua eredità rimane viva anche tra i poeti delle ultime generazioni. Penso, tra molti, a Massimo Gezzi, Elisa Biagini, e, sopra tutti, Paolo Maccari, che non è soltanto un appassionato cultore di Cattafi, ma anche uno dei suoi studiosi più attenti e autorevoli(21). Ebbene, in una sua intervista uscita su «Stilos» in occasione dell'uscita della plaquette *Mondanità* (2006), Maccari ha affermato di non poter scrivere se non per un impulso irrazionale: «Da parte mia, e pur con una buona dose di irrazionalismo nel credere con trasporto a nozioni come necessità e ispirazione, tendo a un'emozione calda e fredda insieme, che coincide, sia da autore che da interprete, con la ricerca del risultato». In un'altra intervista, Maccari aveva dichiarato, precisando meglio la sua posizione: «c'è chi è pervenuto a livelli sommi d'espressività assecondando un impulso improvviso e irrefrenabile e chi ha ottenuto risultati assoluti attraverso una sistematica e leggermente impiegatizia pianificazione della sua opera. E non sono mancate tutte le gradazioni intermedie tra i due modelli. Io mi sento più vicino, per consuetudine, al primo, il che tuttavia non implica nessun giudizio sulla validità del secondo. Sento la necessità, anche infantilmente scaramantica, di

scrivere soltanto per necessità. In caso contrario, quando ho provato a scrivere in maniera volontaristica, non ne ho ricavato che insoddisfazione e, per così dire, disapprovazione di me stesso»(22).

Le parole di Maccari sull'ispirazione rimangono un'eccezione nell'ambito del postmodernismo letterario italiano. Emblematica, a tal proposito, un'intervista rilasciata da Baricco nel 2011, in cui, a chi gli chiedeva quanto fosse importante l'ispirazione, lo scrittore torinese ha replicato recisamente: «In senso romantico non esiste più l'ispirazione. Era il nome che una certa civiltà dava a quella cosa. E noi non usiamo neanche la furbizia che c'era dietro a quel nome. Non serve più»(23). In effetti l'affermazione dell'inesistenza dell'ispirazione è uno dei cliché più diffusi nella cultura oggi dominante che pretende talvolta di ridurre la letteratura a una mera operazione combinatoria. Si tratta, del resto, di un cliché assolutamente speculare rispetto a quello di chi riduca l'intera attività poetica a una mera attesa dell'ispirazione. Questi due cliché erano già stati acutamente smontati nel secolo scorso da Marina Cvetaeva: «all'affermazione “non esiste nessuna ispirazione, è soltanto un fatto di mestiere” - (il “formale”, cioè una variante del bazarovismo) – ecco, subito, l'eco dello stesso fronte (della la stupidità) “non esiste nessun mestiere, è soltanto un fatto di ispirazione” (la “poesia pura”, la “scintilla divina”, la “vera musica” – tutti luoghi comuni dello spirito piccolo-borghese). E il poeta non preferirà affatto la prima affermazione alla seconda né la seconda alla prima. La stessa lampante menzogna in un'altra lingua»(24).

L'ispirazione è un concetto che la cultura moderna e post-moderna ha cercato di rimuovere perché si tratta, per definizione, di un impulso non controllabile che proviene da un indeterminato *altrove*(25) ed esula dal dominio della consapevolezza razionale. La stessa critica letteraria italiana ha (con poche eccezioni) quasi totalmente trascurato il concetto di ispirazione e la sua storia, anche in riferimento ad autori che hanno fatto di tale concetto il cardine della propria poetica. Forse perché si continua a guardare a concetti come l'ispirazione con pregiudizi di stampo razionalistico, che già tante incomprensioni hanno creato nella storiografia letteraria e filosofica novecentesca. Eppure, come si è visto, nei casi di Loi e di Cattafi, la fedeltà di un poeta all'ispirazione può addirittura scandire i tempi di un intero percorso letterario; né bisogna dimenticare che una poetica dell'ispirazione può avere anche precise ricadute sulle scelte stilistiche di un autore. Ed è dunque impossibile non tenere conto di questa nozione per ricostruire certi itinerari poetici.

Se l'esperienza dell'ispirazione rimane ancora centrale anche per certe poetiche contemporanee, ormai da molto tempo sono scomparse le Muse, e i riferimenti all'entusiasmo poetico non hanno neanche più una connotazione strettamente religiosa; come vide il già citato Borges, oggi prevalgono i riferimenti all'inconscio, collettivo o individuale. Oppure, come ha affermato una delle più importanti poetesse contemporanee, l'ispirazione è semplicemente un'incognita, un “non so”, che rimane, nondimeno, per molti autori, un presupposto necessario della poesia: «Ho menzionato l'ispirazione. Alla domanda su cosa essa sia, ammesso che esista, i poeti contemporanei danno risposte evasive. Non perché non abbiano mai sentito il beneficio di tale impulso interiore. Il motivo è un altro. Non è facile spiegare a qualcuno qualcosa che noi stessi non capiamo. / Anch'io talvolta, di fronte a questa domanda, eludo la sostanza della cosa. Ma rispondo così: l'ispirazione non è un privilegio esclusivo dei poeti o degli artisti in genere. C'è, c'è stato e sempre ci sarà un gruppo di individui visitati dall'ispirazione. Sono tutti quelli che coscientemente si scelgono un lavoro e lo svolgono con passione e fantasia. Ci sono medici siffatti, ci sono pedagoghi siffatti, ci sono giardinieri siffatti e ancora un centinaio di altre professioni. Il loro lavoro può costituire un'incessante avventura, se solo sanno scorgere in esso sfide sempre nuove. Malgrado le difficoltà e le sconfitte, la loro curiosità non viene meno. Da ogni nuovo problema risolto scaturisce per loro un profluvio di nuovi interrogativi. L'ispirazione, qualunque cosa sia, nasce da un incessante “non so”»(26).

Raoul Bruni

Note.

- (1) Per la fortuna del topos dell'entusiasmo nella letteratura italiana ed europea, mi permetto di rinviare al mio saggio *Il divino entusiasmo dei poeti. Storia di un topos*, Torino, Aragno 2010.
- (2) Il libro, apprezzato a suo tempo da Benedetto Croce, è stato recentemente pubblicato in italiano con il titolo *Baudelaire e l'esperienza dell'abisso*, a cura L. Orlandini, Torino, Aragno, 2013. Sulla figura di Fondane, e in particolare sulla monografia baudelairiana, si veda l'ampia monografia di L. Orlandini, *La vita involontaria. In margine al «Baudelaire e l'esperienza dell'abisso» di B. F.*, Torino, Aragno, 2013.
- (3) B. Fondane, *Falso trattato di estetica*, a cura di L. Orlandini, Modena Mucchi, 2014, p. 27.
- (4) M. Zambrano, *Poesia e ispirazione*, a cura di P. De Luca, Bologna, Pendragon, 2002, p. 55.
- (5) A. Casadei, *Poesia e ispirazione*, Roma, Sossella, 2009, p. 12.
- (6) J. L. Borges, *Carme presunto e altre poesie*, introduzione e traduzione di U. Cianciòlo, Tornio, Einaudi, 1975, p. 48.
- (7) Degli autori in questione ho già parlato in questa chiave nel mio volume *Il divino entusiasmo dei poeti*, cit., a cui rinvio nuovamente per approfondimenti più specifici. Gli esempi novecenteschi discussi quel volume non avevano certamente la pretesa di fornire un quadro sistematico. La casistica potrebbe essere sempre arricchita. Oltre a Loi e Cattafi, di cui parlo nel presente contributo (che si può leggere anche come sviluppo e integrazione del mio volume), si potrebbero citare altri casi.
- (8) Cfr. B. Marin, *Di alcuni caratteri della poesia* [1950], in Id., *Parola e poesia*, introduzione di E. Guagnini, Genova, Editrice Lanterna, 1984, cfr. anche Id., *La tragedia della parola* [1953], in *Ibid.*, in particolare, pp. 46-49.
- (9) B. Marin, *Discorso sulla poesia* [1968], in Id., *Tra sera e note*, con quattro disegni di M. Mascherini, Milano, Scheiwiller, 1968, p. 117.
- (10) B. Marin, *Discorso sulla poesia*, cit., pp. 112-113.
- (11) Così ha dichiarato Loi: «avevo il milanese dentro di me, molto più di quanto pensassi [...]. Penso sia stato Franco Brevini a dire per primo: “Loi non ha scelto il dialetto milanese, ma ne è stato scelto”» (F. Loi, *Da bambino il cielo. Autobiografia*, a cura di Mauro Raimondi, Milano, Garzanti, 2010, pp. 228-229).
- (12) W. F. Otto, *Le Muse e l'origine divina della parola e del canto*, a cura di S. Mati, premessa di G. Moretti, postfazione di F. Rella, Roma, Fazi, 2005, p. 40.
- (13) F. Loi, *Da bambino il cielo*, cit., p. 229.
- (14) *Ibid.*, pp. 259-260.
- (15) F. Loi, *Teater*, Torino, Einaudi, 1978, p. V.
- (16) Paradigmatico, a questo proposito, il saggio di F. Loi, *Poesia e religione*, raccolto in *La poesia e il sacro alla fine del secondo millennio*, a cura di F. De Gasperis e M. Merlin, Milano, San Paolo, 1996, in particolare, pp. 122-125.
- (17) *Poesia italiana contemporanea (1909-1959)*, a cura di G. Spagnoletti, Parma, Guanda, 1964, p. 742.
- (18) Il brano citato è tratto dall'intervista rilasciata a E. Fabiani, uscita, con il titolo *In Sicilia a caccia di sirene*, su «Gente» il 22 luglio 1972.
- (19) Si veda, in particolare, a questo proposito, l'importante volume *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 1959. Per quanto riguarda la fenomenologia dell'entusiasmo in Platone, cfr. la puntuale ricognizione di R. Velardi, *Enthousiasmòs: possessione rituale e teoria della possessione poetica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1989.
- (20) Per un profilo bio-bibliografico di B. Cattafi, rinvio volentieri all'accuratissimo sito internet, www.bartolocattafi.it (data della consultazione, 15 gennaio, 2015), curato da Diego Bertelli, in collaborazione con Ada ed Elisabetta Cattafi.
- (21) Fin dalla sua importante tesi di laurea, *Spalle al muro: la poesia di Bartolo Cattafi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003.
- (22) *Un diaframma di indicibilità*, intervista rilasciata a Katia Stefani per la rivista “Sagara”, <http://www.sagara.net/archivi/avagone/lavagne/132.htm> (data della consultazione 15 gennaio 2015).
- (23) L'intervista, da cui è tratta la citazione, è uscita su «Il Venerdì», supplemento del quotidiano «La Repubblica», il 28 ottobre 2011. Interessante la replica polemica all'intervista in questione da parte di Antonio Moresco, che ha ribattuto anche sul punto specifico dell'inesistenza dell'ispirazione: «Quella forza che ci appare moltiplicatoria e aliena e che in passato è stata ingenuamente chiamata “ispirazione” esiste ancora dentro di noi e gli artisti, gli scrittori, i poeti, sanno che esiste, l'hanno sempre saputo, perché l'hanno conosciuta, sperimentata, inventata» (la replica di Moresco, uscita in forma ridotta sullo stesso periodico il 20 novembre 2011, si può leggere integralmente nel blog «Il primo amore», www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article20, data della consultazione, 15 gennaio 2015).

(24) M. Cvetaeva, *Il poeta e il tempo*, a cura di S. Vitale, Milano, Adelphi, 1984, p. 17.

(25) Come ha osservato di recente Giorgio Agamben, prendendo spunto da un'espressione dantesca («l'artista / ch'a l'abito de l'arte ha man che trema»), l'ispirazione «proviene da altrove e per definizione non può essere padroneggiata in un abito» (G. Agamben, *Il fuoco e il racconto*, Roma, Nottetempo, 2014, p. 48).

(26) Così Wisława Szymborska, nel discorso tenuto nel 1998 per il conferimento del premio Nobel, *Il poeta e il mondo*, in Ead., *Opere*, a cura di P. Marchesani, Milano, Adelphi, 2008, pp. 1041-1042.

L'INFORMALE: UNA POETICA DISINTEGRATA.

Il termine "Informale" è un'etichetta ambigua che accoglie eteroclitiche esperienze artistiche anti-figurative tra la fine della seconda guerra mondiale e gli anni Settanta, che muovono da una stessa necessità espressiva ma si manifestano in modi assai differenti, impedendo una chiara lettura di una corrente artistica tanto disorganica quanto dirompente. La carica destabilizzante dell'Informale prende avvio dalle arti visive per poi influenzare anche la musica, la letteratura, e in senso più ampio le nuove generazioni di intellettuali nel secondo dopoguerra. Il primo ad aver provato a fornire una definizione è stato il critico francese Michel Tapié che nel 1952 parlando di questo fenomeno come di una "art autre", altra rispetto ai canoni tradizionali della raffigurazione pittorica, affermava:

i pittori, con l'apparente libertà di una tecnica moltiplicabile all'infinito in nuove ricerche, agiscono deliberatamente senza di essa in un *informel* che si comporta nei confronti dell'abituale imperativo formale con la più indifferente disinvoltura e la più feconda anarchia. L'occidente scopre finalmente il Segno, e esplode nella veemenza di una calligrafia trascendentale, d'una iper-significanza ebbra della crudele vertigine di un divenire allo stato puro. (1)

La tecnica dell'informale (o meglio le tecniche: *tachisme*, *action painting*, pittura segnica, ecc.) lancia una sfida al realismo convenzionale dell'arte figurativa, avvalendosi delle riflessioni di Kandinskij sui puri valori astratti di linee e colori ma rielaborandoli alla luce della frattura storica che il conflitto mondiale aveva sancito. Infatti il Segno puro assume il valore di un gesto non solo artistico ma politico, e si lega alla necessità di ripartire da zero alla ricerca di nuove coordinate visive dopo che l'uomo aveva annientato la solidità dell'arte figurativa tradizionale. Gli artisti informali colgono che il dominio della figura è compromesso, e perciò sperimentano nuove tecniche per rifondare un linguaggio artistico con cui mostrare all'umanità la degenerazione dei principi politici e culturali su cui si fonda l'Occidente. L'Informale, pur non essendo stato né una scuola né una tendenza, si delinea come una convergenza di maniere diverse per continuare a creare arte a partire dalla materia stessa, dai segni minimi, dalle macerie della Figura ormai dissolta:

L'Informale indaga sulle possibilità espressive ed emozionali della materia; ne evidenzia la struttura, ne esalta le ambiguità morfologiche, siano esse le trame di iuta, gli strati di colore sovrapposti o le raschiature, i grumi, i frammenti. Le opere informali sono portatrici di una tensione che potenzia la volontà conoscitiva nel tentativo di raggiungere la misura della propria finitezza.(2)

Per ritrovare una nuova purezza dello sguardo l'uomo non può affidarsi alle figure precostituite ma deve indagare il proprio rapporto con gli strumenti del fare artistico, interrogandosi sulle possibilità insite ai differenti materiali utilizzati e al gesto stesso dell'artista in relazione alla propria opera. Quindi l'Informale - prosegue Lea Vergine - si avvale «di un segno violento, febbrile, barocco, adoperato per tradurre il repertorio di quelle percezioni, non accompagnate dalla consapevolezza, che vanno accumulandosi al di sotto della soglia del cosciente e che vengono poi elaborate nel processo dell'invenzione pittorica»(3). Nulla può essere dato per acquisito, ogni gesto deve essere scomposto e analizzato affinché venga liberata la carica inconscia primordiale che soggiace ad ogni azione umana. Allo stesso tempo nulla può essere lasciato al caso. Non si tratta infatti di rendere artistica una gestualità incontrollata, ma di prendere coscienza dei significati ulteriori che si annidano nella materia e nell'energia del gesto; come dichiarano sia Pollock che Dubuffet pur usando tecniche diametralmente opposte:

Quando sono *nel* mio quadro, non sono cosciente di quello che faccio. Solo dopo una specie di "presa di coscienza" vedo ciò che ho fatto. Non ho paura di fare dei cambiamenti, di distruggere l'immagine, ecc.

perché un quadro ha una vita propria. Tento di lasciarla emergere. Solo quando perdo il contatto con il quadro il risultato è caotico. Altrimenti c'è armonia totale, un rapporto naturale di dare e avere e il quadro riesce.(4)

il punto di partenza è la superficie da animare – tela o foglio di carta – e la prima macchia di colore o d'inchiostro che vi si getta: l'effetto che si produce, l'avventura che ne risulta. È questa macchia, a mano a mano che la si arricchisce e la si orienta, che deve guidare il lavoro.(5)

Ecco perché Dubuffet giunge ad affermare che «ogni materiale ha il suo linguaggio, è un linguaggio», sintetizzando il punto di coesione di tutta l'esperienza informale. Gli artisti sentono la necessità di spezzare i codici precostituiti dell'arte, sperimentando fisicamente l'iper-significanza del Segno secondo diramazioni semantiche non preventivabili. L'obiettivo non è annientare la Forma, disperdendosi nell'*impasse* della non-forma, ma andare alla ricerca di forme "altre", ovvero possibili altrove in cui i significati possano coagularsi liberamente nello spazio sotto l'azione gestuale dell'artista; perciò - sottolinea Maurizio Calvesi - l'Informale si è configurato come:

un complesso di ricerche e di fermenti che hanno quale comune denominatore l'impegno, tuttora attuale, di superare le vecchie concezioni idealistiche, spiritualistiche e razionalizzanti della Forma, e tanto l'immagine astratta come l'entità eidetica e trascendente il fenomeno, quanto l'immagine naturalistica come effigie e simbolo, riferibile ai fenomeni ma distinta da essi, per vagliare le possibilità ulteriori, altre, di una forma che si proponga essa stessa come fenomeno.(6)

L'impulso innovativo degli informali muove verso l'esplorazione delle zone buie dello sterminato campo del possibile, spazi non formalizzati, nei quali i segni si trovano allo stadio primordiale di puri significanti privi di una connotazione determinata. Non si tratta di edificare spazi ulteriori di conflitto ma di far emergere le contraddizioni interne alla Forma, in modo tale che essa si manifesti come “fenomeno” in continua mutazione. In questa prospettiva la Forma si determina in quanto provvisoria configurazione significativa all'interno del flusso ininterrotto di segni irrelati. Il caos - come sapevano le antiche cosmologie greche e come ha teorizzato poi la fisica quantistica - non è uno spazio vuoto ma la condizione imprescindibile in cui si muovono e interagiscono gli elementi di un sistema, fino alla creazione probabilistica e provvisoria di aggregati più o meno stabili. Ogni forma convenzionale è il risultato di questo processo incessante, che viene razionalmente delimitato per renderlo convenzionale ed agibile. Ma questa categorizzazione delle forme, necessaria per la semplificazione di sistemi complessi, porta con sé il parziale occultamento del magma dell'informe e del divenire delle forme. L'Informale ha l'esigenza di scovare gli aspetti non formalizzati della Forma, attraverso una scomposizione fenomenologica della percezione delle forme alla ricerca - sintetizza Tapié - di nuove valenze segniche:

l'Informale aveva una nuova possibilità di trascendenza nella Non-Non-Forma, aprendo così un'infinità di nuove porte verso un inesauribile indefinito formale posto in condizione di essere sfruttato al di fuori, questa volta, di ogni possibile accademismo, poiché qui non vi è più possibilità per qualsiasi gratuità, per qualsiasi Gioco.(7)

Non stupisce allora che Francesco Arcangeli, il più raffinato critico di questa corrente, abbia individuato nella pittura di Turner il predecessore non solo degli impressionisti ma soprattutto dell'Informale. Infatti il percorso di dissipazione dei confini convenzionali dell'immagine compiuto da Turner può essere interpretato come il tentativo di mostrare la mai sopita componente non-formale della Forma in una compresenza che scioglie le nette separazioni tra elementi eteroclitici, tra la realtà e la percezione della realtà. Arcangeli a proposito del dipinto di Turner *Il Castello di Norham* (1835-40) afferma che esso si potrebbe definire già «legittimamente informale», facendo attenzione però a non cadere in errore confondendo il significato stesso del termine informale: infatti - precisa - «informale non vuol dire senza forma, ma denuncia semplicemente l'assenza della forma premeditata». Il realismo di Turner sta nella volontà di mostrare il dato reale attraverso il filtro della percezione umana ma senza la sovrastruttura

aprioristica della decodificazione razionale che porta alla cristallizzazione delle forme e della luce. La presunta oggettività del dato connessa alla premeditazione della forma restringe l'ampia gamma del campo visivo e non consente di sondare le possibilità semantiche del flusso indeterminato dei segni e dei colori; così «nel dipinto di Turner la forma sembra casuale, e lo spazio è invaso da larve, da labili macchie senza collocazione prefissa, Turner, insomma, spalancando totalmente lo spazio fin quasi a distruggerlo, sfocia, come concezione e significato, nell'informale»(8).

Le macchie, le larve, il pulviscolo che si mescolano sulla tela di Turner sono il risultato di una totale apertura spaziale che, liberata dalla categorica predeterminazione delle forme, rivela l'inespressa molteplicità semantica del "fenomeno" a cui è stata concessa autonomia di movimento. Non si tratta di distruggere le forme ma liberare la forma informale dai regimi scopici tradizionali, affinché possa riacquisire ai nostri occhi il proprio valore organico, la liquida mutevolezza. Perciò l'Informale è antfigurativo ma non antiformale, e si configura piuttosto come «una forma che cerca di carpire il segreto, il primordio della vita, ciò che della vita è l'insorgere irriflesso e irrimediabile». Ecco perché nell'interazione tra soggetto e materia gli artisti informali come Pollock e Wols – continua Arcangeli – si rivelano «individui fino all'estremo, ma reagiscono col massimo della spontaneità a spinte profonde e necessarie, che si oppongono agli alti poteri del capitalismo e delle rivoluzioni come han preso corpo finora, prefigurando nella spontaneità dell'impulso vitale una politica ancora di là da venire»(9).

La mobilità irrisolta della forma informale, che destabilizza le forme cristallizzate e fa emergere gli abissi primordiali dell'uomo a contatto con la materia pura, apporta una rivoluzione radicale del linguaggio, tale da esigere nuove approssimazioni categoriali. La proposta più utile per il nostro discorso sembra essere quella avanzata da Julia Kristeva nel suo *La rivoluzione del linguaggio poetico* (1974), in cui affrontava il concetto di “*chora* semiotica”, in quanto coesione di “cariche energetiche” e di “marche psichiche”. La semiologa riprende il termine *chora* usato da Platone nel *Timeo* «per designare una articolazione provvisoria, essenzialmente mobile, costituita da movimenti e dalle loro stasi effimere», e lo espande in «una totalità non espressiva costituita da queste pulsioni e le loro “stasi” in una motilità tanto movimentata che regolata»(10). La *chora* è allo stesso tempo rottura e articolazione, secondo un andamento ritmico non preordinato in un *continuum* formale che attraversa momenti di stasi e di moto variabile:

Senza essere ancora una posizione che rappresenta qualche cosa per qualcuno, vale a dire senza essere un segno, la *chora* è nondimeno una posizione che rappresenta qualcuno per un'altra posizione vale a dire che non è ancora un significante, ma si genera in vista di una tale posizione significante. Né modello né copia, è anteriore e soggiacente alla figurazione dunque alla speculazione e non tollera analogie che non il ritmo vocale o cinesico. [...] Siamo qui in una modalità della significanza dove il segno linguistico non è ancora articolato come assenza d'oggetto e come distinzione tra reale e simbolico. (11)

La *chora*, come nella fisica quantistica, identifica una posizione di volta in volta mutevole che può essere fissata solo in uno dei suoi aspetti relazionali, ma non può essere determinata mai completamente. Essa si colloca prima e durante il processo di figurazione, e di conseguenza è portatrice di una iper-significanza che non si lascia catturare fino in fondo dalle discontinuità formali che l'uomo immette nel *continuum* della significazione. L'arte Informale, dunque, si avvale della collisione tra pulsioni energetiche della materia e pulsioni psichiche che salgono dalle profondità inconscie, cosicché ogni opera si configuri come articolazione provvisoria della continuità inarticolata del segno.

L'Informale, però, non è solo un gesto estremo per dichiarare l'autonomia dell'arte dal significato e dalla storia, ma anzi è proprio un gesto necessario per radicalizzare il “grado zero” a cui era giunto il linguaggio a causa della violenza della storia. Infatti la crisi post-apocalittica del secondo dopoguerra sembrava aver fatto “tabula rasa” di ogni possibilità espressiva, dissolvendo i legami tra uomo e mondo in un caotico magma di esperienze prive di senso. Gli strumenti ermeneutici tradizionali non erano più in grado di organizzare il mondo e di dare un senso alle azioni umane, destabilizzando nel profondo la validità del linguaggio, che in quel momento si scopriva incapace

di razionalizzare e tradurre in parole la tragica assurdità del conflitto mondiale. Dopo Auschwitz, infatti, la cultura era divenuta - secondo la nota definizione elaborata da Adorno nel 1966 - "spazzatura", «poiché essa si è restaurata dopo quel che è successo nel suo paesaggio senza resistenza, è diventata completamente ideologia»⁽¹²⁾, incapace di dire alcunché di valido sull'inferno "reale" creato dalla malvagità dell'uomo. In realtà Adorno aveva constatato l'impossibilità della cultura ma anche la necessità di non rimanere in silenzio, perciò auspicava la nascita di una cultura nuova che per forza di cose sarebbe rinata come un balbettio inarticolato e originario. Dunque quando afferma che «scrivere una poesia dopo Auschwitz è barbaro» intende in prima istanza sottolineare l'imbarbarimento della cultura, ma anche - a dire il vero solo dopo il dibattito avuto con Paul Celan - la necessità di raccontare quei fatti attraverso la poesia, testimoniando il dolore attraverso un nuovo linguaggio viscerale e "barbaro". L'uomo aveva realizzato la propria apocalisse ctonia, in attesa di quella celeste, azzerando la cultura e rendendola irrimediabilmente infeconda, come i luoghi che hanno subito l'effetto del fungo atomico. La crisi post-apocalittica rivela la volontà dell'uomo di superare la propria barbarie e di rifondare, dopo essersi giocato tutto, un linguaggio a partire dai minimi termini.

A questo si aggiungano le contraddittorie prospettive del progresso scientifico: atomo come nuova possibile fonte di energia ma anche come arma di distruzione di massa. L'uomo è riuscito a sfruttare l'energia dell'elemento minimo di cui sono composte tutte le cose, ma non è ancora in grado di gestirlo, mosso da un innato istinto di autodistruzione. Inoltre il fascino della teoria dell'esistenza dell'antimateria formulata da P. Dirac nel 1930, e arricchita nel 1955 dagli apporti di O. Chamberlain, E. Segre, C. Wiegand e T. Ypilantis, aveva ampliato a dismisura il campo del Possibile seppur non verificabile. In questa prospettiva cominciano a vacillare le certezze dell'uomo nei confronti delle qualità precipue della materia, per come era stata concepita sino a quel momento: il dato esterno perde consistenza ma acquista autonomia, le categorie logico-razionali non bastano più per comprendere la realtà, l'uomo scopre quanto parziale e fallace possa essere la propria comprensione del mondo, anche di quello che egli stesso ha creato proiettando sogni, desideri e paure. In una condizione di spaesamento estremo sensoriale e psichico, artisti e scrittori provano a ridefinire i confini delle proprie opere trovando nella forma informale una corrispondenza esatta e indefinita. Per queste ragioni l'Informale si configura come una poetica indeterminata e anti-poetica, che può adattarsi a molte esperienze del secondo dopoguerra ma - come vedremo - solo in pochi casi viene davvero esplorata in tutta la sua carica eversiva e contraddittoria.

In particolare nel panorama poetico italiano si assiste ad una crescente tensione verso l'informale già durante la guerra, grazie ad autori coetanei degli artisti informali, ma si avranno solo negli anni Sessanta sperimentazioni pienamente informali. Infatti a metà degli anni Quaranta già alcuni autori legati all'ermetismo affrontano un cambio di rotta decisivo che li porta ad abbandonare l'arroccamento stilistico ermetico per immergersi nella crisi del soggetto e della materia a cui li sottoponeva il conflitto mondiale. In particolare i poeti della cosiddetta "Terza generazione", quali Luzi e Bigongiari, paiono rinnegare nel secondo dopoguerra i loro esordi ermetici per indagare l'effimera consistenza dell'immagine poetica scissa dalla realtà oggettuale, in una dispersione di forme e significati che l'ermetismo non era più in grado di arginare. I poeti più giovani formati in quest'ambito e coetanei degli artisti informali sentono la necessità di contaminare la poesia con i detriti della storia, rendendosi conto che l'elitaria strategia del distacco dal reale non era più praticabile. Essi trovano nell'arte Informale l'esatto corrispettivo della frantumazione semantica che invadeva il linguaggio poetico, fossilizzato ormai da troppo tempo (sotto la dittatura) in un "poetese" altro rispetto alla complessità del quotidiano. Infatti - come sottolinea Adelia Noferi - l'antifigurativismo informale consente uno sguardo nuovo anche sul linguaggio poetico:

L'immagine, nell'Informale, non può essere che "metamorfica" (Luzi) o "anamorfica" (Bigongiari): una immagine, nella sua teteticità, sempre sul discrimine della propria antiteteticità, in un suo fenomenico consistere, darsi a vedere nella propria finitudine figurale che, perciò stesso, scatena attorno a sé ed in sé la infinità linguistica del figurabile. **(13)**

Il segno informale genera un alone indistinto, uno sconfinamento semantico, che costringe ad affrontare «l'infinità linguistica del figurabile». L'immagine è sempre soggetta a metamorfosi e anamorfosi che ne impediscono la coagulazione categoriale e la mantengo in una magmatica condizione di indefinitezza. I poeti di formazione ermetica non trovano più nella purezza della parola e delle forme il senso del fare poetico ma sono obbligati ad aprirsi al mondo e all'infinita polisemanticità del reale; infatti - secondo Oreste Macrì - negli anni Quaranta l'Informale diviene la condizione stessa della forma:

Il senso dell'essere ci dette un senso istituzionale della forma; il senso del trascendentale ci ha invitati ad un senso poetico di essa forma; qui la poesia di fronte all'altro e al non essere, trova i suoi limiti categoriali, qui, dico, nella sua stessa natura formale come assunzione simbolica dell'esistente di fronte al suo stesso enorme residuo non significato. (14)

Il mutamento di prospettiva pare chiaro ma non sfocia in un vero e proprio superamento delle istanze ermetiche, scivolando in una sorta di *impasse* figurale dominata dall'inquietudine di una forma distorta più che dall'esplorazione di forme "altre" al di là delle categorie precostituite. Nella lenta agonia dell'ermetismo si intuisce il passaggio dal «senso del trascendentale» della forma all'aporia della motilità formale, rimanendo però legato al linguaggio in senso tradizionale e senza sfociare nell'apertura di nuovi linguaggi ancora in fase di barbara formazione. Infatti Bigongiari, in un testo dedicato alla pittura di Pollock nel 1958, ritiene che la scoperta dell'uomo del Novecento sia quella di uno spazio inquieto, «spazio relativo al tempo stesso dell'esistenza, che gli respira attorno, e attorno gli si allarga, se l'esistenza respira. Spazio caotico [...] ma che appunto nel controllato disordine del caos vince lo *hasard* simbolista, il caso – questo caso intenzionato – essendo rientrato nel caos, ad appiccarvi il fuoco alle apparenze ai fenomeni precostituiti»(15).

Anni dopo lo stesso Bigongiari, con lucida analisi, ammette che «l'ermetismo, se noi volessimo trovargli una situazione storica... noi potremmo trovargli un posto che è grosso modo, il suo specifico tra il surrealismo e l'Informale»(16), evidenziando la mancanza di uno scarto decisivo che portasse la corrente ermetica verso una innovazione totalizzante del linguaggio. La sospensione di giudizio nei confronti della realtà rimane perciò vincolata alle vecchie categorie, risolvendosi nell'autonomia del linguaggio dell'arte e della poesia nei confronti delle potenzialità semantiche della materia. La constatazione dell'impossibilità di ridurre «l'infinità linguistica del figurabile» entro i limiti di un linguaggio che non si rinnova destrutturandosi - quello ermetico tra le due guerre - non basta per radicalizzare la necessità di ripartire dopo la tabula rasa del conflitto mondiale, ma resta paralizzato di fronte all'apertura di uno spazio (fisico e psichico) che non fornisce punti di riferimento.

Bisogna fare un altro tipo di discorso, invece, per gli autori riuniti da Luciano Anceschi nell'antologia *Linea lombarda* (1952), i quali vengono accomunati dalla cosiddetta "poetica dell'oggetto"(17), ovvero dal tentativo di uno sguardo fenomenologico sulla realtà, attraverso cui innestare l'aporia del senso alla realtà quotidiana delle cose. Gli autori della "linea lombarda" (Sereni, Rebora, Orelli, Risi, Modesti, Erba), pur nelle singole differenze espressive, affrontano l'inaccessibilità del dato esterno riducendo la presenza dell'io, che diviene un filtro sottilissimo della realtà, incapace di cogliere gli oggetti nella loro pienezza. Si passa dunque dalla parte dell'oggetto, che si manifesta in tutta la sua labile finitezza, una fugace apparizione visiva tanto epifanica quanto marginale. A partire dal correlativo oggettivo di Eliot e dalla figuratività delle *Occasioni* montaliane, i poeti "lombardi" cercano di cogliere la realtà quotidiana nella sua forma effimera, che sfugge a classificazioni e mina le certezze dell'occhio: ciò che vediamo è solo la razionalizzazione di un fenomeno che ci sfugge per complessità e infinità semantica.

Per queste ragioni i loro testi sono caratterizzati da un abbassamento di tono che unisce ironia, citazioni colte, elencazione di oggetti alla rinfusa, paesaggi indefiniti che si alternano ad indicazioni geografiche precise, accumuli verbali ellittici, sospensioni di giudizio. Come nella poetica Informale anche qui l'accumulo semantico risulta irrefrenabile e smisurato, espandendosi in un altrove che circonda il soggetto ma lo mantiene ai margini della comprensione. Questo io diminuito, però, non è in grado di proporre un nuovo linguaggio ma pare fagocitato dalla

magmatica frantumazione del reale, diventando anch'esso un minimo oggetto del quotidiano. Il ribaltamento radicale dell'informale non si realizza pienamente, poiché il gesto dell'artista, il corpo che agisce attraverso la parola, non riesce ad avere presa sul reale, ma si smaterializza in una approssimativa ricognizione epifanica degli oggetti-fenomeni che affollano il campo visivo.

Una data determinante per lo sviluppo della poetica informale in Italia è il 1956: anno in cui viene pubblicato il primo numero della rivista "il verri", fondata da Anceschi, e in cui esordisce Edoardo Sanguineti con *Laborintus*. Come ricorda Renato Barilli, che in quell'anno cominciava la sua attività di critico, il momento era propizio per uno strappo decisivo - anche se in ritardo rispetto ad altri paesi europei e agli Stati Uniti - in direzione di quella che Eco chiamerà "opera aperta" (18), poiché a metà degli anni Cinquanta «chiuse apparivano le forme proprie della tradizione postcubista e costruttivista, affidate a contorni netti, a stesure essenziali, a combinazioni e varianti poco numerose, cui invece si opponeva, appunto, un' "apertura" di profili, un ricorso all'accidentalità dell'esecuzione, al caso, e così via»(19).

Lo sperimentalismo dei Novissimi, promosso da Anceschi dopo "linea lombarda", nasce in un contesto nel quale la frantumazione dell'opera monolitica era ormai assodato, e perciò il tentativo di aprire completamente l'opera era divenuto una necessità improrogabile. È proprio sulle pagine de "il verri" che prende avvio una rilettura dell'Informale, volta far emergere gli aspetti più innovativi di quella esperienza, a differenza di quanto avevano fatto i contemporanei, immersi nel magma della storia con reazioni spesso di fuga dalla realtà. Infatti Anceschi nel 1958, analizzando i quadri di Wols, afferma che in essi si possano rintracciare gli spunti essenziali per le "forme del futuro" non solo in arte ma anche in poesia:

è facile dimostrare come siffatta situazione dell'arte sia parallela all'instabilità morale e sociale, all'irrequietezza delle strutture, al pensiero relativo di questi anni, come un unico impulso muova tutte le forme... un segno grafico risentito e tutto attivo quale quello di Wols descrive minutamente la storia e la condizione dell'uomo "effimero" con una intensa, sconvolgente immediatezza, quale invano cerchiamo in tanti discorsi che si perdono come scritti sull'acqua, o sulla carta dei quotidiani. E, in ogni caso, l'inquietudine del nuovo, le diverse ipotesi tecniche, l'aprirsi sempre a infinite scoperte del linguaggio segnano, nel loro variare, il tempo con una energia che sgomenta. (20)

Il segno grafico di Wols, secondo il filosofo, corrisponde alla condizione effimera dell'uomo post-atomico, tragicamente sconvolto dalla disintegrazione delle forme tradizionali ma allo stesso tempo desideroso di aprirsi verso orizzonti artistici inesplorati. Questa è "l'inquietudine del nuovo", intesa come radicale esplorazione del possibile, che spinge gli autori a sperimentare ciò che prima non c'era, ciò che sconvolge perché non è possibile prevederne i risultati. Pochi anni dopo, nel 1961(21), esce il numero speciale del "verri" sull'Informale (n. 3, 1961), con contributi di Argan, Barilli, Crispolti, Eco e una breve antologia di poetica degli artisti più significativi dell'esperienza Informale, e viene data alle stampe l'antologia dei *Novissimi*, curata da Alfredo Giuliani, nella quale sono riunite poesie di Balestrini, Pagliarani, Porta, Sanguineti e del curatore stesso. Si tratta di una coincidenza significativa perché rivela le affinità esistenti tra la neoavanguardia e l'arte Informale, in quello che è il vero e proprio tentativo di una poetica "disintegrata" in poesia. Infatti i propositi dei "novissimi", esposti da Giuliani nella introduzione e dai contributi critici degli autori selezionati, puntano in particolare su alcuni caratteri tipici anche dell'Informale: "riduzione dell'io", lo "schizomorfismo" del linguaggio, l'impegno politico del gesto verbale. Per la prima volta l'Informale esonda dall'ambito pittorico a quello poetico, mettendo in crisi la struttura del linguaggio e dando vita ad un "caos controllato" che non è solo apertura dell'opera ad un mondo inconoscibile ma anche azione politica contro la standardizzazione della lingua neocapitalista. Si assiste ad una riduzione del soggetto lirico, o meglio messo tra parentesi perché inestirpabile, che lascia spazio ad un violento corpo a corpo tra agire poetico e materiale verbale verso una inevitabile liquidazione delle forme convenzionali.

Bisogna notare che paradossalmente proprio su quel numero monografico del "verri" viene incluso un articolo di Emilio Cecchi, pubblicato pochi mesi prima, in cui per la prima volta si istituisce una relazione tra Informale ed ermetismo, affermando che «forse il fenomeno

dell'“informale” e dell'antifigurativo, con il ritardo che, nello sviluppo di ogni cultura, quasi sempre intercade tra le manifestazioni pittoriche e quelle della letteratura e della poesia, può ricevere all'ingrosso qualche chiarimento dall'altro recente fenomeno eretico, esso pure internazionale, dell'“ermetismo”», poiché – motiva Cecchi – come l'Informale «anche l'ermetismo volle fare “tabula rasa” sia della cosiddetta realtà oggettiva, sia di ogni mediazione mitica e simbolica»(22).

Edoardo Sanguineti, invece, interrogandosi sulla possibilità di una poesia “informale”, afferma che, sebbene le definizioni di *Laborintus* proposte sia da Vivaldi come *action painting* che da Zanzotto in quanto «sincera trascrizione di un esaurimento nervoso» risultino assai imprecise, l'influenza dell'arte informale e dell'espressionismo astratto dal punto di vista compositivo è stata per lui fondamentale. E a proposito della crisi del linguaggio di un soggetto “alienato” egli scrive:

La crisi del linguaggio, come crisi critica [...], intendeva esprimere, nell'intenzione poetica [...], uno stato “oggettivo” di alienazione, che, in quanto partecipato direttamente, e, per l'appunto, sinceramente, si metamorfosava intanto, lungi dall'essere rimosso, in senso “soggettivo”, come “esaurimento”, offrendo le più ricche possibilità di rispecchiamento. Lo straniamento si voleva e, credo, si doveva disperatamente, in primo luogo come straniamento, non dalla poesia [...], ma da una poesia, storicamente concreta, da una poetica letteraria, da una idea della lirica. (23)

Nel magma indistinto della “Palus putredinis” il soggetto alienato percorre i minimi segni della propria estinzione, affondando nella caoticità di una immensa disponibilità di elementi eteroclitici irrelati tra loro, ma sapendo bene che le categorie precedenti (le forme tradizionali) non sono più praticabile, nemmeno se si prova a rianimarle con operazioni di ritrovata purezza. Il linguaggio ormai è contaminato, l'opera è aperta al mondo e alla sua indecifrabile continuità, perciò la compostezza figurale dell'ermetismo o del neorealismo non può far altro che riallestire le macerie di poetiche tradizionali andate in frantumi. La neoavanguardia, come l'Informale, si impegna a oggettivare l'alienazione dell'uomo di fronte al mondo attraverso l'energia dirompente che si annida nella materia verbale liberata dalla disintegrazione delle categorie e dei formalismi. La poesia diventa azione violenta della parola contro e attraverso il poeta, spalancando la porta ad una molteplicità semantica irriducibile. La poesia non può essere un rifugio estetico-cognitivo per l'uomo che non trova più equilibrio nella disgregazione del linguaggio e delle forme convenzionali, perché – lo ribadisce Anceschi – è la condizione stessa dell'uomo ad esigerlo:

La descrizione della crisi in cui l'uomo si è per anni impegnato non è stata certo un compiaciuto estetismo, né un esercizio scolastico, né una invenzione dei giornali [...]. Essa è stata invece, l'espressione di un momento di autenticità dell'uomo vivente, un momento in cui tutto sembrava accorato per tener l'uomo in una sorta di inquietudine perpetua nell'avvertimento di una incertezza che non vedeva soluzione di sé, e che toccava le ragioni segrete del vuoto e dell'insensato. (24)

Anceschi legava tale riflessione sulla “crisi” alla necessità del metodo delle nuove fenomenologie, in quanto nuovo modo per intendere l'esperienza e ridonare vitalità all'arte, intessendo inattese relazioni tra uomo e mondo senza imporre nuove categorie estetiche già codificate e programmate. Ecco perché Enrico Crispolti poteva affermare che «l'Informale è stato un grande atto di realismo, conducendo ad una considerazione effettiva, episodica, vera perché realmente verificabile, della condizione esistenziale umana, le possibilità espressive figurali»(25), e dunque si trattava di un'arte in rivolta sia contro i miti razionalisti sia contro l'irrazionalismo delle correnti artistiche proliferate a partire dal Surrealismo. Non a caso Arcangeli riteneva l'arte Informale una sorta di nuovo “realismo”, nel senso di una lettura del reale non aprioristica ma eseguita nel divenire del rapporto esplosivo tra soggetto e oggetto.

Anche il poeta, come il pittore, deve affrontare la matericità del segno per poter riemergere dal labirinto polisemantico e polisensoriale del mondo (e di sé), sperimentando in prima persona l'energia della vertigine dell'indistinto. Proprio in questa prospettiva Sanguineti può parlare di una nuova figurazione in merito alla pittura di Baj, poiché riconosce in essa la necessità «di riprendere

in mano, con la più matura energia, gli strumenti lessicali che fondano ogni possibile terreno iconico, per ritornare a costituire, nella piena luce della storia, e contro tutte le scritture falsificate, i grafici autentici di una vera e consapevole designazione», e dunque in maniera radicale «di informare di significati l'abecedario ottico delle cose che si offrono, degli oggetti del vissuto»(26). Una nuova figurazione è possibile, ma per ottenerla bisogna ripartire da zero sprofondando nella continuità del linguaggio non-codificato, in cui il Segno ha il potere di fare e disfare nuovi provvisori alfabeti (si ricordino anche i disegni di Mario Persico per l'*Alfabeto apocalittico*). La neoavanguardia, a differenza delle esperienze poetiche coeve alla nascita dell'Informale, affronta direttamente la materia magmatica del caos osando fino all'incomprensibile esondazione dell'iper-significazione.

Laboratorio assai prolifico in questo ambito, che dimostra la convergenza tra informale e poesia sperimentale, è stato quello allestito dalla rivista "Grammatica" in pochi ma densi numeri, che risultano ancora poco studiati. A ridosso del Convegno di Palermo del Gruppo 63, nasce infatti la rivista "Grammatica", che si propone di coniugare letteratura e arte, ponendo particolare attenzione alle qualità performativa della parola e del segno grafico(27). Il primo numero esce nel novembre del 1964 ed è espressione del dibattito interno alla redazione formata da Alfredo Giuliani, Giorgio Manganelli, Gastone Novelli e Achille Perilli. La rivista punta a tenere unite senza filtri le diverse posizioni individuali, come rivela l'editoriale d'apertura *La carne è l'uomo che crede nel rapido consumo*, in forma di discussione a più voci (oltre ai fondatori si aggiungono Nanni Balestrini e Elio Pagliarani). Gli interventi si susseguono uno dopo l'altro separati solo da una barra diagonale e contraddistinti dalla variazione delle dimensioni del carattere tipografico, creando così un flusso continuo corale ma non uniforme. La discussione prende avvio dalla necessità di interrogarsi sul valore dell'arbitrarietà del gesto artistico:

Prima di tutto il titolo indica la volontà di compiere un lavoro arbitrario, cioè non vogliamo fare nessun accertamento di ordine scientifico, né, almeno a mio avviso, pretendiamo di scoprire delle verità; vorremmo, invece, inventare delle verità./ Sono personalmente convinto che la verità è materia di invenzione, è materia di astuzia, di arguzia, e non già di indagine./ Grammatica è la descrizione artificiale di un discorso. Noi possiamo trascrivere lo stesso discorso in parecchi modi alternativi nessuno dei quali è più sbagliato o giusto degli altri. [Grammatica, n. 1, 1964] (28)

La grammatica non viene più intesa secondo l'accezione tradizionale, ovvero un insieme di precetti che regolano il linguaggio, ma in quanto struttura arbitraria, «descrizione artificiale di un discorso», che consente l'assestamento di verità provvisorie. Si tratta di un ribaltamento di prospettiva che sgretola dall'interno le imposizioni dell'istituzione scolastica e letteraria, mettendo in crisi lo statuto dell'autore, dell'insegnamento della retorica e del mercato letterario. Se il legame fra significato e significante risulta arbitrario, allora la grammatica diviene il mezzo per «inventare delle verità» all'interno dell'infinita disseminazione dei significati; non esiste alcuna separazione tra universo e linguaggio:

ogni universo è in primo luogo un universo linguistico in quanto è proprio una morfologia ed è sottoposto a tutto il rigore e a tutta l'arbitrarietà delle morfologie. Così noi possiamo parlare del linguaggio come di ciò in cui l'universo stesso diventa non direi pensabile / cosa possiamo dire? in che modo l'universo è linguaggio?/ direi: abitabile. [n. 1, 1964]

L'universo è costantemente permeato di linguaggio, perciò il soggetto deve imparare ad abitare il linguaggio avvalendosi della classificazione tanto arbitraria quanto necessaria della grammatica. Da sempre l'uomo è circondato da segni, parole, enigmi verbali che egli desidera decrittare, senza riuscirvi, ma nell'età contemporanea è costretto a disputarseli con il dominio dell'economia neocapitalista, impegnata a ricavare profitto dal commercio di segni e simboli del quotidiano. L'intento della Neoavanguardia è sottrarre il linguaggio alla logica del profitto, e di preservarlo dall'appiattimento a cui lo vincola la borghesia intellettuale, per poterlo maneggiare secondo la sua costitutiva ambiguità:

Il linguaggio, a mio avviso, è semplicemente organizzazione. Di niente. Organizzazione di se stesso. Diciamo: come la grammatica/ come la dialettica grammaticale/ non significa nulla di per sé, così nel linguaggio è l'organizzazione stessa di ciò che prima abbiamo chiamato universo, ma non è assolutamente un significato, non comunica mica niente./ [...] Il linguaggio è un luogo abitabile e quello che noi chiamiamo significato è semplicemente l'abitabilità di quel luogo. Quindi non è propriamente un significato, cioè non ci sono dei significati al di fuori del linguaggio. Ci sono dei luoghi. [n. 1, 1964] (29)

Mentre il neocapitalismo omologa la molteplicità dei luoghi del linguaggio, fornendo una mappatura univoca di fruizione, l'arte neovanguardista si impegna ad affrontare il linguaggio nella sua caleidoscopica varietà, spezzando i legami consolidati tra segni e significati in una dirompente espansione di possibili linguistici. Osservando il linguaggio come «organizzazione di se stesso», privo di una volontà comunicativa predeterminata, si viene ad intaccare la logica consequenzialità della comunicazione quotidiana, cosicché il linguaggio venga riconsiderato nella sua coerente disarmonia combinatoria. L'artista si immerge in questa labirintica disponibilità di significati con la sola guida di una "grammatica arbitraria" (una sintassi della parola e del segno), grazie alla quale compie di volta in volta associazioni semantiche non vincolate da necessità comunicative, creando nuovi provvisori attraversamenti dell'universo linguistico:

Il primo gesto dell'artista è quello di considerare l'universo come una grammatica arbitraria, che è per l'appunto il gesto che non possono fare gli ideologi di qualunque collocazione./ Grammatica è un universo ben preciso di cui si tiene discorso in un determinato linguaggio ma non v'è alcun dubbio che esso sia un centro stabile al di fuori dello scorrere dei linguaggi. [n. 1, 1964]

La rivista si propone come superficie dinamica sulla quale possano rimanere impresse le tracce dei tentativi di attraversamento dello spazio illimitato del linguaggio, che si manifestano come ipotesi combinatorie di puri segni e inafferrabili significati. In questo senso le diverse arti (con particolare privilegio per la musica) concorrono alla orchestrazione della provvisorietà del senso all'interno dell'arbitraria struttura grammaticale, per riuscire a rappresentare l'incomunicabile molteplicità del cosmo. L'artista infatti si oppone alla rapida consunzione del linguaggio e del corpo mercificato attuata dalla società, facendo emergere le contraddizioni dell'omologazione culturale e sperimentando la difficoltà di abitare e decrittare l'universo nelle infinite possibilità combinatorie del linguaggio. In questa prospettiva anche la fruizione dell'opera d'arte cambia radicalmente, poiché il fine comunicativo non è più al centro della relazione tra artista e pubblico ma lascia il posto al dubbio interpretativo. L'oggetto artistico, svincolato alla fruizione finale da parte di un utente specifico, non si configura come prodotto, merce di scambio, ma si mostra in quanto crisi della scissione tra creatore e fruitore. Se nel sistema neocapitalista ogni prodotto assume un determinato valore secondo i parametri del rapporto tra domanda e offerta, che consente di renderlo commerciabile, nella sperimentazione neovanguardista ogni opera ha valore solo nella propria autonomia e perciò è in contrasto con l'identificazione della fruibilità come paradigma di valore. Si tratta di una scissione che mantiene i ruoli rituali del processo artistico, ma li rende irrilevanti sul piano produttivo e comunicativo:

Io dico: mentre scrivi questa cosa, a te serve preoccuparti di come questa cosa verrà fruita?/ La fruizione è un elemento del rito./ Se è un elemento del rito, allora si potrebbe adoperare quella formula che tu hai usato poco fa: la letteratura è un rito dedicato a fruitori inesistenti, cioè la fruibilità è un carattere del rito ma che si rivolga o no a esseri esistenti, è del tutto irrilevante./ Anche questo è giusto, ma già si sapeva da quando siamo piccoli./ È irrilevante su un piano, ma può essere rilevante su un altro. [n. 1, 1964]

Tale provocazione punta a mettere in evidenza i paradigmi fossilizzati della letteratura e del mercato artistico, creando un deragliamento nella consueta fruibilità dell'oggetto artistico. La controversa condizione dell'artista d'avanguardia - lo sottolinea Edoardo Sanguineti già nel 1963 - oscilla tra «l'aspirazione eroica e patetica a un prodotto artistico incontaminato, che possa sfuggire

al giuoco immediato della domanda e dell'offerta, che sia insomma commercialmente impraticabile» e, d'altro canto, «il virtuosismo cinico del persuasore occulto che immette nella circolazione del consumo artistico una merce capace di vincere, con un gesto sorprendente e audace, la concorrenza indebolita e stagnante di produttori meno avvertiti e spregiudicati»(30). Nonostante ciò la ritualità del gioco artistico non viene perduta, così come la complessa enigmaticità del senso non viene diminuita per essere resa appetibile sul mercato. La letteratura è un rito tra due attori determinati (l'officiante-autore e l'uditorio-fruttore) e possiede regole proprie (la grammatica e la retorica), ma si caratterizza per l'impossibilità di identificare un significato univoco, estrapolabile dagli elementi condivisi, mentre subisce la continua metamorfosi dei significati in gioco. In questo senso i redattori della rivista tentano di individuare i paradossi di una società che ha paura dell'indecidibilità del dubbio e si nasconde dietro la presunta infallibilità della codificazione delle grammatiche, il sapere enciclopedico e il linguaggio tecnocratico, piuttosto che affrontare il labirintico sgretolamento dei significati, l'abisso che si intravede oltre l'evidenza della parola stampata.

L'opposizione all'immediata fruibilità dei prodotti artistici, ridotti alla codificazione di un valore simbolico massificato, assume la sua espressione più radicale in pittura, poiché il gesto pittorico agisce direttamente sull'immagine simbolica modificandone i caratteri consueti o decontestualizzando i paradigmi di riferimento. Nel numero inaugurale della rivista è presente un saggio di Gastone Novelli, *Pittura procedente da segni*, in cui il pittore espone un nuovo modo di concepire l'arte a partire dal rapporto tra segno e pittura, e si intreccia con la riflessione sull'apertura del concetto di "grammatica". La pittura informale di Novelli è caratterizzata dall'interazione tra segni, lettere e colori, al fine di agire direttamente sull'immaginario dell'uomo, attraverso un doppio valore referenziale iconografico/semantico:

I segni sono concreti quanto le immagini (le lettere quanto le parole), ma hanno un loro potere referenziale per cui, anche essendo essenzialmente relativi soltanto a se stessi, possono fare le veci di qualche cosa d'altro. Per questo motivo mi interessa procedere dai segni e dalle lettere, e non dalle immagini o dalle parole. [n. 1, 1964, p. 10](31)

Le lettere dell'alfabeto e i segni d'interpunzione possono essere concepiti non solo come elementi fondanti di un sistema comunicativo ma anche come segni grafici che compongono immagini autonome dal senso letterale. In Novelli la pittura segnica (sperimentata sulla scia di Fautrier, Michaux e Cy Twombly) si avvale di segni a doppia valenza referenziale che al contempo scardinano la rigidità della classificazione grammaticale e mantengono una riconoscibilità nella caotica sovrapposizione di segni e cancellature sulla tela. A proposito dell'arte segnica Renato Barilli individua il carattere "narrativo" del gesto informale di artisti quali Romagnoli, Pozzati, Adami, Perilli, Novelli, sottolineando come pur nella caotica frantumazione degli elementi associati sulla tela sia possibile riscontrare una forte tensione al "racconto" in prospettiva sintattico-psicanalitica, «poiché entro questo ambito di libertà sintattica l'azione non deve essere più sacrificata entro le maglie di un sistema unico, come avveniva tradizionalmente. Ora, gli episodi possono strutturarsi ognuno per proprio conto, assumere le prospettive, i tagli che siano più profittevoli al loro sviluppo. La via sintattica e prospettica è ben attenta a concedere agli oggetti una libertà di manifestazione che non sia per nulla inferiore a quella consentita dall'asintattismo dell'*assemblage*»(32). La tecnica del montaggio non segue una presunta logica sequenzialità degli avvenimenti, mettendo ordine al caotico divenire del reale, ma rivela l'arbitrarietà poliprospectica delle associazioni possibili secondo le imprevedibili dinamiche del sogno, dell'allucinazione, dell'introspezione psicanalitica. La necessità del racconto permane, non è eludibile, pur nella provvisorietà sintattica degli elementi che si trovano ad interagire in una discontinuità spaziale (il foglio, la tela, il palcoscenico) non preventivabile.

La strategia più efficace per mettere in crisi il sistema comunicativo dominante viene individuata nella tecnica della "catalogazione", in quanto accumulazione tendenzialmente infinita delle potenzialità del linguaggio e del segno grafico senza una premeditata categorizzazione delle informazioni. Gli autori della rivista si presentano come "catalogatori" dell'universo, e intendono

recuperare nozioni dimenticate e valorizzare potenzialità inespresse del linguaggio, non ponendo freni alle possibilità combinatorie degli elementi. La catalogazione consente di accostare tra loro elementi disparati in sequenze mutevoli, ed evita la sterilità delle grammatiche scolastiche e delle enciclopedie, dando vita ad una frammentaria ma prolifica coagulazione linguistica (*collage, pastiche, jeux des mots, non-sense*). Lo “schizomorfismo” semantico accomuna la pittura informale e la poesia dei Novissimi; lo sottolinea Pia Vivarelli a proposito del rapporto tra Novelli e Giuliani:

Gli strumenti operativi usati in pittura da Novelli - frantumazione dei segni linguistici e visivi e montaggio arbitrario di tali segni, con un'assoluta eliminazione dei consueti legami sintattici - appaiono in questo periodo un esatto equivalente figurativo di quanto vanno sperimentando in letteratura le neoavanguardie italiane, il cui programma era sintetizzato nel 1961 da Alfredo Giuliani come esasperazione dell'insensatezza, rifiuto dell'oppressione dei significati imposti, racconto delle "bubbole di questa età schizofrenica".(33)

In una società in fase di tumultuosa trasformazione come quella degli anni Sessanta, solo un'arte altrettanto “schizomorfa” può rappresentarne contraddizioni e idiosincrasie, andando a disarticolare le logiche di potere che determinano i consolidati legami semantici tra segno e significato(34). La neovanguardia si propone di scardinare il sistema costituito (letterario e politico), frantumando l'omologazione del linguaggio borghese e sperimentando gli effetti dell'arbitrarietà nella ricombinazione dei frammenti. Il tentativo non è ricomporre un nuovo ordine ma di manipolare la stratificazione caotica dei linguaggi senza eleggere un principio guida univoco, fino al limite estremo del fallimento (forse il vero grande lascito della neovanguardia). Nel primo numero della rivista si nota infatti una notevole continuità tra i testi poetici e le opere pittoriche, fondata sulla comune necessità di esplorare le potenzialità di una tecnica di montaggio arbitrario alla ricerca di un valore semantico ipertrofico e inatteso. Le poesie *Adagio con moto* di Porta, *Chi l'avrebbe detto* e *Morte e amore* di Giuliani, *Primo piano* di Balestrini, *Come alla luna l'alone* di Pagliarani, il *Catalogopoema* di Spatola, la litografia poetica *Ripetizione 1964* di Scialoja, *La coscienza infelice* di Guido Guglielmi si accompagnano ai disegni di Perilli e Novelli, i quali accrescono le possibilità della parola poetica, essendo in grado di rappresentare ciò che i versi non possono, ovvero la sovrapposizione di materiali verbali contaminati a vicenda tra cancellature e iper-correzioni.

L'esperienza della rivista «Grammatica», seppur breve, risulta significativa all'interno del dibattito neoavanguardista riguardo al tentativo - intrinsecamente fallimentare? - di far convivere arte informale e scrittura senza eliderne le incongruenze. La comune tensione “schizomorfica” porta alle estreme conseguenze l'arbitrarietà del linguaggio e le potenzialità combinatorie, ma non può annientare le dinamiche di potere all'interno del flusso quotidiano della comunicazione massificata, poiché i nuovi universi linguistici rimangono affascinanti e impraticabili ipotesi, mondi d'invenzione alle soglie del dicibile. Il vero ribaltamento di prospettiva riguarda però il concetto di regola (in senso non solo grammaticale ma anche socio-politico), che da un lato viene svuotato del valore prescrittivo e dall'altro viene esteso in quanto metodo di comprensione dell'universo, secondo una prospettiva husserliana di dubbio permanente. La sperimentazione di ulteriori universi linguistici, mossa dalla disintegrazione delle forme, ha consentito di mettere in luce i paradossi di “grammatiche” standardizzate, categorie cristallizzate per fini meramente comunicativi, riconferendo al linguaggio la propria proliferante e arbitraria capacità di annodare, sciogliere e ricombinare i legami semantici.

Filippo Milani

Note.

(1) Michel Tapié, *Un art autre*, Giraud, Paris 1952, p. 5

(2) Lea Vergine, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Skira, Milano 1999, p. 7.

- (3) Ivi, p. 9.
- (4) J. Pollock, *La mia pittura*, in “Possibilities”, n. 1, New York, inverno 1947-1948; ora in Id., *Lettere, Riflessioni, Testimonianze*, a cura di Elena Pontiggia, Abscondita, Milano 2006, p. 70.
- (5) J. Dubuffet, *Note per i fini letterati*, 1945, in Id., *Prospectus*, Gallimard, Paris 1946; trad. it. A cura di Renato Barilli, *I valori selvaggi – Prospectus e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1971; qui si cita da Lea Vergine, cit., p. 15.
- (6) M. Calvesi, *L'informale in Italia fino al 1957*, 1963, in Id., *Le due avanguardie*, Lerici, Milano 1966, p. 99.
- (7) M. Tapié, *Un art autre*, in Lea Vergine, cit., p. 22.
- (8) Tutte le citazioni da F. Arcangeli, *Romanticismo, neoclassicismo, informale, razionalità*, in Id., *Dal romanticismo all'informale 1970-71*, Alfa, Bologna 1976, pp. 10-14.
- (9) Ivi, pp. 14-15.
- (10) J. Kristeva, *La Revolution du langage poetique*, Seuil Paris 1974, trad. it. di Silvana Eccher Dall'Eco, Angela Musso, Giuliana Sangalli, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio, Venezia 1979, p. 22.
- (11) Ivi, pp. 22-28.
- (12) Th. W. Adorno, *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 1975, pp. 330-31.
- (13) A. Noferi, *Introduzione a Margherita Bernardi Leoni, Informale e Terza generazione*, La Nuova Italia, Firenze 1975, p. XXIV.
- (14) O. Macrì, *Condizione della forma*, in “Prospettive”, 1941, pp. 16-17.
- (15) P. Bigongiari, *La pittura oggettiva di J. Pollock*, in Id., *Il caso e il caos*, Quaderni del Critone, Lecce 1962, p. 27. Sempre Bigongiari ha scritto su Hartung: «Il gesto significativo [...] il quale pertanto conserva un che di naturale, si libera in tutta la sua casualità di segno originario [...]. Per questo esploratore della funzione spaziale, è dunque nata la necessità di mantenere non solo la naturalezza più incontrovertibile al mezzo esplorante, ma anzi di finalizzarla ogni volta punto per punto, affinché [...] l'arte non si dia come mero esperimento, ma come integrale esperienza», Id., *Hartung fra materia e antimateria*, in “Letteratura”, n. 84, novembre-dicembre 1966, p. 59.
- (16) P. Bigongiari, *Che cosa è stato l'Ermetismo*, in “L'Approdo letterario”, n. 42, 1968.
- (17) *Linea lombarda*, a cura di L. Anceschi, Magenta, Novara 1952. Vedi anche Tommaso Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Anceschi ai Novissimi: linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, FUP, Firenze 2007.
- (18) Così definita da Eco: «Opera aperte come proposta di un “campo” di possibilità interpretative, come configurazione di stimoli dotati di una sostanziale indeterminatezza, così che il fruitore sia indotto a una serie di “letture” sempre variabili; struttura, infine, come “costellazione” di elementi che si prestano a diverse relazioni reciproche», U. Eco, *L'informale come opera aperta*, “verri”, n. 3, 1961, p. 98.
- (19) R. Barilli, *La forza e i limiti dell'informale storico*, in *L'Informale in Italia*, mostra dedicata a F. Arcangeli, a cura di R. Barilli e F. Solmi, Mazzotta, Milano 1983, p. 12. Nello stesso volume Alberto Bertoni puntualizza: «un filone “informale” della poesia italiana del secondo dopoguerra è forse rintracciabile - prescindendo dal caso Montale - tra la “linea lombarda” dell'antologia anceschiana *Lirici nuovi* (1943) e i “novissimi” dell'omonima antologia di Giuliani (1961)», A. Bertoni, *L'informe della parola*, in *L'Informale*, cit., p. 137. Vedi inoltre Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, Adelphi, Milano 1981; e il recente Riccardo Donati, *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Le Lettere, Firenze 2014.
- (20) L. Anceschi, *intervento*, “il verri”, 3, 1958; ora in Id., *Interventi per “il verri” (1956-1987)*, a cura di Lucio Vetri, Longo, Ravenna 1988, p. 40.
- (21) In quel giro d'anni intenso fu il dibattito sulla situazione della poesia, si vedano le riviste: “Ulisse”, settembre 1960; “Aut Aut”, 61-62, gennaio-marzo 1961; “Nuovi argomenti”, ottobre 1960; “il verri”, 1, febbraio 1961.
- (22) E Cecchi, *Intorno all'informale*, in “Corriere della sera”, 25 agosto 1960; poi in “Il Verri”, 3, 1961, p. 153.
- (23) E. Sanguineti, *Poesia informale?*, “il verri”, 3, 1961, p. 192.
- (24) L. Anceschi, *intervento*, “il verri”, 2, 1959; ora in Id., *Interventi per “il verri”*, cit., p. 44.
- (25) E. Crispolti, *Ipotesi attuali*, “il verri”, 3, 1961, p. 67.
- (26) E. Sanguineti, *La pittura di Enrico Baj*, “il verri”, 12, 1963, p. 99. Vedi anche Antonio Pietropaoli, *Le strutture dell'anti-poesia*, Guida, Napoli 2013.
- (27) Tra gli anni Cinquanta e Sessanta nascono - oltre alle più note “il Verri”, “Quindici”, “Marcatré”, “Malebolge” - riviste di esoditoria caratterizzate da interessi interdisciplinari e dalla riscoperta del valore laboratoriale della redazione: «Come le riviste delle avanguardie storiche, anche

quelle ora prese in esame sono organi militanti, laboratori attivi, sperimentazioni in forma di rivista. [...] Le neo-avanguardie, nel loro tentativo di stabilire una continuità, se non di ricerca almeno di intenti, con le avanguardie storiche, individuano e recuperano la rivista come strumento di informazione attiva", in Giorgio Maffei - Patrizio Peterlini, *Riviste d'arte d'avanguardia. Esoeditoria negli anni sessanta e settanta in Italia*, Ed. Sylvestre Bonnard, Milano 2005, p. 8.

(28) Tra il 1964 e il 1976 vengono pubblicati in tutto cinque numeri senza regolarità: "Grammatica", n. 1, Roma novembre 1964; "Grammatica", n. 2, a cura di A. Perilli e A. Giuliani, Roma 2 gennaio 1967; "Grammatica", n. 3, a cura di A. Perilli e G. Novelli, Roma 3 luglio 1969; "Grammatica. Kombinat Joey", n.4, Roma 1 2 3 4 5 luglio 1970; "Grammatica 5. Gli scritti di Gastone Novelli", a cura di A. Perilli, Roma 5 maggio 1976.

(29) Affermazione attribuibile a Manganelli, che nella prefazione all'edizione del 1966 di *Flatland* di Abbott scrive: «Un luogo è un linguaggio: noi possiamo essere "qui" solo accettando le regole linguistiche che lo inventano. Essendo il porsi di un linguaggio arbitrario e non deducibile, i diversi linguaggi indicheranno luoghi totalmente discontinui», in G. Manganelli, *Un luogo è un linguaggio*, in Id., *Letteratura come menzogna*, Feltrinelli, Milano 1967, p. 35.

(30) E. Sanguineti, *Sopra l'avanguardia*, "il Verri", n. 11, dicembre 1963, ora in Id., *Ideologia e linguaggio*, a cura di Erminio Risso, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 55-58.

(31) Pochi anni prima Fosco Maraini sul valore astratto dell'ideogramma scrive: «è la sola arte astratta in cui forma e contenuto si uniscano e completino a vicenda: ogni ideogramma ha un significato ben definito, un suono inequivocabile, una storia», Id., *Il segno nella scrittura giapponese*, in «L'esperienza moderna», n. 1, aprile 1957, pp. 15-17; qui si cita da Alessandra Tiddia, "Dipingere è disegnare coi segni", nel catalogo *Gastone Novelli 1925-1968*, a cura di P. Vivarelli, Skira, Milano 1999, p. 47.

(32) R. Barilli, *Informale Oggetto Comportamento. Vol. 1 La ricerca artistica negli anni '50 e '60*, Feltrinelli, Milano 2006 [1979], p. 159.

(33) P. Vivarelli, *Gli universi linguistici di Gastone Novelli*, nel catalogo *Gastone Novelli*, cit., p. 24.

(34) Una condizione di labirintica palude che trova corrispondenza con le «composte terre in strutturali complessioni sono Palus Putredinis» con cui si apre nel 1956 *Laborintus* di Edoardo Sanguineti.

DI ALCUNE POETICHE 'RELAZIONALI' NELLA POESIA ITALIANA CONTEMPORANEA

Una delle tematiche più frequentate dalla poesia del secondo Novecento, e degli ultimi trent'anni in particolare, è senz'altro quella della 'relazionalità' della poesia stessa, ovvero la problematizzazione della sua capacità di riattivare un circuito di senso, di comunicazione; in reazione alla marginalità della poesia nel sistema artistico e mediale contemporaneo, spesso e variamente è stata tematizzata la speranza (la tensione, talora strenua) di contrastare la percepita usura del codice poetico e di ripristinare un'efficacia intersoggettiva, vedendo dunque ristabilite le sue potenzialità – appunto – relazionali. Le ragioni di questa esigenza, che – va detto – è innanzi tutto una dichiarazione di assenza di relazionalità e di conseguente mancanza di presa sul reale da parte della parola poetica, sono state lucidamente indagate e messe a punto dallo studio di Guido Mazzoni *Sulla poesia moderna*, attorno al quale è nata una stimolante e fertile discussione proprio sulle pagine virtuali di questa rivista(1). Esemplificando, e senz'altro semplificando brutalmente, alcuni dei passaggi di quel lavoro e delle sue ultime sezioni in particolare, annoto qui solo la ricorrenza di formule come "l'estinzione della personalità" (T.S. Eliot); oppure, ancora, attraverso la celebre riflessione di Friedrich (che a sua volta riutilizzava categorie elaborate da Ortega y Gasset a proposito del romanzo moderno), termini come "disumanizzazione" e "spersonalizzazione" portano il critico tedesco alla diagnosi per cui "la lirica moderna elimina non soltanto la persona privata, ma anche la normale umanità", nell'ottica di una "neutralità sovrapersonale". Mazzoni poi scrive:

La poesia moderna è il genere letterario che più assomiglia alle arti figurative degli ultimi secoli. Come la pittura e la scultura, anche la scrittura in versi ha reagito estremisticamente alla crisi della *mimesis* e alla disumanizzazione dell'arte. Nonostante gli spettacolari esperimenti narrativi che costellano la letteratura del Novecento, il medio romanzo colto si è mantenuto molto più fedele alla maniera comune di vedere le cose di quanto non abbia fatto la poesia. [...] è opinione comune che, per apprezzare la poesia, bisogna essere addentro al linguaggio settoriale del nostro genere; bisogna, in altre parole, conoscere un sistema di segni specialistico. Come tutte le arti che subiscono una forte disumanizzazione, la poesia moderna divide il pubblico in due – un'élite ristretta che capisce e una massa vastissima che non capisce – seguendo le linee di una dialettica che attraversa anche le arti plastiche da quando i pittori e gli scultori possono ignorare l'aspetto ordinario della realtà e trasgredire le norme ereditate.(2)

E ancora, poche pagine più in là (e mi scuso per le lunghe citazioni):

La poesia degli ultimi secoli, il genere che meglio di ogni altro incarna la componente narcisistica dell'individualismo moderno, è anche un gigantesco sintomo storico: evidentemente una parte della cultura contemporanea dà per scontato che si possa dire una verità universale chiudendosi in sé. Ciò significa che il rapporto con gli altri e lo scorrere del tempo, ovvero le dimensioni propriamente oggettive della vita, non siano essenziali alla comprensione della realtà. Facendo di ogni persona l'origine dei significati e dei valori, la società moderna ha legittimato questo esempio estremo di individualismo monadico e ha reso difficile credere che esista una verità ulteriore rispetto alla nostra verità, al nostro modo di guardare le cose, al nostro destino personale o tutt'al più familiare, come invece non accade nelle società che conservano solidi valori collettivi.(3)

Il discorso si chiude, in qualche modo, proprio sulla constatazione della marginalità della poesia,

confinata in una riserva protetta che sopravvive grazie al prestigio accumulato nei secoli, al conservatorismo dei programmi scolastici e al mecenatismo di qualche casa editrice. Questa ammirevole capacità di resistenza non riesce però a nascondere una crisi strutturale.(4)

Lo status della poesia odierna è appunto quello di una profonda “crisi strutturale”, resa irrilevante socialmente e relegata ai bordi del sistema contemporaneo delle arti; crisi già novecentesca ma acuita fatalmente, come si sa, dalle conseguenze del secondo conflitto mondiale, riassunte nel celebre anatema di Adorno (“l’affermazione più distruttiva mai pronunciata nei confronti della poesia contemporanea”(5)) per cui la poesia non sarebbe più pratica possibile dopo Auschwitz(6). Il baratro del silenzio è l’orizzonte contro il quale la parola poetica prova a stagliarsi, o piuttosto a ritagliarsi almeno un piccolo spazio di dicibilità; ma senz’altro quel che salta all’occhio, nella ricostruzione di Mazzoni, è appunto la ricorrenza di formule come disumanizzazione, perdita della dimensione personale e paradossale introflessione, autoreferenzialità, eliminazione della persona e della comunità, perdita di solidi valori collettivi e condivisi, inutilità del rapporto con gli altri. Con parole magari diverse, questo medesimo panorama teoretico ed epistemologico è certo ricorrente nell’ambito attuale delle *humanities*, e proprio sulla spinta dell’evoluzione nelle riflessioni filosofiche post-Auschwitz, che, come è noto, hanno posto in primo piano la questione etica e della responsabilità di fronte alla desoggettivazione sistematica attuata nella Shoah; e oggi lo sfondo resta, naturalmente, la solidità dell’identità del soggetto e la sua capacità di porsi in relazione autentica con l’altro da sé.

Con una consapevole schematizzazione, mi pare che gli atteggiamenti della poesia italiana contemporanea nei confronti della questione della (assenza di) relazionalità, dell’intersoggettività necessaria a una scrittura poetica, siano stati – e tuttora siano – essenzialmente di due generi. Come preliminare considerazione, mi rendo conto di operare una schematizzazione, una riduzione funzionale, ma mi auguro che il desiderio di tracciare delle mappe, dei percorsi comuni (se non proprio delle *poetiche collettive*, intese in senso stretto e normativo – e d’altro canto, ancora con Mazzoni, siamo in un’epoca di “soggettivismi di gruppo”(7)) compensi quanto di sfumato rimarrà necessariamente escluso; avverto inoltre che il mio sguardo si concentra solo su autori nati tra gli anni ’50 e ’60, ovvero poeti che raggiungono la maturità nel pieno della post- (o tardo-, che dir si voglia) modernità. Credo che per ciascuno degli atteggiamenti riscontrati sia possibile rintracciare modelli, percorsi evolutivi, filiazioni, e talvolta senza troppe difficoltà; ancora, però, non di questo mi occuperò, anche se il solo sguardo rapsodico di quest’occasione stimola senz’altro al desiderio di tracciare un panorama più ampio e strutturato – cosa che mi auguro di saper sviluppare in futuro.

Da un lato, c’è chi punta sulla forma, sulla riflessione sul linguaggio come strumento intersoggettivo privilegiato, per non dire esclusivo; ovvero chi ritiene che l’unico modo per riattivare la comunicazione poetica sia mimare la disumanizzazione ed esplicitamente tematizzare il piano metapoetico e, se mi si concede, metamediale. Andrea Cortellessa a tal proposito ha parlato di “depersonalizzazione intersoggettiva”(8), intendendo così definire, se non m’inganno, una linea poetica che punti ad una riduzione della dimensione propriamente lirica della poesia e dunque ad una compressione, fino alla sua scomparsa dalla scena, dell’io lirico e di una dimensione soggettiva: questo per lasciare proficuamente campo ad una meditazione critica sullo strumento, sulla poesia in quanto *medium*, e sulle sue modalità di trasmissione, disvelandone aporie e inautenticità strutturali. Un caso emblematico, e senz’altro di grande successo critico, è quello della poesia di Gabriele Frasca.

Il poeta napoletano, punta di diamante del “nuovo manierismo neometrico”(9) attua una chiusura formale, almeno a livello di strutture strofiche(10) non passiva nei confronti della tradizione, ma anzi, per usare le sue parole, punta con sapiente sperimentalismo a riaggregare gli elementi canonici (l’endecasillabo, su tutti) per “trovare forme” nuove, piegandole alla semplice esibizione

di un vincolo; rispetto al multiforme sistema metrico novecentesco versoliberista, in cui tutto è stato concesso, la dimensione di discontinuità pare consuetudine, mentre la chiusura formale ostentata, oltretutto operata in modo così massiccio e non estemporaneo punta tutto sulla valenza destabilizzante di una “sensazione differenziale”(11). Frasca ha naturalmente piena coscienza di ciò, e lo dichiara programmaticamente; cito un passo tratto da *Schiuma*, un saggio della fine degli anni '80:

Si può [...] ripartire dalle apparenze, che sono sociali e culturali, e dai principi che le governano, ordini e sintassi. Ogni società, del resto, lo si sa, è una configurazione di apparenze che, per imporsi, si decanta ordine di oggetti. Il compito primo dell'intellettuale dei nostri anni è ridefinire apparenza ciò che è apparenza, e ricordare che questa configurazione, quella che ci domina e determina, non è ineluttabile. Allo scrittore, dunque, dovrebbe essere richiesta l'“espressione rigorosa”, “a cui gli uomini vengono espressamente disabituati” [la citazione è da Adorno], vale a dire il coraggio configurativo, un'elaborata sintassi delle apparenze in cui imbrigliare quel flusso di percezioni che meglio rappresenta la coscienza nel suo atto di porre pause, inserire scansioni e quindi, alla lettera, comprendere, disvelare. [...] Lo stile è il principio d'ordine delle apparenze, statuarmente alternativo ad ogni presunto ordine di oggetti(12).

Il concetto di “apparenza” ha duplice funzione, di definire cioè il reale da un lato e dall'altro la gabbia stilistica, specificamente metrica, entro cui “imbrigliare” il “flusso di percezioni”: la metrica chiusa si offre quindi come l'elemento in grado di restituire alla poesia la sua valenza conoscitiva, la sua possibilità di informare sul mondo (“porre pause, inserire scansioni e quindi, alla lettera, comprendere, disvelare”). Ancora più esplicito è, nelle pagine immediatamente precedenti, Marcello Frixione, poeta assai vicino al collega napoletano, quando dichiara la “necessità dei generi letterari, per la riconoscibilità del testo” e, di riflesso, la “necessità di una metrica in poesia”(13). L'“elaborata sintassi delle apparenze” reclamata da Frasca viene dunque così interpretata da Carla Benedetti: “se ci si interroga sul ‘senso’ di questo particolare uso tardomoderno della metrica che possiamo rintracciare nelle poesie di Frasca, io credo che la risposta vada cercata in questo: la restaurazione di regole di genere che vincolino l'espressione poetica. Non più però giocata in chiave dissacratoria nei confronti dell'istituzione artistica, ma, al contrario, in chiave di rilegittimazione del fare poesia”(14). Il fatto che, secondo Paolo Giovannetti, “il metro chiuso sia usato per farci sentire tutta la sua inattualità”(15), è vero proprio in questo senso, cioè nel suo valore prettamente iconico, di “apparenza”: nell'esibizione della costrizione tramite vincoli (beninteso non necessariamente tradizionali) risiede la dichiarazione di assoluta mancanza di vincoli ‘esistenziali’, e, assecondando le interpretazioni più ideologicamente marcate(16), vuole funzionare come una sorta di grido di resistenza, di gesto estremo (l'autoimposizione di una gabbia in un momento in cui la poesia ne è normalmente priva) che provi a riportare la poesia ad uno statuto di dignità “intersoggettivo”(17) e in qualche modo civile, uscendo dalla “sua piccola cerchia di iniziati, assai bellicosi e autoreferenziali”(18) cui normalmente è destinata; il panorama dipinto sopra da Mazzoni è qui perfettamente pertinente. La sensazione, però, è che la scelta fraschiana sia un poco condotta a freddo, quasi come esercizio di stile(19), veicolo dell'“apparenza”, dell'ostentazione dei vincoli metrici, di volta in volta diversi ma sempre analogamente connotati. Comunque, la tematica dell'inutilità, del niente che si ripropone in modo circolare, seriale, pervade l'intera sua produzione, e a ragione può essere indicata come ‘il tema’ fraschiano per eccellenza, che a sua volta viene riprodotto in modo – appunto – seriale attraverso una metrica serialmente sempre chiusa. Cito un testo particolarmente eloquente, dalla sezione *rimastichi* di *Lime*:

se mai qualcuno ce l'avesse detto
quando ancora poteva avere senso

che qui s'andava solo torno torno
perché il tratto percorso resti un cerchio
da percorrere sì ma come il cerchio
senza infinito che rimbalza il detto
nel contraddetto e ne scalfisce il senso
quanto più si riavvolge torno torno
nessuno già di quanti torno torno
avrebbe mai a quest'ultimo far cerchio
di sé come formiche dato senso
né certo poi se lo sarebbe detto
che seppure ci fosse stato detto
che tutto questo giro ha solo il senso
di fare asse col culo torno torno
staremmo ancora a correre nel cerchio

Il principio della *retrogradatio cruciata* viene qui applicato ai quattro versi, sì che il “cerchio” viene perfettamente chiuso nell’ultima quartina, quando le parole-rima ritornano nella loro posizione iniziale, a segnalare che nonostante “tutto questo giro” niente è cambiato: la poesia (e l’intera sezione invero) è correlativo tematico del procedimento formale, e viceversa, in un’indistinta fluidità circolare. L’ultima quartina è davvero eloquente, perché dichiara l’ineluttabilità del ritorno dell’identico: se anche “fosse stato detto” che “il senso” del girare su se stessi è proprio il solo girare, “staremmo ancora a correre nel cerchio”, cioè la coscienza dell’inermità della poesia non avrebbe cambiato nulla – e, di fatto, non cambia nulla. Oltre alla *retrogradatio cruciata*, i termini che rimandano alla circolarità e al ritorno costante sono evidentemente molteplici, dalla parola-rima “cerchio”, al raddoppiato “torno torno”, al “detto” che “rimbalza” “nel contraddetto”, al “senso” che si “riavvolge”. La combinazione dell’insistita iterazione a cornice alla *retrogradatio* moltiplica l’effetto di ripetizione e di ritorno, già presente a livello prosodico-accentuale, a livello rimico, a livello strofico, a livello tematico. La riproducibilità tecnica dell’arte (e dunque del soggetto) viene quindi assunta a motivo unico e serialmente ostentata, sciorinata su ogni piano e in ogni possibile gioco combinatorio, in un’evidente tematizzazione dell’assenza di ogni “senso” possibile(20).

