



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI

Scuola di Dottorato di ricerca in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie

Indirizzo: unico

Ciclo: XXVIII

Lo spazio della poesia.

Il caso marchigiano negli anni della diaspora e della mobilità

Direttore della Scuola: Ch.mo Prof. Rosanna Benacchio

Coordinatore d'indirizzo: Ch.mo Prof. Guido Baldassarri

Supervisore: Ch.mo Prof. Emanuele Zinato

Dottorando: Martina Daraio

A Pier

Un enorme ringraziamento a Emanuele Zinato, Salvatore Ritrovato, Roberto Dainotto, Fredric Jameson, Pietro Bianchi, Matteo Marchesini, Stefano Meldolesi, Massimo Raffaelli, Francesco Scarabicchi, Manuel Cohen, Luigi Socci, Renata Morresi, Massimo Gezzi, Franca Mancinelli, Simona, Erica, Arianna, Donatella, mamma e papà.
Grazie anche a tutti quelli che, a prescindere dalla tesi, mi hanno aiutata ad immaginare Sisifo felice.

Esposizione riassuntiva:

La tesi intende approfondire il rapporto tra spazio e scrittura poetica nel caso marchigiano contemporaneo.

La sua struttura si compone di due parti interconnesse: nella prima, dopo aver definito le coordinate terminologiche del lavoro, viene descritto il percorso socio-culturale della regione alla luce del dibattito critico internazionale sulle forme di rappresentazione della spazialità; la seconda parte presenta invece una selezione antologica in cui viene messo in relazione il lavoro poetico di tre autori nati attorno agli anni Trenta che hanno esordito a partire dagli anni Cinquanta (Paolo Volponi, Luigi Di Ruscio, Franco Scataglini), con l'opera di autori nati tra gli anni Settanta e Ottanta che hanno esordito a partire dagli anni Zero (Luigi Socci, Renata Morresi, Massimo Gezzi, Franca Mancinelli).

Il passaggio dalla diaspora alla mobilità cui il titolo allude rimanda quindi all'idea di una trasformazione che ha interessato tanto le modalità dell'abitare, quanto quelle della rappresentazione poetica dei luoghi, quanto, infine, l'efficacia dello spazio come categoria critica.

Abstract:

The thesis aims to analyze the relationship between space and poetry in the current case of Marche region.

Its structure consists of two interconnected parts: the first defines the terminological frame and describes socio-cultural path of the region in the light of international critical debate on the forms of representation of spatiality; the second part analyzes authors whose work took place on the second half of the 20th century (Paolo Volponi, Luigi Di Ruscio, Scataglini Franco), and authors who started writing in the 21st century (Luigi Socci, Renata Morresi, Massimo Gezzi, Franca Mancinelli).

The transition from the diaspora to the mobility, which the title hints, refers to the idea of a transformation that has affected the ways of living, the poetic representation of places and, consequently, the efficacy of space as critical category.

INDICE

Introduzione.....	p. 7
1. Lo spazio <i>percepito, concepito e vissuto</i>	
1.1 L'epoca dello spazio.....	p. 25
1.1.1 Premessa: lo spazio postmoderno.....	p. 25
1.1.3 Spazi critici.....	p. 32
1.1.4 Il senso del luogo.....	p. 44
1.2 Il caso marchigiano	p. 51
1.2.1 <i>Volubilis velut rota et labilis ut anguilla</i> : criteri antologici.....	p. 51
1.2.2 L'industria culturale.....	p. 62
1.2.3 La riflessione sulla <i>Residenza</i>	p. 78
2. Paolo Volponi	
2.1 Premessa: allegorie spaziali	p. 85
2.2 La tensione verso la natura.....	p. 90
2.2.1 L'istinto percettivo.....	p. 90
2.2.2 Un paesaggio psichico.....	p. 93
2.2.3 <i>Il giro dei debitori</i>	p. 96
2.3 Lo sguardo “strabico”.....	p. 101
2.3.1 Luoghi altri.....	p. 101
2.3.2 Spazio agreste e spazio cittadino.....	p. 103
2.3.3 Voce critica e plurale.....	p. 106
2.3.4 Oltre la soglia di un'epoca.....	p. 109
2.4 Gli spazi della mutazione.....	p. 112
2.4.1 La seconda natura.....	p. 112
2.4.2 Lo spazio industriale.....	p. 114
2.4.3 La «chiara fantasia».....	p. 117
2.5 La memoria e l'utopia.....	p. 123

3. Luigi Di Ruscio

3.1 Premessa: «Resistere ridendo».....	p. 131
3.2 Il contesto letterario.....	p. 136
3.2.1 Il bisogno di chiarezza.....	p. 136
3.2.2 Letterati vicini e lontani.....	p. 139
3.3 La parola poetica tra pubblico e privato.....	p. 143
3.3.1 <i>Non possiamo abituarci a morire</i>	p. 143
3.3.2 <i>Le streghe s'arrotano le dentiere</i>	p. 147
3.3.3 Dall'apprendistato alla maturità poetica.....	p. 149
3.3.4 La crisi dei sistemi di riferimento.....	p. 151
3.3.5 «Immergere tutto in una concretezza sociale geografica».....	p. 156
3.4 Se Itaca scompare.....	p. 161
3.4.1 «Spatriazione».....	p. 161
3.4.2 Un organismo linguistico.....	p. 172

4. Franco Scataglini

4.1 Premessa: Lo spazio cognitivo.....	p. 177
4.2 I sentieri di una solitudine integrale.....	p. 181
4.2.1 Marginalizzazione.....	p. 181
4.2.2 Le figure genitoriali.....	p. 188
4.2.3 Il fratello Elvio.....	p. 194
4.3 L' <i>aliquid</i>	p. 197
4.3.1 Il sogno di un sogno.....	p. 197
4.3.2 «l fenomenale essece».....	p. 204
4.4 Il dialetto.....	p. 210

5. Poeti della mobilità

5.1 Luigi Socci.....	p. 215
5.1.1 La parodia amorosa.....	p. 215
5.1.2 Le parole e lo spazio.....	p. 222
5.1.3 Performatività.....	p. 231
5.2 Renata Morresi.....	p. 234
5.2.1 Comunità.....	p. 234
5.2.2 Luoghi e non-luoghi.....	p. 242

5.3 Massimo Gezzi	p. 248
5.3.1 Sradicamento e a priori percettivi.....	p. 248
5.3.2 La percezione tra luci ed ombre.....	p. 256
5.3.3 Il recupero dell'affetto.....	p. 261
5.4 Franca Mancinelli.....	p. 266
5.4.1 L'io e l'Altro.....	p. 266
5.4.2 Tempo storico e tempo biografico.....	p. 270
5.4.3 Lo spazio relativo.....	p. 276
Bibliografia	p. 281

INTRODUZIONE

I. Lo spazio della poesia

Il titolo di questa tesi, *lo spazio della poesia*, può alludere a due diversi significati: si può pensare allo spazio che la poesia occupa all'interno di un determinato contesto sociale o allo spazio che è nella poesia, quello rappresentato. Il primo caso riguarda le sue forme di ricezione e circolazione; il secondo caso, invece, suggerisce di interrogare i testi traendo da essi suggestioni sulla fenomenologia del radicamento, sull'immaginario che definisce i luoghi o sul ruolo che questi assumono nel processo di ispirazione artistica.

L'ambiguità semantica sottende quella che, in effetti, può essere considerata una relazione inscindibile: se è vero che il senso e i modi dell'esistenza sono condizionati dal contesto sociale in cui si sviluppano, è altrettanto importante riconoscere che è l'uomo stesso che contribuisce, soggettivamente, a concepire e creare quelle strutture. Analogamente, così come può essere affermato che la poesia risenta del contesto sociale in cui nasce, deve altresì essere tenuto in considerazione il ruolo attivo che questa svolge nella costruzione dell'immaginario che definisce quello spazio.¹

Riconoscere questa biunivocità non è però un'operazione priva di criticità. Una domanda fondamentale riguarda infatti la natura singolare o plurale dello spazio rappresentato: in che misura autori che condividono un medesimo spazio sociale presentano tratti comuni? La risposta, dunque la validità della categoria critica spaziale, è la stessa per qualsiasi contesto cittadino, regionale o nazionale?

Oltre a chiarire il senso del titolo, questa premessa individua i nodi problematici attorno

¹ La necessità di un approccio dialettico che superi l'opposizione tra un'*illusione dell'opacità* materialisticamente determinista e un'*illusione della trasparenza* di matrice idealista può essere ricondotta al lavoro di HENRI LEFEBVRE, *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi, 1976. Dallo stesso volume, al cui approfondimento è dedicato il primo paragrafo della tesi, sono stati tratti anche i criteri terminologici di distinzione tra spazio *fisico* (o *percepito*), *mentale* (o *concepito*), *sociale* (o *vissuto*).

ai quali la ricerca si è costruita e che sono stati osservati nella prassi di una situazione concreta e relativamente circoscritta: *il caso marchigiano negli anni della diaspora e della mobilità*.

Prima di addentrarsi nella descrizione della specificità dell'oggetto di studio è allora utile chiarire in che relazione si pongono titolo e sottotitolo, ossia su che base metodologica bisognerà intendere il rapporto tra il problema teorico e la prassi interpretativa.

Studiare il caso marchigiano costituisce infatti soltanto la prima di tutta una serie di scelte che ho compiuto e che, volendo usare una metafora spaziale, mi hanno portata a tracciare arbitrariamente dei confini, o criteri, di inclusione ed esclusione: oltre ad una questione teorica, ho individuato un contesto sociale delimitato temporalmente e geograficamente che permettesse di compiere un'analisi esaustiva, al suo interno ho compiuto una selezione antologica circa gli autori da accogliere e quelli da escludere e, infine, anche rispetto alla loro produzione ho dovuto valutare su quali testi focalizzare l'attenzione. Si potrebbe, in realtà, scendere ancora più nel particolare fino a dire che l'atto stesso di nominare o descrivere presuppone sempre l'adozione di una prospettiva teorica e dunque una parzialità impossibile da eludere. Non a caso la stessa parola *definire*, etimologicamente, rimanda al latino *de-finire* dalla radice *finis*, ossia porre un limite, un confine.²

Cercando allora di ricomporre nell'ordine la sequenza di criteri su cui si è basato il lavoro, il nucleo centrale da considerare riguarda le modalità di lettura e interpretazione dei testi. Come la divisione strutturale della tesi dimostra, a ogni autore è dedicato un capitolo o un paragrafo specifico all'interno del quale ho cercato di sviluppare un percorso interpretativo che, attraverso l'osservazione da vicino di singoli frammenti testuali e della bibliografia di studi pregressi, presentasse la mia interpretazione circa la questione spaziale di partenza. Nell'accostarmi al *corpus* di ogni autore la domanda che guidava la mia lettura era questa: in che modo la scrittura e l'immaginario di questo poeta sono legati allo spazio? E di che tipo di spazio si tratta?

Nel corso dell'analisi ho cercato di tenere presenti non solo le costanti tematiche rispetto ai luoghi fisici specifici ma anche i *silenzi di paesaggio*, le scelte di tipo linguistico, i riferimenti intertestuali ad altri autori della tradizione e tutti i vari e spesso imprevedibili

² Sulla necessità storica di tracciare confini, e sulla pregnanza ermeneutica di questi stessi cfr. SANDRO MEZZADRA, BRETT NEILSON, *Confini e frontiere. La moltiplicazione del lavoro nel mondo globale*, Bologna, Il Mulino, 2013.

aspetti riguardanti la «poetica implicita»³ di un autore che mi sono parsi calzanti nella ricostruzione del problema.