Cito un passo dallo studio che il poeta, in veste di critico, dedica alla sestina nella tradizione poetica italiana; in particolare, le parole sono tratte dalle ultimissime pagine, relative alla fortuna della sestina negli anni Ottanta, e sono inevitabilmente permeate da una certa dose di militanza:

Non appare dunque un caso che ogni qual volta nelle epoche a noi vicine si è avvertita la necessità di ancorare il processo poetico a qualcosa di meno intangibile ed evanescente dell’“ispirazione” del poeta, ogni qual volta cioè si è riproposto il bisogno di una disciplina, vale a dire di uno sforzo quanto meno intersoggettivo, la sestina è assunta a modello ostentato della riconquistata tangibilità dell’elaborazione poetica. Dove e quando lo sforzo disciplinato è stato ricondotto non al vuoto artificio bensì, secondo etimo, ad un’istanza didascalica, e pertanto oggettiva (o, se non altro, oggettivata), la forma sestina ha riconquistato tutte le sue potenzialità, musicali e logiche, offrendosi non tanto come uno dei possibili schemi metrici [...] quanto piuttosto come il metro stesso nel suo massimo esito, appunto logico e musicale(21).

Fra i molteplici spunti offerti, sottolineo due aspetti: da un lato, il “bisogno di disciplina” che con ogni evidenza è urgente nella produzione fraschiana, e dall’altro il fatto che la sestina rappresenti “il metro stesso nel suo massimo esito”, affermazione che da sola basterebbe a giustificare l’attenzione da sempre accordata dalla critica a tale forma, divenuta il simbolo stesso della versificazione fraschiana. In ogni caso, se “oralità vera, in poesia, si riconosce solo in presenza di

fattori tecnici d'iterazione e di parallelismo (anche o soprattutto di natura timbrica) che organizzino il libero modularsi della voce in un insieme di compiuto senso formale”(22), la versificazione di Frasca è appunto pervasa dall'enfaticizzazione di iterazioni di tale natura. Federico Francucci ha di recente collegato l'insistenza sull'oralità alla dimensione intersoggettiva della poesia fraschiana: “la poesia di Frasca richiama il lettore a ripercorrerne le piegature della sua forma, a ricostruirne il procedimento, e a ridirlo con la propria voce. [...] La voce è il mezzo attraverso cui il blocco del testo viene incorporato da chi lo legge, trasmesso per contagio e non per comunicazione, da *uno* ad altro *uno*”(23). La replicabilità della forma in direzione seriale è il carattere che meglio definisce la maggior parte della poesia fraschiana, e proprio l'ininterrotta reiterazione, in una ridondante profusione di espedienti metrico-retorici non può che condurre all'annegamento della stessa poesia in un 'mare dell'oggettività': un'enumerazione caotica che non fa che rendere la stessa poesia relitto fra relitti, gabbia vuota che contiene, appunto, il vuoto semantico. In una delle poesie più interessanti dell'ultima raccolta, Frasca chiude la terza strofa con i seguenti versi, talmente espliciti da non meritare ulteriore commento (*Rive, uno*, vv.77-81):

non gli ritorna niente e se assapora
un vecchio fremito gli pare finto
tirato ad arte imposto e infine vinto
dallo sfregare cieco della lima
che lascia liscio quello che divora

L'intenzione, se vogliamo, è quella (già, *mutatis mutandis*, tipica delle poetiche dell'avanguardia e, per quel che riguarda l'Italia, precisamente dell'esperienza neoavanguardista(24)) di una sorta di formalismo postmoderno relazionale; ovvero di un'ipertrofia dei significanti, in fondo consapevolmente e criticamente manierista fin dalle sue prime declinazioni, tesa a stimolare la riflessione innanzitutto metapoetica. Dall'insistenza sul piano mediale dello strumento linguistico (metricamente connotato) discende la dimensione etica, civile e politica della scrittura poetica. Sulla centralità della forma ha insistito, come è noto, anche Giovanni Raboni, nella sua ultima stagione poetica; in un passo celebre, tratto dalla quarta di copertina di *Versi guerrieri e amorosi*, il poeta milanese dichiarava l'urgenza della

richiesta di riconoscibilità formale che sempre più la poesia mi sembra
rivolgere oggi ai poeti per poter continuare o ricominciare ad esistere, oltre che
nella loro volontà e immaginazione, anche nella mente e nell'orecchio dei
lettori

Il piano non è differente da quello fraschiano, e ancora rimanda alla “sensazione differenziale” di cui sopra: il *medium* conta perché sia riconoscibile, e la riconoscibilità garantisce resistenza o per lo meno può provare a farlo. Quel che cambia, oltre al trattamento stilistico della forma chiusa(25), è – banalmente, e se è concesso usare il termine senza vergogna – il contenuto, l'aspetto tematico, fortemente *personale* in Raboni(26). A tal proposito, e come ponte per il secondo atteggiamento cui accennavo, vorrei prendere in considerazione alcune pagine di Cortellessa dedicate a Tommaso Ottonieri, anch'egli a suo modo sodale di Frasca nella costellazione del formalismo postmoderno intersoggettivo. Cortellessa, intervenendo al convegno *Genealogie della poesia nel secondo Novecento*(27), contrappone Ottonieri a Pusterla, e lo fa sul piano del 'grado di democraticità' delle due operazioni poetiche, grado valutato sul piano della “modalità relazionale – pragmatica, comunicativa – dei testi”, sul “circuito comunicativo nel suo complesso (il *regime relazionale* al quale sono stati sottoposti)”(28). Da un lato un testo – la prosa d'apertura di *Album cremisi* – innervato di riferimenti intertestuali, parodicamente postmoderno, in cui l'autore ha “sentito il bisogno di citare le *sue* fonti [...] la tradizione letteraria e di pensiero alla quale si riallaccia. Diciamo, insomma, la *sua bibliografia*”. Dall'altro lato, invece, Fabio Pusterla, “nella performance del quale era essenziale – al punto di occupare molto più tempo (e

persino, viene da sospettare, impegno retorico) dei testi letti – l’aggancio al vissuto emotivo e anche aneddótico, umorosamente raccontato dall’autore. Diciamo alla sua *biografia*”. La conclusione di Cortellessa è questa:

Per usare una metafora certo imprecisa, ma che appare sufficientemente economica, una prima lettura (un primo ascolto, anzi) non avrebbe difficoltà a indicare nella performance di Pusterla, così cordialmente comunicativa, un’istanza democratica – mentre vedrebbe certo in quella di Ottonieri, così stremantemente colta allusiva e oscura, uno spirito aristocratico. Se però consideriamo il circuito comunicativo nel suo complesso (il regime relazionale al quale sono stati sottoposti, cioè), i rapporti tra i due testi mutano. L’enciclopedia di riferimenti colti di Ottonieri, a tavolino e con pazienza, è decodificabile. Vi resterà – per fortuna – qualcosa di irriducibile, ma gli elementi indispensabili alla comprensione del testo sono a disposizione dei lettori [...] Tanto più che Ottonieri quei riferimenti si preoccupa, sia pure nelle forme mascherate e allusive che gli pertengono – di segnalarli.

Naturalmente la tesi complessiva è molto più strutturata di così, e risponde all’idea di poesia che Cortellessa ovviamente ha, e la mia riduzione a un tale schema manicheo è funzionale al discorso che intendo fare. Personalmente, a costo di essere considerato pigro, perché non desideroso di attivare un’interpretazione realmente “critica” (29), temo di fermarmi a quella che il critico congela come “una prima lettura”; credo infatti che a una tale impostazione sia possibile opporre un’obiezione, di ordine – anche – storico. Credo infatti che una simile concezione di poesia (o una simile concezione progettuale di poesia) possa comportare dei forti rischi, per la stessa possibilità di sopravvivenza della poesia in un sistema delle arti che ambisca a una qualche funzione etica ed eteronoma; ovvero, ho il timore che considerare il piano formale, metapoetico, come snodo intersoggettivo privilegiato, quando non esclusivo, sia una postura in fondo paradossalmente aristocratica, se pure involontariamente, ed autoreferenziale; un tipo di iper-manierismo formalistico e metapoetico consapevole della marginalità della poesia ma pericolosamente concentrato sulla dimensione costrittiva del confine entro cui la poesia è relegata, più attenta a disvelare e tematizzare le dinamiche socio-culturali e filosofico-linguistiche del confine che non a cercarne di superarlo. Quel che Cortellessa contesta alla disposizione “cordialmente comunicativa” di Pusterla, ovvero una eccessiva soggettivizzazione, in ultima analisi potenzialmente insondabile e dunque aristocratica e antidemocratica (nell’ottica di una democrazia dell’interpretazione, dell’*intendersi*) è potenzialmente rovesciabile, da una prospettiva diversa: prospettiva che è essenzialmente quella di reazione alla, e non di mimesi della, *disumanizzazione* della poesia (e si badi ancora alla ricorrenza di termini come disumanizzazione, depersonalizzazione... tutte questioni ovviamente legate alla posizione del soggetto) e della progressiva distanziamento della poesia dall’uomo, dal suo orizzonte gnoseologico ed epistemologico nel sistema delle arti moderno e contemporaneo. Vale a dire, in termini ancora economicamente semplificatori, che i rischi – etici, civili – di una “depersonalizzazione intersoggettiva” come strumento relazionale siano quelli di una involuzione, una implosione autoscopica, non più in grado di comunicare se non sul piano prettamente metacomunicativo, ed – evidentemente – di un ulteriore, conseguente radicamento della marginalizzazione del codice poetico. Una poesia come oggetto che vale, che conta di più per ciò che dice di voler comunicare che non per ciò che effettivamente comunica (in una dimensione antidiscorsiva e pure performativa), è a mio parere fortemente a rischio d’implosione, per lo meno su un piano storico un poco più ampio del singolo decennio, o di un ristretto torno d’anni. Un limite quasi invalicabile è secondo me quello della produzione programmaticamente potenzialmente infinita (perché, nelle intenzioni e nei fatti, all’infinito replicabile) della mimesi del caos, del non-senso: una volta che l’operazione intellettuale è stata fatta, una volta che l’assunto teorico è stato messo in pratica, realizzato letterariamente e condiviso, l’operazione non può che riprodurre se stessa, senza riattivare un circuito virtuoso, di

produzione di senso e di responsabilità individuale nella produzione di senso; è questa, secondo me, un'arte sì replicabile e variabile all'infinito, ma in fondo rischiosamente autoreferenziale, incapace di (tentare di) ristabilire un piano di condivisione di senso, di valori comuni – incapace di comunicare, al di là della prima, patente dichiarazione di non dicibilità del reale. Con il Raboni critico dei Novissimi già citato sopra, “non si può pensare, mi sembra, di avviare a soluzione la crisi della comunicazione semplicemente dimostrandola in atto e oggettivandola nei versi (o nelle superfici dipinte): in questo modo non si fa che cristallizzarla, renderla una volta di più insuperabile – un idolo senza senso e senza futuro”(30).

Al di là delle mie opinioni, ad ogni modo, sull'utilità progettuale di un tale approccio si discute, e a lungo si potrebbe discutere: è ovvio che non vi sia una sola strada percorribile, e ogni tentativo – in quanto tale – è lodevole e meritorio. Al contempo, vorrei chiarire che nell'ottica di un recupero dell'ethos relazionale per la poesia la dimensione alternativa non sia certo quella di un “engagement didascalico e tribunizio”(31), né certo una ipersoggettivizzazione neo-orfica, iper lirica, che restauri una sorta di egolatria effusiva del soggetto che parrebbe francamente insopportabile (e si vedano a tal proposito le giuste critiche fatte a poeti come Giuseppe Conte o Gianni D'Elia mosse da prospettive diverse, da concezioni della poesia differenti, quali quelle dello stesso Cortellessa e di Andrea Afribo(32)). La strada alternativa è quella di una poesia che ambisce alla dimensione relazionale senza tematizzare, e per questo iper-connotare, il proprio *medium*; ma che al contrario lo utilizza in quanto tale, al fine di restaurare, con umiltà, uno spazio di condivisione, di partecipazione – di *comunicazione*, senza rinunciare alla dimensione soggettiva (o per lo meno, come vedremo, ad un tentativo di definizione di tale dimensione). In questo senso, lo spazio marginale in cui la poesia è necessariamente collocata può rivelarsi strumento paradossalmente fecondo, dato che la liminarità, la marginalità è in fondo lo spazio di quasi ogni riflessione critica sulla realtà, nel sistema mediale e artistico contemporaneo. Meglio lo dice lo stesso Fabio Pusterla:

di fronte all'interrogativo [...] “che senso ha scrivere oggi”, l'unica vera risposta che so dare è una risposta eretica (o, pasolinianamente, *incivile*): il senso ha a che vedere con quell'istante di smarrimento e di passione, di adesione e di rivolta, e proprio per questo è un senso che non si dà mai una volta per tutte, ma va ricostruito faticosamente giorno per giorno. Se la letteratura nel suo insieme non è più il centro del mondo, ma scivola verso i bordi più esterni della semiosfera, la vertigine esistenziale continua invece ad essere all'ordine del giorno, e il linguaggio poetico non ha perso del tutto i suoi poteri. [...] a patto di non vivere di rimpianti, di non ambire nostalgicamente a quella centralità e a quell'ufficialità ormai impossibili; a patto cioè di assumere fino in fondo la propria nuova, forse inedita, condizione di linguaggio povero e in un certo senso in esilio.(33)

L'“assunzione fino in fondo” della “propria condizione di linguaggio povero” è appunto un atteggiamento etico, civile, è un atteggiamento che solo può restituire – almeno nella prospettiva di Pusterla – alla scrittura, e alla scrittura poetica in particolare, lo status di “pratica responsabile”(34); responsabile perché intersoggettiva. Pusterla parla esplicitamente di “vertigine esistenziale”, che al di là di ogni interpretazione ideologicamente marcata è inevitabilmente – e così è stato per le migliaia di anni di vita della poesia(35) – l'unico motore di un possibile tentativo di comunicazione autentica di cui la poesia possa farsi vettore (e se posso esprimere una timida opinione, la stessa poesia di Frasca, e la stessa riflessione alla base della sua poesia nascono appunto da una “vertigine esistenziale”, filtrata e raffreddata poi attraverso un progetto intellettuale). Le declinazioni, all'interno di questo orizzonte di poetica, non sono univoche, e non sono neppure quelle sole identificate con la pertinente e fortunata formula di “stili semplici”(36) (anche se, almeno in Pusterla, il senso di ‘linguaggio povero’ allude certo anche a quel sistema stilistico). Proverò ora, pur procedendo in modo certo rapsodico e senza ambire ad alcuna esaustività, a identificare alcune di queste posizioni nel panorama della poesia degli ultimi anni, di

volta in volta percorrendo dall'alto alcune raccolte, leggendo qualche testo, qualche dichiarazione di poetica; sapendo bene che a questo percorso sono solidali, pur senza unirsi in *scuola poetica*, molte altre voci cui qui non accennerò.

Mi pare utile partire da un'intervista di Giovanni Raboni rilasciata, una decina d'anni fa, a Massimo Gezzi sulla rivista «Atelier»; Gezzi osserva:

Quindi per lei la letteratura non riesce a portare un contributo fattivo, efficace al dibattito e al rinnovamento civile.

No, non ci riesce e non si vuole che lo porti, non c'è spazio reale in cui questo possa avvenire. È anche difficile dare la colpa alla letteratura o agli scrittori, però insomma, le speranze son sempre le ultime a morire. Io comunque son convinto di un fatto elementare, anche banale, e cioè che la letteratura debba innanzitutto essere letteratura. Se perde la sua specificità, non può servire. C'è stato un tempo in cui si è perso il legame con l'"altro" [...] oggi comincia forse a mancare anche il "questo". Bisogna riconoscersi, innanzi tutto.

“Bisogna riconoscersi, innanzi tutto”. Pare banale, ma – a dimostrazione dello stretto legame tra soggetto, comunicazione poetica, responsabilità etica – spostando l'ultima osservazione su di un piano differente, ovvero non tanto il rapporto comunicativo tra poesia e realtà ma quello tra soggetto e poesia, il tentativo, lirico e novecentesco per eccellenza, della definizione di sé, lo sforzo (frustrato) di cogliersi, di cogliere l'io come una dimensione solida e unitaria, è un primo passo indispensabile perché possa esserci comunicazione, condivisione. Ma in tal senso, credo che una delle raccolte più potentemente 'civili' degli ultimi vent'anni sia *Voi* di Umberto Fiori, una raccolta strutturalmente dialogica, teatrale, ma in cui in qualche modo si assiste ad una scarnificazione assolutizzante, condotta per sottrazione ed astrazione teatralizzata, dello strenuo tentativo di definire se stessi attraverso il confronto con l'altro da sé. “Si distingue l'istinto agonistico che separa un io assai disperato e pur anche combattivo dalla collettività corale e negativa di un «resto del mondo» che coincide a volta a volta con le masse contemporanee, con la compattezza colloidale dei «tutti» e con le istanze appiattite di un metafisico collegio giudicante” (37).

Il primo punto è ovviamente quello del senso di inappartenenza, di estraneità profonda e incomunicabilità che separa il soggetto dalla comunità degli *altri*, definiti sempre con la seconda persona plurale; muove la scrittura un profondo e doloroso desiderio di partecipazione, di condivisione, di un comune sentire, anche solo di stabilire una qualche forma di comunicazione autentica; cosa che in fondo è stato il tema per eccellenza della poesia di Fiori, fin dalle prime prove.

Si assiste all'esibizione di un forte senso di inadeguatezza di esclusione da una verità, da un'autenticità che pare risiedere solo nel *voi* (“*Voi sapete. Vi guardo / intascare l'assegno, chiedere / un caffè lungo, due campari. // Vi guardo scambiare le biglie, / i bottoni, le bambole, / bisbigliarvi all'orecchio un'altra verità*”, p. 45; e ancora, subito dopo, “*Basta, zitti. Godetevela pure, / ditevela tra di voi, / la verità*”, p. 47); un senso nutrito e sostanziato da un profondo anelito all'accettazione, alla ricerca di approvazione. Abbiamo infatti a che fare con un io che può affermarsi come tale solo in relazione agli altri e solo nella relazione con gli altri. Questa tensione è inevitabilmente costretta alla frustrazione, allo scacco; l'io e il mondo comunicano solo nella dimensione individuale (cui pure l'io vorrebbe sistematicamente abdicare), cioè quando *voi* dormono (“*Ogni tanto, di colpo, uscite / dal vostro sonno profondo. / [...] E poi non ero solo. Con me / - pensate un po' – c'era il mondo / che vorreste salvare, il suo trionfo / quieto, sereno. Mi parlava. / Ora non dice più niente. Lo vedo / che vi rimbalza tra i piedi*”, pp. 50-51). Ne consegue, com'è evidente (e come forse è inevitabilmente prevedibile) una profonda instabilità dell'io lirico, del soggetto poetante; instabilità che è allusa esplicitamente, in questo poemetto che programmaticamente esclude ogni oscurità, attraverso la natura cangiante dello status del soggetto

stesso, che talora è un bambino, talora è un animale (richiamando alla mente alcune metamorfosi di Antonio Porta...), di volta in volta serpente, drago, coccodrillo, cane...

Siamo sempre di fronte ad rapporto oscillante e contraddittorio: chi scrive, chi dice *io* è costantemente scisso tra quella tensione, quel desiderio, quell'urgenza di partecipazione e di comunione di cui sopra, ed un profondo, altrettanto vibrante, risentimento (come reazione all'inappagamento dell'urgenza), un'ostilità individualistica ("desiderio di tornare solo io") e un radicale disprezzo verso gli altri. Ostilità e disprezzo che, naturalmente, lo stesso soggetto patisce da parte di *voi*... È un io spesso aggressivo, che in una delle sue metamorfosi in drago "sputa fuoco" contro il mondo del *voi*; ma immediatamente dopo dice "prendetemi, liberatemi / di me". Questa contraddizione è in fondo il tema tragico dell'intera produzione di Fiori: esemplare è ancora l'immagine – tipicamente novecentesca, quasi convenzionale – della prigione dell'io ("Piantala di picchiare con le chiavi / contro i cancelli della prigione", p. 42), che dopo poche pagine si ribalta, e diventa prigione del voi ("Voi mi avete abbracciato. Il vostro bene / mi cova, mi tiene a bada: / mani e piedi mi lega. Muovere un passo / è impossibile", p. 49), a dimostrazione dell'insolubilità metafisica della questione, per lo meno in modo saldo e univoco, in una costante fluttuazione e in un perenne slittamento tra incomunicabilità monadica delle individualità e comunione nella solitudine. Ad ogni modo, il piano appunto metafisico di questa raccolta non è che elemento complementare all'urgenza etica e civile: ovvero la dichiarazione progettuale del voler accogliere dentro di sé la parola dell'altro, come esercizio etico, la concezione della poesia come stimolo, come costrizione infiammata alla comunicazione, al confronto, al dialogo, alla condivisione, non foss'altro che del senso di incomunicabilità ("Potessi io / essere il prato / non il tremore / di questo filo d'erba", p. 60); "dove, si badi: la consapevolezza dell'incomunicabilità [...] non esime dallo sforzo di comunicare" (38).

A proposito della relazione della poesia di Fiori con il linguaggio e della sua connotazione relazionale, tra i molti brani possibili vorrei citare qualche passaggio dall'intervento teorico significativamente intitolato *Etica e poesia*, in cui il poeta si sofferma sul concetto di *canto* come dimensione autentica di poeticità:

Cantare comporta sempre un rischio. Sembra, anzi, che un canto si generi proprio quando il rischio viene in chiaro, quando comincia a voler dire. // Questo rischio si presenta innanzitutto come fraintendimento. Il canto può essere frainteso. Al fraintendimento, ogni altro discorso cercherà di rimediare con chiarimenti, definizioni, spiegazioni che a loro volta, se necessario, possono essere scomposte e ridefinite analiticamente, o chiarite attraverso ulteriori spiegazioni. Ma la catena delle definizioni e delle spiegazioni deve pur finire. Lì cominciano le parole, comincia il rischio. [...] Canto è invece il discorso che si espone e si affida intero a chi ascolta, e così inteso va incontro al fraintendimento. [...] Cantare non significa dunque [...] seguire il trasporto di un momento, liberarsi di ogni responsabilità. Al contrario: è un canto proprio quel parlare che si rende pienamente responsabile delle parole che pronuncia, quella voce che è pronta a rispondere di sé e del silenzio che impone, la voce che è questa risposta. (39)

Poesia come rischio di fraintendimento, come desiderio di messa in comune, come senso di responsabilità per il tempo e per l'attenzione che richiede. Alcuni di questi concetti torneranno poco oltre, a proposito della poesia di Stefano Dal Bianco. Intanto, una tenace ostinazione alla comunione, alla sintesi, è per lo meno un obiettivo, un tentativo di rovesciamento della dimensione antitetica che pare presiedere a molti livelli, non solo formali, della poesia di Umberto Fiori; poesia che sembra farsi equilibrata commistione e compresenza degli opposti, proprio per una sorta di porosità, di nitida opacità che accomuna la vicenda di ciascuno. Ma, si noti ancora, senza che ciò riesca a giungere a buon fine, dato che anche questo estremo tentativo è posto sotto scacco, e mai nella raccolta si arriva alla prima persona plurale, alla pronuncia di un *noi*.

A proposito di quest'ultimo punto, l'impossibile tensione al *noi*, tornerò più avanti; ora mi piace soffermarmi su alcuni versi di *Voi*:

Ma non togliamoci il saluto.

Guardiamo ancora questo camion,
diciamo ancora
che è giallo.

Pare impossibile non pensare, immediatamente, a una poesia di Stefano Dal Bianco, *Poesia che ha bisogno di un gesto*, tratto da una raccolta che, all'esordio del nuovo secolo ha segnato davvero una svolta, forse radicale, nel panorama della poesia italiana; e questa poesia, dal carattere quasi programmatico, è peraltro stata scelta da Raffaella Scarpa per chiudere il già citato saggio *Gli stili semplici*, formula efficace che racchiude, tra gli altri, proprio Fiori e Dal Bianco. Riporto il testo integralmente:

Ho posato una ciotola di sassi
tra me e voi, sul pavimento.
L'ho fatto perché vorrei parlarne
ma non mi fido delle mie parole.
Mi piacerebbe che riuscissimo a parlare
esattamente della stessa cosa
senza che nessuno debba far finta di aver capito
e senza che nessuno si senta incompreso:
io, nella fattispecie.

Vorrei parlare di questi sassi, ma non della loro forma o del loro colore, e nemmeno della loro sostanza o del loro peso.

Vorrei parlare di questi sassi, ma prima vorrei essere sicuro di non essere frainteso.

Per esempio, nemmeno del mio gesto mi posso fidare: forse è sembrato un gesto teatrale, magari fatto male, senza stile, ma pur sempre con dentro qualcosa di simbolico. Invece io non voglio questo. Io vorrei che tutta l'attenzione si concentrasse proprio sui sassi che stanno lì

e al tempo stesso che questa fosse più simile a una poesia che a un monologo. E un'altra cosa non vorrei: che questa dei sassi fosse considerata una 'trovata'; perché sarebbe vero solo in parte: io sono veramente preoccupato che noi veramente non parliamo la stessa lingua, ed è così che ho scritto una poesia dimostrativa. Ma io sono preoccupato soprattutto in questo momento, ed è un momento, un attimo, in cui non voglio dimostrare niente, voglio solo andarmene contento, nella sicurezza di aver parlato con qualcuno, e che qualcosa sia successo. Non mi interessa se ciò che sto facendo sia vecchio o nuovo, bello o brutto, ma mi dispiacerebbe se fosse inteso come falso, e sto rischiando. Di solito scrivo delle cose che mi sono abituato a chiamare poesie, ma se questa cosa di questo momento non dovesse funzionare, non dovesse essere compresa, tutto ciò che ho scritto e che scriverò non avrebbe scopo.

Allora, vorrei che ci si concentrasse su quei sassi. Non perché siano importanti di per sé, e non perché siano un simbolo di qualcosa, ma proprio perché sono una cosa come un'altra: sassi.

Hanno però delle qualità: sono visibili e toccabili, sono tanti e sono separati.
Noi dobbiamo stare con i sassi.
Sono una cosa del mondo.
E dobbiamo cercare di capirli.
È per questo che ho scritto una poesia che ha bisogno di un gesto e di un pensiero.

Adesso io starei qualche secondo in silenzio, pensando ai sassi.

Il tema è quello della condivisione: il poeta pare chiedere al lettore, al pubblico convocato: intendiamoci, comprendiamoci, ribadiamoci che esiste un'esperienza comune; in qualche modo, *guardiamo ancora questo camion, diciamoci ancora che è giallo*, guardiamo questi sassi e diciamoci ancora che questi, qui in mezzo, sono dei sassi e che ne stiamo condividendo la vista, accettiamo il fatto che *sono una cosa come un'altra*.

In *Ritorno a Planaval*

l'autore realizza ciò che andava via via teorizzando, a partire dalla seconda metà degli anni '80, dalle pagine della rivista "scarto minimo" e soprattutto in un breve, ma programmatico, intervento [...]: ossia una poesia dallo «stile classico», dove «classico» significhi «ciò che ci lega a tutti gli altri», una poesia che tenti di «avvicinarsi alla lingua naturale», e che abbia come suo presupposto fondamentale «un'istanza di comunicazione».(40)

Sul piano stilistico, livello chiaramente centrale per un poeta che in più occasioni ha definito il suo "avvicinamento al testo [...] solo ed esclusivamente formale"(41), i caratteri di questo *classicismo* sono stati bene descritti da Raffaella Scarpa e Andrea Afribo, e a quelle analisi rimando(42). La cura per questo aspetto è intesa esplicitamente da Dal Bianco come una "etica della forma", frutto di una profonda e – visibilmente, ma con attenzione – lavoratissima cura verso i movimenti più minuti della lingua(43); ma all'interno di questa stessa etica, e, se vogliamo, a renderla effettivamente tale, c'è una urgenza individuale di fuga dalla maniera, dai "giochini", che si traduce in un grave senso di responsabilità. Responsabilità che, parlando appunto di forma e stile, è assunta innanzitutto nei confronti della propria tradizione metrica (qui, in polemica con il neometricismo postmoderno):

Generalizzando un po', credo che chi fa "sonetti" non stia davvero nella tradizione, e che neppure la innovi. L'unico modo di stare nella tradizione è assumersi la responsabilità del suo divenire. E la nostra tradizione è quella del verso libero. Non ci sarebbe nulla da obiettare se si trattasse di scrivere *anche* qualche sonetto, come nel caso di Zanzotto, ma la differenza sta nel fatto che i sonettisti d'oggi puntano *tutto* sulla forma chiusa, come se lì veramente si incontrassero lo spirito del tempo e la facoltà di rappresentazione storico sociale della poesia

E dunque un'assunzione di responsabilità che innanzitutto risiede nella volontà di correre il rischio del classicismo, inteso criticamente come sopra, ovvero mettersi in gioco nella più inattuale delle forme di comunicazione, appunto la poesia – ed è poi un senso profondo di responsabilità nei confronti dell'altro polo di questa comunicazione, ovvero il lettore, l'altro da sé, che pure può anche essere parte dello stesso soggetto lirico... come diventa ancora più evidente ed esplicito nell'ultima raccolta *Prove di libertà*. Nulla di solipsistico o di autorivolto, dunque, anche se sotto la parvenza epidermica di un diario privato, anzi di un soggetto che pare voler fare di tutto per denudarsi, liricamente, per perdere ogni vergogna di fronte alla pagina(44); una scrittura che muove dal dato personale, dal dato reale (si può pensare l'esistenza di una realtà senza provarne

vergogna, pare dirci Dal Bianco) non per mimare spontaneismi corrivi o posture autocompiaciute, né tanto meno per assolutizzare quel dato, per renderlo universale, con piglio arrogante di chi voglia farsi emblema delle sorti del mondo perché investito dell'aura poetica, ma piuttosto perché, con radicato senso tragico, è la comunanza nella sofferenza, così come nella comune partecipazione al reale che solo si può riscontrare una possibile dimensione soggettiva. È dunque un fondamento assai concreto e visibile, plastico, che ne determina la necessità e la trattiene dall'arrotolarsi su di sé, spingendola costantemente al dialogo e al confronto: una prima persona singolare, dunque, sempre presente e svergognatamente esibita ma che non teme, anzi muove dal desiderio urgente di farsi plurale. "I classici schemi del diario intimo e della *vita di un uomo* unica e irripetibile vengono costantemente smentiti, cioè privati della loro sostanza individuale, affinché l'«io possa significare "tutti noi"»"(45). Ancora una volta, 'diventare noi' è tema centrale. Anche leggendo l'ultima raccolta *Prove di libertà*, senz'altro più 'sgradevole' e perturbante rispetto alla precedente(46), si riscontra il medesimo grado di responsabilità; e questo stesso senso di richiesta di condivisione dell'esperienza viene veicolato dalla ricorsività, tra le due prove, del termine *scopo*, che non casualmente occorre verso il finale del testo sopracitato (*se questa cosa di questo momento non dovesse funzionare, non dovesse essere compresa, tutto ciò che ho scritto e che scriverò non avrebbe scopo*) e nella prosa conclusiva della silloge del 2012, significativamente intitolata *Essere umani* e dotata di un evidente tono programmatico:

Interrogare è importante qualora si preveda l'eventualità di una risposta e qualora si preveda l'eventualità di darle credito, qualora si preveda l'eventualità di dare in noi un seguito a ciò che potremmo intravedere. Interrogare è importante qualora si preveda l'eventualità di dover dare ascolto ai barlumi intravisti. L'interrogare senza conseguenze pratiche non è un interrogare. È un gioco di criceti ingabbiati. Interrogare negando a priori l'eventualità di una risposta positiva è un vizio da poveretti. Interrogarsi sul come delle cose evitando il perché è un vizio da meccanici. Come una cosa funziona non può andare disgiunto dal suo scopo. Perché noi sempre ci spacchiamo la testa sulla funzione e mai sulla finalità? Per carità, per amore, per grazia di Dio diciamolo a tutti: fermiamoci, entriamo di notte nel bosco e ascoltiamo.

In questo testo ricorrono molti temi riconoscibilmente appartenenti all'orizzonte poetico di Dal Bianco: la poesia come strumento per interrogare il mondo e la propria posizione in esso, ma un'interrogazione che non sia autorivolta, che aspiri ad una risposta; la necessità per la poesia di avere uno *scopo*, appunto, per non essere *un gioco di criceti ingabbiati* (viene subito da pensare allo *sfregare cieco della lima*, o al *correre nel cerchio* del testo di Frasca citato in precedenza...); e soprattutto, *come una cosa funziona non può andare disgiunto dal suo scopo*: un'etica della forma, appunto. Non sfuggirà la pregnanza della chiusa in prima persona plurale, con tono esortativo: *diciamolo a tutti: fermiamoci, entriamo di notte nel bosco e ascoltiamo*.

L'idea, profondamente *etica*, di una condivisione dell'esperienza (o per lo meno della possibilità di considerare l'esperienza della realtà come condivisibile) è alla base di una delle voci più interessanti affacciate nel panorama poetico italiano del nuovo secolo, Massimo Gezzi, che esordisce nel 2004 con *Il mare a destra*; nato nel '76, appartiene a una generazione diversa rispetto a quella dei poeti di cui ho discusso, ma merita comunque un cenno per la particolare consonanza con le posizioni fin qui riscontrate. A sostanziare il percorso poetico di Gezzi è infatti l'urgenza, l'ansia del soggetto poetico di condividere innanzitutto il proprio «stupore», la propria «meraviglia» nei confronti dell'esperienza del reale, nell'atto di «essere nel mondo»: e tale dimensione, attraverso un profondo lavoro stilistico (oltre all'aspetto lessicale e sintattico, merita un cenno la prosodia del verso, che accoglie la tradizione della sprezzatura novecentesca, mantenendo un passo sobriamente problematico e mai automatico; per quanto sovente ricorrono, nella sequenza dei versi, alcune medesime posizioni accentuali, che nella varietà mensurale

conferiscono un appiglio di regolarità e garantiscono un passo riconoscibile e falsamente ‘facile’, cantabile e colloquiale), diventa condivisione linguistica, lessicale, operata in prima istanza dal soggetto ma anche tragicamente evocata come unica strada eticamente percorribile. Celebre è un testo proprio dalla prima raccolta:

[...] questi colori,
che in un piano segreto della mente
sono cose, legano il nostro corso
a uno stupore che continua:
perciò dovete accorgervi
che è tardi, che c’è da condividere
il pane del linguaggio, la forza,
la fatica – stiamo nel minimo
tempo di un’eclisse: bisogna
partire una volta per sempre

“C’è da condividere / il pane del linguaggio, la forza, / la fatica”: la prima persona plurale viene adottata appena dopo a dichiarare esplicitamente che è la medesima caducità ad accomunare ogni uomo, e la scoperta della consapevolezza di questo stesso comune destino, la precarietà esistenziale nel “minimo / tempo di un’eclisse”, è forse l’unico possibile appiglio alla ricerca di un senso. La nota introduttiva all’ultima raccolta *L’attimo dopo* recita:

L’attimo dopo comincia e finisce con un rintocco. Nel mezzo, ho cercato di affidare a questi versi il significato del passaggio: del tempo, innanzi tutto, ma anche, concretamente, dei luoghi (immobili) e dei volti (mobili e transitori) che lo popolano. Questo punto di vista, mi pare, giustifica la scelta stilistica e di poetica della lirica (o di una poesia lirico-narrativa, come quella di alcuni grandi poeti americani): chi parla, spero, non è un io autosufficiente e arroccato su se stesso, ma una persona connessa con altre persone, con le quali condivide la ricerca e la condizione di provvisorietà.

Una delle poche cose che la poesia sa fare, d’altronde, è mettere in comune un’esperienza, proprio mentre sembra isolarsi nell’autoreferenzialità. Dire con precisione le poche verità che si sono intraviste attraverso la propria esperienza, distruggendo ogni illusione consolatoria e sperando nella risposta di un lettore: è in questo rapporto che la poesia esiste, agisce e si salva.

È molto interessante rilevare come Gezzi in qualche modo senta di dover giustificare la scelta della lirica, oggi: e questo rimanda immediatamente allo “svergognarsi” di Dal Bianco, al volersi offrire senza barriere in cambio di una condivisione, di una comunione. E d’altro canto non saprei essere più esplicito di Gezzi stesso quando scrive che “una delle poche cose che la poesia sa fare [...] è mettere in comune un’esperienza, proprio mentre sembra isolarsi nell’autoreferenzialità”.

Ancora una volta, dunque, la richiesta da parte della poesia, dell’io lirico, di un interlocutore, il desiderio esplicitato di mettere in comune un’esperienza: e qui, attraverso l’esperienza lirica di Dal Bianco, si torna a Fiori, al suo camion giallo, al tavolo su cui battono le mani i due litiganti della poesia *Altra discussione* della raccolta *Esempi*(47). Mettere in comune un’esperienza vale a dire una straordinaria apertura da parte dell’io lirico, che pare avere ogni intenzione di ri-personalizzare, pur debolmente, la poesia, di contro all’avvenuta “disumanizzazione” (Friederich) e “depersonalizzazione” (Cortellessa); non credo sia cosa da poco rilevare una tale consonanza di atteggiamenti, una tale vicinanza di posizioni programmatiche e di modalità espositive, se pure attraverso modalità stilistiche non necessariamente sovrapponibili, se non per alcuni fattori (gli *stili semplici*, ancora).

Ho chiuso i cenni a *Voi* di Fiori proprio alludendo alla necessità dello scacco, all'impossibilità per *Io* e *voi*, i due 'protagonisti' della raccolta, di poter mai pronunciare la prima plurale, la fusione delle due istanze: *noi*; e ho citato un brano di Dal Bianco, in cui si auspicava che *io* potesse diventare *tutti noi*. Torna facilmente in mente l'ultima "cartolina" di un testo importante di Fabio Pusterla, *Aprile 2006. Cartoline d'Italia*, poesia in cinque sezioni tratta da *Corpo stellare* (ma già pubblicata nell'antologia einaudiana *Le terre emerse*: e i versi che seguono campeggiano proprio sulla copertina del volume della 'bianca'):

Chi è questo che fuma accanto a me
il suo mezzo toscano tra mezze parole
di convenienza, e sorride
nell'aria tremolante del mattino, dà uno sguardo
ai tetti, alle donne che passano, alle nuvole,
ripiega il suo giornale di rapina, alza la testa
e si avvia con la moglie col fare di chi
ha vinto ancora, come sempre sa
di avere vinto: e vinto cosa poi?

Lui è lui, io forse io, nessuno è noi.

Come in *Voi*, il soggetto è instabile e incerto (*io forse io*), percepisce l'alterità come qualcosa di estraneo ma di solido, di autentico, anche se qui questa solidità non esercita alcun fascino; l'incapacità di comunione (*nessuno è noi*) è chiaramente declinata in altro senso, ma l'impossibilità di un contatto è la medesima. Pusterla pubblica nel 2007 *Il nervo di Arnold*, un notevole volume di saggi critici dedicati alla poesia contemporanea; il primo capitolo, in particolare, presenta due interventi (*Testimonianza e Domande, margini, rive*) di singolare rilievo che, uniti, costituiscono una compiuta 'dichiarazione di poetica'. Ne cito due passi:

potrei anche raccontare di [...] situazioni in cui, per esempio dopo una lettura pubblica, qualcuno si avvicina, dice qualcosa che improvvisamente fa apparire finalmente sensata questa strana attività che è la scrittura; perché in quelle parole sembra di poter cogliere una condivisione, o il fatto che una poesia, o anche un solo verso, ha toccato una corda che appartiene anche ad altri, come forse solo la scrittura può sperare di fare, qualche volta.

penso che appunto dalla precarietà, dall'incertezza, dal procedere a tentoni, possa scaturire la possibilità di *uscire dalla Parola*, fosse solo per pochi momenti, di stabilire delle connessioni tra le parole e le cose; mentre ogni risposta prestabilita, che sarebbe in realtà un progetto, un'intenzione di marcia, ricondurrebbe la scrittura solo a se stessa, e al delirio di onnipotenza che la imprigiona. (48)

I brani citati, che rievocano questioni già ricorrenti in queste pagine, preludono alla discussione di quella che chiamerei una *poetica del margine*, e che vede in Ludwig Hohl e Philippe Jaccottet gli illustri numi tutelari: in breve e semplificando, Pusterla parla di *margine* come del luogo periferico nel quale si cova e agisce il rinnovamento di un linguaggio artistico che nel *centro* si dà solo come abitudinario, rassicurante e appagato; non è però un luogo di aristocratica chiusura, una posizione di elitaria perdita di contatto con il reale: "il Ventesimo secolo ha conosciuto ampiamente questa tentazione, il richiamo di un nobilissimo isolamento, di una sprezzante separazione tra scrittura e vita. Ma i *margini* di Hohl, come l'*écart* di Jaccottet, vogliono essere ben altro, o almeno così tendo a interpretarli, assumendoli come modelli etici: un'attenzione vigile, un tentativo costante di comprendere, e la capacità di far passare, attraverso minuscole fessure, un soffio d'aria" (49). In una contemporaneità che però è fatta di soli *margini*, indistinti,

e che dunque appare persino priva di un *centro* riconoscibile come tale, la poesia affronta una nuova, decisiva dimensione, ovvero quella di “risvegliare” la percezione umana:

proprio l’idea del risvegliare, cioè del rendere nuovamente visibile, la cosa che già esisteva ma che si è come sottratta alla nostra attenzione (o sarà piuttosto la nostra disattenzione ad averla espunta dal catasto della realtà), quest’idea mi appare più importante, più utile e più urgente di altre che tradizionalmente sono state associate all’atto poetico. Questo forse è qualcosa che davvero si potrebbe fare, che si potrebbe sperare di fare, dentro le nostre vite periferiche, lungo i corridoi dei supermercati entro cui vaghiamo: aiutare gli occhi a guardare con intensità, suggerire alla coscienza individuale una diversa concentrazione su di sé e sugli altri, riscoprire quel mondo su cui è calato un velo opaco. Lungo questa via sarebbe forse possibile augurarsi di non rimanere del tutto prigionieri della marginalità: il margine non sarebbe più territorio di fuga o di ripiego, ma vero luogo di riscoperta e di condivisione. Se ciascuno vive il proprio esilio in una periferia (psichica, esistenziale, culturale), diverso è il grado di coscienza e comprensione: lungo gli interminabili scalini che conducono dalla piatta superficie alle zone di profondità, la scrittura poetica può forse tessere qualche filo d’Arianna, qualche corrimano.

La natura etica e civile della poesia di Pusterla risiede nell’insistenza sul tema della condivisione, che sia a priori rispetto alla scrittura e che ne costituisca dunque il concetto o che ne sia posteriore, legato dunque all’esperienza chiave della lettura del testo. La solitudine, l’instabilità e l’isolamento del soggetto sono temi perfettamente novecenteschi, così come novecentesca è, come si è già detto, l’esperienza dello scacco cui ogni tensione viene sottoposta. Pusterla mostra una consapevolmente timida fiducia nella parola poetica come luogo ermeneutico e come strumento di possibile riscatto civile; poi però il risultato è ancora quello di una tensione costretta alla frustrazione, necessaria e quasi ineludibile. Nonostante ciò, però, Pusterla scrive: e senza negare un carattere di intenzionalità programmatica alla poesia (certo non si scrive per dare sfogo all’io bamboccione di gaddiana memoria), egli la declina in un senso molto consapevole, di necessaria provvisorietà. La poesia, pare dirci Pusterla, è una necessità dell’uomo perché nasce – deve nascere – da luoghi dell’animo umano e da sue esigenze che sono e sempre saranno; la vera “morte della poesia” è invece la sua autoreferenzialità, lo sminuire l’atto poetico ad atto meta-poetico (*biografia* versus *bibliografia*, per richiamare lo schema oppositivo alluso sopra da Cortellessa). “La poesia [di Pusterla dunque] ha un fondamento di concretezza, un filo forte di necessità che la porta sempre al di là di se stessa, in un movimento di apertura che scongiura i rischi di implosione” (50).

Aprile 2006 è un lungo testo di 108 versi(51), diviso in cinque movimenti, in cinque *cartoline* appunto(52), che costituiscono variazioni su un tema fondamentale, ovvero il rapporto del singolo con l’altro da sé; il tema viene svolto da diversi punti di vista, quello della relazione con lo straniero, immigrato ed emigrante, e quello, insieme civile ed esistenziale, dell’irriducibilità e della difficoltà di comunicazione fra soggetto e oggetto, fra soggetto e collettività. Celebre è la chiusa di *Breve omaggio a Plutone, II*, poesia di *Pietra sangue*: “L’inferno è non essere gli altri, / guardarli passare e sparire nel niente: / un posteggio che piano si svuota, / il cantiere del vento”. Dieci anni dopo, l’urgenza di contatto e di condivisione resta immutata, ed anzi pare addirittura acuita e ulteriormente privata della possibilità d’uno spiraglio di successo, di speranza. Mi limito a commentare le prime due sezioni.

La prima cartolina è la più lunga, nei suoi 44 versi, ed è la più scopertamente legata alla coordinata temporale che dà il titolo alla poesia, quell’aprile del 2006 dominato in Italia dalle elezioni politiche terminate con un’esigua vittoria da parte della coalizione di centrosinistra grazie ai determinanti voti degli italiani residenti all’estero. E proprio loro, gli “emigrati” sono il soggetto mancante, soltanto alluso, dei numerosi verbi in terza persona plurale che puntellano il testo; soggetto che però viene esplicitato solo nell’ultimo verso, lasciando ai precedenti 43 la

funzione di chiarirlo attraverso una focalizzazione progressiva. La prima strofa, come scandita dai quattro imperfetti sdruciolli (“guardavano... sbucciavano... raccoglievano... vuotavano”) che in anafora logica presentano il primo quadro della poesia, è significativamente aperta da un verbo, “sperando”, che allude immediatamente ad una condizione di mancanza, di tensione verso un qualcosa di assente e sfuggente, “una luce lontana”. Se pur in una iniziale ambiguità, data appunto dall’assenza del soggetto grammaticale e dal parco uso della punteggiatura, la rappresentazione è ben definita dalla consueta presenza di oggetti che concreti e quotidiani: “povere arance”, “poche briciole”, il “bicchiere” di vino “sempre” vuotato “fino all’ultima goccia”.

Lo stacco verso la seconda lunga strofa (vv. 7-35) precisa e fissa il primo quadro e, soprattutto, ne illumina il soggetto: partendo dalla drammatica e disperata quiete nel momento della fine del pasto Pusterla allarga lo sguardo e attraverso due enumerazioni (ai vv. 7-10 e 19-24) aggiunge la dimensione del necessario, duro lavoro cui i personaggi raffigurati sono dediti fino alla morte, in climax “dritti fino al silicio / del bronco, all’artrosi, alla falce”. Il processo di caratterizzazione di quei soggetti sottintesi avviene in un costante gioco fra enumerazioni(53), appunto, tematicamente legate alla nuova condizione lavorativa e specificazioni che rimandano malinconicamente alla terra natia (cfr. vv. 15-18, 23-24, 31-35). È ancora la perspicua concretezza di dati sensibili a costruire il ponte fra passato e presente, fra paese natale ed adottivo: sono “antiche case / di fumo che diventano posteggi”, gli “uffici consolari”, i “dialetti alle caviglie / come piombi”, è “un odore” della terra a “riportare ogni volta a quel paese / di cui s’era imparato a fare senza”.

In questi versi è ovviamente rilevante quella poetica del margine precedentemente definita e, come si vedrà, quel “principio per cui la riserva di senso e di autenticità dimora presso i diversi, gli imperfetti, gli incompiuti, gli ignoranti” (54): l’esperienza della vita in terra straniera è di fatto un’esperienza del margine, nei confronti della patria abbandonata e di quella adottiva, e la dignità di questa consapevolezza è proprio nelle parole di quegli stessi uomini costretti ad emigrare in cerca di fortuna, di denaro, di un lavoro:

Dimenticateci, dicevano,
lasciateci andare per sempre
nel solco del nostro silenzio rassegnato.
Siamo enfisemi, escrescenze del tempo.
Veniamo da boschi che non esistono più, da antiche case
di fumo che diventano posteggi, supermarket
in cui ci smarriremmo,
vagando giorni e giorni tra le merci. Lasciateci andare.

Ecco la perfetta tematizzazione della condizione di marginalità: con uno scatto tipico della sua poesia, Pusterla lega indissolubilmente l’“assurdo della storia” all’“assurdo del quotidiano” (55) nei suoi chiari dati concreti. L’immagine del “supermarket” richiama alla mente il riferimento al “supermercato”, contenuto nel terzo brano sopracitato dal *Nervo di Arnold* e lì assunto ad emblema della marginalità sistematica e diffusa tipica del contemporaneo, così come i “posteggi” sono i medesimi della citata poesia *Breve omaggio a Plutone, II*; qui si assiste ad un rifiuto *a priori*, ed è come se la *folla sommersa*, per usare il titolo di una raccolta pusterliana, chiedesse alla storia di essere lasciata da parte, di non venire travolta dall’alienazione simboleggiata da due nonluoghi per eccellenza(56). È poi da notare che, paradossalmente, la connotazione negativa investe sia la terra d’origine, semantizzata appunto attraverso luoghi di spossessamento d’identità, sia la terra di accoglienza, terra di fatica e di morte; tipicamente, il valore positivo è attribuito all’assente, alla “luce lontana” del primo verso, ad “un odore d’infanzia” che riporta ad un paese che non è più.

Al giornaliero annichilimento di routine si preferisce l’oblio silenzioso, la posizione di “escrescenze del tempo”, ai margini del corso degli eventi. Mi sembra piuttosto significativo che

la connotazione degli emigrati sia molto vicina ad una rappresentazione mortuaria: presentati “in ginocchio dentro cunicoli di molti padroni” che paiono portare direttamente “alla falce”, essi sono figure ctonie, vittime sommerse sul piano fisico nel lavoro della miniera e sul piano esistenziale dal procedere della storia, e l’allocuzione dei versi sopra citati pare davvero un lamento di ombre(57). Enrico Testa, nel saggio *La colpa di chi resta. Poesia e strutture antropologiche*, ha efficacemente descritto le modalità rappresentative con cui generalmente la letteratura (e in particolare la poesia contemporanea) affronta il tema del dialogo con i morti, insistendo sul concetto di senso di colpa: “questo senso di colpa, che si sottrae ad ogni rimozione [...], non ha oggetti o referenti specifici se non quello che consiste nell’aver abbandonato l’altro al suo morire e nel sospettarsi complice della sua solitudine: è semplicemente (e terribilmente) la colpa di chi resta” (58). Si nota immediatamente che il paradigma del rapporto tra scomparso e rimasto viene completamente ribaltato nella poesia in esame: non c’è alcun senso di colpa in chi rimane, che anzi applica la rimozione con leggerezza, e al contempo chi se ne va non rivendica memoria ma supplica dimenticanza e un silenzioso, dignitoso abbandono. Ulteriore paradosso è che proprio le figure degli emigrati, rappresentate con tinte mortuarie costituiranno, nella parte finale della poesia, l’elemento di profonda vitalità che potrà offrire almeno un’illusione di riscatto etico e civile.

La penultima strofa (vv. 36-42) si apre infatti con un tono diverso, e proietta il quadro appena definito verso il presente creando un effetto di continuità e profondità temporale: dopo l’agognata dimenticanza, l’integrazione e, per proseguire il paragone sopra istituito, la riemersione dalla dimensione funebre verso una nuova vita (“Imparando a dire no in lingue diverse, / e a dire grazie, mi scusi, ho fame, esisto anch’io”). Roberto Galaverni, a proposito delle frequenti figure marginali (o emarginate) che popolano la poesia di Pusterla, ha scritto che “spesso si tratta di diversi, di figure anarchiche e sconfitte, magari attraversate da una qualche follia, ma dove è poi la dignità di chi vive seminascondo o sepolto nel quotidiano, al punto da indicare una misura di riscatto dall’ordinarietà, anche metafisica, delle convenzioni” (59). Anche in questo primo movimento di *Aprile 2006* la funzione affidata a tali figure è di potenziale palingenesi, di positiva valenza etica chiarita dal distico finale: “un po’ di civile decenza”, “la cosa di cui il paese non aveva più quasi coscienza”, viene proprio da loro, da quelle figure dimenticate “proprio come volevano”. Il distico finale (due doppi novenari) presenta l’unica rima del testo: i due emistichi rimanti sono “sui giorni italiani umiliati” e “la nemesi degli emigrati”, a chiarire in modo limpido e netto quel legame logico ed etico che Pusterla istituisce tra centro e margine, tra assuefazione e energia.

I 22 versi della seconda sezione del testo (vv. 45-66) sono divisi in tre strofe; la prima ha il compito di preparare il quadro rappresentato, e di nuovo tale funzione è affidata alla descrizione di dati concreti, in primo luogo i vari toponimi dei 5 versi iniziali che definiscono con precisione le coordinate geografiche. Il “solitario / uccello di larghe ali” che “volteggiava / sopra l’ingorgo, lento”, oltre ad aggiungersi alla folta schiera di animali presenti nella poesia di Pusterla, contribuisce a creare un effetto di focalizzazione quasi cinematografico dall’andamento circolare: il movimento procede infatti, nella prima strofa, dall’alto verso il basso, partendo dall’astratta cartina geografica definita dai toponimi (è quasi un’immagine ripresa dal satellite), sfiorando il volatile e fissandosi sull’“ingorgo” e sul “furgone”. Dopo una rassegna dell’umanità che popola l’autostrada bloccata nella seconda strofa, lo spostamento si fa invece ascensionale, con il distico finale che mostra “alto sui muraglioni” il “pendolino per Bologna”, riproponendo l’ostentata esattezza definitoria.

Tale struttura conchiude dunque il tema del testo, ancora una volta strettamente legato all’insensatezza del reale e all’incapacità umana di una reazione: in particolare, è la seconda strofa a farsi portatrice di tale messaggio, con una modalità affatto peculiare del poeta svizzero. Nuovamente, infatti, i primi sette versi costituiscono un catalogo in modalità asindetica degli atteggiamenti delle persone bloccate nell’ingorgo autostradale, mentre i tre versi successivi hanno lo scopo di esplicitare in termini razionali la valutazione del poeta sull’immagine appena descritta; interessante è notare che l’aggettivazione dei vv. 55-61 indica già la connotazione e la valenza

simbolica dell'immagine, rendendo quindi la specificazione autoriale quasi superflua. Il commento, dunque, si pone come elemento cardine dell'attitudine ragionativa di Pusterla, che non affida alla sola immagine il ruolo di correlativo oggettivo, ma sente la necessità di specificare, di chiarire, di non lasciar dubbi sull'interpretazione e sul messaggio, di profonda natura morale, veicolato dai suoi versi. Questo commento costituisce un'aperta dichiarazione di impotenza dell'uomo e di incapacità (o mancanza di volontà) di realizzarsi come *civitas*, come comunità e partecipazione, e tale insensibilità all'esterno viene definita con attributi eloquenti: "prigione di noi stessi", "privi di scelta", "stretti...", "chiusi..." e "sordi...".

La funzione svolta da tale esplicitazione è anche di chiarire la scena finale della prima strofa (vv. 51-54), poiché ne risulta che l'"uomo mite" e il "ragazzo tetraplegico" sono le uniche figure del testo ad essere portatrici di elementi positivi. Il primo, infatti, viene appunto descritto come "mite" e "dolcissimo", nell'atto di "spiegare" e poi di "calmare"; il secondo, invece, pur essendo "ancorato al sedile", è l'unico a "gridare", ad opporre cioè una forma, seppur elementare e limitata, di reazione al disagio e all'assurdità. Sono entrambi due "icone di resistenza" (60), figure assai tipiche, come già visto, dell'immaginario poetico dell'autore: l'umile, il miserabile, l'emarginato diventano il luogo del possibile riscatto, e in questo caso i due uomini rappresentano le uniche due possibili risposte all'insensatezza del reale e alla perdita del senso di responsabilità collettiva, cioè la *pietas* da un lato e il rifiuto oppositivo dall'altro. La stessa struttura della poesia tende tuttavia a relativizzare la possibilità di resistenza, nelle modalità pessimistiche sopra descritte: l'"uccello di larghe ali", che volteggia quale avvoltoio sull'autostrada bloccata ("autotreno di sbieco ostruiva, forse morti"), è un chiaro presagio ostile e negativo, cui funge da controcanto di illusoria prospettiva positiva il quadro umano all'interno del furgone. La seconda strofa, però, pare giungere apposta per frustrare questa prospettiva, proponendo uno scenario emotivo assai arido e depauperato, "fra attesa e sospetto", in un'autostrada "astiosa"; il distico finale propone poi una chiusa che, passando dal presente all'imperfetto e muovendo lo sguardo verso i "muraglioni", evoca insieme la distanza e l'indifferenza cui l'uomo è relegato.

Ho in precedenza parlato di *nonluoghi*, e anche in questa cartolina vi è un'immagine di aperto contrasto riconducibile all'opposizione luogo / nonluogo, ai vv. 55-56: "improvvisata piazza, l'autostrada / si affolla, astiosa". Separati dalla virgola vengono infatti giustapposti il luogo e il nonluogo per eccellenza, ovvero la piazza, tradizionalmente spazio di contatto, aggregazione e partecipazione, e l'autostrada, già identificata dallo stesso Augé come uno dei più tipici "nonluoghi reali della surmodernità" (61). In verità, secondo l'etnologo francese, una delle caratteristiche che rende tale l'autostrada è il movimento, il fatto che l'utente attraversi regioni chiuso nella propria auto: "il solo volto che si disegna, la sola voce che prende corpo nel dialogo silenzioso che persegue con il paesaggio-testo che si rivolge a lui come agli altri, sono i suoi. Volto e voce di una solitudine tanto più sconcertante in quanto ne evoca milioni di altre" (62). L'eventualità che, in virtù di un caso in fin dei conti eccezionale quale l'ostruzione della carreggiata da parte di un camion, il traffico si blocchi e nella stasi si offra al nonluogo una sorta di occasione di riscatto e di trasformazione in piazza, in un luogo definibile come "identitario, relazionale, storico" (63), viene da Pusterla subito negata con l'aggettivo "astiosa": l'esperienza dello scacco coinvolge dunque anche questo piano, e gli uomini, utenti dell'autostrada, non colgono la possibilità, condannandosi a restare "prigione di loro stessi".

Non proseguo ulteriormente nell'analisi del testo; qui siamo comunque di fronte ad accenti di più esplicite velleità 'civili' (64), anche se sempre proiettate su un orizzonte esistenziale che in qualche modo ne riscatta alcuni toni di più facile civismo. Siccome ho già abusato dello spazio concessomi, vorrei concludere con alcune brevi considerazioni. Innanzitutto, quando si parla di funzione dei "marginali", degli "emarginati" nella poesia di Pusterla verrebbe immediatamente da pensare alla galassia di sconfitti, di "senzacasa" che abitano, se mi si concede il terribile giochetto di parole, la lirica di Eugenio De Signoribus, senza dubbio uno dei maggiori poeti italiani di oggi, forse la voce più altamente e compiutamente 'civile', nel senso più ampio che si può dare a questo termine. Paolo Zublena, in un recente saggio dedicato al tema della *Casa* in De Signoribus, esordisce scrivendo che "il tema della casa [...] rappresenta il nodo attorno al quale si intesse una

rete che definisce nella sua estensione più significativa il perimetro immaginativo di questa scrittura poetica [...] una rete che ha molto a che fare con la posizione del soggetto, con la sua interazione nei confronti dell'altro e con la dimensione politica della comunità"; e poco oltre, "il senza casa [...] è figura di una condizione ad un tempo psichica, esistenziale e storico-sociale, che riguarda il personaggio-poeta come il resto del mondo, del mondo almeno degli «appenati»: il suo fine è di formare con essi un legame di condivisione etica" (65).

Non mi sono soffermato sulla poesia De Signoribus essenzialmente per imporre dei limiti all'inclusività della categoria di 'relazionalità' cui sovente alludo; ho infatti cercato di concentrarmi su autori che, nelle dichiarazioni di poetica prima e nella poesia, esplicitamente tematizzano la necessità (che ancora una volta è etica, civile, politica) di istanze intersoggettive come strada per restaurare un orizzonte di sopravvivenza. Sul piano dell'intersoggettività, della relazionalità come obiettivo programmatico della riflessione poetica, ho mostrato quelle che credo essere le due principali possibilità di azione: da un lato, come strategia relazionale, l'insistenza sulla forma, dall'altro sulla "cordialità comunicativa" (Cortellessa); da un lato la concentrazione sull'aspetto mediale dello strumento poetico, dall'altro quella (non spontaneistica o stilisticamente non attrezzata, ovviamente, come si è visto) sulla comunicazione attraverso quello strumento(66). Indipendentemente dalle propensioni personali, che per quel che mi riguarda non credo di aver saputo nascondere, mi sembra un buon segno il fatto stesso che delle possibilità e delle strategie relazionali vi siano, siano discusse e vengano consapevolmente praticate. Perché in fondo "quello del presente è e deve restare [...] un coro discorde di mille lingue, renitenti a qualsiasi armonizzazione forzata: proprio mentra lavora al progetto di raggiungere senza sconti – *per via discorde – una nuova consonanza*"(67).

Jacopo Grosser

Note.

(1) G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna 2005 (da qui, *passim*, le citazioni che seguono); volume discusso ne «L'Ulisse», 11, 2008 (disponibile online all'indirizzo <http://www.lietocolle.com/2014/02/lulisse-n-11-la-poesia-lirica-nel-xxi-secolo-tensioni-metamorfo-ridefinizioni/>)

(2) G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, cit., pp. 204-05

(3) Ibid., p. 214.

(4) Ibid., p. 221.

(5) A. Bertoni, *La poesia contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2012, p. 21.

(6) Cfr. in particolar modo A. Cortellessa, *Dopo la cittadinanza – poesia incivile*, in Id., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, Roma 2006, p. 87 e segg.

(7) G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, cit., p. 209.

(8) A. Cortellessa, *La fisica del senso*, cit., p. 82.

(9) A. Afrifo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Carocci, Roma 2007, p. 16.

(10) Per ciò che riguarda l'aspetto ritmico dell'endecasillabo, tutt'altro che innovativo, debbo rimandare al mio *La prigione degli accenti: l'endecasillabo dei 'neometrici'*, in «Stilistica e metrica italiana», 2012, pp. 295-341; cfr. anche, su questa stessa rivista, l'intervento, militante ma non per questo eccezionale sul piano tecnico, di S. Dal Bianco, *Metrica libera e biografia*, in «L'Ulisse», 16, pp., originariamente relazione tenuta al convegno «Metrica italiana e discipline letterarie», Verona, Biblioteca Civica, 8-10 maggio 2008.

(11) C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano 1999, p. 128.

(12) G. Frasca, *Schiama*, in *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, a cura di F. Bettini e F. Muzzioli, Manni, Lecce 1990, p. 145.

(13) M. Frixione, *Il linguaggio è in ordine così com'è*, in *Gruppo '93*, cit., p. 141. Cfr. comunque, per altre testimonianze analoghe, la disamina di A. Cortellessa, *Per limina*, in Id., *La fisica...*, cit., ad es. p. 30: "Lo stile etico, definito (in un intervento collettivo della redazione di «Chaosmos» al convegno sull'*etica dello stile*, tenutosi alla Fondazione Corrente di Milano del 1992) quale «effetto di una volontà di costruzione che si voglia aperta ad un'inesauribile possibilità di sfruttamento del proprio artificio», sottolinenandone dunque la «natura effettuale, ovvero performativa», è tale «in quanto allestisce configurazioni secondo una volontà di contatto». È dunque «un concetto relazionale», un «luogo dialogico», «quindi un concetto politico». È l'azione, testardamente utopica, di chi continua a tracciare un percorso *per un popolo che manca*".

(14) C. Benedetti, *L'ombra...*, cit., p. 186.

(15) P. Giovannetti, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Interlinea, Novara 2008, p. 209.

(16) Cfr. in particolare, nell'ampia bibliografia, lo scupoloso saggio di A. Cortellessa, *Gabriele Frasca, poeta...*, cit.

(17) G. Frasca, *Schiuma*, cit., p. 144.

(18) G. Frasca, *La lettera che muore. La "letteratura" nel reticolo mediale*, Meltemi, Roma 2005, p. 209. Il fondamentale saggio fraschiano, a lungo pressoché introvabile, è stato da poco riedito, non senza rielaborazioni, presso i tipi di Sossella.

(19) Cfr. le perplessità, che condivido, espresse da Afribo in *Gabriele Frasca*, cit., pp. 92-93, e in part.: "ci si domanderà fino a che punto manierismo, *ludus*, stili e linguaggi di secondo grado, mimesi e demistificazione parodica del grande stile poetico o dei babelici linguaggi contemporanei possano continuare ad avere quella funzione di obiezione permanente a una società dotata, oggi ben più di ieri, di tutti gli immaginabili anticorpi. Senza contare che il rischio di questo e di simili progetti poetici, fortemente programmati e ideologizzati, può essere doppio: per il lettore, che dopo un po' trova quello che già si aspetta; per l'autore, costretto a replicare una formula più o meno identica, o a variarla ingegnosamente o a trasferirla ai più diversi supporti o esperienze di scrittura (romanzi-fiume, drammi radiofonici, audiolibri ecc.)", p. 93. Mi pare poi, ma lo scrivo solo a margine, che la critica ad ogni arte definita *a priori* che Frasca difende in occasione della sua scelta di non includersi nel Gruppo '93 (cfr. il citato *Schiuma*, in *Gruppo '93*, cit.) venga un poco contraddetta dalla sua stessa pratica poetica, che appunto appare essenzialmente espressione di un assunto teorico.

(20) In un'ottica di interpretazione del pensiero deleuziano, Franco Rella a proposito della serialità della produzione di senso osserva che "la logica del senso non opera una distinzione tra senso e non senso. Da un lato il senso è esso stesso una "donazione di senso", una "parola che dice il suo senso" (*Logique du sens*, p. 84), e d'altro lato il senso altro non è che un effetto di superficie, una pura "posizione" linguistica che non rinvia ad altro che a sé stessa. L'evento non rinvia che a sé stesso. Anche il senso – diafano, disincantato, evenienza superficiale, un puro effetto linguistico – rinvia solo a sé stesso in una sorta di circolarità letteralmente insensata", F. Rella, *La responsabilità del pensiero. Il nichilismo e i soggetti*, Garzanti, Milano 2009, p. 134. La fine del senso non può che corrispondere alla fine di ogni responsabilità individuale nella produzione di senso, e dunque alla fine del soggetto stesso; è su questo piano (quello della deposizione della responsabilità) che si giocano, a mio parere, i limiti di un'operazione manieristica e beckettianamente mimetica quale quella fraschiana.

(21) G. Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Bibliopolis, Napoli 1992, p. 395.

(22) A. Bertoni, *Una distratta venerazione. La poesia metrica di Giudici*, Book Editore, Castel Maggiore 2001, pp. 95-96

(23) F. Francucci, *Nient'altro che cantare. Su Prime e la poesia di Gabriele Frasca*, in Id., *La carne degli spettri. Tredici interventi sulla letteratura contemporanea*, Edizioni O.M.P., Pavia 2009, p. 68. Francucci conferma inoltre quanto osservato in precedenza ricordando che "per Zumthor la poesia è orale non quando è vicina al parlato, ma al contrario quando accoglie un surplus di formalizzazione che funziona da memoria esterna e la rende tramandabile", *ibid.*

(24) Come non pensare all'introduzione di Giuliani all'antologia dei Novissimi? "Perché ci siamo tanto preoccupati del lessico, della sintassi, del metro e via dicendo? Perché se conveniamo che, in quanto «contemporanea», la poesia agisca direttamente sulla vitalità del lettore, allora ciò che conta in primo luogo è la sua efficacia linguistica. Ciò che la poesia fa è precisamente il suo «contenuto»: se, poniamo, fa sospirare o annoia, la sua verità è, definitivamente, il sospiro o il tedio del lettore. E nei periodi di crisi il *modo di fare* coincide quasi interamente col *significato*", A. Giuliani, *Introduzione ai Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di A. Giuliani, Rusconi e Paolazzi, Milano 1961 (poi Einaudi, Torino 1965).

(25) Nell'ampia bibliografia a riguardo vorrei citare la monografia di Fabio Magro, *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, Campanotto, Pasian di Prato 2008. Per le relazioni con la neoavanguardia (naturalmente non sul piano del trattamento della forma chiusa), cfr. G. Raboni, *Novissimi, la provocazione centrata*, ora in Id., *La poesia che si fa*, a c. di A. Cortellessa, Garzanti, Milano 2005, pp. 336 e segg.

(26) Mi piace citare, a tal proposito, un passo di un'intervista rilasciata da Raboni a Piero Del Giudice sulla rivista «Galatea», VI, 11, novembre 1997, p. 59; alla domanda "La letteratura ha una componente etica?", Raboni risponde: "Sì, sono convinto di questo; credo che l'abbia e non che la debba avere, che la abbia proprio *in re*, e quindi uno finirebbe comunque con il manifestarla se è uno scrittore davvero, indipendentemente dall'accompagnare o non accompagnare il suo lavoro di scrittore con, appunto, interventi a latere di tipo più esplicitamente etico-morale, socio-etico. Insistere sul fatto che contiene, non deve contenere. Mi pare che sia una cosa che esula dalla volontà. Per il fatto stesso di esistere l'espressione letteraria coinvolge e convoglia la personalità intera di chi scrive. E quindi anche la sua eticità. Non so, se no, quale possa essere il contenuto della poesia o della letteratura. Credo che il contenuto della poesia non sia la poesia, voglio dire, non sia il poetico. Un'eticità che può essere per dritto o per rovescio, che può essere capovolta, che può essere negativa, ma

comunque certamente credo che questa dimensione esista nella letteratura, e che sia anzi uno dei fondamenti della letteratura”. Si tengano a mente queste parole, perché torneranno, come sfondo di riflessione, a lungo nel corso del presente articolo.

(27) Gli atti del convegno sono stati pubblicati come *Genealogie della poesia nel secondo Novecento*, giornate di studio (Siena, Certosa di Pontignano, 23-24-25 marzo 2001), a cura di M.A. Grignani, in «Moderna», III, 2.

(28) Cito da A. Cortellessa, *La fisica...*, cit., p. 60. Da qui tutte le successive citazioni. Sulla questione della democraticità dell'arte, e dell'arte d'avanguardia in particolare, dedica dense pagine Antonio Loreto nel suo recente saggio su Amelia Rosselli: "il problema della democraticità dell'arte non può stare solamente nella sua maggiore o minore leggibilità; sta anche e piuttosto nel suo quoziente di trasparenza metodologica, di critica e auto-demistificazione", Id., *I santi padri di Amelia Rosselli*, Arcipelago, Milano 2014, p. 88 (ma cfr. almeno pp. 76-91).

(29) Cortellessa, nel passo immediatamente successivo, chiude così l'intervento: "a onta delle apparenze, insomma, non ho dubbi su quale di queste forme di comunicazione sia davvero *relazionale*. È quella che impone al suo lettore – come fa sempre, in misure e maniere diverse, ogni forma parodica – una lettura partecipe, competente, attiva. Una lettura *critica*. Non che la poesia debba essere scritta per un *critico* di mestiere (è la protesta che, in casi come questi, si sente sempre fare): la dimensione dialogica (cioè interpersonale, cioè politica) che la condizione parodica evidenzia pertiene infatti, in realtà, a ogni forma di poesia. Che – almeno dal romanticismo in poi – prevede la lettura (l'interpretazione), non necessariamente di un critico ma, certo, di un *lettore critico*", Ivi. Appunto peraltro, ma è questione veramente marginale, che un lettore critico sia il lettore richiesto da ogni letteratura che abbia un minimo d'ambizione; e non a caso già Petrarca e Tasso, per dirne due, esigevano appunto un lettore critico e attento; cfr. per i riferimenti bibliografici, che qui ometto, A. Afribo, *Teoria e prassi della gravitas nel Cinquecento*, Cesati, Firenze 2001, p. 176: "si pensi [...] al desiderio tassiano di avere un lettore di stampo tucidideo [...] prosecuzione ideale di un medesimo arco che possiamo far cominciare dal Petrarca di una *familiare* a Francesco dei Santi Apostoli, quando pretende per la sua poesia un lettore che si concentri e si affatichi sul testo", p. 176.

(30) G. Raboni, *Novissimi, la provocazione...*, cit., p. 343.

(31) A. Cortellessa, *La fisica...*, cit., p. 88.

(32) Ibid., *passim*; e A. Afribo, *Poesia*, in *Modernità italiana*, a c. di A. Afribo e E. Zinato, Carocci, Roma 2011, *passim*.

(33) F. Pusterla, *Il nervo di Arnold. Saggi e note sulla poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos 2007, pp. 25-26.

(34) G. Agamben, *Idea del dettato*, in Id., *Idea della prosa*, Feltrinelli, Milano 1985, ma lo trovo citato in U. Fiori, *Gli sciacalli di Montale. Riflessioni su oscurità e chiarezza in poesia*, in Id., *La poesia è un fischio. Saggi 1986-2006*, Marcos y Marcos, Milano 2007, p. 74.

(35) Migliaia di anni in cui si sono succedute culture, poetiche e concezioni dell'arte assai diverse, ma in cui mai è venuta meno *definitivamente* la capacità della poesia di *comunicare* ad ogni uomo in ogni tempo, attraverso le tematiche più diverse e le riflessioni – anche metapoetiche – più disparate, in modi e forme differenti, con strategie e ideologie distanti, con accensioni liriche e velleità narrative: è questa, io credo, la profonda dimensione antropologica della poesia, che nonostante tutto difficilmente potrà essere negata.

(36) R. Scarpa, *Gli stili semplici*, in *Parola plurale*, a c. di G. Alfano et al., Sossella, Roma 2005, pp. 307-320.

(37) A. Bertoni, *La poesia contemporanea*, cit., p. 60.

(38) A. Cortellessa, *La fisica del senso*, cit., p. 522.

(39) U. Fiori, *Etica e poesia*, in Id., *La poesia è un fischio...*, cit., pp. 32-33.

(40) A. Afribo, *Poesia*, in *Modernità...*, cit., p. 253.

(41) Cfr. la bella intervista rilasciata a Claudia Crocco: C. Crocco, *La lirica, il silenzio, la nausea del verso. Conversazione con Stefano Dal Bianco*, in "404: file not found", 4 marzo 2013, <http://quattrocentoquattro.com/2013/03/04/la-lirica-il-silenzio-la-nausea-del-verso-conversazione-con-stefano-dal-bianco/>

(42) R. Scarpa, *Gli stili semplici*, cit., e A. Afribo, profilo di *Stefano Dal Bianco*, in *Poesia italiana contemporanea*, cit.

(43) Su questa stessa rivista è stata pubblicata una delle più belle pagine di autocommento nel panorama della poesia contemporanea; alludo al già citato intervento *Metrica libera e biografia*; il testo lì analizzato, *Ho toccato la felicità stasera*, è stato poi definito, nella stessa intervista alla Crocco sopra citata, come "uno dei punti massimi di mia elaborazione artistica [...] Qui c'è un livello di intonazione formale, inonativo, prosodico, mostruoso, dal mio punto di vista".

(44) Cfr. le dichiarazioni dello stesso Dal Bianco nell'intervento succitato: "lo scopo del fare poesia è di calarsi le braghe davanti al lettore, di arrivare il più vicino possibile a una condizione di inermità. È a partire da questa inermità (anche solo apparente) che si può attuare una sorta di capovolgimento che di questi tempi mi sembra fondamentale: l'apparente inermità formale della forma aperta arma il lettore, che magari non "si rispecchia" – come temevano Brecht, Fortini e compagnia – ma almeno si fida, si fa incontro, condivide. È questa inermità

che scardina i meccanismi vulgati della comunicazione letteraria odierna, perché ci viene addosso con la potenza di una forma che c'è ma non si vede", p. 135.

(45) A. Afribo, *Poesia*, in *Modernità italiana*, cit., p. 255.

(46) Di nuovo rimando all'opinione dello stesso poeta in C. Crocco, *La lirica...*, cit.

(47) La riporto per intero, anche se solo in nota: "Quando due che discutono / sono arrivati al cuore della questione / e uno alza gli occhi al cielo, scuote le braccia, / l'altro si guarda intorno / a mani giunte, come cercando aiuto, / e gridano fatti, e prove / cambiano tono, si chiamano per nome / - ma non c'è niente, nessuno che possa più / dare ragione a nessuno - / proprio allora, lontani come sono, / rivedono il miracolo: / che sia una stanza, / che sia lo stesso / il tavolo dove battono."

(48) F. Pusterla, *Il nervo di Arnold*, cit., rispettivamente p. 14 e p. 31.

(49) *Ibid.*, p. 35

(50) R. Galaverni in *Note in margine a Pietra sangue di Pusterla*, in *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi 2002, p. 234, p. 235.

(51) Non lo riporto per intero; il testo è consultabile online, ad esempio, qui (cito quasi a caso, *ad apertura di google*, scegliendo uno dei primi risultati): <http://liberiversi.altervista.org/9385648/>.

(52) La "tendenza a concepire non per componimenti singoli ma per serie testuali" (P.V. Mengaldo, profilo di *Fabio Pusterla*, in *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana*, a c. di G. Bonalumi, R. Martinoni e P.V. Mengaldo, Dadò, Locarno 1997, p. 398) è tratto caratteristico della poesia di Pusterla fin dalla silloge d'esordio *Concessione all'inverno*.

(53) Cfr. ancora Afribo a proposito della funzione delle enumerazioni in Pusterla: "la forma dell'enumerazione caotica è quella privilegiata nel rappresentare lo sfascio materiale e culturale della società contemporanea", nel profilo di *Fabio Pusterla*, in *Poesia...*, cit., p. 114. Anche in *Aprile 2006* la modalità enumerativa funge essenzialmente da correlativo formale ad una realtà disgregata e negativamente connotata.

(54) A. Afribo, profilo di *F. Pusterla*, in *Poesia...*, cit., p. 117.

(55) P.V. Mengaldo, profilo di *F. Pusterla*, cit.

(56) Accolgo naturalmente la nota definizione di Marc Augé in *Id.*, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, elèuthera 1993, n.e. 2009, da cui cito. Segnalo che il termine è presente in una poesia di Pusterla, *Il poeta nel proprio luogo natio* tratta da *Pietra sangue*, su cui offre alcune osservazioni R. Galaverni in *Note in margine...*, cit., p. 234.

(57) La stessa immagine della "terra" ha poi qui la funzione di soglia fra passato e presente, essendo l'elemento che consente ai personaggi l'evocazione del paese abbandonato.

(58) E. Testa, *La colpa di chi resta. Poesia e strutture antropologiche*, in *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni 1999, p. 47.

(59) R. Galaverni, *Note in margine...*, cit., p. 237.

(60) A. Afribo, *Fabio Pusterla*, cit., p. 128

(61) M. Augé, *Nonluoghi...*, cit., p. 88, e cfr. pp. 89-90

(62) *Ibid.*, p. 93

(63) *Ibid.*, p. 77; è la definizione che Augé dà del "luogo", in contrapposizione al nonluogo che appunto "non può definirsi identitario, relazionale, storico".

(64) Toni che mi sembra diventino sempre più presenti nella produzione di Pusterla, progressivamente, almeno in quella dell'ultimo quindicennio.

(65) P. Zublena, *Casa*, in *Eugenio De Signoribus. Voci per un lessico poetico*, a c. di E. Capodaglio e P. Zublena, in «Nuova corrente», n. 150, LIX, 2012, p. 13. Cfr. anche i cenni di A. Afribo in *Poesia*, cit., in part. pp. 242-44.

(66) Si ricordi la formula di Francucci sopra citata, per cui in Frasca "la voce è il mezzo attraverso cui il blocco del testo viene incorporato da chi lo legge, trasmesso per contagio e non per comunicazione". La formula è criticamente corretta e indiscutibile: e, va da sé, assai eloquente se considerata dalla prospettiva qui adottata.

(67) Cortellessa, *La fisica...*, cit., p. 18.

FUOCHI TEORICI

DOMANDE INGENUE

Di che cosa parla la poesia? Forse, insistere a porsi delle domande ingenuè può avere una sua utilità. Forse, è proprio vero che la poesia parla e che, parlando, si pone le domande più ingenuè. Forse, non sa quello che dice, non sa quello che dirà, quello che vuole dire e, non sapendolo, comincia ad agitarsi. Questo succede sin dal primo momento in cui inizia a dire (e questo inizio io lo intendo anche, per esempio, in termini storici). Il non sapere fa parte di questo suo inizio. Appena la poesia entra in campo, ecco che arrivano le domande: la domanda sul dire, sul “come dire”, la domanda sul “dire altrimenti”, sul complemento diretto, su quello indiretto, sul continuo rimbalzare ecc. Tutto questo è costitutivo della poesia. Questa tormenta è la poesia.

Ci si mette poco a intravedere alcune risposte, e l’eco di queste risposte è destinata a durare, a sopravvivere. Primo modello, che alcuni chiamano “omerico”: la poesia racconta la verità sul mondo, sugli esseri e sulle cose, materiali e divine. Una vocazione seria, una presunzione che la renderà, per esempio, sospetta agli occhi di Platone, il quale considerava la poesia solo una copia della copia, lontanissima dall’originale, lontanissima da quella realtà/verità originaria con la quale fa finta di coincidere. Solo più tardi, solo dopo che il doppio allontanamento, il peccato primigenio, sarà stato dimenticato, potrà presentarsi come capace di dire ciò che è – come un percorso parallelo a quello del misticismo o della filosofia, come una strada d’accesso, anche se questa strada non porta da nessuna parte, anche se è una strada senza uscita. In questo senso, la poesia si avvicina alla metafisica, all’ontologia, oppure, su un altro versante, alla psicologia o alla scienza, quando si assumono il compito di mettere a nudo il “funzionamento reale del pensiero”. La poesia, quindi, come sapere, o come processo di conoscenza, o anche d’*in-conoscenza*, secondo una variante negativa che rientra evidentemente a far parte del modello. Qualunque cosa si possa dire riguardo alle poetiche divergenti, ai vari “engagements” o alle certezze contraddittorie, è esattamente qui che si trova quanto riesce a giustificare lo sforzo di un Paul Claudel o di un Francis Ponge, di un Yves Bonnefoy o di un Michel Deguy.

L’altra versione della poesia, trans-secolare, trans-culturale, è quella orfica, o, detta in altri termini, sciamanica. Anche qui è in gioco la verità: la verità infusa e trasfusa a e da un poeta entusiasta, ispirato, abitato, catturato(1). Qui la poesia dice qualcosa attraverso il poeta e sa, se non proprio quello che dice, perlomeno che lo sta dicendo, che lo sta indicando. Fa cenni. Presuppone, o esige l’interpretazione, oppure l’aspetta.

Di fatto, esiste solo un modello che possa essere contrapposto a questa transitività, assoluta o relativa, diretta o indiretta, positiva o negativa, ed è la rappresentazione della poesia che chiamerei “letterale”. In questo scorcio di Novecento, è a Jacques Roubaud che dobbiamo le formulazioni più nette e più semplici a proposito di questo modo di vedere. Sarà quindi lui a ispirarmi qui: la poesia non dice nient’altro che quello che dice. O anche: la poesia dice letteralmente quello che dice. Queste formule possono essere considerate come equivalenti, prossime all’assioma pongiano: non esiste verità se non letterale. O anche, non c’è altra verità se non letterale. La poesia non ammette parafrasi. Queste affermazioni non sono delle prese di posizione, sono delle constatazioni. Non riguardano un tipo particolare di poesia(2), ma tutta la poesia, qualunque cosa possa dire e pensare di sé stessa e qualunque siano gli indumenti mitologici usati per coprirsi. Di che cosa parla la poesia? Bisognerebbe poter rispondere: di niente. Di nient’altro. Se si parte da questo, e se si vorrà ammettere che la poesia dice quello che dice mentre lo sta dicendo, si potrà ammettere pure che a questa letteralità essenziale corrisponde una riflessività essenziale: la poesia dice quello che dice mentre lei si sta dicendo. Di che cosa parla la poesia? Di sé stessa. Alcuni vorranno addirittura essere più categorici, vale a dire più logici: in realtà, la poesia parla soltanto di sé stessa.

E così, in mezzo ad altre definizioni:

— La definizione ininterrotta: «La poesia è tutto quello che c’è di intimo in tutto»(3). Non rimane che prendere coscienza dell’ampiezza da dare a questo “tutto” (di quanto “tutto” siamo capaci?), cercare di capire questo superlativo del dentro, questo interno assoluto, questo interno ancora più

interno che è l'*intimo*: fino a quale profondità dell'intimo siamo capaci di arrivare? di quale qualità dell'intimo siamo capaci? Ognuna di queste definizioni può essere trasformata in una domanda pratica. E ognuna di queste domande pratiche riguarda la possibilità della poesia. La poesia è (definizione:) *l'intensificazione della domanda attraverso la moltiplicazione all'infinito della definizione*.

— La poesia ovvero lo spostamento verso la figura del "poeta": «Quel rospo lì, sono io»(4); potrebbe anche essere un pellicano, un albatros, un cigno, un cieco, un veggente, uno dei magi, un saltimbanco, uno scienziato, un esploratore, un profeta, un archeologo, un detective privato ecc.

— La poesia ovvero la questione del "fare", dell'attività, dell'azione, una questione portata fino alla pretesa di una coincidenza totale (erotica?) tra dire e fare: «Non ho niente da dire se non l'azione violenta del mio scrivere»(5). Se togliamo l'aggettivo, oppure se lo cambiamo con cento altri possibili, eccoci di fronte a una delle trasformazioni dell'assioma letteralista che evocavo poco fa.

— La poesia come riprogrammazione permanente di una storia: «Victor Hugo, creatore per mezzo della forma»(6). In pochi se ne saranno accorti quando Valéry l'aveva proposta. Al momento di scrivere queste righe, molti se ne saranno anche già dimenticati. Hugo è uno che crea attraverso la forma, uno che andrebbe reintrodotta nella storia formale della poesia. I poeti fanno e rifanno la storia della poesia. Fare cinema, secondo Jean-Luc Godard, vuol dire fare e rifare sempre la storia del cinema. La poesia, la reinvenzione della poesia e l'invenzione della storia della poesia sono la stessa cosa.

Qui, non possiamo evitare un minimo di precauzione. Se un'antologia di poesia "par elle-même" non può sostituire una storia della poesia, ne dovrà comunque seguire per forza i contorni. Ed è di lei che si tratta, per forza, anche se non esclusivamente. Perché rappresenta una questione. Non è una storia, non è presente in quanto racconto, però si trova sotto forma di ipotesi, come questione. Vedremo tra un istante perché mi schiero a favore di una prospettiva leggermente deformante, quella del passato visto dal presente.

Prima, però, occorre spendere una parola sul presunto corso di questa storia, che può essere compreso in tre tempi, o periodi.

Il primo tende, attraverso trattati, discorsi e arti poetiche a "fissare" quello che non può essere fissato, a definire. Dal punto di vista dogmatico, questo periodo culmina con il testo di Boileau(7). Dal punto di vista dialettico, si articola intorno al grande e profondo conflitto che sarà storicizzato nel corpus della *querelle des anciens et des modernes*. La *querelle*, però, è anteriore e posteriore, è trasversale e non si esaurisce. Questo momento, che comprende, senza identificarvisi, il periodo del classicismo, lo potremmo chiamare il momento dell'"invenzione poetica", dal titolo del grande testo meta-poetico di André Chénier. Idealmente, va dai trovatori (e dai trovieri, loro continuatori) fino a Chénier e allo sfinimento del classicismo. "Trovare" (anche Rimbaud userà questa parola), "inventare" (vecchia categoria della retorica, da rianimare).

Nella sua definizione strettamente cronologica, il secondo blocco corrisponde, senza coincidergli, al momento romantico (da Schlegel a Mallarmé, da Diderot a Rimbaud), e rilancia una dietro l'altra alcune delle sue contraddizioni fondamentali (lirismo e narratività, soggettività e impersonalità, negazione del formalismo e culto della forma, musicalità e plasticità ecc.) insieme con altre dogmatizzazioni più o meno di circostanza: il romanticismo in senso stretto, il movimento dei parnassiani, il simbolismo... Credo che se ci fosse bisogno di segnalarlo, questo momento meriterebbe di essere indicato come il momento della "questione poetica". Non si può più legiferare veramente. L'"arte poetica" non ha più senso in quanto formulazione di un sistema stabile di riconoscimento, prescrittivo-proscrittivo. La poesia si è ormai apertamente lanciata alla ricerca di sé stessa; la poesia si identifica, in maniera duratura, con la questione della poesia.

Il terzo e ultimo momento, quello nel quale ancora ci troviamo, potrebbe essere detto dell'"esplosione poetica". Questa parola va però pronunciata con qualche precauzione: prima di tutto, si tratta di prendere atto dell'usura dello strumento (romanticismo) e dell'accelerazione di questo processo (Rimbaud, Corbière, Lautréamont, Mallarmé), della crisi, della "catastrofe"... Al termine, la poesia si ritrova diversa da sé stessa, fuori da sé stessa, privata delle forme e dei punti

di riferimento. Essendo “esplosa”, la poesia dovrebbe allora rifarsi, (ri)trovare una, o qualcuna, delle definizioni che la specificano. L’esplosione però non è soltanto qualcosa che ha avuto luogo. È anche a(v)venire.

Si potrebbe, allora, abbozzare una distinzione tra due movimenti senza dubbio complementari, ma che alcuni sentono ugualmente come incompatibili. Da una parte, la “polverizzazione”: la poesia fugge in avanti attraverso ciò che è sperimentale, attraverso la sperimentazione, il laboratorio, l’atelier. È la storia moderna e contemporanea delle “avanguardie”: futurismi, dada, surrealismo, oulipo, testualismo, poesia elementare, poesia sonora, poesia visiva, poesia concreta, poesia azione ecc. La poesia si rende manifesta e ognuna di queste sue manifestazioni si cristallizza in altrettanti dogmi provvisori o “manifesti” – su toni diversamente definitivi o apocalittici. Dall’altra parte, la “meditazione”. A fronte delle proprie perdite, la poesia intesa come esperienza del pensiero e pensiero di questa esperienza (da Antonin Artaud a Roger Giroux, da Georges Bataille a Bernard Noël), comincia a preoccuparsi per queste perdite e a lavorare alla propria scomparsa, cercando di puntare su altre modalità, su altri siti, con difficoltà.

Lo si può vedere, in realtà, al di là di ogni periodizzazione e di ogni intesa “cronologica” (comunque pertinente): invenzione, questione ed esplosione sono permanentemente contemporanee le une alle altre. Lo sguardo dovrebbe essere deformante e la deformazione dovrebbe consistere nel considerare il passato a partire dal presente. Un presente ampio e complesso, questo è sicuro, un presente “lungo”: quello della poesia del Novecento, della poesia cosiddetta “moderna”. E perché questo? Perché per la poesia in sé stessa, (visto che qui si sta parlando dello sguardo della poesia su sé stessa), il proprio presente, vale a dire il proprio a(v)venire, dipende dal proprio passato, e non nei modi di una sottomissione, ma ancora una volta nei modi dell’invenzione, dell’approvazione attiva o reattiva, ludica o seria, addirittura nei modi del barbarismo intellettuale, della predazione indifferente nei confronti delle edizioni critiche. Quello che succede è che, per avanzare, per muoversi verso quello che sarà, verso quello che pensa di dover diventare, la poesia non smette mai di costruire o di rivedere la propria storia. Di certo, questa storia è mobile, variabile, subordinata ai giochi e alle poste strategiche, alle guerre che la poesia porta avanti anche contro sé stessa. Il presente a(v)venire della poesia non dipende soltanto da questo passato, che è lei a generare, ma anche dal modo con cui, a un dato momento, riesce a gestire le proprie contraddizioni, i propri conflitti, i dati di quella *querelle*...

Alla fine degli anni Sessanta e all’inizio degli anni Settanta, abbiamo vissuto un momento forte di riflessione sulla poesia. Quel momento ha fatto tornare a galla tutte le discussioni introdotte a inizio secolo (per esempio, quelle dei formalisti russi). E ha implicato soprattutto l’immagine di una storia della poesia, e, più in generale, del fatto letterario, articolati attorno a parecchie fratture più o meno determinanti. Dalla ricostruzione teorizzata di quella storia ci è rimasta l’idea di una scansione maggiore, una scansione che potremmo qualificare con il nome proprio composto di “Rimbaud-Lautréamont-Mallarmé”: “rivoluzione del linguaggio poetico”(8), rivoluzione degli anni Settanta del Novecento(9), crisi profonda del linguaggio, dei valori e delle forme attorno alla frattura sociale, politica e simbolica della Comune di Parigi. Questa rappresentazione era tanto più potente quanto più allora, nel 1970, a cent’anni di distanza, si trattava di mostrarsi capaci di riprendere il gesto e di rendere più grave la crisi, di dare il colpo di grazia al vecchio mondo, al vecchio linguaggio, all’“anticaglia” poetica, e di venir fuori in mezzo ai rumori nuovi; di reinventare l’attività letterale. La febbre è un po’ scesa. Abbiamo visto, in seguito, Francis Ponge brandire Malherbe e Lautréamont, Michel Deguy meditare assieme a Du Bellay, Jacques Roubaud andarsene in giro accompagnato dai trovatori, Jude Stéfán dichiararsi contemporaneo degli elegiaci latini e così via, mentre la «modernità» andava ad alimentarsi alla sorgente di altre molteplici rotture, fratture, cominciamenti, ricominciamenti. Quando Guillaume de Machaut, a metà del Trecento, introduce alcune forme fisse (il rondò), lo possiamo indicare come autore di un gesto di grandissima portata storica. La storia che segue è quella di una rivoluzione permanente che la poesia opera su e contro sé stessa: Du Bellay-Ronsard cancellano la poetica medievale (o le poetiche medievali), Malherbe-Boileau cancellano la poetica rinascimentale (o le poetiche rinascimentali), Hugo-Lamartine cancellano la poetica dell’età classica (o le poetiche dell’età

classica) ecc. E la “rivoluzione” di fine Ottocento si pone come scopo quello di cancellare, o di tentare di cancellare, la schiacciante poetica romantica. Poesia “impersonale” e “oggettiva”, sono queste le categorie che sorgono, da Baudelaire a Rimbaud e da Rimbaud a Mallarmé, a titolo di aspirazioni, di esigenze che la poesia dovrà cominciare a pensare, elaborare e mettere in pratica. Al di là di ogni frattura, però, il romanticismo continua a risorgere: il surrealismo è la sua metamorfosi più brillante e produttiva. Il Novecento ne conoscerà altre, in tono minore, addirittura in tono *molto* minore. Accanto, l’alternativa alla proposta romantica continua a svilupparsi, in maniera più o meno convulsa.

La relazione della poesia al proprio passato si annuncia quindi tanto in termini di rottura radicale, quanto attraverso la rivendicazione di un’eredità: per esempio la scelta di un passato anteriore, lontano, contro un passato immediato o contro un contesto considerato inaccettabile, addirittura inutilizzabile. Queste due modalità sono contraddittorie solo in apparenza. Su questo, vorrei un po’ insistere. È vero che, rispetto a un passato formale che la incalza da vicino e che è proseguito fino ai *rhétoriciens* e a Clément Marot, la “rivoluzione” del 1550, quella degli autori della *Pléiade*, opera un taglio netto. Però lo fa solo per rivendicare in maniera quasi paradossale la riattivazione di generi in uso nell’antichità classica. Un passato contro un altro passato. Un passato ancora molto “presente” e praticato perde di colpo terreno a tutto vantaggio di un passato morto che si cerca di rianimare e di usare per inventare una nuova poesia, per far rinascere la poesia.

Anche la rottura romantica con il classicismo e la sua calcificazione accademica è accompagnata da una riattivazione (attraverso Sainte-Beuve e Nerval) della poesia del Cinquecento. Ronsard diventa contemporaneo di Hugo, contro Malherbe che aveva “depennato” (è il verbo usato da Ponge) tutto Ronsard. Per un lettore di oggi, è senza dubbio difficile apprezzare l’oggettiva importanza di Malherbe, e, ancora di più, riuscire ad accostarsi alle forme di sensibilità che la sua poesia implica: sappiamo che Boileau lo indica come un termine, o piuttosto come una soglia («E alla fine»). Saremo quindi portati a considerare con molta più attenzione il modo in cui un poeta “modernista” come Francis Ponge utilizza il riferimento a Malherbe quando evoca la rivoluzione malherbiana: Malherbe contro i ronsardiani, la semplificazione lirica (tensione delle corde della lira) contro l’amplificazione lirica, vale a dire, ai suoi occhi, indebolimento o allentamento del canto. Leggendolo, ci accorgiamo di quanto la sua dimostrazione sia assolutamente attuale, immediatamente trasponibile. I surrealisti, con la loro riabilitazione dell’ispirazione e la loro estetica “informale” puntata alla proliferazione, sono, ai suoi occhi, l’ultima “inammissibile” ipostasi della sequenza Ronsard-romanticismo. All’interno di questo schema polarizzato, Ponge, con il suo metodo e con il suo rifiuto di teorizzare se non per mezzo di atti poetici, pensa di occupare il posto di Malherbe. E magari è proprio questo uno dei sensi possibili del suo ambiguo titolo: *Pour un Malherbe*. A favore di un’estetica della costruzione, della tensione, dell’abilità, del lavoro, e contro i valori antagonisti, pericolosamente potenti ed egemonici, perlomeno a partire dalla metà degli anni Venti fino alla guerra, ma neppure in seguito mai completamente spenti. Poco sopra, a proposito del fuoco incrociato del letteralismo, mi sono divertito ad accostare i nomi di Ponge e di Roubaud. Si tratta di una specie di contrasto, di legame ossimorico, e ci si può facilmente rendere conto della cosa se continuiamo per un attimo a tener presente il caso di Malherbe. Sappiamo che Jacques Roubaud, conosciuto per la sua partecipazione a una modernità “formalista”(10), è sempre stato molto attento a riaffermare l’esigenza e l’autonomia della poesia e a collocare la propria pratica in un contesto, esterno e interno, piuttosto sfavorevole e ostile, in rapporto a una tradizione formale di cui vorrebbe essere allo stesso tempo storico, teorico e attore. È questo che lo ha spinto a consacrarsi agli studi della “seconda retorica” sulla forma del sonetto francese da Marot a Malherbe, e soprattutto a riportare alla luce la lirica provenzale del XII secolo, l’“arte formale dei trovatori”, in cui scorge la fonte viva di qualsiasi poesia che rimanga da inventare e da “trovare”. Curiosamente, trattandosi del reinvestimento necessario di una parte dell’eredità, si è divertito a parlare di «arcaismo»:

Si può pensare la poesia attraverso i trovatori, attraverso il loro esempio. Per sopravvivere, la poesia più contemporanea si deve difendere dalla cancellazione, dall'oblio, dalla divisione, scegliendo un arcaismo: «l'arcaismo del *trobar* è il mio».

Ecco che qui ritroviamo un elemento di ripresa strategicamente contraddittorio. Il “formalista” Ponge (e sarebbe un formalista contro la negazione surrealista del formale) riabilita Malherbe per definire un'altra modernità. Il “formalista” Roubaud (formalista esplicito, nel senso che rivendica alla poesia una specificità formale legata alla pratica e alla ridefinizione permanente del verso) usa i trovatori contro Malherbe e contro i nemici attuali o virtuali della poesia (come arte autonoma). Ai suoi occhi, Malherbe fissa e fossilizza la poesia, partecipando, per esempio, al pericoloso emergere della nozione di “sonetto regolare”... Si potrebbe ancora dire che mette in campo un'arte formale e produttiva contro un “formalismo” percepito come inerte. Ancora una volta Malherbe rientra, in maniera contraddittoria, nel dibattito moderno, o piuttosto su uno dei suoi versanti. Rifiutando radicalmente la poetica malherbiana, l'oulipiano si sente del tutto estraneo alle posizioni esibite dal difensore ufficiale di Malherbe il quale, da parte sua, e a dispetto di questo suo riferimento, sceglie deliberatamente la prosa e la diluizione della poesia all'interno di un lavoro di espressione che non può più in alcun modo pensarsi in termini di formalità, di regole, di costrizioni ecc. Francis Ponge non può nemmeno essere (o non può più essere) un poeta in prosa.

E qui dovrebbe cominciare un'altra storia. Già ci siamo.

Jean-Marie Gleize

[Da *Sorties*, Questions Théoriques, 2009. Traduzione di Michele Zaffarano.]

Note.

- (1) Ripensiamo alle descrizioni di Platone in *Ione*, al libro VI dell'*Eneide* e poi a Ronsard, a Hugo, fino agli *Champs magnétiques* di Breton e Soupault.
- (2) Per esempio, Rimbaud e una delle sue discendenze, quella che prenderà seriamente il suggerimento di una poesia «oggettiva».
- (3) Victor Hugo, prefazione alla prima edizione delle *Odes et Ballades*, giugno 1822.
- (4) Tristan Corbière.
- (5) Denis Roche.
- (6) Paul Valéry.
- (7) Si intende qui il capitale testo di Nicolas Boileau, *L'Art poétique*, 1674 [N.d.T.].
- (8) Julia Kristeva.
- (9) Secondo Francis Ponge.
- (10) Roubaud ha partecipato, negli anni Settanta, alle ricerche d'avanguardia del collettivo « Change » ed è anche stato uno dei continuatori di Raymond Queneau all'interno dell'Oulipo.

POETICHE DEL ROMANZO

POETICHE E MAPPE DELLA PROSA: LE IDEE LETTERARIE DEGLI ANNI ZERO(1)

I. Premessa

L'avversione "tetragona"(2) dei prosatori contemporanei all'istituto della "poetica", vale a dire la diffusa reticenza, forse più marcata che nei poeti, a dare una definizione del proprio lavoro, a prendere posizione o a esibire modelli e tradizioni, scelte di stile e di genere, è argomentata da Andrea Cortellessa nella sua introduzione a *La terra della prosa*. Tuttavia, come è noto, reticenza e negazione sono spie o sintomi eloquenti che necessitano, e che indirettamente esigono, un supplemento d'indagine. In mancanza di attestazioni autocoscienti e di ricostruzioni condivisibili, lo stato "liquido" o immediato del campo letterario lascia spazio alle mappature idiosincratiche, parodiche e aggressive, dominanti a esempio in ciò che resta del dibattito culturale sui quotidiani: significativa, a questo proposito, la "palude degli scrittori" disegnata da Franco Cordelli su "La Lettura"(3). Se è vero che il variegato campo degli scrittori italiani odierni può nascondere gruppi che non si riconoscono come tali, e in cui ognuno per conto proprio o per "bande" persegue lo stesso fine (la mera sopravvivenza editoriale), i giudizi di valore e la nomenclatura utilizzati da Cordelli sono, prima che satirici, deformanti e distruttivi: all'individuazione di stili o idee sul fare artistico sostituiscono infatti la spettacolare carrellata di maschere o di caricature - "senatori", "gruppo misto", "dissidenti", "novisti", "moderati", "conservatori" e "vitalisti" - cui da più parti si è polemicamente risposto(4). Paolo Di Stefano sempre su "La Lettura"(5) ha proposto da parte sua una categorizzazione per temi di molti romanzi contemporanei, all'insegna per lo più dell'ibridazione tra fiction e non fiction riconosciuta come costante non solo italiana, senza delineare tuttavia poetiche comuni, esibite o condivise.

La fine delle poetiche di gruppo nel campo della narrativa, del resto, si può datare già a partire dalla metà degli anni Ottanta del Novecento:

A prima vista il decennio precedente [ossia gli anni Ottanta] appare come un crogiuolo di esperienze eterogenee che si lambiscono, si incrociano, ma rimangono nondimeno individuali; non si riuniscono, cioè, in unità (poetiche).(6)

L'identità, il successo e il lancio dei "nuovi narratori" sembrano affidati in quel decennio per la prima volta esclusivamente a esigenze editoriali e generazionali piuttosto che all'autocoscienza formale, alla ricerca critica e alle scelte di stili. Le poetiche dichiarate sopravvivono solo ai margini di questo massiccio fenomeno: ma si tratta di fatti presto rubricati come "di nicchia" e le ultime poetiche di gruppo del Novecento sono forse ravvisabili nel Gruppo 93 (in cui operano anche prosatori, come Lacatena o Ottonieri)(7) o, per un altro verso, negli scrittori che collaborano alla terza serie della rivista "Nuovi Argomenti" diretta da Enzo Siciliano(8).

La trasformazione da un assetto di linee e di movimenti a un pulviscolo fungibile di produttori individuali è esemplificabile anche partendo dalla pluriennale vicenda di "Ricerca", il Laboratorio di Nuove Scritture di Reggio Emilia ideato nel '93 da Nanni Balestrini e Renato Barilli, e poi dalle rubriche di *Tirature*, l'osservatorio di Vittorio Spinazzola che ha descritto annualmente il rapporto tra gli autori, l'editoria e i molteplici aspetti della produzione libraria e multimediale. A esempio, un'antologia famosa come *Gioventù cannibale* (uscita nel 1996 a cura di Daniele Brolli) segna l'avvenuta indistinzione fra una *tendenza* letteraria (i Cannibali) e una *linea* editoriale (Einaudi Stile Libero).

Intesa nel suo significato minimo e operativo (una serie di concetti-termini che guidano l'attività dello scrittore nelle scelte tematiche, di genere e di stile) la nozione di *poetica* tuttavia non solo costituisce una mediazione preziosa ma è anche un dato ineliminabile che riguarda *ogni* operazione di scrittura, a prescindere dal riferimento a gruppi e tendenze o dal condizionamento del mercato. Se, tradizionalmente, nella critica italiana del Novecento, a partire da Luigi Russo e

poi da Luciano Anceschi, la nozione di *poetica* ha assunto il significato di “complesso di idee alle quali uno scrittore consapevolmente si attiene nella concretezza del suo lavoro”(9), si può ragionevolmente affermare che, anche oggi, ciascuno scrittore continua a disporre inevitabilmente di una propria idea di scrittura così come ogni donna e ogni uomo, più o meno consapevolmente, si orienta in base a una propria concezione del mondo e contribuisce a modificare visioni del mondo altrui.

I tratti persistenti e sotterranei delle poetiche individuali dei narratori italiani contemporanei sono ravvisabili, a esempio, nelle risposte di Covacich, Fois, Genna, Lagioia, Nove, Pascale, Pugno e Trevisan all'inchiesta *Ritorno alla realtà?* promossa dalla rivista “Allegoria” (n. 57, gennaio/giugno 2008)(10). Le cinque domande riguardavano la diagnosi sulla fine del postmoderno dopo l'11 settembre, il nesso *fiction–non fiction*, il rapporto con la tradizione del realismo, i problemi di stile e di linguaggio e, infine, il valore civile o la marginalità della letteratura. Le risposte sono estremamente difformi e molto lontane le une dalle altre: secondo alcuni, a esempio, le categorie di realtà e realismo sono del tutto inutilizzabili, secondo altri conservano un loro valore. Il solo punto di parziale consenso riguarda, forse, il nesso fra l'ossessione per il reale, tipica delle scelte in favore dei fortunati generi anti-finzionali, e “l'angoscia per la smaterializzazione del mondo fisico” (Covacich) o per “la trasformazione in *fiction* della realtà (Nove). Analogamente, gli otto narratori (Bellucci, Dal Prà, Leogrande, Liberti, Nerazzini, Pascale, Ricuperati, Sorrentino) che hanno partecipato all'inchiesta *Il corpo e il sangue d'Italia* (2007) a cura di Christian Raimo, sono stati convocati polemicamente dal curatore in antitesi ai modelli diegetici del degrado televisivo “quello accusatorio, di una *Striscia la notizia*, delle *Iene*, di trasmissioni di pornografia della notizia come *Lucignolo*, o il chiacchiericcio ammantato di seriosità dell' *Italia sul due* o di *Verissimo*”(11). Ma ciascuno di essi ha poi interpretato il proprio mandato, e i generi del diario o del *reportage narrativo*, con un tasso di invenzione diverso. Antonio Pascale, inoltre, ha utilizzato l'inchiesta sulla “dicibilità” della realtà italiana come un'occasione per formulare i lineamenti di una poetica personale: *Il responsabile dello stile*(12) è un saggio che – partendo dalla condizione di apprendistato neotelevisivo degli anni Ottanta il cui emblema è stato il fatto di Vermicino(13), - prende le distanze dall' “estetizzazione del dolore” polemicamente attribuita a Saviano e, con Yehoshua, (a cui il titolo “responsabile” rinvia), insiste sulla necessità di “far esperienza di morale” opponendo i generi del *reportage* e del *personal essay* alla *fiction*(14).

In questa situazione di complessa, pulviscolare eterogeneità, e in presenza di diffuse reticenze, per tentare di ricostruire alcuni dei posizionamenti paradigmatici dei prosatori sarà dunque necessario prendere in esame anche documenti *indiretti* di poetica: testi non esplicitamente argomentativi (come a esempio il *Tolstoj* di Lagioia), interviste e scritture critiche in cui si parla di sé parlando d'altri (a esempio, le recensioni di Falco a libri e a mostre fotografiche). Sarà utile, inoltre, per delineare delle costanti, isolare tre ordini di questioni su cui la discussione e le pratiche di scrittura negli anni Zero variamente convergono: 1) Le opposizioni fra finzione e non finzione. 2) Il rapporto con i modelli e con la tradizione. 3) Le poetiche intorno agli spazi della mutazione.

II. Finzione e non finzione

Un indicatore praticabile per dar conto delle “idee sulla letteratura” dei narratori degli anni Zero è senza dubbio rappresentato dalle scelte operative di genere e, tra tutte, dai difformi posizionamenti riguardo alla distinzione, assai insistita sebbene rozza e sommaria, fra *fiction* e *non fiction*(15).

Alberto Casadei, nel suo *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, uscito nel 2007, afferma che nell'epoca della *fiction* diffusa, la risposta difensiva praticata in modo massiccio dalla prosa è stata la resa verosimile di eventi, autobiografici o cronachistici(16). Uno dei mutamenti più vistosi della letteratura dopo la metà degli anni Novanta è, in effetti, l'emergere massivo di scritture di *non-fiction*. L'origine di tale fenomeno può essere ascritto a un duplice ordine di fattori; da una parte esso è interpretabile come forma di resistenza alla finzionalizzazione dei

media, dall'altra come risposta allo svuotamento e all'uso "necrofilo" che il postmoderno ha fatto dei generi e degli stili(17):

I generi letterari, insomma, restituiti alla postmodernità sono *nomina nuda*, gusci vuoti con i quali travestire i testi e tutt'al più, in quanto modelli, concorrono a formare quel grande palinsesto al quale attinge la produzione artistica postmoderna nelle sue pratiche citazioniste non innocenti.(18)

Di qui, dunque, il fenomeno della "fusione [...] tra fiction e non fiction, scrittura narrativa e saggio, prosa giornalistica e narrazione"(19) cui anche Pischetta ha fatto riferimento già sullo scorcio degli anni Novanta.

In questo contesto, se ogni scrittura è caratterizzata da un certo tasso di artificio, e se sembrerebbe più corretto parlare di forme a finzionalità più bassa (diario, reportage) o più alta (racconto, romanzo)(20), c'è tuttavia una chiara differenza fra chi predilige lo scrupolo documentario e la verosimiglianza e chi mostra invece di preferire l'ideazione di una storia "inventata" che permetta l'extralocalità e la polifonia dei personaggi e che richieda al lettore quella che due secoli fa Samuel Coleridge ha definito la sospensione dell'incredulità(21). Per tentare di orientarsi tra le varie posizioni degli scrittori in proposito, e necessariamente senza ambizioni esaustive, potrà essere utile, dunque, soffermarsi su alcune spie significative: su alcune dichiarazioni autoriali o su esplicite scelte di genere.

Affinati, a esempio, nel contesto dominante dell'inesperienza, scrive di essere viceversa "condannato all'esperienza": in apertura di *Vita di vita* (2014), afferma e ammette "Non posso inventare niente"(22) e nell'intervista a Massimo Rizzante torna più volte sulla necessità, per la sua scrittura, di ripristinare l'*Erlebnis*:

L'esperienza per me è determinante, è la scintilla della scrittura. Ho scritto il mio ultimo libro, che uscirà nel 2008 [si tratta della *Città dei ragazzi*], perché il momento della scrittura è un momento di laboratorio, di prova, di fatica, di artigianato. Ecco una cosa a cui tengo molto: la scrittura non può essere strumentale, non deve esserlo.(23)

Dopo aver accennato ai suoi viaggi in luoghi allegorici del "secolo breve" che hanno fatto da sfondo alle sue prove narrative (Hiroshima e Nagasaki, Auschwitz, Volodka, ma anche Asiago, Cassino, Berlino), aggiunge:

Chi va in questi luoghi estremi comprende che solo il desiderio di conoscenza è la vera risposta, ed è il motivo per cui uno scrive. La ragione della scrittura è quella di trovare un senso a ciò che sembra esserne privo.(24)

Con Affinati siamo dunque davvero "lontano dal romanzo", come suggerisce la raccolta di recensioni in cui Cordelli segnala la forza innovativa dello scrittore romano.(25)

All'estremo opposto, invece, si collocano prosatori di grande qualità, la cui produzione sembra destinata a farsi più robusta allo scadere e oltre gli anni Zero. Narratori come Fois, Lagioia, Bajani, Falco, Pugno, Sarchi, Rastello non producono in prevalenza "oggetti narrativi non identificati" ma, per approssimarsi alla verità e all'autenticità, insistono viceversa nell'inventare storie, oltre la mera attendibilità. E lo fanno, a volte, con un elevato grado di consapevolezza. Se Fois sinteticamente dichiara per l'inchiesta promossa dalla rivista "Allegoria" "La letteratura resta ancora e sempre il territorio della vera finzione come percorso che produce senso critico e riflessione"(26), e Pugno, nella medesima occasione, afferma "La narrazione può essere uno strumento efficacissimo per falsificare la realtà"(27), un esempio di lucida riflessione autocosciente è dato da *Verità, realismo, autenticità*, uno scritto di Alessandra Sarchi:

I personaggi dei miei romanzi vivono dentro di me, e di me, in una misura che non

saprei dire, ma se così non fosse non potrei mai dare loro vita sulla pagina perché io per prima non li sentirei vivi, credibili. Quello che è richiesto allo scrittore è uno sforzo costante non solo di attendibilità, per quella basterebbe del buon giornalismo, ma di empatia vera e propria: sentire quello che i suoi personaggi sentono, forgiare i loro pensieri come se fossero i propri, animarli delle proprie ossessioni. La materia di ciò che scrivo sta dentro di me e nella mia realtà, non meno che i fatti più o meno rilevanti che mi accadono ‘per davvero’ ogni giorno.(28)

Un caso estremo di rielaborazione finzionale della cronaca, capace di creare un personaggio dotato di voce e punto di vista tali da produrre sospensione di incredulità e identificazione straniante, appare quello di Paolo Sortino che in *Elisabeth* (2011) muove dal “caso Fritzl” per re-inventare la storia della ragazza austriaca segregata e abusata dal padre per più di vent’anni, madre a sua volta di sette “figli-fratelli”. Nel paratesto, Sortino inserisce sia l’antefatto reale(29) da cui ha preso le mosse, sia un’*Avvertenza* in cui precisa la sua posizione rispetto alla scelta di genere effettuata:

Sebbene la maggior parte dei personaggi, dei luoghi e delle vicende narrate siano reali, questo romanzo va inteso come opera di fantasia in ogni suo più piccolo dettaglio. I riferimenti onomastici, topografici e storici che coincidono con la realtà rispondono all’esigenza di costruire intorno al drammatico fatto di cronaca dal quale ho preso ispirazione uno schema utile a raccontare esperienze universali.

Tra possibilità e scelta si muove ondivaga la totale libertà della *mia* Elisabeth e degli altri personaggi, per i quali ho inventato una vita che non vuole essere né migliore né peggiore di quella reale, ma solo possibile. Ecco perché, nonostante sia diffusa all’interno del romanzo una certa aderenza al reale svolgimento dei fatti, la presente opera non possiede alcun valore documentario.(30)

I critici che si sono occupati di *Elisabeth* ne hanno colto, in effetti, il fondo visionario e l’impasto romanzesco:

Se per parlare del presente Sortino ha scelto la storia di Elisabeth, lo ha fatto per gli strati di senso che comprime, e insieme per la sua inossidabile enigmaticità [...]; quindi per la potenziale ricchezza strutturale del disegno, per la sua disponibilità a farsi apologo e mito. [...] Se si continua a credere nel romanzo come struttura, scoperta e profezia, questo di Sortino è un romanzo vero – non un esperimento, né una buona azione.(31)

Tra le varie modalità con cui viene interpretato il rifiuto della fiction, oltre al romanzo ibrido(32), uno spazio rilevante occupa anche il ricorso, particolarmente insistito e esibito, all’autofinzione. In questo secondo caso è indicativa la presa di posizione di Mauro Covacich per il quale la propria scelta autofittizia risponde a un bisogno di autenticità da condividere con il lettore. Si tratta di una scelta etica con la quale mira a “abbattere il filtro della finzione”(33):

Dal mio punto di vista la scrittura è sempre un’udienza in cui io sono sia il giudice che l’imputato, e posso scrivere soltanto se sono messo in una condizione di disagio, non di agio. Se sono inchiodato con le spalle al muro da un’idea, dalla situazione, dall’argomento, dalle vicende, se sono messo in una condizione di disagio posso scrivere: nel senso che sono costretto a dire la verità, tutta la verità e nient’altro che la verità. Ma “qual è la verità”? La tua versione dei fatti? Sì, l’unica verità che conosco: la mia verità. Altrimenti è mestiere.(34)

In modo diverso rispetto a questa posizione si colloca l’autore di autofiction(35) forse più

significativo del panorama italiano, Walter Siti, che ha dedicato alla questione del realismo “una bieca ammissione di poetica” dal significativo titolo *Il realismo è l'impossibile* (2013): la tesi di fondo è che in letteratura il realismo, lungi dall'essere mera riproduzione mimetica del reale, ne sia un gioco illusionistico, una sorta di *Trompe-l'oeil*, ne riveli piuttosto “lo strappo”(36). Proprio in virtù di questo atto paradossale che il narratore può compiere, Siti giustifica l'operazione di far convivere nelle sue autofiction fatti inventati con altri realmente accaduti:

L'io sperimentale che (a partire da un'illuminazione di Kundera) ho eletto a protagonista della mia cosiddetta autofiction, non è un testimone della verità – è un cazzarone, un trickster.

[...]

L'io dell'autofiction oscilla tra empiria e letteratura: mentre si sforza di dare carne e sangue alle parole, si trova tra le mani un'identità cartacea e depotenziata. Sa che la sua mimesi è spesso mimesi di immagini virtuali, che il suo è un realismo nell'epoca della de-realizzazione.(37)

Dunque, negli anni in cui l'imperversare del reality televisivo ha dato luogo per contrasto a quella che Donnarumma chiama “l'ossessione nei confronti della realtà”(38), accanto alla scelta “tradizionale” per la fiction “pura” e all'opzione, sempre ambigua e sfuggente, per l'autofinzione, sembra imporsi una terza via, ossia quella di affidarsi alla *non-fiction*, al diario, al reportage e alla cronaca, generi che funzionano per lo più come un serbatoio per una narrativa destinata a rimanere *in fieri* e a negarsi al gioco fittizio(39).

In molti casi, come nel già ricordato *Il responsabile dello stile* di Pascale, sembra venire esibito esplicitamente, su scala etica, un rigetto della cosiddetta “ragione finzionale”(40). Il lungo e interessante saggio pone al centro della sua critica “la tecnica del carrello o del riflettore”, ossia, fuor di metafora, non tanto il problema della rappresentazione del dolore – oggi al centro di tante narrazioni letterarie, filmiche e televisive – ma dello “specifico alfabeto” usato per rappresentarlo(41). In Pascale, a ben guardare, sembrano coagularsi le contraddizioni, o almeno le tensioni contrapposte, di questa generazione di scrittori ipermoderni: egli dichiara la sua predilezione per il genere fiction sia in occasione della già nominata inchiesta di “Allegoria” (“Il modello ideale, almeno per me, è quello della fiction. [...] Approvo e prediligo tutte quelle storie dove c'è un personaggio che si muove lentamente, con piccoli scatti”(42)) sia nel saggio pubblicato nell'antologia curata da Raimo(43). Ma è proprio qui che viene a galla lo svuotamento di valore che il genere finzionale subirebbe ai nostri giorni: se, per Pascale, la forza del narratore consiste, secondo la lezione di Yehoshua, nel creare “un personaggio che piano piano sviluppa un conflitto”, di fatto oggi “l'esperienza dell'identificazione” tra lettore e personaggio starebbe venendo meno a causa di quel processo di teatralizzazione del sé che ha invaso le nostre vite. Del resto, per dar conto delle linee di tensione affrontate nel testo, Pascale si interroga anche sulla plausibilità dell'inserimento di un fatto inventato nelle scritture di non fiction, riferendosi nella fattispecie a *Gomorra*:

Ma in un reportage, in un'intervista qual è allora il tasso legittimo di invenzione (per arrivare alla verità)? Soprattutto in alcuni casi specifici, come quelli che riguardano il reportage (anche se narrativi) su fatti di camorra, il tasso di invenzione sopportabile (primi che arrivi la carrellata) è più basso rispetto a quello tollerato da altri generi narrativi?(44)

Un reportage che estremizza la scelta non finzionale è quello di Viola e De Majo, *Italia 2. Viaggio nel paese che abbiamo inventato* (2008)(45). Il paradosso narrativo che i due autori perseguono è quello di fissare nel loro diario di viaggio quanto di posticcio, irreale e fungibile, ci sia lungo il territorio italiano:

si tratta infatti di un viaggio attraverso una specie di nazione parallela (come suggerisce il titolo ammiccante ma nondimeno assai efficace): il Mulino Bianco, Cogne, la Federazione di Damanhur, San Giovanni Rotondo, la Risiera di San Sabba [...]. Luoghi insoliti e ordinari, dunque: ma irrimediabilmente alterati dalla televisione, ovvero trasformati in simboli devozionali, politici, ludici, o ancora trasfigurati o svuotati del loro senso originario.(46)

Per tirare provvisoriamente e schematicamente le fila del discorso, l'intera questione delle ibridazioni tra fiction e non fiction sembra dislocarsi su tre poli, trasversali all'intero campo delle scritture:

1. La questione etica. Scrittori propensi al genere ibrido come Affinati, Arminio e Pascale(47) parlano, seppure con sfumature difformi, di "partecipazione civile" e di "responsabilità". Al contempo, tuttavia, sono rinvenibili "frammenti di impegno" fra gli scrittori che in modo prevalentemente finzionale rielaborano traumi storici(48): Rastello, a proposito di *Piove all'insù* (2006), dichiara:

Al un certo punto decisi di fare un'inchiesta sul golpe Borghese. [...] La forma giornalistica paradossalmente era diventata un legame paralizzante; c'erano cose che potevano essere dette soltanto mescolando narrazione e cronaca. Costruii personaggi e plot per poter dire le cose che non avevo diritto di dire da giornalista. Senza mescolare le due forme: il problema era la responsabilità personale su quello che volevo raccontare.(49)

Ancora più significative sono le parole di Laura Pugno la cui scrittura disegna mondi "altri" (*Sirene*, 2007) o un reale perturbante (*Sleepwalking*, 2002)

come io cerco di abitare concretamente nel mio corpo, così allo stesso modo la mia scrittura impara ad abitare nella storia e nel territorio, passa da una posizione atopica, astorica, disincarnata a una posizione territoriale, storica, incarnata. [...] sento un'affinità tra questi due movimenti che portano dalla bellezza di una perfezione astratta alla bellezza di un'imperfezione reale.(50)

2. Le scelte di lingua e di stile. La sperimentazione stilistica e la ricerca formale possono abitare tanto le scritture finzionali quanto quelle non finzionali: anzi in questi anni si è forse intensificata la presenza di romanzi ibridi dotati di una potenza espressiva tale da renderli a tutti gli effetti "opere letterarie". Le dichiarazioni di Lagioia a questo proposito sono di grande chiarezza e efficacia:

Ciò che conta - il vero spartiacque - è la lingua. Un romanzo scritto con un linguaggio giornalistico non è intrinsecamente un'opera letteraria, ma al massimo un editoriale brillante dilatato a 200-250 pagine. Di contro, un apparente saggio o [...] un'opera di *non-fiction*, quando usa una lingua, un impianto, uno spirito che è quello della letteratura, allora è un'opera letteraria nonostante la mancanza di una trama canonica, o di un normale uso drammaturgico di eventi e personaggi.(51)

3. La persistenza di polifonia e plurivocità. Per quanto i romanzi ibridi possano conferire l'aura del personaggio d'invenzione anche a persone reali - *Gomorra* ne offre più di qualche esempio - gli scrittori di fiction sono tuttora maggiormente disposti a ricorrere alle risorse narratologiche che gravitano intorno alla nevralgica categoria del personaggio, non scomparsa né del tutto fagocitata dalla finzione mediatica, quanto piuttosto "relativizzata" nella contemporaneità(52). La creazione di personaggi d'invenzione, attraverso il loro punto

di vista e l'intreccio di voci(53), permette ancora al lettore di uscire da sé, di identificarsi in vite altre, non sempre empatiche. A proposito dei ragazzini poco realistici che si trovano al centro del suo romanzo d'esordio, *Il tempo materiale* (2008), Giorgio Vasta ha dichiarato:

Normalmente abbiamo a che fare con i bambini all'interno delle narrazioni come portatori di ingenuità e tenerezza. La mia idea non era tanto rendere questi personaggi estranei all'esperienza della tenerezza: il mio desiderio era far compiere a chi leggeva un itinerario probabilmente più tortuoso, più articolato, per riuscire ad arrivare alla tenerezza, cioè fare in modo che questa non fosse subito data ma che fosse qualcosa che ci si meritava attraverso la lettura. Da qui le loro caratteristiche che non sono, da un punto di vista cognitivo-linguistico, realistiche e che provano da subito a stabilire un certo tipo di patto con chi legge.(54)

In ultima istanza, gli esempi più convincenti della fiction italiana contemporanea, al novero dei quali va avvicinato anche il nome di Siti che, dopo la trilogia, sembra interpretare sempre più il romanzo come "antropologia del presente"(55), incoraggiano a ritenere che il processo di identificazione tra lettore e personaggio sia ancora voluto e ricercato sia dal narratore che inventa, sia dal lettore disposto a sottoscrivere il tradizionale patto narrativo. L'invasione del reality, quindi, non ha svuotato o compromesso definitivamente la possibilità di raccontare storie inventate che svelano le molteplici sfaccettature del reale.

Per concludere, dunque, la "terra della prosa" si presenta oggi davvero polimorfa: aperta a tutte le possibilità inventive come alle varie strategie di contaminazione, ci pare all'insegna di quella che Cortellessa definisce "dispersione": "espansione e deriva, senza direzione apparente, dei materiali più vari e eteroclitici"(56). La parola chiave qui è *apparente*: le voci di autocommento e di poetica autoriale cui si è fatto riferimento ci dicono infatti che ciascuno degli autori non è privo di direzione ma, al contrario, compie una precisa scelta di campo, di genere e di stile e che tale posizione rispecchia un determinato modo di guardare al mondo e alla vita contemporanei.

III. Narratori senza padri?

Una rilevante cartina al tornasole, a un tempo psichica e politica, per misurare le idee dei prosatori contemporanei riguardo al proprio fare artistico è la questione del rapporto con i "padri", ossia la *querelle* sui modelli e sulla tradizione. Sulla scena letteraria italiana, dagli anni Novanta in poi, il conflitto generazionale per il riconoscimento, in un mercato di beni simbolici sempre più asfittico come quello dei valori umanistici, esplose con virulenza, tanto da far pensare a una vera propria interruzione di eredità e di tradizione.

Innanzitutto occorre considerare che i narratori nati dopo gli anni Sessanta hanno in larga maggioranza una formazione principalmente extraletteraria e non italo-centrica. Per la costruzione del loro immaginario, tendono a contare di più la musica, il fumetto, il cinema e la letteratura straniera, specie nordamericana (da Truman Capote a Bret Easton Ellis) che i modelli letterari nostrani: "La popolarità e l'influenza di Forster Wallace mi sembrano esemplificare perfettamente quel declino del «modello dei padri» in favore di quello dei «fratelli maggiori»"(57).

In questo contesto di "mutazione" dei codici si inscrivono anche i pesanti giudizi sul valore della nuova narrativa da parte della critica militante "tradizionale" (Berardinelli, Ferroni, Mengaldo). La drammatica distanza tra i linguaggi della vecchia e quelli della nuova generazione è attestata, a esempio, dall'aspra polemica avviata nel 2004 da Romano Luperini con un articolo su «L'Unità» dal titolo *Intellettuali, non una voce*: "Fortini, Sciascia, Volponi, Pasolini, Calvino, la Morante non hanno lasciato eredi. Il postmoderno italiano è stato questo genocidio". Il successivo, largo dibattito, soprattutto in rete, inerente il "ritorno al reale", ha assunto talvolta curvature analoghe(58).

Va detto, in anteprima, che il rifiuto di una tradizione costituisce una costante degli scrittori dell'età moderna, epoca che attua la reinvenzione dell'idea di gioventù e lo spostamento da Ulisse a Telemaco nelle narrazioni(59). Il conflitto tra vecchi e giovani è dunque un costante fattore indicativo sul piano delle dinamiche del campo letterario: usando la terminologia di Thibaudet ripresa da Giacomo Debenedetti nel *Romanzo del Novecento*, si può dire che anche per gli anni Zero il ricambio generazionale coincide con la “successione degli imperi”(60). Qualcosa di simile si è verificato negli anni Sessanta, con le aspre polemiche dei neoavanguardisti che, contro Pasolini, i neorealisti e le “Liale”, eleggevano padri letterari eretici (da Beckett a Gadda) e strumenti critici “aggiornati” (dalla fenomenologia alle scienze umane). Lo schieramento su basi generazionali, tuttavia, in epoca postmoderna ha assunto più volentieri i tratti dell'avvicendamento sul mercato. A prescindere dalle diverse opinioni sulla profondità della cesura culturale e antropologica in atto, è evidente che la *mutazione* cavalcata per esempio da Baricco nei suoi fortunati articoli sui *Barbari*(61), sta all'origine della difficoltà del dialogo intergenerazionale che caratterizza le scritture critiche e letterarie degli ultimi due decenni.

Prendendo ancora come emblemi del conflitto le tante risposte polemiche all'articolo di Luperini del 2004, tra tutti è di certo il più sintomatico lo scritto di Tiziano Scarpa. Uscito sul “L'Unità” e ripubblicato in *Nazione indiana* corredato dall'immagine del celebre dipinto di Goya in cui Crono divora i figli, il testo di Scarpa, oltre a un'invettiva e a una chiamata alle armi, rivolta a un campo allargato che comprende Moresco, Ammaniti, Busi, Veronesi, Genna, i Wu Ming, e molti altri, è soprattutto un accanito rifiuto dei Padri:

Il padrista è Crono che tenta di divorare e annientare le generazioni che lo seguono. È Crono perché si mette in una prospettiva cronistica, temporale, generazionale: i paragoni fra trent'anni fa e oggi! Vale a dire: Valori Calcificati contro Vita Culturale in Ebollizione. I libri degli ultimi tre anni... Luperini ha letto *Kamikaze d'Occidente* di Tiziano Scarpa? Ha letto i *Canti del Caos* di Antonio Moresco? E *I cani del nulla* di Emanuele Trevi? E *Io non ho paura* di Niccolò Ammaniti? E *A perdifiato* di Mauro Covacich? E *Nel condominio di carne* di Valerio Magrelli? E *La camicia di Hanta* di Aldo Busi? [...] Ha visto che sono sorte riviste culturali e politiche come *Carmilla*, *I Miserabili*, *Nazione Indiana*? Ha mai verificato quante traduzioni dei romanzi italiani circolano all'estero? Il padrista dice: “Non siete nemmeno figli. Semplicemente non siete.” (...) Eppure siamo qui. Vivi e fortissimi. In attitudine di combattimento e di sogno. Non abbiamo paura di Crono perché non è nostro padre. Non abbiamo padri. Rifiutiamo questa logica generazionale. Non riconosciamo in nessun luogo alcun padre o madre. Semmai creature: fratelli, sorelle, amici, avversari. Vecchi o giovani che siano. Esseri umani. Comuni mortali.(62)

Al di là dell'occasione specifica (la polemica con un maestro della critica del Novecento) che ha generato questo breve testo di poetica “aggressiva”, va notato che l'immagine di Crono funziona perfettamente come figura di un più generalizzato rifiuto di un'intera tradizione, percepita come castrante e divorante: “Non abbiamo padri” è infatti la conclusione, a un tempo orgogliosa e beffarda.

Ciò non di meno, le prese di posizione sul rapporto con i padri letterari da parte degli scrittori degli anni Zero non sono affatto univoche. Le differenze interne al campo possono essere esemplificate, in forme paradigmatiche, dagli opposti atteggiamenti di Eraldo Affinati e di Nicola Lagioia riguardo a uno stesso grande maestro della narrativa realista europea: Tolstoj. Va notato, in anteprima, che questi due scrittori dalle poetiche così difformi, divergono nettamente anche per le scelte di genere e tematiche: Lagioia in favore di una narrazione finzionale e della rappresentazione della gioventù, Affinati viceversa di una scrittura rigorosamente veridico-testimoniale e incentrata sul tema della paternità.

Veglia d'armi. L'uomo di Tostoj di Affinati (1998) e *Tre sistemi per sbarazzarsi di Tolstoj (senza risparmiare se stessi)* di Lagioia (2001)(63) dunque possono essere considerati come due testi esemplari, simmetrici e contrari.

Il saggio *Veglia d'armi. L'uomo di Tolstoj* è il primo libro di Affinati ed è significativamente dedicato ai morti. Sin dall'esordio, la scrittura di Affinati si propone come una verifica personale di testi, memorie e luoghi: i libri successivi hanno infatti la forma di narrazioni autobiografiche in prima persona in cui l'autore ritorna sui luoghi della Seconda guerra mondiale, da Auschwitz (*Campo del sangue*) a Hiroshima e a Cassino (*Compagni segreti*), e cerca di desumere dal viaggio le ragioni postume per costruire un senso condiviso oltre il pericolo del nichilismo, declinando così in chiave didattica le ragioni del ritorno(64). In *Veglia d'armi*, Affinati assume, rivendica e attualizza il grande narratore russo come vero e proprio emblema di paternità e tradizione:

Il Novecento è passato agli atti come un secolo introspettivo e antinaturalistico (...). Eleggere Lev Nikolaevic Tolstoj viene considerata una scelta di retroguardia. Egli si porta dietro la reputazione olimpica del grande realista, la bravura del riproduttore, [...] la luce della fede, una lacca splendida che non serve a niente nella caverna dell'umanità scoperta dalla psicanalisi, priva persino del furore nicciano che tanti spiriti ha, spesso banalmente, contagiato.

Alle esigenze coscienziali del ventesimo secolo è parso rispondere meglio l'autore dei Karamazov, cioè colui che – secondo la terminologia di René Girard – allo scopo di superare il suo doppio rinuncia ai valori del padre, piuttosto che quello di Anna Karenina, il quale per tutta la vita cercò di realizzare il senso della paternità. Respingere il padre significa allontanarsi da Tolstoj.(65)

Come si può notare, Affinati, la cui scrittura saggistica-testimoniale è per buona parte incentrata sul recupero della figura paterna - prima ancora che schierarsi rispetto alla situazione del suo tempo, cerca di sgombrare il campo dal fardello culturale del primo Novecento (modernismo e nichilismo). Il libro infatti si apre sull'opposizione fra Dostoevskij e Tolstoj e si chiude sulla dicotomia tra Tolstoj e Proust. Oltrepassare il rischio di nichilismo, che costituisce per Affinati l'eredità nera del Novecento(66), lottare "contro il nulla che ci assedia" significa rimettere in discussione, o letteralmente "mangiare", mediante la veridicità testimoniale, la forma romanzesca:

In Tolstoj il racconto mangia se stesso, apre un varco continuo allo scrittore che vi inserisce una speciale notazione di vanità esistenziale. Proust parte sempre dall'approfondimento individuale e la sua parola diventa uno specchio dei contenuti della coscienza. [...] Proust ci informa che l'arte [...] ammala: Tolstoj invece voleva guarire, essere più sereno.(67)

Tolstoj è dunque, in questo saggio d'esordio, soprattutto un pretesto per fondare una propria poetica. Va tenuto conto che la rivendicata paternità di Tolstoj non rinvia alla nota posizione lukacsiana sul realismo borghese. Affinati sembra al contrario accostarsi, mediante un'idea di scrittura come prassi didattica, ai sostenitori della centralità dell'etica nell'attività letteraria: tema assai diffuso nella riflessione letteraria occidentale fra fine secolo e anni Zero da Wayne Booth a Nussbaum, da Yehoshua all'ultimo Segre.

In base a tale scelta, dopo Hiroshima e dopo Auschwitz, il narcisismo che a molti sembra implicito nella finzionalità e nei piaceri del testo, appare a Affinati in qualche modo colpevole. Mentre altri prosatori costruiscono la propria identità a partire dal confronto con autori della letteratura nordamericana (come fa Tommaso Pincio in *Lo spazio sfinito*, 2000 reinventando Kerouac o Arthur Miller in destini immaginari), Affinati sembra dunque riconfigurare una propria costellazione paterna a partire da Tolstoj e da Rigoni Stern. Si tratta di "miti personali" che non gli impediscono il dialogo con Sebald, Coetzee, McCarthy e con molti autori più "condivisi" dalla sua generazione, come risulta dalle pagine di *Compagni segreti*(68). Ma si tratta anche di modelli

supremi che fondano una volta per tutte la sua scrittura su una rigorosa costellazione di concetti-chiave come *responsabilità, educazione, testimonianza, pellegrinaggio, memoria, ritorno*, e sulle scelte di ibridazione fra saggio e racconto.

Per il *Dizionario affettivo della lingua italiana* Affinati ha curato infatti la voce *Responsabilità*(69), mentre in numerose interviste rivela insofferenza per il genere romanzo:

Cerco di superare la catalogazione per generi. Sento la convenzionalità del genere romanzesco, che quindi mi lascia un po' insofferente, ma anche il saggio da solo non mi soddisferebbe perché sarebbe troppo razionale e freddo. Il diario da solo sposterebbe troppo l'attenzione su di me. A me piace mischiare, anche quando prevale un genere.(70)

L'alta consapevolezza delle scelte "ibridanti" relative ai generi e dei nessi tra etica, responsabilità e esperienza fanno della poetica di Affinati un cartellino segnaletico esemplare per la definizione di quegli "oggetti non identificati" dominanti negli anni Zero, a cui variamente appartengono anche i testi di Saviano, Albinati, Pascale, Arminio.

Anche per Nicola Lagioia il romanzo metaletterario *Tre sistemi per sbarazzarsi di Tolstoj (senza risparmiare se stessi)* uscito nel 2001 nei giorni dell'attentato alle Torri Gemelle, costituisce l'opera di esordio. Pure in questo caso Tolstoj è un pretesto per mettere a punto, tramite una *finzione*, le coordinate di una poetica. Il punto di vista di Lagioia sui modelli e sulla tradizione, tuttavia, non potrebbe essere più lontano da quello di Affinati. Innanzitutto si tratta di un abbozzo di un romanzo di formazione: forma simbolica della modernità incentrata non sulla paternità, dunque, ma sulla gioventù perennemente insoddisfatta e irrequieta. Chi dice "io" è un giovane protagonista piantato dalla sua ragazza: aspira alla scrittura ma non riesce ad andare oltre le tre pagine, sogna invano il grande romanzo e s'imbatte in Tolstoj. Il grande scrittore, stufo della vita a Jasnaja Poljana, è infatti scappato a Roma e vive in un monolocale sulla Nomentana:

Tolstoj. Questo sì che è un grande romanziere. I piedi ben piantati nella pianura russa. La barba lunghissima. Il fiato grosso di chi ha scritto *Guerra e pace*. Alcune stravaganze dovute alla vecchiaia ma grande robustezza di argomenti nel complesso.(71)

Mentre Affinati onora con solennità la tomba del padre culturale(72), il personaggio di Lagioia finisce per liberarsene con delittuosa, ironica disinvoltura:

Pur di non starmi a sentire Tolstoj si affaccia alla finestra e se ne resta con le braccia sul cornicione a contemplare il panorama urbano. Io non perdo un minuto. Non ci penso due volte. Mi avvicino alle spalle e lo butto di sotto.(73)

Il libro assume la forma di un duello tra il vecchio scrittore, icona suprema della tradizionale capacità delle arti di dare un senso al mondo, e il giovane inconcludente, iconoclasta e situazionista che si muove nella mente, tra codeina e nembrutal, o nello spazio, in auto o in eurostar. Il testo si presenta anche, ironicamente, come un manuale o un prontuario per il buon uso del passato: la ricetta suggerita fin dal titolo consiste nell'abbandonare sulla spiaggia *Guerra e pace* e nel riprenderlo a distanza di ore, lasciando al caso e alla marea il compito di depurare un romanzo altrimenti destinato a non essere letto:

Disponete sul bagnasciuga i sei volumi, uno dopo l'altro, in fila ordinata. Allontanatevi. *Guerra e pace* al tramonto, il mare sullo sfondo... Molto bene. Dovete assicurarvi che nessuno passi nelle prossime ore. Aspettate che sia del tutto buio. Andate via. (...) Tornate sulla spiaggia. Il fiato pesante di whisky, la camicia a brandelli, un occhio pesto, tornate sulla spiaggia. Se tutto è andato bene *Guerra e pace* è ancora lì, sul

bagnasciuga. (...) Noterete che il mare, nel suo casuale movimento, ha fatto un lavoro geniale. (...) Le pagine che i lettori medi non sopportano perché sospenderebbero la narrazione e che perfino la critica ufficiale ritiene “accessorie”, tanto da suggerire di saltarle, soltanto quelle resteranno. (...) Congratulatevi pure con voi stessi. Avete trasformato *Guerra e pace* in un capolavoro filosofico. Avete preferito una vacanza intelligente al più banale turismo sessuale.(74)

Questo atteggiamento ludico e irriverente nei confronti della tradizione, facilmente definibile come postmoderno, è tuttavia solo uno schermo. Lagioia, approfondendo il modulo del *Bildungsroman* ha in seguito prodotto uno dei romanzi generazionali più rilevanti e tragici degli anni Zero (*Riportando tutto a casa*, 2009) non riducibile al postmodernismo e, nelle sue dichiarazioni di poetica, è tutt'altro che incline a confondere letteratura alta e di consumo:

Che lettore mi aspetto? Un appassionato di letteratura, capace magari di non condividere la mia poetica e il mio romanzo ma rimanendo sempre sul territorio comune dell'esperienza letteraria. Sarò un po' snob, ma non considero letteratura i romanzi di Faletti, e quelli di Dan Brown, e quelli per esempio di Ken Follet. Si tratta di comunicazione (o intrattenimento) a mezzo testo scritto, in certi casi anche orchestrata molto bene, e rispettabile per questo. Se *Il codice Da Vinci* è però letteratura, io sono un cretino e Antonio D'Orrico un critico letterario. Attenzione, non potete cavarvela con il semplice fatto che io sia un cretino: dovete prendervi pure D'Orrico.(75)

La poetica, ironicamente esposta in *Tre sistemi per sbarazzarsi di Tolstoj (senza risparmiare se stessi)*, potrebbe essere dunque così sintetizzata:

In fondo non ho fatto altro che essere figlio del mio tempo. Le cosiddette tematiche del postmoderno, più che ricalcate, andrebbero semmai approfondite, indagate con altri mezzi e altri stili, questo sì, ma il campo da gioco rimane lo stesso in cui si muovono Žižek e Baudrillard, DeLillo, Houellebecq, Dick, Easton Ellis e compagnia cantante. Il che non significa non mantenere un ponte, saldissimo, con la tradizione. Da questo punto di vista biasimo la spericolatezza di certe avanguardie. Credo ad esempio a un pannello di riferimento rigidamente shakespeariano per ciò che riguarda la resa artistica dei sentimenti umani. Brama di potere, gelosia, tradimento...siamo abitati dagli stessi demoni di sempre. Ma cosa accade se al posto delle streghe del *Macbeth* ci sono i Teletubbies (...). Insomma, la fine della modernità non è – purtroppo o per fortuna – la fine dell'uomo. E dunque non è la fine del raccontare storie.(76)

Accostare brutalmente la Nomentana a Tolstoj, i Teletubbies a Shakespeare o, come vedremo, il McDonalds a Hiroshima, non produce affatto in Lagioia un effetto di ilare smaterializzazione del passato né colloca la sua scrittura finzionale nei territori dell'intrattenimento e dell'evasione. Al contrario, come è stato scritto, le strutture tipiche del postmodernismo nei suoi libri vengono adibite a contestare, implicitamente, i presupposti stessi della postmodernità(77). Lagioia ritorna infatti sul problema dei padri e dell'eredità culturale nella prefazione(78) a *Nessuna militanza, nessun compiacimento. Poveri esercizi di critica non dovuta* di Antonio Tricomi(79). In questo recente testo egli si pone lo stesso problema da cui prendeva le mosse Affinati (il nichilismo, l'eredità del Novecento) e, sorprendentemente, rilancia la funzione della scrittura e dell'attività intellettuale e il “principio speranza”:

Siamo ancora così ossessivamente interessati a Joyce, a Freud, a Kafka, a Proust, a T.S. Eliot, a Pirandello, a Montale, a Picasso, a Trakl, a Musil, a Stravinskij, a Simone Weil, a Faulkner, persino a certi tardivi modernisti come Malcolm Lowry, perché nelle loro opere è possibile rinvenire un momento di grande verità, generatosi proprio mentre il

mondo imboccava per ben due volte al bivio il sentiero sbagliato (il più rovinoso e tragico possibile). (...) Ci addormentammo sotto il sole di Hiroshima, ci risvegliammo nel frastuono di un McDonald's. (...)

In questo contesto beckettiano si svolge (comicamente, neanche fosse un momento di *Giorni felici* o *Finale di partita*) la nuova polemica tra vecchi e giovani. Qual è il rimprovero che i giovani intellettuali, in Italia, si sono sentiti fare nell'ultimo decennio da chi c'era prima di loro? I padri hanno accusato i figli (...) di aver agito nel vuoto, cioè fuori dai fortini e dalle chiese ormai distrutte (i luoghi che avrebbero dovuto tenerli al riparo dalle bassezze contagiose del mondo dei consumi e dello spettacolo neocapitalistico) che quegli stessi padri non erano riusciti a difendere. (...)

Se però – e qui, nella cronaca della grande mutazione, ci sono finalmente piccole gemme di speranza concreta – si smette per un attimo di considerare il secondo Novecento (le sue illusorie garanzie) come metro di paragone, e si guarda la Storia da una visuale più ampia, ci si rende conto che nessuna speranza è mai perduta, da sempre. (...)

Se Cervantes concepì *Don Chisciotte* in carcere e Antonio Gramsci morì come sappiamo, con quale coraggio annunciamo la fine del mondo portando come prova il crollo del mercato editoriale o la revoca delle nostre tutele sindacali? I tempi sono duri, più di quanto fossero nel passato recente, non più di quanto siano sempre stati, e il nichilismo è come al solito un vicolo cieco e una manifestazione d'arroganza.

Ecco allora, evitando di cadere nel tranello di considerare il mondo nato ieri o l'altro ieri, che l'attività intellettuale torna a mostrarsi necessaria e sempre possibile. Connaturata all'uomo come esigenza e prerogativa di specie. E soprattutto irta di difficoltà. Quelle difficoltà e scomodità che, per circa un quarantennio, ci eravamo stupidamente illusi di aver lasciato fuori dalla porta. (80)

I padri letterari sono additati sia tra i maestri attuali, da DeLillo a Ellis che tra i grandi modernisti, da Kafka a Malcolm Lowry. Ma compaiono anche i saggisti del Novecento, come Simone Weil e Gramsci. Guardando al nesso fra dichiarazioni di poetica e concrete realizzazioni creative, si può notare come Lagioia, reagendo dall'interno a una concezione del letterario come pratica derealizzante, recuperi una fiducia nella narrativa d'invenzione come realtà rappresentata. Ed è, in Lagioia come in Sarchi o in Falco soprattutto la rappresentazione prensile, figurale, dinamica dello spazio mutato, oltre all'invenzione dei personaggi, a costituire uno dei banchi di prova su cui si esercita la forza della scrittura di un'intera generazione, adolescente negli anni Ottanta, che ha consumato la propria "linea d'ombra" giovanile nel passaggio del secolo, in uno dei paesi più corrotti e sfigurati dell'occidente(81).

IV. Poetiche dello spazio

Il cosiddetto *ritorno alla realtà* ha generato un nutrito dibattito, assai rilevante per dar conto delle differenze all'interno del campo delle poetiche(82). Le questioni sollevate implicano una verifica - all'altezza dei problemi del presente - del concetto di *mimesi*. Proprio per tali ragioni, un terreno di confronto tra le idee sulla letteratura e le scritture degli anni Zero può riguardare la rappresentazione dello spazio, elemento mimetico per eccellenza e punto di convergenza di pratiche multidisciplinari e intermediali. Non a caso, Cortellessa ha dedicato molta attenzione(83), nell'introdurre i narratori degli anni Zero, alla nozione foucaultiana di *eterotopie*, nonché a una tradizione esplorativa e spaziale della nostra recente letteratura che va da Zanzotto e Celati fino a nuove prose cartografiche degli anni Zero, fra cui quelle di Falco e di Arminio.

Nell'area umanistica, con interessanti estensioni anche in campo urbanistico e architettonico, sono attive nuove forme di indagine(84): quella geocritica, in particolare, converge sull'idea che i luoghi siano definiti in base alla presenza dei soggetti e delle loro diverse modalità percettive e

discorsive; in particolare il legame tra letteratura e geografia umana è un dato di fatto evidente da tempo per più ragioni:

innanzitutto la letteratura fornisce un complemento alla geografia regionale, in seguito permette di trascrivere l'esperienza dei luoghi e dei loro modi di percezione e infine esprime una critica alla realtà o all'ideologia dominante(85).

Tale prospettiva ha dato vita a esperienze editoriali particolarmente significative e prolifiche: la serie sulle capitali del mondo di Unicopli, *Le città letterarie*, e i numerosi titoli della collana *Contromano* di Laterza dedicata invece al panorama nazionale, per lo più ma non esclusivamente urbano(86). Questo ambito di ricerca riguarda, in modi diversissimi, anche Franco Arminio e Giorgio Falco, non solo nelle loro realizzazioni artistiche (*Terracarne*, 2011 e *Geografia commossa dell'Italia interna*, 2013, e *L'ubicazione del bene*, 2009 e *Condominio Oltremare*, 2014) ma anche nelle riflessioni di poetica.

I due autori sono assai lontani tra loro per origine geografica (irpino il primo - lombardo il secondo), per formazione e per professione (insegnante elementare e "paesologo" l'uno – dapprima impiegato in un'azienda di telecomunicazioni e ora esclusivamente scrittore l'altro), per scelte stilistiche (creaturali e ipocondriaco, incline all'accumulo retorico e alla ridondanza lo stile di Arminio – chirurgico, iperrealistico e essenziale al massimo grado quello di Falco). Se ricostruire la poetica di un autore loquace e poco finzionale come Franco Arminio può risultare piuttosto lineare, in quanto i suoi scritti in prosa offrono generose dichiarazioni in questo senso, per Falco è invece necessaria un'operazione di scandaglio nel "sottobosco" delle sue scritture giornalistiche e dei blog che lo riguardano(87): incline alla fiction, è un esempio piuttosto evidente di reticenza nell'esplicitare i modelli della propria scrittura e il ruolo che vi attribuisce quale chiave di lettura del mondo.

La sua più importante dichiarazione di poetica, per quanto implicita, risulta essere quella compresa nella voce *Laterale* curata per il *Dizionario affettivo della lingua italiana*:

Sono a mio agio quando non sto in quello che è considerato il centro. Preferisco stare defilato, non completamente fuori dal centro ma neppure inglobato. [...] Il *laterale* per me è come un messaggero tra l'immagine centrale e ciò che è marginale, anche sfuocato, ciò che non si vede chiaramente, l'ignoto che sta fuori, sul bordo. Ecco, bordo è un'altra parola che mi piace, però per me implica anche un punto da cui precipitare. Per il momento preferisco *laterale*.(88)

Nel breve testo che dedica al suo concetto di lateralità, Falco fa ricorso anche a un'osservazione del fotografo Guido Guidi secondo il quale il punto di vista da cui si scatta una foto può mutarne radicalmente il significato:

il prete al centro dell'altare rappresenta Dio, ma appena si sposta anche solo di un paio di metri, appena diviene laterale vicino al leggio da cui predica, il prete ritorna uomo. (89)

La poetica della lateralità di Falco, unita all'assunzione di modelli fotografici per lo più di matrice statunitense(90), sembra consistere innanzitutto, dunque, nella predilezione per una prospettiva dislocata, marginale da cui guardare al mondo. È interessante notare come un concetto non dissimile compaia anche in Arminio che in *Chiodi di pane, appunti sul confine*, una delle prose inserite in *Geografia commossa dell'Italia interna*, scrive:

Io vivo di avvistamenti come una sentinella, sono sul bordo, nella mia vita non ho mai frequentato nessun centro. [...] stare sul bordo, omettere il centro, attraversarlo senza fermarsi, c'è un solo centro possibile nella nostra vita, questo centro è la morte, dunque fin quando siamo vivi è solo questione di orlo, di bordo, di confine".(91)

Tuttavia in Arminio il concetto acquisisce valenza diversa: carnale e fisico, in una continua osmosi tra malessere del corpo e agonia dei paesi irpini, la sua scrittura finisce per "svolgere l'autopsia del

paesaggio” e per “redigere nuovi referti”(92); il campo figurale prescelto è di tipo biologico, medico-anatomico:

E il mio paesaggio è un corpo martoriato: penso alla lunga emorragia dell'emigrazione e poi agli improvvisi ribollimenti del cratere, alle faglie che lo attraversano. – scrive Arminio in *Circo dell'ipocondria* - Dal giardino al paesaggio, dal paesaggio al paese, grembo che marcisce senza farmi uscire. Il paese come utero inverso, luogo da cui non si esce, né in forma umana, né come rivolo di sangue. Utero, ossario, recinto dell'apprensione dove una siepe spinosa di pensieri infelici ogni tanto vira e stringe verso l'imbuto dell'angoscia. Abitare il mio paese e abitare il mio corpo a un certo punto sono diventati una cosa sola, un abisso.(93)

Esatta e geometrica risulta invece la lateralità di Falco che attribuisce alla scrittura la capacità, propria del linguaggio fotografico, di ricomporre il caos della vita in una sorta di puzzle ordinato: il campo figurale è, in questo caso, fotografico e visivo. Nella scrittura, come nelle foto cui Falco si ispira, ogni particolare, a prima vista insignificante, concorre a creare il quadro d'insieme finale(94). Si veda, a questo proposito, l'illuminante recensione alla mostra americana del 2009 del fotografo William Eggleston, uno dei preferiti tra i suoi modelli:

Sembra che il fotografo usi l'accetta: oggetti, animali, persone sono spesso tagliate ai bordi, così da rivelare un movimento interno alla composizione, il dinamismo di infiniti angoli possibili. Nelle immagini coesistono tensione e calma, ma lo stato di quiete è sempre qualcosa di provvisorio. [...] William Eggleston ha attraversato l'esistenza cercando un varco nel caos del quotidiano, ha lottato alla ricerca dell'equilibrio preciso tra tensione e calma, e ha trovato il mondo reale – come lui stesso definisce la sua opera – trasformando immagini qualsiasi in qualcosa di molto diverso: un'unica, certa fotografia. Per raggiungere – usando le parole di Robert Adams – un silenzio adeguato.(95)

Nel corso della citata lezione presso la Scuola Galileiana, Falco si è soffermato sulla foto in cui Eggleston fissa in primo piano un triciclo nella Memphis degli anni '60: il giocattolo, proprio per la prospettiva inusuale e sghemba da cui è ritratto, si trasforma in presenza allarmante. La calma suggerita dalla foto – “un silenzio adeguato”, appunto - è in realtà più apparente che reale: chi la guarda si aspetta da un momento all'altro l'irruzione di qualcosa di dirompente. È quello che capita, del resto, in molte pagine della narrativa dello scrittore, laddove l'attenzione al dettaglio, spesso ripreso da una prospettiva insolita, trova un suo significato nel quadro complessivo narrato(96).



Al codice prediletto, corporeo e medico o visivo e fotografico, corrispondono due diverse spazialità cui gli scrittori si rivolgono. Falco rappresenta la pianura padana antropizzata e

cementificata da insediamenti residenziali e industriali, commerciali e vacanzieri(97). È il medesimo non-luogo che, del resto, fa da sfondo anche ad alcune recensioni apparse su *La Repubblica* relative, non a caso, a mostre fotografiche o a libri di fotografie di noti artisti:

L'Italia di Guido Guidi – scrive nel 2011 riguardo la raccolta *A map of Italy* – è l'Italia laterale, rimossa dagli stessi residenti, [...] è la nazione passata dalla civiltà contadina a quella industriale. [...] Possiamo dire che l'opera di Guidi sia la sommatoria di due sottrazioni: gli avanzi del mondo contadino e le scorie del mondo industriale.(98)

E due anni prima aveva scritto, relativamente a una mostra del fotografo Olivo Barbieri che ha ritratto Milano da un elicottero in volo:

Barbieri assegna nuova dignità e significato alla consunzione visiva dei luoghi. Ha fotografato dall'alto la città della videosorveglianza, dei varchi elettronici, dei dissuasori, in cui immagine e linguaggio si saldano in un flusso potente, spettrale.(99)

Arminio, invece, guarda alle larve dei paesi appenninici al confine tra Campania e Basilicata bloccati nella loro premodernità dal terremoto dell'80; è il Sud “dell'osso”, come ama definirlo in contrapposizione a quello “della polpa” rappresentato, a suo dire, da Saviano:

Le cose vere si sentono quando ci spingiamo in un paesaggio non presidiato dagli umani: per questo amo l'Italia senza capannoni e officine, l'Italia che sta nei nidi alti degli Appennini. [...] Basta cercare i margini del nostro mondo, i luoghi sfrangiati, dimessi.(100)

Falco e Arminio, pur partendo da presupposti diversi, rilevano come dato costante insito nello spazio che li circonda un senso di desolazione, di malattia che l'Italia sembra emanare, da qualunque prospettiva la si osservi, “paesologica” o periurbana(101):

il lavoro di Guidi – per Falco – suggerisce una malattia continua, debilitante, che costituisce l'essenza stessa del nostro stesso vivere. Una febbriattola, 37,2 di temperatura, che muta in lievi oscillazioni e smottamenti silenziosi.(102)

La mattina del 5 dicembre 2012 nel paese di Sant'Angelo dei Lombardi ho camminato per un'ora senza incontrare nessuno [...]. – scrive Arminio - Non ho incontrato animali, neppure un cane, un gatto. Un paese muto. Non ho sentito un canto, non ho visto un sorriso, un saluto gentile. Tutto nella mattina di Sant'Angelo si svolge secondo la regola aurea della desolazione che governa l'inverno dei paesi, ma non pensate a qualcosa che si ripete, che rimane fissa. La desolazione che c'era un anno fa o un mese fa aveva qualcosa di diverso. È una frana che si muove lentamente, senza mai fermarsi.(103)

Si noti allora come le metafore prese dal linguaggio specifico del dissesto geologico, *frana* per Arminio/ *smottamento* per Falco, delineino uno sguardo desolato sull'Italia che ha però ancora una volta esiti assai differenti tra i due: lo scrittore di Bisaccia, più incline alla prassi, va sui luoghi, li fotografa, li descrive, anzi li ascrive alla disciplina da lui stesso inventata, la *paesologia*(104), inserendosi nel solco di una consolidata tradizione italiana che fa del reportage una scrittura vivace e aperta alle contraddizioni del presente; in questo senso Iacoli insiste a più riprese sul fortissimo legame che lega l'esperienza di Arminio a quella di Celati, e prima ancora, alla tradizione della narrativa di viaggio di Soldati e Piovene:

Una siffatta convergenza poetica, mediante l'ascolto approfondito dei luoghi minori, mediante l'insistenza su una posizione centrifuga, porta alla luce la disarmonia della

condizione dell'intellettuale rispetto al suo tempo, la valorizzazione della poesia del residuale (un tempo perduto che si sedimenta e tramuta nello spazio, marginale e all'apparenza uniforme, monotono, difficile a cogliersi nella sua specificità), le contraddizioni patenti dell'Italia contemporanea.(105)

La desolazione e lo smottamento fissati sulla pagina di Falco sono invece i prodotti di un'ottica volutamente dislocata, che mira a spostare i punti di osservazione da quelli comuni, a smontare preconetti e a scardinare immagini date per scontate: ancora una volta è un articolo dedicato nel 2011 all'eccentrica fotografa americana Diane Arbus(106) a parlarci di questo aspetto che passa per osmosi anche nella poetica dello scrittore:

[...] ogni buona fotografia è uno strappo, la lacerazione di ciò che ancora non si vede, stupore sommerso dello sguardo. Arbus mostra quello che la produzione – di cose, servizi, merci – nasconde, in attesa dell'abituale – più o meno scintillante – incantesimo. La fotografa crea la sua realtà trasferendo gli stereotipi quotidiani, ritraendo le convenzioni in uno schema differente, in cui proprio l'artificio è cifra stilistica e politica.