Il rispetto della singolarità di ciascun poeta e delle esigenze dettate dai testi stessi spiega l'assenza di una comune griglia di parametri o criteri di lettura. Al contrario, pur tenendo presente le chiavi metodologiche offerte dalla critica tematica o da scuole specificatamente “spaziali”,⁴ ho provato a costruire di volta in volta un diverso percorso di lettura che mostrasse il ruolo dello spazio nell'economia generale di quella scrittura. Come ha spiegato Pierluigi Pellini, il rischio che l'adozione aprioristica di uno di questi percorsi sottende, infatti, è quello di «cogliere arbitrariamente un solo aspetto (o un solo passo), perdendo di vista, così, l'unità del testo e il suo senso globale».⁵

In base a questi presupposti ho quindi ritenuto opportuno non selezionare gli autori da trattare in base ad un criterio di “significatività” rispetto al problema teorico. Dal momento che la prossimità storica rende difficoltoso rimandare a questioni di canone, farei invece riferimento all'apprezzamento ricevuto da questi autori a livello nazionale e internazionale, al loro essere stati già attraversati criticamente da studiosi con approcci diversi, all'aver vinto premi letterari prestigiosi o pubblicato con editori importanti; nella scelta, inoltre, ho preservato un mio margine di giudizio. Gli autori che ho inserito nella ricerca sono quindi coloro che, posto il bacino spaziale e temporale di partenza, avrei scelto di antologizzare anche se la domanda alla base del mio lavoro fosse stata diversa.

L'avallo al giudizio critico canonizzante non deve essere letto come un atteggiamento ingenuo fondato sull'inconsapevolezza rispetto a tutte quelle dinamiche di egemonia e potere che costituiscono la base di ogni processo storico. Al contrario, invece, è proprio nel riconoscerne l'ineludibilità che ho agito a mia volta opponendo l'onestà del confronto argomentativo alla possibilità di una “mappatura” falsamente egualitaria. Pertanto, nel riconoscere autorevolezza alla capacità di alcuni autori di stratificare consensi trasversali a voci critiche appartenenti a momenti e approcci diversi, ho dialogato a mia volta con queste nel corso dell'argomentazione.

In virtù della concentrazione sul presente che la tesi presenta e tenendo anche conto delle

³ Cfr. LUCIANO ANCeschi, *Gli specchi della poesia*, Torino, Einaudi, 1989, p. 38.

⁴ Cfr. GIULIO IACOLI, *Fra geocritica e geopoetica: la geotematica. Modelli di interpretazione culturale ed esperienze di studio*, in LUISA AVELLINI, GIULIANA BENVENUTI, LARA MICHELACCI, FRANCESCO SBERLATI, (a cura di), *Prospettive degli Studi culturali. Lezioni della Summer School in Adriatic Studies, Rimini, 30 giugno-12 luglio 2008*, Bologna, I libri di Emil, 2009; ALESSANDRO VITI, *Tema*, Napoli, Guida, 2011.

⁵ PIERLUIGI PELLINI, *Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie*, «Allegoria», n. 58, 2008, p. 66.

poche raccolte in attivo dei poeti il cui esordio è successivo all'anno 2000, per questi ultimi ho preso un'ulteriore misura precauzionale condensando la loro trattazione nei paragrafi di un unico capitolo e distinguendo così lo spessore del loro lavoro attuale da quello, più completo e maturo, dei predecessori.

La riflessione appena condotta sui criteri di scelta degli autori permette infine di avvicinarsi al confine più esterno che riguarda le categorie di spazio e tempo preposte: la regione Marche negli anni della diaspora e negli anni della mobilità.

Si tratta di una doppia limitazione: lo spazio regionale da un lato e un arco temporale sotteso da categorie di tipo sociologico dall'altro. Se pensando al concetto di regione Marche si prova una rassicurante sensazione di chiarezza data da definizioni di tipo geopolitico e linee che, seppure immaginarie, sono state tracciate al millimetro nella concretezza dello spazio fisico, nel caso dei concetti di “diaspora” e di “mobilità” il margine di arbitrarietà appare immediatamente maggiore. In realtà, però, dato che il soggetto della ricerca è la poesia anche parlare di Marche non implica soltanto il definire il senso e i contorni di un territorio ma anche quelli di un fenomeno culturale che accade al suo interno. Si tratta, quindi, di criteri che a loro volta non possono essere considerati come oggettivi ma che devono essere definiti e discussi.

Che cosa intendiamo, infatti, quando parliamo di poeti marchigiani? In che modo il cambiamento sociale che ha interessato la regione nella seconda metà del Novecento ha tracciato degli spartiacque temporali nelle forme di rappresentazione dello spazio? Queste domande altro non sono che delle riformulazioni dei nodi teorici iniziali. Se allora da un lato si pone il problema dello spazio sociale come comune elemento di influenza sulla poesia, dall'altro l'incontro con le singole scritture mette in evidenza la resistenza di ognuna di esse ad entrare in categorie più ampie.

Tra questi due poli si instaura una tensione biunivoca che ho cercato di tenere sempre viva lavorando all'interno di contenitori generalizzanti (poeti marchigiani, gli anni della diaspora, gli anni della mobilità, i gruppi generazionali) senza mai darli per scontati. Al contrario, anzi, alimentando la discussione attorno ad essi, problematizzandone i confini e mostrandone le criticità.

II. Il caso marchigiano

Quando si parla di Marche è innanzitutto necessario considerare che le Regioni come spazi autonomi vengono introdotte dall'Assemblea Costituente nell'ordinamento della Repubblica nel 1947. Questa data costituisce quindi un primo fondamentale punto di riferimento, a cui bisogna associare il fatto che è stato solo molto più tardi, ossia intorno agli anni Settanta, che alla definizione di tali organi si sono affiancate le altre fondamentali leggi attuative come quella elettorale.

Nel corso di questo tempo le quattro province marchigiane hanno deciso autonomamente di costituirsi in una Consulta regionale anticipando i tempi della Consulta nazionale.

L'urgenza regionalista ha trovato il suo nucleo propulsivo nella Federazione Comunista di Ancona e in particolare nel suo segretario, Enzo Santarelli, le cui posizioni erano maturate anche grazie alla lettura di Gramsci. La proposta di Santarelli nasceva dal desiderio di sviluppare un «largo movimento popolare» che attraverso la rinascita e l'autonomia regionale potesse fornire una risposta operativa a « quanti sentivano che le Marche erano una regione “dimenticata”, “arretrata”, “depressa”». ⁶ Negli indici nazionali la situazione delle Marche di quegli anni era infatti descritta come «una delle più povere e arretrate regioni dell'Italia» con «alcune decine di migliaia di disoccupati e semioccupati» e una forte emigrazione verso l'estero. ⁷ La riforma agraria e lo sviluppo industriale sono stati quindi i poli operativi attorno ai quali, come movimento culturale e politico di massa, si sono concentrati sin dai primi momenti i lavori attorno alla *questione marchigiana*. ⁸

Il risultato è stato il definirsi del cosiddetto *modello marchigiano* e dunque di un cambiamento economico tangibile, effetto anche della crescita che aveva interessato l'intera nazione. ⁹

⁶ ENZO SANTARELLI, *Per la rinascita marchigiana e l'istituzione dell'Ente regione*, «L'Unità», 1 novembre 1956.

⁷ AA.VV., *Per la rinascita e per lo sviluppo economico delle Marche. Proposte delle Federazioni marchigiane del Partito comunista italiano*, Ancona, Tip. Artigiana di A. Spoltore, 1957, p. 59.

⁸ Cfr. JOYCE LUSSU, GIORGIO MANGANI, PAOLO GIOVANNINI, *L'idea delle Marche. Come nasce il carattere di una regione nella società dell'Italia moderna*, Ancona, Il Lavoro editoriale, 1989.

⁹ Cfr. GIORGIO FUÀ, CARLO ZACCHIA, *Industrializzazione senza fratture*, Bologna, Il Mulino, 1983; FABIO BRONZINI, *Per una revisione del governo del territorio: linee evolutive del modello insediativo marchigiano tra immobilismo e rinnovo*, Milano, Franco Angeli, 1988; GIANCARLO VILELLA (a cura di), *Le Marche e l'Europa: modello marchigiano, mercato unico, politiche comunitarie*, Ancona, Tecnoprint, 1989; PAOLO GIOVANNINI, BARBARA MONTESI, MASSIMO PAPINI, *Le Marche dalla ricostruzione alla transizione, 1944-1960*, Ancona, Il lavoro editoriale, 1999.

La peculiarità che ha distinto il sistema messo a punto dalla regione rispetto ad altri processi di sviluppo in corso si potrebbe individuare nelle logiche di un pensiero “integrativo”: l'innovazione e lo sguardo al futuro non hanno prodotto l'annichilimento del passato e della tradizione locale, ma al contrario si è lavorato per integrare le modalità e i valori del sistema rurale precedente e quelle dell'industrializzazione nascente.

Grazie a questo sistema, se negli anni Sessanta Carlo Antognini raccontava ancora la diaspora degli intellettuali dalla periferia marchigiana al centro metropolitano citando Paolo Volponi come «caso ultimo»,¹⁰ di lì a poco, cioè tra gli anni Settanta e gli Ottanta, numerosi poeti ed intellettuali poterono restare nel territorio e riflettere sul rapporto tra la loro poesia e quello spazio.

All'ambito economico e politico si è quindi affiancato un processo di autocoscienza anche culturale, segnato da un intenso fiorire di studi, dibattiti e iniziative capaci di coinvolgere diversi interlocutori ed intervenire direttamente nella produzione dello spazio sociale. Era iniziato il «tempo ormai maturo di una navigazione: quella della conoscenza e dell'elaborazione culturale autonoma»,¹¹ il cui obiettivo più immediato consisteva nel «frenare questa diaspora dei talenti marchigiani attraverso la messa in opera di strutture che rendessero possibile, *in loco*, una produzione magari minore ma del tutto liberata dalle laidezze del sottobosco letterario».¹²

Si è trattato di un percorso che ha interessato innanzitutto la generazione degli intellettuali nati attorno agli anni Trenta, ma che si è poi evoluto negli anni seguenti attraversando la faglia del postmoderno fino ad arrivare alla più stringente contemporaneità.

Un attraversamento che però, come esemplificano le parole di Gianni D'Elia, presuppone lo iato tra un prima e un dopo, il salto da una generazione di poeti intimamente radicati nel territorio natale a una generazione di poeti mobili, nativi della società globale e digitale degli ultimi decenni:

Se non bastasse l'esempio di Recanati, la “residenza” ha sempre rappresentato per i poeti una fonte costante di ispirazione, di ritorno materno alla terra e alla lingua

¹⁰ MASSIMO RAFFAELI, *Questa siepe. Scrittori nelle Marche*, Ancona, Il lavoro editoriale, 2000, p. 29.

¹¹ FRANCO SCATAGLINI, FRANCESCO SCARABICCHI, MASSIMO RAFFAELI, *Da una città*, Il lavoro editoriale, Ancona, 1981.

¹² FRANCO SCATAGLINI, *L'aliquid della residenza* in UMBERTO PIERSANTI, FABIO DOPLICHER, *Poesia diffusa*, Shakespeare and Company, Milano, 1982, p. 67.

primitiva della percezione infantile: Casarsa per Pasolini, Pieve di Soligo per Zanzotto, Luino e il lago Maggiore per la “frontiera” di Sereni, che nelle sue prose da scandaglio degli immediati dintorni parlerà addirittura di una ispirazione topografica della propria poesia, dove la geografia si fa lenticolare e l'evocazione nominale di luoghi e siti precisi funge da raccordo concettuale di un paesaggio sentito e pensato come un discorso vissuto.

Ma il mondo non è più oggi una “residenza”, perché il capitalismo globale e la comunicazione planetaria in tempo reale spingono verso una deterritorializzazione finanziaria e merceologica della vita. Diciamo allora che è una lotta, quella presente, tra una “residenza” e una “frontiera”, tra resistenza di una verità vissuta in una fissa dimora ideale e coscienza di ciò che le sta di fronte, sulla linea di confine. Siamo, insomma, e scusate l'autocitazione, *Sulla riva dell'epoca*.¹³

Nato nel 1953 a Pesaro, grazie alla ripresa economica D'Elia, come altri suoi coetanei e conterranei, ha potuto scegliere di risiedere nel territorio regionale contribuendo alla crescita culturale. La sua generazione può quindi essere idealmente collocata negli “anni della residenza”, a cavallo tra gli “anni della diaspora”, fino ai Settanta, e gli “anni della mobilità”, a partire dai Novanta.

Quello che il poeta fotografa è quindi un momento di passaggio vissuto in prima persona: l'autocitazione *Sulla riva dell'epoca*¹⁴ a cui allude è infatti il titolo di una sua recente raccolta, a cui si potrebbero aggiungere l'altrettanto sintomatico *Non per chi va*¹⁵, il volume *Case Perdute*¹⁶ di Eugenio De Signoribus o *I luoghi persi*¹⁷ di Umberto Piersanti. Questi esempi, che certamente presentano numerose differenze in termini di poetiche, sono però accomunati sin dal titolo dalla medesima intuizione e cioè quella che anche Adorno aveva aforisticamente condensato nell'idea che «abitare non è più praticamente possibile» e che ormai «fa parte della morale non sentirsi mai a casa propria».¹⁸

Nonostante la scelta di fermarsi a vivere nel territorio natale partecipando attivamente alla sua vita culturale, i poeti marchigiani “della residenza” sembrano quindi iniziare ad accusare l'impossibilità di un rapporto pieno con esso.

Il riferimento alla deterritorializzazione e al suo aver rinegoziato i modi del vivere gli spazi, nonché l'insieme di autori italiani a cui D'Elia allude nella prima parte del testo citato

¹³ GIANNI D'ELIA, *Dalla “residenza” alla “frontiera”* in *La terra e le stagioni. Il “modello marchigiano” nella letteratura contemporanea*, a cura di Maria Cristina Casoni, Elisabetta Pigliapoco, Ravenna, Fernandel, 2002, p. 81.

¹⁴ GIANNI D'ELIA, *Sulla riva dell'epoca*, Torino, Einaudi, 2000.

¹⁵ GIANNI D'ELIA, *Non per chi va*, Roma, Savelli, 1980.

¹⁶ EUGENIO DE SIGNORIBUS, *Case perdute 1976-1985*, Ancona, Il lavoro editoriale, 1989.

¹⁷ UMBERTO PIERSANTI, *I luoghi persi*, Torino, Einaudi, 1994.

¹⁸ THEODOR W. ADORNO, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 34-35.

permettono di notare come il fenomeno in questione non possa essere spiegato soltanto attraverso la specificità del caso marchigiano.

Il tracciato generazionale della regione si va infatti ad accostare, non del tutto pacificamente, alle parallele mutazioni di portata nazionale e internazionale. Quando tra gli anni Cinquanta e Settanta l'Italia attraversava gli anni della veloce crescita capitalistica, le Marche presentavano ancora un'economia prevalentemente agraria e arretrata. Quando poi tra gli anni Ottanta e i Novanta l'Italia si trovava nell'era delle televisioni private e della globalizzazione modificando le sue dinamiche relazionali pubbliche e private sulla base della società dei consumi, le Marche avevano appena avviato il loro modello di sviluppo. E quando, infine, tra i Novanta e gli Zero, le Marche e l'Italia potevano ormai dirsi parte di una nuova realtà sociale caratterizzata dalla globalizzazione, da internet e dal tardo capitalismo finanziario, la regione si è trovata nell'apice della riflessione sul rapporto tra uomo e territorio che avrebbe caratterizzato il discorso critico internazionale solo a partire da quel momento.¹⁹

Se da un lato il ritardo socio-economico conferma quindi la marginalità del dibattito regionale rispetto a ciò che è avvenuto nei centri nevralgici della società contemporanea, dall'altro ha però il vantaggio di aver prodotto una discrepanza tale per cui le riflessioni sull'abitare iniziate negli anni Sessanta a causa della difficile situazione del territorio hanno incontrato e anticipato le successive esigenze della società globale.

Il primo capitolo della tesi si propone di approfondire questo cortocircuito analizzando prima la discussione sullo spazio avvenuta nell'ambito della teoria critica più recente e poi quella inerente al caso regionale. Tra le due si può notare un elemento di divergenza e uno di sovrapposizione: la divergenza è data dalla presenza nelle Marche di una prassi culturale “integrativa” assai simile a quella del modello economico della regione, in cui la permeabilità al postmodernismo rimane limitata e sempre rivolta alla ricerca di una sintesi col passato;²⁰ la sovrapposizione interessa invece la crucialità riconosciuta al legame tra spazio *percepito*, *concepito* e *vissuto* da cui il capitolo prende il nome.

Introducendo i presupposti teorici e terminologici del lavoro ho innanzitutto mostrato la loro contestualizzazione all'interno del periodo storico di riferimento, presentando la

¹⁹ Sulla periodizzazione socio-economica dell'Italia in tre fasi, cfr. GUIDO MAZZONI, *I destini generali*, Bari-Roma, Laterza, 2015, p. 3.

²⁰ Cfr. ALBANI A., BRUSCHI A., CAPODAGLIO E., *La terra e le stagioni. Il «modello marchigiano» nella letteratura contemporanea*, Ravenna, Fernandel, 2003.

discussione della teoria critica postmoderna attorno all'ipotesi del passaggio da un'epoca scandita su base temporale dai processi storici a un'*epoca dello spazio*.²¹ Questa intuizione, già presente in Lefebvre e Foucault, comporta la possibilità di descrivere i fenomeni socio-culturali più recenti solo sulla base di “mappe” e cioè restituendo - o al limite collegando - la pluralità di componenti eterogenee che ne fanno parte senza poter ricorrere a categorie più ampie in grado di ricondurre il particolare al generale.²²

Stando all'interpretazione di Jameson, la decentralizzazione e la frammentazione prodotte dalle logiche del tardo capitalismo hanno infatti intaccato tanto il tessuto sociale, quanto quello psichico, quanto il legame tra i due che è venuto meno. Anche le opere d'arte, partecipi del medesimo processo, hanno quindi perso ogni sintomaticità riducendosi a feticci e portando il critico all'idea di un'“estetica della singolarità” quale unica strada percorribile.²³

Come mostrato nel paragrafo *Spazi critici*, allora, sia nella teoria letteraria che a monte nella geopolitica è constatabile una profonda crisi di rappresentabilità data dall'impossibilità di una messa in forma dell'assetto globale in categorie sovraindividuali condivise. Prima tra tutte quella spaziale, i cui confini sono resi ogni giorno più permeabili dalle migrazioni internazionali, dallo spazio della virtualità multimediale e dalla profonda mescolanza che ne deriva. Il paragrafo si propone di mettere in luce i nodi problematici del dibattito tra le posizioni di chi suggerisce l'abolizione di ogni confine e, nel caso letterario, l'adozione di un canone globale,²⁴ e chi invece rivendica l'esistenza di piccole patrie a cui poter fare ancora riferimento.²⁵

Quest'ultima ipotesi viene oggi spiegata prevalentemente come una reazione allo

²¹ MICHEL FOUCAULT, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano, Mimesis, 2001, pp. 19-21.

²² Cfr. FREDRIC JAMESON, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989.

²³ Cfr. FREDRIC JAMESON, *The aesthetics of singularity*, «New Left Review», mar-apr 2015.

²⁴ Dal punto di vista geopolitico cfr. BERTRAND BADIE, *La fine dei territori. Saggio sul disordine internazionale e sull'utilità sociale del rispetto*, Trieste, Asterios, 1996 o l'ipotesi di riconsiderare la porosità del concetto di confine nella sua utilità metodologica avanzata da SANDRO MEZZADRA, BRETT NEILSON, *Confini e frontiere. La moltiplicazione del lavoro nel mondo globale*, Bologna, Il Mulino, 2013, p. 18; così come, in ambito culturale di matrice prevalentemente postcoloniale, cfr. HOMI K. BHABHA, *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001. Sulle ipotesi di una letteratura mondiale, invece, si vedano in particolare i lavori di DAVID DAMROSCH, *What Is World Literature?*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2003 e FRANCO MORETTI, *Opere mondo*, Einaudi, Torino, 2003.

²⁵ Questo è il caso (ben esemplificato in EDWARD D. MANSFIELD, ETEL SOLINGEN, *Regionalism*, «The Annual Reviews of Political Science», 13, 2010) delle numerose e spesso confuse insorgenze regionaliste o anche di tutte le cosiddette “comunità immaginarie” descritte da Benedict Anderson: cfr. BENEDICT ANDERSON, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Roma, Manifestolibri, 2000.

spaesamento generato dalla globalizzazione; interessante è invece osservare che le riflessioni sulla “marchigianità”, nate per superare la frammentarietà e la dispersione che per secoli hanno caratterizzato il tessuto sociale della regione, presentano un anticipo di almeno un decennio sulla società globale. Ciò permette di mostrare da un lato le difficoltà incontrate in ogni tentativo di costruzione “a posteriori” di una comunità (di cui il caso della giovane Italia unita è un ulteriore esempio imprescindibile); dall'altro le difficoltà incontrate da ogni comunità nel conservare la propria coesione sotto le spinte disgregatrici del postmoderno.

Il primo paragrafo inerente al caso marchigiano riguarda allora i criteri critici utilizzati nella costruzione di antologie sulla poesia regionale e si intitola *Volubilis velut rota et labilis ut anguilla*,²⁶ volubile come una ruota (della fortuna) e sfuggente come un'anguilla. La definizione è da ricondursi alle perplessità espresse dai primi osservatori sulla possibilità di tracciare dei confini che restituissero un'immagine unitaria della produzione letteraria delle Marche: ci fu chi ritenne opportuno arrendersi all'impossibilità di una generalizzazione constatando la pluralità caotica della territorio e chi invece trovò elementi di continuità in un comune sentire dettato dal paesaggio o dall'influenza del contesto sociale. La lunga storia di emigrazione permise inoltre di notare, a monte, l'arbitrarietà della scelta circa gli autori da trattare: soltanto quelli di marchigianità “anagrafica” o, piuttosto, tutti quelli legati al territorio per adozione o affezione?

A questi ragionamenti si è poi affiancato un intenso lavoro condotto a livello d'*industria culturale*, i cui estremi ho discusso nell'omonimo paragrafo. Qui è dove l'approccio integrativo del “modello marchigiano” risulta più chiaro, in particolare per quel che riguarda il riconoscimento della dimensione sociale come dimensione necessaria all'affermazione dell'individuo. L'esperienza di isolamento attraversata dalla regione ha infatti reso evidente il bisogno di conciliare lo sguardo rivolto al sé con quello verso l'altro da sé: nell'arco di pochi anni, ad esempio, sono nate oltre venti riviste chiuse ognuna nel raggio della sua provincia ma sono anche state promosse iniziative massmediatiche trasversali volte a coinvolgere interlocutori esterni. Gli autori del territorio hanno quindi iniziato a confrontarsi e collaborare senza però mai arrivare a dar vita a “scuole” o

²⁶ L'espressione risale al XIV secolo ed è stata attribuita al cardinale Egidio d'Albornoz intento a rendicontare alla curia romana ciò che aveva visto nel suo viaggio nelle Marche: cfr. ALFIO ALBANI, *Abitare il confine*, in *Introduzione alla letteratura delle Marche*, a cura di Alfio Albani, Massimo Fabrizi, Costanza Geddes, Salvatore Ritrovato, Elisabetta Pigliapoco, Ancona, Il lavoro editoriale, 2005, p. 7.

tradizioni poetiche unificanti. Si è così arrivati in tempi recenti a spostare l'attenzione dall'idea di una poesia *delle* Marche a quella di una poesia *nelle* Marche ripensando problematicamente il concetto di territorio quale contenitore di una reticolarità relazionale più che di un'identità prodotta storicamente.²⁷

Più che, nel caso marchigiano, non significa anziché. Ciò che come accennavo distingue l'esperienza di questa regione dall'esito di molte riflessioni teoriche contemporanee è infatti l'esser riuscita ad non annichilire il ruolo della storia nella costruzione dei processi sociali.²⁸ A non spezzare, cioè, quel legame tra il singolo e la collettività, così come tra il presente e il passato, che ha invece permesso a molti studiosi contemporanei di far leva sullo spazialismo per rimuovere il peso spesso drammatico, ma così anche il ruolo, della storia pregressa e dei suoi rapporti egemonici.