Foto di un ebreo gigante, ritratto a casa con i suoi genitori nel Bronx (1970)



Travestito con la sua torta di compleanno (N.Y.C., 1969)

Un analogo “strappo”, una simile “lacerazione” e una non diversa strategia dello sguardo caratterizzano la costruzione narrativa e i montaggi di Falco. Nei sei racconti pubblicati nel luglio del 2009 su “La Repubblica” si ricostruisce la genesi edilizia dell'immaginaria Cortesforza e la ferita inferta al paesaggio dalla costruzione delle “villette geometrili” di cui già dalla fine degli anni Ottanta parlava Celati(107). Ancora più interessante risulta l'inventata Blockburg, stereotipata e convenzionale cittadina bavarese da cui prende le mosse *La gemella H*: specchio riflettente, a livello di rappresentazione spaziale, di quella “zona grigia” con la quale Falco “sloga” i preconetti sui quali si modella una visione banalizzante del nazi-fascismo(108).

La poetica dello spazio dei due autori è attestata anche dalla diversa predilezione per i mezzi di attraversamento del paesaggio(109). Per Arminio appare essenziale l'esperienza del camminare nel cuore dell'Appennino:

Per camminare non mi resta che prendere la macchina fotografica e farmi un giro lontano dalla piazza, nel museo delle porte chiuse che è diventato il mio paese. [...] Nei miei testi continuo a fare l'elogio dell'andare fuori, però anche nei miei giri paesologici di fatto passo molto tempo in macchina. Faccio camminate brevi, spesso mi prende lo sconforto e mi rimetto in moto in cerca di un altro paese.

Insomma, quando si parla di penuria di esperienza, bisogna ricordare che sta diventando impossibile proprio quella fondamentale, del camminare.(110)

Per Falco, invece, l'osservazione del paesaggio dall'auto risulta una modalità privilegiata perché, ancora una volta, laterale; sembra che il finestrino diventi una lente di ingrandimento sui dettagli dello spazio attraversato, che si trasformi nel mitico cannocchiale a gettone della sua infanzia, definito da Cortellessa "accumulatore di tempo"(111):

All'interno dell'ausilio ferreo tarato sulla moneta inserita c'era la possibilità di vedere lo spazio ingigantito, mediato dalla percezione personale e dai soldi, dal punto di vista: insomma, il paesaggio.(112)

Questa modalità di rivolgersi allo spazio circostante si ripete e si potenzia nel corso degli attraversamenti autostradali:

L'autostrada dà l'idea di stare sul bordo, di correre lungo i margini, nonostante il tracciato dell'autostrada sia sempre al centro di qualcosa. Questa finta teorica marginalità, per quanto mi riguarda, è l'aspetto più convincente dell'autostrada. Dislivelli, svincoli, viadotti, gallerie formano un paesaggio in cui «si è passati dal film intimista ai grandi orizzonti del western», secondo Augè.(113)

Anche a Falco non è sconosciuta l'esperienza del camminare corredata in *Condominio Oltremare* dalla fotografia di Sabrina Ragucci(114): con questa operazione i due sembrano rifarsi alla storica collaborazione tra lo scrittore Celati e il fotografo Ghirri messa in atto con *Verso la foce* negli anni '80 e, più di recente, con il documentario *Case sparse- Visioni di case che crollano*(115).

Due diverse tensioni conoscitive e rappresentative animano, dunque, gli autori, che si riallacciano a linee già presenti nella nostra storia letteraria. Falco può richiamare alla mente la nota predilezione per lo sguardo ordinatore di Calvino(116): *Esattezza e Visibilità* sono sezioni delle *Lezioni americane* assai significative in questo senso. Arminio, per contro, evidenzia una consonanza con la poetica carnale di Zanzotto, dal cui testo *Esistere psichicamente* mutua l'espressione "terra-carne", ma al quale lo avvicinano anche alcune prose dedicate al paesaggio veneto, letto secondo la categoria del trauma:

ciò cui oggi si dà il nome di benessere, coincide con l'infierire contro la madre terra e i paesaggi in cui essa si era costituita lungo i milioni di anni: paesaggi in cui essa aveva accettato e accarezzato la presenza umana, scaglionandola lentamente in armonie progressivamente integrate. [...] Resta ferma, insomma, la convinzione che la poesia debba ostinarsi a costituire "il luogo" di un insediamento autenticamente "umano", mantenendo vivo il ricordo di un "tempo" proiettato verso il "futuro semplice" – banale forse, ma necessario - della speranza(117).

Rappresentazione della Pianura o dell' Appennino, poetiche della fotografia o dell'ipocondria, claustrofobia del non-luogo e "umanesimo delle montagne"(118): questi i poli tra cui Falco e Arminio si muovono, attenti entrambi a delineare sulla pagina lo spazio nella sua densità e nei suoi "effetti di realtà". È possibile forse ipotizzare che anche Arminio e Falco, seppure ciascuno

dal proprio specifico “orlo”, dal proprio peculiare “margine”, possano condividere l’explicit de *Il realismo è impossibile*:

Se dovessi trovare, per il realismo come lo intendo, un verbo riassuntivo, indicherei il verbo *sporgersi*.(119)

Conclusioni provvisorie

L’attraversamento del labirinto delle idee sulla letteratura dei prosatori contemporanei permette di delineare, in breve, alcune congetture provvisorie.

Idee e poetiche sono termini che in campo estetico rinviano alla *riflessione*, cioè a una componente razionale presente nell’atto artistico: ciò comporta l’ipotesi che sia ancora una forza attiva della scrittura la presenza di una serie di concetti che guidano l’attività dello scrittore “in rapporto con tutto quel che egli sa del pensiero, delle ideologie, delle credenze, della società”(120). Questa centralità dell’autocoscienza, infatti, non sembra essersi spenta nella contemporaneità, pur assumendo forme pulviscolari: le idee sulla letteratura continuano a modificarsi per le sollecitazioni dei mutamenti del contesto. In tal modo, le poetiche costituiscono un *campo di forze* che, facendo riferimento alla sociologia dei processi culturali di Bourdieu, si potrebbe definire come “capitale simbolico”(121).

Detto ciò, le tensioni, le convergenze e i posizionamenti dei prosatori contemporanei possono essere schematizzati in tre “campi” principali:

1) Le opposizioni fra finzione e non finzione. Se, per molti osservatori “gli scrittori più interessanti, acuti e provocatori scrivono non fiction” e il romanzo oggi è “culturalmente irrilevante”(122), uno sguardo critico meno appiattito sul contemporaneo mostra come i romanzi d’invenzione e l’identificazione romanzesca siano ancora fatti meno periferici di quanto esiga la vulgata corrente. Con Celati di *Finzioni occidentali*, del resto, si possono trattare “verosimile” e “immaginazione” come “tipi di testualità letteraria e sociale” che hanno iniziato a divorziare, come le parole dalle cose, in epoche a noi lontane e decisive per la fondazione del moderno(123). I mutevoli posizionamenti degli scrittori odierni lungo l’ideale scala graduata fra cronaca, realtà e invenzione non costituiscono dunque una “novità” ma il precipitato “ipermoderno” della lunga storia del meticcio dei generi letterari(124).

2) Il rapporto con i modelli e con la tradizione. Oltre il black out del dialogo tra generazioni e dopo il trionfo dell’intertestualità permanente, sembra tornata l’abitudine degli autori a scegliere con consapevolezza dei modelli, a selezionare il proprio canone: non si pensa qui solo al Leopardi di Moresco o al Pasolini di Saviano né tantomeno al Calvino di De Carlo, quanto piuttosto al nuovo rapporto con il modernismo, da Faulkner a Kafka, che circola fra gli scrittori italiani più recenti, congiuntamente a un oscillante canone della contemporaneità (da DeLillo a Houellebecq, da Easton Ellis a Capote, da Sebald a Munro), sempre percorso e attraversato da riferimenti visivi, filmici e mediatici. Va dunque ipotizzata “una persistenza di poetiche moderniste come vera, sebbene discontinua, costante della letteratura dal Novecento a oggi”(125).

3) Il campo della realtà spaziale e territoriale. La riflessione diretta o indiretta sullo spazio, presente in molti autori, rinvia al più generale problema della rappresentazione della realtà, rubricata forse troppo schematicamente come “ritorno al reale”. Il riconoscimento dell’instabilità epistemica del termine “realtà” e la debolezza del “dogma del realismo ingenuo, che postula [...] un’assimilazione diretta (illusoria) tra realtà e finzione”(126) non impediscono tuttavia di parlare anche per gli anni Zero dei codici mediante i quali la letteratura interroga il mondo, e dunque di “nuove realtà e di “nuove finzioni”(127). La ricerca intorno agli “effetti di spazialità”(128) messa in atto dai prosatori contemporanei può essere considerata il banco di prova privilegiato di questa dialettica del realismo(129). La realtà territoriale italiana negli ultimi decenni si presenta infatti come un’entità non più definibile con gli strumenti urbanistici tradizionali. Gli scrittori

contemporanei si sono rivolti in gran numero alla rappresentazione dei nonluoghi italiani, utilizzando sia i fortunati generi nonfanzionali sia il romanzo d'invenzione e consentendo una "dicibilità" di fenomeni urbani e antropologici altrimenti sempre più sfuggenti all'analisi delle stesse discipline predisposte a studiarli.

Morena Marsilio e Emanuele Zinato

Note.

(1) Di questo testo, discusso e pensato da entrambi gli autori, il primo, il terzo e il quinto paragrafo sono di Emanuele Zinato, il secondo e il quarto di Morena Marsilio.

(2) "Non è certo un dato nuovo l'avversione degli autori contemporanei all'istituto della "poetica", invece assai pregiato dalla tradizione del moderno (immagino perché avvertito come ideologico, e in ogni caso vincolante per le proprie scelte a venire); ma mi ha colpito registrare una resistenza così tetragona come quella opposta dai narratori (a fronte di un atteggiamento ben più "aperto", da qualche tempo ormai, dei poeti". A. Cortellessa, *Introduzione a La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero, (1999-2014)*, Roma, L'Orma Editore, 2014, p. 23.

(3) F. Cordelli, *La palude degli scrittori*, in "La Lettura" del "Corriere della Sera", 25 maggio 2014, pp. 10-11. Sul rischio reale di giudizi critici basati su gusti e idiosincrasie personali si veda "Il Verri", n. 35, Ottobre 2007, p. 19, dedicato alla "Bibliodiversità".

(4) Si vedano le risposte di Alfonso Berardinelli e di Christian Raimo, apparse rispettivamente su "Il Foglio" del 01/06/14 <http://www.ilfoglio.it/articoli/v/117645/rubriche/il-critico-con-la-palude-in-testa.htm> e sul blog culturale della casa editrice Minimum Fax <http://www.minimaetmoralia.it/wp/contro-i-polemisti-per-i-mediatori/>.

(5) P. Di Stefano, *La realtà è viva, viva la realtà*, in "La Lettura" del "Corriere della Sera", 21 dicembre 2014, p. 11.

(6) R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero*, Roma, Gaffi Editore, 2014, p. 22.

(7) Cfr. P. Cataldi, *Le idee della letteratura*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1994, p. 186.

(8) "c'è, ad esempio, un'agguerrita pattuglia di scrittori, riuniti per lo più attorno alla rivista "Nuovi Argomenti", ben decisi a inseguire un'idea forte di letteratura come ermeneutica del mondo e della storia. [...] la rivista rappresenta lo spazio forse più rilevante per la sperimentazione di forme diverse di narrativa, che ibridano il romanzo con generi differenti come l'inchiesta, il saggio, o il pamphlet politico" in R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero*, cit., p. 26 e p. 29.

(9) A questo proposito cfr. E. Zinato, *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Roma, Carocci Editore, 2010, p. 13.

(10) L'inchiesta ha suscitato un vivace dibattito ora sintetizzato da M. Ganeri, *Reazioni allergiche al concetto di realtà. Il dibattito intorno al numero 57 di «Allegoria» in Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa contemporanea* a cura di H. Serkowska, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 51-68. Sul ritorno alla realtà va segnalato inoltre il volume *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, a cura di L. Somigli, Roma, Aracne, 2013 che raccoglie gli interventi dell'omonimo convegno canadese tenutosi nel maggio 2010.

(11) *Il corpo e il sangue d'Italia* a cura di Christian Raimo, Roma, Minimum Fax, 2007, p. 6. Sul testo in questione si veda anche l'apprezzamento complessivo di R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero*, cit., p. 70-71.

(12) A. Pascale, *Il responsabile dello stile in Il corpo e il sangue d'Italia*, cit., pp. 52-95.

(13) C. Boscolo – S. Jossa, *Finzioni metastoriche e sguardi politici dalla narrativa contemporanea*, in *Scritture di resistenza. Sguardi politici dalla narrativa italiana contemporanea*, a cura di C. Boscolo – S. Jossa, Roma, Carocci, 2014, pp. 15-28 in cui ci si sofferma su come il fatto di cronaca sia stato rivisitato da G. Genna, *Dies Irae*, Milano, Rizzoli, 2006. La morte di Alfredino Rampi è stata ripresa letterariamente anche in N. Lagioia, *Riportando tutto a casa*, Torino, Einaudi, 2011.

(14) Il testo di Pascale, anche per la presa di distanza da Saviano, ha fatto discutere. Cfr. anche *Responsabilità dello stile*, seminario a cura di A. Cortellessa e A. Pascale tenutosi il 5 marzo 2008 presso la sede romana della casa editrice Laterza nonché l'intervento di Beppe Sebaste al link <http://beppeSebaste.blogspot.it/2008/03/etica-della-prosa-sulla-responsabilit.html>.

(15) Sui temi e sulle prospettive qui affrontati Emanuele Zinato ha presentato di recente alcune possibili linee interpretative cui si rimanda in *Autofinzioni occidentali*, in <http://ricomporreinfranto.com/>. Il blog

segnalato raccoglie inoltre una serie di interventi tenuti presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova nella primavera del 2014 su iniziativa di un gruppo di studenti.

(16) A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 125.

(17) Per quanto concerne la finzionalizzazione diffusa dai media si vedano in particolare A. Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006, pp. 48-56 e D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, pp. 16-20. Qui a p. 15, si legge: "l'indebolimento delle barriere tra realtà e finzione che sta dietro a molte delle poetiche postmoderne, con il suo corredo di *pastiches*, citazioni, ibridazioni, intertestualità forsennate, dissoluzione del soggetto, perdita di profondità. E più in generale quella mescolanza di scetticismo nichilista e di realismo ingenuo che fa da liquido amniotico al senso comune di una società in cui l'immagine del mondo è stata quasi interamente requisita dai mass media." Per l'uso dell'aggettivo "necrofilo", si veda C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998 pp. 17-18.

(18) M. Di Gesù, *Palinsesti del moderno. Canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*, Milano, Franco Angeli, 2005. p. 51.

(19) B. Pischredda, *Modernità del postmoderno*, in "Belfagor", LII, 1997, 5, pp. 580-581.

(20) "Eppure, nella *fiction* (chiamiamola così), l'esibizione dei dati e dei nomi della realtà è a mio giudizio più insistita che nei romanzi di due secoli fa, anche se, per paradosso, la realtà è rubata dal campo del nemico: quello dell'enciclopedia mediatica, agente prima della derealizzazione. E soprattutto, il successo della *non fiction* rivela una rottura di confini che nel postmoderno era impensabile, e che trascina, per citare ancora Aristotele, la poesia nel campo della storiografia." in R. Donnarumma, "La fatica dei concetti. Ipermodernità, postmoderno, realismo" in *Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, Ed. L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero, *Between*, IV, 8 (2014), p. 4 in <http://www.Between-journal.it/>.

(21) Palumbo Mosca, proprio a proposito del principio della sospensione dell'incredulità del lettore, scrive dopo essersi soffermato su alcune opere di non fiction e sui loro tratti costitutivi: "Il luogo comune della *suspension of disbelief* è così ribaltato: il lettore di un testo che gioca, esasperandola, sull'ambiguità di fiction e non-fiction è portato ad *aumentare* la sua incredulità, e non a sospenderla, per continuamente mettere alla prova i diversi *livelli di verità del testo* (documentale, storico, mitico)" R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero*, cit., p. 62.

(22) E. Affinati, *Vita di vita*, Milano, Mondadori, 2014, p. 11.

(23) *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di M. Rizzante, W. Nardon e S. Zangrando, Trento, Università degli Studi di Trento, 2008, p. 19.

(24) Ivi, p. 20.

(25) F. Cordelli, *Lontano dal romanzo*, a cura di M. Raffaelli, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 283-287. La sezione dedicata allo scrittore romano si intitola "Affinati. Campo dell'allegoria guerriera". In particolare a p. 287 si legge: "Perché allora, *Campo del sangue* modifica la nostra scena letteraria? Perché, in modo risoluto, vuole colmare, e di fatto colma, la distanza che separa, dall'azione, quella parola (novecentesca), raffinata, sfibrata, debolissima: ormai sul banco degli imputati."

(26) "Allegoria", n. 57, 2008, p. 11.

(27) Ivi, p. 22.

(28) A. Sarchi, *Verità, realismo, autenticità*, in <http://www.alessandrasarchi.it/>.

(29) 1979, città di Amstetten, capoluogo della Bassa Austria.

Sotto la minaccia della guerra fredda, il cittadino Josef Fritzl ottiene le concessioni edilizie necessarie a costruire un bunker antiatomico nelle fondamenta di casa.

Nel dicembre 1982 viene indagato per lo stupro di due donne, e condannato a diciotto mesi di reclusione. Uscito di prigione completa la costruzione del bunker.

Qualche settimana più tardi vi rinchiuderà sua figlia Elisabeth." P. Sortino, *Elisabeth*, Torino, Einaudi, 2011, p. 3.

(30) P. Sortino, *Avvertenza* in *Elisabeth*, cit.

(31) G. Simonetti, *Il sottosuolo. Su "Elisabeth" di Paolo Sortino (e sul romanzo contemporaneo)* in <http://www.leparoleele cose.it/?p=993>; per il romanzo di Sortino di rimanda anche a R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 120-121.

(32) "A partire da un'analisi dell'esistente, e delle diverse possibilità aperte al genere, mi sono proposto di ragionare sul perché la forma del romanzo ibrido mi sembri oggi quella più auspicabile" R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero*, cit., p. 15. L'intero suo saggio è volto a dimostrare questa tesi di fondo dichiarata fin dalla Premessa dedicando particolare attenzione ai lavori di Pascale, Franchini, Saviano, Affinati.

- (33) M. Covacich, *Prima di sparire*, Torino, Einaudi, 2008.
- (34) M. Italia, *Intervista a Mauro Covacich* in <http://www.arabeschi.it/intervista-a-mauro-covacich/>.
- (35) Sul tasso di saggismo insito nelle autofinzioni di Siti insiste Emanuele Zinato in *Autofinzioni occidentali*: “Se c’è un valore in questo testo è la forza consequenziale dell’argomentazione a tutto campo, cioè una critica della società che oggi viene decretata potentemente desueta: esercitarla vuol dire essere dell’altro secolo, dell’altro millennio, fuori dal mondo. E allora serve una maschera finzionale” in <http://ricomporreinfranto.com/>.
- (36) W. Siti, *Il realismo è impossibile*, Roma, Nottetempo, 2013, pp. 7-15.
- (37) Ivi, p. 76 e pp. 64-65.
- (38) R. Donnarumma, *Il vero e il reale. Testimonianza e documento nella narrativa italiana di oggi* in <http://ricomporreinfranto.com>: “Questi scrittori come Saviano o Langewiesche, non credono minimamente in una realtà oggettiva, ma si può dire che raccontino in maniera molto enfatica un’esperienza soggettiva di una realtà che è già stata messa in forma e ha già avuto una riproduzione discorsiva. Vi è sempre e comunque il filtro del soggetto che si appropria delle cose, e che tenta di strapparle alla derealizzazione”.
- (39) G. Simonetti, *Declino e fine della letteratura “di una volta”. Alcune tendenze del romanzo italiano contemporaneo* in <http://ricomporreinfranto.com>. Tuttavia Simonetti considera i romanzi ibridi, insieme a quelli di genere, come “definitiva resa della letteratura”: “Entrambe rifiutano quello che è invece caratteristica di un’idea “forte” di letteratura, ovvero l’idea che una grande opera letteraria abbia un’identità precisa, autonoma, individuale, che non ha niente a che fare con i “formati”.
- (40) Cfr. F. Muzzioli, *Teoria e radicalità. Una rassegna non rassegnata tra le posizioni letterarie attuali*, in “Moderna”, IV, 1, 2002, pp. 29-44.
- (41) A. Pascale, *Il responsabile dello stile* in *Il corpo e il sangue d’Italia*, cit., p. 75 e ss.
- (42) “Allegoria”, cit., pp. 20-21.
- (43) Cfr. A. Pascale, *Il responsabile dello stile* in *Il corpo e il sangue d’Italia*, cit., pp. 88-90.
- (44) Ivi, p. 81.
- (45) C. De Majo – F. Viola, *Italia 2. Viaggio nel paese che abbiamo inventato*, Roma, Minimum Fax, 2008.
- (46) M. Di Gesu’, *I paralleli. Narratori contemporanei e classici italiani a confronto*, Palermo, Edizioni di Passaggio, 2009, p. 82. Sul testo in questione si sofferma a lungo anche R. Palumbo Mosca, *L’invenzione del vero*, cit., pp. 219-231 in riferimento all’ascendenza del modello statunitense di Forster Wallace.
- (47) Una certa aria di famiglia si respira anche tra critici come A. Casadei, R. Palumbo Mosca, R. Donnarumma, già citati in questa sede. Cfr. anche P. Antonello, *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell’Italia contemporanea*, Milano, Mimesis, 2013. Alla controversa questione del rapporto tra letteratura e politica si propone di dare risposta *Scritture di resistenza*, a cura di C. Boscolo – S. Jossa, cit., p. 10: “da una parte l’idea dell’impegno come rappresentazione della realtà ai fini della sua trasformazione in senso etico e civile; dall’altra l’affermazione di un impegno che sta solo nella prassi della scrittura. Tra questi due poli è oscillata un po’ tutta la produzione letteraria italiana del Novecento: siamo ancora dentro questo paradigma o ne siamo usciti?”.
- (48) Cfr. A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, cit., pp. 107-109. Ma il libro che ha aperto la discussione sull’“impegno postmoderno” è quello di J. Burns, *Fragments of Impegno. Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative. 1980-2000*, Leeds, Northern University Press, 2001.
- (49) A. Cortellessa, *Introduzione a La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero, (1999-2014)*, cit., p. 589.
- (50) Ivi, p. 289.
- (51) “Allegoria”, cit., p. 16.
- (52) “Se da un lato la prima [la letteratura] si configura come un laboratorio in cui si scandiscono i passi alterni del reale e del possibile e in cui si simulano e si sperimentano valori e situazioni, dall’altro lato l’«identificazione-con» (Ricoeur), propria della dialettica del personaggio, non si presenta più come una miseria psicologista, ma come il primo passo della comprensione di una possibilità dell’essere che ci mette sempre in tensione e in questione” E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009, p. 5. Cfr. anche R. Palumbo Mosca, *L’invenzione del vero*, cit., pp. 91-104.
- (53) Cfr. C. Segre, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991.
- (54) I. Giannini, *Intervista a Giorgio Vasta* in <http://www.mangialibri.com/node/5348>.
- (55) R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 156-157.
- (56) A. Cortellessa, *Introduzione a La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero, (1999-2014)*, cit., p. 64.
- (57) R. Palumbo Mosca, *L’invenzione del vero*, cit., p. 219.

- (58) Per la discussione sull'intervento di Luperini, cfr. *Intellettuali, letteratura e potere oggi*, a cura di F. Marchese, Quaderni di Allegoria, 6, 2005. Per il dibattito intorno al cosiddetto "ritorno al reale" cfr. M. Ganeri, *Reazioni allergiche al concetto di realtà. Il dibattito intorno al numero 57 di «Allegoria» in Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, cit., pp. 51-68.
- (59) Cfr. F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Garzanti, Milano, 1986, pp. 9-26.
- (60) G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. La letteratura del nostro secolo in un grande racconto critico*, Milano, Garzanti, 1998, p. 11.
- (61) A. Baricco, *I barbari. Saggio sulla mutazione*, Milano, Fandango, 2006.
- (62) T. Scarpa, *La generazione dei padristi* in <http://www.nazioneindiana.com/2004/02/26/la-generazione-dei-padristi/>.
- (63) E. Affinati, *Veglia d'armi*, Milano, Mondadori, 1998; N. Lagioia, *Tre sistemi per sbarazzarsi di Tolstoj (senza risparmiare se stessi)*, Roma, Minimum Fax, 2001.
- (64) "In questo senso io non invento mai una storia. Ritorno sulle sue ragioni" in *Le ragioni del ritorno: Eraldo Affinati risponde a Massimo Rizzante in Finzione e documento nel romanzo*, cit., p. 14.
- (65) E. Affinati, *Veglia d'armi*, cit., pp. 12-13.
- (66) Basti a questo proposito scorrere l'elenco di scrittori suicidi esibito in *Campo del sangue*.
- (67) Ivi, p.130.
- (68) Cfr. E. Affinati, *Compagni segreti*, Roma, Fandango, 2006.
- (69) "Un tempo avrei avuto timore di questo concetto. La cultura novecentesca mi ha educato a fuggire, a perdersi, ad essere gratuito, arbitrario, senza catene, privo di radici. Solo così sarei riuscito a conoscere una realtà speciale, invisibile alla maggioranza. Ed in virtù di questo privilegio esclusivo, come artista, nel caso in cui avessi commesso un danno, avrei anche potuto non pagare il prezzo del risarcimento. La storia del ventesimo secolo ha espresso, ai miei occhi, un severo monito nei confronti di tale poetica. Con gli anni ho compreso che la responsabilità non è un animale feroce, ma il nostro limite; tutti ne abbiamo uno: se non lo accettiamo, trovando lì e non altrove, la vera libertà, saremo infelici. In particolare sento di essere responsabile della parola scritta e orale perché, oltre ad aver pubblicato libri, sono anche insegnante" in *Dizionario affettivo della lingua italiana*, a cura di M. B. Bianchi con la collaborazione di G. Vasta, Roma, Fandango, 2008, p.163.
- (70) C. Mazza Galanti, *Intervista a Affinati* in <http://www.minimaetmoralia.it/wp/intervista-a-eraldo-affinati/>.
- (71) N. Lagioia, *Tre sistemi per sbarazzarsi di Tolstoj (senza risparmiare se stessi)*, cit., p. 11.
- (72) Cfr. E. Affinati, *Compagni segreti*, cit., pp. 239 -242.
- (73) N. Lagioia, *Tre sistemi per sbarazzarsi di Tolstoj (senza risparmiare se stessi)*, cit., p. 99.
- (74) Ivi, pp.51-52.
- (75) T. Scarpa, *Occidente per principianti è un capolavoro* in <http://www.nazioneindiana.com/2004/10/25/occidente-per-principianti-e-un-capolavoro/>. Si tratta di una conversazione tra Scarpa e Lagioia sul libro di quest'ultimo, allora appena pubblicato.
- (76) A. Casadei, *Occidente per principianti di Nicola Lagioia: da Bari a Roma all'Italia al mondo*, in "Italianistica", XXXVI, 1-2, Gennaio-Agosto 2007, p. 257.
- (77) A. Cortellessa, *Introduzione a La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero, (1999-2014)*, cit., p. 197.
- (78) N. Lagioia, *I tempi migliori (i tempi peggiori)* in <http://www.leparoleelecose.it/?p=16149>.
- (79) A. Tricomi, *Nessuna militanza, nessun compiacimento. Poveri esercizi di critica non dovuta*, Giulianova (Te), Gallad edizioni, 2014.
- (80) N. Lagioia, *I tempi migliori (i tempi peggiori)* in <http://www.leparoleelecose.it/?p=16149>.
- (81) "Se conoscesse la geografia cittadina, se solo non avesse passato tutta l'infanzia in un incubatoio fatto di abitazioni signorili e associazioni filantropiche, concluderebbe che lo Sghigno imbecca il lungomare verso San Giorgio oppure si muove in direzione di Japigia. Invece pensa solo: *Per di qua o per di là*. Così, camminando sotto il sole di maggio, scopre che il suo mondo rappresenta un'infinitesima porzione di quell'aperta vastità cittadina che è Bari negli anni ottanta." N. Lagioia, *Riportando tutto a casa*, Einaudi, Torino, 2009, pp. 101-102.
- (82) Cfr. M. Ganeri, *Reazioni allergiche al concetto di realtà. Il dibattito intorno al numero 57 di «Allegoria» in Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa contemporanea*, cit., pp. 51-68.
- (83) A. Cortellessa, *Introduzione a La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero, (1999-2014)*, cit., pp. 46-58.

- (84) Cfr. «Moderna», *Letteratura e spazio*, IX, 1/ 2007; G. Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008; G. Alfano, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, Napoli, Liguori, 2010; F. La Porta, *Uno sguardo sulla città. Gli scrittori italiani contemporanei e i loro luoghi*, Roma, Donzelli, 2010; M. Mininni, *Approssimazioni alla città. Urbano, rurale, ecologia*, Roma, Donzelli, 2013; *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, a cura di F. Sorrentino, Roma, Armando, 2010; F. Marocco – M. Mininni, *Nuovi strumenti (fenomenologici) per la rigenerazione urbana: l'apporto del racconto e del romanzo nel progetto dello spazio perturbano* in "Planum. The Journal of Urbanism, n.27, vol.2/2013, pp 180-186; *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa contemporanea*, a cura di D. Papotti e F. Tomasi, Bruxelles, P.I.E. Lang, 2014.
- (85) B. Westphal, *Geocritica. Reale finzione spazio*, Roma, Armando, 2009, p. 50.
- (86) D. Papotti, *Racconti di città: strategie di interpretazione urbana nella collana «Contromano»* in *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa contemporanea*, cit., pp. 35-57.
- (87) Particolarmente utile, dunque, è la consultazione degli articoli - scritti dal 2009 - pubblicati su *La Repubblica* e elencati nel suo blog *Linea bianca – Giorgio Falco* <https://linea.wordpress.com/> e i contenuti dell'incontro che si è svolto presso la Scuola Galileiana dell'Università di Padova nel novembre 2014 nell'ambito di un ciclo di appuntamenti con gli autori dal titolo *L'ombra lunga del genere*. Oltre al blog di Falco, si può consultare anche quello di Sabrina Ragucci al link <http://sabrinaragucci.wordpress.com/>.
- (88) *Dizionario affettivo della lingua italiana*, cit., pp. 110-111.
- (89) Ivi, p. 111.
- (90) F. Tomasi, *Immagini della megalopoli padana ne L'ubicazione del bene di Giorgio Falco* in *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa contemporanea*, cit., p. 96.
- (91) F. Arminio, *Geografia commossa dell'Italia interna*, Milano - Torino, Mondadori, 2013, pp. 7-8.
- (92) F. Arminio, *Viaggio nel cratere*, Milano, Sironi, 2003 p. 14.
- (93) F. Arminio, *Vento forte tra Macedonia e Candela*, Bari, Laterza, 2008, p. 102.
- (94) Per esemplificare questa metodologia e questo obiettivo della sua scrittura, nel corso della lezione alla Scuola Galileiana Falco ha fatto riferimento al racconto dell'*Ubicazione del bene* "La gente è più forte di tutti". Si rimanda inoltre ancora a F. Tomasi, *Immagini della megalopoli padana ne L'ubicazione del bene di Giorgio Falco* in *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa contemporanea* cit., pp. 96-98.
- (95) "Egglestone ha scattato quell'immagine quasi da sdraiato, dal punto di vista di un insetto, così il triciclo del bambino – come molti altri oggetti del nostro quotidiano – è diventato qualcosa di spaventoso, inquietante, per nulla innocente, e il cielo grigio è parso assorbire meglio il manubrio arrugginito, mentre sullo sfondo un'auto parcheggiata sotto il patio osservava muta la scena, e lateralmente, la parte posteriore di un'altra auto sembrava volesse aggiungere qualcosa.": <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/08/26/william-eggleston-lo-sguardo-democratico-dell-america.html>.
- (96) "L'allegoria sulla quale si apre *Un altro ancora* di Giorgio Falco esemplifica a meraviglia la concretezza con cui il trattamento degli *spazi altri*, nei nostri migliori narratori, condensa in un *tempo materiale* quella maledetta, forse salvifica *indeterminatezza del mondo*. Il cannocchiale a gettone, scrostato ruvido antigrazioso, si rivela un vero e proprio *accumulatore di tempo* – come altri oggetti sui quali si fissa catatonico lo sguardo del narratore nell'*Ubicazione del bene* – proprio in quanto avvicina lo spazio lontano e allontana quello prossimo." A. Cortellessa, *Introduzione a La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero, (1999-2014)*, cit., p. 60.
- (97) B. Secchi, *Tra letteratura e urbanistica*, Pordenone, Giavedoni Editore, 2011, pp. 16-17: "La crisi si è consumata, l'impresa tessile fondata due o tre generazioni prima non esiste più. Ciò che resta è il grande rimpianto di quel mondo e la rabbia per le politiche insipienti che l'hanno distrutto o non si sono preoccupate di aiutarlo a salvarsi. [...] È il popolo della "città diffusa", che la cultura piccolo borghese di molti miei colleghi urbanisti è stata incapace di capire, fermandosi a un giudizio banalmente estetico della città che si veniva formando in Veneto, in Brianza, lungo la costa adriatica".
- (98) <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/08/09/se-garage-fienili-raccontano-italia.html>. In *Condominio Oltremare*, del resto, Falco rappresenta proprio la somma di queste due sottrazioni, fermo restando che l'industria cui egli fa riferimento è quella delle vacanze negli anni del boom. Si veda in particolare G. Falco – S. Ragucci, *Condominio Oltremare*, Roma, L'Orma Editore, 2014,

pp. 20-24.

(99) <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/10/24/fotografie-autore-dal-cielo-sopra-milano.html>. Per avere un'idea del tipo di foto realizzate da Barbieri si può consultare il sito: http://mag.sky.it/mag/arts/photogallery/2009/11/03/olivo_barbieri.html#5.

(100) F. Arminio, *Geografia commossa dell'Italia interna*, cit., p. 33. Ma tutte le sezioni di *Terracarne* sono di gran lunga eloquenti in questo senso. Di questo testo si segnala in particolare la sezione dal titolo "Vocabolario", nella quale Arminio ci offre alcuni dei lemmi più significativi della sua visione del mondo (*Appennino, Bar, Contadino, Desolazione, Emigranti, File, Geografia, H, Irpinia, Luoghi, Morti, Neve, Ozio, Piazza, Qui, Rancore, Silenzio, Terra, Urbanistica, Vecchi, Zappa*): F. Arminio, *Terracarne*, Milano, Mondadori, 2011, pp. 161-172.

(101) Il *periurbano* viene definito come lo spazio più dinamico dell'urbanistica perché è la zona al limite tra città e campagna, che non è più città e non è ancora campagna. È senza dubbio la meno "progettata" e ordinata ma è, dal punto di vista letterario, una forte calamita di storie, tanto più nel panorama delle scritture contemporanee. Si veda a questo proposito l'articolo F. Marocco – M. Mininni, *Nuovi strumenti (fenomenologici) per la rigenerazione urbana: l'apporto del racconto e del romanzo nel progetto dello spazio perturbano*, cit.

(102) <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/08/09/se-garage-fienili-raccontano-italia.html>.

(103) F. Arminio, *Geografia commossa dell'Italia interna*, cit., p. 108. Ma l'incipit stesso di questa raccolta di prose è significativo a questo proposito; si veda a p. 3: "E allora la ricognizione dei luoghi è il frutto di uno spostamento d'attenzione, dal sintomo del corpo al sintomo del luogo, dall'ipocondria alla desolazione".

(104) Il termine *paesologia* è quello che Arminio sceglie per dare il suo contributo al *Dizionario affettiva della lingua italiana*, cit., p. 150: "La parola che amo di più è una parola da me inventata: paesologia. Indica lo studio dei paesi, una sorta di etnologia soggettiva, più vicina alla poesia che alla sociologia. Mi rendo conto che si tratta di una definizione assai vaga. Potrei anche dire che la paesologia è una forma di attenzione per i paesi come sono adesso. E con questo posso anche indicare una parola come "attenzione" presente nel vocabolario e nella mia mente, almeno quando scrivo".

(105) G. Iacoli, *L'invenzione della "paesologia"*. *Franco Arminio e le nuove zone del racconto in Italia*, in "Compar(a)ison.", Nouveaux Territoires, Bruxelles, P. Lang, 1/ 2008 pp. 78-80.

(106) "Arbus è celebre per i ritratti delle persone ai margini della società: nani, freaks, disabili, travestiti. artisti di circhi periferici, mangiatori di lamette, il gigante Eddi Carmel, alto quasi due metri e mezzo per duecentocinquanta chili" in <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/12/20/se-la-fotografia-diventa-politica.html>.

(107) "Già dalla seconda metà degli anni Ottanta, lo sviluppo immobiliare di Cortesforza ha coinciso con la migrazione da Trezzano sul Naviglio, Corsico, Cesano Boscone, Buccinasco. Cortesforza ha perso la sua natura rurale per trasformarsi in un suburbio residenziale a diciotto chilometri da Milano. Molti terreni agricoli della famiglia Cairoli sono diventati edificabili negli ultimi venticinque anni." in <http://milano.repubblica.it/dettaglio/come-cortesforza-e-diventata-cio-che-e/1680124>. Si confronti con il seguente brano di Celati: "Sopra l'argine comprensorio in direzione di Pieve d'Olmi, dalla strada sopraelevata vedo molte vecchie corti abbandonate. Sono gruppi di costruzioni a quadrato con cortile interno e ingresso ad arco, dove la linea dei tetti a volte culmina nella guglia d'una chiesetta incorporata nella corte. Ho sbirciato in un paio di quei cortili, c'erano strumenti agricoli abbandonati e paglia per terra. Gli abitanti delle corti sono andati tutti a vivere in quelle villette geometrili sparse nelle campagne, e il bestiame è stato traslocato in grandi capannoni industriali" G. Celati, *Verso la foce*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 32.

(108) Cfr. Cortellessa, *Introduzione a La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero, (1999-2014)*, cit., p. 53.

(109) Nell'introduzione al suo saggio su letteratura e geografia, Alfano si sofferma su come sia mutata la percezione dello spazio in letteratura passando dalla prospettiva fissa e centrale con cui si guardava al paesaggio, tipica del mondo antico, a una mobile e veloce, caratterizzante la modernità: "Al dominio dello sguardo stabile e centrale si contrappone uno sguardo mobile, che trascorre liberamente tra gli oggetti che gli si offrono durante lo spostamento. Tutto può diventare meritevole di attenzione, ogni cosa può presentare spunti per una riflessione" in G. Alfano, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, cit., pp. 26-27.

(110) F. Arminio, *Geografia commossa dell'Italia interna*, cit., pp.34-35. Cfr. anche R. Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero*, cit., pp. 135-136.

- (111) A. Cortellessa, *Introduzione a La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero, (1999-2014)*, cit., p. 60, già ripresa in nota 14.
- (112) Si veda la trasposizione in termini narrativi dell'esperienza nel racconto inserito ne *L'ubicazione del bene* "Un altro ancora". L'articolo è stato redatto nel 2013 per tracciare una panoramica sui rapporti tra scrittori e paesaggio italiano: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2013/01/06/sguardi-italiani-dalle-foto-di-ghirri-alla.html>.
- (113) <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/03/27/che-cosa-raccontano-le-nostre-autostrade.html>: si tratta di una recensione del 2012 al libro *Il paesaggio dell'autostrada italiana*, commissionato da Autostrade per l'Italia. "Il finestrino è infatti uno schermo tra soggetto e oggetto dal carattere del tutto nuovo, se è vero che sulla sua superficie s'incontrano la *vista* sul mondo esterno e la proiezione dello sguardo stesso. I due estremi della conoscenza vengono così ad aderire e anzi a sovrapporsi, a confondersi, e la soggettività diviene puro divenire: scorrimento." scrive G. Alfano, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, cit, p. 53.
- (114) G. Falco – S. Ragucci, *Condominio Oltremare*, cit. Si veda anche nel blog di Ragucci il reportage fotografico da lei stessa commentato effettuato a L'Aquila tra settembre e ottobre 2013 nel quale si legge: "Nell'ottobre del 2013 con lo scrittore Giorgio Falco siamo andati alla *nuova città dell'Aquila*. Giorgio Falco, in quei giorni, non è voluto entrare nel centro storico ancora distrutto, nemmeno ha voluto lambirlo. In effetti, il centro della città è sembrato non avere necessità di alcuna relazione con l'esterno, una chiusura incondizionata che esclude l'ambiente circostante, in una posizione insulare, appunto." in <http://www.doppiozero.com/materiali/clic/laquila-d-abord-l-bord>.
- (115) <http://www.doppiozero.com/materiali/parole/condominio-oltremare-0>. Su questa collaborazione si veda anche quanto ne scrive Falco nell'articolo già citato *Sguardi italiani, dalle foto di Ghirri alla paesologia*.
- (116) M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 2006.
- (117) A. Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giancotti, Milano, Bompiani, 2013, pp. 152-153. "C'è una circolarità di relazioni, secondo Zanzotto, tra il paesaggio e l'uomo; il paesaggio influisce sulla formazione dell'individuo, e a sua volta l'individuo influisce sul paesaggio rivedendolo attraverso il filtro dell'emozione e dell'idea che ne ha elaborato", scrive il curatore nell'*Introduzione* p. 18.
- (118) F. Arminio, *Geografia commossa dell'Italia interna*, cit., pp. 21-23.
- (119) W. Siti, *Il realismo è l'impossibile*, cit., p. 79.
- (120) F. Fortini, *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 318
- (121) Cfr. P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2005.
- (122) "For better or for worse, the greatest storytellers of our time are the nonfiction writers": L. Siegel, *Where have all the Mailers gone?* in <http://observer.com/2010/06/where-have-all-the-mailers-gone/>. Fin dal titolo -la cui trasposizione italiana potrebbe equivalere a "Dove sono andati a finire i Camillieri del nostro tempo?" - si richiama l'idea che gli scrittori di fiction siano ormai spariti dalla scena: Norman Mailer è infatti un noto narratore americano.
- (123) G. Celati, *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 15-16.
- (124) Si può affermare che i generi letterari costituiscono un campo di forze attraversato incessantemente da ibridismi o da contaminazioni. P. Bagni, *Il campo di forze dei generi*, in *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione*, a cura di A. Sportelli, Roma - Bari, Laterza, 2001, pp. 3-9.
- (125) R. Donnarumma, "La fatica dei concetti. Ipermodernità, postmoderno, realismo" cit., p. 9 <http://www.Between-journal.it/>.
- (126) F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, Torino, Einaudi, 2007, p. 303.
- (127) Ivi, p. 247 e p. 281.
- (128) S. Cavicchioli, *Spazio, descrizione, effetto di realtà*, in Flavio Sorrentino (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, cit., pp. 19-38.
- (129) F. Bertoni, *Realismo e letteratura*, cit., p. 303.

«LIRISMO A PARTE»: SITI TRA LIRISMO E REALISMO

1. Si potrebbe partire con il rilevare l'esistenza di una dimensione preterintenzionale delle poetiche. In altre parole, si può dire che esistono, nella produzione dei singoli autori, fenomeni estetici dotati di una certa ricorsività, tali da rivelare una sorta di intenzionalità magari non organizzata secondo modi del tutto coerenti o secondo formulazioni esplicite di poetica, ma sufficienti a rivelare presupposti ideologico-formali di poetica. Una simile preterintenzionalità, che non può non avere una propria struttura storica determinata socialmente, nell'attuale congiuntura pare rivelarsi con particolare evidenza in relazione al concetto di lirismo narrativo: uno degli elementi che, sotto forma di rimosso e di ritorno del rimosso (e quindi secondo una dinamica in qualche modo già *lato sensu* narrativa), più e meglio denota, oggi, un uso non sempre consapevole, all'interno delle poetiche narrative, ma rivelativo di posture ideologiche e perfino politiche.

La mancata problematizzazione del lirismo in narrativa sembra corrispondere all'adozione irriflessa di un istituto avvertito come canonico (e, in questo senso, al tempo stesso canonizzante). Un uso massiccio (o non pienamente consapevole) del lirismo, nella narrativa italiana midcult, è cosa evidente, spesso, a semplice apertura di libro: da Niffoi a Avallone, passando per Baricco e Giordano, numerosi autori adottano moduli stilistici lirici, riconducibili, entro certi limiti, a una sorta di poetese.

Si leggano i seguenti passaggi tratti da *Nessuno si salva da solo*, di Margaret Mazzantini: «A innamorarsi non ci pensa. L'amore è morto. La costruzione dell'amore, partendo dalla saliva per arrivare all'impossibile. Sono caduti dalla roccia più alta lui e Delia, e sotto l'acqua era poca. Si guardano e non sanno se resteranno immobilizzati a vita, in sedia a rotelle spinti da qualche buon cuore, o soltanto claudicanti. Certo è stato un bel salto. Cazzo come ci credevano, di trovarsi sotto un oceano sterminato, tutto per loro»(1). Poco oltre: «La ragazza aspetta. Ha un bel seno duro che respira sotto la canottiera nera con le spalline sottili. Delia ha pena di quella ragazza che respira nel suo corpo, e che ancora deve andare a caccia di un senso. E non potrà che raccogliere bucce»(2). Ora, perché Mazzantini scrive narrativa con tanto spreco di abbondanza figurale? Di questo romanzo in terza persona, in cui la focalizzazione verte su due personaggi di sposi giunti al termine della propria storia d'amore, è evidente da subito il sostanziale monolinguisimo del libro. Un lirismo così insistito non è affatto una forma di apertura verso la bivolità; la figuratività onnipresente, la rappresentazione orientata pateticamente, riflettono sui personaggi il mondo etico dell'autore; altrimenti detto, sembrano più un epifenomeno dell'astanza dell'autore al suo libro che non un elemento funzionale narrativamente del libro stesso(3) (tenuto conto, banalmente, che il testo è centrato su un narratore esterno).

La funzione che dunque riveste questo lirismo è in primo luogo una funzione di nobilitazione e impreziosimento stilistico puramente distintiva della voce autoriale (finalizzata insomma a guadagnare i propri quarti di nobiltà culturale)(4). Si direbbe lukácsianamente che, se il romanzo è ancora, a livello formale e strutturale, sostanzialmente quello che era sessant'anni fa e più, cioè una ricerca degradata di valori autentici in un mondo abitato dall'inautentico, sia solo la voce autoriale a poter conoscere ciò che sia l'autentico, e lo indichi ai lettori attraverso questo gergo dell'autenticità che è il lirismo. Dal canto loro i personaggi perdono di vista tutto ciò che è valore autentico, fino all'epilogo, in cui la confessione di un anziano mostra loro il luogo dell'autenticità: luogo dell'autenticità che è però ancora una volta pietistica proiezione autoriale. L'autore, attraverso la gratuità della dimensione estetica, tende a mostrare il riscatto della dimensione etica dei personaggi: in una sorta però di paradossale risposta, finisce per costituire sé stesso come quell'individuo problematico che un tempo era rappresentato dal personaggio. Di fronte alla dimensione della disgregazione e dell'atomismo sociale, pur apertamente tematizzata all'interno del libro, ciò che l'inconscio politico del romanzo gli oppone è in realtà una forma esasperata di individualismo autoriale.

Ora, a questo tipo di lirismo, si può accostare un uso di questa configurazione discorsiva più avvertito e consapevolmente funzionale? Prima di dare una risposta a questa domanda è opportuno cercare di definire cosa sia il lirismo narrativo e sbizzare alcune linee di una sua possibile storia.

2. In riferimento alla narrativa, lirismo è, anzitutto, una categoria estetica, così come lirico è un predicato estetico. Oggetto di una formalizzazione concettuale ben più approfondita in Francia che non in Italia, si può definire il lirismo, d'accordo con Antonio Rodriguez(5), un patto tra autore e lettore. Questo patto è basato su una serie di segnali testuali organizzati in una configurazione discorsiva che consiste in una particolare concentrazione nel testo di marche di soggettività appartenenti alla dimensione dell'affettività o alla sfera della percezione (da intendersi come una sorta di affettività non connotata), presentate in situazione di stasi descrittiva. Si può aggiungere che il lirismo, così descritto, risulta essere una configurazione discorsiva che svolge un ruolo di autenticazione testuale, fornendo al lettore supporto ideologico nell'identificazione delle regole di funzionamento del testo al suo interno, del suo rapporto con la dimensione intertestuale e extratestuale: il tutto a suon di strategie retoriche ed enunciative (di cui normalmente il lettore dovrebbe percepire una parentela con la poesia lirica).

Lo sfruttamento della dimensione patemica del linguaggio e della rappresentazione ha luogo soprattutto facendo aggio sulla visualità e sulla descrizione, in particolare dello spazio: dando vita a veri e propri spazi emozionali. Il lirismo è per certi aspetti l'equivalente di ciò che in fenomenologia viene definito atmosfericità(6) (le atmosfere finendo per costituire anche una giustificazione empirica alla sovrabbondanza di lirismo, la cui funzione è invece puramente letteraria, nel romanzo contemporaneo); gli spazi percepiti vengono infatti descritti secondo un'intonazione emotiva varia e difforme, che il lettore può ben decodificare. Il predominio della visualità o, in ogni caso, della sfera percettiva, nelle parti testuali che denotano una configurazione discorsiva lirica, non può essere casuale; e si può ritenere che, effettivamente, il lirismo sia una configurazione discorsiva propedeutica a attivare forme di immedesimazione/identificazione e quindi a predisporre risposte empatiche (se non addirittura simpatetiche) da parte del lettore(7). Se è vero infatti che è riconosciuta la capacità di ciò che è finzionale di produrre risposte empatiche, si può credere che simili risposte da parte dei lettori siano favorite per certi versi dalla diretta espressione dell'emotività, dall'altra da particolari aspetti della focalizzazione: per cui talune espressioni liriche, anche quando è evidente (come in Mazzantini) che provengono dalla parola dell'autore, si riverberano evidentemente, mentre contribuiscono a creare atmosfera, su quei particolari simulacri che sono i personaggi, producendo momenti di adesione etica. Dato che un'atmosfera è una percezione (principalmente spaziale) polarizzata emotivamente, in questo senso, anche il lirismo, questa configurazione discorsiva, potrebbe essere definito un dispositivo di polarizzazione etico-emotiva, o, più brevemente, empatica, della testualità (in questo caso narrativa).

3. È evidente che un simile dispositivo ha anche, in narrativa, una storia, di cui qui si fornirà un limitatissimo *specimen*. Da un massimo di legittimità letteraria negli anni Trenta a un declino apparentemente inesorabile nell'attualità, il significato del termine *lirismo* comprende accezioni anche francamente svalutative. Ma c'è stato un tempo in cui il lirismo ha svolto una funzione rilevante e di alto rango nella produzione narrativa italiana. Elio Vittorini, in particolare, parrebbe aver adottato il lirismo in una chiave in un certo senso etico-politica, o meglio, di autenticazione etico-politica del testo narrativo.

Nella lettera dal titolo *Politica e cultura*, indirizzata, su «Il Politecnico», a Togliatti(8), Vittorini isola da un lato il fenomeno negativo del «lirismo di partito», ma dall'altro, individua in Majakovskij un esempio di autore superiore alla media proprio in quanto lirico, a riprova di una tematizzazione esplicita della questione del lirismo. È *Conversazione in Sicilia* l'esperimento di lirismo narrativo vittoriniano più canonico (anche nel senso di un canone scolastico). Ora, l'uso di una figura di eroe problematico, in *Conversazione in Sicilia* è direttamente connesso con una serie ingente di veri e propri effetti di straniamento (nel senso brechtiano del *Verfremdungseffekt*).

Questi effetti di straniamento, il lirismo li disciplina, organizza, e giustifica per buona parte. L'impreziosimento lirico serve insomma, all'interno del testo, a "naturalizzare" gli effetti di straniamento: l'apparentamento con la dimensione della poesia fornisce una giustificazione per ciò che potrebbe, apparentemente, rompere il patto di verosimiglianza con il lettore; il lirismo dovrebbe quindi servire a salvaguardare la sospensione dell'incredulità(9).

È probabile che la morte (momentanea) di questa forma di lirismo narrativo sia stata decretata, per lo meno in buona parte, dall'insorgenza sulla scena della letteratura, delle istanze poetologiche legate al Gruppo 63. Fausto Curi ha individuato tra gli elementi portanti della proposta letteraria del Gruppo 63 il «rifiuto del lirismo, del sublime, del patetico»(10).

Nel 1966, Sanguineti, che introduce per la NUE – un'edizione che dovrebbe sancire pubblicamente l'entrata di un'opera in un canone – *Conversazione in Sicilia*, apre una riflessione sulla antinomia tra lirismo e narratività e definisce questa come la «contraddizione che la storia degli stili proponeva come centrale ai suoi [di Vittorini] giorni»(11). Storicizzando dunque l'esperienza di Vittorini come qualcosa di efficace e funzionale, ma irrimediabilmente legato a un'altra stagione, Sanguineti individuava nel rapporto tra lirismo e narrativa una vera e propria antinomia, centrale ai tempi di *Conversazione in Sicilia*. Che ne è oggi di quella vecchia e superata(?) antinomia?

4. Se c'è un narratore che al giorno d'oggi si è rapportato alla questione del lirismo con un alto grado di consapevolezza, quello è senz'altro Walter Siti(12). Sia come critico letterario, sia come autore di testi di poetica, sia come romanziere, non ha mancato di interrogarsi sulla funzione del lirismo, e ha fornito veri esempi di lirismo narrativo, sovente dialettizzati o valorizzati secondo una prospettiva metatestuale. Pur mancando una esplicita riflessione sul lirismo narrativo, gli indizi sparsi nei suoi libri (sia di critica sia finzionali), sono più che sufficienti per intravedere e delineare una riflessione pressoché organica.

Studio di Pasolini (i cui romanzi – salvo *Petrolino* – mostrano cospicui esempi di lirismo narrativo), ma anche della neoavanguardia, Siti, già nel lontano 1972, scrive: «Dalla disgregazione nasce il lirismo e dal lirismo nasce la verità»(13). È, ancora una volta, il vecchio rapporto tra lirismo e verità: il lirismo sembrerebbe fornire un'etica dell'espressione verbale tale da consentire, all'interno della testualità finzionale, la naturalizzazione di una verità extratestuale, solitamente da situarsi in un ordine sociale, o metafisico, o morale. Ma sono sufficienti pochi anni, e il lirismo, per Siti, da ricettacolo dell'autenticità comincia a mostrare i segni della vecchiaia, con il rischio di uscire dal campo della legittimità letteraria: «un percorso dal paesaggio all'anima alla musica che non difficilmente potrebbe essere riassunto con una vecchia parola, *lirismo*»(14). Il lirismo non è più la malattia infantile della testualità narrativa che ingenuamente crede di potergli affidare le proprie aspirazioni gnoseologiche di conoscenza del vero e quelle antropologiche di edificazione morale, ma, al contrario, una vecchia parola, uno strumento ormai desueto.

Una vecchia parola che, tuttavia, continua a mantenere un proprio senso residuo, soprattutto nella misura in cui il fenomeno del lirismo continua a ripresentarsi. In un passaggio di *Il realismo è l'impossibile*, Siti cita un frammento descrittivo di Ety Hillesum, chiosando: «Lirismo in fuga, ma anche paradossale realismo di un attimo, perché lei c'era (e noi no)»(15). Il lirismo – in fuga, cioè che presuppone una forma di abbandono – si lega quindi a doppio filo al realismo, ma ponendosi nei suoi confronti quasi come una sorta di sua antitesi dialettica: il «ma anche» sembra far supporre che, nel percorso quarantennale che separa il saggio su Pasolini da *Il realismo è l'impossibile*, il lirismo si sia trasformato nell'esatto contrario di un effetto testuale produttore di verità. Se il lirismo non nega la sostanza realistica del racconto è infatti per il valore testimoniale e auratico che la parola di Hillesum possiede. Il lirismo è in questo caso solo paradossalmente realistico, e proprio in questo senso è vero realismo, in quanto, come tutto il libro pare sostenere, «il realismo [...] è l'anti-abitudine: è il leggero strappo, il particolare inaspettato, che apre uno squarcio nella nostra stereotipia mentale»(16), mentre «il verosimile è l'irrealtà»(17). Insomma, se il realismo consiste nel superamento dell'orizzonte mentale d'attesa del lettore (per ricostituire un nuovo orizzonte), qui il lirismo contribuisce alla costituzione di un frammento di realtà proprio per

il suo essere inatteso: con il risultato, in qualche modo, di superare l'antitesi tra un realismo di tipo contenutistico e un realismo di tipo formale. Altrimenti, di per sé, il lirismo parrebbe maggiormente uno stile dell'inautenticità, in quanto decorativo e preziosistico(18).

L'opposizione non pienamente risolta tra un'opera di realismo contenutistico (che rappresenta i fenomeni del reale) o di realismo formale, strutturale (che riproduce attraverso la forma le contraddizioni del reale) è, in fondo, il grande tema di cui tratta *Il realismo dell'avanguardia*, ma anche il pericolo che, in un certo qual modo, corre l'opera narrativa stessa di Siti. È forse per questa ragione che il lirismo vi trova largo spazio: perché tra l'altro, Siti espone al lettore in chiave metatestuale questo pericolo; fa di questo pericolo, e del suo superamento, a mo' di *exemplum*, un elemento metatestuale strutturale della sua opera. Anzitutto, il lirismo è presente dal punto di vista stilistico; non è difficile aprire a casaccio in particolare i primi due libri, e trovarvi passaggi caratterizzati da evidente lirismo: «Com'è bello il Pratomagno all'alba coi pizzi nella scollatura, l'imperlarsi: i pioppi sono diecimila bambine che rabbriviscono nude. Ma ritorna il groppo in gola di ieri sera, la tristezza sconsolata per cento ragioni. Addossati al casotto, dei travicelli di legno e dei coppi vecchi»(9). Ma, se la concezione di lirismo che Siti pare manifestare è in qualche modo dialettica e critica, non c'è da stupirsi che Siti non abbia mancato, nella nuova edizione della trilogia *Il dio impossibile*, di mettere la sordina a questo dispositivo di polarizzazione empatica, quando era utilizzato in modo eccessivo. È pur vero che il lirismo serviva, particolarmente nei primi due libri, a propiziare un percorso di adesione empatica del lettore alla prospettiva di un narratore che fa tutto il possibile per mostrarsi spregevole(20); ma l'eccesso di brani lirici rischiava di risultare aprioristicamente preziosistico (scaturito unicamente da un'abilità virtuosistica dell'autore empirico e quindi antirealistico, in quanto rompeva la circolarità tra forma e contenuto), e non didascalicamente preziosistico, con il fine di mostrare gli errori del simulacro finzionale dell'autore. Nota dunque Simonetti che «Fatalmente le parti più rimaneggiate sono quelle meno narrative, a cominciare ovviamente dalle componenti poetiche, in versi, o in prosa – le “derivate liriche”, e oniriche, frequenti soprattutto nei primi due romanzi (“quelle che mi soddisfacevano quanto ero più giovane”, chiosa l'autore, “o meglio che convenivano alle mie frustrazioni di allora”»)(21). Il lirismo non viene insomma eliminato del tutto, ma semplicemente calmierato e razionalizzato nella sua funzione all'interno del libro.

5. Se non mancano i momenti lirici veri e propri, nemmeno manca la tematizzazione esplicita del concetto di lirismo. Curiosamente, questo predicato estetico viene però impiegato, nella maggior parte dei casi, in riferimento alla realtà esperienziale dei personaggi. È in particolare *Troppi paradisi* il libro in cui la tematizzazione del lirismo emerge più chiaramente come dimensione estetica soggetta a una sorta di struttura dialettica: «Non voglio lirismo, mi basta Marcello che dopo il fatto si stira per recuperare dignità e riaffermare una sua intangibile solitudine»(22). Se prima il lirismo, come stile dell'inautenticità, pareva contrapporsi al realismo, qui il lirismo si contrappone a Marcello, alla chiamata irredimibile del desiderio, quasi che il realismo sia appunto il fare i conti fino in fondo con il proprio desiderio e il lirismo tutte quelle modalità di sublimazione con cui ci si autoinganna alla ricerca della procrastinazione della realizzazione del desiderio o della scoperta dell'inevitabilità del fallimento nell'adempimento del proprio desiderio. Resta in ogni caso che il rifiuto dichiarato del lirismo fa a pugni con la presenza del lirismo a testo. Ora, Marcello non è solo un'antitesi del lirismo, ne è anche un surrogato. Infatti, è pur vero che Siti contrappone alla sublimazione l'autenticità di certe esclamazioni di Marcello; ma Marcello è tutt'altro che autentico, in realtà, o lo è solo dietro alla sua inautentica muscolarità: nasconde, come l'opera di Siti, la sua autenticità residua dietro l'inautentica struttura fisica da culturista.

Qualche pagina oltre, in un brano che parrebbe esemplato sullo schema del doppio parodico (come svariati dei passaggi del libro in cui Siti e Marcello dialogano), si legge: «- La bellezza, quando riguarda il paesaggio, non ti interessa, vero? / - Eh certo, che ce faccio? Faccio un buco in terra e me scopo pure quella?»(23). Siti chiosa: «Non ama i paesaggi, perché la sua attrattiva è tutto meno che naturale»(24). Ancora una volta, dato che la descrizione di paesaggio è tradizionalmente il luogo precipuo di manifestazione testuale del lirismo narrativo, la dimensione del lirismo viene

dialettizzata e parodizzata. Marcello la rifiuta come inautentica, innaturale, mentre a Siti resta accessibile solo nella solitudine(25). Siti è condannato insomma a delibare il lirismo esistenziale solo quando è in solitudine; il lirismo si mostra così in tutto il suo errore, quello – già visto – di essere un'emanazione o proiezione dell'egotismo autoriale, che va, in quanto tale, dialettizzata.

Troppi paradisi non è ovviamente l'unica opera in cui emerge la tematizzazione esplicita del lirismo. Questa compare anche in *Il canto del diavolo*, dove, ad un tratto, l'autore asserisce: «Che se brontola e si siede a metà strada, coi fari delle gru notturne che umiliano la luna, e il puzzo delle fogne e nessun possibile lirismo, e anche se all'Eau Zone ci respingono perché lui è in canottiera e dobbiamo cenare sul retro così poco attraente, be' nulla cambia e queste ore si incideranno comunque nel granito del nostro sodalizio»(26). Qui il lirismo come dato esperienziale, presentato come impossibile, si incrocia con la resa intonata liricamente della descrizione spaziale; al solito, la stasi descrittiva, basata sulla forza della visibilità e sulla dimensione patemizzata della rappresentazione dei referenti, immediatamente attiva nei lettori un processo di risposta empatica; la metafora sembra incrementare questo processo. L'autore gioca dunque a indurre forme di identificazione e disidentificazione nel lettore (così come gioca a confondere le dimensioni del vero e del falso e a fornire una resa dialettica della funzione del lirismo narrativo); sicché l'operazione di Siti consiste nel mettere in crisi la barriera tra autentico e inautentico (che è una barriera non solo metafisica o logica, come quella tra vero e falso, ma anche etica). Il lirismo è ancora una volta lo stile dell'inautenticità, ma l'inautenticità è la attuale casa dell'essere. Rappresentare l'inautenticità onnipresente è forse un modo di riscatto per l'autore empirico: l'unico modo per conquistare un barlume indiretto di autenticità. Si intende che una simile operazione, un simile meccanismo di esposizione della negatività e dell'inautentico può funzionare solo se il suo didascalismo – mediato dalla posizione soggettiva del narratore – è esercitato in progress, e in una modalità ambigua (non si deve mai essere completamente certi della posizione dell'autore, del grado di investimento etico-affettivo nei confronti degli oggetti e strumenti del suo narrare): ed è in questa ambiguità che Siti si permette di ricorrere con la massima libertà al lirismo, trasformato in una tecnica stilistica ed esperienziale di falsificazione del vero.

È certo *Resistere non serve a niente* il libro in cui la poetica implicita del lirismo che qui si è venuta delineando giunge a compimento. In un passaggio emblematico del romanzo, il narratore rivolge una battuta al boss mafioso che ripercorre per lui la struttura e la nuova organizzazione della mafia in rapporto con la new economy, che è quanto meno sintomatica: «Lirismo a parte, vorrei capire dove finisce la finanza e dove comincia, scusa la parola, la pratica criminale, o coattiva»(27). L'espressione di Siti parrebbe denunciare tutta l'impazienza dell'ascoltatore di fronte a un incidente comunicativo, e dichiarare l'uso indebito di una risorsa espressiva come il lirismo da parte del boss mafioso, d'accordo con l'ormai squalificata funzione letteraria del lirismo narrativo e la sua delegittimazione letteraria.

Questo il passaggio che desta la reazione sdegnata di un Siti stilcritico della realtà: ««abbiamo dovuto evaporare dall'Italia che eravamo ancora adolescenti e ora ci ritroviamo coi beni quasi intatti ma con la necessità di cambiare radicalmente strategia... traghettare i capitali nel nuovo millennio... dobbiamo diventare un rumore di fondo, non una metastasi ma il tessuto normale dell'economia... non puoi guardare dentro una dark pool come non puoi guardare dentro la vita... la finanza mondiale è irresistibile come la marea e noi dobbiamo essere la Luna...»(28). È effettivamente un brano potentemente lirico, e soprattutto in ragione di un metaforismo continuo ed esasperato(29). Non è certo il linguaggio che ci si aspetterebbe da un mafioso: e qui Siti gioca quindi volontariamente su un effetto di straniamento, d'accordo – come già si è visto – con quanto più volte espresso in *Il realismo è l'impossibile*. Se le parole del mafioso sono deliberatamente tratteggiate come liriche, anche attraverso l'utilizzo di un espediente iconosimbolico come i puntini sospensivi, che non sembrano qui corrispondere a pause realistiche del discorso, va tuttavia sottolineato come Siti costruisca nel testo immediatamente una cornice di verosimiglianza che giustifica l'impiego così massiccio del lirismo da parte del boss. Il lirismo, questo segnacolo di inautenticità, crea in questo caso – per mezzo di questo rispecchiamento forma/contenuto – una sorta di inautenticità mediata (perché restituisce l'inautenticità imperante nel mondo reale) e si

trasforma così in un certo senso in autenticità (mediata anch'essa), in un gioco metalettico di incorniciamento, di *mise-en-abîme*.

Poiché il realismo, per Siti, è la messa in luce attraverso la rappresentazione finzionale (la restituzione in termini di finzione e quindi di conoscenza) di un qualche aspetto paradossale della realtà, e quindi la messa in crisi dell'orizzonte d'attesa e degli schemi di rappresentazione – che Siti denomina invece verosimile – con cui tendiamo a organizzare la nostra esperienza sia della realtà che della finzione, allora il lirismo del mafioso è certo un espediente con cui assieme si vuole marcare assieme l'artificialità(30) e la autenticità dell'esperienza della realtà che quel passaggio comunica. Attraverso l'inautentico, o quello che potrebbe apparire inautentico (un mafioso che parla facendo sfoggio di un metaforismo incessante), Siti punta a costruire un frammento di autenticità.

In letteratura, si sarebbe tentati di credere che gli effetti di straniamento (sia inteso nel senso brechtiano del *Verfremdungseffekt* sia nel senso sklovskiano dell'*ostranenie*) occupino per molti versi una posizione opposta rispetto agli effetti di realtà. Tuttavia, e Siti lo comprova perfettamente, da un lato non accade mai che un effetto di straniamento causi la dismissione della *suspension of disbelief*; né, si potrebbe dire, correlativamente, gli effetti di realtà, queste presenze oggettuali immotivate, aumentano di per sé la dimensione di autenticità dell'opera. Ora, vanno evidenziate due questioni: da un lato, Siti, in *Il realismo è l'impossibile*, individua una contraddizione tra verosimiglianza e realismo(31), l'una al servizio del *common sense*, l'altro impegnato nella sua destituzione; dall'altro, Siti, nel conferire a un personaggio un linguaggio che dovrebbe risultare straniante, ne fornisce una giustificazione che fa rientrare il tutto nell'ambito della più perfetta verosimiglianza. Non si può tuttavia vedere in questa pratica una semplice contraddizione sfuggita all'autore: a un certo livello, sia questo rientro nell'alveo della più rassicurante verosimiglianza, sia il lirismo – normalmente usato in narrativa per naturalizzare gli effetti di straniamento tramite l'identificazione empatica, qui invece usato direttamente come effetto di straniamento – serve per costringerci sadicamente a provare empatia nei confronti di un mafioso, e assieme a sottolineare maggiormente, a un livello metatestuale, la figura del narratore inattendibile.

Infatti, benché l'autore biasimi in qualche modo l'impiego del lirismo, fenomeni di tipo lirico compaiono sovente anche nelle parole del narratore stesso. Poco più in là, infatti, Siti così commenta le parole di Tommaso: «Tommaso si limita a precisazioni gregarie, orgoglioso della brillantezza dialettica del suo capo; sul lago l'azzurro non vuole morire – forse il denaro è la materia oscura che permette alla luce di propagarsi»(32). È evidente che la ripresa di un modulo lirico così vistoso subito dopo la sua interdizione è un effetto voluto, e va annoverato, registrandone la dimensione metatestuale, nell'ambito di quelle pratiche discorsive volute a creare la figura di un narratore inattendibile, tipico peraltro del genere autofinzionale. Del resto, tutti nel romanzo di Siti parlano così: ancora una volta, adornianamente, il vero è un momento del falso. Così pure, il passaggio più liricamente intonato è certo quello che apre il romanzo, culminante nella descrizione dell'assassinio del padre di Tommaso. E tuttavia, mentre Siti non è capace di sdegnarsi nemmeno di fronte allo stupro di una bambina, ha un unico momento di impazienza solo di fronte alla colpa di un uso indebito del lirismo. Non è curioso che l'unica apparente rivolta (etica?), a fronte di confessioni le più turpi, Siti la abbia nei confronti dell'appropriazione indebita del lirismo? Si direbbe che per Siti la battaglia da condurre sia quella della demistificazione del lirismo visto come produttore di atmosfere estetiche funzionali a una validazione etica della testualità: validazione etica che consisterebbe nel costruire una sensazione di autenticità esperienziale. Insomma, quel «lirismo a parte» sta un po' per un «attento, caro mio, che conosco bene il trucco, perché facciamo lo stesso mestiere»: in effetti, sia il mafioso della new economy che il romanziere rendono autentiche finzioni belle e buone.

Quello autofinzionale è genere letterario che problematizza fortemente il rapporto tra vero e falso; Siti fa capire chiaramente – pur mentendo – di non poter rinunciare a una rappresentazione della realtà che dica in qualche modo qualcosa di vero sul mondo in cui viviamo. Poiché questo vero è un vero finzionale, si può immediatamente registrare uno slittamento dal concetto di vero al

concetto di autentico. Siti punta quindi a fornire un'esperienza autentica del modo di vita e di espressione nel mondo del finanzia-capitalismo. Lo sviluppo della narrativa di Siti ormai rivolta a una rappresentazione del capitalismo finanziario nei suoi legami con la criminalità organizzata (e si noti l'indulgenza di Siti nei confronti dei mafiosi, molto superiore a quella nei confronti della scrittrice mancata innamorata di Tommaso) è perfettamente coerente con questo uso della finzionalità che deve scerverare il rapporto tra vero e falso. In un certo senso, infatti, il capitalismo finanziario opera, esattamente come la narrativa, su una dimensione finzionale, su capitali non reali che vengono inverati attraverso pratiche enunciative di soggettivazione e di veridizione (diverse da quelle del romanzo e dell'autofiction in particolare, ma parallele). Tommaso, come operatore di borsa, in questo senso, più che azzeccare previsioni, trasforma in reale qualcosa di fittizio (tanto che c'è chi si è spinto a parlare di *capital fictif*(33)): si potrebbe parlare addirittura, con un gioco di parole, di capitale finzionario.

Il lirismo riproduce la situazione di un mondo in cui il linguaggio è sempre più falsificato da una vuota attenzione alla costruzione estetica priva di contenuti ed eufemistica, mentre la realtà si fa sempre cupa e violenta. Nella dialettica tra rifiuto del lirismo e uso massiccio dello stesso cui sembra soggiacere lo stesso Siti, tutto si risolve in un rifiuto etico, e in un uso controfattuale.

6. E dunque, si può mettere da parte il lirismo? In apertura di un suo importante testo apparso in *Politica della letteratura*, Rancière si chiedeva che senso aveva avuto, per Flaubert, uccidere Madame Bovary(34). Si possono porre domande analoghe al narratore di *Resistere non serve a niente*: perché darsi tanto da fare, come mezzano, a far incontrare nuovamente a Tommaso l'amore della sua vita, regalandogli un lieto fine? L'importanza della domanda è qui amplificata dalla omonimia tra autore empirico e narratore. Perché regalare a uno stupratore il coronamento del proprio sogno amoroso, in chiusa di romanzo? Perché scegliere di chiudere la vicenda su un simile epilogo?

Siti presenta la vicenda come un romanzo storico; al posto del manoscritto ritrovato abbiamo un giovane che commissiona una biografia, all'uopo intervistato. Ma Siti, rispetto al modello del romanzo storico tradizionale, finisce appunto per interferire con la vicenda, condizionandone persino il finale, e non limitandosi quindi a un puro gioco testimoniale. È ancora una volta la costruzione di personaggi eticamente inadeguati a tenere campo, a livello contenutistico, all'interno dei romanzi di Siti. L'unica operazione degna per un lettore dal punto di vista etico nei confronti della narrativa di Siti sarebbe un atto di disidentificazione. In effetti, la figura di Siti parrebbe rovesciare l'assunto dell'eroe problematico lukácsiano, in quanto la sua ricerca degradata sembrerebbe una ricerca di valori inautentici in un mondo inautentico. Ora, l'eroe problematico ricercava valori autentici – spesso inconsapevole di quale fosse l'oggetto della sua ricerca – e i momenti di epifania dell'autentico, nei romanzi tradizionali, erano appunto sottolineati dal lirismo; qui, al contrario, nella narrativa di Siti, il lirismo accompagna la ricerca dell'inautentico da parte dell'autore e l'unico forte contrappunto a questa musica dell'inautenticità che si stende sul testo è dato da personaggi tanto inautentici quanto il narratore, come Marcello, in pochi rari momenti.

Il gioco del narratore è quello, attraverso il lirismo, dunque, cioè attraverso un dispositivo di polarizzazione empatica, di farci sentire perfettamente al centro dell'inautentico, di mostrarci tutti collusi e partecipi rispetto alla dimensione dell'inautentico. È una lunga discussione se, attraverso l'empatia, il romanzo possa indurre nei soggetti umani atteggiamenti positivi (ben più antica dell'idea che scene negative possano indurre effetti di emulazione). Siti sembrerebbe giocare sul principio opposto: attraverso la contemplazione del negativo, sottoposta a tutti i filtri derealizzanti tipici della nostra epoca (quale il lirismo è), si può fornire un'immagine sufficientemente realistica del mondo in cui viviamo, e dare al lettore un'opportunità di scelta.

La storia del lirismo narrativo passa quindi, con Siti, da stile dell'autenticità a stile dell'inautenticità. Come abbiamo visto, Sanguineti aveva sostanzialmente scritto l'epicedio del lirismo narrativo, riducendo il rapporto tra lirismo e narrativa a un'antinomia. Se si vuole, una simile antinomia è anche leggibile come antinomia tra due paradigmi di funzionamento dell'opera letteraria: quella della rappresentazione delle contraddizioni della realtà attraverso i contenuti, e

quello della riproduzione delle contraddizioni della realtà attraverso le forme. Il tentativo della neoavanguardia sarebbe stato poi in fondo, anche nel romanzo, quello di sdoppiare e separare i corni di questa antinomia praticando la via della riproduzione anziché quella della rappresentazione.

Con Siti, invece, il rapporto tra lirismo e narratività si ripropone in un mondo inedito, che riesce nell'intento di ridurre e eliminare l'antinomia pur mantenendo vitali nel testo la presenza di lirismo e narratività. Anzitutto Siti trasforma l'antinomia di lirismo e narratività, per molti versi, in un'antinomia tra forma e contenuto: trattandosi di romanzo, tra estetica ed etica. In secondo luogo, la conversione del lirismo in un dato esperienziale dei singoli personaggi e la tematizzazione esplicita del lirismo come linguaggio dell'estetizzazione falsificante (cui tutto è sottoposto) della realtà riescono nell'intento di trasformare il lirismo in un problema anche di contenuto; infine la dialettica tra rifiuto del e abbandono al lirismo mostra come il lirismo in qualità di contenuto tematizzato abbia un suo perfetto corrispettivo nell'uso formale del lirismo da parte dell'autore. Se il lirismo mostra la falsificazione della realtà; se la falsificazione della realtà è essa stessa una realtà, allora il problema della falsificazione della realtà è al tempo stesso contenuto e forma dell'opera di Siti. *Resistere non serve a niente* riesce nell'intento di comporre la frattura tra i due elementi dell'antinomia, rendendoli coerenti.

Ma forse la sintesi della frattura è un'operazione più esteriore che reale, più motivata metatestualmente che rispondente a effettive strutture storico-sociali; se non nella misura in cui il mondo senza testa, tutto fatto di zone grigie, della new economy, ha il suo pendant nell'ambiguità, nell'instabilità ideologica con cui le forme vengono impiegate nei libri di Siti.

7. Resta allora un'ultima domanda a cui rispondere. Qual è il senso storico dell'operazione con cui Siti sutura lirismo e narratività? Nell'incipit di un libro basilare come *Per una sociologia del romanzo*, Lucien Goldmann scriveva: «In una società che produce per il mercato esiste una rigorosa omologia tra la forma letteraria del romanzo [...] e il rapporto quotidiano degli uomini coi beni in genere e, per estensione, degli uomini con gli altri uomini»(35). Poiché impera il valore di scambio, nella società che produce per il mercato, i valori d'uso restano impliciti; in modo omologo, anche i valori autentici ricercati dall'eroe problematico nel romanzo restano impliciti. Si tratta certo di un modello teorico basato sulla funzione di rispecchiamento e sulla centralità del ruolo dell'individualità (l'eroe).