Ciò su cui invece il lavoro teorico internazionale recente e le considerazioni sul caso marchigiano convergono è l'impossibilità di trovare delle forme di rappresentazione e organizzazione dello spazio contemporaneo prescindendo dall'analisi di quello che è stato definito come il *senso del luogo*.²⁹ Molti geografi, sociologi o politologi contemporanei si sono infatti avvicinati alla letteratura, non senza complicanze metodologiche,³⁰ per cogliere il significato che lo spazio assume nell'immaginario di chi lo attraversa e, dunque, anche la funzione che riveste nel processo di scrittura.

Come il paragrafo mette in luce, il presupposto di queste considerazioni sullo spazio deve essere individuato nella tradizione di studi sul paesaggio, tesi anch'essi tra una dimensione empirica e l'esperienza soggettiva. Significativamente, però, in tempi recenti il problema si è esteso verso un'idea di spazialità più ampia, volta a coinvolgere non solo il rapporto tra

²⁷ Il riferimento in questo caso è soprattutto al lavoro teorico di Glissant e alla sua ipotesi di un'*estetica della relazione* volta a valorizzare non tanto l'idea di appartenenza quanto quella di incontro tra ciò che è diverso: ÉDOUARD GLISSANT, *Poetica della Relazione. Poetica III*, Macerata, Quodlibet, 2007.

Utile, in tal senso, è anche il riferimento alle ipotesi di una reticolarità rizomatica suggerite da Deleuze e Guattari. Cfr. GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi Editore, 2006.

²⁸ Ad aver insistito sull'importanza della triade dialettica spazialità-storicità-socialità è stato recentemente Edward Soja. Cfr. EDWARD SOJA, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso Press, 1989.

²⁹ MARIA DE FANIS, *Geografie letterarie: il senso del luogo nell'alto Adriatico*, Roma, Meltemi, 2001, p. 36.

³⁰ In questa sede ho illustrato e discusso criticamente alcuni tra i principali approcci geo-letterari recenti quali la Geocritica, la Geopoetica, o il lavoro di Franco Moretti: BERTRAND WESTPHAL, *Geocritica. Reale, finzione, spazio*, Roma, Armando, 2009; KENNETH WHITE, *Le plateau de l'Albatros. Introduction a la geopoétique*, Paris, Grasset, 1994; FEDERICO ITALIANO, *Tra miele e pietra. Aspetti di Geopoetica in Montale e Celan*, Milano, Mimesis, 2009; FRANCO MORETTI, *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997.

scrittura (spazio *concepito*) e ambiente fisico (spazio *percepito*), ma anche tra scrittura e immaginario socio-geografico (spazio *vissuto*).³¹

Nelle Marche la discussione sulla *Residenza* si è avviata attorno al 1980 prendendo il nome da una serie di conversazioni radiofoniche. Il desiderio che le muoveva era quello di avviare una meditazione sulla singola esperienza poetica e sull'*hic et nunc* in cui nasce per arrivare infine a «illuminare il senso del rapporto dell'uomo col mondo».³² Su questo presupposto, quindi, si basava anche la convinzione di poter afferrare il senso della “marchigianità” attraverso l'approfondimento delle singole esperienze artistiche ad essa associate. Ad oggi la riflessione è stata ereditata da nuovi interlocutori che sembrano convergere attorno all'ipotesi di «un sentimento poetico legato alla *residenza* ma non più alla *località*»³³ e dunque a un tipo di attaccamento allo spazio che non implica un'eredità collettiva di tipo storico, né tanto meno ontologico, ma che nasce a posteriori dalle esigenze di individui mobili, «turisti della vita».³⁴

³¹ GIULIO IACOLI, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008, p. 230.

³² FRANCO SCATAGLINI, *L'aliquid della residenza* in *Poesia diffusa*, a cura di Umberto Piersanti, Fabio Doplicher, Milano, Shakespeare and Company, 1982, p. 67.

³³ DAVIDE NOTA, *Nuova residenza e territori paralleli*, «La Gru», n. 6, a. V, giugno 2009, p. 11.

³⁴ GIANNI D'ELIA, *La città riviera*, «La Gru», n. 6, a. V, giugno 2009, p. 34.

III. Gli anni della diaspora e della mobilità

La ricerca si colloca sulle due “rive dell'epoca” postmoderna. In una riva si trovano le scritture di autori nati attorno agli anni Trenta che hanno esordito a partire dagli anni Cinquanta e avviato il processo di autocoscienza regionale; mentre l'altra riva è composta da scritture più recenti, opera di autori nati tra gli anni Settanta e Ottanta che hanno esordito a partire dagli anni Zero.

Al primo gruppo appartengono le figure di Paolo Volponi, Luigi Di Ruscio e Franco Scataglini, al secondo quelle di Luigi Socci, Renata Morresi, Massimo Gezzi e Franca Mancinelli.

Sebbene anagraficamente i primi tre autori ricadano tutti negli anni della diasporicità marchigiana, l'esperienza di emigrazione ha caratterizzato, in forme tra loro significativamente differenti, soltanto le vicende biografiche di Volponi e Di Ruscio.

Il primo ha volontariamente deciso di lasciare la città di Urbino in cui era nato nel 1924 per dirigersi ad Ivrea nel 1953 accettando un impiego da dirigente presso l'Olivetti e sposando con entusiasmo, almeno nelle sue prime fasi, le possibilità di crescita economica e culturale data dall'industrializzazione. Il secondo, invece, ha abbandonato nel 1957 la città di Fermo dove era nato nel 1930 e, dopo anni trascorsi in varie sedi europee in cerca di un'occupazione, si è trasferito definitivamente a Oslo per lavorare come operaio presso una fabbrica metallurgica. A differenziarli c'è quindi la componente della scelta, obbligata solo nel caso di Di Ruscio, e la componente della distanza, che in un caso ha significato il continuare a risiedere in Italia e nell'altro l'andare all'estero. Quest'ultimo aspetto, unito al diverso tipo di incarico lavorativo ricoperto, ha prodotto una divergenza anche per quanto riguarda la frequenza dei ritorni nella propria terra natale: alta nel primo caso, piuttosto sporadica nel secondo. Ad accomunare le loro scritture c'è però un profondo senso di attaccamento alla terra d'origine.

L'osservazione delle trasformazioni subite da Urbino e dalla campagna circostante nel corso dello sviluppo industriale e post-industriale costituisce infatti la forza propulsiva della poesia di Volponi. Il paesaggio, lo spazio sociale, le abitudini della quotidianità, il lavoro, il linguaggio: tutto il familiare diviene progressivamente estraneo al poeta e la lacerazione che accompagna la sua scelta di emigrare nasce dalla consapevolezza che, anche restando, la vita agreste e periferica del suo passato non sarebbe più potuta rimanere la stessa. La

scrittura segue le mutazioni sociali nel tentativo di coglierne il senso, arrivando a tendersi al limite dell'espressionismo. D'altra parte, però, l'attaccamento materialistico allo spazio urbinato è ciò che permette al poeta di non restare passivo dinanzi alle nuove logiche del postmoderno ma di rappresentarle e comprenderle alla luce della filigrana storica e culturale soggiacente.

Per Di Ruscio invece il rapporto con lo spazio si definisce soprattutto nel senso di marginalizzazione prodotto dall'essere nato in una terra povera, periferica, incapace di provvedere ai suoi abitanti. La poesia nasce per colmare il vuoto dell'abbandono a cui lo spazio natale lo ha condannato riscattando innanzitutto l'io, poi la dignità della gente che con lui ha condiviso quella sorte e infine tutti i "vinti". Ne consegue una scrittura violenta, bulimica, totalizzata dal darsi voce tra i silenzi della storia. L'emigrazione diventa quindi per lui una condizione esistenziale, l'esito estremo di un destino già segnato ma anche distanza protettiva: come un "Ulisse al contrario"³⁵ Di Ruscio si salva partendo, isolando la sua ambizione di poeta tra persone che non ne comprendono la lingua e, proprio grazie a quella lingua, trattenendo la memoria di una patria sempre più irricognoscibile.

A differenza di Volponi e Di Ruscio, Scataglini non è un autore diasporico ma ha trascorso la sua intera esistenza ad Ancona, dove è nato nel 1930. La residenzialità, unita alla tardiva data d'esordio da collocarsi attorno agli anni Settanta, fanno del poeta una figura trasversale tra la "generazione della diaspora" e quelle successive, per le quali diviene un polo di riferimento anche in quanto iniziatore delle riflessioni su *Residenza*.

Scataglini condivide però con Volponi e Di Ruscio, così come con molti altri suoi coetanei non solo marchigiani, quello che Andrea Zanzotto ha definito un legame "biologale"³⁶ coi luoghi, ossia un intendere la geografia della propria città come geografia del proprio stesso corpo.³⁷ Questo risulta evidente a cominciare dalla scelta linguistica che il poeta compie e

³⁵ Cfr. LUIGI DI RUSCIO, *Apprendistato*, «La gazza ladra», n. 5, 1987: «io quando ritorno a Fermo per le ferie mi accorgo sempre più che il dialetto lo parlo ormai quasi solo io, sembra proprio che per salvare certe cose l'emigrazione è assolutamente necessaria, il fenomeno sarebbe opposto a quello di Ulisse».

³⁶ ANDREA ZANZOTTO, *Il paesaggio come eros della terra*, in *Luoghi e paesaggi*, cit., p. 33: «Il paesaggio, a ben vedere, ovvero quello che noi chiamiamo "paesaggio", irrompe nell'animo umano fin dalla prima infanzia con tutta la sua forza dirompente [...] il mondo costituisce il limite entro il quale ci si rende riconoscibili a se stessi, e questo rapporto, che si manifesta specialmente nella cerchia del paesaggio, è quello che definisce anche la cerchia del nostro io. [...] il paesaggio diviene pertanto qualcosa di "biologale"».

³⁷ FRANCO SCATAGLINI, *I luoghi*, in *Video-intervista inedita*, a cura di Stefano Meldolesi, 16 luglio 1993: «questa mia casa, il contadinello, il mattatoio, la ferrovia, S. Stefano, le colline con le ville e con i pini in cima, tutte queste cose sono per me una tana piena d'erba. Al centro ci sono io, non come egocentrismo, ma nel senso che il paesaggio è come se ce l'avessi dentro. Potrei dirti, qui c'è la ferrovia, quassù c'è il Furo, potrei fare del mio corpo una geografia. Ecco perché sono un terribile sedentario. È come se lo

che prevede la mescolanza del linguaggio alto della tradizione letteraria col dialetto anconetano.

Si tratta di un gesto che però, a ben guardare, oltre alla visceralità dell'attaccamento al luogo d'origine svela anche un più razionale intento di scardinare la distinzione tra alto e basso, centro e periferia.

L'indebolimento del limite simbolico dello spazio (e non solo) di cui il poeta dà quindi atto, mostra la trasformazione del luogo da soggetto produttore di senso ad oggetto di un'analisi critica e di scelte formali ed esistenziali consapevoli. Se Scataglini non arriva mai a negare il primato ontologico del «fenomenale esese»,³⁸ nel tempo la residenzialità sembra infatti diventare un'assunzione sempre più individuale e discrezionale.

Il quinto e ultimo capitolo della tesi dà atto di questa “mutazione” misurandosi con le forme di rappresentazione dello spazio nella più stringente contemporaneità.

Il titolo, *Poeti della mobilità*, rimanda alla distinzione temporale che ho scandito all'interno della storia regionale ma anche ai fenomeni della deterritorializzazione e della mobilità internazionale. Si tratta di un dato, quindi, che dopo anni di discordanza tra la situazione delle Marche e quella globale ne costituisce infine un elemento di incontro.