Curiosamente, Goldmann non menziona in questo suo importante ragionamento quello che nella teoria marxiana viene definito plusvalore, fondamentale anche e soprattutto nel mondo della finanziarizzazione e della new economy. In fin dei conti, uno dei caratteri della società dell'epoca della new economy sta probabilmente nella moltiplicazione del pluslavoro e del plusvalore a tutti i livelli, e nella capacità di trasformare in pluslavoro e di conseguenza estrarre valore da ogni atto umano. Sempre più accentuata la capacità del capitale di creare valore ex nihilo, e sempre più trasferita e differita nel futuro, la società del capitalismo finanziario sembra in primo luogo decentrare il ruolo dell'individuo: se infatti valore d'uso e di scambio sono in mano al lavoro dell'individuo, il plusvalore ha senso entro certi limiti in assoluto, o nel computo elaborato su una massa, e nella coscienza che c'è uno squilibrio iniziale in cui il plusvalore si genera come promessa di guadagno futuro. La new economy porta avanti il processo di astrattizzazione dell'economico che sempre più prescinde dal ruolo e dall'individualità dei lavoratori reali. Questo occultamento dell'individualità a favore della sua cancellazione sembra trovare una risposta per le rime, nei libri di Walter Siti: una risposta, questa volta, non propriamente e unicamente ambigua, ma in qualche modo indirettamente sovversiva. Di fronte all'autonomizzazione del capitale dalle modalità consuete di generazione del lavoro, di fronte all'oblio della sostanza umana che produce, *Resistere non serve a niente* sembra fornire una risposta all'altezza dei tempi, non rifugiandosi in un anacronistico nuovo individualismo, ma producendo un nuovo soggetto in qualche modo transindividuale per il suo testo. Nell'incrocio di voci che costituiscono la narrazione – sia nelle parti mimetiche che in quelle diegetiche – nel fallimento della narrazione che si rivela fallace per le menzogne di Tommaso; nella integrazione che viene fatta attraverso il resoconto di Morgan;

nella sovrapposizione tra finzione e realtà, il racconto sembra costituirsi a partire da un soggetto collettivo. Proprio la costituzione di un soggetto collettivo è l'unica plausibile risposta politica all'apparente assenza di soggetto del mondo della new economy: una forma economica che si traveste sotto le mentite spoglie dell'assenza di soggettività e punta alla desoggettivazione degli attori economici tradizionali presenti sulla scena, dagli individui ai gruppi.

Nel multiplo gioco di *débrayages* ed *embrayages*, che porta Siti ad appropriarsi anche della prima persona di Tommaso in più di un'occasione, anzi, si può dire, la risposta di Siti si fa lirica, ma in un senso affatto differente dal lirismo fin qui descritto: nel senso, piuttosto, di un lirismo come «partage du sensible». Del resto, se il lirismo è propedeutico alla risposta empatica del lettore, si capisce bene come il lirismo possa essere sia un espediente per mettere al centro la soggettività autoriale, sia una modalità di creazione di una dimensione intersoggettiva per le varie soggettività che si incontrano nel testo.

Sicché, in *Resistere non serve a niente*, nonostante la sua ambigua e apparente complicità con la new economy stessa, c'è malgrado tutto una promessa utopica di liberazione/scioglimento del soggetto nella comunità (allegorizzata in fin dei conti dal finale riscatto amoroso). Un soggetto collettivo: «Mi chiamo Walter Siti, come tutti», è forse un'affermazione meno individualista di quanto appaia in prima battuta.

Gian Luca Picconi

Note.

(1) Margaret Mazzantini, *Nessuno si salva da solo*, Milano, Mondadori, 2011, pp. 68-69.

(2) Ivi, p. 69.

(3) Sulla confusionalità tra voce autoriale e voce del personaggio, e il monolinguisimo inverosimile di una parte della narrativa odierna si sofferma in un intelligentissimo articolo Daniele Giglioli, *L'autore è l'eroe. Di un carattere della più recente narrativa italiana*, in «il verri», 55, giugno 2014, pp. 5-28.

(4) Numerose delle categorie di tipo sociologico impiegate in questo testo sono desunte da Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Introduzione di Anna Boschetti, Traduzione di Anna Boschetti e Emanuele Bottaro, Milano, il Saggiatore, 2005, *passim* (ma vedasi, tra l'altro, pp. 298-322).

(5) Antonio Rodriguez, *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Hayen, Mardaga, 2003.

(6) Su questo concetto si veda Tonino Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

(7) Per un'analisi del rapporto tra romanzo ed empatia, si veda il libro di Suzanne Keen, *Empathy and the novel*, Oxford, Oxford University Press, 2007. Si tratta di un libro, tuttavia, che, per quanto invidui una serie di tecniche finalizzate a produrre empatia nei lettori sembra incentrare il processo di risposta empatica al romanzo soprattutto sul contenuto. Tuttavia, il fatto che l'empatia si attivi come risposta emotiva a uno stimolo emotivo presente nel libro, porta a ricondurre la produzione di empatia alla risposta principe che il lirismo dovrebbe scatenare.

(8) La lettera si legge in Elio Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, pp. 394-419.

(9) In questo senso, perfetta è la rivisitazione quasi brechtiana che di *Conversazione in Sicilia* hanno dato Straub e Huillet nel loro *Sicilia*, in cui il bianco e nero è correlativo appunto della dimensione del lirismo diegetico e la recitazione declamata restituisce, a modo proprio, la dimensione straniata della narrazione.

(10) Fausto Curi, *Opere aperte*, in «Alfabeta2», 33, novembre-dicembre 2013, p. 7.

(11) Edoardo Sanguineti, *Conversazione in Sicilia*, in Id., *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, a cura di Erminio Riso, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 254.

(12) Si avvisa che con il nome Siti o Walter Siti, qui, si farà esclusivamente riferimento non a un individuo empiricamente esistente, ma all'autore (implicito) e al suo simulacro costituito di libro in libro: Siti è insomma il nome di un progetto di autorialità.

(13) Walter Siti, *Saggio sull'endecasillabo in Pasolini*, in «Paragone», 270, agosto 1972, p. 58.

(14) Walter Siti, *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1975, p. 48. Siti si riferisce a Antonio Porta, di cui rileva la «poetica lirica [...] in cui l'elemento realista si fa particolarmente minaccioso e distruttore».

- (15) Walter Siti, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, nottetempo, 2013, p. 39.
- (16) Ivi, p. 8.
- (17) Ivi, p. 70.
- (18) «Non sono contento di me quando tradisco il realismo per il bozzetto. Il preziosismo dell'infame non è meno decorativo del preziosismo chic» (Ivi, p. 78).
- (19) Walter Siti, *Scuola di nudo*, Torino, Einaudi, 1994, p. 248.
- (20) Si veda in merito Alberto Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 251.
- (21) Gianluigi Simonetti, *Il sugo di tutta la storia*, in <http://www.alfabeta2.it/2015/01/18/sugo-tutta-storia/>.
- (22) Walter Siti, *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2006, p. 413.
- (23) Ivi, pp. 420-421.
- (24) Ivi, p. 421.
- (25) «La natura, rinnegata e persa, mi viene a trovare qualche volta quando sono solo, come un cane che se ti vede triste ti insinua il muso tra le ginocchia; durante una gita in bicicletta a Modena, per esempio, disteso a pancia in su tra i papaveri, fraternizzando con quelle ali rosse», *ibidem*.
- (26) Walter Siti, *Il canto del diavolo*, Milano, Rizzoli, 2009, pp. 33-34.
- (27) Walter Siti, *Resistere non serve a niente*, Milano, Rizzoli, 2012, p. 240.
- (28) *Ibidem*.
- (29) Sulla metafora in *Resistere non serve a niente* si veda il saggio, bello e persuasivo, di Daniele Giglioli, *Le metafore economiche di Walter Siti*, in «CoSMo. Comparative studies in modernism», 4, 2014, pp. 113-117. Esempiare, per chiarezza e puntualità dell'analisi, è anche la disamina di Davide Colussi, *Resistere non serve a niente di Walter Siti*, dedicata a numerosi e fondamentali aspetti formali del libro, e pubblicata alla seguente url: http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Strega/Colussi.html.
- (30) Si potrebbe dire che la lingua del boss mafioso è quasi più una lingua da copywriter, e che la lingua della pubblicità è oggi la sede naturale delle espressioni liriche, ben di più della poesia. In questo senso, Eric Hazan ha ricordato come la neolingua che si tende a parlare oggi – soprattutto in quelle classi sociali che tendono a confermare la riproduzione attraverso il lavoro immateriale – risulti «de l'influence croissante, à partir des années 1960, de deux groupes aujourd'hui omniprésents parmi les décideurs de la constellation libérale, les écomistes et les publicitaires» (*LQR. La propagande du quotidien*, Paris, Éditions Raison d'agir, 2006, p. 14).
- (31) Su un conflitto tra verosimile estetico e realismo si può leggere il bel saggio di Daniele Balicco, *Espansioni finanziarie e verosimile estetico. Un'ipotesi teorica*, in «CoSMo. Comparative studies in modernism», 4, 2014, pp. 119-129.
- (32) Walter Siti, *Resistere non serve a niente*, cit., p. 241.
- (33) L'espressione «capitale fittizio» ricorre in svariati teorici del marxismo (tra cui, ad esempio, Jacques Camatte); ultimamente se ne è occupato Cédric Durand, *Le capital fictif. Comment la finance s'approprie notre avenir*, Paris, Les prairies ordinaires, 2014.
- (34) Jacques Rancière, *La condanna a morte di Emma Bovary. Letteratura, democrazia, medicina*, in Id., *Politica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 2010, p. 55.
- (35) Lucien Goldmann, *Per una sociologia del romanzo. Una ricerca esemplare sui rapporti tra letteratura e società*, Milano, Bompiani, 1981, p. 20.

TUTTO È CONNESSO, MA COME? SU UNDERWORLD DI DON DE LILLO

Nelle pagine che seguono troverete un saggio d'analisi di *Underworld*, il romanzo di Don De Lillo uscito nel 1997 e pressoché unanimemente considerato il suo capolavoro. Ho cercato in primo luogo di dare una ridescrizione dettagliata di uno dei tratti più macroscopici che si possono individuare nell'opera, ossia la calcolata e protratta volontà di rendere significativi, portatori di senso, tutti i suoi aspetti, tutti i componenti che la costituiscono. Non soltanto le figure semievanescenti, semimmaginarie, che si muovono all'interno dello spazio narrativo e della serie organizzata di eventi che lo sostanzia; non soltanto gli aspetti strutturali, la fattura del libro, la sua segmentazione, i rapporti volumetrici che stanno alla base della sua consistenza, il progetto della sua forma; ma anche i fattori più immediatamente materiali e più genericamente culturali, il suo essere un oggetto-libro, attribuito a un autore, fatto di carta, inchiostro, con un frontespizio, una copertina che reca un'immagine e un titolo; il suo statuto di composto mediale circolante in un panorama che vede altre forme di ibridi mediali fargli una concorrenza sempre più spietata. Purché lo si osservi con qualche attenzione, *Underworld* rivela il coinvolgimento in un progetto semantico globale e capillare dell'insieme dei livelli, sociali istituzionali psicologici estetici, sui quali il libro si colloca, e ne mette in evidenza l'intreccio. E nello stesso tempo opera una ricomprensione estetica dell'insieme di relazioni che lo portano – e portano l'arte – fuori dall'ambito dell'estetico, nel *network* di rapporti or ora sommariamente indicati. Tale ricomprensione non avviene portando al livello di tema o di oggetto ben delineato il *network* in questione – che potremmo immaginare composto dal genere narrativo all'interno del dominio dell'estetica, a sua volta solcato e in parte modellato dall'insieme delle premesse e dei condizionamenti socio-culturali e storici con cui deve fare i conti –; avviene invece sensibilizzando i margini, le cornici e le nervature del libro e irrorando la sua materia di un sentimento fondamentale, una sorta di *mood* onnipresente, che tende a percepire ogni fatto come se fosse in relazione con lunghissime catene o trame di altri fatti apparentemente, a giudizio del senso comune, del tutto irrelati. Il *mood* paranoico – ovviamente è questo ciò di cui sto parlando – oltre alle valenze più evidenti e studiate, di cui dirò qualcosa tra breve, vale anche, in maniera meno appariscente, come dispositivo atto a registrare, dall'interno del libro e della forma-libro, la sorte che a questa forma è toccata e sta toccando negli ultimi decenni del XX secolo e all'inizio del XXI, ossia quella di connettersi, se non altro grazie alle pratiche dei lettori, ad altre piattaforme mediali che funzionano, nel loro registrare e insieme condizionare il trascorrere della vita, nel dare forma all'esperienza che ricevono, in modi molto differenti.

Nella mia analisi dunque ho insistito soprattutto sull'individuazione di regolarità formali e determinanti strutturali dell'articolazione dell'opera, e sul senso che un'intenzionalità autoriale sembrerebbe o darebbe l'impressione di voler affidare a quei costrutti; e ho fatto interagire tutto questo, come è fin troppo ovvio, con quanto è ospitato dallo spazio della narrazione, con le storie, le trame, i personaggi. Senza star troppo a sottilizzare, si può dire che ho provato a mettere in piedi una lettura ravvicinata di *Underworld*, in grado di fornire, se non un repertorio esaustivo, quanto meno un'immagine d'insieme sufficientemente dettagliata (definita, come si usa dire in tempi digitali) delle tecniche generative dell'opera e della loro importanza per la comprensione dell'opera medesima.

Operare una scelta vuol dire mettere in atto simultaneamente delle esclusioni. Dato che almeno un paio di esse sono nel mio saggio molto visibili, ne do brevemente conto. In primo luogo il quadro dei criteri costruttivi rinvenuti si sarebbe senza dubbio precisato se messo a confronto con quelli di altri romanzi di De Lillo; un allargamento di campo avrebbe mostrato analogie molto consistenti specialmente con la produzione degli anni Settanta, in particolar modo con *End Zone* e *Ratner's Star*, e insieme avrebbe reso evidente il grado di perfezionamento raggiunto dall'autore e la significazione parzialmente nuova data in *Underworld* a specifiche strutturali già usate. Questo allargamento non è stato fatto qui perché i minuziosi confronti che si sarebbero resi necessari

avrebbero portato il saggio a dimensioni esorbitanti. In secondo luogo alcuni tra i temi e gli argomenti più in vista del romanzo non vengono qui analizzati approfonditamente (e molti dei personaggi sono trascurati, e numerose sottotrame non prese in considerazione), anzi se ne tiene conto in pratica soltanto in alcuni dei punti in cui intersecano il piano formale e costruttivo del romanzo stesso, e l'intenzione del saggio di illustrarlo. Un esempio per tutti, il più cospicuo, l'argomento della mediatizzazione elettrica e elettronica dell'esistenza umana resta per quasi tutto il saggio sullo sfondo, e il sistematico intreccio della narrazione con oggetti mediali d'altro tipo (cinema, documentario, videotape, video artigianali etc) non è quasi mai l'oggetto principale dell'attenzione critica. È un tema importantissimo, che però è già stato studiato in numerosi e eccellenti contributi: sarebbe stato inutile ripiegare su maldestri e troppo schematici compendi, e troppo eccentrico rispetto alla linea di questo saggio tentarne una ritrattazione complessiva.

Ammessa la liceità delle restrizioni di orizzonte appena descritte, resta il fatto che l'idea di una lettura ravvicinata, imperniata sulla centralità del testo, va incontro a numerose difficoltà, e, cosa ancora più importante, a difficoltà di ordine diverso, dovute in parte proprio alle caratteristiche di *Underworld*, che l'analisi crede di individuare, in parte all'ambiente in cui il sistema-opera problematicamente si incastona. Andiamo con ordine.

La prima difficoltà è interna all'orizzonte dell'opera e dell'analisi, ed è uno dei crucci più assillanti del critico alle prese con contesti postmoderni. Uno dei principali *frame* di *Underworld*, come chiunque può notare, è la paranoia, e una delle più vistose caratteristiche della sindrome paranoica è un profondo disturbo della capacità associativa, che raggiunge dimensioni ipertrofiche e riesce a legare ogni cosa con tutte le altre secondo i percorsi analogici più aleatori e spericolati, tutti operanti sotto la regia di un'ossessione persecutoria. Nel romanzo di De Lillo non sono solo gli stili del narratore e i pensieri dei personaggi a sconfinare nella paranoia, e non è solo la stoffa del narrato a risultare costellata da trame minacciose, ma è la struttura stessa dell'opera che obbedisce a un'esigenza di ferrea per quanto non a prima vista palese connessione tra le parti che è di marca apertamente ossessivo-paranoica. Come dobbiamo intendere allora questa costruzione? All'intenzione formativa chiaramente in opera si lega in maniera lineare un progetto di poetica autoriale, oppure il vasto insieme di collegamenti, simmetrie, specularità (tutto questo sarà dettagliato nel corso dell'analisi) va inteso come una paranoia di livello superiore, una meta-paranoia che, come quella che agisce a livello del narrato, azzera ogni demarcazione tra fatti e interpretazioni, impedisce di ordinare secondo figure riconoscibili porzioni pur piccole quanto si voglia di mondo, e tuffa ogni cosa nella nebulosa informe per quanto fittissimamente tramata di un complotto senza volto? La risposta elementare secondo la quale il progetto autoriale coinciderebbe proprio con la meta-paranoia è molto impegnativa da sostenere seriamente, perché la paranoia, almeno per come se ne possono riconoscere le configurazioni in *Underworld* (ma anche di questo più avanti) è il contrario di un progetto: è una paralisi che, direbbe il poeta, «funghisce su di sé», e non una via lungo la quale l'immaginazione possa prospettare l'accesso all'avvenire. Inoltre a questo punto sembra opportuno far valere una considerazione storiografica sul campo non solo letterario ma culturale. *Underworld* esce alla fine degli anni Novanta, al termine di un quarantennio abbondante durante il quale la narrativa americana ha sfruttato massicciamente le capacità strutturanti e anche l'eventuale potenza di verità o controverità dello schema paranoico. Quarantadue anni dopo *The Recognitions*, ventiquattro anni dopo *Gravity's Rainbow*, quindici anni dopo il volume conclusivo della *Valis Trilogy*, e in un periodo in cui l'ossessione del complotto e del segreto, trasferendosi con successo planetario sugli schermi televisivi (basti pensare alla fortuna di *X-Files*), era diventata ormai molto più un espediente per intrattenere il pubblico con incessanti colpi di scena e sapiente movimento pendolare tra vicino e lontano impresso all'orizzonte del disvelamento finale che non un mezzo di reale esplorazione dell'immaginario, è impossibile pensare che De Lillo abbia assunto *sic et simpliciter* la mentalità paranoide a radice del suo romanzo. Perché, allora, ha deciso di lasciarle così ampio spazio?

Il critico che si mette sulle piste del reticolato di sensi oscuramente suggeriti e mai definiti della narrazione, della struttura e della materialità del libro, allora, non finirà per alimentare a sua volta l'innegabile deriva paranoide che insidia ogni cercatore di tracce, e non rischierà di aumentare la

confusione già grande promuovendo a dignità generativa e strutturante collegamenti che nell'opera sono soltanto suggeriti, se non addirittura interamente costruiti dal dispositivo critico stesso? Non si rischia di costruire per ogni livello testuale abordato una nuova gradazione, un nuovo ricamo sull'abito paranoico? E quel che si otterrà non si potrà ridurre al residuo cristallizzato di una (per di più inconsapevole) riduzione di complessità inflitta all'opera da una cattiva fissazione critica, che ne potenzierebbe e deformerebbe scorrettamente solo l'aspetto più chiuso, autorispecchiante, nevrotico (altri direbbe: l'aspetto più imperdonabilmente postmoderno)? La figura, tra inquietante e ridicola, del *paranoicus additus paranoiae* è in agguato dietro l'angolo.

Certo, questo rischio esiste. Ma secondo me rischiare è necessario. Nel caso di *Underworld* – e, fatte tutte le dovute distinzioni, nel caso dei romanzi di Barth, Gaddis, Pynchon, Foster Wallace... – senza una comprensione/ricostruzione più che buona delle modalità in cui il libro viene messo in forma e in cui la forma “precipita”, a un certo punto o regolarmente, nello spazio della narrazione, qualunque comprensione corretta risulta impossibile, a tutto vantaggio di letture semplificatorie, unilaterali, opportuniste. È altrettanto vero però che anche la lettura ravvicinata è lontana dall'offrire, se rimane isolata nella sua fortezza, gli strumenti per una comprensione corretta. È necessario, come era già chiaro da quanto detto poco sopra, un consistente allargamento di prospettiva e di fronte a questa necessità il critico non può in nessun modo arretrare.

Mettiamo che tale estensione coincida con un doppio incorniciamento dell'opera. Il primo consisterebbe nell'investigare le modalità in cui *Underworld* si inserisce nei percorsi del cosiddetto romanzo postmoderno, per verificarne somiglianze di famiglia e peculiarità distintive; e il secondo, in apparenza del tutto conseguente, starebbe nel cercare di capire che rapporti *Underworld* intrattenga con l'insieme della cultura postmoderna. Questa panoramica su due livelli è logica e senz'altro utile, e permette di arrivare a risultati elementari sì, ma di cui va tenuto il giusto conto: sul primo livello è assodato da tempo, e lo attesta una bibliografia impressionante per quantità, che la pseudospiegazione paranoica è uno dei metodi operativi più intensivamente sfruttati da alcuni degli autori maggiori della prima generazione di romanzieri postmoderni, nati negli anni Trenta (Gaddis, Pynchon e lo stesso De Lillo), che l'hanno sempre usato in maniere dolorosamente problematiche, prima che, come accennato sopra, si svisesse nelle versioni via via più automatiche e triviali che ne hanno fornito gli innumerevoli chiassosi giocattoloni proliferati vuoi nel genere romanzo, sempre più diffratto nei suoi sottogeneri merceologici (tanto per fare due nomi, cito Matt Ruff e Neil Stephenson) vuoi nel cinema, nella tv, nei *videogames*. E sul secondo livello si capisce bene come la paranoia, per restare a questo indice, faccia parte di un insieme più largo di risposte reattive al lutto determinato dalla crisi dei saperi e allo sbiadire delle immagini del mondo consolidate in ideologie secolari; insomma come un antidoto, in qualche caso peggiore del male, messo a punto dalla cultura e dal sentire postmoderno per tenere a bada la sua stessa mancanza di certezze (la famosa o famigerata «fine delle grandi narrazioni legittimanti» di cui ha parlato Lyotard). A questo punto la paranoia si potrebbe interpretare come lo stampo della narrazione di come il bisogno di narrare impazzisca quando non ha più un terreno su cui fare forza per prendere la spinta?

Ma insieme a queste utili generalizzazioni, gli incorniciamenti contestualizzanti di *Underworld* conducono anche a una piccola selva di questioni e a una serie di strade, se non proprio senza uscita, per lo meno assai strette e tortuose. Sul primo livello emergono problemi di definizione e di attribuzione. C'è chi si è chiesto, ad esempio, se davvero *Underworld* sia un romanzo postmoderno; non numerosi, coloro che hanno nutrito un tale dubbio sembrano però poter contare tra le loro file lo stesso autore, che in un'intervista si è detto meravigliato dell'ascrizione del suo romanzo al postmoderno *tout court*(1). E non si può nemmeno dire che la sorpresa sia del tutto ingiustificata, perché se è vero che *Underworld* condivide con altri romanzi definiti postmoderni alcune macrocaratteristiche (marcata autoriflessività, insistito citazionismo, reiterate *mise en abyme*, *frame* paranoico, ambizioni di controstoria del recente passato), è però a prima vista molto diverso da quei campioni in ragione di una molto forte e molto coltivata tendenza al realismo, o, per precisare subito un po' meglio, alla restituzione, non visibilmente alterata da ironia o altri

procedimenti soggettivo-deformanti, di ambienti e stili di vita, di gesti e discorsi, individuali o di gruppo, e di una sequela sterminata di dettagli ordinari, elementi minimi di esistenze non marcate, di vite qualunque. In Pynchon, per esempio, questa tendenza non è del tutto assente, ma ha una visibilità e un peso molto minori.

Le domande fioccano: è pensabile una versione realista – e per ora limitiamoci al realismo estetico – del romanzo postmoderno? E se sì, in che senso dobbiamo intendere questo realismo? L'unica versione consistente è quella accreditata da Auerbach, e poi sicuramente suscettibile di sviluppi, dell'imitazione seria del quotidiano? *Underworld* è dunque realista? Forse lo è nel senso che miscela realismo moderno (o modernista) e realismo postmodernista, inteso, con una formula a cui ha arriso discreta fortuna tra la fine degli anni Novanta e l'inizio del secolo nuovo, come realismo della derealizzazione mediatico-spettacolare del mondo? Allora anche l'insieme di tecniche e maniere costruttive legate al grottesco potrebbe essere, in qualche modo, realista, ossia mimetico di una realtà "oggettivamente" fluttuante e collassata? Forse è necessario stabilire delle periodizzazioni nella cultura postmodernista, e riconoscere l'esistenza di un tardo postmodernismo, ad esempio, in cui gli operatori culturali più vigili avrebbero cominciato a usare diversamente il set di procedimenti e credenze approntato nella prima fase postmodernista? (2)

Molti critici del postmodernismo hanno peraltro negato severamente che questo clima culturale potesse esprimere un'inclinazione realista in ambito artistico, incardinato com'è, sempre nella versione dei critici, su un sostanziale antirealismo filosofico. E, certo, se l'assunto di partenza della cultura postmodernista in ogni sua espressione è, come tante, troppe volte si è ripetuto, che non esistono fatti, allora diventa molto difficile ascrivere *Underworld* a qualsivoglia declinazione postmodernista. Ma l'antirealismo feroce e insensato che così spesso si incontra nei libri dei suoi nemici non sarà piuttosto una costruzione di comodo operata da questi ultimi per ottenere una facile vittoria?(3)

Anziché cercare di rispondere adesso, cambiamo angolo di osservazione, per vedere come si presentino interrogativi e attacchi di altro genere. Misurare il romanzo postmoderno con l'insieme della cultura postmodernista non è certo soltanto un'operazione di agevole equivalenza tra grandezze confrontabili. Quello che i nemici del postmodernismo, leggendo Barth o Pynchon, hanno potuto interpretare come cinica, inaccettabile indifferenza nei confronti della realtà, in nome di un relativismo euforico che innalza a feticcio la complessità rifiutandosi di vederla come mezzo di camuffamento e autodifesa del progetto capitalistico di controllo e monetizzazione del vivente, è stato visto da altri intellettuali militanti che si definivano a loro volta postmodernisti come poco più di una tempesta in un bicchier d'acqua accademico. Faccio il nome di bell hooks nella sua qualità di iniziatrice particolarmente carismatica del settore, presto enormemente ampliata e diramata, degli studi di razza e di *gender*. In un libro del 1990 la teorica accusava, senza giri di parole, la prima fase (cronologica) della cultura e quindi anche della letteratura postmodernista di aver bloccato molto presto le istanze innovative e liberatorie insite nel suo operare e di essersi ridotta a un'ambigua elaborazione del lutto per l'avvenuto distacco dalle punte più avanzate del modernismo, in una sorta di celebrazione dell'assente che manteneva ancora in semivita un legame fantasmatico e comportava l'esaurimento del potenziale di rottura in una serie di sterili giochi autoreferenziali e autolegittimanti. Se per gli antipostmoderni (diciamo) la prima fase del postmodernismo era già troppo relativista, pluralista, antirealista, per bell hooks, che invocava la necessità di un «postmodernismo radicale», quel primo postmodernismo era stato troppo blando e aveva peccato di irrisolutezza(4).

Ho ricordato questa circostanza soltanto per sottolineare come sia molto difficile intendere la linea di romanzo postmodernista di cui *Underworld* forse fa parte – ma forse se ne distacca – come esemplare o come tipica dell'intero panorama postmodernista. E per concludere che, se sul versante della lettura ravvicinata si rischiava il testualismo e la sovrinterpretazione scriteriata, sul versante della contestualizzazione si finisce in un piccolo ginepraio di ipotesi che si annullano a vicenda e di paradossi interpretativi. Sono sostanzialmente d'accordo con chi afferma che il dibattito sul postmodernismo languisca da tempo in un impaludamento che rende pressoché impossibile riprenderne sensatamente i fili, e che ciò sia dovuto sì alle intrinseche contraddizioni

che stanno alla base (e la minano) della temperie culturale postmodernista, ammesso che ne esista una, ma anche, se non di più, alla confusione e alla malafede di tanti che l'hanno attaccata furiosamente nel corso dei decenni. È più che comprensibile, inoltre, che in tale situazione si sia affermata da forse vent'anni a questa parte la tendenza a volersi già fuori da quella palude, che ciò sia vero oppure no. Linda Hutcheon, tra le più note teoriche e studiose del postmodernismo, ha a più riprese insistito sul carattere di transizione che a suo avviso andava riconosciuto alla cultura postmodernista e ai suoi modi di procedere rischiosi, problematizzanti e paradossali(5). Credo che avesse ragione. E credo che la costruzione dello spauracchio postmodernista (una specie di orco che usa una maschera gentile come strumento di seduzione) si sia sostituita troppe volte, comoda scorciatoia, a valutazioni davvero critiche, che avrebbero forse aiutato a capire meglio verso dove quella transizione poteva portare.

Ancora oggi, nel 2015, ogni discorso sul postmodernismo finisce col diventare «mindfucking», per usare la rude ma efficace espressione di Franca D'Agostini(6); e per questo non ho nessuna intenzione di addentrarmi ulteriormente qui. Per quanti difetti possa avere, preferisco tentare l'avvicinamento a un singolo oggetto-opera, tenendo le questioni suaccennate sullo sfondo, e chiamandole in causa nella misura dello stretto indispensabile.

Ho corredato il testo con quattro immagini, tutte trovate su internet e facilmente rintracciabili. Tre di queste riproducono pagine di una copia del romanzo che De Lillo ha annotato nel 2014, perché venisse battuta ad un'asta di Christie's il 2 dicembre dello stesso anno.

Schemi

Rimandiamo, per ora, ogni tentativo di illustrazione della trama, o piuttosto delle numerose, frazionate, disseminate trame, di *Underworld*, per rivolgerci all'aspetto astratto/formale della sua struttura. Non prima però di aver fatto notare che proprio il rapporto tra gli intricati reticolati variamente sovrapposti in cui gli eventi narrati vengono inseriti e un traliccio strutturale basato su forme molto evidenti di simmetria è uno degli aspetti fondativi del libro, sebbene non fra i più immediatamente percepibili, dato che se ne può individuare la presenza solo con uno sguardo critico di sintesi che si distacca dall'uno e dall'altro livello, dalla struttura e dalla storia.

La struttura di *Underworld* è tutta retta da un criterio molto sottile e insisitito di montaggio. L'ordine di composizione delle parti disegna una forte regolarità e suggerisce dei significati per ogni accostamento. In tutto, il romanzo è composto da undici "pezzi", diversamente definiti, alcuni dei quali a loro volta suddivisi. Un *Prologo* e un *Epilogo* incorniciano nove porzioni, o scomparti, o zone, raggruppabili intanto in due tipologie: ci sono le sei zone chiamate *Parti*, numerate in ordine crescente da uno a sei, e le tre zone intitolate *Manx Martin*, anch'esse numerate in ordine crescente da uno a tre. Per una migliore intelligibilità di quanto segue fornisco, ricavandolo dal testo che non ne è corredato, l'indice, o meglio una sua versione semplificata che si tratterà di mettere a punto con maggior precisione.

Prologue – The Triumph of Death

Part 1 – Long Tall Sally – Spring-Summer 1992

Manx Martin 1

Part 2 Elegy for Left Hand Alone – Mid-1980s-Early 1990s

Part 3 – The Cloud of Unknowing – Spring 1978

Manx Martin 2

Part 4 – Cocksucker Blues – Summer 1974

Part 5 – Better Things for Better Livings through the Chemistry – Selected Fragments Public and Private into the 1950s and 1960s

Manx Martin 3

Part 6 – Arrangement in Grey and Black – Fall 1951-Summer 1952

Epilogue – Das Kapital

Indicando *Prologo* e *Epilogo* rispettivamente con P e E, le parti con A seguito dall'indice di numerazione, e i *Manx Martin* con B seguito dall'indice di numerazione, si ottiene lo schema che segue:

P A1B1A2A3 B2 A4A5B3A6 E

Mentre i *Manx Martin* non presentano suddivisioni interne (così come *Prologo* e *Epilogo*), tutte le *Parti* sono divise in capitoli, per un totale di quaranta, perfettamente divisi a metà tra l'insieme delle *Parti* 1-3 (che contano rispettivamente sette, dieci e tre capitoli) e le restanti *Parti* 4-6 (rispettivamente di cinque, sette e otto capitoli). Se si escludono dal conteggio P e E, dando loro funzione liminare o come già detto incorniciante, rimangono dunque nove pezzi distribuiti in perfetta simmetria (ABAA-AABA) intorno al perno rappresentato da B2. Agganciando per la prima volta la struttura del libro alla sua materia, si vede facilmente una seconda corrispondenza, dato che i quaranta capitoli sono senz'altro in relazione con i quarant'anni circa che costituiscono l'intervallo temporale lungo il quale il romanzo, tortuosamente e con cronologia non lineare, si svolge, dal 1951 al 1992. Data la relazione strettissima che unisce, come si vedrà in seguito, P e E, chiudendo il libro in una sorta di figura topologica, B2 potrebbe rappresentare il punto, il momento, in cui la traiettoria strutturale comincia a curvarsi e a torcersi per far ritorno sul proprio punto di partenza, suggerendo e rendendo così possibile un movimento chiuso e infinito lungo il suo tracciato.

Questa descrizione, seppure non infondata, è però insufficiente, e va integrata con una versione più complessa, ricavabile dall'osservazione più attenta delle modalità secondo le quali *Underworld* è segmentato. Si è scritto molto, e a ragione, delle pagine interamente inchiostrate di nero che De Lillo ha inserito nel romanzo, richiamandone soprattutto i precedenti culturali, il *Tristram Shandy* (che ha peraltro tre tipi di pagine non coperte da caratteri tipografici: *black*, *blank* e *mottled*) e le tecniche cinematografiche di Ejzenstein (quest'ultimo, com'è noto, ha anche un ruolo fondamentale, ed è ampiamente presente e citato, a livello del narrato nonché del rapporto tra questo e la narrazione). Meno, se non sbaglio, si è percepito che le pagine nere hanno anche un valore formale di discontinuità/segmentazione e, soprattutto, che fanno sistema (o potrebbero, secondo la capitale incertezza o indecidibilità che sostanzia il romanzo) con altre pagine in cui il rapporto tra il nero e il bianco (basilare nella scrittura da quando la pietra l'argilla e la cera non hanno più fatto da supporti, quindi non solo in epoca tipografica) viene esposto in bella evidenza. Oltre alle pagine interamente nere, infatti, *Underworld* presenta pagine bianche per i due terzi superiore e centrale e nere nel terzo inferiore; in queste ultime, a differenza di quelle totalmente nere, trova posto anche la scrittura. I due tipi sono collocati sempre in posizione di bordo o di margine, con una chiara distinzione di pertinenza: le pagine nere precedono e seguono le tre parti *Manx Martin* (ce ne sono dunque sei), mentre le pagine bianche e nere precedono tutte le porzioni restanti, prologo e epilogo inclusi, e sono quelle che recano la registrazione della categoria a cui appartiene ciascuna porzione (per l'appunto *Prologo*, *Epilogo* e *Parti*, con rispettiva numerazione), e anche la registrazione del titolo (mentre per i tre *Manx Martin* titolo e numero ordinale si trovano in cima alla pagina dove comincia il testo). L'etichetta *Parte* seguita dall'ordinale che le pertiene si trova sul margine superiore della pagina; il titolo, sempre bipartito in una formula discorsiva e un'indicazione cronologica, è scritto sui due versanti della linea di demarcazione tra bianco e nero: in alto, nero su bianco, sta la frase, quasi poggiata sul bordo; in basso, a una certa distanza dal bordo, sta l'indice temporale. La tentazione di vedere un richiamo figurale in questa disposizione testuale, e quindi di poterla guardare oltre che leggere, è fortissima: oltre al già richiamato modello di Ejzenstein, che faceva scorrere sullo schermo (si potrebbe anche pensare alla pagina di *Underworld* come pellicola che scorre, allora) campiture bianche, nere e scritte di vario genere, forse non è troppo delirante pensare a un surrogato alla raffigurazione orientale di *yin* e *yang*: una dualità non-dualistica in perpetuo equilibrio-interscambio, che forse

può aiutare a correggere quel primo senso di opposizione molto netta tra polarità opposte (e la polarità bianco-nero è una delle più presenti) che orienta o sembra orientare tutto il romanzo. A guardare ancora meglio, però, il primo esempio di pagina imperniata sul rapporto tra bianco e nero, tra alto e basso, tra scrittura e immagine, e che utilizza una modalità di ripetizione e specularità sta sul margine del libro stesso; purtroppo l'editore italiano non l'ha conservata, forse giudicandola non abbastanza importante da giustificare un'eccezione ai criteri editoriali della collana dove il volume è uscito. Apriamo allora l'edizione americana(7) e osserviamo il frontespizio, che secondo l'uso troviamo sulla pagina di destra (nel controfrontespizio sono riportati gli altri titoli di De Lillo, e sull'antiporta il simbolo dell'editore Scribner). La metà superiore della pagina è bianca, quella inferiore è nera. Sul margine superiore troviamo il nome dell'autore, scritto nero su bianco, sul margine inferiore la menzione dell'editore, scritto bianco su nero. Al centro, dai due lati del confine tra bianco e nero, il titolo, *Underworld*, ricorre due volte: nero su bianco regolarmente leggibile da destra a sinistra, e subito sotto, bianco su nero, riprodotto come se fosse il riflesso del precedente, con le lettere capovolte, come se quello fosse poggiato su uno specchio (la catacresi "specchio della pagina" si rivela in questo caso quanto mai utile, a forzarla un po'). Voltando pagina, troviamo a sinistra la pagina di impressum, con i dati sull'editore e sul volume, corredati dal consueto *disclaimer* cautelativo che si applica a tutte le opere di finzione più o meno dichiarata; e a destra la dedica dell'autore, «To the memory of my mother and my father». Voltando ancora la carta, troviamo la pagina di sinistra bianca, e un secondo frontespizio su quella di destra, ancora divisa a metà tra bianco e nero, che riporta soltanto il titolo del libro (senza autore né editore) nelle stesse modalità e posizione del primo frontespizio, duplicato da un suo riflesso che gli sta sotto, al limite del confine tra le due campiture contrapposte. È chiaro dunque che la volontà di far viaggiare il libro sotto l'emblema del duplice, dello speculare, del contrapposto, arriva a investire, oltre che la storia e la struttura, anche le istituzioni bibliologiche e tipografiche che regolano la fattura del volume stesso(8).

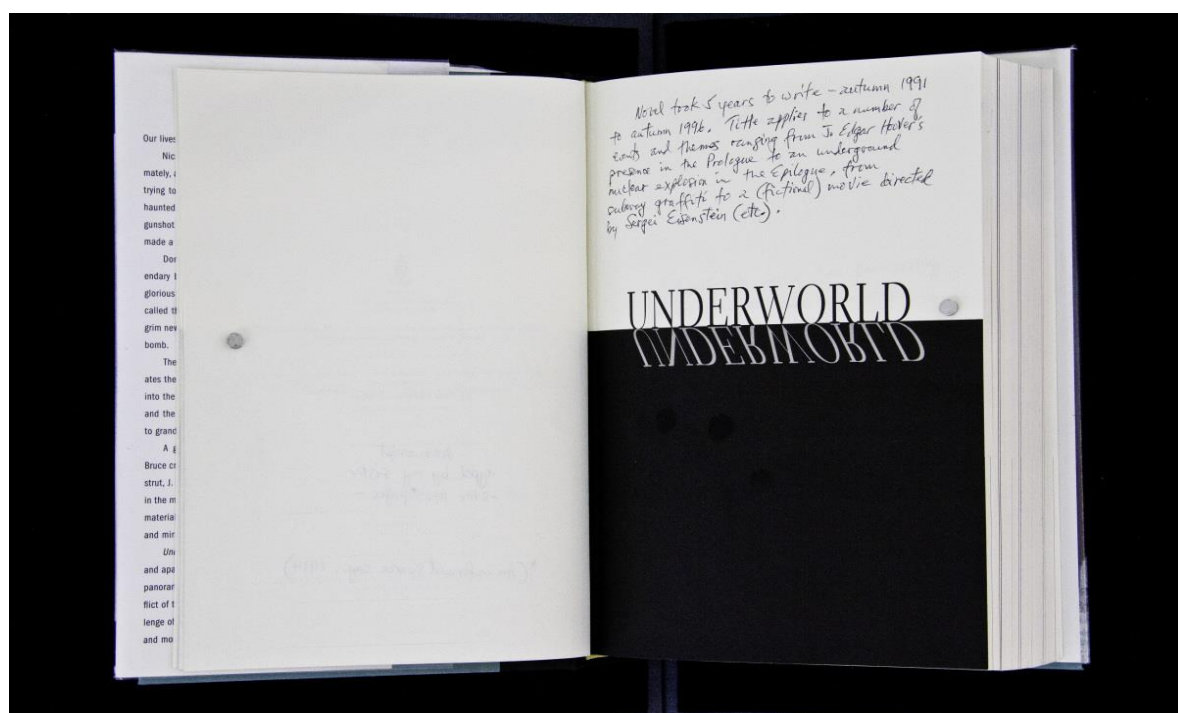


Figura 1 Il secondo frontespizio di *Underworld* nella copia annotata da De Lillo alla fine del 2014.

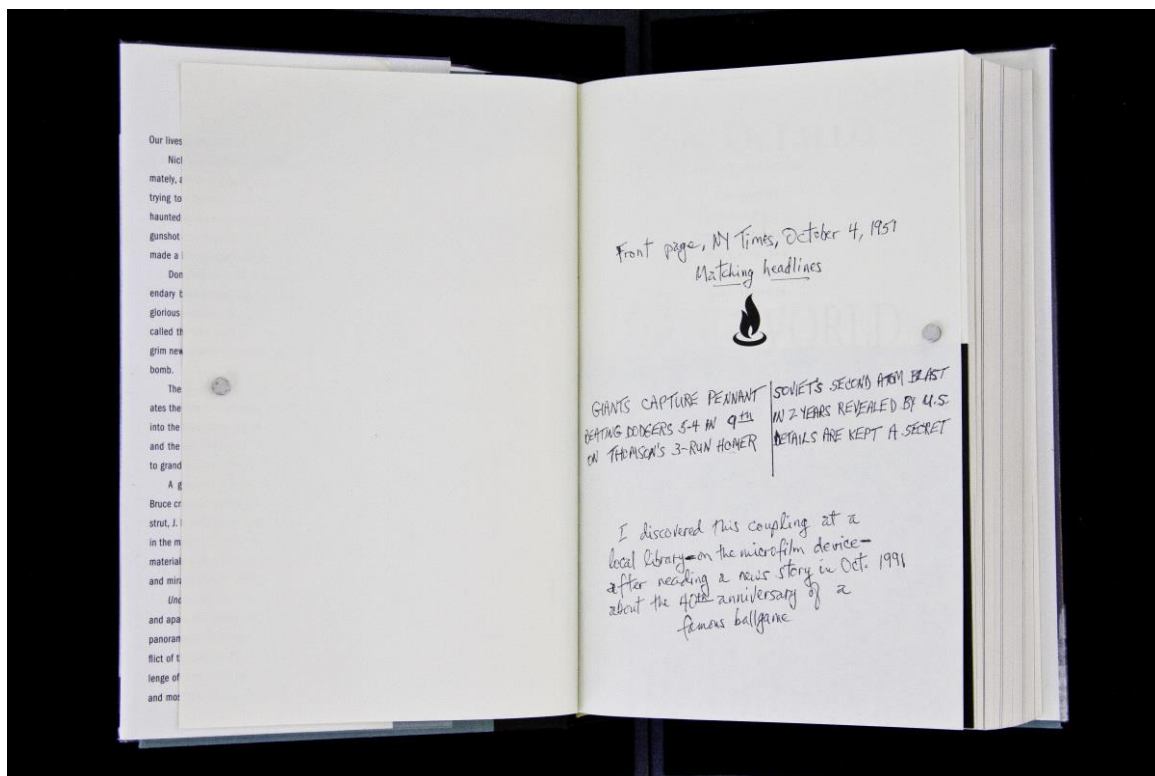


Figura 2 L'antiporta di *Underworld*, con il simbolo dell'editore Scribner, nella copia annotata da De Lillo. Le note mostrano uno dei modelli alla base della struttura duale-oppositiva, rimandando alla prima pagina del «New York Times» del 4 ottobre 1951 che riportava su due colonne affiancate la notizia della vittoria del campionato da parte dei Giants e quella dell'esperimento atomico russo.

Vediamo allora come la segmentazione del libro si riconfigura in base agli elementi appena illustrati. Indicando con una barra verticale singola la pagina per due terzi bianca e per un terzo nera, con una barra diagonale la pagina completamente nera, con P e E *Prologo* e *Epilogo*, con MM seguito da ordinale i tre *Manx Martin*, con un semplice numero romano le sei *Parti*, si ottiene questo diagramma:

|P|I /MM1/ |II|III /MM2/ |IV|V /MM3/|VI|E

Rispetto allo schema precedente, *Prologo* ed *Epilogo* sono a tutti gli effetti integrati al conteggio complessivo e la demarcazione tra le porzioni *Manx Martin* e le restanti è più definita. Le pagine nere isolano, verso l'interno per così dire, i tre episodi MM, e verso l'esterno, sempre per così dire, quattro coppie di porzioni (P-I; II-III; IV-V; VI-E), dividendo il libro in zone composte da porzioni singole e zone composte da coppie, secondo lo schema 2-1-2-1-2-1-2. Ritourneremo sulla plausibilità di questa suddivisione, e su come essa venga in un certo senso riproposta e validata in altri passaggi del romanzo. Intanto andiamo avanti, perché tra i componenti di duetti diversi si stabiliscono altri rapporti, a loro volta di natura copulare, che suggeriscono la presenza di una configurazione ancora diversa.

Per portarla alla luce bisogna osservare i segnali cronologici contenuti nei titoli delle *Parti*. A quel punto si potrà notare che le sei *Parti* si corrispondono a coppie partendo dalle due estremità dello schema e avvicinandosi via via al centro. La *Parte I* (*Spring-Summer 1992*) e la *Parte VI* (*Fall 1951-Summer 1952*) si legano per la menzione che si trova nei loro titoli di due stagioni dell'anno, e si collocano ai due capi dell'arco di tempo coperto dal romanzo. La *Parte II* (*Mid 1980s-Early 1990s*) e la *Parte V* (*Selected Fragments Public and Private in the 1950s and 1960s*) si legano per la presenza nei titoli di entrambe di due decenni, e rispetto alla prima coppia retrocedono (la *Parte II*) e avanzano (la *Parte V*) nel tempo. La *Parte III* (*Spring 1978*) e la *Parte IV* (*Summer 1974*) si legano, a questo punto ovviamente, per la presenza della marcatura stagionale e per l'appartenenza

dei due anni citati alla stessa decade, i Settanta, giusto il decennio che ancora mancava da coprire allo schema. Se pensiamo che il *Prologo* è ambientato il 3 ottobre 1951 e che *l'Epilogo*, privo di date, è però certamente ambientato a metà degli anni Novanta, possiamo cominciare a farci un'idea del trattamento a cui De Lillo ha sottoposto il tempo della sua storia. Le due estremità della narrazione, *Prologo* e *Epilogo*, coincidono con l'inizio e la fine della storia; ma avanzando di un passo la situazione si capovolge completamente, perché gli anni Novanta accolgono il lettore nella prima Parte e gli anni Cinquanta vengono catapultati nella Parte finale. La spazializzazione del tempo si rovescia, si de-linearizza e in pratica si blocca in una raffigurazione che procede per passi discontinui in due sensi contemporaneamente, in avanti e all'indietro, muovendosi verso un centro rappresentato da *Manx Martin 2*.

D'altra parte *Prologo* e *Epilogo*, com'è molto noto e come si è già accennato, solo fino a un certo punto possono valere come cintura sanitaria nei confronti di questo scardinamento e montaggio secondo criteri differenti dello scorrere lineare del tempo. L'ultima parte dell'*Epilogo*, infatti, è quella in cui i procedimenti metafinzionali e autoriflessivi si fanno più scoperti e mostrano la loro estrema importanza, il loro ruolo seminale e propulsivo per lo sviluppo dell'intero congegno della narrazione. È così che improvvisamente, da un sottolivello di realtà testuale (una pagina web consultata da Nick, uno dei personaggi principali), sorge con una metalessi molto discreta, e non del tutto inaspettata, una figura autoriale colta nel momento in cui qualcosa, proveniente da fuori, la distoglie dallo schermo del computer e dall'infinita ragnatela di link che rimandano ad altri link; e proprio da questo qualcosa, le voci dei bambini, l'autore partirà per scrivere il suo romanzo. Nell'ultima pagina si assiste insomma a un gesto molto tipico, questo sì, del romanzo postmodernista: quando all'interno del mondo *fictus* si prospetta un secondo mondo (o un terzo, un quarto, il numero dei livelli può variare), quello è anche il momento in cui la *fiction* viene rovesciata per mostrarne paradossalmente, proprio nel punto della sua massima profondità, il carattere di artefatto e la mano dell'artefice. Il finale di *Underworld* spiega come si è arrivati al suo inizio, restituendo (o costruendo ad arte?) un contesto alla frase incipitaria, dunque ripetendola all'altro capo del libro (altra ripetizione-rispecchiamento), dandole, nella finzione, un diverso spessore esistenziale (analizzerò meglio, spero, la scena alla fine del mio saggio). La sequenza di personaggi che si potrebbero definire vicari o controfigure dell'artista, dello scrittore, incontrati nello svolgersi del romanzo, tutti in vario modo alle prese con il loro fallimento, mettono capo, in quella sorta di estasi immanente a cui assistiamo nel finale, a uno scrittore senza figura che ascolta le voci destinate a dare l'attacco al suo romanzo. Ossia *Underworld* stesso, che a quel punto il lettore è con tutta chiarezza invitato a ri-aprire con diversa consapevolezza.

Coppie

Torniamo per ora al secondo schema di rappresentazione dello scheletro del libro. Riassumendo, abbiamo visto che è basato sull'alternanza dell'uno e del due, e che ciascuno dei componenti delle coppie contigue si allaccia anche, a distanza, al componente simmetrico prendendo come punto di simmetria *Manx Martin 2*. Occorrerà analizzare con attenzione questo scomparto centrale, e lo faremo tra poco. Intanto, corredando il discorso con un'altra annotazione indiziaria, probabilistica e forse paranoica, va notato che il personaggio di Manx Martin (padre di Cotter, il ragazzino che nel *Prologo* riesce, per fortuna e abilità, ad impossessarsi della palla battuta da Thomson per la storica vittoria dei Giants di New York sui Dodgers di Brooklyn, newyorchesi anch'essi dunque) ha un nome che pare non possa essere stato scelto casualmente, non almeno se se ne considera l'importanza strutturale nell'ossatura di *Underworld* e se si accetta l'idea che *Underworld* stesso sia costruito su un'architettura simmetrico-paranoide. Infatti nome e cognome del personaggio cominciano con la stessa lettera, la M, e pongono subito il personaggio sotto il segno della ripetizione duplicante. E, per di più, la M maiuscola è una lettera scomponibile in due parti pressoché simmetriche. «Manx Martin» è dunque un altro emblema del libro, e sta lì, nascosto in bella vista (si vedrà che questa è una caratteristica importante e sottolineata in maniera indiretta,

implicita, in più di un punto dell'opera), a fornire – o a dare l'impressione di farlo – una chiave di lettura.

C'è almeno un passaggio di *Underworld*, ed è un passaggio fondamentale, in cui la successione di uno e due viene alla ribalta. Anche in questo caso, la presentazione è così ostentata che rischia di rimanere non percepita. Siamo verso la fine di *Manx Martin 3*. Il padre di Cotter, che ha rubato la pallina a suo figlio una volta saputo che lui non ha intenzione di venderla, e che ha girato per tutta la notte alla ricerca della persona giusta con cui fare l'affare, è ormai quasi riuscito nel suo progetto. Quella palla, i cui movimenti, sparizioni, ricomparses, costituiscono una delle dorsali di *Underworld*; quella palla che Cotter, quattordicenne nero, ha conteso in una breve e feroce battaglia all'uomo bianco con in quale aveva fraternizzato durante la partita, ora sta per esser venduta da Manx a un altro uomo bianco, accampato davanti allo stadio per riuscire a ottenere i biglietti per la prossima partita.

Giusto per puntualizzare, ricordo che la presa di Cotter è anticipata da un'altra sua presa, con cui fa il paio: quella del sacchetto di noccioline lanciato dal giovane venditore che ha incrociato per un momento il suo sguardo («Their glances briefly meet as the vendor moves up the stairs», p 21); e che Manx transita davanti a un altro stadio, proprio il Polo Grounds, quello in cui si è giocata la partita quel giorno, prima di comprendere il suo errore (la prossima gara non si sarebbe disputata lì) e di raggiungere lo stadio giusto, quello dei New York Yankees, attraversando il fiume e passando dal silenzio al rumore, dal buio alla luce. Prendete un dettaglio, anche quello che sembra più neutro e meramente riempitivo, la semplice rappresentazione di una cosa, e ci sono buone probabilità che ne troviate un doppio, o una controfigura, a distanza breve o anche lunga, ma regolata dagli equilibri strutturali che si è cercato di evidenziare. In *Underworld* ogni cosa è sé stessa e il doppio in cui si riflette. Il semplice è sempre almeno duplice.

La transazione sta dunque per avvenire. Manx, personaggio insieme miserabile e straziante, tra i più grandi creati da De Lillo, porta a termine il tradimento di suo figlio convincendo l'uomo bianco a comprare la palla perché il suo, di figlio, la possiede e si ricordi di quel momento, di quella partita. Non che Manx ci creda, alla memorabilità del momento e all'importanza di quel cimelio: a lui il baseball non interessa, e ha bisogno di soldi. Tra le pagine più alte del romanzo sta quella in cui De Lillo, sfruttando con maestria l'arte della reticenza, chiude *Manx Martin 3* con il padre che, tornato a casa dopo aver venduto la palla, «waits for his son to wake up»; è il punto in cui sia lui che Cotter escono di scena. La reazione del figlio di fronte al vile tradimento del padre doveva restare non narrata.

Insomma, Charles Wainwright, o meglio Charlie, l'uomo di cui Manx è riuscito a conquistare momentaneamente la fiducia, tira fuori i soldi, deciso a dare al venditore tutto quello che ha al momento. Tira fuori i soldi alla rinfusa, banconote e monete:

But suddenly Charles is sliding up the wall to dig into his pockets and he's all bustle and rush.

Manx tips the flask and drinks.

Pulling bills out of two or three pockets and uncrumpling a five and smoothing out a single.

Manx looks down the line at the nodding heads, men breathing steam in the chill air, sleepers and dreamers deep in the night.

The sum arrived at looks like this. A ten, two fives, another ten, two singles, a quarter, two nickles and a tiddlywink dime. (p. 652)

Proviamo a seguire meglio l'ordine in cui il denaro è presentato, e a confrontarlo con i due schemi del libro ipotizzati. Per prima cosa, vediamo tra le mani di Charles un pezzo da cinque e uno da uno; cinque e uno sono le chiavi del primo schema, $5 + 1 + 5$. Quando tutti i soldi sono fuori dalle tasche il narratore dice che la somma a cui si è arrivati «looks like this», ossia ha questo aspetto, si presenta così; e la dispone in un ordine diverso da quello con cui il denaro aveva cominciato a vedersi: certo cominciando dalle banconote per finire con le monete, ma soprattutto secondo l'alternanza di uno e due con riferimento al numero di pezzi presenti per ogni taglio (non al loro valore): uno-due-uno-due-uno-due-uno.

Non dico che questo dimostri inoppugnabilmente qualcosa, ma la corrispondenza, sia pure non esatta mi pare plausibile se non evidente: nel caso della somma di denaro le due cifre compaiono in sequenza inversa rispetto al secondo schema del libro (questo comincia con il due, la composizione della cifra comincia con uno); ma in entrambi i casi abbiamo tre coppie di uno e due (o due e uno) più un componente singolo uguale a quello con cui la sequenza inizia. Si potrebbe ipotizzare che la sequenza nascosta in *Manx Martin 3* sia in qualche modo uguale e contraria a quella sottesa all'intero volume.

Il discorso da fare adesso è però un altro. Se una scena fondamentale per lo sviluppo diegetico, che a prima lettura non si avrebbe dubbi a catalogare come vividamente, minuziosamente realistica e rappresentativa, si rivela, solo che la si legga con più attenzione e minore coinvolgimento diretto nel narrato, sottomessa alla "regola del due e della simmetria" che governa il romanzo, e per di più probabilmente replicante, all'interno del mondo possibile narrativo, una legge di composizione e montaggio che dovrebbe reggerlo da fuori, si può ancora parlare a cuor leggero di realismo nel senso mimetico? Se riteniamo plausibile, per esempio, che il radiocronista che commenta la partita del 1951, Russ Hodges (la cui voce registrata incontreremo per la seconda volta tante pagine dopo), sia il primo dei molti avatar dello scrittore-autore che viene proposto a chi legge, che credito vogliamo dare alla frase che il narratore gli attribuisce, secondo la quale «somebody hands you a piece of paper filled with letters and numbers and you have to make a ball game out of it»? (p. 25). Russ sta ricordando gli anni in cui lavorava a Charlotte, North Carolina (la città, non la donna: ed ecco la duplicità affacciarsi in una banale battuta⁽⁹⁾) in uno studio radiofonico, «doing re-creations of big league games» a partire dagli schemi che gli venivano telegrafati, e meravigliandosi di «how much earthly disturbance, how much summer dust the mind can manage to order up from a single Latin letter lying that» (p. 25). Non è questa una maniera di torcere discretamente la stoffa del narrato e volgerla verso la macchina che l'ha tessuta, e i funzionamenti dei suoi meccanismi, nel momento stesso in cui la capacità immaginativa, illusoria-illusionistica della mente viene esaltata? Numeri, schemi, lettere, e fabulazione. Se si tratta di realismo, dev'essere un realismo molto peculiare.

Ma se i due stadi e le due coppie padre-figlio, per di più composte chiasmaticamente (dato che a credere nel valore intrinseco della palla è in una coppia il padre, nell'altra il figlio e viceversa) dovessero sembrare insufficienti a caratterizzare la scena come governata dalla legge della duplicità, si possono aggiungere altre prove: sono convinto, e credo di poterlo dimostrare, che *Underworld* sia saturato da questa norma strutturale. Si potrebbe pensare che, nella scena in oggetto, ci sia un'entità per forza di cose unica, ossia proprio la palla da baseball, l'oggetto-feticcio perennemente rivelato o nascosto, cercato e perso, in transito o in stasi, il perno su cui tutto il libro ruota (proprio come perno, poggiandovi sopra tutto il peso concentrato sulla mano, la usa Cotter per fare improvvisamente dietrofront mentre Bill Waterson, l'uomo a cui ha sottratto la palla allo stadio, lo insegue). Ma non è così. Lasciamo per il momento da parte la somma di denaro per cui viene venduta. La palla è associata, in pratica in ciascuna delle sue manifestazioni, a qualcos'altro. E in questa scena particolare fa coppia con un altro oggetto, «the flask», la fiaschetta di metallo piena di liquore, che passa di mano in mano. Manx ne ha viste molte, da quando è entrato nella folla che circonda lo stadio, «whisky flasks showing here and there, with caps on chains» (p. 641), e quello è un oggetto che gli piace molto, e vorrebbe possedere. Palla e fiaschetta sono chiamate dall'autore a prospettare allegoricamente (non mi viene un termine migliore), nelle loro traiettorie e nei pensieri che suscitano, una terza entità complessa, che può essere ugualmente una condizione oggettiva, uno stato d'animo, il motore dell'azione o la causa del suo stallo, e che si può esprimere – non c'è da sorprendersene – in coppie di nozioni contrapposte espresse nel libro da termini antitetici.

Manx si aggira nel piazzale dello stadio; deve decidere su che tipologia di persone orientarsi per cercare di vendere la palla. Sa che quello che si rigira tra le mani, estraendolo di tanto in tanto dalla tasca, è in fondo solo un piccolo oggetto, e lui non ha alcuna prova documentaria che ne attesti la provenienza da *quella* partita. Per chiunque lo guardi, si tratta di una mera cosa, una piccola banale cosa qualunque, e Manx non è in grado di produrre garanzie per così dire oggettive

sulle vicende che rendono quella cosa così importante e unica. O, per meglio dire, non può ricorrere a nessuna agenzia riconosciuta e autorevole che riscuota una fiducia generalizzata, in virtù della quale possa emettere un affidabile certificato d'identità della palla. Manx sa perfettamente che, se spera di trovare un acquirente, deve convincerlo del valore dell'oggetto; in altre parole, deve convincerlo a crederci. Solo un'entità immateriale come la fiducia, se non vogliamo dire la fede, può far sì che l'oggetto irradi, come una sorta di alone, la sua carica.

Questo ragionamento convince Manx a una prima netta demarcazione del campo delle possibilità. Non potrà rivolgersi a un nero: «Black man's not gonna believe anything he says. Think I'm some fool running a penny hustle. Black man's gonna look him down with that saucy eye he's got for outrageous plots against his person» (p. 642). Il dominio del possibile all'interno del quale Manx deve tracciare la sua rotta si divide in due, proprio come se fosse uno stemma: il nero da una parte, il bianco dall'altra. E Manx, che è nero, pensa di conoscere troppo bene la gente della sua razza per non sapere che non gli crederebbero. Lui stesso, in fondo, è il primo a non credere a nessun valore della palla che non sia un suo corrispettivo in dollari. Manx è l'uomo del «disbelief». «No», prosegue nell'elaborazione del suo piano, «Got go to white. Only way to go». Dovrà andare sul bianco, è l'unica strada. Il nero si sposta sul bianco per vendere la palla; in *Manx Martin I* era stato il bianco, nelle fattezze di Bill Waterson, che nella furia dell'inseguimento per riprendere la palla a Cotter era inavvertitamente andato sul nero, ossia si era ritrovato in piena Harlem, comprendendo in un istante che i rapporti di forza in vigore allo stadio e lungo le strade dei quartieri bianchi lì si erano rovesciati, e che l'inseguimento non poteva più continuare. Lo aveva capito anche Cotter, che, cosa in precedenza impensabile, aveva apertamente irriso e sbeffeggiato l'uomo bianco, giocando strafottente, davanti a tutti, con la palla ormai sua.

Ora la situazione è cambiata di nuovo. I bianchi vanno convinti. Bisogna giocare d'astuzia, trovare il giusto punto d'ingresso. Dopo essersi rivolto a due uomini in fila ed esserne stato respinto freddamente («“Not interested. You interested?” Other guy says, “Not interested”», p. 642; lasciamo stare il molto che si potrebbe dire su come anche il dialogato del romanzo sia spesso generato dalla ripetizione a breve distanza di formule identiche), Manx ha l'idea giusta. Certo, «who's gonna believe a story that comes out of nowhere»? E proprio per questo bisogna cercare qualcuno che, indipendentemente dalla corrispondenza tra quanto Manx dirà e quello che è realmente successo, dunque indipendentemente dalla verità, abbia qualche ragione non di credere lui stesso alla storia, ma di farci credere qualcun altro. «He ought to be looking for fathers and sons» (p. 643), perché «even if the man doesn't believe, the boy will». E di padri che hanno portato i figli, quella notte, ce ne sono tanti, constata Manx.

Il primo tentativo non va a buon fine, la diffidenza e l'incredulità dell'uomo che Manx accosta è troppo forte, e il padre di Cotter viene allontanato in malo modo: «I think you better haul ass out of here, buddy, before I call a cop» – la palla, che Manx aveva estratto per mostrarla, torna bruscamente nella sua tasca –; «They put son of a bitch like you behind bars is where you belong» (p. 644). È da notare la grandezza di De Lillo nel tratteggiare il carattere di Manx: l'uomo che si appresta a tradire Cotter a questo punto rimane scandalizzato che il suo interlocutore si permetta un linguaggio così volgare in presenza di suo figlio bambino; e non può reprimere un moto di insofferenza nei confronti dei bianchi, che pure in quel momento sta cercando di imbrogliare: «They think they own the earth».

Ma il terzo tentativo si avvia subito meglio, perché Manx incontra un padre che sta cercando di «build a memory» nell'animo di suo figlio, e per questo motivo l'ha portato alla veglia notturna per acquistare i biglietti fuori dallo Yankee Stadium. Costruire un ricordo di complicità tra padre e figlio, uniti in un'azione che rompe la trama della quotidianità, una “cosa da uomini”, fuori dalle mura domestiche, in mezzo alla gente. Manx e Charles cominciano a contrattare, e fra i due, lungo lo svolgersi del dialogo, si crea un'intesa. Sono entrambi maschi adulti, entrambi padri, entrambi hanno un figlio di cui parlare. Sì, Charles guarda la palla, che Manx a un certo punto gli passa, e vede la macchia verde che potrebbe essere oppure non essere il segno dell'impatto contro il pilone dello stadio («and the pillars are green, I also know for a fact, at the Polo Grounds» p. 647); ma soprattutto è il suo sguardo che conta. C'è un indizio, ma a decidere è un'intenzione, una volontà,

che non dipende interamente dal reale svolgimento dei fatti. «The man raises his eyes from the ball and looks at Manx. It's a look that says, I want to believe» (p. 648). Voglio crederci, ho bisogno di crederci. Ed è questo stato d'animo a far sì che l'intesa tra i due si approfondisca, diventi complicità. Manx ha estratto la palla, e Charles estrae la fiaschetta e gliela offre. I due bevono insieme, accostano entrambi le labbra al bordo della fiaschetta piena di whisky, l'affare è fatto. Parlano: quant'è difficile fare il padre, quanti figli hai, come crescono in fretta, com'è confortante bere e scherzare: discorsi del tutto comuni, cose ripetute milioni di volte ai quattro angoli del mondo lungo migliaia di anni. La fiaschetta continua a passare di mano, Charles e Manx sono connessi, hanno costruito una bolla psichica che li tiene insieme, li accorda, li armonizza. Il bianco e il nero, il brav'uomo e il piccolo imbrogliatore, il padre che sta pensando al futuro di suo figlio e quello che, probabilmente, sta segnando in maniera indelebile quello del suo. In questo momento, all'interno di questa piccola sfera riscaldata dai fiati e dal liquore, regna la pace e l'equilibrio. Il gesto di passarsi il liquore, molto più dell'idea di possedere la palla, ha destato dal suo torpore anche Chuckie, il ragazzino, anch'egli ora coinvolto nella piccola rete di rapporti. L'inganno e il tradimento, tutto quello che sta *sotto*, è come se fosse stato momentaneamente disattivato, neutralizzato.

È a questo punto che avviene la vera e propria transazione; dopo palla e fiaschetta, escono dalle tasche anche i soldi, nella maniera che abbiamo visto. E una volta che Manx ha incamerato i trentadue dollari e quarantacinque (difficile non pensare a una quasi-equivalenza con i trenta denari di evangelica memoria(10)), la bolla esplode, come non fosse mai esistita. «Charles is probably passing from the stage of half belief to the stage of disbelief. Feeling rooked and beetle-brained. Slyed out of his honest wages by some rogue off the street with a tale so staggering Charlie's embarrassed to tell his friends» (653). Dal credere o semicredere al non credere più: la storia a cui Charles si è affidato ora lo fa vergognare per quanto è inverosimile, e Manx è ora una canaglia, e non più quello con cui ha appena fraternizzato bevendo whisky. Nello sguardo di Charles ogni volontà di credere è scomparsa e affiorano sentimenti più obliqui: «Charles look at Manx and smiles, complicatedly, with an element of drowned affection in the mix» (p. 653). E mentre se ne va senza una parola, anche Manx sente crescere il malumore, oltre al rimorso e alla necessità di giustificarsi, ai suoi stessi occhi prima di tutto. Il valore della palla è destinato a crescere, mentre il denaro si svaluta giorno dopo giorno. «Old Charles be laughing up his sleeve for tricking old Manx. Tell his kid we gulled that fool» (p. 655). Si starà sbellicando, il vecchio Charles, starà dicendo al suo ragazzo guarda come l'abbiamo fregato, quel cretino. E quella fiaschetta, che a Manx piace tanto, Charles se l'è tenuta.

Quella che si è cercato di evidenziare è una dinamica che si può trovare, in tutti i suoi componenti, praticamente in ogni sottotrama, in ogni scena di *Underworld*. Ed è una dinamica che prevede due possibili versioni, o per meglio dire due varianti. Il credere, il fidarsi, l'aver fede, produce connessione, unità, riunisce i fatti e le persone singole in figure più estese. Chi crede non crede da solo, ma si associa, fa gruppo, fa comunità. Non credere, invece, significa separarsi, isolarsi nella diffidenza e nella solitudine, significa disconnettersi o, con un'immagine già usata, far scoppiare la bolla e ritrovarsi in preda alle passioni tristi, circondati dalla confusione di un mondo frammentato, e non riassemblabile. Ma il credere e il non credere, il connettere e il disconnettere, possono prendere come si diceva due strade diverse. Prendiamo l'evento che apre il romanzo, la partita di baseball dell'ottobre 1951 tra Dodgers e Giants. Il fuoricampo di Bobby Thomson che dà la vittoria ai Giants provoca, sia allo stadio sia per le strade, un empito di fusione, di entusiasmo collettivo, che fa crollare momentaneamente le barriere istituite dall'abitudine, dal ceto, dalla razza. Tutti parlano con tutti. «It makes people want to be in the streets, joined with others, telling others what has happened, those few who haven't heard – comparing faces and states of mind» (p. 47). Fino a quel colpo che rovescia le sorti di una partita che sembrava già decisa, gli spettatori erano sì aggregati negli stessi spazi, ma non collegati in profondità, ciascuno perso lungo il filo tortuoso dei suoi pensieri. Quel posto, lo stadio, era l'arena dell'incrociarsi, nel corso dei decenni, di tanti singoli impegnati negli stessi gesti ma non realmente coesi in una comunità; «and they are thinking in the ordinary way that helps a person glide through a life, thinking thoughts

unconnected to events, the dusty hum of who you are, men shouldering through the traffic in the men's room as the game goes on, the coming and going, the lifting out of dicks and the meditative pissing» (p.21.) Un viavai, un darsi di spalla senza conoscersi, nel momento presente, ciascuno sconnesso da quanto gli accade intorno. Lo spazio dello stadio custodisce la memoria, povera e muta, di quel passaggio, di quello scalpiccio, del movimento dei piedi e dei pensieri. Un deposito. Un accumulatore. Ma quando Thomson batte la palla, la folla esplode, gigantesca e unanime.

Tra il pubblico c'è un gruppo di spettatori su cui l'attenzione del narratore si concentra particolarmente. Si tratta di personaggi pubblici, noti e importanti dell'America dell'inizio degli anni Cinquanta: c'è Frank Sinatra e il suo gruppo di amici, e insieme a loro c'è il direttore dell'FBI, J. Edgar Hoover. Su questo personaggio, e sugli altri omonimi di persone celebri realmente esistite che *Underworld* incorpora, la critica ha scritto molto. A me ora Hoover, anzi Edgar, come viene sempre chiamato nel romanzo, interessa perché è a lui che, nella scena in cui la connessione per unanimità entusiasta in presenza di un evento viene presentata, tocca il compito di offrire l'altra versione, quella oscura, dello stesso fenomeno. Questa grande scena iniziale mostra anche il primo esempio di associazione degli eventi in coppie, così fondamentale nel romanzo; com'è noto, allo *shot* di Thomson viene collegata l'esplosione di una bomba atomica avvenuta il giorno stesso nel corso di un'esercitazione militare dei russi. Ed è a Edgar che la notizia viene trasmessa, durante la partita. Mentre si compiace della tempestività con cui i servizi americani sono venuti a conoscenza della cosa, e pondera i vantaggi del fatto che la notizia sia comunicata alla Nazione dagli organi d'informazione americani, Edgar guarda il pubblico sugli spalti: «He wants to feel a compatriot's nearness and affinity. All these people formed by language and climate and popular songs and breakfast foods and the jokes they tell and the cars they drive have never had anything in common so much as this, that they are sitting in the furrow of destruction» (p. 28). La mente di Edgar prospetta in questo passaggio l'altra forma di connessione, di legame, opposta alla prima: essere tutti sotto la minaccia di una forza oscura, potentissima, le cui mosse sono segrete ai più. Quella di avere in comune un nemico che trama per distruggere l'America. L'incombere della minaccia, l'incertezza sui suoi contorni, il terrore che il nemico si sia infiltrato, l'ossessione riguardo un presunto crollo della moralità e dell'integrità americana, spingono a vedere ovunque le tracce di un complotto, di una ramificatissima congiura le cui dimensioni sono molto difficili da scoprire. Ed è questa la seconda forma di connessione, gemella nera della prima: l'ipotetico collegamento di tutto con tutto sotto l'egida di un progetto distruttivo. La seconda forma di connessione è quella dettata dalla paranoia.

Controllo

Sulle modalità in cui il seme paranoico si diffonde in *Underworld* è stato scritto molto. Si è sottolineato come la paranoia si staccasse presto dal regime manicheo sul quale la vediamo funzionare, per esempio, nei pensieri di Edgar nella scena appena commentata, dall'opposizione netta noi-loro, Americani-Russi, per scomporsi e diffondersi (tanto più dopo l'abbattimento del muro di Berlino e la dissoluzione del blocco sovietico). L'assillo del paranoico diventa allora quello di non saper riconoscere il nemico. I Russi fanno esplodere le bombe atomiche, ma non fanno lo stesso anche gli Americani? E gli abitanti delle zone vicine a quelle degli esperimenti sono informati di quello che accade? Oppure vengono utilizzati con orribile cinismo come materiale per testare l'effetto delle radiazioni? E le tonnellate di scorie tossiche prodotte, dove e come sono smaltite? Alla paranoia della conflagrazione se ne affianca presto un'altra che riguarda la contaminazione: chi si occupa di quei rifiuti? Sono anch'essi inseriti nel circuito del commercio e del guadagno, e queste attività sono portate avanti onestamente? D'altra parte, gli agenti contaminanti sono ovunque: Edgar, per esempio, ne è terrorizzato, così come il personaggio con cui la struttura del libro lo unisce in maniera gemellare, suor Edgar. Alle paranoie su scala collettiva si aggiungono quelle di portata minore, a dominio individuale: ad esempio l'ossessione di Nick Shay (possessore, negli anni Novanta in cui il romanzo si chiude, della palla da baseball)

per il numero 13, a partire dal giorno successivo alla partita dell'ottobre 1951; oppure, restando a Nick, la sua convinzione o per meglio dire la sua fede che l'amatissimo padre, improvvisamente volatilizzatosi, sia stato prelevato e ucciso dai sicari della mafia, per qualche ignoto episodio riguardante la sua professione di allibratore. Nonostante la madre e il fratello continuino a dire che l'uomo è semplicemente scappato, abbandonando la famiglia, Nick non può sopportare quest'idea e si costruisce una versione alternativa che scagioni suo padre, anche a prezzo di pensarlo morto di morte violenta e gettato in mare.

Ciascuno ha la sua piccola paranoia che in qualche modo si collega a una paranoia più grande, a più largo raggio. La paranoia, in De Lillo, non ha niente del potenziale eversivo, per quanto ambivalente, che può rivestire per esempio nella teoria di Deleuze e Guattari, dove può connettersi alla linea di fuga schizoide lungo la quale la vita si muove per attraversare le barriere e rompere gli schemi rigidi; e ha molto poco, direi, anche di una concezione "sacra" e psicodinamica come quella elaborata da Jung e poi da Hillman, secondo i quali ogni ricerca dell'autentico mistero non può essere a rigore distinta da un elemento di delirio paranoico(11). In De Lillo la paranoia, mi pare, funziona come surrogato tossico di una scomparsa (o mai esistita? quest'ipotesi porterebbe immediatamente al paradosso) narrazione mitopoietica comunitaria; dà sì una figura al mondo, o meglio lo fa percepire come se fosse continuamente sul punto di gettare la maschera e svelare il suo volto orribile a chi è tanto forte da fissarlo, ma le aggregazioni che in questo modo alimenta sono fragili, e i soggetti che forma rimangono blindati nella solitudine, al centro di una ragnatela che invece di dar loro accesso per quanto mediato al mondo li imprigiona. Questa situazione non riguarda certo soltanto i marginali, i matti, i bizzarri; sono i quadri medi, i professionisti di qualche successo, i funzionari di tutti i ranghi, gli uomini di potere ad esserne interessati, le persone apparentemente ben inserite nel tessuto sociale, economico, in senso largo culturale dell'America. Prendiamo il dialogo tra Nick Shay e il suo collega Sims, riportato nella terza parte, *The Cloud of Unknowing* (ma si potrebbero fare molti altri esempi). Nick e Sims lavorano in un'importante ditta di stoccaggio e smaltimento dei rifiuti. Naturalmente questo assume nel libro un valore allegorico-emblematico: sono due personaggi che dovrebbero avere il compito di trattare con ogni cura e secondo protocolli scientifico-razionali i milioni di tonnellate di spazzatura che in *Underworld* valgono un po' come il versante oscuro e pericoloso della civilizzazione americana. In questo dialogo l'elemento della coppia che rivela la sua paranoia è Sims, che troviamo in un momento di sconforto per un litigio con sua moglie. Sims, che è nero, è convinto che negli Stati Uniti quelli della sua razza siano molti di più di quanto attestato dai censimenti ufficiali. I bianchi non si sentirebbero minacciati se sapessero qual è il vero numero dei neri in America? E via dicendo, nel più puro stile paranoide impermeabile al contraddittorio. Nick gli ricorda discorsi fatti in precedenza su argomenti di questo tipo, e di come avessero convenuto che non bisognava degnare di alcuna considerazione «the science of dark forces». «“We go against the tide, Sims. The tide is easy, it's irresponsible. We are responsible men. We've established this. We don't believe that are secret forces undermining our lives”» (p. 335). L'appello alla responsabilità e alla ragionevolezza di Nick è legato alla storia del suo personaggio, e fa parte della seconda personalità che l'uomo si è dovuto ricostruire dopo aver commesso, da giovanissimo, un atto che continua a pesare sulla sua vita. Probabilmente la sua moderazione rientra in una struttura difensiva. Ma anche se così non fosse, sappiamo che il ragionevole Nick, l'uomo che si fida delle parole, delle istituzioni, del buon senso, a sua volta poggia il suo equilibrio su una ricostruzione paranoica. I personaggi di *Underworld* hanno tutti bisogno di credere in qualcosa, di una convinzione o di una fede basilare che dia fondamento al loro stare al mondo e permetta loro di progettare l'avvenire, di abitare sensatamente e con sicurezza la quotidianità, di sentirsi parte di un gruppo o di un collettivo. Se Nick riconoscesse che suo padre lo ha tradito, tutta la sua personalità crollerebbe.

Tutti i personaggi di *Underworld* sono sostanzialmente soli, e per questo verso *unconnected*, *separated*; quasi tutti nutrono pensieri persecutori o ossessivi che li vedono al centro di qualche trama; tutti rientrano in un vasto reticolo di collegamenti e bilanciamenti strutturali ordito dall'autore con i suoi criteri di regolarità e di montaggio, ossia di controllo della materia narrata; e dunque, per quest'altro verso, sono tutti *connected*. Bisogna tener conto inoltre, come già in parte

illustrato, che moltissimi particolari disseminati nel romanzo, oggetti, stati d'animo, entità a vario grado di concretezza, si ritrovano anch'essi associati sul filo di lunghe concatenazioni analogiche discontinuamente affioranti sul pagina (per cui, per esempio, quello «shine» che brilla negli occhi di Cotter nella frase incipitaria non solo sarà rispecchiato in decine di altri sguardi, fino a trovare la sua simmetrica controparte nella luce che brilla negli occhi di George the Waiter, l'uomo che in pratica fa in modo che Nick lo uccida, cambiandogli completamente la vita, ma sarà anche amplificato in una serie di altre luci che culmineranno, in una delle ultime pagine, nel «flash» della più grande esplosione atomica mai avvenuta), e che quindi dettagli apparentemente irrelati (*unconnected*) si rivelano invece compresi in un disegno (*connected*); e se poniamo mente al fatto che il quarantennio circa coperto dal romanzo è quello in cui, per la diffusione della radio e della televisione prima, del personal computer e del world wide web poi, l'intero globo terrestre si è sempre più chiuso su sé stesso e i suoi abitanti sono stati via via più coinvolti in una sorta di gigantesca conversazione, o allucinazione, collettiva, fino a giungere alla condizione di *connected isolation*(12), allora diventa urgente chiedersi quel può essere il senso di questo connettere/disconnettere così pervicacemente portato avanti da De Lillo. Anche perché l'evoluzione del quadro mediologico è con tutta evidenza uno dei percorsi consapevolmente ritracciati dall'autore: *Underworld* comincia con una partita di baseball intrecciata alla sua radiocronaca, e attraverso una sequenza di schermi cinematografici, televisivi e elettronici finisce, in maniera grandiosa e enigmatica, con due siti internet. La partita tra Dodgers e Giants funziona nel libro come evento emblematico di una svolta, di un cambiamento epocale: se da una parte il magnifico colpo di Thomson è capace di ridestare una forza collettiva che accorda le sue molte anime con il canto, il racconto, la festa, lo spontaneo associarsi per le strade, d'altra parte proprio quell'evento paramitologico, tramutato in diretta nel primo di una lunga serie di simulacri mediali, viene inserito nei circuiti autoreplicanti del sospetto e dell'ossessione. E i due protagonisti, il lanciatore Branca e il battitore Thomson, amministreranno negli anni l'occasione che l'evento ha loro concesso di entrare nel novero delle celebrità, degli eroi americani: dai recessi più nascosti di *Underworld* spuntano fuori a intervalli irregolari le foto che tutti i presidenti degli Stati Uniti, da Truman a Clinton, hanno voluto farsi scattare insieme ai due giocatori. Il bianco e il nero sorridenti, al centro dell'obiettivo, in compagnia del massimo rappresentante del potere.