I poeti trattati in questa sezione, pur sperimentando quotidianamente la facilità di spostamento e comunicazione della società globale e virtuale contemporanea, sono tutti nati e cresciuti nella regione per poi essersi eventualmente spostati al termine dell'età scolare. Questa contingenza, indubbiamente limitante se letta attraverso la lente delle cittadinanze acquisite, permette di distinguere più chiaramente le trasformazioni che hanno interessato il rapporto con lo specifico spazio natale.

Il primo paragrafo di questo capitolo è dedicato a Luigi Socci, la cui figura costituisce un'altra situazione liminale rispetto al gruppo in cui è stata inserita. Pur avendo esordito nel 2013, la sua biografia è infatti per molti versi accostabile a quella della generazione “della residenza”: nato nel 1966 ad Ancona, risiede e lavora da sempre nella stessa città impegnandosi attivamente nella costruzione di un pubblico della poesia.³⁹ Quest'ultimo aspetto ha prodotto effetti anche nella concretezza dell'atto di scrittura il cui elemento centrale consiste nel lavoro sul linguaggio in direzione parodica e performativa. Pur dialogando apertamente con le forme del postmoderno, ivi compresa la rappresentazione di

spazio, il mondo l'avessi introiettato, l'avessi messo dentro di me da sempre».

³⁸ FRANCO SCATAGLINI, *Tuto e' corpo d'amore*, in *So' rimaso la spina*, Ancona, L'Astrogallo, 1977, p. 120.

³⁹ Cfr. ALFONSO BERARDINELLI, FRANCO CORDELLI, *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, 1975.

uno spazio eterotopico,⁴⁰ virtuale e finzionale, attraverso la distanza ironica Socci cerca però di disincantare dalle convenzionalità allo scopo di ritrovare un contatto autentico con l'esistenza, quindi con la comunità di lettori e maestri che ne costituiscono letterariamente l'essenza.

La ricerca poetica di Renata Morresi, nata nel 1972 a Recanati, si interessa invece più direttamente alla questione spaziale. Partendo dall'assunzione della realtà liquida postmoderna l'autrice cerca di dare forma ad un nuovo habitat: *Bagnanti* è il titolo della sua ultima raccolta in cui l'io si muove tra luoghi e non-luoghi intercettando in essi occasioni poetiche. L'operazione di ricerca sul presente messa in atto dalla scrittura ha inizio a partire dallo spazio di una natura primordiale dove tutte le specie si incontrano e confondono. Anche in questo caso, infatti, l'obiettivo è la ricostruzione di un senso di comunità. Sentendo di non poter ricondurre l'individuale a degli universali condivisi, l'autrice fa leva sulla sperimentazione, sull'espansione significativa della cosa in sé e del tempo presente e dunque, in ultima analisi, sulla ricerca di un senso che non è intrinseco alle cose ma che si cala, come nell'arte concettuale, quale effetto di uno sguardo.

Anche per Massimo Gezzi l'iperspazio postmoderno diviene oggetto d'attenzione sulle forme del risiedere e del poetare. Nato nel 1978 a Sant'Elpidio a Mare e attualmente residente in Svizzera, Gezzi è l'unico emigrante tra i giovani antologizzati. Probabilmente per questa ragione al suo lavoro può essere ricondotto il più forte attaccamento alla terra natale e la maggiore eredità teorica delle riflessioni di *Residenza*. Rispetto ai predecessori, Gezzi ritrae però l'esperienza della migrazione, ormai più da descrivere nei termini di una mobilità che di un esilio, privandola della sua componente traumatica. L'immagine del viaggio diviene al contrario espressione di un auspicato rapporto col mondo, in cui a diversi luoghi è possibile attribuire liberamente un significato affettivo. Del viaggio Gezzi recupera inoltre il bisogno di essenzialità, che lo spinge al recupero di forme liriche tradizionali e di una voce poetica "diseroicizzata" che trova nella nudità esistenziale la speranza di un incontro solidale con l'alterità.

Sul bisogno di superamento della solitudine individuale si costruisce, infine, anche la poetica di Franca Mancinelli, nata a Fano nel 1981. In questo caso la ricerca si declina però più a livello fisiologico-individuale che sociale, mettendo in luce l'importanza dell'altro nel processo di formazione dell'io. La rappresentazione del mondo naturale ne risulta a sua

⁴⁰ Cfr. MICHEL FOUCAULT, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano, Mimesis, 2001.

volta elemento funzionale quale bacino di immagini che diano forma e prolungamento all'esperienza umana. Lo spazio si fa così correlativo di un soggetto intento a costruire un percorso di formazione che sia superamento della superficialità, scavo nell'intimità della propria natura. Se è allora vero che *Pasta madre*, il titolo della sua ultima raccolta, rimanda all'idea di una forza matrice, è però importante osservare come la sua presenza resti sempre subordinata alla mediazione di un soggetto Altro che le dia senso e contorni umani.

Concludendo, si può innanzitutto notare come in nessuno dei casi proposti sia lo spazio regionale ad essere direttamente rappresentato. Se per i primi poeti dei confini simbolici esistono e sono generalmente quelli della città, del quartiere o comunque della spazialità abitata, per il secondo gruppo di autori è la discrezionalità del singolo a circoscrivere l'ampiezza del proprio orizzonte mentale. Anche quando dei luoghi specifici sono presenti, infatti, lo sono più come sfondo d'occasione e referente passivo su cui si posa lo sguardo.

Nei poeti della diaspora il luogo poteva dirsi produttore di soggettività, sorgente della visione di se stessi e del mondo; nei poeti della mobilità questo sembra invece aver mutato il suo statuto oggettificandosi in cassa di risonanza dell'io e del suo gesto di significazione. Parallelamente anche la postura dell'io lirico, che nei primi autori era lacerata e inquieta parte integrante dell'ambiente, assume i modi di un osservatore esterno le cui forme appaiono meno inconscie e più ragionate. Ne deriva una scrittura ad alta caratura testimoniale, in cui la rappresentazione non è più legata ad un'ipotesi di verità ma ad una esperienza soggettiva e nominalista.⁴¹

Quanto detto fino a questo punto riconduce quindi il caso studiato alle logiche di un perdurante postmodernismo intimamente connesso ad un esaurimento epistemologico attorno all'io, al qui e all'ora. D'altra parte, però, ciò che accomuna tutte le voci studiate è il riconoscimento dell'alterità quale componente necessaria dell'esistenza. Laddove per gli autori della prima generazione questo riconoscimento poteva darsi per scontato, nonché poteva essere individuato quale sorgente di viscerali rapporti di amore-odio, nei poeti della mobilità il rapporto con l'alterità si declina soprattutto nel desiderio del ritrovamento di una

⁴¹ Cfr. l'ipotesi suggerita da Guido Mazzoni circa la transizione da una «lirica autobiografica trascendentale» ad una «lirica autobiografica empirica» risulta quindi confermata: GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 113. Come pure il recente lavoro di Maria Borio sulla poesia degli anni Novanta: «al testo non si chiede più di essere un *gesto linguistico*, ma un atto 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». Cfr. MARIA BORIO, *Le poetiche degli anni Novanta*, «L'Ulisse», n. 18, 2015, p. 182.

dimensione sociale perduta.

Venuta progressivamente meno ogni struttura coercitiva ed esclusa la funzionalità di una condizione esente da ogni confinamento, emerge allora la possibilità di un'assunzione consapevole del limite simbolico.⁴² Un esempio in tal senso può essere rintracciato nel rapporto con la tradizione poetica, dunque con la dimensione storica, che non risulta annichilita ma al contrario riconosciuta come eredità necessaria da tutti i giovani autori analizzati. Il patto generazionale non può infatti dirsi né spezzato né ricurvo in una ripresa nostalgica. Al contrario, questo è presente in forme dialogiche, con riferimenti intertestuali tanto evidenti quanto però ancora una volta filtrati da un pensiero critico, selettivo, consapevole delle proprie esigenze.

Guardando infine all'ipotesi di utilizzo dello spazio come categoria critica, può essere concluso che la postura attiva imposta al soggetto al fine di compiere delle scelte esistenziali ne produce la sostanziale impraticabilità. La rappresentatività del testo, anche quando condivisa da diversi autori, rimane infatti potenzialmente mutevole, legata alla posizionalità individuale e dunque estranea ad una "mimesi oggettiva".⁴³ Anche nei casi in cui, come quello marchigiano, la scelta dei giovani poeti confluisca in un rinnovato desiderio di residenzialità, questo viene infatti inteso in forme tra loro troppo contingenti e divergenti da poter essere ricondotte ad un solo significato di marchigianità quale poteva già problematicamente essere, ad esempio, la perifericità del territorio condivisa dai poeti delle generazioni precedenti.

⁴² Cfr. MASSIMO RECALCATI, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Milano, Feltrinelli, 2013.

⁴³ Cfr. GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 213, poi p. 241: «Quanto più o spazio letterario della poesia perde ogni rapporto con una grande tradizione condivisa, col mondo della vita e con un pubblico non specialistico, tanto più il poeta si trova a dipendere dal piccolo coro sociale e dalla piccola tradizione cui si richiama, e un'arte nata per raccontare l'inappartenenza degli individui monadici alla vita collettiva finisce per mostrare che le monadi debbono la propria identità ad un gioco complesso di sistemi. [...] Ogni scrittore sceglie (o più spesso è scelto) da una famiglia poetica».

LO SPAZIO *PERCEPTO*, *CONCEPITO* E *VISSUTO*

1.1 L'epoca dello spazio

1.1.1 Premessa: lo spazio postmoderno

I. Il concetto di spazio

Nel 1967, ad una conferenza presso il *Cercle d'études architecturales*, Foucault ipotizzò l'inizio di una nuova epoca:

La grande ossessione che ha assillato il XIX secolo è stata, come è noto, la storia [...] Forse quella attuale potrebbe invece essere considerata l'epoca dello spazio. Viviamo nell'epoca del simultaneo, nell'epoca della giustapposizione, nell'epoca del vicino e del lontano, del fianco a fianco, del disperso. Viviamo in un momento in cui il mondo si sperimenta, credo, più che come un grande percorso che si sviluppa nel tempo, come un reticolo che incrocia dei punti e che intreccia la sua matassa.¹

Secondo il filosofo l'*epoca dello spazio* stava subentrando a quella della storia a causa di una compressione della temporalità sul presente. Temi come il progresso o il regresso, così come le ipotesi di ciclicità o di progettualità futura, iniziavano ad essere sostituiti da dinamiche simultanee, reticolari e dunque, in ultima analisi, influenzate più dalla

¹ MICHEL FOUCAULT, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano, Mimesis, 2001, pp. 19-21.

distribuzione spaziale che da quella temporale. Il cambio di paradigma viene ricondotto ad una mutazione interna al concetto stesso di spazio, la cui preponderanza nelle dinamiche sociali risulta connessa al parallelo dilatarsi e moltiplicarsi che lo aveva interessato direttamente.

Coniando allora il neologismo *eterotopia*, Foucault intendeva dare atto dell'esistenza sempre più estesa di spazi tra loro inscindibili, ossia di spazi che producono un'esperienza "mista" in chi li vive:² «l'eterotopia ha il potere di giustapporre, in un unico luogo reale, spazi diversi, diversi luoghi che sono tra loro incompatibili» ed ha «il compito di creare uno spazio illusorio che indica come ancor più illusorio ogni spazio reale».³ Casi esemplari possono essere considerati lo specchio, che affianca la realtà riflessa e quella riflettente, o i mezzi di trasporto, che inducono il soggetto a sentirsi parte tanto del loro spazio interno quanto di quello esterno attraversato; ma ancor più peculiari della società postmoderna possono essere considerati il cinema e il computer, che conciliano la dimensione del qui e ora della vita quotidiana esperita a livello locale con quella virtuale dello schermo o della rete.⁴

Sebbene la dimensione eterotopica appartenga a tutte le culture e a tutti i gruppi sociali storicamente esistiti, Foucault notò che nel corso del tempo la sua funzione e il suo significato è stato soggetto a significative variazioni. Pertanto ritenne necessario distinguere le eterotopie delle società primitive, che rimandavano soprattutto alla sfera del sacro o dell'inconoscibile, dalle eterotopie odierne, più profondamente radicate nei gesti della quotidianità.⁵ Maggiore è infatti la rottura del tempo tradizionale, maggiore è il funzionamento dell'eterotopia nel suo compito di creare spazi illusori che rendano a sua volta illusoria la realtà in tutte le sue coordinate di riferimento.

Diversamente dalle utopie, caratteristiche dei luoghi che non esistono e dunque confinate nel campo della fantasia o della progettualità, le eterotopie sono quindi parte dell'esperienza quotidiana e costringono l'uomo ad assumere una postura attiva rispetto ad esse. Rendono necessario, cioè, un lavoro di appropriazione cognitiva che le integri nell'immaginario.

Per comprendere il rapporto tra i cambiamenti spaziali "concreti" e quelli legati all'immaginario è utile collegare la riflessione di Foucault con quella di Henri Lefebvre,

2 MICHEL FOUCAULT, *Spazi altri*, cit., pp. 24-25.

3 Ivi, pp. 27-30.

4 PARTHA CHATTERJEE, *Oltre la cittadinanza. La politica dei governanti*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 21-23.

5 MICHEL FOUCAULT, *Spazi altri*, cit., p. 27.

attivo nella Francia degli stessi anni.

Nel suo saggio *La produzione dello spazio* Lefebvre partì da una constatazione estremamente affine a quella del collega circa la ritrovata centralità dello spazio, associando ad essa la necessità di sfaccettarne maggiormente la portata concettuale.

Si parla continuamente di spazi di tutti i generi: spazio letterario, spazi ideologici, spazio onirico, topiche psicanalitiche, ecc. Ora, in queste ricerche cosiddette fondamentali o epistemologiche, l'“assente” non è solo l'“uomo”, ma anche lo spazio, di cui tuttavia si parla in ogni pagina. [...] Scientificità e spazialità, si articolano “strutturalmente” secondo una connessione presupposta, evidente per il discorso scientifico ma mai evoluta concettualmente.⁶

Nel tentativo di superare la confusione terminologica riscontrata negli studi svolti fino a quel momento, Lefebvre elaborò una “dialettica triplice dello spazio” volta ad individuare tre dimensioni spaziali tra loro inestricabilmente interconnesse. Spazio *percepito* o *singolare* viene definito quello naturale della realtà fisica e sensibile in cui ha luogo la produzione e la riproduzione propria di ogni formazione sociale; spazio *concepito* o *generale*, quello mentale presente nelle rappresentazioni logiche o matematiche, costruito dall'uomo attraverso modellizzazioni e insiemi di segni (tali sono, ad esempio, «lo spazio degli esperti, dei pianificatori, degli urbanisti, dei tecnocrati specializzati, di certi artisti dall'atteggiamento più o meno scientifico, che identificano il percepito con il concepito»⁷); e infine lo spazio sociale, che Lefebvre definisce anche *vissuto* o *particolare*, è quello legato alle conoscenze, ai simboli e all'immaginario di chi lo vive o lo osserva. È lo spazio che nella sua declinazione plurale definisce la struttura specifica della famiglia, la divisione e l'organizzazione del lavoro e in generale tutte le funzioni sociali.⁸ Lo spazio vissuto riguarda quindi un soggetto o gruppo di soggetti nella loro relazione con lo spazio; la sua presenza integra il concetto di spazio *percepito* e *concepito* mostrando per ciascuna di queste tre alternative il nesso tra la realtà oggettiva e quella soggettiva, e poi distinguendo l'immaginario dalle sue forme di rappresentazione.

Ciò che a Lefebvre premette osservare nel corso della sua teorizzazione fu infatti in primo luogo il ruolo attivo compiuto dal soggetto nel suo relazionarsi allo spazio: nessuno di questi spazi è descrivibile in modo esclusivamente oggettivo, prescindendo dal sistema di

6 HENRI LEFEBVRE, *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi, 1976, p. 29.

7 Ivi, p. 59.

8 Ivi, p. 53.

riferimento o dal tipo di sguardo di chi si rivolge ad un determinato luogo; ma d'altra parte lo stesso soggetto che ne costituisce la condizione d'esistenza ne è a sua volta condizionato. Si tratta di un momento dialettico cruciale che nel tempo ha invece assistito al verificarsi di condizioni erronee. In un estremo sta infatti un'*illusione dell'opacità* o *realistica* che fa dello spazio fisico l'unico produttore di senso ricadendo così in un materialismo deterministico in cui alle "cose" è data maggior consistenza del "soggetto", dei suoi pensieri e dei suoi desideri. Lo spazio in quest'ottica viene infatti ridotto alla sua componente empirica e deprivato di tutte le componenti invisibili quali, appunto, l'«immaginato».⁹ Nell'estremo opposto vi è l'altrettanto erronea *illusione della trasparenza*, propria di chi riconosce veridicità soltanto alle rappresentazioni soggettive ricadendo nell'idealismo e in un'idea di spazio completamente finzionale, progettabile e intellegibile, tale per cui la realtà rimane necessariamente intrappolata in una discorsività priva di falsificabilità.

La trialettica di Lefebvre rende quindi innanzitutto possibile pensare allo spazio in modo dialettico assumendo una postura di sintesi tra idealismo e meccanicismo; secondariamente permette di guardare allo spazio letterario quale forma di rappresentazione legata allo spazio *percepito* e *vissuto* ma anche parzialmente libera da essi. La relazione è infatti reciproca: l'eterotopia e le nuove modalità del vivere contemporaneo agiscono sullo spazio *concepito* veicolato dalla produzione letteraria, ma d'altra parte questo riveste a sua volta un ruolo attivo nella costruzione della materialità dei luoghi e dell'immaginario ad essi connesso.

II. *Spatial turn*

Nel 1984 nel suo celebre saggio *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* Fredric Jameson definisce la nuova «dominante culturale»¹⁰ a partire dal medesimo assunto da cui muovevano le intuizioni di Foucault e Lefebvre: l'indebolimento della profondità storica a vantaggio di una superficialità geografica.

io credo che almeno empiricamente sia possibile sostenere che la nostra vita

⁹ Ivi, pp. 50-51.

¹⁰ FREDRIC JAMESON, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989, p. 16.

quotidiana, la nostra esperienza psichica, i nostri linguaggi culturali sono dominati oggi da categorie di spazio piuttosto che da categorie di tempo, come accadeva invece nel periodo precedente del moderno avanzato propriamente detto.¹¹

Il modo con cui Jameson intende la spazialità dell'epoca contemporanea aggiunge ai presupposti di Lefebvre e Foucault l'ipotesi di uno scollamento tra il soggetto individuale e il contesto sociale ed esistenziale a cui fa riferimento. Partendo dalla comparazione di un'analisi fatta da Heidegger all'opera di Van Gogh e la produzione artistica di Andy Warhol, il teorico americano afferma infatti che «è la comparsa di un nuovo genere di piattezza o mancanza di profondità, un nuovo tipo di superficialità, nel senso più letterale del termine - forse la caratteristica formale suprema di tutto il postmoderno».¹² Confrontando la rappresentazione del medesimo oggetto, ossia un paio di scarpe, fatta dai due artisti, Jameson nota come per Van Gogh possa essere individuato quello che Heidegger chiama un rapporto tra Terra e Mondo, cioè l'assunzione di un significato capace di trascendere la materialità dell'opera o di ciò che in essa viene rappresentato: «l'opera nella sua forma inerte, oggettuale, è considerata [...] come l'indizio o il sintomo di una realtà più vasta».¹³ Le scarpe rappresentate nel quadro *Diamond Dust Shoes* di Warhol, invece, «non ci parlano più»,¹⁴ sono dei feticci incapaci di completare il gesto ermeneutico e prescindere da loro stessi. Jameson aggiunge infatti come il realismo o l'iperrealismo che caratterizzano certe produzioni recenti si riducano di fatto a meri simulacri, incapaci di acquisire una forma sovraindividuale. Anche qualora provi a rivolgersi ad una Natura circostante l'artista si trova davanti alla realtà di uno spazio ormai mutato, l'*iperspazio postmoderno*, la cui principale caratteristica risiede nella pluralità caotica e dunque nella sua indisponibilità ad essere messo in forma.

Tutto ciò che avviene a livello sociale e culturale nel postmoderno è dunque secondo Jameson un riflesso di questa perdita di profondità¹⁵ alla base della quale il teorico riconosce anche un cambiamento della concezione del soggetto che da alienato, ma monadico, diventa a sua volta frammentato e decentrato.¹⁶ Con tale trasformazione viene quindi meno anche la possibilità di ogni espressione di individualità, quale è ad esempio

11 Ivi, p. 34.

12 Ivi, p. 24.

13 Ivi, p. 22.

14 Ivi, p. 23.

15 Ivi, p. 28.

16 Ivi, p. 31.

quella di uno stile, e si riscontra una dicibilità attutita di emozioni e sentimenti legati al soggetto (il “declino dell'affetto”).¹⁷

Lavorare con delle categorie spaziali anziché temporali significa allora per Jameson innanzitutto prendere atto che sia il soggetto che il contesto in cui si muove costituiscono un «mucchio di frammenti»¹⁸ eterogenei ed aleatori e, a partire da questa premessa, significa poi tentare di «tracciare una mappa del grande *network* comunicazionale, globale, multinazionale e decentrato, in cui ci troviamo impigliati come soggetti individuali».¹⁹

Eleggendo «gli elementi spaziali a oggetto primario del suo compito organizzativo», Jameson ipotizza quindi un'estetica della *cartografia cognitiva*.²⁰ Le mappe cognitive si propongono di rappresentare la complessità del mondo contemporaneo, di salvaguardare la particolarità e la contraddizione ambendo però alla conservazione di uno sguardo modellizzante:

i singoli concetti, ad esempio, che registrano vari aspetti della realtà empirica e la cui configurazione costituisce l'idea della realtà medesima, lungi dall'essere in qualche modo rappresentativi, caratteristici, tipici o comuni, devono registrare la realtà nei suoi estremi; il reale può essere afferrato soltanto nelle sue manifestazioni estreme e convulse e non secondo il minimo comun denominatore.²¹

Assodato lo scollamento tra il pubblico e il privato, tra l'universale e il particolare, la mappa cercherà di «rendere possibile al soggetto individuale una rappresentazione situazionale di quella più vasta totalità, propriamente irrepresentabile»²² coordinando al suo interno i dati esistenziali e le nozioni astratte, l'esperienza geografica individuale e quella collettiva, il locale e il globale.

All'incirca un decennio dopo la conferenza foucaultiana, Jameson e altri studiosi con prospettive teoriche diverse, sembrano quindi convergere sulla necessità di parlare in toni più o meno “epocali” di un passaggio di fase.

Sia che lo si intenda come ipotesi di superamento della modernità, sia che lo si intenda come una sua fase tarda coincidente con l'inizio del tardo capitalismo,²³ ciò che costituisce

17 Ivi, p. 25.

18 Ivi, p. 52.

19 Ivi, p. 83.

20 Ivi, p. 96.

21 Ivi, p. 66.

22 Ivi, pp. 97-99.

23 All'interno dell'acceso dibattito tra “apocalittici e integrati” che negli anni ha interessato il postmodernismo, i più scettici hanno puntato sul fatto che molte delle caratteristiche considerate

la caratteristica principale del periodo postmoderno è il convergere dell'attenzione sulla questione spaziale. Questa va però intesa sia come esperienza eterotopica e dunque come conseguenza dell'aumento esponenziale della possibilità di comunicazione e collegamento tra individui, prodotti e informazioni,²⁴ sia come ipotesi di modellizzazione delle dinamiche contemporanee a partire dal “declino dell'affetto” del soggetto individuale.