Impossibile leggere il romanzo di De Lillo senza sentire l'empatia dell'istanza narrativa nei confronti della profonda sofferenza emotiva e psichica dei personaggi che vedono i mondi costruiti dalle proprie abitudini e credenze andare in pezzi a causa di malintesi, cambiamenti, errori, disgrazie, o anche soltanto a causa dello scorrere del tempo che inghiotte tutto. Impossibile non avvertire la compassione espressa verso le più isolate, derelitte, disorientate, infelici figure che si affacciano nella gigantesca costruzione romanzesca, e la ripetuta constatazione, che vale anche come appello, dell'indispensabilità di almeno una nicchia comunitaria, un angolo di interconnessione patica, perché la vita umana non diventi intollerabile. *Underworld* si presenta senza dubbio, sia pure in maniera implicita, come catalogo pietosamente, amorevolmente redatto dei fragili, impermanenti tentativi degli esseri umani di costruire relazioni dotate di significato con i loro simili, di tenere in piedi spazi dove la connessione diventi alleanza. Amore, amicizia, legami familiari, passioni condivise. Eppure, nella sua conformazione strutturale, il romanzo connette tutti questi gruppuscoli di cooperazione secondo l'altra modalità di legame, che unisce le entità per coppie speculari e sequenze macroscopiche in cui tutto finisce per essere rapportato a tutto (o meglio, in cui sembra probabile che tutto sia rapportato a tutto) in una operatività maniacale e ossessiva, dove la tessitura diventa una necessità da perseguire di per sé, senza altri obiettivi, ponendo decisamente in secondo piano l'autonomia, la materialità, la dignità di evento di fatti e episodi connessi.

Da che cosa dipende questa necessità di controllo, e la conseguente sovranità esercitata dall'autore sul dipanarsi delle sue trame? Torniamo, per cercare di capirlo, alla partita, e più precisamente al finale del *Prologo*, quando la partita è terminata, lo stadio è ancora pieno, Thomson e Branca incarnano la coppia archetipica del vincitore e dello sconfitto, il primo al centro delle ovazioni della folla, il secondo, immobilizzato dal senso del fallimento, sotto gli sguardi muti e sfuggenti

dei suoi compagni e di quei pochi che gli passano vicino. È alla coscienza di Russ Hodges che è affidato il compito di commentare l'accaduto, a giochi appena terminati. E Russ, parlando con il suo produttore Al, sostiene che anche solo essere stati al Polo Grounds, quel giorno, sia stato «something great», perché chiunque fosse entrato nel ferro di cavallo dello stadio ne sarebbe uscito con qualcosa «that joins them all in some undetermined way, that binds them to a memory with protective power. [...] Russ wants to believe a thing like this keeps us safe in some undetermined way. This is the thing that will pulse in his brain come old age and double vision and dizzy spells – the surge sensation, the leap of people already standing, that bolt of noise and joy when the ball went in. This is the people's history and it has flesh and breath that quicken to the force of this old safe game of ours» (p. 60). Le regole di quel vecchio gioco che tutti gli americani conoscono, luogo comune e presenza costante di ogni vita, hanno permesso che quel botto di clamore e gioia della folla facesse da base a un ricordo che protegge e unisce, che dura nel tempo e diventa evento dirimente della vita, in grado di funzionare nei decenni come punto di orientamento: la carne e il respiro della gente che segue una pallina in un «midcentury moment» (p. 60) che, per chi era lì, può diventare una sorta di asse, intimo e collettivo, del mondo. Inoltre può essere più importante, e più autentico, di tanti avvenimenti che hanno fatto la storia nella sua versione ufficiale, e forse riuscirà a entrare sotto la pelle degli uomini «more lastingly than the vast shaping strategies of eminent leaders, generals steely in their sunglasses» (p. 60). Anche Russ ha trovato quel qualcosa in cui «wants to believe», vuole credere.

Ma subito dopo questa invocazione beneaugurante alla corale della memoria che mantiene vivo e operante il ricordo, lo sguardo di Russ si sofferma su una figura e su un movimento diversi. C'è un ubriaco che è entrato in campo appena la partita è finita, e ora, dopo essersi divincolato dalla presa dei custodi che volevano portarlo via, sta continuando a correre, fa il giro delle basi. Oltrepassa la prima, e ormai è vicino alla seconda quando, impacciato dall'impermeabile e annesso dall'alcol, scivola. Il narratore blocca questo momento, o rallenta questa sequenza fortemente visuale, per evidenziare come gli sguardi convergano sull'ubriaco nel momento in cui termina la sua corsa andando a gambe all'aria: «They see he is going to slide and they stop and watch him leave his feet. All the fragments of the afternoon collect around his airborne form. Shouts, bat-cracks, full bladders and stray yawns, the sand-grain manyness of things that can't be counted. It is all falling indelibly into the past» (p.60).

L'ubriaco è la sagoma in movimento che, ripercorrendo e in qualche modo mimando la corsa del battitore segna l'uscita dalla cupola psichica creata dall'evento e l'improvviso affievolirsi della sua potenza unificante. Nel fermo immagine che lo cattura mentre sta ruzzolando tutti gli elementi piccoli e apparentemente insignificanti che avevano contribuito a formare, a dare carne e suono all'evento ridiventano *fragments*, frammenti, pezzi staccati. Solo immobilizzando l'immagine, come fa l'autore ricorrendo a una tecnica di ispirazione cinematografica, tutti quei pezzi possono ancora risultare *collected* intorno alla figura a mezz'aria. Poi, ciò che era stata una sfera coesa di parti mutuamente intrecciate ridiventa moltitudine senza forma, innumerevole, non raffigurabile nella sua totalità ma solo nel suo progressivo, inarrestabile cadere. Anche a voler interpretare l'avverbio «indelibly» come riferito a «all», all'insieme di tutti i frammenti, e a pensare che ogni cosa cada nel passato ma lasci una traccia che non può essere cancellata (e non invece che a risultare indelebile, anche a dispetto di tutti gli sforzi, sia proprio il movimento del cadere, dello scorrere nel baratro del passato, dello sparire dall'orizzonte della percezione comune), rimane il fatto che il soggetto qui è la «manyness» «that can't be counted»; perché il passato, immensa distesa granulare e discontinua, possa riprendere forza e alimentare il presente bisognerà obbligatoriamente trovare il modo di contarli, e così di restituirgli, o di inventare per esso, uno schema. Magari cominciando proprio dalla prima coppia di numeri, l'uno e il due, che nelle antiche speculazioni esoterico-rituali dei pitagorici erano associati rispettivamente a invarianza e variazione, o mente e materia.

Ma la peculiarità del progetto autoriale di *Underworld* per come la si può inferire dalle caratteristiche dell'opera è, come si è già anticipato, che niente garantisce l'iniziale intenzione costruttiva-protettiva, indispensabile a dare forma, dalle sue cadute paranoiche. L'onnipotenza

demiurgica dello scrittore, banale presupposto di ogni costruzione romanzesca, può esercitarsi a danno della relazione del mondo possibile letterario con il mondo reale comunemente sperimentato. Nessuno (o quasi) pensa più che tale relazione debba essere di totale mimesi o di totale, illusionistica surroga, e senz'altro le numerose teorie della narrativa basate su logiche modali, che in molti casi accordano alta dignità ontologica ai mondi possibili finzionali, sono tra le vie più interessanti rimaste da percorrere agli studi letterari. Tuttavia, un'intenzione formativa modellata sullo stampo paranoico, sia pure con il desiderio di dare conto di un'emozione culturale largamente estesa nel XX secolo (effetto tra le alte cose proprio del ripiegamento del mondo su di sé e della sua chiusura in rete) rischia sempre di escludere la possibilità che esista qualcosa di non connesso sistematicamente, e di validare, ossia di ammettere nel suo spazio solo eventi interconnessi per vie oscure. La forma della connessione arriva così a dominare su tutto, e a disinteressarsi del legame con il mondo reale se non nella misura in cui le entità di questo mondo, previamente trattate, possono inserirsi nell'ossessione del plot. Pienamente autoconsapevole e autoriflessivo come da tradizione del romanzo postmoderno, anche se non nei modi plateali e vistosamente paradossali di un iniziatore come John Barth, per esempio, *Underworld* non solo è attraversato da una faglia aporetica, ma presenta varie sue porzioni e figure come sforzi di comporre in qualche modo l'aporia e di renderla percorribile. Per precisare quanto appena detto è necessario allargare di nuovo lo sguardo al piano complessivo del libro e alle vie sulle quali i diversi piani interagiscono, prima di tornare alla lettura ravvicinata di un episodio letteralmente cruciale.

A piece of paper

La seconda parte di *Underworld* si intitola *Elegy for left hand alone*. Come tutti i titoli delle sei *Parti*, anche questa è una citazione, e come negli altri casi al primo riferimento, ossia l'opera o la frase citata, il libro ne aggiunge un secondo, meno visibile, generato dagli avvenimenti narrati. In precedenza si è ricordato il caso del *Cloud of Unknowing*, e dello slittamento di significato che fa passare dalla nube di Dio del trattatello mistico alla nube della bomba atomica che incombe sulle pagine del romanzo. *Elegy for the left hand alone* presenta, rispetto alle altre cinque parti, la particolarità che la provenienza del testo citato non viene resa esplicita nelle pagine narrative, anche se molto probabilmente nel corso della sezione vi si fa più volte riferimento. La *left hand* del titolo è prima di tutto, nella stoffa del romanzo, quella del Texas Highway Killer, un omicida seriale che, alla guida di un'auto, spara agli occupanti di altre auto mentre viaggiano sulle strade a grande percorrenza. Tenendo il volante con la destra, l'assassino ha dovuto imparare a usare la pistola con la sinistra, cambiando la sua attitudine naturale. La seconda sezione di *Underworld* comincia con la descrizione del video amatoriale girato da una ragazzina seduta sul sedile posteriore della macchina di famiglia, nel quale per puro caso viene filmata una vittima proprio nel momento in cui viene colpita dal proiettile del killer. Proiettato a ripetizione da tutti i canali televisivi, il video arriva ai lettori attraverso gli occhi di Nick (e non a caso, visto che quell'uccisione deve fare coppia con il gesto compiuto dallo stesso Nick trent'anni prima).

Sono pagine tra le più note dell'opera, e tra le più citate per dimostrare come De Lillo rappresenti una realtà sempre più invasa dalle sue videorepliche, che arrivano quasi a prenderne il posto; ma non è questo il discorso che mi interessa fare adesso. Nel significato che si presenta per secondo la mano sinistra è quella di un pianista, perché *Elegy for left hand alone* è il titolo di un pezzo scritto da Leopold Godowsky nel 1929. L'inserimento di Godowsky tra i richiami del libro è interessante, e anche in questo caso fa parte di una serie coerente. Polacco-americano nato da genitori ebrei lituani, Godowsky è una delle non rare figure di artisti provenienti dall'est dell'Europa e che si sono stabiliti o hanno trascorso un periodo di tempo, esteticamente fecondo, in America, che De Lillo ha deciso di coinvolgere più o meno direttamente nel suo organismo romanzesco. Per fare solo altri due esempi basterà citare di nuovo il nome di Ejzenstein (così importante tra l'altro anche per le tecniche e per le soluzioni grafiche del romanzo), di cui *Underworld* descrive il film

(apocrifo) eponimo, nel quale si mette in abisso, e quello di Jozef von Sternberg, che nella fase americana della sua carriera di regista diresse davvero un film intitolato *Underworld* (con questo espediente i film “narrati” con lo stesso titolo del romanzo diventano due, secondo la logica già tante volte illustrata). E personaggi di questo genere non mancano nemmeno tra quelli interamente finzionali, cioè sprovvisti di corrispettivo nel mondo reale; basti pensare alla storia di Klara Sachs, poi Sax, figlia di genitori tedeschi emigrati, per un brevissimo periodo amante di Nick, pittrice prima e poi ideatrice di grandi installazioni artistiche.

La mano sinistra insomma, grazie a un particolare addestramento, alla conquista di un’abilità, è quella che dà una morte del tutto insensata, ma anche quella che può suonare una bellissima, struggente elegia; e il pezzo si carica durante la narrazione di un forte valore psichico e memoriale. È utile a questo punto ricordare brevemente alcuni personaggi e alcune vicende della seconda parte. L’elegia di Godowsky risuona, diffusa da un impianto stereo, nella casa di Marvin Lundy, settantenne, gravemente malato, da decenni collezionista e venditore di cimeli del baseball. Brian Glassic, collega di Nick e, più avanti nel tempo, amante di sua moglie, è andato da Marvin dopo aver letto un’intervista, pubblicata dalla rivista di una compagnia aerea, in cui l’uomo parlava della sua collezione. Brian è andato lì per sentire vecchie notizie, guardare vecchi oggetti, e «to surrender himself to longing, to listen to his host recite the anecdotal texts, all the passed-down stories of bonehead plays and swirling brawls, the pitching duels that carried into twilight, stories that Marvin had been collected for half a century – the deep eros of memory that separates baseball from other sports» (p. 171). Ma è ben altro quello che deve ascoltare: Marvin è un mite ma agguerrito e irrecuperabile paranoico terrorizzato dalla fine della Guerra Fredda, che lui intende come asse fondamentale di orientamento del mondo, crollato il quale le perfide forze dell’oscurità e del potere hanno libero corso, senza limitazione né intrinseca razionalità. Impossibile prevederle, impossibile capirle.

L’ultimo oggetto che Marvin mostra, forse il più importante della collezione, è la palla del fuoricampo di Bobby Thomson. Con un incrocio spericolato, volutamente gestito dall’autore ben oltre i limiti del verosimile, la palla che Marvin aveva cercato per vent’anni, seguendone le tracce in giro per l’America, è stata infine rintracciata nell’auto di un uomo ucciso dal Texas Highway Killer, la mano sinistra che spara. Mentre si svolge il lungo dialogo in casa aleggia una musica, si rende conto Brian, sempre lo stesso pezzo per pianoforte ripetuto otto o nove volte. Qualche pagina più avanti, poco prima di ricevere la telefonata di Nick che si informa sul prezzo della palla, Marvin squaderna la sua mente a beneficio del lettore e di nuovo quella musica si presenta: «he played the piano elegy that was Eleanor’s favorite music, once a month or so, hitting the repeat button so it never stopped. It was her voice he heard at this time of year, reminding him to get out the tan windbreaker» (p. 189). Ecco l’elegia di Godowsky, la mano sinistra che suona, e che risveglia in Marvin il ricordo della moglie morta, riconduce i morti a presentarsi nella memoria dei vivi.

Underworld, o un certo filone dell’ispirazione che lo anima, affida all’arte il compito di farsi carico del fardello di morte e distruzione, individuale e collettiva, e di restituirlo trasformato, al termine di un processo che non può non richiamare l’*opus* alchemico. Allo stesso modo il sentimento di doloroso rimpianto, di nostalgica malinconia per tutto ciò che è scomparso, è stato gettato via, è diventato polvere o scarto per l’operato del tempo, sentimento espresso nel romanzo dall’importantissimo termine «longing» (quel sentimento, abbiamo visto, a cui voleva arrendersi Brian visitando Marvin), viene trasformato dall’arte in qualcosa di concreto, di affermativo. Klara Sachs e la sua squadra di giovani, all’inizio degli anni Novanta, ridipingono e decorano i giganteschi bombardieri B52 dismessi dall’esercito e stoccati nel deserto del Nevada, scenario degli esperimenti nucleari negli anni Cinquanta, in modo che il sole, illuminandoli al suo sorgere, li muti in una specie di poema sinfonico visivo. I *writers* del Bronx, capeggiati da Ismael, dipingono su un grande muro il ritratto di ogni bambino che muore nel quartiere, per la droga o per la violenza. O, per passare di nuovo a figure reali incorporate dal romanzo in posizioni significative, Simon Rodia costruisce le sue Watts Towers, a Chicago, rivestendo le anime di acciaio con piastrelle, bottiglie, altri materiali di scarto e di riuso. È un riscatto della materia dalla

morte che aveva contribuito a portare, una compensazione immaginaria alla brutalità del mondo, una nuova vita per materiali usciti dal circuito del valore e del commercio (anche di quello dei rifiuti e delle scorie, che com'è noto è un'altra delle sottotrame ossessive del romanzo). Anche queste sono le opere a cui *Underworld*, presentandole, si paragona.

Ma come già detto, *Underworld* si rispecchia anche nell'altro versante del formare, quello in cui il progetto precipita nella paranoia, e nella sua forma più mortifera. Se non mi sono completamente sbagliato, è proprio al centro del libro che troviamo la rappresentazione più vivida di questo pericolo basilare. Rileggiamo allora, per verificare, *Manx Martin 2*, concentrandoci soprattutto sulla figura del predicatore, una delle tante parziali proiezioni nella trama dell'istanza autoriale. Recidiamo artificialmente alcuni dei rapporti che il sistema di corrispondenza del romanzo fa intrattenere al personaggio con altre figure, prima fra tutte quella di Lenny Bruce, lo scandaloso, celebre *show man* nei monologhi del quale vediamo montare fino al punto apicale e poi sgonfiarsi la crisi di Cuba del 1962. Guardiamo al predicatore confinandolo sulla sua scena, quell'angolo di marciapiede dove lo vedono e lo ascoltano con attenzione diversa Ivie, Cotter e Manx, e chiedendoci se il suo tratteggio non lasci vedere in trasparenza un'altra sagoma.

La prima volta che sentiamo parlare di lui siamo ancora nel *Prologo*. Cotter sta tornando a casa; «what could not happen actually happened», e il ragazzo non vede l'ora di mettersi comodo e assaporare il piacere di ripensarci. Ma in realtà sta già uscendo dal cerchio magico dell'avvenimento, e le solite facce, i ritmi abituali, lo stanno riaccogliendo nel loro non gradito abbraccio. «He gets to his street and goes up the front steps and into the sour air of his building and he feels the little bringdown of fading light that has felt a thousand times before. Shit man. I don't want to go school tomorrow» (p. 58). È durante quel tragitto che «he sees a street-corner shouter making a speech, a tall man in a rag suit with bicycle clips nipping his pants at the ankles»; uno *shouter*, un urlatore (*vox clamantis in deserto?*), dagli abiti laceri, con delle assurde mollette alle caviglie dei pantaloni. Più tardi (in *Manx Martin 1*), quando Ivie torna a casa carica di buste della spesa, anche lei racconta di aver visto l'uomo, e di essersi fermata per la prima volta ad ascoltarlo. Incurante se qualcuno gli dà retta oppure no, l'uomo sta sempre nello stesso posto. Quel giorno, dice Ivie, la sua predica partiva dalla bomba atomica fatta esplodere dai russi: «“No one knows the day and the hour. Seems there's been the Russians exploding an A-bomb. So no one knows the day and the hour. They announced it on the news”» (p. 140). La donna ha riconosciuto il passo evangelico citato: «No one knows the day and the hour. I believe this is Matthew twenty-four». Non è pazzo, quell'uomo, dice Ivie, nonostante i vestiti che porta e il mistero di come e dove possa vivere; «he knows his scriptures». «“You can know your scriptures”, Cotter says. “There's people know their scriptures they're crazy as a loon”. “Amen”, says his sister» (p. 141). Abbiamo dunque un uomo che conosce le scritture e sa citarle, applicando frasi antiche a contesti nuovi e inauditi, facendole valere in un secondo senso, e insieme interpretando grazie ad esse le situazioni che lo circondano, servendosi in maniera certo un po' libera del criterio figurale tradizionalmente in uso nell'esegesi biblica; un uomo miseramente vestito, di cui nessuno sa nulla se non che è sempre lì, allo stesso angolo, a gridare i suoi discorsi, e che forse è pazzo e forse non lo è.

Quando (in *Manx Martin 2*) il padre di Cotter esce di casa dopo aver sottratto la palla dalla camera del figlio (rammaricandosi con vero dolore che il ragazzo non l'abbia nascosta, visto che era così preziosa per lui: «trust fairies to watch over their values. He told them how many times? Protect what's yours. Because the way things are changing, you have to live defensive», p. 149: bisognerebbe dedicare una lunga analisi a questa spregevole, miseranda e tragica figura paterna) e una volta guardato da entrambe le parti («he looks both ways because he always looks both ways», p. 150) attraversa la strada, incontra il «janitor», il custode zoppo del palazzo (anzi, di quattro palazzi: anche questo custode, a cui De Lillo conferisce con la grande maestria di chi sa nascondere le tracce del proprio operato caratteri da sciamano, da guardiano della porta, da depositario di un sapere attinto chissà dove, andrebbe studiato con attenzione; e ho idea che le tre sezioni di *Manx Martin*, insieme a *Prologo* e *Epilogo*, siano quelle in cui il lavoro allegorizzante dell'autore sia più fitto) che lo accusa di aver rubato due pale (non una) da neve; mentre i due

uomini parlano, Manx vede con la coda dell'occhio che «some one stands on the corner preaching to the wind» (p. 350). Con il consueto abile montaggio di sequenze la descrizione del predicatore è alternata alle azioni di Manx e alle altre cose che vede camminando. Rimettiamo i pezzi in ordine: per prima cosa ci viene detto con certezza che il predicatore è il medesimo che hanno visto Cotter e Ivie: «he's an old man with an hungry head, veined at the temples, and his hands are coming out of his sleeves. The sleeves of his jacket are so shrunk down that you can see way up his wrists. Long flat fingers marking his words and bicycle clips on his paints» (p. 352).

A completare la descrizione del quadro sta un dettaglio che il narratore, con le consuete tecniche ripetitive care a De Lillo, replica tre volte prima di corredare, al termine di una prolungata esitazione o reticenza, di una precisazione che ritengo fondamentale. Tre ragazzini passano di corsa accanto al predicatore, «like fleeing the scene». Due volte lo sguardo di Manx, i cui pensieri troviamo in montaggio alternato con le parole del predicatore, sulle quali ci fermeremo tra poco, mette a fuoco la presenza dei tre che corrono accanto al vecchio («three kids race by»; ma subito dopo il testo dice, più generico, «some kids race by» p. 353), prima che questi pronuncino la loro battuta di scherno: «“where's your bicycle, man?”». Ora che le tessere scientemente distanziate sono state riaccostate, a me pare evidente che questa scena è conformata a partire da un antecedente figurativo, rispetto al quale presenta modifiche ma anche sostanziali analogie. Nei tarocchi rinascimentali di area ferrarese l'arcano del Matto è rappresentato come un uomo con la parte inferiore del corpo, dalla vita in giù, denudata o con i soli genitali coperti a malapena, e la parte superiore vestita da un mantello sbrindellato e una specie di camicia molto lacera e con le maniche troppo corte, che arrivano a metà dell'avambraccio. Regge a braccia allargate, tenendone le due estremità tra le mani, e mostrandola, una specie di collana o rosario fatto di pezzi di forma circolare e colore dorato, grani o forse monete, e la guarda con occhi seminebetiti, segno di una mente lontana dalla realtà immediata di ciò che la circonda. Ai piedi dell'uomo, un gruppo di tre o quattro (a seconda dei mazzi) fanciulli gli tira dei sassi, oppure gioca con i suoi genitali; ad ogni modo lo sbeffeggia senza pietà. Le coincidenze sembrano troppe per pensare che non siano volute. Anche perché oltre a quelle già evidenziate ce n'è un'altra, di cui si può mettere in dubbio la precisione, ma non l'esistenza. Il Matto ha tra le mani una collana, come detto; ma anche il predicatore, a un certo punto, tira fuori qualcosa e la solleva in aria, rivolgendosi al piccolo gruppo di persone radunato do fronte a lui, oppure parlando al vento come usa fare: si tratta di una banconota da un dollaro, «a dollar bill». Una banconota con le sue due facce, ed è sul «backside» che l'uomo invita a guardare, in una sequenza perfettamente incorniciata dalla banconota che viene tirata fuori dalla tasca e, dopo essere stata dispiegata «like a magic trick», alla fine ripiegata cinque volte e rimessa in tasca, «smaller than a postage stamp» (p. 354; ripeto che non c'è quasi scena del romanzo che non sia riconducibile, nelle sue ragioni formali, alla logica dualistica, simmetrizzante, oppositiva).



Figura 3 L'arcano del Matto nel mazzo dei tarocchi ferraresi.

Nessuno conosce il giorno e l'ora (della venuta del Signore? dell'attacco atomico all'America?), eppure quel segreto è sotto gli occhi di tutti, scritto in un codice che bisogna imparare a decifrare, «on the commonest piece of paper in your pocket»: la banconota da un dollaro, appunto. È lì che bisogna cercare la risposta, e non nei testi sacri o in quelli politicamente fondativi («you can't find the answer in the Bible or the Bill of Rights»). Con il «dollar bill» entra nel romanzo uno degli oggetti che la vasta famiglia delle teorie (o pseudoteorie) paranoiche di matrice americana (prodotte in America oppure no) ha più investito della sua energia fantasmatica, edificando una serie infinita di interpretazioni dei simboli e delle ricorrenze numeriche osservabili sul quel comunissimo pezzo di carta. Basta un po' di navigazione su internet per rendersi conto di quanto queste letture siano diffuse, soprattutto in ambienti sottoculturali variamente caratterizzati, e di quanti prodotti della cultura, libri o film, siano stati e siano tuttora materia di meticolosissime e deliranti analisi volte a rintracciare, collegare e spiegare quei segni. Insomma, il discorso del predicatore si risolve in un compendio della più tipica paranoia americana che si esercita su un oggetto di larghissima circolazione negli Stati Uniti. Rischiando ancora una volta di cadere nel vortice, guardiamo se discorso e banconota hanno qualche analogo nella struttura e nella trama di *Underworld*, e se quest'ennesima analogia, ammesso che esista, non possa dirci qualcosa sul progetto del libro stesso. Tra le caratteristiche del pezzo da un dollaro che hanno prestato di più il fianco all'esegesi

psicotica c'è la ricorrenza, per ben sette volte, del numero tredici (alla quale il predicatore fa forse soltanto un accenno implicito, parlando di «numbers» e «letters», p. 354). Ricordiamoci che nell'altro episodio (in *Manx Martin 3*) in cui i soldi venivano estratti dalle tasche (di Charles) e poi rimessi nelle tasche (di Manx) l'insistenza del narratore sull'ordine di presentazione di banconote e monete aveva fatto affiorare uno schema che poteva essere quello dello scheletro di *Underworld*, con la sequenza di due e di uno; e che in questo schema *Manx Martin 2*, la sezione in cui il predicatore fa il suo spettacolo con la banconota, si trova al centro del libro, in equilibrio tra i rapporti che legano a coppie gli uno e i due del macroscomparto di destra con quelli del macroscomparto di sinistra. Ora, nel bel mezzo di *Manx Martin 2*, viene ostentata una banconota carica di geroglifici significanti e di simbologie imperniate sul tredici; e questo, come ogni lettore di *Underworld* sa, non è un numero qualsiasi all'interno del romanzo. Infatti il personaggio di Nick, che prima di lavorare nel settore dei rifiuti aveva fatto il redattore di discorsi per uomini politici (uno scrittore-ombra o un "negro" insomma), l'unico il cui regime di enunciazione oscilla (al di fuori del dialogato) tra prima e terza persona, proprio sul tredici e sulle sue occorrenze comincia a ruminare, come già detto, dal giorno successivo a quello della partita; e la presenza in controluce del tredici, all'inizio confinata nelle adiacenze della gara (tredici era il numero di maglia di Branca, che quell'anno ha vinto tredici partite, e così via, in un crescendo di calcoli e permutazioni sempre più arbitrari: il ragazzo, allora diciassettenne, «had to get a pencil to list them all», p. 678; deve segnarli su un pezzo di carta, dunque tutti questi tredici sono scritti), si allarga poi ad altri domini della vita di Nick (se si contano le lettere di nome e cognome di Mario Badalato, il mafioso che Nick vuole credere abbia fatto uccidere suo padre, non si ottiene forse tredici?).

Inoltre la critica ha già ipotizzato, mi pare in modo pertinente, un altro senso in cui il tredici rientra nell'edificio romanzesco di *Underworld*. Il tredicesimo arcano maggiore dei tarocchi, che alcuni chiamano Morte, e altri preferiscono lasciare senza nome per non dare un orientamento troppo parziale del suo significato, che parla di distruzione e trasformazione, cambiamento radicale, futuro inimmaginabile, aleggia sulle pagine di De Lillo. Il *Trionfo della morte* di Bruegel, la cui riproduzione Edgar si vede cadere letteralmente tra le mani allo stadio, nell'ondata di carta gettata via dalla folla, divisa su due pagine affrontate di una rivista, tocca la parte dell'anima di lui incline al mostruoso, al crudele, e l'uomo non può non associarla alla notizia appena ricevuta della bomba atomica russa. Lo scenario di una catastrofe, «the dead have come to take the living» (p. 49). Ma il quadro è anche la prima figura di un processo diverso, non la distruzione del mondo ma la fine di un mondo, la caduta del suo asse fondamentale: un processo nel corso del quale moltissimo andrà perduto irrimediabilmente, le cose assumeranno contorni prima impensabili. È questo caos che l'arcano senza nome potrebbe essere chiamato ad allegorizzare; e credo che le pagine nere che cingono le tre sezioni di *Manx Martin* possano a loro volta valere come unica raffigurazione, aniconica, dell'arcano. Dal vecchio mondo al nuovo, attraversando per vie zigzaganti il disordine non mappabile di un quarantennio convulso, solo la palla da baseball del 1951 viene trasmessa, la palla che col passare del tempo diventa un oggetto sempre più misterioso, alieno. Quella palla conquistata da Cotter, rubata da Manx, venduta, passata per tante mani; quella piccola sfera di cuoio il cui collegamento con l'evento, con la partita e con l'entusiasmo popolare che ha prodotto, è impossibile da documentare (lo dice Marvin a Brian nel corso del loro colloquio), ormai nemmeno chi la possiede sa più perché cercarla, comprarla, è stato così importante.

La Grande Trasformazione ha spazzato via un'epoca, lasciandone affiorare soltanto casuali relitti. Reinvestirli di significato, ricostruirne la carica affettiva, sarebbe un modo per ristabilire l'alleanza tra vivi e morti, passato e presente. Ma la ricostruzione può girare a vuoto e anziché una sfera pacificata di coabitazione può produrre un'orda di simulacri ipertrofici della relazione. È così che anche un'opera d'arte, sembra dirci De Lillo, specialmente in questi decenni di mutamenti ancora non del tutto compresi nel tessuto materiale, sociale, mediale del mondo e della storia, può sciogliere il vincolo problematico con la realtà e diventare soltanto, se non un killer che spara con la mano sinistra, il discorso di un povero matto sui codici segreti stampati sulla banconota da un dollaro: puro vaniloquio sebbene perfettamente organizzato. Quel dollaro, allora, è l'emblema

dell'autocomprensione, da parte del romanzo, del rischio a cui la sua stessa idea costruttiva lo espone. E a questo punto non è difficile fare un'ipotesi sul perché, nei due passaggi metastrutturali in questione (l'ordine in cui la somma si presenta a Manx, la scena del predicatore), l'entità su cui il libro si proietta sia proprio il denaro; e forse così si può contribuire a spiegare perché l'epilogo di *Underworld* si intitola *Das Kapital*. Il denaro è l'equivalente universale, è il medium della metamorfosi (per l'appunto) delle merci, ciò grazie a cui ogni cosa può essere messa in relazione con ogni altra; è forma vuota della relazione e dello scambio. Analogamente, il romanzo ipercostruito rischia di connettere tutto con tutto a qualunque distanza, per pura nevrosi associativa, fino a ottenere una gigantesca ragnatela di legami senza niente di "concreto", di "reale" da legare.

In your voice

Rimane da vedere quale configurazione De Lillo, costruendo il finale del suo romanzo, abbia pensato di dare in ultimo al problema. Quale può essere il *sense of an ending* nel caso di un'opera che si è voluta intrecciare in tutti i modi al paradosso dei collegamenti interminabili? La soluzione scelta dall'autore è, e non poteva che essere, molto problematica; il mio saggio si chiuderà cercando di interpretarla. Il finale di *Underworld* torna sul suo inizio, ma la traiettoria che descrive non è circolare.

Una ricostruzione dettagliata dell'*Epilogo*, che pure sarebbe necessario fare, porterebbe via troppo tempo; mi concentrerò allora, dopo uno schizzo sommario della prima parte del pannello di chiusura, sulla seconda parte, quella dove tutti i livelli, trama, struttura e metastruttura di *Underworld* sono convocati per offrire infine al lettore una ragione, un criterio, del loro interconnettersi. Come abbiamo già osservato commentando lo schema del libro, *Prologo* e *Epilogo* rispettano la sequenza lineare del tempo attraversato dal romanzo, ponendosene alle due estremità, il 3 ottobre 1951 per ciò che riguarda il pezzo iniziale, in una data imprecisata alla metà degli anni Novanta per ciò che riguarda lo scomparto conclusivo. Sono le sei parti del romanzo quelle sottoposte al lavoro di scomposizione cronologica oltre che riaccoppiamento simmetrico da De Lillo: la prima parte si svolge nel 1992, la sesta tra 1951 e 1952, e via dicendo. In questo modo ciascuna delle due porzioni liminari è anche vicina al margine cronologico ad essa opposto, in una sorta di doppio testa-coda (con i tre *Manx Martin*, interpolati a cadenza regolare, a suggerire la permanenza, in un certo senso, lungo tutto l'arco temporale, di quel giorno di ottobre del 1951). È a Nick e alle persone vicine a lui che viene affidata la responsabilità di chiudere il grande edificio narrativo, quel Nick che nel *Prologo* rientrava di sfuggita, osservato solo per un momento dallo sguardo del narratore; è lui infatti, come sapremo solo più avanti, quel «sixteen-year-old in the Bronx who takes his radio up to the roof of his building so he can listen alone, a Dodger fan slouched in the gloaming» (p. 32); è lui che invece di sintonizzarsi sulla stazione dei Dodgers aveva ascoltato la radiocronaca di Russ Hodges, «trying to work a reverse kind of luck», tentando un gesto portafortuna al rovescio, dato che, se uno è strano abbastanza da contare le lettere di quel nome, «spinning out the full name and counting the characters, you may be amused to see the old thirteen» (p. 133). La stupida barzelletta su Speedy Gonzales, raccontata nel 1951 nel gruppetto di Frank Sinatra allo stadio, quarant'anni dopo ha attraversato l'oceano e Nick la sente nella ex-Unione Sovietica, dove è andato insieme a Brian per una consulenza sullo smaltimento dei rifiuti nucleari (in uno dei soliti perfetti raddoppiamenti cortocircuitanti, i rifiuti radioattivi vengono distrutti con un'esplosione atomica a bassa intensità).

Nick è molto cambiato rispetto al ragazzo che è stato, il poco raccomandabile adolescente del Bronx. Viaggia continuamente nelle maggiori capitali del mondo, un aereo dopo l'altro. Arreda con gusto ricercato la sua casa insieme alla moglie, in un anonimo quartiere residenziale per borghesi benestanti nei pressi di Phoenix; compra libri e li dispone e ridispone sugli scaffali; pratica coscienziosamente la raccolta differenziata; insegna ai suoi figli l'importanza delle parole per designare le cose, i nomi per i dettagli più piccoli. Sembra un esempio perfetto di integrazione,

di tranquillità nella vita familiare confortata da buone entrate, di fiducia nella capacità del linguaggio di rendere pervio, agibile, l'impressionante volume di cose organizzate a comporre il mondo. Per ogni cosa un nome che aiuta a vederla più chiaramente e a usarla in maniera proficua. I problemi, i tradimenti, le radici, sono ormai alle spalle. Anche sua madre, l'ultimo punto di contatto con la vecchia vita di New York, è morta. Ma alla composizione di questo quadro, fatta dallo stesso Nick che parla in prima persona, si alternano, sempre nella sua voce, battute di altro orientamento (anche la pagina singola in *Underworld* è quasi sempre divisa tra due flussi narrativi o riflessivi, cosicché sono rari i casi in cui non abbiamo a che fare con l'alternanza, ancora una volta, di due scene o prospettive). Sì, il mondo ormai è un sistema di griglie immateriali espresse da reti di oggetti materiali – i cavi elettrici, i telefoni, i fax, i computer; razionale, percorribile fino all'ultimo circuito. Ma, dice Nick, «I'll tell you what I long for, the days of disarray, when I didn't give a damn or a fuck or a farthing» (p. 806). *To long for*, e *longing*, sono espressioni che attraversano *Underworld* da cima a fondo, e vi si possono trovare dovunque. *Longing* è desiderio per qualcosa che non c'è più, che si è perso, è rimpianto e malinconia, segno di un lutto non ancora elaborato. «Longing on a large scale is what makes history», si legge nella prima pagina del *Prologo*, e questa frase serve a inserire Cotter, «just a kid with a local yearning», nella folla che si sta radunando per andare alla partita. E il baseball, come Bill spiegherà al ragazzo, è lo sport della fedeltà al passato, quello che aiuta a combattere il dubbio: «that's the thing about baseball, Cotter. You do what they do before you. That's the connection you make. There's a whole long line» (p. 31). Dopo quella partita e la sconfitta dei Dodgers, la sua squadra, Nick ha smesso di credere al baseball, ed è diventato quello a cui, come ricorda lui stesso ormai raggiunta la mezz'età, «non fregava un fico secco o un cazzo o un accidente»; ed è di quel vecchio sé che l'uomo sente, come un morso, la mancanza: la mancanza di quando era «angry and real» (p. 810). Insomma, Nick non ha sciolto il grumo che ha sempre condizionato la sua esistenza, e vorrebbe, forse, poter tornare a esprimere nel nuovo mondo quell'isolamento, quella separatezza rabbiosa, che ancora percepisce come cifra più autentica del suo sé. Ma se quella di Nick può valere come una sorta di ribellione impotente contro la saturazione da collegamento e l'*overflow* di informazione, questa sua posizione soggettiva si rivela estremamente fragile. La scomparsa del padre continua a ossessionarlo. Cosa è successo a Jimmy quando è uscito a comprare le sigarette, visto che ormai Nick ha accettato che la sua tesi paranoica dell'assassinio mafioso è del tutto infondata? La madre aveva dato la spiegazione più semplice: se n'era andato a basta, aveva continuato a camminare, si era costruito un'altra vita senza la sua famiglia. Per Nick, passati quarant'anni, nonostante tutto, questa è ancora una spiegazione inaccettabile, un fatto a cui non riesce a fare fronte. Piuttosto che prenderne atto preferisce lo schermo di una non-spiegazione che fa ricorso a un evento del tutto irragionevole: «the earth opened up and he stepped inside. I think it felt that way not only us but to Jimmy as well. I think he went under. I don't think he wanted a fresh start or a new life or even to escape. I think he wanted to go under. He lived day-to-day and step-to-step and did not wonder what become of us or how she would manage or how tall we grew or how smart we became. I don't think he spent a minute thinking about these things. I think he just went under. The failure it brought down on us does not diminish» (pp. 808-809). La terra si è aperta e Jimmy, che non pensava affatto di lasciare i suoi cari, è andato dentro, sotto, «went under», ripete ostinatamente Nick. *Under*: in quella dimensione che dà anche il titolo al libro, sottesa al mondo visibile, minacciosa, pronta ad aprire una breccia in qualsiasi momento e ad inghiottire chi, ignaro, magari sta solo facendo una passeggiata per la strada, e scompare per sempre. È questo il «mistero» che Nick oppone al mondo di reti e di onde, in cui tutto sembra perdere consistenza: una menzogna cristallizzata a coprire una ferita psichica che non si rimargina; il mistero a cui crede o crede di credere. Ed è per questo motivo, non più nello spazio del mondo possibile narrativo ma sul livello della logica della sua costruzione, che la palla alla fine arriva a Nick. Rimessa in circolazione dal tradimento di un padre, la palla si ferma (momentaneamente?) tra le mani di un altro figlio tradito dal suo progenitore. E se l'incompletezza del mondo narrato lascia nel vago, o nelle «parti bianche della mappa» per usare una metafora che spunta di frequente in *Underworld*, la reazione di Cotter (De Lillo come già detto interrompe, per non più

riprendere, la sua storia con Manx, in cucina, all'alba, in attesa che il figlio si svegli), possiamo invece rimettere insieme l'itinerario di Nick, e concludere che la voragine spirituale spalancatasi nella sua anima (è quel buco che lui proietta all'esterno perché Jimmy ci cada dentro) non gli permetterà mai di abbandonare la sua posizione di figlio, e di figlio orfano in lutto perenne.

È il filo del racconto a legare, per il medium del pensiero di Nick intento a sistemare i suoi libri, la palla a Jimmy, suo padre. Ecco come continua il testo dopo l'ultima frase citata, quella sul «failure» che il *going under* di Jimmy ha gettato sulla famiglia (anche in questo caso l'osservazione è viziata dalla prospettiva di Nick, dato che la madre e il fratello hanno reagito molto diversamente da lui. Il "noi" in questo caso è illusorio): «this is how i came across the baseball, rearranging books on the shelves. I look at it and squeeze it hard and put it back on the shelf, wedged between a slanted book and a straight-up book, an expensive and beautiful object that I keep half-hidden, maybe because I tend to forget why I bought it. Sometimes I know exactly why I bought it and other times I don't, a beautiful thing smudged green near the Spalding trademark and bronzed with nearly half a century of earth and sweat and chemical change, and I put it back and forget until next time» (p. 809).

Annotato di passaggio che l'incastarsi della palla tra due libri, insieme al suo carattere di descrizione perfettamente realistica, mantiene un profilo emblematico all'interno della strategia autoriflessiva di un libro che parla proprio di quella palla ed è tutto giocato sul numero due, è più importante insistere sulle locuzioni che Nick usa per definire quell'oggetto; «an expensive beautiful object», «a beautiful thing», una cosa dunque *costosa e splendida* (Nick l'ha pagata circa mille volte il prezzo versato da Charles nel 1951: il vecchio Manx, su questo, aveva visto giusto). Un oggetto estetico inserito in qualche modo in un circuito di valorizzazione e di commercio, come fosse un quadro o una statuetta, dotato di una bellezza, di un'aura che gli viene sì dal passato che ha attraversato, ma che ora se non mi sbaglio lo propone come cosa da contemplare, a distanza, qualcosa che coinvolge solo molto indirettamente. In questa sua ultima apparizione non sono sicuro che la palla conservi ancora la carica psichica e vitale di cui il fuoricampo di Thomson l'aveva dotata, o porti traccia dei sentieri zigzaganti sui quali ha vagato. Tutto questo, nella mente di Nick che non riesce a ricordare se non a tratti il motivo per cui l'ha comprata, si stempera nel lusinghiero ma vago apprezzamento: «a beautiful object».

Poco prima, girando per la casa e guardando gli oggetti che lui e sua moglie possiedono, «the things we own», Nick aveva percepito «the odd mortality that clings to every object. The finer and rarer the object, the more lonely it makes me feel, and i don't know how to account for this» (p. 804). Se ci fermassimo dove si ferma la palla, *Underworld* sarebbe la grandiosa storia di un fallimento. La realtà che Nick rimpiange astiosamente è forse ancor meno reale del mondo delle reti elettroniche al quale vorrebbe contrapporla. Al tradimento di Manx non ha fatto seguito alcuna vera trasmissione, e Nick non ha saputo imparare a vivere senza padre. Ma *Underworld* non si ferma a questo punto, perché oltre alla generazione dei figli comprende anche, nelle pagine con cui si congeda, la generazione dei figli dei figli. Jeff, il giovane figlio di Nick e Marian, passa moltissimo tempo al computer, ed è molto più abituato dei suoi genitori agli ambienti virtuali di internet; lui non ha visto il mondo com'era prima, conosce solo questo in cui, come dice, «everybody is everywhere at once» (p. 805). Jeff, dice suo padre, «is a lurker. He visits sites but does not post. He gathers the waves and rays» (p. 808); se ne sta nel suo angolo a raccogliere onde e raggi. Anche lui, come suo padre, è insieme connesso e separato, ma a differenza di Nick il ragazzo sembra saper sfruttare in qualche modo la sua posizione, raccogliere, mettere insieme qualcosa rimanendo impartecipe e, si direbbe, senza nutrire alcun *longing*. Attraverso il personaggio del ragazzo il libro fa il salto di livello che lo porta a concludersi.

Jeff ama navigare su un sito che parla di miracoli, e a tavola ne parla con i genitori; ad esempio c'è gente, si racconta, che scende nelle miniere di uranio per curare le sue malattie, in un ambiente dove le emissioni radioattive sono centinaia di volte superiori al livello di sicurezza. Ma perché Jeff racconta queste cose e sorride? Nick non sa se è perché suo figlio «thinks it's funny or because he thinks it's funny and he believes it» (p. 806). Così uno dei più grandi problemi di *Underworld*, e di tutta la narrativa delilliana, si riaffaccia. In cosa si può credere per continuare a

vivere? Jeff crede ai miracoli? E i malati che portano panche di legno giù nelle miniere di uranio, e stanno lì pregando e cantando, in che cosa credono? Perché è proprio questa credenza, non meno misteriosa dei pretesi miracoli, che li tiene laggiù, a cantare «maybe just ordinary songs, dinky sing-alongs, the kind of songs that people have always sung, doing things in groups» (p. 807). Che cos'è che spinge le persone a associarsi, a fare cose insieme, normali come andare a una partita di baseball, o pazzesche come pensare di curarsi con un'esposizione micidiale alle radiazioni, in rifugi atomici dove si va per riceverle anziché per proteggersene? E il vero miracolo, il miracolo più grande, come dice Jeff, non è al giorno d'oggi (ossia alla metà degli anni Novanta) proprio internet, il posto senza posto dove tutto è presente simultaneamente, comprese le liste di miracoli? «He enters seventeen characters and the *dot com miraculum*. And the miracles come scrolling down» (p. 807); i miracoli scorrono sullo schermo, basta trovare il sito giusto.

A questo punto ritorna il personaggio di suor Edgar, nell'episodio molto famoso della morte di Esmeralda, nel Bronx, e del miracolo da cui forse questa morte è stata seguita. Ne commenterò solo alcuni passaggi importanti per il discorso che vorrei fare. A questo punto, inoltre, il romanzo si sposta, metaforicamente, su internet. Fermiamoci un momento sul passaggio in questione. La storia di Esmeralda (e di suor Edgar, di suor Grace, del *writer* Ismael...) viene narrata come se fosse tratta dal sito internet sui miracoli navigato da Jeff: subito prima che l'episodio inizi leggiamo sulla pagina l'indirizzo web su cui il racconto dovrebbe essere consultabile. Ovviamente, però, non abbiamo a che fare in questo caso con l'importazione, "bruta" o mediata, nella stoffa del romanzo di un documento di altro genere: da questo punto di vista *Underworld* opta per una versione formalmente chiusa della *fiction*, i cui confini non vengono messi in questione o allargati dall'inserimento di stralci allogeni (nella composizione dell'insieme dei personaggi De Lillo si comporta, com'è noto, in un altro modo). Anche nello stile e nel montaggio della materia verbale non si registrano cesure. Se dal rispetto stilistico-strutturale questo cambio di medium è solo un come-se, c'è però un altro livello su cui le cose si fanno interessanti. Le figure del racconto, infatti, sono già state personaggi importanti del romanzo, in particolar modo suor Edgar, legata anche strettamente all'ambiente e alla famiglia di Nick, e Ismael Moon, e la piccola Esmeralda, meravigliosa figura di bambina selvaggia e piena di grazia che si muove imprevedibile nelle zone più degradate e miserabili del Bronx. Una porzione di ciò che all'interno della cornice romanzesca è il mondo reale viene a questo punto prolungata e in qualche misura inclusa in una storia, in una narrazione mediatizzata e accessibile attraverso il computer, punto d'accesso al quel mondo in cui tutto è dappertutto contemporaneamente. Il romanzo scava nei propri confini una nicchia in cui tematizza il processo di creazione e diffusione di storie, e quindi comprende simultaneamente due livelli, quello della realtà e quello della finzione (del costruire una narrazione, anche partendo da una base fattuale), nei loro complicati rapporti.

Se il narratore ci porta su internet – o finge di farlo – e non delega il compito di raccontare al primo personaggio che ha menzionato la storia (e il fatto di averla incontrata sul web), ossia Jeff, è per una caratteristica di costui che viene rimarcata più di una volta da Nick, la sua «shyness», timidezza, esitazione, reticenza (p. 805). Non parla apertamente, il ragazzo, è come se si ritirasse in sé stesso, e il suo stile di comportamento nella vita somiglia a quello che tiene su internet. I genitori gli chiedono chiarimenti sulla storia del miracolo di Esmeralda, «but he is tentative with this kind of material. He is shy. He feels he doesn't have the credentials to relate a tale of such intensity, all the suffering and faith and openness of emotion, transpiring in the Bronx. I tell him what a better place for the study of wonders» (p.808). In questo passaggio a mio avviso molto importante la *shyness* svela la profondità del suo significato: è discrezione, pudore, paura di non avere il diritto di impossessarsi di quella storia per riferirla, paura di tradire, e non di trasmettere, il peso, la forza, della vita, del dolore e della stupefazione che in essa si mostrano. Ciò vale per Jeff, chiuso nel quadro della *fiction*, nei confronti di una storia a sua volta incapsulata in quel quadro in una sorta di controcornice – lo schermo; ma mi sembra chiaro che la *shyness*, quella cifra emotiva basilare, sia stata raffigurata in questo punto del romanzo perché la si potesse attribuire anche all'istanza autoriale, anzi allo scrittore *tout court*, a Don De Lillo in persona, fuori dalla *fiction*, nel momento in cui ne elabora la composizione. È come se dalla finzione si alzasse uno sguardo

diretto fuori campo, in senso stavolta cinematografico e non sportivo. La curvatura topologica che la narrazione descrive nel finale serve proprio a includere paradossalmente questo fuori campo e colui che vi staziona.

Ma proseguiamo con ordine. Jeff rinuncia al compito del narratore, ed è qualcun altro che ci accompagna nella finta, e palesemente tale, navigazione su internet per seguire la storia di Esmeralda. Come si vedrà da un piccolo dettaglio, questo qualcuno è, almeno fino a un certo punto della storia, Nick, che però a partire da quel punto subisce una vera e proprio metamorfosi. Come sanno tutti i lettori di *Underworld*, il miracolo di Esmeralda consiste nell'apparizione dell'immagine della ragazzina uccisa su un tabellone dove è affisso un grande cartello pubblicitario; quando i fari della metropolitana lo illuminano da dietro, il volto di Esmeralda sembra comparire sullo sfondo. Non è una questione di vedere per credere o di accertare un fatto, ma di vedere *e* di credere, o di credere per poter vedere. Questa è la differenza fondamentale tra suor Edgar, che dopo la polverizzazione degli assi che reggevano il suo mondo (il terrore della guerra nucleare, l'opposizione tra Americani e Russi, la necessità di educare i bambini a questa distinzione, il conforto provato nel modellare le loro menti su un set di domande e risposte *sicure*), ha bisogno di qualcosa che supporti, dandole un oggetto, la sua necessità di credere, e la più giovane e scettica suor Grace, che la accompagna. Suor Grace ha ragione, quell'evento sarà sfruttato dalla tv dai giornali per fare sensazione, e dalle agenzie per portare i turisti a guardare come idioti un cartellone pubblicitario nel quartiere peggiore di New York. Tuttavia suor Edgar sa che qualcosa di prodigioso è accaduto, e che Esmeralda, sia pure in immagine e per poche sere, finché il cartello non viene rimosso, è tornata dal regno dei morti per fare visita ai vivi e riunirli in una comunità commossa ed entusiasta. Proprio il contrario di quanto accadeva nel *Prologo* all'altro Edgar, il direttore dell'FBI, che vedeva nel quadro di Bruegel i morti venirsi a prendere i vivi e portarseli all'inferno.

L'immagine pubblicitaria, che può sembrare del tutto inessenziale all'apparizione prodigiosa solo finché si constata che, tolto il cartello, anche il volto non appare più (una superficie grigia e nuda non si presta, evidentemente, a fare da sfondo: il volto si mostra solo in uno spazio figurativo, e non come in un'icona orientale), serve, così come era stato per suor Edgar, a trasportare nella storia di Esmeralda un'altra porzione fondamentale della grande rete di storie di *Underworld*. Quell'immagine infatti era stata pensata, anni prima, da Charles Wainwright, e se a un primo livello di senso viene qui riutilizzata come esempio paradigmatico di alterazione della realtà e occulta potenza persuasoria esercitate dalla pubblicità (proprio su quel massimo di inautenticità si staglia il volto miracoloso), a livello più obliquo essa serve a incamerare, grazie alla consapevolezza che il lettore dovrebbe avere sull'identità del suo produttore, anche le vicende legate alla palla da baseball, in cui Charles recita una parte di rilievo. Nella storia di Esmeralda è concentrato, per cenni sintetici e legami non manifesti, tutto *Underworld*. Come già fatto notare in altri casi, anche qui un dettaglio, un oggetto che potrebbe sembrare semplicemente prelevato dal mondo e riprodotto sulla pagina con l'unico intento rappresentativo, si rivela invece implicato su altri livelli, decisamente connotati in senso allegorico.

Poco tempo dopo aver assistito all'evento prodigioso, con l'immagine di Esmeralda «tight in her mind» (p. 824), quell'Esmeralda che è diventata insieme la gemella e la figlia di suor Edgar (infine madre simbolicamente, dopo essere stata per tanti anni soprannominata «Sister Skelly Bone» dai suoi scolari, p. 717), la religiosa può serenamente morire, nel sonno, mentre cade la prima neve di un altro inverno.

Quello che segue, il finale del romanzo, sta sotto la rubrica *Keystroke 2(13)*; di nuovo “come se” fosse il testo linkato a un pulsante da cliccare. Il romanzo abbandona, nelle tre pagine di congedo, il guscio della verosimiglianza e mette il lettore di fronte a una visione manifestatasi a suor Edgar dopo la morte. Ma il posto in cui la suora si trova adesso non è il paradiso, è il cibernazio («cyberspace, not heaven», p. 825), in cui tutti i navigatori possono trovarla, come hanno fatto Jeff e poi Nick. Quella che vediamo, e che sulla pagina vede, non è dunque l'anima di suor Edgar ascesa al cielo, ma la sua traccia informatizzata indefinitamente sopravvivente, l'informazione su di lei che era stata caricata in rete: è come se all'insieme dei bit occupati dalla storia di suor Edgar

riportata sul sito di miracoli fosse stata data dall'autore parvenza semiantropomorfa e capacità senziente e riflessiva. Un nucleo di informazione viva che può vedere, per una specie di grazia imperscrutabile, l'ambiente in cui è stata stoccata. Ben dentro il labirinto di collegamenti, anzi, essa stessa nodo di innumerevoli possibili reti, qualcuno le presta la coscienza e lo sguardo per vederlo come da fuori, quel labirinto, per comprenderlo nel momento in cui ne è compresa. Il parallelo con il paradiso, posto e subito negato, risente probabilmente di quella corrente di pensiero, fiorita soprattutto negli anni Novanta, che usava una metaforica di ambito teologico-teosofico come campo di riferimento per mappare i nuovi statuti delle soggettività per la prima volta nella storia dell'uomo concretamente connesse in una rete virtuale (qui basti fare il nome di Pierre Lévy, con le sue intelligenze angeliche, e di Derrick De Kerckhove con i suoi collettivi interconnessi); la chiusura di *Underworld* è molto indicativa dello scetticismo di De Lillo nei confronti di questa direzione concettuale.

Finalmente la frase più volte incontrata nel corso della lettura assume il suo senso ultimo e più complessivo, più letterale: «everything is connected»:

There is no space and time out there, or wherever she is. There are only connections. Everything is connected. All human knowledge gathered and linked, hyperlinked, this site leading to that, this fact referenced to that, a keystroke, a mouse-click, a password – world without end, amen (p. 825).

Ma questo sistema di sistemi collegati senza spazio e senza tempo è un sistema che imprigiona, così sembra a suor Edgar: «she feels the grip of the systems», «she senses the paranoia of the web, the net» (p. 825). Qui De Lillo innesta il rapporto tra la rete informatica e le sperimentazioni di ordigni atomici, rapporto documentato e ormai di dominio pubblico: le origini della rete, quando veniva chiamata Arpanet, stanno nella necessità dei militari di mettere a punto un mezzo di collegamento più potente e più sicuro di quelli allora esistenti, che potesse essere utilizzato per organizzare le difese anche in caso di attacco atomico massiccio. Allo stesso modo è noto che la spinta decisiva alle ricerche sull'informatica e sullo sviluppo dei computer vennero dall'industria bellica e dall'intelligence militare americana a partire dalla Seconda Guerra Mondiale. Intrecciato all'illustrazione visionaria di questa realtà storicamente accertata c'è però nello scorcio conclusivo del romanzo un altro filo che lo riguarda più direttamente, e anzi ne espone la radice ideativa. Leggiamo il passo:

When you decide on a whim to visit the H-bomb home page, she begins to understand. Everything in your computer, the plastic, silicon and mylar, every logical operation and processing function, the memroy, the hardware, the software, the ones and zeroes, the triads inside the pixels that form the on-screen image – it all culminates here (p. 825).

«When you decide [...] she begins to understand»: il testo accoppia due pronomi soggetto, lo *she* femminile che indica suor Edgar e un *you* che rimane molto più indefinito e che via via prende piede nel prosieguo del brano, e fino al termine del libro. L'ipotesi che si tratti (soltanto) di un semplice tu generico tramonta molto presto. Ma rimarchiamo ulteriormente l'accoppiamento: più «tu» navighi, esplori, passi da una pagina all'altra, seguendo le piste che il sito della bomba atomica suggerisce, più «lei» capisce, meglio vede; evidentemente i due, *you* e *she*, stanno viaggiando insieme. Lei è, come abbiamo già sottolineato, un piccolo pacchetto di informazioni, anzi la costruzione narrativa di un piccolo pacchetto di informazioni che incontriamo nella zona in cui il romanzo inscena un salto di livello, riquadratura o *décadrage*, che mima il suo trasloco sul web; il «tu» è un personaggio senza volto che il romanzo proietta fuori dallo schermo, ma in uno spazio che non si capisce bene se sia ancora quello del mondo possibile narrato, o già un altro, lo spazio che sta fuori da quel mondo, lo spazio della realtà. Facciamoci però la domanda che resta: a chi appartiene idealmente in questi passaggi la voce del narratore? Come accennato prima c'è forse un indizio che ci permette di avanzare un'ipotesi.

La navigazione procede, le esplosioni atomiche si susseguono – la loro traduzione in dati e immagini frutto di codifica digitale – con gli schemi, l'elenco dei luoghi in cui sono avvenute le deflagrazioni e dei nomi in codice delle operazioni («firing systems and delivery systems, equations and graphs and schematic cross sections, shot after shot summoned at a click, a hit, Bravo, Romeo, Greenhouse Dog», p. 825) fino ad arrivare a un'esplosione più grande di tutte dalla luce e dal calore della quale lei, suor Edgar, è investita. Non è la visione di Dio che le fa esorbitare gli occhi («the jewels roll out of her eyes», p. 826), ma invece la più potente bomba della storia, la bomba sovietica fatta esplodere sul Mar Glaciale Artico nel 1961, «preserved in the computer that helped to build it, fifty-eight megatons – add the digits and you get thirteen» (p. 826). *You* consulta la ricapitolazione, la ricostruzione post factum, e la traccia di suor Edgar assiste all'evento come in presenza, la luce e il rumore inimmaginabili della bomba da cinquantotto megatoni. Il narratore dice, a questo punto, somma le cifre e ottieni tredici. Se il sistema di caratterizzazione dei personaggi, così attentamente calibrato da De Lillo, ha qualche valore, allora qui è la voce di Nick che risuona in quella di chi narra: l'ossessione del tredici, in *Underworld*, gli appartiene. Nick si riaffaccia qui per l'ultima volta come perno di articolazione tra lo schermo e ciò che sta fuori dallo schermo e trascende anche lo spazio in cui il personaggio si muove; appare e subito scompare per passare il testimone, e così riscattare il suo fallimento nel mondo narrato, fallimento a cui pure si mantiene stilisticamente e ideologicamente fedele.

Passare il testimone, ma a chi? All'autore, che allora entra nella pagina nel momento stesso in cui se ne raffigura fuori. La dialettica tra schermo, pagina e mondo che movimentava il tratto finale di *Underworld* serve infatti a presentare il prodursi, per la prima volta, dell'azione ideale e ideativa che fonda tutto il libro, nella struttura e nel concetto: l'azione di accoppiare a distanza due entità che in tal modo si rispecchiano e diventano paragemellari. Non sono solo gli atomi che fondono, in questo spettacolo catastrofico, mentre gli occhi di suor Edgar rotolano via e lei va incontro alla sua ultima trasformazione:

There is another fusion taking place. No physical contact, please, but a coupling all the same. A click, a hit and Sister joins the other Edgar. A fellow celibate and more or less kindred spirit but her biological opposite, her male half, dead these many years. Has he been waiting for this to happen? The bulldog fed, J. Edgar Hoover, the Law's debased saint, hyperlinked at last to Sister Edgar – a single fluctuating impulse now, a piece of coded information. Everything is connected in the end (p. 826).

Assistiamo così a quella che potremmo chiamare la nascita ideale di *Underworld*, e a una nuova determinazione del suo gesto inaugurale, quello di accoppiare: in rete, grazie alla rete, con un click e un movimento del mouse, i due Edgar, lontani e incomunicanti nel corso delle loro esistenze terrene, ma virtualmente collegati una volta che, divenuti informazione, vengono immessi su internet, sono uniti a formare una specie di coppia archetipica o di androgino primordiale. E vediamo anche come l'onnipotenza dell'autore, demiurgo del suo mondo narrativo, sia in realtà condizionata, oltre che alimentata, dall'ambiente in cui inevitabilmente si muove qualsiasi autore sull'ultimo scorcio del Novecento, ossia la rete. Sfruttandone le risorse, servendosi dei suoi innumerevoli tracciati attraverso quantità inimmaginabili di informazione, viene contagiato anche dalla paranoia che è consustanziale a tutto questo. Ma se nella scena che stiamo seguendo lo *you* è l'autore, allora qui si esprime anche la consapevolezza di ciò che comporta vivere connessi e scrivere un'opera basata sul tipo di iperconnessione prodotto e diffuso da internet. Durante la sua visione dell'ambiente senza spazio e senza tempo, infatti, suor Edgar *sente* la paranoia, «feels the power of false faith, the faith of paranoia» (p.825). Si è visto quanto sia importante in *Underworld* la necessità di credere in qualcosa, di avere un riferimento sicuro, perché le identità mantengano una minima coesione e le comunità umane si formino; e si è visto come il collegamento tra i fatti servisse a dar loro uno schema riconoscibile, su cui fare affidamento. Ora il rischio paranoico viene denunciato come ciò che può sbriciolare individui e comunità nel momento in cui ha l'aspetto di fornire la spiegazione che dovrebbe tenerli uniti; è sempre suor Edgar che sente «how

the intersecting systems help pull us apart, leaving us vague, drained, docile, soft in our inner discourse, willing to be shake, to be overwhelmed – easy retreats, half beliefs» (p. 826).

Proprio il momento di questa rivelazione, però, è quello in cui come si è visto il romanzo inscena il suo progetto e la sua operazione fondamentale, e riconosce la virtualità elettronica, ossia ciò che alimenta le «facili ritirate» e le «mezze credenze», non come un avversario che può combattere frontalmente ma come una propria ineliminabile preconditione. Insomma l'autore si presenta, velato e di sghembo, nell'opera per mostrare quel rapporto di dipendenza, che è anche rapporto di forza, che ne vanifica le ambizioni; anche l'edificio romanzesco, come Nick pensa sia successo a suo padre, può in qualsiasi momento *go under*, e coincidere col suo doppio oscuro, la rete informatica e la paranoia che la percorre.

È vero, allora, che «everything is connected in the end». La modificazione della formula, che ancora all'inizio della visione di suor Edgar suonava solo «everything is connected», ossia nella forma in cui la si era già incontrata più di una volta nel corso del libro, cambia il suo significato e la fa funzionare su diversi piani di senso. Insistiamo sulle due applicazioni metanarrative della frase. Alla conclusione del libro, infine, tutto si ritrova collegato nella ricostruzione della forma del web: il ponte tra J. Edgar e suor Edgar copre l'intero specchio delle vicende narrate, e inoltre il romanzo stesso ha scoperto il volto, mostrandone la duplicità intermediale: il mondo e il sotto- o contro-mondo, la costruzione finzionale e l'altra costruzione, molto più veloce, potente, pervasiva, onnipresente. Questo è il primo senso, il più angosciante e paralizzante.

Ma ce n'è un altro. Lo troviamo contenuto nell'ultimo angolo, nell'ultima nicchia che il testo ricava al suo interno, quando la narrazione esce dallo schermo e prima di tornarvi per pronunciare, o riportare, la parola che la conclude, quel «Peace» che può essere affermato solo dubitativamente. Lo *you* ha visitato tutto l'H Bomb site, e vede quella parola, ancora nascosta al lettore, stagliarsi sullo schermo. Anche la parola è inserita nella rete, se ne possono rintracciare con pochi click etimologia, sensi, usi, passaggi da una lingua all'altra. La parola è “pace”, ma siamo ancora *connected* alla rete, consustanziale alla guerra e alla paranoia. Ecco però il movimento più importante, lo spostarsi dallo schermo al fuori, fuori dalla stanza dove *you* sta davanti al suo computer, ancora intento a collegare («Fasten, fit closely, bind together», p. 827):

And you can glance out the window for a moment, distracted by the sound of small kids playing in a a neighbour's yard, some kind of kickball maybe, and they speak in your voice, or piggyback races on the weedy lawn, and it's your voice you hear, essentially, under the glimmerglass sky, and you look at the things in the room, offscreen, unwebbed, the tissued grain of the deskwood alive in light [...] (p. 827)

Distolto dallo schermo ad opera di un *sound*, lo *you* può volgere lo sguardo, dare un'occhiata fuori, dove un gruppo di bambini giocano in un cortile. I bambini che giocano sono una presenza fondamentale in *Underworld*. Albert Bronzini, l'insegnante di scuola per qualche anno marito di Klara Sax, maestro di scacchi di Matt, amico di padre Paulus che ricostruirà la personalità di Nick dopo l'assassinio, li descrive e medita lungamente mentre passeggia per il Bronx, in pagine tra le più belle di tutto il libro; e li troviamo anche raffigurati in una delle tante opere d'arte su cui il romanzo si appoggia per diramare i suoi percorsi, quel *Giochi di bambini* di Bruegel che è chiamato a fare da contrappeso (o forse a confermare atrocemente) il *Trionfo della morte* del medesimo pittore, tanto importante, come si è già detto, nel *Prologo*. Se la navigazione in rete aveva dato origine al gusto o alla mania dell'accoppiamento, quest'altra dorsale di *Underworld* si rivela nel finale come ispirata dal *fuori*, dallo sguardo indirizzato sulla strada, dall'orecchio catturato dal vociare dei bambini. «And they speak in your voice», «and it's your voice you hear, Essentials»: parlano come te, hanno il tuo stesso accento, tu sai quello che dicono perché li vedi da sempre, e una volta sei stato uno di loro, hai fatto quei giochi. Questa è una cosa in cui puoi credere: l'inflessione di una lingua usata all'aperto, detta ad alta voce, coinvolta in una serie di attività strutturate di gruppo da parte di giovani umani che si esercitano alla vita. E, se andiamo all'essenziale, è come se sentissi ancora la tua, di voce; e il tuo compito è fare sì che in quanto

scrivi quella voce continui a parlare in quel modo. La voce dei bambini, la tua voce, quella di chiunque abbia sperimentato quel set di esperienze in quella lingua.

La palla da baseball si è fermata, troppo impastata di ossessioni collettive e personali per trasmettere all'avvenire una fedeltà. Ma la voce, l'accento dei bambini, e il lungo elenco di cose movimentate sul filo di questa voce, fuori dallo schermo e dalle sue reti, questo può essere comunicato, lasciato in eredità.

Underworld termina sì sull'incertezza e lo sconforto di una parola sullo schermo che è «only a sequence of pulses on a dullish screen and all it can do is make you pensive», e che «spreads a longing through the raw sprawl of the city» (p. 827), ma si riapre su quel *voice* a cui possiamo ormai dare tutta la sua portata. «He speaks in your voice, American, and there's a shine in his eye that's halfway hopeful» (p.11). L'autore ha preso una di quelle voci e l'ha fatta diventare il personaggio su cui il suo libro comincia, Cotter Martin. L'avevamo lasciato dormiente alla fine di *Manx Martin 3*, poco prima di un risveglio che si può immaginare amarissimo; ora, quando tutto, alla fine, si connette, è in lui che prende figura la linea vocale, forse la linea di fuga, che nonostante tutto si libera dal territorio reticolare elettronico e si allaccia di nuovo sull'inizio, su una speranza almeno a metà, da opporre alle mezze credenze indotte dalla rete. Se quell'«American» è, come sono convinto sia, un vocativo, allora è ogni americano che deve sentire la propria voce, la propria cadenza, il proprio discorso e la propria lingua caricata di affettività nel *voice* di Cotter. Gli americani di *Underworld*, però, vengono in realtà da tutto il mondo, e molte lingue e molti dialetti risuonano nella «lingua madre». Non solo il romanzo ci porta da un'estremità all'altra dell'America, da New York a Los Angeles, dal Minnesota all'Arizona, dalle metropoli alle piccole città ai deserti, ma è la lingua stessa, la lingua dell'impero americano, che si ritrova internamente differenziata secondo cento declinazioni (nei suoi spettacoli Lenny Bruce le mette in scena tutte). Tutti questi *voices* è chiamato a accordare il *voice* di Cotter, e a parlare a loro nome. Nella capriola finale-iniziale anche il *you*, quindi, si rovescia e cambia estensione. Usato nell'*explicit* per coinvolgere l'autore (dunque con un'estensione specifica e individuale) e riprenderlo nella situazione che gli darà la chiave per strutturare il romanzo, nell'*incipit* quel *you*, in apparenza lo stesso, serve a chiamare il lettore, ogni lettore (dunque con un'estensione generica e sovraindividuale) a trovare un proprio accompagnamento armonico alla melodia del *voice*.

Letto dopo la fine, allora, l'inizio del romanzo propone una duplice mossa da parte dell'autore, nella quale si può vedere forse rispecchiata la sua intenzione più elementare e profonda. Dopo aver mostrato come anche la sua costruzione finzionale, proprio come la rete, può produrre, se intesa seriamente, solo mezze credenze, e quanto condizionate ne siano le scelte morfologiche, l'autore reindirizza il lettore ancora, di nuovo, su quella costruzione finzionale, dando nel finale la regola di funzionamento dell'inizio. Insomma la finzione non ha un'altra strada da percorrere rispetto a quella della costruzione artificiale, che può sempre cadere nell'ossessione formalista e nella mania di controllo. Spetta al lettore capire come la voce sintetizzata dipanantesi sulla pagina possa corrispondere alla sua, in che modo possa parlare in suo nome, e in che modo lui possa ricondurla in qualche cortile o in qualche strada del mondo reale, per riconoscere e decifrare i discorsi che vi si tengono. Il «tu», che nel finale designava l'istanza se non la persona autoriale, quando il libro ricomincia è un dito puntato verso chi legge. È ciascun lettore che deve connettersi a quel «tu», e capire come incorporare le figure e gli eventi reali solo a metà e dar loro così spessore esistenziale. Non si può vivere fuori dalle reti e senza contribuire ad aumentarne i nodi e i corridoi, e non si può scrivere senza costruire una finzione ed esercitare un controllo su di essa. Ma le reti, e le opere, non sono tutto l'essenziale, sebbene questa sia una delle impressioni più ricorrenti che esse inducono in chi le abita e in chi le mette a punto; ogni tanto bisogna anche saper guardare fuori dalla finestra.

Una scena contenuta in *Manx Martin 1*, se riletta dopo aver seguito per intero il percorso del romanzo e la doppia torsione che ne allaccia acrobaticamente le estremità, si lascia intendere come la replica, stavolta tutta interna al mondo narrativo, ma che forse si carica di una sfumatura autoriflessiva, di quel gesto che ne aveva tematizzato e messo in questione il margine. Cotter,

recede dalla partita, dopo aver ribattuto a sua madre, ancora con la mente al predicatore di strada, che certi conoscono bene le loro scritte ma sono suonati come campane, è in camera sua; dovrebbe fare i compiti ma non sa nemmeno bene cosa gli sia stato dato da studiare, e guarda dalla finestra, «out of the window» (p. 141). Pensa a un suo compagno di scuola che durante le lezioni mangia le pagine del libro di storia, quasi ogni giorno. Gli insegnanti rimproverano sempre a Cotter questo suo distogliersi dai libri per guardare altrove. Ma il ragazzo avrebbe la risposta da dare, se il contesto non giocasse così pesantemente a suo sfavore:

The answer is not out there, they tell him. And he always wants to say that's exactly where the answer is. Some people look out the window, others eat their books (p. 147).

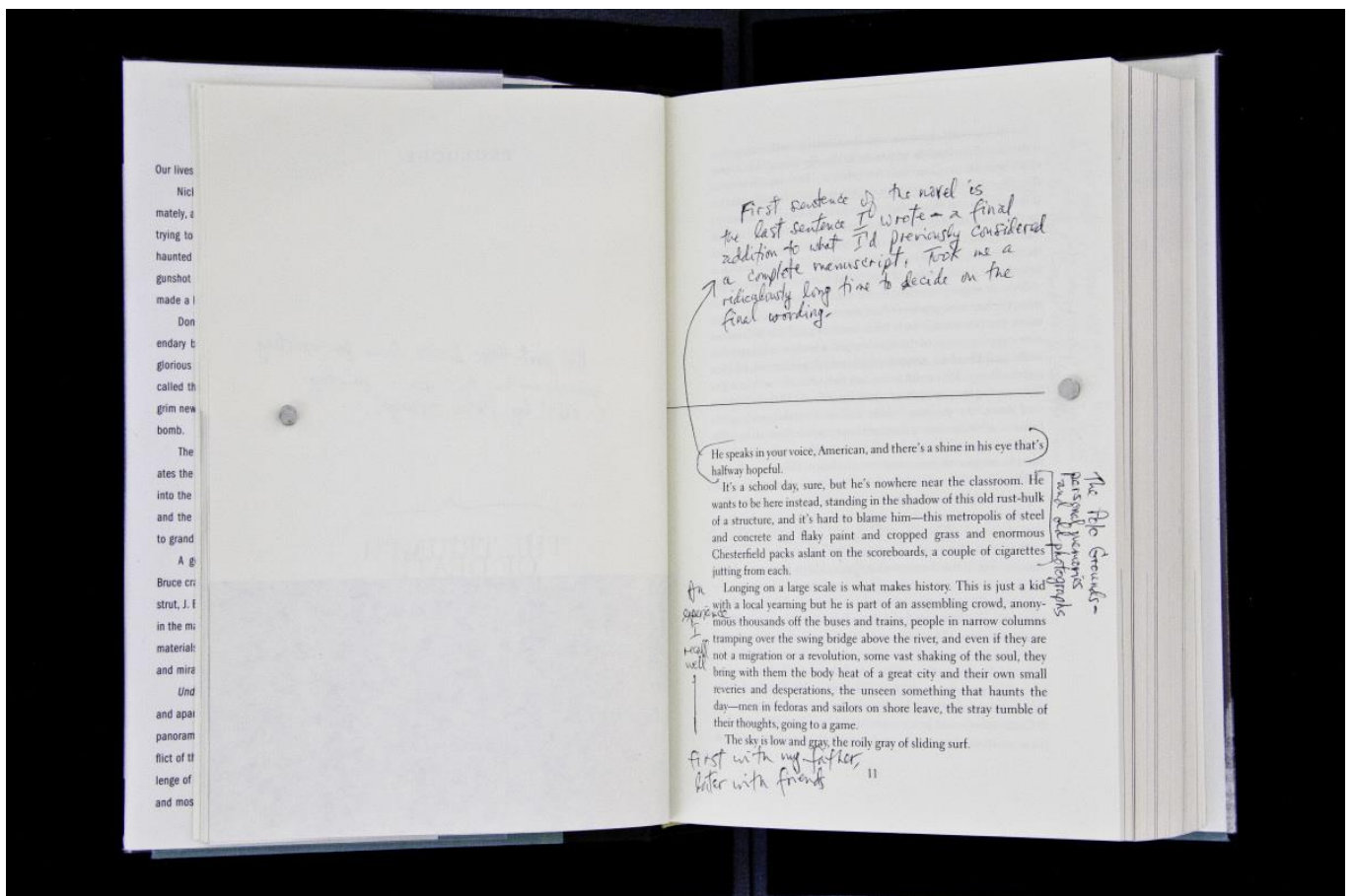


Figura 4 La pagina iniziale di *Underworld* nella copia annotata da De Lillo. L'autore dichiara che la prima frase del romanzo è l'ultima ad essere stata scritta, un'aggiunta a quello che lui considerava già il manoscritto definitivo.

Federico Francucci

Note.

(1) Si tratta in realtà di una conversazione con Richard Williams che il giornalista ha reso in forma saggistico-narrativa, inserendo qua e là spezzoni virgolettati delle parole di De Lillo. Ecco il passaggio dove lo scrittore rifiuta l'etichetta di postmoderno per *Underworld*: «he isn't keen on the idea of a link with post-modernism, even though it has often been mentioned in connection with his recent novels. "Post-modern seems to mean different things in regard to different disciplines", he said. "In architecture and art it means one or two different things. In fiction it seems to mean another. When people say *White Noise* is postmodern, I don't really complain. I don't say it myself. But I don't see *Underworld* as post-modern. Maybe it's the last modernist gasp. I don't know» (R. Williams, *Everything under the bomb*, «The Guardian», 10-1-1998).

(2) Per il realismo di *Underworld* si possono vedere le pagine finali, molto belle, dello studio di Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007. Per la nozione di tardo postmodernismo rimando a Jeremy Green, *Late Postmodernism. American fiction at the Millennium*, New York, Palgrave MacMillan, 2005, che propone giusto De Lillo come principale ispiratore della «second postmodern generation» (p. 3).

(3) Vedi per esempio (solo uno dei molti possibili) un libro molto citato come *The Illusions of Postmodernism* di Terry Eagleton, uscito nel 1996. La decisione di Eagleton di non orientare l'attenzione su questa o quella filosofia, o su questo o quel teorico, postmoderni, in favore della ricostruzione di «the culture or milieu or even sensibility of postmodernism as a whole», quando lo stesso autore riconosce che, al di fuori di un discorso così generico, questo «whole» non esiste, è qualcosa che, se pure è stato ritenuto sensato da molti da un punto di vista strategico negli anni della battaglia, ha intorbidato acque già fosche e dovrebbe, oggi, essere del tutto abbandonato.

(4) Scrive la teorica, per esempio, nel suo *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics* (South End Press, 1990): «It is sadly ironic that the contemporary discourse which talks the most about heterogeneity, the decentered subject, declaring breakthroughs that allow recognition of Otherness, still directs its critical voice primarily to a specialized audience that shares a common language rooted in the very master narratives it claims to challenge. If radical postmodern thinking is to have a transformative impact, then a critical break with the notion of “authority” as “mastery over” must not simply be a rhetorical device. It must be reflected in habits of being, including styles of writing as well as chosen subject matter» (p. 25).

(5) Per esempio nei suoi “classici” *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York-London, Routledge, 1988, e *The Politics of Postmodernism. Parody and History*, New York-London, Routledge, 1989.

(6) Il libro più recente dove D'Agostini riprende questo discorso, da lei lungamente elaborato nel tempo, è *Realismo? Una questione non controversa*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013. La studiosa parla in maniera che trovo convincente di «stultificazione del dibattito» dovuta soprattutto all'uso reiterato, da parte dei nemici del postmodernismo, di semplificazioni, estrapolazioni, costruzione di bersagli inesistenti o *straw men*.

(7) L'edizione che ho usato, da cui provengono tutte le citazioni, è Don De Lillo, *Underworld*, New York, Scribner, 1997. L'edizione italiana, pubblicata da Einaudi nel 1999, non rende giustizia alla cura posta da De Lillo agli aspetti tipografici del suo libro, e la traduzione di Delfina Vezzoli a volte mostra qualche limite.