Il cosiddetto *Spatial turn* della teoria critica contemporanea²⁵ nasce infatti a partire da queste premesse declinandosi in un doppio binario di cui mi occuperò nei paragrafi successivi guardando prima alla teoria critica nelle sue linee più generali e poi alla specificità del caso marchigiano. Il primo polo riguarderà il jamesoniano “cognitive mapping”, ossia lo spazio mentale quale modello di rappresentazione del reale (all'interno del quale ricadono anche le forme e le categorie del discorso critico); il secondo riguarderà invece lo spazio sociale o il “senso del luogo” quale significato simbolico che l'individuo e la società attribuiscono agli spazi in cui vivono e che la letteratura veicola.

“nuove”, quali «la massificazione e la spettacolarizzazione dell'esistenza, l'estetizzazione della merce, il primato del linguaggio, l'accelerazione violenta e improvvisa che modifica di continuo l'idea di spazio e di tempo e il loro rapporto» (ROMANO LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Napoli, Alfredo Guida, 2005, pp. 10-11), siano solo una “forzatura” dei limiti di fenomeni già presenti in passato. Chi ha creduto necessario individuare una netta cesura si è invece focalizzato su tutta una serie di peculiarità rintracciabili solo negli ultimissimi decenni del XX secolo, *in primis* la rivoluzione informatica.

Per una ricostruzione di quello che il dibattito ha significato in ambito italiano cfr. MONICA JANSEN, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Firenze, Franco Cesati, 2002.

24 Marc Augè ha definito quest'epoca come *surmodernità*, chiarendo che il prefisso *sur* deve essere inteso, con Freud e Althusser, secondo un'idea di abbondanza e di complicazione. Cfr: MARC AUGÈ, *Antropologia della mobilità*, Milano, Jaca Book, 2010.

25 Generalmente la data d'inizio della svolta teorica in direzione spaziale viene individuata nella pubblicazione del saggio di Edward Soja intitolato *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso Press, 1989. Diversamente dalla gran parte delle pubblicazioni catalogate col criterio di *Spatial turn*, il saggio di Soja mira però al superamento del postmodernismo. Rimando alla fine del prossimo paragrafo per un'ulteriore delucidazione in tal senso.

1.1.2 Spazi critici

I. La crisi dei territori

Nelle sue pagine sull'eterotopia Foucault nota che la periferia si era dilatata al punto di aver perso la sua specificità,²⁶ mentre Lefebvre, descrivendo i processi di produzione dello spazio sociale, osserva che la città, un tempo «culla dell'accumulazione, luogo della ricchezza, soggetto della storia, centro dello spazio storico, è scoppiata»: al suo posto si è imposto lo spazio della rete bancaria, quello dei centri di affari, delle autostrade, degli aeroporti, dei canali d'informazione. All'interno di questa dinamica Lefebvre considera però ancora centrale la posizione dallo Stato-nazione all'interno dei processi del capitalismo.²⁷ In tempi più recenti, il politologo ed esperto di relazioni internazionali Bertrand Badie, riflettendo sul ruolo della territorialità nella società contemporanea, ha notato invece come anche l'idea di Stato-nazione sia ormai entrata in crisi.

Lo spazio contemporaneo, in parte a causa del rafforzamento della componente eterotopica, in parte a causa della globalizzazione, ha quindi assistito ad un decisivo indebolimento dei suoi confini socio-politici su ogni scala portando ad una conseguente rinegoziazione del suo ruolo.

Badie ha approfondito lo studio della precarietà epistemologica di tutti i territori, in particolare di quello nazionale, osservando come la sua unità si basi su una convenzione strumentale riconducibile a forme di rappresentazione specifiche di un determinato momento storico e culturale.²⁸ Ma le esigenze che ne avevano indotto la nascita sembrano non essere più, o non essere con altrettanta forza, in grado di garantirne la sopravvivenza:

L'identità nazionale posava sul postulato dell'obbedienza prioritaria. Essa presupponeva che l'individuo accettasse nei confronti della nazione l'obbligazione di fedeltà e di obbedienza che doveva, in caso di conflitto, essere esclusiva. Lo stato-nazione, imponendosi, portava a confondere nazionalità e cittadinanza. Man mano che si democratizzava, esso faceva così dell'esercizio dei diritti del cittadino e della partecipazione alla vita politica il contrassegno di tale Sudditanza prioritaria e lo

26 TIZIANA VILLANI, *Eterotopie* in MICHEL FOUCAULT, *Spazi altri*, cit., p. 95.

27 Ivi, p. 45.

28 BERTRAND BADIE, *La fine dei territori. Saggio sul disordine internazionale e sull'utilità sociale del rispetto*, Trieste, Asterios, 1996, p. 14.

strumento della sua piena realizzazione. Ora le spinte identitarie, legate alle incertezze dello stato-nazione, alle sue difficoltà di adattamento e, soprattutto, di universalizzazione, confermano nel mondo l'indebolimento di questo modello di mobilitazione.²⁹

Ciò che Badie mette in evidenza è innanzitutto la convenzionalità di ogni spazio concepito e il suo essere connesso a contingenze storicizzabili. Se allora le relazioni globali proprie della contemporaneità hanno prodotto «una nuova logica che marginalizza e smitizza il principio di territorialità» ritenuto valido nel passato, la conclusione a cui giunge lo studioso è quella di privare il principio territoriale del ruolo «federatore del nostro ordinamento internazionale»³⁰ accettando la fine dei territori.³¹

Ai suoi occhi, infatti, anche quelle tendenze apparentemente opposte che si riscontrano nella formazione di comunità localistiche, altro non sono che l'effetto di irrequietezza dimostrata nei confronti di un sistema di modellizzazione ormai desueto:

i progressi del particolarismo, del localismo o, altrove, del confessionalismo o dell'etnismo appaiono come altrettanti modi di contestare o di sfidare l'obbedienza nazionale e in particolare di rimettere in discussione il legame costitutivo che la vincola allo stato.³²

A questa tipologia può essere ricondotto anche il caso del regionalismo³³ cui lo stesso Badie fa riferimento affermando che «lo stato-regione si sostituisce allo stato-nazione, seguendo i processi sociali verso un ordine spaziale aperto, mutevole e potenzialmente in grado di

29 Ivi, p. 201.

30 Ivi, p. 15.

31 Una posizione affine a quella di Badie è stata recentemente assunta da Sandro Mezzadra e Brett Neilson, secondo cui alla rigidità della logica territoriale può essere sostituito lo spazio di una continua negoziazione che porta a riconsiderare come cruciale il ruolo dei confini quali forme di compromesso tra la produzione di spazio e la produzione di soggettività, tra la costruzione di blocchi e la necessaria resistenza ad essi. Cfr. SANDRO MEZZADRA, BRETT NEILSON, *Confini e frontiere. La moltiplicazione del lavoro nel mondo globale*, Bologna, Il Mulino, 2013, p. 18.

32 BERTRAND BADIE, *La fine dei territori*, cit., p. 201.

33 Il concetto di regionalismo, così come quello di regionalizzazione, non devono essere intesi soltanto nella valenza attribuitagli da Badie. Soja, ad esempio, ha riconosciuto nella regione non un'occasione di un'apertura al mutevole e al nuovo quanto, all'opposto, l'opportunità di una nuova struttura di mediazione capace di conciliare locale e globale conservando anche il ruolo del potere nazionale. (EDWARD W. SOJA, *Postmodern Geographies*, cit., p. 105) Ma non è mancato ancora chi, come Jordan, ha inteso il concetto da un punto di vista esterno alla geopolitica facendone l'emblema di una condizione di marginalità (DAVID M. JORDAN, *New World Regionalism: Literature in the Americas*, Toronto, University of Toronto Press, 1994, p. 9). Per una rassegna ragionata a conferma della porosità del concetto cfr. EDWARD D. MANSFIELD, ETEL SOLINGEN, *Regionalism*, in «The Annual Reviews of Political Science», 13, 2010.

abolire anche “gli antichi” conflitti territoriali». ³⁴ Nella sua argomentazione è evidente la ricerca di una formula spaziale capace di annichilire, o quanto meno attutire, i retaggi egemonici del passato di cui la formula nazionale si fa invece necessariamente carico.

Secondo Benedict Anderson è invece riduttivo interpretare la massiccia insorgenza di piccole comunità di tipo corporativistico soltanto come l'effetto dell'indebolimento del sistema statale. ³⁵ Guardare alla contemporaneità come ad un'epoca di sola disintegrazione sarebbe del tutto fuorviante perché «dietro il linguaggio della “frammentazione” si nasconde sempre un conservatorismo panglossiano che ama immaginarsi che ogni *status quo* sia graziosamente normale». ³⁶ Accanto alla spinta disgregatrice del presente si presentano cioè, secondo Anderson, delle spinte restauratrici da parte di alcuni gruppi interessati a preservare privilegi consolidati.

In un caso come nell'altro la storia non è assente dalle considerazioni inerenti l'organizzazione dello spazio geografico. Sia che la si voglia annichilire a vantaggio di una dimensione postmodernamente concentrata sul mutevole e sul nuovo, sia che la si voglia rimpiangere attraverso atteggiamenti reazionari quando non addirittura restauratori, è infatti già evidente - e spero lo sarà ancora di più nel corso della trattazione - come la sua presenza ideologica all'interno dell'organizzazione della territorialità contemporanea giochi ancora un ruolo decisivo.

II. La crisi delle categorie critiche: il caso italiano

Se Badie ha mostrato come nell'organizzazione di un territorio ogni modellizzazione è il prodotto dell'esercizio di un potere attraverso l'imposizione di una logica implicita, nel caso delle categorie critiche di ambito letterario si incontra una questione analoga.

A partire dagli ultimi decenni del Novecento, in particolare con lo sviluppo dei *Cultural studies*, sempre maggiore evidenza hanno infatti assunto la convenzionalità e i rapporti di potere intrinseci ad ogni operazione di categorizzazione e canonizzazione. ³⁷

³⁴ BERTRAND BADIE, *La fine dei territori*, cit., p. 205.

³⁵ BENEDICT ANDERSON, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Roma, Manifestolibri, 2000, pp. 238-239.

³⁶ Ivi, pp. 237-238.

³⁷ In particolare Homi K. Bhabha nel suo saggio del 1994 intitolato *The location of culture* ha cercato di decostruire ogni precedente discorso culturale basato sull'identità o sulla nazionalità esaltando, all'opposto,

Gran parte del lavoro critico si è concentrato nel tentativo di ritrovare forme di rappresentazione che garantissero un livello teorico condiviso, capace di andare oltre lo studio caotico e casuale dei singoli casi, o sull'opposto desiderio di abbandonare del tutto ogni prospettiva totalizzante. Così, ad esempio, descrive il problema Remo Ceserani:

L'epoca che ci ha preceduto è stata caratterizzata, anche nei protagonisti delle avanguardie più radicali, da uno strenuo sforzo per imporre una visione del mondo coerente. [...] La nuova epoca in cui viviamo è caratterizzata da una tendenza esattamente opposta, ad abbandonare concezioni totalizzanti, poetiche coerenti, stili unitari e a cercare invece le operazioni di innesto e ibridazione dei modelli culturali, il meticcio delle poetiche, la mescolanza e la sovrapposizione degli stili. Questo, a mio avviso, ci costringerà [...] a costruire canoni aperti, interculturali, interlinguistici e interstilistici.³⁸

Ceserani mette in luce la debolezza delle categorie descrittive come gli stili, le poetiche, le scuole, sulla base delle quali in passato si costruiva il discorso critico. L'alto grado di ibridazione che interessa la letteratura contemporanea rende infatti quanto mai difficile appellarsi a queste o, a monte, a delle metodologie di lavoro condivise. Non solo: la crisi dei paradigmi si traduce anche sul piano del giudizio estetico e quindi della canonizzazione di opere ritenute migliori di altre.³⁹

La verifica dei poteri in ambito letterario ha riguardato tutte le categorie critiche ed estetiche generalmente considerate valide tra cui quella spaziale, basata sul presupposto che autori appartenenti ad un medesimo territorio presentino elementi comuni. Anche in questo caso il dibattito si è diviso tra chi propende per l'abbandono di ogni letteratura territoriale a vantaggio di una *Weltliteratur* (già ipotizzata da Goethe e poi da Marx ed Engels nel *Manifesto del partito comunista*⁴⁰) e chi all'opposto ritiene necessario

la dimensione più problematica e contraddittoria intrinseca all'idea di confine e di mobilità. Cfr. HOMI K. BHABHA, *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001.