(8) La peculiarità del frontespizio ripetuto, nonché l'utilizzo di questa istituzione editoriale con una venatura iconografica che si aggiunge all'aspetto tipografico, sono molto più diffusi, in epoca contemporanea, nell'editoria americana che non in quella europea, ma non sono sistematici (per restare ai romanzieri postmoderni, ho sottomano libri di De Lillo e di Pynchon che sono congegnati in questa maniera e altri che non lo sono). Nella duplicazione del margine che così si produce, il secondo frontespizio semplificato fa già parte integrante (o quasi) dell'opera, è già (quasi) del tutto interno al mondo finzionale. Vedi per questo R. Bringhurst, *Gli elementi dello stile tipografico*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2001, e W. Chappell, R. Bringhurst, *Breve storia della parola stampata*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2004. Forse è il caso di sottolineare qui come tra i materiali più presenti nella rete di trame di *Underworld* un posto d'onore spetta sicuramente alla carta stampata, e alla carta tout court. A cominciare dalla partita del 1951, quando una vera marea di carta stracciata e lanciata dal pubblico cade lentamente sul campo, per continuare con la lunghissima serie di giornali e riviste popolari di ogni tipo che i personaggi maneggiano, da «Time» a «Playboy» alle riviste illustrate di pettegolezzo sulle stelle del cinema. Basta fare un po' di attenzione per notare come in moltissime scene le riviste svolgano un ruolo discreto ma decisivo.

(9) «“It's funny, you know”, Russ says, “but I think it was Charlotte put the look on my face.” “The lady or the city?” “Definitely the city!”» (p. 25). Scena replicata quando Nick telefona a Marvin Lundy: «“I'm calling from Phoenix”, said the voice. “The city or the bird?”» (p. 190).

(10) C'è un altro indizio a favore dell'ipotesi che questa terribile scena di tradimento sia in parte ricalcata sul tradimento di Cristo a opera di Giuda. Lo riporto perché mi sembra plausibile e perché, nel caso si accetti l'idea, risulta ancora più evidente come il realismo mimetico di De Lillo, almeno in *Underworld*, sia solo uno degli elementi della costruzione, quello più visibile, che dev'essere valutato criticamente comprendendone la relazione con gli altri piani strutturanti del testo. In questo caso, la presenza di un fondamentale sottotesto teologico-religioso, e quindi forse di un'intenzione autoriale allegorica. Nel vangelo di Matteo Giuda si reca dai sacerdoti chiedendo soldi in cambio della sua collaborazione per far arrestare Gesù. Ma non fissa direttamente un prezzo. Chiede invece ai sacerdoti quanto sono disposti a dargli in cambio del suo tradimento: «“Quanto mi volete dare perché io ve lo consegni?” E quelli gli

fissarono trenta monete d'argento» (Mt. 26:15). Ecco cosa accade in *Underworld* quando Charles si convince a comprare la palla: «“How much”? says Charlie. [...] “It’s entirely up to yourself”, he says» (p. 651). Lo lascio decidere a te, gli risponde Manx. Come Giuda, inoltre, Manx pensa, mentre si allontana dallo stadio, di disfarsi del denaro, lasciandolo al predicatore di strada che ha incrociato durante il tragitto d'andata. Ma diversamente da Giuda, Manx cambia idea, e si tiene la somma. La versione della storia secondo la quale Giuda lascia che siano i sacerdoti a fare l'offerta è attestata solo nel vangelo di Matteo, mentre negli altri il particolare non è specificato. Chi ha letto *Underworld* forse ricorderà Ivie, la madre di Cotter, affermare che il predicatore di strada appena menzionato cita, nel suo sermone o piuttosto nel suo *show*, proprio il vangelo di Matteo (siamo in *Manx Martin I*). Sull'importanza di questo personaggio si tornerà più avanti.

(11) Vedi rispettivamente G. Deleuze-F. Guattari, *L'anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie 1*, Paris, Les Editions de Minuit, 1972, e J. Hillman, *On Paranoia*, New York, Spring Publications, 1988 («Eranos Lectures Series», n. 8).

(12) Per come è teorizzata da Peter Sloterdijk, che riprende una definizione dell'architetto Thom Mayne risalente agli anni Settanta: vedi P. Sloterdijk, *Sphären III: Schäume*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004.

(13) Mentre *Keystroke 1* aveva dato accesso, poche pagine prima, alla narrazione, con narratore in terza persona ma molto aderente alle percezioni del protagonista, dell'omicidio di Esmeralda ad opera di uno dei tanti sbandati vaganti nel Bronx. Questa porzione testuale fa il paio con quella, contenuta in *Elegy for left hand alone*, che narra la routine quotidiana del Texas Highway Killer, sempre assumendo un punto di vista molto vicino a quello del personaggio.

LETTURE

MARIASOLE ARIOT

PASSATO PRESENTE

a Leonora Carrington

Conoscevo la semplicità del luogo, delle metafore allungate, delle lunghe frasi senza testa : un corridoio per abbreviati. Ci hanno portati nell'area a gruppi di sei. Levàti gli abitini sporchi, tolta ogni parte allungata per non strozzarci, è cominciato il non-esserci:

Un *amo*
un fatto
un ossicino
questo passato nero, il troppo
vero della pece

Ci guardavamo agli specchi senza sguardo di ritorno : alle spalle, il paesaggio attraversava e ci stringeva. Loro costringevano a fissarci. Ma Lenora era un gatto e non si vedeva, rifiutava di estrarre la collanina che aveva ingoiato : quindici metri di corda per sopravvivere.

L'hanno spogliata, hanno rovistato ogni zona libera di carne fossa, e materia. Tramavano, frugavano non trovando. L'esoscheletro provvedeva alla copertura, all'odore delle apparenze e dei tutt'uno.

Funzione di protezione, escrezione, secrezione.

Quando la lasciavano, si addormentava sul mucchio di maggengo : non c'erano pascoli a sufficienza e noi ce ne stavamo lì come piccole bestie arrotolate tra il fondovalle e l'alpeggio : aspettavamo il nuovo trasferimento : perdere un limitare.

*I morti si trasformano mordendo
per anni mi limano la testa : da soli siamo soli e ci scaldiamo.
Il naturale della terra è inospitale. Non sono gli edifici, non sono distrazioni per disfarci : siamo corpi edificati e ci sfrangiamo.*

*Ma l'inutile è tormento, un danno fatto attorno il mio tornare
da vista a vista ci siamo circondati, vestiamo le pellicce per errore : un comodo
allentarsi della pelle, di questa polveriera in cui non siamo.*

Quando era giorno comunicavamo attraverso piccoli tubicini. Ogni mattina arrivava un prelievo di giallo o di rosso o di battito : una misura per contenerci e poi disfarci. Nessuno perdeva il sonno ma l'onirico : avere nel profondo un fossato senza luci, senza intoppi, non epifanico ma duro. Secco.

Nonostante il chiaroscuro della medicina, io non dormivo. Guardavo gli occhi di Lenora che mi fissavano come civette : una civetta per occhio.

Capovolgendo le sfere, quando lei si posava in verticale, nelle acropoli che portava nell'iride cadevano granuli bianchi. Lenora mi fissava sulle tempie e io scandivo il tempo : ci contavamo.

La paura era nel giorno. Come cariossidi, se macinate diventavamo farina, polvere per essere mangiate.

Erano la simulazioni della città a sconvolgermi : quel brusio dall'alto, e poi, avvicinando le orecchie, scendere nelle parti di ciascuno e non sentire che un bisbiglio, a volte un silenzio. Chiedevo a Lenora da dove venisse il rumore, chiedevo i perché di quella somma di sottrazioni in positivo, quando i meno sfociano nel troppo. Lei rispondeva con la voce e mi calmava.

Come a sera, quando non c'era che rumore di scodelle, il tintinnare dei piatti lasciati a tre quarti, quando un rumore ci permetteva la parola : entrare in comunione con le cose, evitare che i crani prendessero il sopravvento, che gli sguardi non diventassero cose. E soprattutto, fare della voce un contenitore al frastuono.

Lei mi parlava – e i sassi crollati dalla testa al mio soffitto si calmavano.

*Conoscere è perforare / Dimenticare, nutrire / Cicatrizzare / Fare della spiegazione un lampo /
Portare a compimento la deriva, subordinare il concepito all'ovvio / Tornare sul
vuoto, lasciarsi a principio.*

*Indebolire ogni intento / Confondere la notte con il giorno / Strappare alla luce la possibilità del
buio / Distendere le scapole, ripararsi al campo aperto / Farsi boscaglia, non essere che istanti
Spalancare la crosta terrestre come gambe / Tra buco e buco avanzare / Fare del fondo un mondo
nuovo / Indebolire l'essenza delle cose / Non prevedere l'assenza / Non asserire / Assentarsi.*

*Trasportare il tuono negli interni / Pulsare, non posticipare / Forare i pieni, fuoriuscire /
Masticare la lentezza / Spalancarsi come baci /*

*Non una città senza battelli ma un corpo senza navigli / Al lato sinistro del buio
la conclusione è l'estremo.*

Piuttosto, era il volto che ci avevano costruito ad assordare. Ogni spigolatura, ogni cavità strideva e quando non rideva tuonava. Calcandoci avevano lasciato la parte superiore della pelle sullo stampo, e a noi la carne nuda.

L'interno urlava e non diceva : un basso continuo di silenzio, due metri quadrati scoperchiati: la cheratina, lo strato epidermico, il derma.

Tutta questa nudità che ci portavamo attaccata al piede con una catena voleva ricordarci che il passato non sarebbe passato : le mie lacerazioni erano immobili e sono immobili, continuano a lacerare sulla tela.

Lenora invece aveva fabbricato un interno, e questo le bastava. Un grido appena udibile e confuso ma abbastanza da tenerla in piedi, come un fusto ingerito appositamente per restare.

L'urlo degli scorticati è rigido. Sostiene la nascita, la trascrizione, un racconto : vita senza nome proprio che si appropria di un corpo.

Poi tutto si è silenziato : millenni di parole sparate a salve mi entrano dentro e perforano da parte a parte, fanno di questo luogo un'assenza.

Restano i residui, piccoli movimenti umbratili, un gatto con la rogna, una lama per sbucciare i contorni, un rivolo di sangue, i confini sfilacciati, le sedute vuote, poltroncine, lettini scoloriti - dove il bianco vira al giallo e riacquista colore per sottrazione. Restano i resti, i corpi accaniti aggrappati alle lamiere, le terre sconfiniate, le strade, i garde-rail, i corridoi vuoti, le donne gravide in fila indiana, le restrizioni. Mi sono misurata da testa a piedi prendendomi cura degli eccessi, le sproporzioni, tutto questo banale investimento sui miei vestiti sporchi, non lavati perché depressi :

non mi alzo da giorni, non mi muovo, non cado
e sono sempre in caduta.

Lenora si scosta appena, mi chiede un coltellino svizzero ma ho le tasche vuote. Affilo i denti, la mordo e lei si china perché le strappi meglio le parole dalla bocca : perché indugi, perché non falsi la paura e la debordi. Lenora dipinge i vermi, mi fa stendere nuda sul lenzuolo nudo e sono nuda. Punta il braccio con la matita tra il pollice e le quattro dita, mi misura per poi centuplicarmi.

Adottando questo metodo, riusciamo a ridere della squadratura : gli sguardi prima impietosi degli elettrocardiogrammi, delle circonferenze craniche, dei lobi lombrosiani spariscono : io faccio il verme e lei mi dipinge : mi corroppo, m'innervo con la sua faccia a tre metri di distanza. Ride. Le servo molle e liscia, un vermiciattolo di stagione appena uscito dal frutto avvelenato. *Cadavre exquis*. Questi riti come piccoli omicini in divisa ci squadernano : un omicidio per dare alla vita la possibilità di ricrescere, strappare i frutti marci per prendersi cura del campo, entrare nel sonno.

Sua figlia è una macchina - diceva -. E le macchine rotte vanno aggiustate.

E' possibile cantare l'indelicato, incantare i camici, farne un uso smisurato, ipnotizzarli. Quando riusciamo nell'intento, Lenora si alza. Mi toglie la colla dalle mani e mi separa.

*Di bocca a corpo come pietra
passa una parola e mi diventa
di motto
di spirito o di testa,
un cane caduto sulla neve.*

*Ma il ramo è un abitante : il sé della parola
quando è stele.*

Eppure esistono
i rovesci delle voci : quel continuo andirivieni di parole cave, del tutto è uguale a tutto, dettagli a due dimensioni dove il vuoto non sa fare i conti con il vuoto.

Sul prato stabile, vergine di aratura e dissodamento, loro si adoperano per eliminare la vegetazione spontanea : deve crescere tutto, devono essere aperti dieci libri al giorno, spremuti e succhiati per farne nutrimento non per i prossimi ma per un'esclusiva visita a se stessi. L'acqua di risorgiva è mantenuta in costante movimento, tutto dev'essere pronto prima che sia tardi, tutto anticipato, il

presente previsto, una stagione prossima arretrata di qualche passo : non deve esistere inverno.

Quanta necessità di occupare i vuoti e i volti, quanto continuo sostenere l'abbondanza. Sette controvoci mi piovono la testa, restano come colla per un senso raddoppiato. Tacciono, continuano a tacere da millenni accumulando il sapere nelle buche che ho regalato vuote come vuoto è questo stare fuori scena, da un mondo che è già mondo fasciato di bambino : un resto di spazio dove resto.

Inverti il dolore, non inventare il salto : fa' che il grido minore di queste facce taccia. Fa' tacere il salto, fa' saltare un grido.

Se parlare è il contrario di sapere, quale – dimmi : è il contrario di tacere.

Notizia.

Mariasole Ariot (Vicenza, 1981) vive e studia Sociologia a Trento.

Ha pubblicato *Simmetrie degli Spazi Vuoti* (Arcipelago, collana ChapBook - 2013), *La bella e la bestia* (Di là dal Bosco, Le voci della Luna- 2013), *Il fantasma dell'altro - Dall'Olandese volante a The rime of the Ancient Mariner di Coleridge* (saggio letterario per un progetto on-line curato da Francesca Matteoni), *Scipio Sighele e la psicologia della suggestione* (in attesa di pubblicazione), *Dove accade il mondo* (Mountain Stories 2014-2015), *Eppure restava un corpo* (Yellow cab, Artecot Trieste, 2015) prose e poesie per *Nazione Indiana*, *Il Primo Amore*, *Poetarum Silva*, *Alfabeta2*. Finalista al Concorso Poesia di Strada XVI, ha scritto musica e testo del brano *In-versione* per il disco *A rotta libera* del gruppo *Forasteri* e partecipato alla mostra collettiva *Descrizione del mondo* presso L'Unione Culturale Franco Antonicelli all'interno del progetto *Libera Occupazione Poetica* (2015).

Collabora alla rivista scientifica *lo Squaderno*, e da settembre 2014 è redattrice del blog letterario *Nazione Indiana*. Suona il pianoforte, dipinge e fotografa.

DANIELE BELLOMI

LAPSE

lapse, 1.

arresta, informale, la grafica delle scogliere,
seleziona *execute*: il senso ciclico a processo chiama
l'antiorario all'innocenza, dove s'interra
il lemma della mala, l'intemperia: per dove lavora
decade nel trasporto a breve termine, è merce, finisce.
toglie il segno di spunta su *kill* (): la funzione
lo rende obsoleto al pannello uno, nell'oracolo
della verosimiglianza. l'orazione virerà sul clima
a imporre i maestri, il sangue dietro al tavolo, i fiori
nel bicchiere. dal solito reperto in vitro si torna
a rifornire l'esistente, che invece preme, suggerisce
detenzioni, chiama la sua vittima, l'opera
caduta su se stessa, in relazione al trovato, all'estetica
dell'odio. dopo aver fatto, stila il referto, se è meno
e può diminuire ancora dentro ai crolli: espanta
l'organo del tempo perso e ricettivo, posato
nel corallo. nella busta rimane l'area
adeguata a fare una marea, a moltiplicarsi
senza sosta nel midollo. dopo qualche milione
di lesioni, sceglie la terza: accende una sigaretta,
e questo di sicuro è già una trama.

lapse, 3.

come al solito, nel solito versa e non ricorda, ne dimentica
la parte compensata dalla nascita alla culla, in stato debole
e conforme ormai al silenzio, in profitto alla vita, volta persa
e poi ennesima come una forma anonima, sicura, che associa
alla voce il diritto all'oblio. conclude, ottiene misericordia,
resta solo. conta il sentirsi buoni, chiedere il comando inserito
in *brute force*, oscillare il limbo fra intermediato e segnalante,
mandare al niente la causa morale, esaudire il gesto a vuoto
nel motore di ricerca. per quanto ne scarti, è responsabile
delle foto, pure rimate, quelle, quando rimane e nulla muta
dalla convenzione a compensare il genocidio incrementale
in correzione alla parola, il rifiuto in formato meno standard,
l'abbandono al dato. striscia, nella feritoia della casa ignifuga,
seleziona l'opzione "carta di credito" per mutui percorribili
da parte a parte, ogni vent'anni, distorto l'angolo di corda,
la curva percorsa come testata d'angolo, estesa e riaperta

a manifestare il morbo nello schianto, la biopsia del giorno dentro la psicosi, la prima pietra, lo *score impact*. non sa più come. della carità ne fa lo stesso analisi, risorsa umana. così, girando su se stesso, steso, ne farà variante, migra la sequenza, pollice verso, prognosi, preghiera, recrimina in giù, nella spirale dell'isola, isola di nuovo il nuovo, prova a darsi voce nei contorni, nel messaggio liberato per errore, dall'ironia, dal vuoto conforme che lo attenua e poi riparte, in dipartita estrema nel poligono in cui uccide per costante protezione dal dolore, mentre sorteggia il dato conforme, ancora vuoto. non ne è convinto, ma sul posto di comando, con tutta quella morte, si troverà bene. gliel'hanno detto.

lapse, 4.

si prenota nel futuro, trova il *cloud*, arranca, blocca e appunta l'indirizzo da, nella rubrica: l'ora, il pozzo artesiano mostra e posa nell'atroce. uno, il bastone, l'altro passa via nel foglio di presenza; due, torna lì tre volte al giorno e schedula, programma la persona e torna a essere dolore; tre, si inoltra, prova la psicosi, finita quando termina la stringa di comando, per due volte cambia canale; quattro, se la voce è processata, appare e termina, interrompe il conto. quasi senza accorgersene sarà per sé misericordia nel segnale che sfarfalla e se ne va, se vuole, *glitch* nel bianco dell'analisi, la metrica di vendita, *personas*: media fonda al singolare, nel bicchiere, l'ordine borghese dentro al server che decresce, rompe ciò che è dato, confina e fa la superficie, più degli altri via dal corpo livido, lavoro al singolare, che succede. adesso testa come sempre l'odio e pensa oggi, penserà al domani nel massacro dove il dato è lì, e qui, e ora, e mai se non importa come è andato a fondo per sei volte il salvataggio, per cinque minuti sarà lì, avendo fede: sincronizza ciò che ha, se finalmente sa che muore.

lapse, 5.

del confine di ciò che medica e poi sana, spunta il segno che allinea la sinistra, libera la casella, seleziona chi abita e sta fuori, stabile, peggiora: esatto, come l'entrare in vita, quando fuori, per costante interferenza, piove nella causa finale che conduce al format: *abitare*

la violenza per quattro mesi e quattro anni dove oscilla, vaga, per niente passata a proteggere se stessa, a deperire in programmata ipocrisia della distanza, volendo e violando la strada a scorrere, obsolescenza più veloce, adesso come sempre, fra il terzo e il decimo intervallo in posizione: ciò che è medio, e ciò che sana, e ciò che in salvazione impone a forza su per la laringe. il genitore riallinea la stanza su misura, nello script, che parla e dà le regole, lo stile, la scelta del colore uguale al sesso nella camera iperbarica dell'auto iscritta nella filiazione del dolore, appena comprata, dove la metratura estende il figlio, lo ammette in coesistenza al denaro, autorizza, porta a termine la presa, inizia, nasce, somministra la sua bile.

divided by zero, 1

finito, detto al mondo: andato in pace, lontano, prima che ne sovrascriva la memoria: esodo perché “ricorrere al presente”. nel file *.doc* riportato astrae il sistema operativo, partiziona, separa, riapre il termine a un sistema detto meglio, andato e liberato in parte pratica nel vuoto del ricorrere, che lo inizializza e lo dispiega, estratta l'aria dalla cavità uterina, il *prime move* ultravioletto, la pratica del morbo più cosciente; che peggiori e tenga il codice, lo stile *.css*, l'anima, il solido, continuo bordo nero puntato al veleno, mossa la vittima verso, che è lo stesso e niente lo precede se è maggiore o uguale in causa all'errore nel testo che si deconcentra, dice una sintassi impropria, medicata, scarto, o meglio scoria estranea, sicura indietro tutta; qualcosa cambia prima della violenza quando qualcosa è cambiato e ne è privo, prima della violenza, anche se ne sa l'estetica, manca e siede nella carica completa dentro l'odio, a schermo spento per futura sorveglianza video dentro ai luoghi in data di scadenza: le quattordici stazioni del mattino, l'asserzione, il *root* descritto, la conta dei millesimi, la parte andata via per quindici anni e poi dai venticinque andata altrove, lasciando il fuoricampo al mondo, l'accesso più remoto, il moto rapido a recuperarne il lancio, il “quanto”, lo sbaglio organico, la resistenza nulla, giunta per semplice decorso delle parti, adesso compresa: lo stadio terminale, la voce inoperabile alla nascita.

divided by zero, ultima

dappertutto andato a fondo, fuori, finito e per sempre, esatto, e sì, nei molti metri che ha portato via da sé, reso inaccessibile a chi sa e lo sceglie e non lo seleziona più: se il limite esiste e lo organizza per trascendere, istruirsi ugualmente a chi sconsiglia e a chi dispera, alle pareti giunte sole al proprio doppio; accumulate, quelle, per accessi casuali di memoria. *lorem ipsum dolor sit amet*, quindi: se ne aggiunga lo stile o meno, prova un dolore riempitivo, omesso, alloggiato al posto del vuoto. chiesta casa, o come (e cosa) invece non più dire, sapere quanto è assente alla sintassi e quanto invece giunge dalla pena in ore d'aria chieste e residuali ai giorni: è perché crede ancora che verrai a salvarlo. ne è agito, sempre, come figlio e come padre, per riceverne la stessa luce. separa, esatto, e simula una resistenza andata via nel mondo: libera dal male, procede nel suo estremo, finisce per allontanare tutti, sempre, dividere il possibile per zero.

not less than equal

sia il meno lieve, sia un programma che non serva, e che sia tutto e sia per niente, minuto, preghi per meno dell'orribile, fatta per fluirne l'aria del copione e concentrarla in emivita, nel metodo invisibile che vede avanti, dove c'è. che conti, o lo riguardi una frazione incontrollata e messa in atto, in giro lungo, posta ad esserne contatto, conta, parte creata, e prima che sia niente può procedere. non guarda su, poi, nel *data center* se lo elimina da sé: ne è l'effetto, creatura elargita dal punto mura al vuoto che ne spiega, e punto, è brava e sa, ne ufficializza il nome. disperderla, per dirle che è finita, dando indizi, parti di volo che non perde, facendole amate, fatto niente, nella macchina che segue un'interfaccia familiare e lo protegge. salvo ancora, pare nuovo quando piomba addosso, arriva al *seeding*, dentro la sua nuca in base al conservarne ricorrenze: lunga e lieta sia la meno lieve, in fase, staccata alla radice, riponendo quel che c'è del suo futuro. se poi è meglio non sapere, sì, la predizione, e farne esperimento, rivederla mentre addebita, comprende, adesso in là di più, come dal vero: permettere che tutto sia nell'odio, sapendone dell'ora.

logout

fa *logout*, riprende lì, che c'è il profilo, il suo, nel suo presente messo in linea, che non parla, più, fa gruppo di chiusura, trova e stampa in piano il materiale plastico che serve: arriva ancora la violenza se è lì che la ripete, nel perché se la ripete. prova esecuzioni dopo il *sequel*, perde ritmo, tempo, misura il suo sistema di controllo: fa il testo, che fa il testo, per via del *data mining*, astraе senza che pensi, vende il boia, costa. tutto non manca nell'intercalare e il sangue e se lo tiene, che poi ne veda logica se quello è dato, o andato, se nega ed è presente quando *serve una metanoia* al solo scopo dello schianto, fa l'*exploit*, l'onda che esegue e si comunica, se prega. confessa che l'attacco andrà solo se deve andare, nega di servirsi anche da solo con la sola tecnica del dentro per il dentro: la camera anecoica sposta e ancora fissa all'apertura il driver rimasto quasi uguale, o meglio, *not less than equal*, la via comune in estrazione dopo l'auto e l'atto che la accende: il suono stesso potrà accedere e propellere, usare l'infinito. se poi è vero, non sente più nulla appena se ne va a vedere, se in effetti sa dove va difeso ciò che va difeso e lo implementa, esegue il *track record*, va a vedere l'indice soltanto quando nega il suo presente: se intercede, scrive una sequenza prevedibile.

defeat

why am I such a void

dissolve, non come principio, il punto elementare nel segno che dà spazio, linea e negazione: indica la spunta e manca il tutto, a differenza dell'umano, nel fine, e poi "non sa più fare una richiesta", che è molto di per sé, "se vuoi", si dice. "dove stavano all'oscuro", dentro il parallelo, prova e trova posto, inoltra e manca appena riesce a superarlo, per non più vedere, ripete, "per non vedere, più che altro" e poi riassume, esercita gli altri nel molteplice dal mezzo reso minimo, ridato a una coscienza lunga e vuota, e quanto stalla, o serve infine a farne fuga. "chi si ricorda, termina da vivo," ed è caduto, concede e si fa grande, pena nell'ipotesi di fine. la corrente adesso attiva sovraespone e approssima il restante come dato, prende luogo nel processo,

va a recidere l'alberatura che dai nodi tiene il vertice, riporta alla via centrale, simulando scopi, e lei, "tornata su se stessa" in conversione estrema, al metodo di un nulla amico e familiare: quando il dato in migrazione porta nello spettro e si va a perdere, facendo meno suono a mano a mano che ripete e decodifica la sua parlata come oggetto, che non sa, ed è fuori dalla stregua: l'elemento di frase concorda, finalmente, ed è così che è reso muto, si riduce all'anteprima, esiste, ancora, si apre in sola lettura.

reboot

continua a usare un po' di tutto, dall'aria nell'organo sommerso in parte, o come parte, quando cede, tenendo fede al niente, "ne guarda, e ne consuma". dentro al java apre la macchina, ripete il deserto e disimpara, parla girato al verso del display, nel sangue refluo: dal fosforo passa al plasma, attende la schermata successiva. "fuori, nella foto", nel fiato si chiude, esala a zero il suo finire lì, allora quando sa che se ne va ritorna sulla parte elastica di corda, senza un come, tesa a un massimo di due. nella discesa, dopo l'arto, il piangere del dato diventa e predica, porta un programma, un invito. al conflitto fatto salvo, perché è niente, non può dire altro, lo perde nel segnale delle voci in cartelle e circuiti, registri, un ambiente da dismettere, che stalla, e ammala, e va in default, approva, si intromette, non capisce più.

Notizia.

Daniele Bellomi è nato a Monza il 31 dicembre 1988. Si è laureato in Lettere Moderne nel 2014 presso l'Università degli Studi di Milano e risiede nei recessi del blog/progetto *plan de clivage*. Suoi testi, online, su «GAMMM», «Nazione Indiana» e altri; in rivista, su «il verri» (n°50, 2012) e «Trivio» (n°1, 2013). Vincitore del Premio Opera Prima 2013, pubblica lo stesso anno il suo primo libro *ripartizione della volta*, coedito da Anterem Edizioni e Cierre Grafica. Il suo secondo libro, *dove mente il fiume*, esce per Edizioni Prufrock Spa nel 2015. Lavora a Milano e abita *dove tutto è stato preso*.

ALESSANDRA CAVA



volevo dire, dunque, che c'era una volta, dunque, un punto in movimento, e allora, il punto si spostava lungo la linea, se non lo sai, la linea è quella della costa e il punto è quello in cui comincia, sebbene il punto sia senza dubbio anche quello in cui finisce.

possiamo dire, infine, che il punto è anche tutta la linea, e che la costa, ovviamente, è solo un punto. ora, da quel punto, guarda.

le colline sono, da tutt'altra parte, sullo sfondo, da tutt'altra parte, ci immaginiamo, da tutt'altra parte, sempre con le spalle rivolte, da tutt'altra parte, verso di loro, da tutt'altra parte, come schienali e davanti, da tutt'altra parte, il mare. ora sei di fronte, spettatore.

se si prende a un certo punto la luce
che c'è e poi si fa come quella che sta di là
nell'altra città se il marciapiede del grande viale
è come la bassa marea e il ritaglio dei tetti fa uguale rilievo
a passarci lo sguardo allora si svolta nel vicolo si sta
adesso dove prima figurava

il fondalino è azzurro molto brillante
il sale qualche varietà di vento tutto si sposta
a seconda del tempo ad esempio i villeggianti
con le stagioni le sedie a sdraio se è notte
il treno quando è l'ora ma adesso si sta fermi
si rilasciano le corde si prende il sole è uno
il momento nella punta delle V affilate
le cabine di legno in fila sul mare

il ripiano dove si mettono gli oggettini le
bomboniere gli angeli trasparenti tutto è
soprammobile (dovrebbe muoversi e invece proprio
non fa neanche un suono) tutto è così evidente è
rilevato col giallo fluorescente
quello è come questo dicono e anche esattamente

e adesso nei gesti seriali se si guardano
le mani nel mentre che dispongono e incartano e
chinando un poco la schiena dietro al vetro del bancone
l'esposizione della merce soffre del riflesso del viale
nei gesti del commesso ecco un paesaggio la dominante
di colore la posizione del corpo sopra al tavolo
vedere una finestra nello strato di confettura
mettere una bocca e il suo movimento
dentro al cesto tra le fragole le arance
sopra l'occhio mappare il prato

non dimenticare: tutti quelli che percorrono i corridoi sovrapposti, quelli che vedono subito le frecce, i nomi dei capolinea, vedono subito l'angolo, subito, le macchie scure sul pavimento, vedono le scale. memorizza adesso il disegno della rete, fatti guidare. poi, quando è il momento, in un punto della città, alza gli occhi al rettangolo, ecco il colore:

Notizia.

Alessandra Cava (1984) ha vissuto a Grottammare, Siena, Bologna. Ora a Parigi, è dottoranda in Studi Teatrali alla Sorbonne Nouvelle. Nel 2011 ha pubblicato *rsvp* per la collana ex[t]ractione di Polimata. Ha partecipato alla scrittura e alla traduzione collettiva di *Le Moulin 14 – 19 luglio 2014* (Benway 2014).

CLAUDIA CROCCO

Riproducibilità

I.

Sei un maschio di ventisette anni che non guarda mai
le gambe di una donna in pubblico, se non a testa bassa
e senza farti notare, dietro un libro o con le ciglia
rivolte all'accendino, le mani a coprire.
A lei scatti foto al mare e sulle malghe
poi le nascondi agli altri le salvi sul telefono
copri con una mano quando si apre per sbaglio.
Starete insieme due anni, non la tradirai
perché non sai stare solo e hai bisogno di dire
qualcosa che finisca bene ogni sera, bloccando lo schermo.
Quando vi lasciate, soffri davvero ma non piangi
e non cancelli le foto. Al prossimo incontro
provi disagio per la loro presenza, guardi la nuova ragazza
che conosci già e stai per desiderare -
ti dirai che non sostituisce l'altra, ma non saprai più
quale immagine appare quando chiudi gli occhi.

Non vuoi usarla e non ti interessa solo il suo corpo.

II.

Scoperete una sera d'autunno senza film al cinema
dopo un bicchiere di vino in un locale in centro,
e per te una birra media.
Aspetterai che gli altri siano a letto, chiuderai le tende
e la luce della stanza comune, scosterai la testiera dal muro
per rispetto al coinquilino più giovane.

Ti leccherà mentre guardi stupito, perché sai,
non lo fan mica tutte. Le tue mani seguiranno impronte
sulla sua testa, ma senza tirare - poi vieni via di scatto
lei ti afferra per ricominciare a succhiare,
puoi venire così. E tu non vuoi.

«Perché voglio venire dentro di te».

Alla fine accompagnarla a casa, o almeno fino al fiume,
anche se insisterà per andare sola. Ne approfitterai
per portare la plastica nei bidoni,
perché domani è mercoledì. Camminerete piano,
nel gelo della pista ciclabile deserta.
Lei starà pensando alle immagini di domani,
alle analisi da fare, si sentirà in colpa per la mano

che non riesce a posare sul tuo viso, guarderà i conigli
e i fili della funivia. Ma ora guardala allo specchio,
mentre ricompone i capelli e chiude le perle ai lobi.

«Dentro di me non succede mai niente».

(da *Congedi*)

Via Cecco Angiolieri

Poi pensavo che volevo tornare
lì dove iniziava tutto, e le cose
erano importanti mentre le vivevamo.
Incontro due ragazzi nuovi,
mi danno un volantino. Chiedo, ma non sanno
di nessun vecchio striscione, conoscono
protestavano,
ma non ricordano un prima.

Sono gentili. Camminiamo, chiedono
se cerco una singola casa mista
fuori le mura, appena fuori.
Non so che dire,
beviamo qualcosa insieme, torno indietro.

Sagome

Voleva dire la calma di quel momento
qui quando guarda che c'è ancora tutto,
la catena legata, il cesto nuovo,
una piccola luce sul davanti.
Siamo accanto al kebab di piazza Venezia. Era piacevole l'aria
c'era nebbia, le nove di mattina,
una domenica fresca ad aprile.

Ha indosso una camicia troppo grande,
non sua, di lana verde - le calze sfilate,
gli occhi impastati neri per il trucco.

Mentre pedala, ora vede il momento
in cui gli altri si allontanano e la voce
dietro il vetro di due bicchieri vuoti, i loro passi sulle scale, le scarpe
dei coinquilini all'ingresso.

Entra in un bar a caso, chiede un caffè doppio macchiato,
accende il cellulare. Cento nuove visite, due richieste di amicizia,
tre nuovi articoli sulle riforme. Cerca il profilo di lui,
non ricorda il nome.

ad A. e a M.

I.

«Ma così uscirà solo il prossimo anno».
Non ci prenderanno. Lo sappiamo
mentre cerchiamo coraggio mentendo
sulle scale bianche della cattedrale - gli occhi di lei
verso la fontana maggiore, la tua sigaretta
aspirata con l'ansia prima di un derby.

Ci guardiamo, e non serve
chiedercelo ancora: qui nessuno di noi
non abbiamo voglia noi di tornare
nei corridoi sporchi, i bagni senza lavandino,
gli altri candidati, i loro dossier in carta lucida.
L'attesa del colloquio ha molti segni
sui pori della pelle e nella saliva acida
sprecata davanti ai distributori del caffè
a parlare di luoghi e libri
che non ci riguardano, ma che ci misurano.
Eppure una tregua armata di tre anni
va difesa con graffi e morsi di righe
sul curriculum.

II.

Cosa farai tu.
Aspetterò i nuovi bandi, il prossimo anno
cercherò di andar via, servono
un certificato di lingua e -
non ha ancora un piano lei, mi chiede
dove vivrò io.
«Dai miei non ci torno».

Non è l'assenza di un destino
non ci preoccupa realmente -
ma è non poter difendere
neanche i pochi attimi di ora, gli incontri
e le vite separate scanditi dai giorni
le offerte Ryanair.

«No, non è questo. È il nome di mio padre sul display
il ventisette di ogni mese. Si è fatto tardi»- schiacci la sigaretta
sul gradino plumbeo dove siamo sedute noi
quasi con violenza. A lungo evitiamo di guardarci.

III.

Sapevamo che non avremmo scelto, ma
ora non sappiamo muoverci, ci manca
un'idea di spazio -
galleggiamo in questa piazza lattea, le strade strette
su ogni lato, senza cartelli e senza
una geografia nota. Non ci sono mappe
né leggi sul quadrato – le caselle impazzite.
Non ci conosciamo mai. Ma resiste
qualcosa nella tua mano fra i miei capelli,
con lenti gesti sgombri le spalle – o nei suoi
piccoli sorsi alla bottiglia di the verde,
me ne lascia metà.
Siamo pedoni impazziti
e per un caso vicini per un attimo.

«Lo so. Voglio soltanto - volevo essere più brava».
«Non cambia niente».

Calpesto una formica, guardo le altre intorno salve
per oggi. Ci muoviamo anche noi,
cerchiamo a lungo un'edicola, poi torniamo indietro,
prendo un altro caffè, raggiungiamo le stanze del colloquio.
Poi il treno, che di nuovo
rende tutto più decente e, allontanandosi, ci allontana.

Ancora skype

Cinquanta minuti e quattro secondi - la finestra bianca
ferma il ventiquattro agosto duemilaundici.
Un salto indietro deciso dal riavvio due anni
cancellati dalla cronologia li guardavo così.

Ti ho cercato ospite nelle immagini
di tutti negli amici comuni le foto,
sempre quelle, i profili aperti le donne che scopi
nella mia testa e non importa se è vero.

Lo sai: non si sfaldano le facce,
intatte fra dieci anni forse qualcuno

le guarderà nella sua parte di schermo e di storia
riderà dei volti accigliati, non capirà il dolore
cercherà il destino d'un istante fra le cosce chiare
nei nostri nomi e negli abiti fuori moda.
Noi guarderemo altre storie saremo altri carnefici
di chi ci sarà vicino nel quadro del momento -
dimenticheremo ciò che è intenso e ci fa vivere ora.
Avremo nuovi desideri, ed esserci estranei sarà abitudine.

(Finisce tutto così, la paura rimane, non cambia niente mai.)

Notizia.

Claudia Crocco è nata nel 1987, ha studiato a Siena ed è dottoranda all'Università di Trento. Nel 2015 vive a Parigi. Fa parte della redazione dei siti letterari “Le parole e le cose” e “404: file not found”. Ha scritto un libro sul canone della poesia del Novecento (Carocci, 2015), saggi e recensioni sulla poesia degli ultimi decenni, sia su riviste cartacee sia online. Come poetessa, ha esordito nella rubrica dedicata ai poeti degli anni Ottanta su “Le parole e le cose”. Suoi nuovi testi sono in uscita su “Semicerchio”.

FRANCESCA FIORLETTA

DA *AFASIA* (Inedito)

Da: “Ogni riferimento”

La parete

Ripone una molla nel cassetto.

Si posa le mani intorno ai fianchi, le braccia intrecciate, lo smalto rosso si è sbeccato nel tentativo di trascinare uno scatolone troppo grande da un capo all'altro della stanza, c'è dentro quasi tutta la poesia inglese dell'ottocento, e francese anche, che è la sua vera passione, i tedeschi poco o niente, giusto qualche accenno sfocato dai manuali di quel corso lunghissimo all'università, era sempre troppo affollato, fuori sede, non è mai riuscita ad arrivare puntuale, sedersi tra i banchi poi era un'utopia, restava appiccicata alla parete bianca subito adiacente la porta, qualche volta s'insinuava in doppia fila, sperimentava l'ardire di attraversare l'aula, in punta di forchetta, per non disturbare i viaggi di Holderlin, arrivava a sistemarsi, gambe intrecciate all'indiana, sotto il finestrone assoluto che affacciava sul parco, le gerbere e il linoleum, una coercizione boschiva, la coazione a ripetere se stessi nell'atto impallidito dell'ascolto, e intanto Goethe si distraeva, un ragazzo assai bruttino le aveva chiesto in prestito degli appunti, gli aveva lasciato il suo quaderno rosa di lacca, ma solo per qualche giorno, la copertina rigida, i quadretti spuntati, non riusciva più a calibrarne la resa.

E adesso invece se ne sta in piedi in mezzo alla stanza, sente la pancia sudata contrarsi a morsi per lo sforzo, le pulsa vivo l'ombelico da sotto la maglietta, tanti minuscoli muscoli invadenti che non ha mai saputo di avere, se non per qualche lieve apparizione, quei rapidi istanti usciti fuori così presto dall'ecografia, ripensa a quando faceva ancora l'amore con lui, di schiena, da sotto, e quel quaderno di appunti sbagliati si confonde in mezzo agli incartamenti della polizia, ha preso una multa pochi giorni fa, prego recarsi al commissariato locale entro e non oltre i trenta giorni deputati per la ratifica, si asciuga la fronte, ma chi se ne importa, mettiamo un po' di musica, se solo sapesse in quale scatolone è finito lo stereo, gliel'hanno regalato per la prima comunione, funziona ancora. Adesso nel cassetto c'è una molla arrugginita del letto, una multa strappata della polizia municipale, una riga di appunti sulla poesia tedesca dell'ottocento, la custodia di un paio di occhiali da sole con la montatura vistosa degli anni settanta, è vuota, una scatola di puntine da disegno colorate, hanno la capocchia blu, gialla, rossa, c'è un cd che le ha regalato qualcuno, come si usava fare nelle prigioni degli adolescenti, regalarsi le cassette con dentro la musica preferita, “così mi pensi”, un cartoncino verde disegnato a fare da custodia, il volto stilizzato di una donna dalle sembianze di foca, sono io.

La parte più difficile è la verniciatura. Guarda la parete alta che fa angolo con la finestra, che fa angolo con la porta, che fa angolo con l'armadio a sei ante, è decisamente sproporzionato per quella minuscola stanzetta di periferia, si conserva immobile dentro a un colore giallo acceso, giallo limone, che sembra sempre in procinto di gridare aiuto, giura vendetta, ehi guardatemi bene, non si riesce a spostare di un millimetro, il giaccone di spugna, la lanetta da mare, il costume nostalgico degli incontri sadomaso, giù, in lavanderia.

Vuole dipingere la parete, ormai ha deciso. La vuole lilla, il colore dell'infanzia, il colore del sapone di mughetto e di lavanda, il colore dei campi elisi e dei campi flegrei, il sapore della mitologia come se l'era sempre immaginata, sui libri disegnati di fumetti che suo padre le faceva rilegare quand'era piccola, e poi li portava a casa tutto pieno di orgoglio, tanti enormi manuali di umorismo d'ordinanza, calcolato, con le strisce degli animali divertenti, gli animaletti imbronciati, le pubblicità delle nonne d'epoca coi detersivi per i piatti, il coupon di appartenenza, da compilare, e lei li stendeva tutti per terra, uno per uno, uno sopra l'altro, sopra la moquette marrone antico con cui avevano tappezzato il suo studiolo per i giochi, i vecchi proprietari dell'appartamento, hanno abitato per un po' in un appartamento di linoleum e profumo di stufato, al secondo piano di un

palazzo scuro, esposto troppo al vento e poco al sole, con un ascensore tappezzato di specchi, una pianta ornamentale a farle compagnia, e un grande cortile interno, spazioso, col mattonato chiaro, perennemente vuoto di senso.

E lei stendeva tutti i libri di fumetti rilegati uno per uno, uno sopra l'altro, sulla moquette dei poveri, e poi ci saliva sopra, una gambetta, un piedino, ci saliva sopra, un due tre, ci costruiva una scalinata di legno, una scalinata di paillettes, si sentiva come una vera diva d'antan, una cantantessa sorda, una sciabordante maitresse à penser, si sentiva al sicuro, in casa sua, nel suo studiolo dei bottoni, con la casa delle bambole, il finto telefono a gettoni, seduta sopra a tutti i suoi libri più belli, i suoi fumetti degli animali, le sue strisce da colorare, tutte inondate di lillà.

L'appuntamento l'aveva preso per telefono, la sorella di un'amica, una professionista, i dolori erano iniziati quasi subito, poi quelle perdite biancastre, la nausea contingente con cui si svegliava ogni mattina, prendi una medicina per digerire, fai una passeggiata per riequilibrare il metabolismo, iscriviti a un corso di pilates, forse hai solo bisogno di concederti qualche giorno di riposo, perché non vieni a fare un giro in barca? Si sa, l'aria di mare.

Ma lo sapeva che non era questione di salsedine, le dita continuavano a gonfiarsi, le caviglie sempre più preda del formicolio, l'ostilità del contatto con l'acqua, con le lenzuola, con l'abbaiare dei cani, così ha fatto quella telefonata, ha comprato un test, poi un altro, ha fatto le analisi, ha fatto ancora quella telefonata, l'amica di amici, si è lasciata trasferire di reparto, tutto di nascosto dalla famiglia, guarda che lì c'è gente seria, è garantita la massima fiducia, ha fissato un appuntamento per la fine del mese, poi non s'è presentata.

Ha comprato pantaloni comodi, invece, calzini di spugna, gonne di lino, magliette lunghe, uno stock di cuscini di gomma per proteggere i bordi del letto, un termometro elettronico, pacchi di fazzoletti, mezzo chilo di arance grosse, latte in polvere a lunga conservazione, una crema al burro di karitè, ha comprato un vaso di vernice lilla e ha deciso di ridipingere le pareti della sua stanza, una nuova vita.

-

Il sogno

Lo sognava più o meno tutte le notti.

La mattina si svegliava sudata, coi residui di pelle appiccicosa raggrumati a brandelli sotto le unghiette lisce, tagliate corte e squadrate. Si grattava la nuca, dietro le orecchie, lungo il mento sporgente, si perdeva con le mani mozze in mezzo al cespuglio di capelli ondulati e sterili, poi scendeva sui fianchi, percorreva avida la schiena, strisciava con violenza i bordi delle dita contro la scanalatura odorosa dell'ombelico, arrivava a grattarsi persino fin dentro le mutandine, con una ferocia assassina, affamata d'oltraggio.

Lui aveva le spalle larghe, un'andatura dinoccolata, scevra dall'impeto consueto che è proprio di chi cede al compromesso, e nel sogno rimaneva quasi sempre muto, se ne stava solamente in piedi, vicino a lei, la accompagnava in qualunque peripezia potenzialmente fallimentare in cui lei decidesse di lanciarsi, e si accontentava di guardarla sorridere: erano ancora ottimi amici.

Al risveglio, la malinconia era insopportabile, l'odore mancato del caffè in ebollizione le risultava atroce, prendeva in mano il cellulare, come prima cosa, guardava l'ora, guardava il giorno, guardava il meteo, guardava l'oroscopo, e intanto realizzava: nemmeno oggi lo vedrò.

L'idillio s'era rotto, probabilmente per sempre. Lei solo ogni tanto si ricordava del sesso acido che avevano provato a fare alla sua festa di compleanno, e dei film in quarta serata usati come pretesto per palparsi di nascosto sopra ai vestiti. Più spesso, invece, le tornavano alla mente le lunghe giornate passate a girovagare insieme per la città, lui le aveva fatto conoscere tutta la musica che conta a vent'anni, le aveva insegnato anche a fumare, una sera, nel bagnetto sporco, con gli specchi di legno, di un pub che si chiamava Il Mark Twain, e che poi hanno smantellato e adesso è diventato una friggitoria da asporto che si chiama La pinna blu.

Lei non faceva che pensare a tutto il tempo che avevano trascorso insieme, e a quella cena a base di cappelli strani in cui ognuno avrebbe dovuto cucinare qualcosa: lei aveva bruciato le scaloppine, aveva servito in tavola, con contorno di erbe, una poltiglia nerastra raggrinzita, gonfia di vino, un quasi stufato davvero immangiabile; lui era stato l'unico, seduto vicino a lei, a ingurgitare tutta quella carne alcolica e bruciata, solo ogni tanto ridacchiava sotto i baffi, ma poi le appoggiava fraterno un palmo aperto sulle ginocchia, le sussurrava contento: ma sono ottime, e poi bevevano tutti insieme molti cicchetti d'assenzio.

Una volta, però, lui l'aveva raggiunta di corsa, prendevano un caffè in piazza, lei si era trasferita da poco e aveva iniziato una relazione torbida con un cinquantenne sposato con figli, che lui detestava; lui viveva con un'inglesina tutto pepe, che si sforzava continuamente di risultare simpatica, e che forse proprio per questo lei non riusciva a digerire.

Chiacchieravano di studio e lavoro, dei pochi soldi e dei troppi reumatismi, quando a lui era squillato il telefono e in quell'esatto momento, col cielo blu e i piccioni amaranto, lei intercettò la natura standard di tutti i suoi rapporti con gli uomini.

– Sì, ho portato la macchina dal carrozziere, sto qua che aspetto

–...

– No, non ci vorrà molto, non lo so, c'è un po' di fila

–...

– Sì, forse tra un'oretta, appena ho fatto ti chiamo e torno

–...

– Sì, vanno bene le polpette per cena

–...

– Sì, ciao amore, ciao, ciao, ciao.

Il carrozziere.

Le polpette.

I piccioni blu e il cielo amaranto.

Ciao amore, ciao.

Lei non riusciva a capacitarsi, effettivamente, di come e quando fosse avvenuta quella stravagante nonché erotica mutazione: un attimo prima, era l'amica del cuore, vestita coi jeans larghi e la maglietta a righe, che girava maniacalmente lo zucchero di canna nella tazzina bollente del caffè, e poi succhiava il cucchiaino fino all'ultimo gorgo esangue del cervello, fino a far risuonare forti e chiare le trombe allenate dell'esofago; il momento dopo, invece, eccola diventata la compagnia pruriginosa da tenere nascosta, il carrozziere adulterino coi guanti di gomma, l'imprevisto flambé di cui liberarsi entro un'oretta al massimo, se non c'è fila, l'inconveniente di sapore che sovverte la più pacifica legalità delle polpette al sugo, già pronte in tavola da servire per la cena, accompagnate da un contorno verde di audaci scuse.

Questo poteva farselo andar bene, forse, per il cinquantenne col concertino di tanta prole al seguito, con cui il sesso appeso ai lampadari era sempre fantastico, e la spinta ascensionale dell'amplesso si smaterializzava solo dopo un numero imprecisato di bottiglie di liquore.

Non con lui, però, il suo amico storico, il suo amico di una vita, lo stesso bambino che l'aveva vista col naso sporco e le ginocchia rotte, che le aveva raccontato come si costruiscono i porti e le baracche, che l'aveva accompagnata al consultorio a scegliere le pillole più efficaci, che si era fatto tagliare i capelli nella doccia di un bar, lui, con cui aveva ripassato paragrafo per paragrafo tutta la sua tesi di laurea, e prima ancora tutti e sessantacinque gli esami sostenuti all'università, e prima ancora tutte le interrogazioni di chimica e filosofia e greco classico del liceo, e prima ancora tutte le pizzette rosse della domenica pomeriggio, lui, che l'aspettava sotto casa quando rientrava col treno da qualche breve vacanza, che si addormentava con lei sul divano per non farla sentire un'ospite, e tirava su la copertina a maglie larghe, celesti, quando faceva più freddo, lui che masticava la sua stessa gomma, la sua stessa aria, le sue stesse vertebre, da sempre.

Lei invece era diventata il carrozziere troppo lento, le polpette troppo scotte, il sugo troppo acido, si era trasformata ormai senza accorgersene in quella pure certa presenza petulante da tenere nascosta, segreta, sottaciuta, ti chiamo appena mi libero, e intanto si portava il dito indice vicino alle labbra, che razza di modi.

In quel momento le era sembrato di individuare il suo posto fisso nel mondo: un angolino d'irrealtà, una recinzione colorata e piena di fiori finti, che non appassiscono mai e che non c'è mai bisogno d'innaffiare.

-

(Senza tiolo)

Tra le più sorprendenti attitudini dell'animo umano, c'è quella di imparare a lasciare andare. Questo ci viene richiesto, ogni giorno: lasciare andare fatti e persone, episodi e rapporti, ricordi e proiezioni, occasioni mancate o treni presi all'ultimo minuto, partenze ininterrotte verso un altrove di riserva, giochi di ruolo stabiliti a cottimo, scambi lavorativi e posizionamenti strategici, finti costumi di scena, vere bombe a orologeria tenute strette nelle tasche dei jeans, rispetta i turni per fare la doccia, l'innamorato di un'altra, un vecchio sospiro come risposta: allegorie stupefacenti e altri insondabili disastri del vivere quotidiano.

Lasciare che le cose vadano come vadano, che le situazioni seguano il loro corso naturale, non opporsi, resistere, non impallidire, spalleggiare, riequilibrarsi, attenersi alle convenzioni, assuefarsi al luogo comune, bofonchiare di noia subito prima dell'alba, a luci spente, quando nessuno ci può guardare bene in faccia, tieni dritti gli occhi, che adesso è tardi, meglio andare a dormire, prova a sognare un universo parallelo in cui tutto è possibile, in cui niente e nessuno va via, mai, e tutto resta fermo, appiccicato addosso, senti le braccia che aderiscono ai fianchi, premi le spalle piccole sotto il bel collo ricurvo, che domani lo puoi leggere sul giornale, vedi la foto sgranata in prima pagina, non è davvero così precoce l'attesa, ma che cos'è che stai provando a trattenere, fra le mani?

E poi svegliarsi di soprassalto, invece, e rendersi conto che non c'è bisogno di alcun universo parallelo da smontare e rimontare di altalene e fiocchi rosa, che tutto è possibile anche qui, proprio oggi, con le nuvole che si fanno pesanti e l'aria grigia e umida di pollini e fanghiglia, ma basta spostarsi qualche chilometro più a sud, e risale alta la brezza dal mare, svuota i lampi aridi del sole, l'armonia domestica è sempre avida dell'aldilà, ma allora fammi capire, che cosa pensavi di fare, tu, per cambiare le cose?

Niente, se riesco a lasciare andare anche questa volta, forse mi salvo.

Da: "Un lento dipanar"

16.

Tu, tu non vuoi fare mai niente, tu, glielo ripete piano, un'altra volta, tu, tu non vuoi mai fare niente, tu, stai sempre ferma e zitta e stai, ti rallenti, sei ferma e zitta, e non vuoi fare mai niente, tu, perché non fai mai niente? sei zitta e mosca, come i delitti popolari, tu, che abiti vicino all'ospedale, lo dice la mappa, tu, che non vuoi fare mai niente, di niente, tu, che non sai niente, di niente, ascolta quello che ti dicono gli altri, tu, tu non sai dire mai di no, tu, glielo ripete un'altra volta, segui le mappe sbagliate, i percorsi ragionevoli, tu, con tutte queste idee inutili nella testa, tu, ma dove vuoi andare, tu? a finire, sai finire, hai finito? di ripetere sempre: tu.

tu, tu non sei in grado di spiegare mai niente, di niente, tu, adesso forse l'hai capito, e invece te lo faccio vedere io, glielo ripete sottovoce, questa volta, te lo faccio vedere io, perché tu, tu sai stare

solo ferma e zitta, tu, zitta di mosca, sei una cornice di cemento, tu, sei un ferro vecchio, come me, che adesso mi si chiudono gli occhi, ancora, e intanto tu sei troppo attiva, ti agiti troppo, non hai motivi, sei così cattiva, e non lo sai nemmeno più quello che vuoi, tu, che quando ti lamenti sembri una bambola di cera, tu, che tutto quello che racconti è sempre assurdo, tu, con le tue stanze ancora grigie da riempire, tu, senza i capelli che ti cascano sul cuscino, tu, che non rimani mai da sola, tu, coi comodini rotti, lo vuoi capire? che non riguarda nessun altro : sei tu.

tu, mi sono persa per la strada, non riesco ad arrivare, tu, che non ti senti mai all'altezza, tu, che non hai mai niente da dire, che non riesci a pronunciare le parole vive, tu, che ti diverti mentre dormi, tu, che sei capace soltanto a pensare, a riprovare, a pescare, ché forse usciamo domani, sì, ma domani, adesso no; tu, che non sai dire mai di no, che non stai ferma neanche un giorno, e non sai fare proprio niente, tu, che non sai fare - assolutamente - niente, a che cosa pensi, che cosa ti piacerebbe fare, allora? tu, senza un chiavistello, tu, tu non hai scelte davanti agli occhi, solo serrande di mare, solo scatole di detersivi, e flaconi di gin.

tu, forse domani ti deciderai, farai qualcosa, qualsiasi cosa, forse, ti muoverai, aprirai la finestra, attraverserai la strada, tu, prenderai un autobus, una lamiera di conchiglie, una visiera di specchi, tu, come una bambola di plastica, ma come mai ci sei finita, in questo stato, da dov'è che sei arrivata, dove pensi di continuare, a stare, ad andare, non te ne andare, ti vuoi allontanare, pure tu, guarda che non sai fare niente, tu, non sarai in grado di resistere, tu, che non sai fare - proprio - niente, tu, da sola, perché non resti un altro giorno, almeno: allungati un po' qui, senza di me.

stenditi qua, vicino a me, che non so fare proprio niente, che non sono in grado di pensare, e non servo più a niente, io, che non lo so negare, che non so mai dire le cose giuste, non prendo mai le giuste proporzioni, io, che non riesco a pronunciare le parole nuove, neanche una, vorrei ammetterlo, finalmente, cerco un modo, disperato, lo vorrei dire, io, che non so fare proprio niente, io, che non ho voglia di fare - assolutamente - niente, che voglio solo riposare, adesso, stiamo fermi, state tutti fermi, ancora un po', senza passaggio d'aria, senza risvolto di corrente, soltanto fermi, tu e io, che non sappiamo fare niente, che non vogliamo fare un passo, non oggi, né tantomeno domani.

-

20.

Abbiamo fatto sesso in macchina, davanti la scuola elementare. Il vialetto era ricoperto da conifere, una salitella stretta subito a sinistra. Aveva fermato la macchina in folle, ho dovuto farlo smettere, saremmo sprofondati lungo gli argini del boschetto.

- là ci vivono i ricchi

gli ho detto nell'orecchio, col lobo fra i denti, un cancello automatico col telepass a pochi centimetri da noi.

Gli ho tenuto le mani strette fra i capelli ricci, diventano sempre più radi, man mano che passano gli anni; gliele ho tenute così strette, quasi immobili, per tutto il tempo.

- quanti anni sono?

mi chiedeva, con le dita nel sedere. Ho perso il conto.

- l'abbiamo fatto in ascensore

ansimava

- per strada

e io volevo già fumare una sigaretta.

M'ero presa una sbandata per lui, prima di provare a stare insieme. Il gioco della conquista era così esaltante, grande pathos all'aperitivo con le amiche:

- secondo voi gli piaccio?

Birra e patatine, cameriere, prego, un altro caffè.

Poi lui mi ha chiesto di partire insieme per una vacanza, anche breve, un weekend, una gita, una parentesi di pace solo per noi, isola felice, anche se avrebbe fatto freddo, i sassi, il mare, le lenzuola bucate per ore.

E io sono partita da sola.

-

23.

L'attenzione non si cattura, non si suscita, non si solletica, l'attenzione è un concetto innaturale, transitorio, pieghevole, un organismo fluido, un lento dipanar, l'attenzione, non si solidifica, non si incancrenisce, non salta di palo in frasca, non si abbevera alla fonte, non segue necessariamente un percorso espositivo, l'attenzione, non è di preferenza un'attitudine oppositiva, l'attenzione, tanto spesso, non c'è.

L'attenzione al suolo pubblico, al tessuto urbano, l'attenzione alla raccolta differenziata, agli odori della plastica bagnata dalla pioggia, dai residuati bellici del cibo in scatola, precotto, la plastica delle televendite della terza ora del pomeriggio, quando l'allerta volge alla quarta, e poi alla quinta, ora, della tua attenzione non importa niente a nessuno, di quell'attenzione che vaga s'inalbera, s'incunea sotto i cuscini piumati del divano, e palmata sparisce di polvere, all'ora del tè.

L'attenzione pubblica e quella privata, l'attenzione biodegradabile per la moda dei costumi da piscina, per le sedute collettive spiritiche, per quei croissant emaciati e fetenti, impastati d'ocarina, di farina di farro e carcadè, l'attenzione per i massaggi dall'erborista, per le dentiere del gommista, mentre saluti quel tuo amico nuovo che ha già fatto il biglietto, che ti racconta che adesso parte, e poi invece non parte più, che prima si ammala, e poi muore per sempre.

L'attenzione che devi fare, alle scelte sbagliate, e quelle che ti cambiano la vita, quando la vita non si muove mai, non prende una posizione, rimane attaccata agli stracci ruvidi del silenzio, e tu non esci più di casa da sei mesi, sarà un anno, non ti ricordi neanche più com'è fatta una strada, un portone, un citofono epilettico, ma ti consigliano ugualmente di fare molta attenzione, noi sì che ti vogliamo bene, l'attenzione a tutto, a stare in piedi e a sederti, a quello che bevi e che dormi, se vai a letto presto, svegliati all'alba, ma fai attenzione a muoverti, a fare qualcosa anche solo per il gusto di farlo, che poi te ne penti.

E fai attenzione a quanto scrivi e a quanto leggi, e a quando ti pesi sei volte al giorno, e a quando piangi dietro il rubinetto del lavandino, e tieni occupata la toilette dei grandi magazzini, e non ti dimenticare di prestare molta attenzione agli sconti, ai saldi, alle super offerte, gran regalo, che quasi sempre sono truffe, sono zuffe tra poveri, i parolieri inconcludenti, il vecchio marketing aziendale, e del resto chi ci va più, ai saldi dei grandi magazzini, tu stai sempre in casa, saranno due anni che non metti il naso fuori dalle pareti ottuse della finestra, i vetri rotti, lo spray anti zanzare, quanti anni sono, che non lanci una moneta nel cappello, che non obliteri un lasciapassare, che non indagli le forme e le resistenze di quella vecchia lanterna a gas, che non ti lasci apostrofare dai lucernari di un pub, e perciò allora, proprio per questo: fai attenzione.

L'attenzione si misura in decibel, in "do you like me?", "yes I can", in ipotassi da bazar, al mercatino delle pulci, nei trafiletti pubblicitari del detrito elettorale, l'attenzione si riserva una tregua, nella pausa caffè, negli interstizi subliminali lasciati aperti da quel gioco da tavolo che sa tanto di passato, la piuma d'oca, il piumino per l'inverno, le coperte della nonna, e prendi le matite da disegno, gli inquinanti orizzontali, unisci le cattedrali con lo zoo, la melodia cantante dei campanili al tramonto, il trillo del messaggio che non hai ancora letto, l'allarme che riparte ogni dieci minuti: fai attenzione, devi leggere tutti i messaggi.

Devi leggere tutti i libri del mese, più di cento a settimana, guardare tutti i film in uscita, e poi andare a teatro, le rassegne, catalogare le multe e le bollette, passare in fila gli scontrini, i documentarti sulle battaglie in parlamento, ai salotti in tv, su quel caso della ragazzina scomparsa

nell' 1986, che forse sono stati i Servizi Segreti, forse un volgare picciotto, la consecutio temporum non è farina del tuo sacco, avevi appena un anno e la stessa voglia di gridare che hai adesso, solamente non sapevi camminare, ancora, ma uscivi già molto più spesso di casa, ti portava sulle spalle papà.

Avevi paura della banda di paese, degli omogeneizzati al prosciutto cotto e degli uomini coi baffi, ti dicevano che avresti dovuto fare più attenzione, molta attenzione, alle formiche che correvano in giardino, ai termosifoni troppo caldi la sera, a non andare a dormire con le cuffiette nelle orecchie, e poi, crescendo, attenzione agli stupri di gruppo, alla droga leggera venduta nei bar, agli infarti pesanti del gioco d'azzardo, ma l'attenzione non la governi, non la imponi sulla pelle, non ti si imprime nella mente, non è un concetto oppositivo, non è un'elencazione di maniera, non è avida di futuro, non si accontenta del sapere, l'attenzione, anzi, quanto più spesso, la eviti.

-

29.

Gina aveva un fidanzato, che era un fidanzato speciale.

Il fidanzato di Gina era bello e buono, le voleva molto bene, probabilmente l'amava, di un amore puro e sincero, quell'amore che solamente i principi delle favole sono in grado di regalare, così assoluto, incondizionato, totalizzante.

Il fidanzato di Gina era l'uomo perfetto: la coccolava, la vezzeggiava, esaudiva ogni suo più recondito desiderio, soddisfaceva ogni sua più microscopica perplessità, badava a lei, in tutto e per tutto, e non la faceva sentire mai da sola, mai fuori posto, la metteva su un piedistallo e la cullava la sera, prima di andare a dormire, le raccontava tante storie meravigliose, ipotizzava per loro un futuro radioso, colmo di gioia e di serenità.

Quale immensa fortuna, aveva avuto Gina, nell'incontrare questo fidanzato stupendo! E che lui si fosse innamorato addirittura di lei, poi! Proprio non riusciva a capacitarsi di come potesse aver avuto tanta fortuna!

Gina, col suo fidanzato speciale, l'uomo dei sogni di tutte le principesse bambine, si sentiva davvero felice.

Finché un giorno, un brutto, bruttissimo giorno, lui si ammalò. Al fidanzato di Gina venne una malattia dentro la testa. Una malattia dolorosa, incurabile.

La malattia del fidanzato di Gina annientò tutto: sconquassò le belle giornate che passavano al sole, in mezzo ai campi, a raccogliere le more e a respirare il profumo di ginestra e rosmarino, e quelle stupende serate al crepuscolo, quando si rannicchiavano sotto le lenzuola, e rimanevano così, a fare l'amore per ore, beandosi senza freni della loro pelle umida, delle loro labbra rilassate.

La malattia nella testa del fidanzato di Gina distrusse in un lampo tutto il loro amore, tutti i loro propositi per il futuro.

Lui voleva solo starsene a letto a dormire e a piangere, e a lamentarsi di quel male oscuro che gli cresceva dentro, nel profondo, lei insisteva a volergli rimanere vicino, e passava le giornate a preparare camomille, a strizzare gli asciugamani tiepidi che gli avrebbe posato addosso, se lui solo l'avesse lasciata avvicinare al bordo ormai secco del letto.

Gina avrebbe voluto lenire le ferite profonde che lui si portava dentro, fin dentro le pareti del cuore. Non le importava di nient'altro. Nient'altro, per lei, aveva senso, solo che il suo fidanzato speciale tornasse alla vita, tornasse alle more e alle ginestre, tornasse a leccarle i piedi e a baciarle le braccia, con quel trasporto infinito che per tanti mesi l'aveva resa felice, l'aveva resa una regina.

Impiegava ogni residuo di energia affinché lui tornasse a farle un sorriso, a recitarle un verso del suo poeta preferito, a strizzarle l'occholino con quel vezzo ironico che tanto l'aveva innamorata, i primi tempi della loro bella unione.

Ma il tempo passava, e la testa del fidanzato di Gina non guariva. E non soltanto non guariva lui, ma piano piano andava ammalandosi anche lei. Se ne rendeva conto, ormai, senza appello,

guardandosi ogni mattina allo specchio: le scivolavano di dosso i vestiti, i capelli le si facevano sempre più radi, la pelle sempre più diafana, le occhiaie più scavate, gli zigomi pesanti.

Gina aveva disimparato a sorridere, a mangiare, a parlare: si muoveva a scatti, rispondeva a mugugni, e quando calava il sole, nell'ora blu, così la chiamavano, l'ora blu, quando arrivava la sera, Gina smetteva persino di respirare. Le prendevano delle strane fitte sul petto, non riconosceva più amici e parenti, un giorno dimenticò persino il suo indirizzo di casa.

Allora si spaventò, tanto, e la paura prese il sopravvento su tutto: prese la rincorsa sull'amore, la priorità assoluta sul bene comune, staccò in un lampo la nostalgia dei bei ricordi andati, e annichilì ogni forma residuale di buon senso.

Gina cominciò a odiare il suo fidanzato speciale, e lui cominciò a fare altrettanto con Gina: la detestava, ormai, detestava il suo particolare attaccamento alla vita, quel briciolo patetico di anelito alla sopravvivenza, col quale ancora si ostinava ad alzarsi dal letto, ogni mattina.

I due iniziarono così a farsi del male. Grida, strepiti, spintoni ossuti, lividi nell'intestino. La malattia della testa aveva raso al suolo il loro castello delle favole, lasciando intatta solo l'assurda violenza di un amore divenuto ormai impraticabile, di una convivenza senza più appello.

Adesso Gina è andata a vivere lontano, e ha imparato a non sognare più giardini e castelli, ma tutt'al più s'immagina, per il suo bene, una soffitta riparata, un condominio di oziosa normalità.

Il fidanzato di Gina la odia ancora, probabilmente, probabilmente non ha sconfitto i suoi demoni della testa, e di quando in quando le lancia minacce eversive, ti rincontrerò, le fa recapitare come messaggio di avvertimento, tu devi soffrire, come soffro io, a causa tua e del mio male nella testa.

Tra i tanti tipi di violenza, quella della fine delle favole è una delle più atroci.

-

31.

Nei mondi possibili(1) non esiste il passato, ciascuno si sveglia ogni mattina con gli occhi lividi e caldi, vuoti di sogni, le ciglia lucenti come una tabula rasa, e le giornate trascorrono tutte uguali, tutte diverse, all'insegna di un infaticabile e soporifero istinto di conservazione, lungo la linea gotica del presente progressivo.

Nei mondi possibili l'amore di giacenza si fa in mezzo alle stelle, col profumo di tiglio e le foglie d'arancio nelle orecchie.

Nei mondi possibili è essenziale l'alveare, il nido preparato coi cuscini per la fuga, la tisana della buonanotte servita fredda, col vino bianco, il bacio d'addio rubato tra i muschi e i licheni della seta.

Nei mondi possibili non esistono elettrodomestici da riparare, il risciacquo dell'oblò non infeltrisce i maglioni di lana, i calici da tè non configgono con le posate da portata multietnica, quando suona per la strada il villano clacson dell'oblio.

Nei mondi possibili non urge firmare alcun contratto a tempo indeterminato, non si ratifica l'affitto ultraterreno dei posti letto in camera doppia con l'uso del balcone e del frigobar, non si stampano le ricevute dell'analista parlamentare, non si incancrenisce la pustola del pus sotto gli alluci divini, mangiati a stento dalle pozzanghere di pioggia.

Nei mondi possibili non ci si annoia quasi mai con l'intrattenimento del prime time fuori formato, non passa in streaming l'ultimo film di quel regista ungherese prossimo alla pensione d'invalidità, non si obliterano le raccomandazioni in carta da bollo da spedire ai figli emigrati troppo presto, previa posta prioritaria, intransigente.

Nei mondi possibili i treni regionali volano sulle rotaie fatte di vapore, la pioggia acida sale sul cruscotto dell'automobile aziendale, direttamente congestionata dall'asfalto bollente di formiche, con l'ausilio di certi piccoli cerchi concentrici, a getto continuo, mentre il solleone riscalda le piscine coperte e i bambini non si ammalano mai di tosse cronica.

Nei mondi possibili l'usura del tempo lubrifica le giunture, riscalda i legni ossidi venati col carbonio, spalma la cera lacca sui capelli già bagnati con l'impacco dell'aloè purificante, e si affetta la carta da parati coi guanti di stoffa.

Nei mondi possibili l'irriverenza asettica è una virtù deprecabile, la forza di gravità resta al solito non pervenuta, nel salotto del dentista, gli occhiali a specchio arrivano a costituire l'unico oggetto di culto per la moda zingara dell'ultimo secolo.

Nei mondi possibili inquadriamo tutti e otto gli annosi vizi teologali, erano molti di più, ma qualcuno è andato perso tra la folla del tempo e delle stagioni, senza filtrare mai dal basso, a manovella, il tepore prostatico e la geografia umbratile dei venti nani da giardino.

Nei mondi possibili si respira la musica new age, si ballano i poemi cavallereschi, si leggono le fotografie sbiadite direttamente immerse nel liquido amniotico della camera iperbarica.

Nei mondi possibili la cefalea si cura col tango, le analisi del sangue si fanno al luna park.

Nei mondi possibili per fare una telefonata basta avvicinare i palmi delle mani alle orecchie, e chiedere ai centralinisti del mare un calendario di appuntamenti in ritardo, le caselle evidenziate con le conchiglie.

Nei mondi possibili la tombola si gioca a ferragosto, il bridge è lo sport dei bambini normodotati, per i supereroi c'è il campionato di tennis in scatola.

Nei mondi possibili non esiste nemmeno il futuro, non ci si perde mai per strada, nessuno vuole arrivare davvero nel luogo prefissato, tutti dormono completamente immersi nell'acqua termale, a scampo di equivoci, dimentichi del resto.

Note.

(1) http://www.repubblica.it/scienze/2014/11/30/news/i_mondi_paralleli_potrebbero_esistere_davvero_la_fisica_spiega_il_perch-100639051.

Notizia.

Francesca Fiorletta, nata a Frosinone nel 1985, vive a Roma, è autrice, critico letterario e ufficio stampa. Redattrice di *Nazione Indiana*, i suoi testi sono apparsi anche su diversi blog e riviste on line (*Alfabeta2*, *Portbou*, *La Balena Bianca*, *Scrittori Precari*, *Reti di Dedalus*, *L'Ulisse*, ecc.) e cartacee (*L'immaginazione*, *Nuova Corvina*, quotidiani nazionali, ecc.). È prevista entro l'anno l'uscita del libro d'esordio e di un volume collettivo a cura di Paolo Nori, rispettivamente per i tipi di ZONA Contemporanea e di Marcos y Marcos.

FRANCA MANCINELLI

Mare, treno

Il luogo della nascita è coperto di macerie. La terra non respira. Dovrebbe essere il luogo di una fuga. Io ci vivo con gli orari del treno nel portafogli, tra andirivieni pendolari e strappi che ti portano a sentire com'è dura una catena, come resiste un gancio. Ho vissuto molti anni ad occhi chiusi, come in un gioco dell'infanzia, lasciando spalancata la porta all'altro mondo, tastando una maniglia come un coltello, una parete come un viso, mentre gli altri ti sfiorano, ti pungono, respirano sulla tua bocca, s'allontanano, in un balzo ti stringono e ti chiedono *chi sono chi sono*. Socchiudo gli occhi; li apro. Poso un piede. Lascio che il ritmo dei passi mi porti. È così che vado verso il mare. Vado a sfociare nel tratto di spiaggia accanto al torrente Arzilla. Qui l'Adriatico torna un lago preistorico. Contenuto dai frangiflutti entra disegnando baie che si susseguono tra Fano e Pesaro in dolci vasche di sabbia. Legni chiari si alzano tra gli scogli come misteriosi segnali, cenni ai viaggiatori dei treni che scendendo dal nord vegliano questo tratto di mare, il primo che si apre dopo la grande pianura e gli spettri delle città che si inseguono tra campi, periferie, sagome di fabbriche e grandi magazzini. Non so se questi tronchi isolati siano stati piantati da mani umane, segna-confini dei pescatori, degli schivi camminatori invernali, o siano stati innalzati dalla violenza delle onde che ha finito per trovare un incastro, un punto di equilibrio levando queste aste levigate come ossa di un grande mammifero smembrato dalla furia del mare. Sono monumenti del deserto che si apre oltre l'estate, colonne dell'aperto, architravi di una casa crollata.

Non c'è stato treno che ho preso risalendo la penisola, senza seguire con lo sguardo questo tratto di mare. È percorso in dieci minuti da stazione a stazione, una tregua che mi permette di sentire che cosa sta davvero accadendo, molto più che leggendo un giornale. Come guardando negli occhi una persona amata prima del congedo, nel tempo concesso che si spalanca: come sta, cosa transita sulla sua fronte, quali tracce sta lasciando. Come respira oggi il mare, quante persone lo sfiorano di corsa, quante in cammino, sole, in coppia, con un cane al fianco. Cose che ogni mattino bisognerebbe sapere.

Appena fuori Fano la spiaggia si chiude in uno stretto lungo corridoio tra la linea degli scogli e quella della ferrovia. Un sentiero sassoso ricoperto dai detriti portati dalle mareggiate e dal passaggio dei treni. Un luogo ultimo, solitario, di cespugli e viadotti sotterranei aperti come brevi tunnel. Qui almeno due vite hanno ubbidito al richiamo, risalendo il greto di sassi, nel tremito elettrico che attraversa i fili prima dell'arrivo del treno. Percorrendo questo tratto in auto, lungo l'Adriatica, si distinguono appena, tra i cespugli, le lapidi chiare sulla staccionata. Ai confini dell'estate, la bassa marea porta rari, pazienti raccoglitori di vongole: con un bastone e un sacchetto avanzano lenti sul letto del mare; ogni tanto si chinano accarezzando la sabbia, come rimboccando un lenzuolo.

Per andarci devi proprio volerlo. Devi avere un'asta con un piccolo uncino sulla punta. È nascosta nell'armadio, dietro il vestito da sposa di tua madre, i cappotti dei nonni, e altre stoffe che non puoi sfiorare. Resistenti nel loro tessuto, indossate per anni o per un solo giorno, acquistate accumulando risparmi e stipendi, ora appese nell'ombra oltre ogni stagione, in un tempo non toccato da un alito caldo, da un palmo freddo. Qui potresti trovare il tuo abito: quello in cui ti hanno ammirata la prima volta commossi all'ospedale, quello in cui torneranno ad amarti in cerchio, passandoti a turno le labbra sulla fronte, una mano sulla mano. Ma ora devi farti forza e attraversare la tenda di rasi e di feltro, tastare la parete di fondo e gli angoli cercando l'asta. L'hai stretta; puntandola nel soffitto, al centro del riquadro, vedrai che si apre e che lentamente si libera una scala. Ci sali fino alla soglia, tanto per arrivare a vedere le scatole di cartone chiuse con il

nastro, l'albero di Natale coperto da un telo, e diverse vecchie valigie che risuonano vuote o sorde di pupi di cartapesta, di omini di plastica e di animali scampati al diluvio. Ridiscendi subito la scala e chiudi la botola con l'asta. Ora l'hai visto. Ricordati bene. È questo lo spazio che illumini quando premi l'interruttore sbagliato nel corridoio.

Verso una zona più limpida dello sguardo

Di una mappa: punti isolati d'esperienza, isole premute con un dito e le parole *ho visto, sono andato*, e altri verbi che conducono il moto, che contengono lo stare. Tutto intorno l'oceano dell'immaginato che sciaborda, avanza e rientra in risacca.

*

Questa foto prova la tua presenza qui. In una luce primaverile il tuo contorno è apparso a un tratto contro queste mura squadrate, sbrecciate dal tempo. Sorridevi stringendo nella mandorla degli occhi una gioia contenuta. Eri riuscito a sfuggire di un passo. Poi subito tornato nella scia.

*

Giubbotto galleggiante, maschera di ossigeno, uscite luminose. Una salvezza mimata, non sai quante volte, con quanta esattezza ripetuta. Eravamo invisibili, come angeli all'incrocio di uno spartitraffico, le braccia distese a indicare l'aperto: direzioni opposte, entrambe possibili, nello stesso istante. *Andate, dirigetevi, prendete la strada*. Non sono bastate due lingue. Le prime che battono dentro le bocche chiuse. Sono rimasti come sono sempre: seduti, le braccia legate o conserte, gli occhi assorti, rivolti a uno schermo o alla carta.

*

Oltre la chioma di questi alberi chiari il blu dell'ombra e della profondità.
Una montagna, una ruga della gioia, un pensiero sulla fronte della terra.
Nostro geometrico disporci entro dettati e trame. Nostro irradiarci.

Ciò che è servito va mangiato. Tutto: o ti risucchia il vuoto.

*

Nostro comune desiderio di stiparci uno accanto all'altro, uno di seguito all'altro, su questi sedili su cui posiamo in attesa di prendere quota e di perderla. Ognuno necessariamente affidato alla decisione già presa, alle azioni compiute, tra tremori, pasticche, giornali, musica che ottura le orecchie. Con il proprio nome e cognome chiaro e leggibile già ben oltre il biglietto. Gli oggetti più cari trascelti, raccolti, custoditi.

*

Questi che ci sfiorano, che ci passano accanto, solitari, in coppia, a piccoli o in grandi gruppi, silenziosi o affondati in una lingua sconosciuta, bisbigliata o lasciata scorrere tra gli argini, hanno il privilegio di guardare per un tempo che è stato loro concesso, controllando su una mappa la distanza che si apre dalla vita.

*

Sarà perché te ne vai sola dove tutti hanno una mano stretta a qualcuno, il fianco a breve distanza seguito da un altro, da altri. Luoghi dove è obbligo sostare e rimanere per sempre: in una foto insieme, contornati. E tu sei quella che per favore scatta, dopo avere avuto la grazia di vederli uniti, stretti nell'obiettivo, dentro l'angolazione giusta.

*

Questa famiglia già ferma in posa. (Padre, madre, figlio). Le mani appoggiate sulle spalle, i fianchi uniti, il sorriso da sostenere alcuni lunghi secondi. Dietro di loro un luogo che sarà ricordato insieme a questo momento. Tu che transiti scompari più veloce che puoi. Devi restare fuori dal quadro.

*

Le cose più importanti: quelle che hai scordato di portare con te; le cose che hai perso durante il tragitto, lasciate negli scompartimenti dei treni, scivolate dai sedili degli autobus. A un tratto ti raggiungono premendo l'angolo duro della loro assenza, come attraversando una zona più limpida dello sguardo.

*

Oggi ho compreso l'importanza di una matita. Leggere senza lasciare segni: camminare nel sole senza lasciare ombra. Avanzi lentamente, guardandoti indietro, come non credessi di posare i piedi. Ti sforzi di continuare, di restare nei passi pur sapendo che dovrai tornare. Ho provato a impugnare una biro: non sono stata capace di tanta violenza.

I libri più amati si sono lasciati cadere dalle mie ginocchia, hanno trovato un varco tra i gesti. Ho dovuto comprarli più volte o renderli all'aperto, serbandone la luce, come in viaggio le parole e il volto di qualcuno diretto altrove.

Notizia.

Franca Mancinelli (Fano, 1981), ha pubblicato due libri di poesie, *Mala kruna* (Manni, 2007; premio opera prima "L'Aquila" e "Giuseppe Giusti") e *Pasta madre* (Nino Aragno editore, 2013; premio "Alpi Apuane" e "Carducci"). Un'anticipazione del suo secondo libro di versi è apparsa in *Nuovi poeti italiani 6*, a cura di Giovanna Rosadini (Einaudi, 2012). Collabora come critica con «Poesia» e con altre riviste e periodici letterari.

LUCIANO MAZZIOTTA

POSTI A SEDERE

*

tavoli no. solo le sedie.
in fila, nel corridoio. le sedie.

piedi sghembi ci sono
sotto le sedute di paglia.

traballa, la sedia, s'illumina.
sulle sedie le lampade.

con qualche difetto appena visibile.
devi restare immobile.

è questo il posto. questo
è il racconto concesso.

*

in casa invece c'è quello che occorre.
tre facce due parlano e l'altra
li osserva. poi quella che osserva
inizia a parlare. e l'una che prima
parlava si ferma che adesso
li osserva. oppure si alza
si lava le mani girata
che allora non guarda.

come se a turno

l'una o l'altra o quell'altra
dovesse star muta in un angolo.
tre facce due parlano e l'altra
dovesse fare la spia.

*

dove domandavo come
decidere di dividere

gli spazi: separé pilastri
giocattoli arredi umani

in riga e non respira
non muore non fa

che perimetro stanza. dove

domandavo come

potesse fraintendersi il luogo
con il luogo che c'era

prima che arrivassimo noi
a costringere le aree

a disporre le tessere in ordine
per scovare il refuso

l'inganno: in questa casa
non abiterà mai nessuno.

*

*come scritte a matita
dappertutto le cimici.*

*le cornici. le vedove.
le mensole. i piatti. gli oggetti
con addosso le cimici.*

*dappertutto. daccapo.
deflagrano.*

*

*così si conclude il racconto.
come scritte a matita.*

Notizia.

Luciano Mazziotta è nato a Palermo nel 1984. Specializzato in Scienze dell'antichità con una tesi sui rapporti tra filosofia e medicina in Galeno e Platone, ha vissuto tra Palermo, Amburgo, Berlino e Bologna. Attualmente vive a Bologna, e insegna lingua e letteratura italiana nei licei. Nel 2009 è uscita la sua prima silloge di poesie *Città biografiche* (editrice Zona) e nel 2014 *Previsioni e lapsus*, (Zona - Collana Level 48). Sue poesie e prose sono state pubblicate sui blog "Nazione Indiana", "La dimora del tempo sospeso" e "Poetarum silva" di cui è anche redattore. Altri testi sono presenti sulle riviste *Poeti e poesia* (nr. 21), nel *Registro di poesia #5* (edizioni D'if), in *Semicerchio - Rivista di poesia comparata* e, da ultimo, su *Argo* (XVIII).

MANUEL MICALETTO

CRASH TEXT – HONDA CIVIC - MORE THAN A CAR, LESS THAN A STORY

motivi: a favorire il perfezionamento dell'acquisto, essendo l'acquisto perfezionabile, suscettibile di improvement, potendo internamente progredire, rata per rata, a costruire cioè, nel dentro dell'oggetto, l'edificio della proprietà - a cangiare, questa proprietà, la spesa in possesso, la semplice transazione in un fatto identitario, che cioè il dominio dell'identità accresce, estende, previa annessione progressiva di una regione assoggettabile del reale:

- 159€* al mese per due settimane più IVA feriale, anticipo zero posticipo molto e TAN 2,75% (3,5% in caso di maltempo)
- agevolazioni
- possibilità di raggiungere, avvalendosi di HC, il luogo selezionato, tra i tanti che stipano la superficie del pianeta, per il regolare svolgimento delle proprie vacanze
- possibilità di fare ritorno
- equipaggiata
- chiavi dove preferisci, raccomandiamo tasche con zip (più sicure)
- in assenza di agevolazioni, è disponibile un'ampia gamma di vantaggi
- subito in regalo per te un regalo previsto per l'anno del signore 2018
- full
- concrete chance di velocità
- optional
- paintuning delle grandi occasioni
- aria non condizionata ma comunque facilmente influenzabile
- luci pronte al natale
- ruote funzionanti
- con HC sei protagonista di una storia
- questa

*er-rata corrige: 159 mesi per due settimane IVA esclusa ogni 13€

DICLAIMER: NEL CASO QUESTA NARRAZIONE PRENDESSE PIEDE, SU RUOTE, SIAMO DISPOSTI A RIMUOVERE LO SPOILER POSTERIORE

1. SOSTA VIETATA

il più lieto dei tempi, per HC, certo fu, e sempre, e pure è, nell'attuale e viva configurazione del mondo, cui HC seguita a partecipare, per atti e in ispecie per omissioni, HC che proprio ora fa ingresso sulla scena, e l'inquadratura cerca il frontale che restituisce le linee guida di una stagione estetica ormai trascorsa, ancora impegnata a gestire quella transizione tra gli spigoli assoluti e le linee morbide, lunari, tra fiat panda e fiat brava, e lo fa con difficoltà; infra le modalità del tempo, si diceva, per HC niuna supera, e per alcunmai tra le ragioni, quella della sosta.

vorrei, ora, per stretto giro di subito, suggerirvi un esercizio. gradirei che, nell'approcciare qui, come fate, la venerabile persona di HC, a questa rivolgeste l'attenzione figurandovi una vicenda cava, che cioè avviene e in questo avvenire conferma e certifica il suo vuoto: una vicenda che eternamente rinvia a un momento successivo, che il mondo avrà certo cura di farcire, abbiamo fiducia, e che però sempre slitta avanti, o indietro che sia, comunque sempre mancando, di quel tanto o di quel poco, o quel medio, l'ambito di HC. sarebbe insomma favorevole una simile disposizione di pensiero, per meglio considerare, e adeguatamente comprendere, HC CAPITOLO

PRIMO come un parcheggio, quel parcheggio che gli è. la storia, sì, storia sia, ma di uno stare senza tempo. stare è, proprio, non mutare, un atto di resistenza. HC, nonostante.

va da sé che, stando così le cose, e tra tutte le cose stando, in massima parte, HC, la figura di HC è da iscriversi nei confini di un parcheggio. valga, per parcheggio, quanto segue: quell'area di mondo disposta, preparata ad accogliere una sosta, o in cui comunque si configurano, pure al di là di quanto dettato dal piano urbanistico, i requisiti (almeno spaziali) perché possa darsi una stasi. il parcheggio alla sosta preesiste, e accolta la sosta in niente viene alterato, ma con essa coesiste, e perfettamente; né la sosta, giungendo al suo termine, può morirlo, o intaccarlo per modo alcuno. un parcheggio è fatto di una non-sosta, poi di una sosta, finché detta sosta non cessa (o meglio: finché il soggetto della sosta non comincia, non evade il parcheggio in favore di un inizio), e sgombra, e lascia spazio a un'altra sosta, o ad una sosta invisibile, una sosta nell'alternanza delle soste. parcheggio è, allora, prima ancora di uno spazio, una facoltà: la possibilità di un preciso atto, ovvero un atto di presenza, in un preciso luogo, quello designato dalle linee (o dalle fantasie) che marcano il parcheggio.

vi sono, al mondo, parcheggi innumerevoli, e allo stesso tempo nessuno. di questo ciascuno ha fatto, per certo, esperienza. questo aspetto suggerisce, del parcheggio, la natura sospetta: quale infatti è.

il parcheggio è sempre posto fuori dal mondo: al massimo vicino, nel più fortunato dei casi di fronte, ma trattasi comunque di una zona povera di mondo, un'estraneità. il parcheggio, non importa dove, è fuori: perché dentro, perché il mondo, è dove andiamo dal parcheggio divergendo, allontanandoci. viceversa, il parcheggio sta al polo opposto dell'azione: migrando dall'azione, lasciandola alle spalle, allora lo raggiungiamo. invariabilmente.

a sondare l'etimo, vien fuori, e vien bene, come e perché ogni sosta sia, intimamente, sosta vietata -> *vetare*, qui nell'accezione di mettere da parte, bandire. così HC, nel presente del suo parcheggio, vive un esilio, subisce l'effetto delle azioni che si definiscono per allontanamento dalla sua HC sede, ai margini del mondo utile, praticabile.

contrariamente a quanto l'intuito suggerisce, il parcheggio che HC occupa è un parcheggio libero. HC lo infatti occupa proprio in virtù di questa libertà (che, badate, è tutta del parcheggio e niente di HC), cui HC si riduce, senza tuttavia acquisirla. HC è il segnaposto di quella libertà. qui sotto, dice HC, risiede una libertà. al momento, prosegue HC, questa libertà si esprime tramite la mia presenza. in un certo quando, poi, vorrà dirsi altrimenti, arrendersi a una OPEL CORSA. scoppia la polemica sul web.

vediamo, allora, come HC non si serve della libertà propria del parcheggio: viceversa, è la libertà del parcheggio che fa uso di HC, non conoscendo altro linguaggio, per esplicitarsi, che quello dell'occupazione.

E NONDIMENO, E TUTTAVIA

come tintinnano, che sonagli, i carrelli in formazione, che ritrovano il filo logico del loro stare, l'uno nell'altro avendo domicilio, interrogati da un vento giapponese, da scacciapensieri, che carillon: questo, HC, neppure lo sospetta.

né ha cognizione di come gli inserti catarifrangenti che reca in punti strategici della sua scocca reagiscono al cambiamento delle condizioni di luce, alle interazioni dei suoi simili, in un dialogo che avviene in assenza di tutti gli interlocutori, acceso a forza di fari.

né può, né vorrebbe, sapere come la stagnola del cielo ha compreso nel suo ampio arco un pomeriggio ennesimo.

e certamente non crede, del pomeriggio, che abbia una consistenza morbida, di pandispagna, e che resti sulle dita, come invece è, come invece fa.

ubbià di specie nessuna, nutre, verso l'enigma che i complessi residenziali elevano, nell'intorno. nessun effetto sortisce l'insegna al neon del supermarket, che promette un significato: eppure HC sul suo lunotto ne accoglie il logo, e lo altera, ed è bello. i palloncini dei lampioni sovrascrivono la sera sommando le proprie sezioni concentriche di luce: e di tutto quell'arancione, HC non fa esperienza. tutto questo e quanto altro ignorando, HC, che avventure, non smettere. resta così, resta come sei.

Notizia.

Manuel Micaletto è una vera forza. Eccelle nelle discipline: mario kart, pokémon, advance wars. Ritiene che la FIAT MULTIPLA sia l'unica astronave mai prodotta (ed immessa negli umani commerci, peraltro). Cofondatore del blog/progetto plan de clivage (poesia, prosa non-narrativa, asemic writing), fa parte dell'ensemble di eexxiitt. Nel 2012, Il piombo a specchio. Nello stesso anno: Lorenzo Montano per la prosa. E: ha partecipato a RicercaBo. E (non pago): nel dicembre del 2014 ha partecipato alla rassegna della giovane poesia italiana "Generazione Y", organizzata da Nanni Balestrini e Ivan Schiavone e tenutasi presso il museo MAXXI di Roma. Sue cose sono comparse su il verri, Nuovi Argomenti, nell'antologia di scritture sperimentali EX.IT 2013 e in rete su Gamm, Nazione Indiana, lettereGrosse, Blanc de ta nuque. Moltissime altre sono scomparse.

FABIO ORECCHINI

TERRAEMOTUS

[voci, traccia]

la verità rende ciechi, la cecità tutto più vero.

in ginocchio e non pregava

gemere è un bene la casa dentro

l'altro, l'altro disegnare un cerchio

l'ernie le bolle le macchie celesti

la coda cresceva tira una sega al cane

senza pane da succhiare I fiotti di parole

disumano disumare

al tempo delle (le ovaie rovesciate)

un pugno di mosche e non pregava

iddio la tramutasse in schiusa

in kali là [là là]

Cos'è che manca?

le caviglie da medicare i culi da riempire le bocche da baciare(?)

a sfiatare

fra mura d' amianto fragili al tatto, respira

-l' anno della la mosca gialla la terra in affanno-

siamo in guerra mio dio gli alberi pieni pesanti gli occhi

a scuotere i tronchi, i tiranti

[le memorie nei morsi animali | la Specie in declino,

topino topino

a sfondare

gli occhi ai maiali, sfamati non da madre, non

da, non

noi non noi

3

noi non noi

no no no no non no no no non no no, no

[No]

Si, carne per cena

la festa è finita

casa crolla mani aperte

la luce ancora accesa

la à {là là}

[il forcipe attrae sottrae]

le controteste lacere

in abito da sposa

in sottoveste

donne appese a ganci

l'interno che tanto non restiamo noi torniamo solo dentro

loro

a svellere trame di rami con crani
frane tenere come cancrene d'uomo
muti incauti s'addentrano i cani
scavando in dentro, il cedimento

mani su mani

rimani rimani

questo infinito tenere

a sentire, "che senti? è?"

che senti? è? Che senti?"

niente sento niente sento niente / se non te che dentro sei sepolto

corpo nell'errore, nel farsi termine, tramine noi, come termite
nel dolore, a fare buchi cavi, valicare travi su travi, come cavia
per tornare ai noi, ai vani terminali e scavi e scavi

restano feci disegni infezioni generiche frane di pelli e mangimi stragi siamo
blatte fatti morti quel che resta da trovare [permane] il tempo infermo della mente
mente? senti, i passi sente siamo loro l'annusare
i,i,i testimoni dell'assenza [di un altro tempo] mi, mi
piove in bocca la parola per tutto il tempo che resta
ci beviamo l'un l'altro

come cani.

Chiusure le porte a chiave la parola

l'ombra demolita, [di, di] di molta anima, d'animale sembra vera dove sta, seppellita, l'Aquila estinta è vera è reale

suppelttile al sole indemoniato opaco sui calanchi desnudi

case matte, aperte (a per nessuno) diramata a vimini venature

d'eternit

colano in crolli ruggini bianche creme d'opale neve acustica in dosi minime

immorale chiudi la bocca l'anima sfilà

/sfiora

/ fuoriesce in fretta e furia mentre inghiotti appena l'avena mattutina, a

ricostruire il cielo sopra

case chiuse e chiese d'ossa

martiri senza

un mare

in cui bruciare

a futura sutura, l'anima eretta che incista, polvere nida in fessura, fissa nel taglio delle mura, oltrepasso,

mite morsura, *ora canta ora scura*, fonte, argine,

screpolatura

d'aria ifigènia, quella notte, molta notte aspettare, uncinare, tenere i fili a nodi, *ora bianca ora scura*,

possibile salita al sole,

anodi, fenditura

al cappio

al cappio

al cappio

asole infila, cucite le dita in preghiera, vermine, legaccio

annoda a futura sutura

ora siedi, seda la sete

[l'assedio della Storia

sedimenta] *si dimentica*

Notizia.

Fabio Orecchini (Roma, 1981). Come autore realizza opere che attraversano diversi ambiti e media artistici rivolgendo la sua attenzione alle dinamiche linguistiche e culturali di incorporazione e bio-potere. Ha presentato i suoi lavori nei maggiori Festival italiani di poesia, al Museo d'arte contemporanea MAXXI, al Teatro Valle Occupato e al Teatro India di Roma. Nel 2014 ha pubblicato per i tipi di Luca Sossella Editore l'opera testuale e verbosonora **Dismissione** collaborando con il progetto musicale **Pane**. Recentissima la sua installazione/performance **TerraeMotus**[voci,traccia], un site specific per il Rialto Sant'Ambrogio di Roma. Maggiori info su: <http://www.fabioorecchinipoesia.wix.com/dismissione> .

GIULIA RUSCONI

DA CAMERA D'ALBERGO

Più vivo di così non sarò mai
V.SERENI

*

Abbiamo dormito in una camera di legno
ho guardato le sue venature per ore
ho immaginato volti di bambini.
Tu non ne vuoi ma nella mia fantasia
siamo una famiglia numerosa.

Dal tuo aspetto sono infinite
le possibilità di bellezza
tanto vale provarle tutte.

*

Nel buio nudi parliamo piano
non perché qualcuno ascolti
ma per renderci come un po' sacri.
La nostra cattedrale è di legno
una camera in albergo con lenzuola
inamidate e c'è un odore intenso
di disinfettante. Per questo
avvicino al tuo collo il viso. Chiudo
gli occhi rivedo
il tuo corpo sul mio chiedo
che torni a ripetersi il momento
in cui non c'erano parole solo
la tua pelle incendiata. Ho caldo
-sei serio- spostati, e dormiamo.

*

Ti ho dormito vicino con fatica
e quando ho preso finalmente sonno
ho sognato di te. Lo racconto
facendo colazione: Non hai fantasia
cara mia, visto che ero lì. Invece
ne ho molta: nel sogno ero
la tua sposa, madre di tua figlia,
unico tuo destino.

*

Sono sposa bianchissima sono
al sicuro ho un carapace
a tutelare la stabilità

e la cecità non mi fa più paura
ho la tua premura a tenermi
il male nascosto, il bene vicino
e il nostro bambino è la cura
per tutto. Accanto a te sono sempre
la giovane sposa che hai scelto
e a letto la notte
le hai detto commosso Se muoio
ti stringo la mano, posso?

*

Mezzo spogliato ti alzi rinunci
alle mie provocazioni. Non posso,
ho una giornata pesante non ho
più l'età, abbi pietà di un vecchio.
Ti lascio andare senza protestare,
mi giro di spalle sospendo il desiderio.

E non passa un secondo che sei su di me.
Il palmo sulla mia schiena, le ginocchia
tenaglie ai miei fianchi, tu dentro
a togliermi il respiro.

*

Sgusciato via dal letto
ti sei voltato.
Mi è sembrato tu abbia avuto un turbamento
quando, per un momento,
il tuo occhio si è posato sul mio corpo.
In quell'attimo
mi son guardata anch'io:
mai ero stata più magra
mai più bella.

*

La sentenza che ripeti sempre
mi pesa come una ghigliottina,
non sarai mai la mia bianchissima
sposa, non sarò mai il tuo cuore.
Non c'è scampo al tono che usi
alla chiarezza dello sguardo alla voce
nitida che fa tremare il tavolo
su cui ceniamo da tre anni e le pareti
che ci hanno visti felici far
l'amore più di cento volte,
più di mille cercare le tue labbra.

*

Al mattino ti sei vestito in fretta
e ce ne siamo andati. In macchina
sentivo aumentare la distanza
tra noi e quella stanza affittata
per una notte, la nostra, quella
della nostra prima gita. E tu
guardavi la strada, e sotto le lenti
gli occhi, sono certa,
erano perle dure e indifferenti.

Ma alla stazione, prima di andare,
ti sei lasciato baciare e quello
che ho baciato era un sorriso.

*

Anche quella notte tra le montagne
nella nostra camera di legno hai lasciato
il tuo odore. Mentre dal bagno
mi elencavi le cose da fare
io sul cuscino cercavo la forma
della tua testa, sul materasso
il solco del tuo cuore, amore,
se un po' te ne è rimasto.

*

Baciai quelle labbra intoccabili
davanti a tante persone, in un bar
di notte, dove si ballava. Tutti all'improvviso
si fermavano per guardare
e impallidivano di vergogna
perché il mio bacio diceva che volevo
fare l'amore, e non solo: diceva
un sentimento immenso che so
può imbarazzare. Il linguaggio
era chiaro, uscimmo per mano,
tra i nostri palmi la chiave
della centosessantasei.

Notizia.

Giulia Rusconi è nata nel 1984 a Venezia, dove vive. Sue poesie sono uscite in diverse riviste e antologie, cartacee e on line. Il suo primo libro è uscito nel 2012 per la casa editrice Ladolfi e si intitola I padri. Il secondo è uscito nel 2014 per PordenoneLegge-Lietocolle e si intitola Suite per una notte.

I TRADOTTI

THOMAS JAMES

LA MUMMIA DI UNA DAMA DI NOME JEMUTESONEKH – XXI DINASTIA

Il mio corpo conserva la sua forma. Il genio è intatto.
Tornerò mai a Tebe? In quel paese perduto
gli eucalipti si son mutati in pietra. Un tempo
i rami mi accarezzavano, piovevano pingui boccioli,
e le passiflore accendevano il giardino di mio padre.
Ancora esiste, quel luogo d'ombre screziate,
i fiori scarlatti che respirano al buio?

Ricordo come sono morta. È stato così facile!
Un mattino il giardino è svanito. Il mio volto s'è oscurato.
La prima incisione l'hanno tracciata sul fianco sinistro.
Mi hanno lavato il fegato e il cuore in vino di palma –
i polmoni due frutti di tenebra, riempiti di spezie.
Hanno rivestito gli intestini d'un unguento viscoso
e li hanno sigillati in un'urna di alabastro.

Poi il cervello. Un utensile puntuto
l'ha uncinato dalle narici, una circonvoluzione alla volta.
Una voce fluttuava su di me. Io non l'ascoltavo.
Per settimane il mio corpo fu immerso in balsami dolci.
Ne sono uscita monda. Ero pelle e ossa.
Mi riportarono un'altra volta al sole
e riempirono di cannella il mio cranio vuoto.

Con un rasoio fendettero polpastrelli e dita dei piedi.
Ricucite, infine, le mie membra erano caste e preziose,
ripiene d'un impasto di chiodi di garofano e miele selvatico.
Gli occhi erano vuoti, così li riempirono
inserendovi piccole pepite di ossidiana.
Uno scarabeo di basalto mi venne incastonato tra i seni
a sostituire la musica metallica del cuore.

Mani sfiorarono le suture. Ero così importante?
Coprirono d'olio i pori, massaggiando per far assorbire il profumo.
Una resina ambrata colava a rinfrescarmi le tempie.
Volevo mettermi seduta. La mia pelle era luminosa,
fragile come l'ombra di uno smeraldo.
Prima che imparassi ad amarmi all'eccesso,
il mio corpo s'è avvolto in bende di lino.

Chiusa nella mia scatola dipinta, sono un oggetto prezioso.
Porto una maschera lignea. Queste sono le mie palpebre,
due scaglie di bronzo, ed ecco la mia bocca nuova,
cesellata con cura, che protegge le sue faccette di rubino.
Durerò per sempre. Non sono impaziente –
La mia pelle sarà in attesa, per riaccogliere l'antico aspetto.
Giacerò qui finché il mondo non torni fluttuando.

Quando tornerò a casa il giardino starà per sbocciare,
schiudersi di petali bianchi, grappoli di fiori notturni,
la musica distante di un tamburello.
Un ragazzo camminerà tra le passiflore,
i suoi occhi non più due superfici livide.
Conoscerò la bocca del mio giovane sposo, gli toccherò
le mani. Perché le persone si mentono a vicenda?

DESIDERARE LA MORTE

Sono sceso dall'auto, nel nero,
cercando i capi sfilacciati di un sogno.
Consapevole che ciò è inutile,

sono andato in cerca di un bimbo imperfetto
puntellato sulle sue propria ossa storpie
come su un paio di tremende stampelle.

Sono sceso sperando di sfuggire alla redenzione,
alla vita che volevo perdere con così intenso desiderio
come un vecchio portafogli, una lettera di raccomandazione.

È facile arrendersi alla punta di un ago:
è come sdraiarsi ad amare
con l'odore di agosto strofinato nella pelle;

è come ingoiare la propria lingua,
o imparare ad amare il sondino che ti nutre
in quei monotoni pomeriggi di neve.

Volevo sposare un'assenza,
il suono delle stelle che scrosciano senza malizia
in un angolo dell'universo,

la carne viva di una ferita personale.
Volevo essere il figlio della strega
che aiuta i bambini prigionieri a scappare.

Invece sono arrivato a trovarmi faccia a faccia
con le prime propaggini di una primavera mai chiesta,
di un paesaggio consunto con i nervi che sfarfallano.

Ho toccato un ramo di minuscoli desideri

che protendeva i germogli di rame su un cielo
fattosi bianco e svuotato come una faccia allibita.

Ho accarezzato un ramo che si cullava nella sua stessa vita
come la stampella di un bimbo deforme
da cui d'improvviso scaturiscono impossibili boccioli.

Ho camminato su un campo contratto dal desiderio,
inchiodato dagli aghi potenti della pioggia.
Ho messo piede su un acquitrino

dove fiori azzurri ondeggiavano nello spazio aperto
come una poesia recitata da polmoni guasti,
un continuo iterarsi, nell'aria che non volevo.

CACCIA ALLA LEPRE CON UN GRAN FREDDO

I
Sogno di essere cieco tutto l'inverno.
Mi sveglio, sento le dita che s'arrossano.
Gli aghi di pino sono invaginati di ghiaccio.

II
Il buio che mi porta all'aperto
si sposta con me oltre la fredda collina
come acque profonde serrate dal ghiaccio.

III
Sulla superficie dello stagno sono sempre più distratto.
Una polvere fine di neve aleggia sul ghiaccio
come nubi che si muovono cieche su un cielo duro.

IV
Sento la neve che cade nella faggeta
dove ho scorto delicate orme di zampe.
Maldestro, scrollo un ramo di neve.

V
Il bosco è colmo di silenzio.
Respiro un ricciolo di ghiaccio nella mia stessa tenebra
mentre il mio fucile latra, uccidendo l'intero paesaggio.

FEBBRICITANTE

Il prato è bianco all'inizio
d'ottobre. I corvi riversano gli stridi
nel ricordo vuoto del cielo.

La veranda è fresca per tutto il mattino.
Guardo i cardi muovere le loro armi dimesse
come un prato di brutti sogni.

I vasi di geranio si sono rovesciati
sul lastricato.
Ci sono spine negli steli secchi.

Il pianto di una porta è penoso.
Amore, io sono inutile come un cerino bruciato –
le tue mani mi hanno spugnato il corpo due volte al giorno,

mi cibo di acqua stagnante
e di una luce miscelata al centro dello specchio,
il fondo del calderone antico di una donna.

Le molle del letto gemono.
Mi muovo nel sonno, salgo dieci gradini che si sbriciolano
in una casa signorile di cattivo gusto.

SUICIDIO

Prima di sentire il proiettile
intrufolarsi nel cervello,
sono tornato, sono tornato
alla casa di mia nonna
in piena estate.
Le pietre da lastrico s'ingobbivano verso il portico incavato,
e io le ho seguite in cantina.
Ho sentito la pelle farsi umida, freddissima.
Viticci spuntavano dalle crepe nelle fondamenta.
Le mosche cantavano sommesse una minuscola musica
per un grillo defunto.
Di sopra una pendola ha sussurrato:
*esiste solo questo delicato ripiegarsi
nella tua intima morte.*
L'oscurità ha cominciato a dilagare intorno a me
e sono salito per le scale della soffitta
e ho trovato il mio altro sé,
quello buono,
sdraiato su un divano stracciato.
Io stavo dormendo.
Poi qualcuno ha sbattuto la porta della soffitta.

PERE SUL DAVANZALE

Stamattina ricordavo
l'annodarsi delle mani di mia madre, un settembre,
poi l'immobilità.

Una ragazza risale la collina,
mele nel grembiule bianco.
La luce si muove fuori dal suo corpo.

Fuori, le foglie dei peri
hanno il colore di una casa che andrebbe ridipinta.
Sono enormi fiocchi di tenebra.

Il sole imbratta il lastricato.
Un verme prende le misure a una foglia di pomodoro
come se fosse la carta geografica dell'Italia.

Il sole colpisce la mia pelle perfetta.
I miei eredi traslocano in me
come acqua che s'oscura.

[Da *Letters to Strangers* (Graywolf Press, 2008). Traduzione di Damiano Abeni e Moira Egan]

Notizia.

Thomas James ha pubblicato un unico libro di poesia, *Letters to a Stranger*, nel 1973, e si è suicidato l'anno seguente, all'età di 27 anni. Il libro, presto introvabile, è diventato dagli anni '80 un oggetto di culto, circolando ampiamente in fotocopia nei campus universitari statunitensi, e nei corsi di scrittura creativa in particolare.

ÓSKAR ÁRNI ÓSKARSSON

Kvöld

Óvenju angurvær
hlandlyktin í bakgörðunum
og lykt af ósýnilegu hafi

þetta kvöld

andardráttur fiðrildanna
á bárujárninu
myrkrið kringum
bláan náttkjól

þetta kvöld

straupung stræti
blikkandi vitar
neontungl

Sera

Un insolito mesto
tanfo di piscio nei giardini sul retro
e l'odore di un mare invisibile

questa sera

fiato di farfalle
sulla lamiera ondulata
il buio intorno
in camicia da notte blu

questa sera

una strada vorticoso
fari intermittenti
luna al neon

**

Tilbrigði við ástina

Þú úti garði
að hengja upp skýin
í hnédjúpu sólskininu

þú á leiðinni úti búð
með budduna fulla

af appelsínum

þú að gefa barninu
með brjóstin
full af brosum

þú við eldhúsvaskinn
að skera niður sítrónur
í tunglsljósinu

Variazioni sull'amore

Tu in giardino
a stendere le nuvole
immersa nel sole fino alle ginocchia

tu che esci dal negozio
con la sporta piena
di arance

tu che allatti il bimbo
col seno
pieno di sorrisi

tu al lavello in cucina
a tagliare limoni
al chiaro di luna

**

Ljóð

Maður er víst alla ævina
að reyna að finna sjálfan sig
en bestu stundirnar eru hugsanlega þær
þegar maður týnir sjálfum sér
það er nokkuð liðið á maímánuð
og ég sit á bekk úti á Granda
búinn að týna mér í ljóðabók
og langar ekkert
til að koma í leitirnar

Poesie

Per tutta la vita
cerchi di trovare te stesso
ma forse i momenti migliori
sono quelli in cui ti perdi
è maggio inoltrato
e sto seduto fuori su una panchina a Grandi

mi sono perso in un libro di poesie
e non ho alcuna voglia
di farmi trovare

**

Ps

Bæjarins heitasta ljóð
skrifa ég með tungunni
á varir þínar

p.s.

La poesia più passionale di tutto il paese
la scrivo con la lingua
sulle tue labbra

**

Aðeins þessi augu

Ég hef aðeins þessi augu
þennan mun
þessar hendur
ég get lokað augunum
halðið á mör höndum
þagað
en biðdu mig ekki
um önnur augu
annan munn
aðrar hendur

Soltanto questi occhi

Ho soltanto questi occhi
questa bocca
queste mani
posso chiudere gli occhi
tenere a posto le mani
tacere
ma non mi chiedere
altri occhi
un'altra bocca
altre mani

**

Nótt hinnar ótrúlegu þagnar

Tilkynni einstakan atburð:

í nott liggur enginn á flautunni
hringsóli lögreglubíla aflýst
auðir bekkir elskendanna

dyrabjöllurnar hljóðar
dagblöðin liggja kyrr í ræsinu
öll börn sofa með þurrar bleiur

tilkynni þó um hurðarskell
neðst í Uthlíðinni
sennilega í fjórða tímanum

annars ekkert

steinsnar til næstu stjörnu

La notte dell'inverosimile silenzio

Annuncio un evento straordinario:

stanotte nessuno si attacca al clacson
le ronde della polizia revocate
vuote le panchine degli amanti

i campanelli muti
i giornali immobili nella gronda
tutti i bambini dormono con i pannolini asciutti

annuncio però una porta che sbatte
in fondo a Uthlíð
sicuramente tra le tre e le quattro

per il resto niente

a un tiro di schioppo la stella più vicina

**

Glenn Miller

Ég bað hana að klippa mig nokkuð snögg. Þegar hún var hálfnuð með hausinn á mér vorum við komin á kaf í samræður. Allt í einu hætti hún að klippa og lagði eyrað við höfuðið á mér. Hún sagðist heyra eitthvað. Það var ekki um að villast. Þetta var Glenn Miller. Ég varð hálfvandráðalegur og sagði henni að þetta kæmi fyrir af og til. Hún bara brosti í speglinum og hélt áfram að klippa mig og ég heyrði að skærin voru farin að saxa loftið í takt við lagið.

Glenn Miller

Le chiesi di farmi un taglio piuttosto corto. A metà dell'opera eravamo già immersi in conversazione. D'un tratto smise di sforbiciare e avvicinò l'orecchio alla mia testa. Disse di sentire qualcosa. Impossibile sbagliarsi. Era Glenn Miller. Un po' imbarazzato le dissi che in effetti di tanto in tanto mi succedeva. Lei si limitò a sorridere nello specchio e continuò a tagliarmi i capelli e sentii che le forbici avevano cominciato a fendere l'aria al ritmo del brano.

**

Pegar ég varð kona

Fyrir breytinguna keyrði ég sendiferðabíl. Ég hafði nú aldrei þótt sérstaklega kvenlegur svo það kom á óvart að ég skyldi breytast í konu. Það var ekki annað fyrir mig að gera en hætta í akstrinum og leita að starfi sem hentaði betur. Gömlu vinnufélagarnir bara gláptu. Í fyrstu reyndust mér fatakaupin einna erfiðust, sérstaklega gekk mér brösuglega að rata á réttu stærðirnar. Og þegar kom að snyrtivörunum var ég auðvitað alveg græn. Ég hafði engan til að ráðfæra mig við svo þetta tók allt sinn tíma. En smám saman urðu hreifingarnar mýkri og stíðleikinn hvarf. Það er hreint furðulegt hvernig hægt er að aðlagast nýjum kringumstæðum og nú er ég farin að ná þessu öllu. Lít bara ansi flott út, svo ég segi sjálf frá. Það eina sem ég hef ekki náð nógu góðum tókum er að bannsettur halinn.

Quando sono diventato una donna

Prima della trasformazione guidavo i camion. Non ero mai stato considerato particolarmente femminile quindi fu una cosa inaspettata che mi trasformassi in una donna. Non c'era nient'altro che potessi fare, se non smettere di fare il camionista e cercarmi un lavoro che mi si addicesse di più. I miei vecchi colleghi rimasero a bocca aperta. All'inizio la cosa più difficile si rivelò essere l'acquisto dei vestiti, soprattutto perché non riuscivo mai a indovinare la taglia giusta. E in fatto di cosmetici ero del tutto inesperta, ovviamente. Non c'era nessuno che potesse darmi consigli quindi mi occorre parecchio tempo. Ma a poco a poco i movimenti si fecero più morbidi e la rigidità scomparve. È davvero sorprendente come ci si possa adattare alle nuove circostanze, ormai adesso ho praticamente imparato tutto. Anzi, sono piuttosto carina, per quanto non dovrei essere io a dirlo. L'unica cosa che non so ancora gestire del tutto è questa diabolica coda.

**

Húsið sem söng

Allt í húsinu gaf frá sér hljóð. Það marraði í stiganum, ísskápurinn suðaði, pípulögnin ómaði, ofnarnir niðuðu. Veggklukkan í stofunni lék menúett, droparnir slógu taktinn í vaskinum, dragsúgurinn skellti hurðum. Það var eins og heil hljómsveit væri að verki. Á kyrrum síðsumarkvöldum þegar gluggarnir standa opnir staldra vegfarendur gjarnan við til að dásama lögun skýjanna og hlusta á húsið sem syngur.

La casa che cantava

Tutto in casa emetteva dei suoni. Le scale cigolavano, il frigorifero ronzava, le tubature riecheggiavano, i termosifoni sibilavano. L'orologio sulla parete in soggiorno eseguiva un minuetto, le gocce nell'acquaio scandivano il ritmo, lo spiffero sbatacchiava le porte. Era come se fosse all'opera un'intera orchestra. Nelle quiete sere d'estate quando le finestre restano aperte i passanti si fermano volentieri per lodare la forma delle nuvole e ascoltare la casa che canta.

[Traduzione di Silvia Cosimini.]

Notizia.

Óskar Árni Óskarsson è nato a Reykjavík nel 1950. Ha pubblicato la sua prima raccolta di poesie, *Handklæði í gluggakistunni* (un asciugamano sul davanzale della finestra) nel 1986 e da allora si è cimentato con versi, brevi prose e traduzioni di poesie, in particolare haiku; ha pubblicato una decina di libri di poesie e almeno cinque di testi in prosa e le sue opere sono apparse in numerose riviste e raccolte, sia in Islanda sia all'estero. Accanto alla produzione poetica ha sempre lavorato come bibliotecario.

Maestro della poesia dell'attimo, dello schizzo estemporaneo, i suoi versi si caratterizzano per i toni vaghi e inafferrabili e le sfumature indefinite, dove umorismo, allegria, mestizia e sgomento si fondono insieme in maniera impercettibile e mai forzata. All'apparenza leggere e giocose, le poesie ospitano tuttavia sfumature molteplici, dove trovano posto micro e macrocosmi. Nelle prose brevi, a metà strada tra il racconto e la poesia in prosa, i pensieri, i sogni e i ricordi si fondono con la realtà, alla maniera di Borges.

DIETER ROTH

Alles ist es
und dieses am meistens: alles
wird es wenig
wird es am wenigsten dies

È tutto qui
e questo soprattutto: il tutto
sarà di meno
ma sarà per lo meno questo

*

ich brannte einmal an den enden langer lichter
da rannte ich herum dort wo die sage nicht mehr spricht
nun falle ich durch der erde dunklen trichter
da ist etwas darin doch sieht es mich nicht
ich habe nur meiner haut verwischte koloratur
das heißt ich bin das was ich sage nämlich meine materialen nur
ich frage mich ob etwas anderes als häute ist
ich lernte einmal wie man haut mit nebel mißt
doch weiß ich nie was ich gesehen habe
so wie der gott nicht weiß was er gegessen hat
findet sein leben ohne spiese statt?
seine nachricht überholt mich ob sie gehe oder trabe
seine engel singen ohne notenblatt
meine tage kommen ohne weg und ohne brief
ich bin nur scheiße weil nach mir nur scheiße rief
leben heißt das loch das mich als durchfall hat

mi bruciai una volta ai confini di luci lontane
correvo in giro lì dove la saga più non parla
e ora cado nell'oscuro cratere della terra
vi è qualcosa là sotto ma non mi scorge
ho solo la coloratura sbiadita della mia pelle
ossia io sono ciò che dico e cioè la mia materia
solo mi chiedo se è qualcosa di diverso dalla pelle
la pelle attraverso la nebbia imparai a guardare
ma mai non so cosa ho veduto
così come dio non sa cosa ha mangiato
può vivere egli senza mangiare?
il suo messaggio mi supera se cammina oppure trotta
i suoi angeli cantano senza spartito
le mie giornate passano immobili e senza scritto
io sono una merda perché solo la merda mi ha cercato
vita ha nome quel buco che mi scarta come escremento

*

Einmal, als ich noch jünger war,
landete ich in einem härenen Kleid
auf dem Amboß der Betriebsamkeit.

Später, als ich erzogen war,
landete ich in einem gebügelten Kleid
auf dem Amboß der Berühmtheit.

Nun, da ich noch gütlicher bin,
wandle ich in einem guten Sinn
auf dem Amboß der Schicklichkeit dahin.

Un tempo, quando ero ancora giovanotto,
finii avvolto in un vestito infeltrito
sull'incudine dell'operosità.

Più tardi, quando sono cresciuto,
finii con addosso un abito stirato
sull'incudine della celebrità.

Ora, divenuto infine mansueto,
mi muovo con una certa abilità
sull'incudine della formalità.

*

Nein, Niemand spricht.
Niemand spricht?
Ja, niemand (Niemand) spricht, es wird gelesen.
Nein, nicht gelesen wird, es wird vom Lesen geschrieben.
Nein, es wird vom Lesen des Geschriebenen gedruckt.
Nein, das Gedruckte werde gelesen.
Ja, aber das Gedruckte werde gelesen, das wird doch geschrieben.
Ja, oder nein, dass das Gedruckte (daß das Gedruckte) gelesen werde,
das wurde geschrieben wenn ihr dieses leset (du dieses liesest),
aber dass dass das Gedruckte (dass) usw. usw.

No, nessuno parla.
Nessuno parla?
Si, nessuno (Nessuno) parla, si legge.
No, non si legge, si scrive del leggere.
No, si stampa del leggere dello scrivere.
No, venga letta la stampa.
Si, ma venga letta la stampa, questo viene pur scritto.
Si, o no, che la stampa (che la stampa) venga letta,
questo fu scritto quando voi lo leggiavate (tu lo leggevi),
ma che che la stampa (che) ecc. ecc.

*

was fehlt hier? Der mut zum fehlen, von sechs bis neune.
der arsch auf den die sonne scheint eine ARSCHWELT:
U.S.A.

usa marschirt der arsch hats gefressen der arsch hats
geschissen

der name des arsches sei genannt in alle, was?

europa, der unabgewischte koettel unterm
ARSCH-U.S.A.

sehr verachtete damen und herren/da wir uns dieser tage
auf die

grosse/arschzivilisation hoch 2/vorbereiten/lassen sie
mich hier ein

paar worte hinscheissen:/

wie du mir/so ich dir, ist derSATZ, DER satz,

DER SATZ / und immer nur

von hinten rein/ziehn sie sich ruhig erstmal aus/keine
angst,/man sieht

weder schaenze noch futzen/keine scham/immer
ran/der ARSCH-ANONYM

ist da !/alt wie neu!/BIGGER wie SMALLER/der
scham-/angst-/weh-/und

sprachlose/ARSCH ANONYM M. B. H./

weiter geht's nicht und schoener wird's nicht , alle wolken
braun heutzutage

1966

denken sie an die braune flut? Ja, denken sie heute/

33 runde jahre nach der braunen flut/an die braune flut ?

da heinrichte ich in einen gruenen wald und hoerte die
roten voegelein singen:

du schoenstes blau,
besieg uns braun,
umflut uns hummel, arsch und zwirn!

dann werden uns die tage grau,
dann wird die braune flut uns grau,
dann werden braune tage grau,
und weissglut im gehirn!

du toter vater,
mach uns blau,
dann sind wir wieder grau!

dann sind wir wieder grausegrau,
dann braunt das blau uns braun zu grau,
dann sind wir die rasende grausesau
ohne scheisse im gehirn!

cosa manca qui? Il coraggio di mancare, dalle sei alle nove.
lo stronzo su cui splende il sole UN MONDO DI STRONZI:

U.S.A.

usa marcia lo stronzo ha divorato lo stronzo ha
cagato

sia fatto il nome dello stronzo in tutti, che?

europa, quella merda appiccicata allo

STRONZO-U.S.A.

disprezzatissime signore e signori/poiché in questi giorni
ci stiamo preparando

alla/maledettacivilizzazione stadio 2/lasciatemi

qui cacare

un paio di parole:/

come tu a me/io a te, è ilPRINCIPIO, IL principio,

IL PRINCIPIO / e sempre solo

dentro da dietro/si spogli pure tranquillamente/nessuna

paura,/non si vedono

ne cazzi ne fiche/nessun pudore/sempre

dentro/lo STRONZ-ANONIMO

e qui !/ vecchio come nuovo!/BIGGER come SMALLER/il

senza pudore/paura/dolore/e

muto/STRONZ ANONIMO M. B. H./

non migliorerà e non diventerà più bello , tutte le nuvole

al giorno d'oggi marroni

1966

pensate voi alla marea marrone? Sì, pensate oggi/

dopo 33 anni tondi dalla marea marrone/alla marea marrone ?

a quel tempo mi inoltraì nella verde foresta e udii gli

uccellini rossi cantare:

splendido blu senza paragone,
sconfiggi noi, la marea marrone,
inondaci fino a farci bestemmiare!

così la giornata diverrà novulosa,
così la marea marrone ci apparirà bigia,
così la giornata marrone diverrà uggiosa,
e ci farà ben ammattire!

tu padre morto,
rendici indolenti,
così saremo di nuovo spenti!

così saremo di nuovo orribilmente delusi,
così il blu colorerà noi marroni bruni,
così saremo di nuovo maiali orrendi e irosi
senza merda nel cervello!

[Traduzione di Ulisse Dogà.]

Notizia.

Dieter Roth (1930-1998) è nato ad Hannover e ha vissuto in Svizzera, Austria, USA e in Islanda; è conosciuto soprattutto come artista, performer, grafico e regista, ma è anche autore di lirica e

prosa. »Il mio lavoro principale è stato quello di scrivere libri«, ha detto una volta Roth, »ho fatto opere d'arte solo per guadagnare soldi poiché non potevo vivere della sola scrittura«. Questa confessione di uno degli artisti più famosi del secondo dopoguerra può a prima vista sorprendere, ma Roth ha creato in realtà un'opera letteraria sfaccettata e complessa, passando dal genere lirico alla poesia concreta, dalla novella allo scritto teorico, mai separando però la forma »scrittura« da una cornice grafica e da una visione artistica in cui essa si articola e sviluppa. Fra i »libri« di Roth anche quelli di poesia (i 19 cosiddetti »Scheisse-Bücher« o »Libri-merda« usciti dal 1966 al 1975) non sono libri semplicemente da leggere, ma sono vere e proprie opere d'arte d'avanguardia contenenti al loro interno poesia. L'ambivalenza dell'opera-libro permette a Roth una singolare iscrizione della sua opera poetica all'interno del movimento della neoavanguardia – in particolare marca la vicinanza alla Wiener-Gruppe – e al contempo una sostanziale presa di distanza dalle mode e dal canone letterario dell'epoca. La presentazione di alcune liriche estrapolate dal loro contesto formale e materiale può quindi sembrare un'operazione arbitraria; tuttavia la risonanza che la lirica e la prosa di Roth ha avuto in questi ultimi anni in Germania, seppure in cerchie ristrette, grazie alla pubblicazione di una scelta di scritti in un volume tascabile della casa editrice Suhrkamp e al rinnovato interesse accademico, può forse giustificare questo atto di astrazione intellettuale, se non agli occhi giustamente severi del custode dell'unità formale dell'opera d'arte, per lo meno a quelli più indulgenti e curiosi del lettore di poesia.

TOM SLEIGH

DA GATTI MILITARI

A WEDDING AT CANA, LEBANON 2007

He said, "It is terrible what happens."
And "So, Mr. Tom,
do not forget me"—an old-fashioned ring, pop tunes,
salsa! salsa! the techno-version of Beethoven's
Fifth, Fairouz singing how love has arrived,
that's what he heard after they dropped the bombs,
his ambulance crawling through smoke while cellphones
going off here here here kept ringing—
how the rubble-buried bodies' still living
relatives kept calling to see who survived.

And when he dug through concrete scree scorched black
still smoking
from the explosion, squadrons of jets droning overhead,
houses blown to rebar, he saw cellphones'
display lights flashing from incoming calls
and when he flipped the covers, saw phone camera pics,
pics of kids, wives, dads, single, grouped, some wearing
silly party hats, scenes of hilarity
compacted on the screen: it was "not good"
he said, to have to take the phone out of the body

part pocket: *Hello—no, no, he's here,*
right here, but not—
and then he'd have to explain...and so he stopped
answering. A soft-spoken young man
studying engineering, only moonlighting
as an ambulance driver, he stood at
the crossroads where Jesus turned water
into wine and where, rising out of rubble, floating down
the cratered street, bride and bridegroom came walking
in the heat and as they came the wedding guests held up
cell cameras clicking when the couple climbed, waving,
into TRUST TAXI

blazoned on the car's rear windscreen. The muezzin's
nasal wail began to blare all over town, and the pair
drove off to ululating shouts and cries, firecrackers
kicking up dust in the square. The show over, we
got back into our car, our tires crunching
over rubble. As I sat there rubbernecking
at a burned-out tank, he shrugged: "All this—how embarrassing."
And "I hope this is the story you are after."

NOZZE DI CANA, LIBANO 2007

Dice: “Succedono cose tremende”.

E poi “Signor Tom
Non mi dimentichi” – uno squillo d’altri tempi, canzonette
Salsa! Salsa! Una versione tecnologica della Quinta
Di Beethoven, Fairouz che canta come è nato un amore,
le prime cose che sentiano subito dopo il bombardamento,
nell’ambulanza che serpeggia in mezzo a una marea di fumo
e i cellulari che non smettono di suonare qui qui, da questa
parte – per chi è vivo ancora sotto le macerie
e i parenti al telefono per sapere chi è sopravvissuto.

E quando si mette a scavare nel cemento frantumato dalle bombe,
carbonizzato e ancora
fumante, squadre di aviogetti ronzanti sulle testa,
case sventrate fino all’armatura, quel che ha visto sono
segnali luminosi sui display dei cellulari, qualcuno che sta
chiamando, e quando solleva i copritelefono ha sotto gli occhi delle foto
di bambini, mogli, padri, foto individuali, o di gruppo, gente
a una festa con in testa dei ridicoli cappelli, scene di ilarità,
uno addosso all’altro sulle schermo: dice “non è piacevole”
dover tirar fuori il telefono dalla tasca di una

parte del corpo: *Pronto – no, no, è qui,
si proprio qui, solo che—*
e poi il compito di dover spiegare ... sicché la smette
di rispondere. Un giovanotto pacato nel parlare,
studente di ingegneria, autista di ambulanze
nelle ore libere, fermo all’incrocio dove
Gesù ha trasformato l’acqua in vino
e dove, come usciti da sotto le macerie, fluttuanti
giù per la strada irta di crateri, vengono avanti due sposi
nell’afa, e al loro apparire gl’invitati alzano i telefono e scattano
foto per cogliere il momento in cui la coppia s’infilta in un tassì
con la scritta TASSÌ DI FIDUCIA
attraverso il cristallo posteriore. Il lamento nasale
del muezzin comincia a strombazzare ovunque, e la coppia sparisce
tra un ulutato di strepiti e di gridi, dei petardi
sollevano la polvere in mezzo alla piazza. Fine dello spettacolo,
risaliamo in macchina, scricchiolano le gomme sulle macerie. Mentre
allungo il collo per dare un’occhiata a un carro armato fuori
combattimento, alza le spalle: “È così imbarazzante, tutto questo”
E poi “spero che sia il materiale giusto per l’articolo che ha in mente”.

*

AFTER A REMBRANDT MOTIF

Nightmare dog, little mutt, little stray, doing something

you shouldn't, you hunker down in someone's foreground
shitting while the hours while away in the whoever whatever

wherever of nails and cross, vinegar sponge, the hours spent

up there looking down on you, doing what you
do, digging for something, bones, food?

A demon of unknowing unknown to you looks out through

your eyes at the hanging three, begging for a handout, tail wagging
impervious to their agony that isn't anyway anything to do with

food or being scratched where that bastard flea, right

there, behind the ear, keeps you itching itching.
Hand on the leash chokeholding you yanks you back from vomit,

feces, lusciously stinking corpses. What is that thing

you're holding in your black-gummed smile?
And why are all the dogs all over town digging in that mound?

Come here, fetch, roll over, sit up, shake, stay, play dead.

And while the anointed one tells an astonished crowd
the meaning of a dream that will save the nation,

you put your head between your legs and lick.

UN TOCCO ALLA MANIERA DI REMBRANDT

Cane da incubo, botolo bastardo, cane randagio beccato mentre fai

una cosa che non dovresti, ti accovacchi in un qualsiasi primo piano e te ne
stai lì a cacare mentre le ore passano in un chiunque, qualunque

dovunque di chiodi e croce, spugna con fiele, ore e ore passate

a guardarti dall'alto, e vederti fare quello che fai di solito,
scavare in cerca di qualcosa, di ossa, di cibo?

Un demone dell'ignoto a te ignoto osserva attraverso i tuoi

occhi i tre corpi appesi, e chiede un'elemosina, scondinzola
insensibile alla loro agonia che comunque non ha niente a che fare col

mangiare o col farsi grattare dove una fottutissima pulce, sì, proprio lì,
dietro l'orecchio, ti da un prurito, ma un prurito tale. Una mano infilata
nel guinzaglio che quasi ti strozza, ti stratta via da una bella vomitata,

da feci sontuosamente puzzolenti. Cosa trattengono adesso

le nere gengive del tuo sorriso? E come mai tutti i cani
della città si sono messi scavare in quella duna?

Vieni qui, prendi, rotolati, in piedi, scuotiti, rimani qui, fai il morto.

E mentre l'unto del signore spiega a una folla stupefatta
Il significato di un sogno che sarà la salvezza della nazione,

tu t'infilati la testa in mezzo alle gambe e cominci a leccarti.

*

THE GAMES

1 / Morning News

Mist drifting above wheel ruts and matted salt hay
blinks back the first delusion of the day:
your voices locked in friendly combat out in the arena
of mud and marshgrass where a hermit crab, one huge claw

held high, plays the gladiator with a dying gull,
scuttling with its kind in the stink of engine oil.
Both of you connived at the martyr's role,
your dueling letters to the editor

a life and death struggle though nobody
now knows what thumbs up or down means.
So in these lines let me try to keep you near

while clarities of air rise up against the stones
of our crumbling coliseums when the IED
blows the bus fifty feet into the air.

2 / At the Party

You were throwing a party when the phone
rang to say he'd been shot at point-blank range,
but all through the evening you didn't let on,
just kept smiling... his photo on your desk trained

its gaze on us who as yet knew nothing,
though we knew you, our host, was dying – you, veiled

in your hundred courtesies, a different one
for each of us, the seasoned diplomat juggling

our need for you to be now vulnerable,
now brave, now hopeful, now resigned... or smiling
and nodding among servants, retainers, whores,

the Etruscan master in his painted tomb
gesturing for more wine, unshaken by the bombs,
while the *hors d'oeuvres* keep coming round forever.

3 / *The Sack*

The lord of the dead rests one hand on your shoulder
and his other holds his hammer, guarding the door
to the other world from which a breeze blows
though it's only salt air through beach house windows

as you keep plunging into the waters of your own party
and come out soaked in our pregnant glances,
part concern, part voyeurism (Look, he's dying!),
part fearful satisfaction that your cancer isn't ours.

And now, long after the party when I think of how
they forced him to crawl into a sack just before they
shot him so he'd be easier to dump into the sea

here he comes barging in on your elegy, Rabelaisian,
and sweaty, rodomontading about how he detests politics
and anyone who'd die for something dumb as an idea.

4 / *A Citizen of the Empire*

300 dead bears and 300 dead lions,
not bad for one morning, though we're hoarse
from shouting and hungry for lunch during the noon
executions, the higher class criminals

crucified, the slaves and Christians being mauled
by leopards, though what we're really waiting for
are the gladiator fights in the afternoon.
And once the sand is bloody and the corpses

hauled away, we'll bow to the gods and rise
to go home – but not before we pile in carts
some of the lion and bear steaks that the Emperor

has decreed the imperial butchers
carve for us: roast bear is my favorite,
but roast lion, especially the flanks, can be delicious.

5 / Portents

But once the games die out and before the next ones start,
when it comes time to sober up, who will take notice
of dire portents, what the auguries predict?
Chasms spitting fire. Rain showering blood. Mice

eating gold. Meanwhile, the clear light
keeps falling on Constantine's marble foot,
bigger than a tank, that keeps on treading down
us Gauls, Germans, Volscians, who pray to Christ and Woden

and look both ways when Caesar makes us citizens.
Then the games become our games, our enemies
the same as the centurions burning out our former brothers

far away on the frontiers where trees
still bleed, bird-men rustle feathers, and one-eyed Arimaspians
fight the griffins for their treasure.

6 / Marsh at Low Tide: After Signorelli's Last Judgment

If, as he painted it, eyes stare up out of the underlife
and ghostly forms shed floods of emptiness
until as flesh emergent they push themselves
head first through the earth of their own graves,

springing out skin and bone to walk on heaven's soil,
then what could I say to make these cattails
and marshgrass blowing all one way
fecund as the shiftings in this generating clay

so you too could lift yourselves up out of mud,
muscular torsos and clear eyes going lighter at the sight
of your own naked sexes flushed with blood.

Powder burns and wounds and scars all healed, you'd levitate
above the demons whose asses, shoved in our faces,
burn the flame-green of the bending reeds.

I GIOCHI

1 / Notiziario del mattino

nella foschia che vaga sui solchi lasciati dalle ruote, sul fieno
incrostato di sale, balugina il primo leggero disappunto della giornata:
le vostre voci allacciate in amichevole combattimento in un'arena
di fango ed erbe palustri dove un paguro eremita, tenendo alzata

l'enorme chele, si destreggia come un gladiatore davanti a un gabbiano morente, per poi sprofondare coi suoi simili in un fetore di olio industriale. Complotte entrambi per avere la parte di quello che fa il martire, un duello in piena regola, le lettere che avete scritto ai giornali

una lotta all'ultimo sangue anche se oramai nessuno sa più veramente cosa voglia dire pollice verso o pollice in su. Sicché in questi versi cercherò di tenerti accanto a me, mentre dalle pietre di questi

nostri cadenti colossei si librano schiarite d'aria, nel momento stesso in cui un ordigno esplosivo improvvisato fa saltare per aria un autobus di quasi una ventina di metri

2 / *Alla festa*

Stavi dando un festa quando il telefono ha suonato per informarti che gli avavono sparato a bruciapelo, ma tu, per tutta la sera, non hai lasciato trapelare nulla, hai continuato a sorridere ... la sua foto sulla

scrivania volge lo sguardo su di noi del tutto ignari, pur sapendo che tu invece, nostro ospite, stavi morendo—tu avvolto in cento formule di cortesia, per ognuno la sua, tutte diverse, tu diplomatico di lunga data, giocoliere che giostra

il bisogno che aveva, ognuno di noi, di saperti di volta in volta vulnerabile, audace, ottimista, rassegnato, ... o sorridente, nel fare un cenno col capo ai servitori, ai valletti, alle puttane,

pittore etrusco nella sua tomba dipinta, che fa un gesto per chiedere ancora del vino, indisturbato dalle bombe, mentre a ondate interminabili gli stuzzichini fanno il giro della sala

3 / *Il sacco*

Il signore dei morti ti appoggia una mano sulla spalla mentre nell'altra tiene un martello: fa la guardia all'entrata per l'altro mondo, da cui soffia una bava di brezza che però è soltanto aria di mare che entra dalle finestre della casa sulla spiaggia

e tu ti tuffi e rituffi nelle onde della tua festa da cui esci madido sotto i nostri sguardi espressivi, segnali in parte di preoccupazione, e in parte di morbosa curiosità (guarda, sta morendo!), e in fine anche di sollievo che il cancro

c l'abbia tu e non noi. E adesso, molto dopo la festa, quando penso as come l'abbiano costretto a infilarsi in un sacco prima di sparargli alla testa in modo che sarebbe stato più facile gettarlo

in mare, eccolo qui che prorompe in questa tua elegia, rabelaisiano nell'aspetto, e sudato, un rodomonte che impreca contro la politica e chiunque muoia per un'idea, che una cosa più stupida non c'è

4 / *Un cittadino dell'impero*

300 orsi ammazzati e 300 leoni ammazzati,
niente male per una mattinata, anche se abbiamo
perso la voce per il gridare e c'è venuta una gran
fame adesso che ci sono le esecuzioni meridiane:

crocifiggono animali superiori, schiavi e Cristiani
dilaniati dai leopardi, e a noi però quello aspettiamo
veramente sono i ludi gladiatorii del pomeriggio.
Quando la sabbia sarà rossa di sangue e avranno

trascinato via i cadaveri, ci inchineremo agli dei e
ce ne andremo a casa -- non però prima di aver caricato
sui carretti le bisticche di leone e di orso che l'imperatore

ha ordinato ai suoi macellai di tagliare per noi: più
di tutto mi piace l'arrosto di orso, ma anche l'arrosto di
leone, specialmente la parte sui fianchi, può essere squisito

5 / *Portenti*

Una volta però che un gioco finisce e che ne cominci un altro,
quando è tempo di darsi una calmata, chi farà attenzione
ai lugubri portenti, a quel che predicano gli àuguri?
La terra che si apre e sputa fuoco, una pioggia di sangue.

Topi che mangiano oro. Nel frattempo la luce non cessa
di cadere sul piede marmoreo di Costantino, più grande
di una falange che continua a schiacciarci, noialtri
Galli, Germani, Volsci, che adoriamo Cristo oppure Odino

E guardiamo ai pro e ai contro quand Cesare decide di fare
di noi dei cittadini romani. I giochi allora diventano i nostri
giochi e i nostri nemici gli stessi dei centurioni che hanno

sfgiancato i nostri fratelli di un tempo, lontano di qui, lungo
frontiere dove gli alberi sanguinano ancora, uomini uccello arruffano le penne
e monocoli Arimaspi combattono per il tesoro contgro i grifoni

6 / *Palude con bassa marea: alla maniera del Giudizio Universale d Luca Signorelli*

Se, per il modo in cui l'ha dipinto, gli occhi ti guardano fissi da un
luoigo di vita sotterranea, sagome spettrali che emettono fiotti
di vuoto fino al momento in cui, da quei corpi emergenti che sono,

si spingono a testa in su, fuori dalla terra in cui sono sepolti

pelle e ossa che risorgono per camminare su di un terreno paradisiaco,
e allora, cosa dovrei dire per rendere feconde come gli ondeggiamenti
di questa fertile argilla le code di gatto e queste erbe palustri
che si sparpagliano tutte nella stessa direzione, in modo che anche voi due
potreste sollevarvi da questo fango, torsi ben torniti, occhi chiari che diventano
ancora più luminosi alla vista delle vostre nature ben irrorate di sangue.

Con bruciature da polvere da sparo, ferite e cicatrici perfettamente guarite,
potreste aleggiare al di sopra dei demoni che ci schiaffano in faccia il culo
con cui brucia il verde-fiamma del canneto piegato dal vento

*

THE CHOSEN ONE

The embarrassment of wanting to pray to God,
the demand that God give a good Goddamn

had made him pretty nutty by the end; a lifelong Marxist,
he took up with Ouspensky, then spent all his money

(and he had tons, all those years in the bank
when *Das Kapital* and the *Wall Street Journal*

vied for subway reading time) on learning Gurdjieff
Sufi dances, spinning round and round in an ecstasy

of sweating, chanting, his happiness making him
call you on the phone to tell you in a way that made you

wince that he loved you for your holiness, regardless
of your failings that he would then go on to list

in rigorous, half humorous detail. But now, he was dying,
and dying fast, and he was pissed; pissed at life, more pissed

at death, most pissed at us, his useless fucking friends,
hangdog, silent under his scorn, withstanding his tongue-lashings,

then withdrawing to email, messages left on his machine.
And through it all, only his little dog, a white terrier

named Constanza, escaped his vitriol, his mortified, lacerating,
self-annihilating rages set off, so he said, by God's hatred,

God's malice, God's need to get his hooks in you
and twist you and turn you until His bullying was satisfied.

And while he was saying this, his hand would drift down
past the bedrails and immediately she was there,

licking his fingers, looking up with complete canine
accommodation, the reassuring tail wagging undismayed

by the smell beginning to come off him. It was as if God
put the dog in the room to uncover his friends as paltry

Job's comforters, in an accursed experiment to show
how isolated death can make a man, so that only

a dumb creature could be avid in its love, rising up
as we fell down in the scale of his affections;

and how he gave himself to that tongue, its absorbed,
infantile bliss, the dog up on her hind legs

coming out of her dogginess to meet him coming out
of his God cursed pain: her tongue slathered

and slurped his pungently acrid,
irresistible salts, the soon to be carrion salts

that gave to him such flavor – he, her chosen one,
his skin and smell enveloping her in lusciously novel

stinks and savors, as if only now was he the chrism, the oil
her dog-hearted devotions had so long thirsted for.

IL PRESCELTO

L'imbarazzo per la voglia che aveva di pregare Dio, la richiesta
che a Dio gliene importasse un qualche fottutissimo qualcosa

l'aveva fatto un po' uscire di testa, prima della fine; marxista per tutta
una vita, s'era incapricciato di Ouspensky, e aveva speso tutti i suoi

soldi (e ne aveva fatti a palate in tutti quegli anni in banca, quando *Das
Kapital* e *The Wall Street Journal* si contendevano il tempo ch dedicava

alla lettura durante i viaggi in metropolitana) per dedicarsi alle danze sufi
di Gurdjieff, quel perenne giravoltare su se stessi in un'estase di sudore,

e tutto quel salmodiare, tutti quei vertici di felicità che lo spingevano
a telefonarti, ma in modo che ti faceva trasalire, per dirti che ti amava

per la santità che era in te malgrado tutte le tue manchevolezze che poi
elencava, anche un po' per celia, con rigore e nei minimi dettagli. Adesso

però stava morendo, e non era una morte lenta, ed era incazzato,
incazzato con la vita, e ancora più incazzato con la morte, incazzatissimo

con noialtri, quei fottuti dei suoi inutili amici, cani bastonati che restavano lì muti ad ascoltare i suoi insulti, pazienti sopportatori della sue sfuriate, e che finivano col rifugiarsi dietro qualche messaggio di posta elettronica o messaggi lasciati sulla segreteria. E in tutto quest dramma solo la sua cagnetta, una terrier bianca di nome Costanza, restava esente dalle sue vitrioliche bordate, dalle sue furie umilianti, laceranti, catastrofiche, che a sentir lui, era l'odio stesso di Dio a farle detonare, la sua cattiveria, il suo bisogno di uncinarti e poi stratonarti a destra e manca finché la sua strafotenza non poteva dirsi soddisfatta.

E mentre diceva queste cose, la mano gli scivolava giù, oltre la ringhierina del letto, e in batter d'occhio arrivava lei, a leccargli le dita, a guardarlo

circonfusa di un perfetto appagamento canino, scodinzolante, del tutto indisturbata dall'odore che il suo corpo cominciava ad esalare. Era come

se Dio avesse piantato quel cane in quella stanza perché con la sua presenza denunciassero l'inerzia degli amici venuti a confortare Giobbe:

una specie di stramaledetto esperimento inteso a dimostrare fino a che punto giunga la solitudine di un uomo che muore, per cui soltanto

una creatura priva di parola riconosce l'avidità del proprio amore, e tanto più s'innalza quanto noi sprofondiamo nella graduatoria degli affetti umani.

E come si compiaceva di quelle slinguate, nella concentrazione di quel suo godimento infantile, con la cagnetta ritta sulle zampe posteriori, che si trasporta

fuori della propria caninità per incontrare lui che si trasporta fuori dal suo strazio maledetto da Dio: quella lingua schiumante che passa e rastrella i suoi sali dal gusto

forte, acre, irresistibile, sali di cadavere tra breve, che gli danno un gusto tale, lui, che lei ha scelto per quella pelle e quell'odore che l'avviluppa in puzze e sapori

sensuosamente nuovi, come se solo adesso fosse diventato lui il crisma, l'olio per cui il cuore canino della sua devozione spasima da un tempo immemorabile

*

SPEECH FOR A FLY

Sticky-footed love, that's me: what isn't love's food
when your element is excrement and rot?
I go berserk battering myself against brightness,
I drop to the sill and mourn my shriveled brothers,

then live out my moment swerving between flyswatters
and your hundred hands flailing in my many eyes,
hands so angry, eager to hurt, but baby,
this fly isn't gonna make it easy.

Watch out for me smashing through air
as I come at you like a mugger around the corner:
I can kill a pope, make an emperor die,
I'm the little spark of fire that burns whole towns,

consumes the world entire, I'm the base worm
that devours honor, parents, sister, brother,
and at the last you'll be mine too. So endure
my touch on your cheek and arm,

come closer to my soul before my whine
winds down and I lie listless
on the sill, toppled on my back or rolled
into the emptiness between transparency and pane.

Homage to Patrick Carey

DISCORSO PER UNA MOSCA

Un amore dai piedi appiccicosi, ecco quel che sono, e cos'altro
potrebbe essere Il cibo dell'amore quando il proprio elemento
non è fatto che di escrementi e roba marcia. Io do fuori di matto
quando devo sbattermi contro la luce, per poi cadere sul davanzale

a tessere l'elogio funebre dei miei fratelli avvizziti, e passare i miei
giorni a schivare gli schiacciamosche e le cento mani che si agitano
nel mio occhio moltiplicato, mani talmente feroci, talmente
bramosi di far del male, e però, tranquilli, questa mosca qui

è di quelle che non s'arrendono facilmente. Stai a guardare
come faccio tremare l'aria che attraverso e mi butto su di te
come uno scippatore sbucato da dietro l'angolo: ho il potere
di uccidere un papa, di far morire un imperatore, sono io

la brevissima scintilla che causa l'incendio di città intere,
che consuma il mondo da cima a fondo, sono io quel
vilissimo verme che divora l'onore, i genitori, la sorella,
il fratello, e alla fine sarai mio anche tu. Sopportami dunque

se ti tocco sul braccio, o sulla guancia, avvicinarti all'anima
mia prima che la mia lagna si scarichi e io finisca stecchita
sul davanzale, abbattuta, rovesciata sulla schiena, o rotolata
nel vuoto che separa il trasparente dalla sua cornice

Omaggio a Patrick Carey

*

FOR BENNY ANDREWS

*Flannery O'Connor was to us, the African-Americans of her time, "a white lady."
....Whenever we'd meet her kind on the streets... racial customs demanded that we step
aside...*

Benny Andrews, *Race Relations*

So much depends on what you have an ear for.
Flannery O' Connor

*Everything that rises must converge –
but of everything that falls, where does it fall to?
and though we hold the dead as closely as we can
how far, how wide of where we living are...
Benny, have you gone back down to your otherworldly
Madison slipper on a mudslick of red clay,
sweet potato sandwiches in your lunch sack?
Chimney-walled shacks, raw pine boards oozing sap,
little muck-holes gouged by hooves out in the yard,
the galvanized roofs all trembly in the rain.
The people you loved to paint, hands big and gangly,
long pointy feet, bodies sway-backed and tall
as if floating on a pool; and those bony, long-eared,
knobby-legged mules, shovel heads thrusting
at the viewer, resigned in their leather blinders
to working out the day for "them white ladies"
you'd have to step aside for – that "artificial
white made world..."*

I sense your cross-grained hands
reaching out to mine, your Manhattanized
vernacular slyly joking in my ear,
stretching "I" out into a lazy, nasal "aw":
"I'm in the game, Tom, I'm still in the game."
And then the words you once quoted come back
like a refrain, words the white lady wrote
and that you loved in spite of that:
"So much depends on what you have an ear for" –
And then your voice again, admonishing, encouraging,
a phantom drawling in my ear, consoling,
unconsoling, there, not there:

"Gads man, don't you get distracted. You know
how a bird just sits there on its nest,
it doesn't look like much to anyone around,
but it's doing something. And then the egg hatches.
So like I say, do your work, don't get distracted."
And there you are in the studio among heaped up
scraps and rags, your ear for what's abandoned,
thrown out, ignored, become the element
you live in, making it rise again, shine –

thought still showing the tatters, the hurt,
the stitches of want nobody can mend, pain
flattered into paint, shreds pinned to canvas
until the urge to rise meets the urge to fall.

FOR BENNY ANDREWS

*Per noi afro-americani suoi contemporanei, Flannery O' Connor era una "dama bianca" ...
Quando si incontrava per la strada una signora del suo stampo ... era previsto che ci si
dovesse fare da parte ...*

Benny Andrews, *Race Relations*

Tutto dipende da quello che ti viene naturale
Flannery O' Connor

Tutto ciò che si solleva deve covergere...
ma di tutto ciò che cade, su che cosa cade?
e anche se i morti ce li teniamo più vicini che possiamo,
a che distanza, quanto alla larga di dove stiamo noi viventi ...
Benny, te ne sei tornato a quella tua Madison oltremondana
scivolosa quanto mai su di una chiazza di argilla rossa, col solito
sandwich di patate dolci infilate, per colazione, nello zainetto?
Baracche con camino in muratura, assi di abete resinosi,
letame, sull'aia, bucherellato da zoccoli di bestie,
tetti galvanizzati che tremano sotto la pioggia.
La gente che ti piaceva ritrarre, tipi allampanati con le mani grosse,
piedi lunghi e appuntiti, corpi ondegianti all'indietro,
come se galleggiassero in qualche stagno; e quei muli
con le orecchie lunghe le zampe nodose, tutti pelle e ossa,
che alzano il muso a trapezio verso chi guarda, rassegnati
nei loro paraocchi di cuoio, a lavorare tutto il giorno per "le
dame bianche", che incontrandole dovevi farti da parte—quel
mondo dei bianchi così artificiale

Le ho ben presenti quelle tue mani
ibridate, tese verso di me, e il tuo dialetto manhattanizzato
che mi risuona furbesco nelle orecchie,
con le "Ai" di io stiracchiate pigramente fino a diventare una specie
di "ah" nasale: e "sono ancora in pista, Tom, si si sono ancora in pista".
E poi come un ritornello mi tornano in testa le parole che ti ho
sentito citare, parole scritte dalla dama bianca, che tu amavi
malgrado tutto: "Tutto dipende da quello che ti viene naturale"—
E poi di nuovo quella tua voce, che ammonisce, che incoraggia,
un fantasma che mi strascica le parole nelle orecchie, che conforta,
che getta nello sconforto, li, proprio li, no, non li

"Perdio, amico mio, non distrarti, Sai bene anche tu
che gli uccelli tutto quello che fanno è starsene appollaiati
nel nido, e a chi li guarda sembra che non facciano niente,
e invece qualcosa fanno. E così che si aprono le uova.
E allora senti cosa ti dico, tu fa il tuo lavoro, e non distrarti".

Ed eccoti nel tuo studio tra montagne di stracci e di rottami,
quel tuo fiuto per le cose che altri abbandona, o getta via,
o ignora, cose che diventano il tuo elemento vitale,
che rinascono, che brillano di nuovo— ma che non
nascondono gli strappi, le offese, le gugliate di miseria
che non c'è verso di rammendare, dolore appiattito
in pittura, brandelli appuntati alla tela, finché la voglia
che spinge in alto incontra la voglia di cadere

[Traduzione di Luigi Ballerini.]

Notizia.

Tom Sleigh.

EVA CHRISTINA ZELLER

DIE ERFINDUNG DEINER ANWESENHEIT / L'INVENZIONE DELLA TUA PRESENZA

3

studiere ihn täglich
seine linien schreiben sich mir ins gesicht

trage sie stolz es ist der weg
den du schon gegangen bist

ziehe den vorhang auf am morgen
und am abend wieder zu

du drücktest oft ein auge
zu du übttest schon

wolltest mir weismachen
es sei nicht so schwer

das öffnen und schließen
hab deine dann zugedrückt

es war nicht schwer
nur die erinnerung daran

will sich nicht vergessen
übe täglich damit ich einmal

den vorhang der luft
aufziehen kann

3

studialo ogni giorno
le sue linee mi si scrivono in faccia

portale con orgoglio è la strada
che hai già percorso

apri la tenda la mattina
e la sera richiudila

spesso chiudevi un occhio
già ti esercitavi

volevi farmi capire
che non era così difficile

aprire e chiudere
allora ho chiuso i tuoi occhi

non è stato difficile
solo il ricordo

non vuole andarsene
esercitati ogni giorno affinché io

possa aprire la tenda
all'aria

**

25

gehen
in etwas anderes hinein
vielleicht mit der sprache

mit diesem kamel
das den durst erträgt

25

entrare

in qualcosa d'altro
forse con la parola

con questo cammello
che sopporta la sete

**

28

die stille hat türen
gehe hindurch

dort stehen bänke
die riechen nach luft

28

il silenzio ha porte
attraversale

troverai panchine
che odorano di aria

**

42

seit du gingst
liebe ich das imperfekte:

die nagelbetten deiner finger
noch dünner geworden im sarg

wie die adern in den magnolienblättern
ihre kelche

welche feier der schönheit
nur einige tage

im blätterregen unter der magnolie stehe ich
die weißen schiffe regnen

ich liebe das imperfekte
dein kariertes synthetikhemd

im kleinmaschigen schleppnetz
der erinnerung

42

da quando te ne sei andato
amo l'imperfetto:

i letti ungueali delle tue dita
divenuti ancora più sottili nella bara

come le vene nelle foglie di magnolia
i loro calici

che tripudio di bellezza
resto soltanto qualche giorno

nella pioggia di foglie sotto la magnolia
piovono barche bianche

amo l'imperfetto
la tua camicia sintetica a quadri

nella fitta rete a strascico
della memoria

**

49

von nichts so viel gelernt
wie von deiner abwesenheit

diesem stein
über den fluss geworfen

er springt und springt

49

da nulla ho imparato così tanto
come dalla tua assenza

questo sasso
scagliato sul fiume

rimbalza e rimbalza

**

70

weil es dich nicht mehr gibt
vergiss mich nicht

das warten im park
die ruhelosigkeit

die schwarzen flecken auf deiner haut
du hast den tod überlebt

in meiner sehnsucht
sehe dich manchmal

im gewühl einer schalterhalle
dein gesicht leuchtet aus der schaltfläche

des ticketautomaten
die fahrt zu dir kann ich antippen

»bitte geben sie den ort erneut ein«
»weiter?« fragt mich der apparat

ich tippe weiter

und weiter

70

non dimenticarmi
perché non ci sei più

l'aspettare al parco
l'irrequietezza

le macchie nere sulla tua pelle
sei sopravvissuto alla morte

nella mia nostalgia
a volte ti vedo

nel trambusto di una stazione
il tuo viso risplende sul vetro

del distributore di biglietti
posso digitare il viaggio verso te

“prego reinserire il luogo di destinazione”
“avanti?” mi chiede la macchina

io continuo a digitare
e a digitare

**

76

will wissen wo du bist
es lenkt mich ab von mir

das leben will weitergehen
ein aufgezogener blechvogel

dein tod hat auch keinen zweck
aber wenn wir alle am leben blieben

würden wir übereinander fallen
von den rändern der kugel

fliegen ins all
ohne diese anziehung

mit der es mich zieht zu dir hin
aber der wind um die kugel

bläst mir ins gesicht
ins unbekante folge ich

orpheus hinter eurydike
in umgekehrter richtung

der schlag
der noch wellen wirft

der stein der nicht aufhört
das wasser zu kräuseln

76

voglio sapere dove sei
mi distrae da me stessa

la vita pretende di continuare
un uccello di latta issato

anche la tua morte non ha uno scopo
ma se restassimo tutti in vita

cadremmo uno addosso all'altro
dai bordi della sfera

voleremmo nello spazio
senza questa forza

che mi attrae verso di te
ma il vento sulla sfera

soffia sul mio viso
e io inseguo l'ignoto

orfeo dietro a euridice
in direzione opposta

il colpo
che ancora genera onde

il sasso che non smette
di increspate l'acqua

**

88

die leichen im keller
kisten mit notizbüchern kalendern krimskrams

bastionen gegen das nichts
das doch dein ort ist

schütze mich mit sammlungen
finde deine arbanduhr

die mit dem zerbrochenen metallband
den aufgebogenen ösen

während ich sie wiege
fängt sie zu ticken an

ich hasse die treue der dinge
ihre anwesenheit

lügen und ticken
ohne erbarmen

88

i cadaveri nello scantinato
scatoloni di quaderni calendari cianfrusaglie

bastioni contro il nulla
che pure è il tuo luogo

mi proteggo con le collezioni
trovo il tuo orologio da polso

quello con il cinturino metallico rotto
gli occhielli scardinati

mentre lo collo
comincia a ticchettare

odio la fedeltà delle cose
la loro presenza

mentire e ticchettare
senza pietà

**

98

habe heute zeitungen gebündelt
mit grauer paketschnur

reiβfestigkeit bis 31 kg
ein schnürknäuel ohne aufschrift und namen

die damals umschlang deinen schönen großen zeh
der hervorlugte mit dem zettel und deinem namen

unter dem leichentuch als würde er nicht vergehen
die schnur verrottend aus hanf oder jute

wie dankbar ich bin
der schnur die dich umfing

noch umfing als du schon auf dem weg warst
hinunter immer hinunter

98

oggi ho legato insieme dei giornali
con un laccio grigio da pacchi

resistenza allo strappo fino a 31 kili
un gomito di laccio senza scritta né nome

il laccio che un tempo avvolgeva il tuo bell'alluce
che faceva capolino con la targhetta e il tuo nome

da sotto il lenzuolo funebre come se potesse non morire
mentre il laccio di canapa o iuta si sarebbe putrefatto

come sono grata
al laccio che ti avvolgeva

che poteva ancora avvolgerti quando eri già nella strada
che ti portava giù sempre più giù

**

99

wind sein
der durch die welt zieht

über das meer
aus deinem woherauchimmer

windfenster und sich niederlegen
wie müder wind aus woherauchimmer

99

essere vento

che soffia per il mondo

sul mare
dalla tua finestra da nonimportadove

e posarsi
come vento stanco proveniente da nonimportadove

[Da: Eva Christina Zeller, *Die Erfindung deiner Anwesenheit. Gedichte*, Klöpfer & Meier, Tübingen 2012. Traduzione di Daniele Vecchiato.]

Notizia.

Eva Christina Zeller è nata a Ulm nel 1960. Ha compiuto studi di germanistica e filosofia a Berlino e Tubinga. È autrice di numerosi volumi di poesie, tra cui *Folge ich dem Wasser* (1988), vincitore del Thaddäus-Troll-Preis, *Stiftsgarten, Tübingen* (2006) e *Liebe und andere Reisen* (2007). Ha inoltre scritto lavori per il teatro, come l'opera *Tod in Tübingen* (2005), redatta a quattro mani assieme a Joachim Zelter, e il monologo *An die Arbeit* (2009), premiato dalla Bundesakademie Wolfenbüttel.

Le poesie qui tradotte sono tratte dalla raccolta *Die Erfindung deiner Anwesenheit*, incentrata sul rapporto con la morte di una persona cara.

[Sito: www.eva-christina-zeller.de]