38 REMO CESERANI, *Il canone del moderno: il Novecento letterario*, in UGO M. OLIVIERI, *Un canone per il terzo millennio, testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*, Milano, Pearson Italia S.p.a., 2001, pp. 210-211.

39 Cfr. PIETRO CATALDI, *La fine del canone. I poeti e il postmoderno*, «Moderna», III, 2, 2001, p. 150: «Almeno per la poesia, pare declinata la scommessa kantiana – alla cui luce prende avvio la moderna giudicabilità dell'arte – su un giudizio soggettivo che pretende riconoscibilità oggettiva; una scommessa che nasceva dalla consapevolezza di come il giudizio, sottratto dai moderni alla metafisica, consista ora in un'attribuzione di valore e non più di qualità, e nasceva dall'esigenza di stabilire un legame utile fondato tra ciò che viene pronunciato da un soggetto e ciò che risulta condivisibile da una comunità (e perfino, magari, da un'universalità)».

40 PIER PAOLO FRASSINELLI, *Globalizzazione, eurocentrismo e storia della letteratura. Franco Moretti ed Edward Said*, «Allegoria», n. 56, lug-dic 2007, p. 244.

riconoscere l'importanza delle tradizioni locali.⁴¹

Per poter analizzare più da vicino il senso dell'utilizzo della categoria spaziale in un territorio circoscritto, prima di arrivare al caso marchigiano è utile osservare ciò che è accaduto in quello italiano. Questo può essere considerato un soggetto di studio estremamente prezioso perché, avendo vissuto con grande anticipo l'esigenza di un pensarsi unitario a partire da una forte frammentazione territoriale, ha avuto modo di mettere in atto nel tempo diverse risposte alla dialettica tra micro-patrie e dimensione nazionale.

La stessa tradizione desanctisiana che ha aperto e a lungo influenzato il lavoro della critica italiana nasceva infatti dal desiderio di affrontare una questione geografica. A partire dall'esigenza di unificare la pluralità di territori e culture convergenti nella nuova Italia unita, i due volumi della *Storia della letteratura italiana (1870-1871)* cercavano di immaginare idealisticamente una comunità nazionale individuandone i principali snodi letterari. Il modello storicista viene quindi inteso quale attraversamento storico di un'idea di "spirito italiano" e su questo criterio attua la scelta degli autori canonizzati, associati a dei «veri e propri personaggi-eroi» nazionali.⁴²

Solo a partire dagli anni Venti del Novecento iniziò invece a maturare un interesse per le

41 Ad aver optato per la ricerca di uno spazio letterario globale sono stati soprattutto, in forme tra loro complementari, David Damrosch e Franco Moretti.

Il primo ha pensato allo *spazio della rappresentazione* inteso come contesto mondiale di circolazione dei testi. La letteratura mondiale viene quindi intesa come letteratura la cui circolazione ha luogo a livello mondiale grazie alla globalizzazione, alle traduzioni e ai nuovi canali virtuali. La peculiarità dell'insieme di opere che ne deriva non è quindi legata a specifici aspetti testuali quando piuttosto alla popolarità dei testi ottenuta innanzitutto nello spazio locale, soprattutto nazionale, da cui provengono, e poi a livello mondiale. L'obiettivo dell'operazione di Damrosch non consiste tanto nell'individuazione di un canone mondiale, quanto nell'osservazione delle dinamiche di circolazione e ricezione e la dialettica tra locale e globale che queste attivano. Solo in un secondo momento è poi possibile domandarsi se ci sono delle somiglianze a livello di poetica, dei collegamenti intertestuali che le collegano o parametri simili che le hanno portate ad essere definite come capolavori. Cfr. DAVID DAMROSCH, *What Is World Literature?*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2003.

Il lavoro di Moretti verte invece attorno all'idea di *opera mondo* quale opera capace di fungere da riferimento internazionale grazie alla rappresentazione di spazi e valori "sovrnazionali". Tralasciando l'effettiva discutibilità dell'idea di sovranazionalità - che di fatto non si spinge troppo oltre i confini dell'Occidente - e leggendo le caratteristiche che questo tipo di opere dovrebbero avere, si capisce presto, però, che anche in questo caso la convenzionalità intrinseca ai criteri di scelta è alta e presuppone un'idea di Occidente stabilita aprioristicamente: «questi non sono libri qualsiasi. Sono monumenti. Testi sacri: che l'Occidente moderno ha a lungo scrutato, cercandovi il proprio segreto». Testi, cioè, che hanno in qualche modo contribuito a definire l'immaginario di diversi paesi e che pertanto possono essere considerati "epiche moderne". Cfr. FRANCO MORETTI, *Opere mondo*, Einaudi, Torino, 2003.

42 EMANUELE ZINATO, *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Roma, Carocci, 2012, p. 22.

culture folkloriche locali e ad essere acquisita una consapevolezza di tipo regionale.⁴³ Un primo passo in tal senso fu compiuto da Giovanni Gentile e Giovanni Crocioni, che collaborarono all'ideazione della Riforma della scuola del 1923. Gentile attuò una prima distinzione tra un Sud filosoficamente vicino al pensiero di Vico e un Nord, al contrario, fortemente influenzato dalle culture positiviste d'oltralpe.⁴⁴ La “regione” meridionale fu scelta come «motivo originario»,⁴⁵ radice profonda della nazione da cui partire per sviluppare un senso di unità più autentico e meno meticcio.

A questi presupposti di matrice idealista si ibridò quindi la proposta avanzata da Giovanni Crocioni che, con la pubblicazione nel 1914 del saggio *Le regioni e la cultura nazionale*, cercò di dimostrare l'importanza di una più netta divisione regionale in senso politico-culturale. Il suo criterio si basò su confini «idealmente e qualche volta anche realmente, vivi nella tradizione, perché rispondenti ai caratteri fisici che non si cancellano con disposizioni arbitrarie».⁴⁶ Rifacendosi alle lezioni di Lombardo, l'argomentazione di Crocioni suggerì inoltre una reciprocità di uomo e natura anche rispetto agli effetti di quest'ultima sulla produzione culturale. Esempio è il richiamo all'aristotelica “teoria dei climi”:

Oggi, si può dire, è un fatto quasi da tutti riconosciuto, che il clima, appreso nel senso più lato, come determina la sensibilità individuale e, di conseguenza, anche la sociale, così imprime sugli abitanti di una regione il suggello regionale. Il clima, fu detto, è il gran fattore della storia.⁴⁷

Crocioni ebbe però la lungimiranza di intuire le pericolose conseguenze, di cui la storia ha poi dato atto, dell'illusione dell'opacità paventata da Lefebvre. Pertanto cercò di chiarirne i confini riconoscendone la verità relativa.⁴⁸

43 Un ruolo decisivo in questo senso deve essere attribuito all'utilizzo della cultura popolare e folklorica regionale messo in atto dal fascismo per inserirsi nel processo di rappresentazione simbolica locale. Cfr. FABIANA DIMPFLMEIER, *Vivere la regione per vivere la nazione. La valorizzazione del patrimonio locale nei sussidiari per le culture regionali degli anni Venti*, in VALERIA DEPLANO, *Costruire una nazione. Politiche, discorsi e rappresentazioni che hanno fatto l'Italia*, Verona, Ombre corte, 2013, pp. 92-106; STEFANO CAVAZZA, *Piccole patrie: feste popolari tra regione e nazione durante il fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 245.

44 ROBERTO DAINOTTO, *Place in Literature. Regions, cultures, communities*, Ithaca and London, Cornell University, 2010, pp. 140-149.

45 GIOVANNI GENTILE, *Il tramonto della cultura siciliana*, in *Opere*, vol. 45, Firenze, Le Lettere, 2004, p. 85.

46 GIOVANNI CROCIONI, *Le regioni e la cultura nazionale*, Catania, Francesco Battiato, 1914, p. 18.

47 Ivi, p. 38.

48 Il rischio intrinseco dietro ogni retorica dell'identità, dietro ogni illusione dell'opacità volta a spiegare deterministicamente il rapporto tra sangue e suolo, deve essere infatti un aspetto da tenere costantemente presente quando si lavora, come in questo caso, su questioni di spazi letterari. Se per identità di una

Ad aver cercato di sistematizzare la dialettica mutevole tra la costruzione culturale letteraria e il contesto geografico è stato invece, ad un secolo di distanza dall'opera di De Sanctis, Carlo Dionisotti.⁴⁹ *Geografia e storia della letteratura italiana*, pubblicata nel 1967, solleva un aspetto cruciale inerente qualsiasi lavoro critico che prenda a riferimento la coordinata spaziale: la reciprocità dialettica di storia e geografia nella costruzione dei processi sociali e, in particolare, il rapporto tra spazio locale e microstoria.

Il suo lavoro nasce infatti dall'esigenza di riconoscere una maggior attenzione «ai propositi e successi degli uomini nelle condizioni proprie in cui si trovarono a scrivere».⁵⁰ Un'attenzione che, come spiega nella *Premessa* al volume, è nata in tutti gli uomini della sua generazione a partire dall'eccezionale gravità delle vicende storiche attraversate: «abbiamo cercato di essere uomini, attenti a quel che è generalmente considerato patrimonio o compito dell'umanità, ma anche e anzi tutto abbiamo dovuto contendere per il piccolo spazio vitale che ci era toccato in sorte».⁵¹ Dionisotti ha posto quindi alla base del suo metodo la convinzione che per comprendere i macro-sistemi, tanto storici quanto letterari, sia necessario a monte chiedersi che cosa abbia caratterizzato l'esistenza quotidiani dei soggetti che hanno partecipato alla produzione di quei processi. Nel caso letterario, quindi, lo studioso è interessato a capire come gli scrittori «campassero, di che e per che, oltre che per scrivere, donde venissero e dove andassero».⁵² A questa domanda viene inoltre accostato l'interesse a questioni di editoria e di ricezione, alle dinamiche interne ai gruppi intellettuali, agli aneddoti e a qualunque genere di dato concreto che potesse fornire elementi utili alla comprensione delle opere.⁵³

Forte anche del suo sguardo di esule Dionisotti ha inoltre il merito di aver saputo rappresentare la storia letteraria italiana nel suo connaturato policentrismo e polimorfismo, senza cercare di forzare l'interpretazione all'interno di una linea unitaria.⁵⁴ Sebbene

persona si considera una struttura psichica stabile e imperturbabile al fluire delle circostanze, tanto l'antropologia interpretativa di Geertz, quanto lo strutturalismo di Levi-Strauss ne hanno ormai definitivamente sancito l'inesistenza dimostrandone invece, ancora una volta, la natura cangiante e convenzionale. Cfr. FRANCESCO REMOTTI, *Contro l'identità*, Roma-Bari, Laterza, 1996; FRANCESCO REMOTTI, *Noi, primitivi. Lo specchio dell'antropologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

49 Al saggio *Geografia e storia della letteratura italiana*, apparso per la prima volta in «Italian Studies», vol. VI, Cambridge, 1951, pp. 70-93, seguirono la relazione *Culture regionali e letteratura nazionale in Italia* pubblicata nel 1970 in «Lettere italiane» *Regioni e letteratura*, e il contributo al volume *I documenti. Il mondo dei dotti e le tradizioni popolari* della *Storia d'Italia* della Einaudi.

50 CARLO DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, p. 11.

51 *ibidem*

52 *Ivi*, p. 56.

53 EMANUELE ZINATO, *Le idee e le forme*, cit., p. 60.

54 MARIO POZZI, *Ricordo di Carlo Dionisotti*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», n. 177, 2000, p.

Geografia e storia della letteratura italiana si componga di nove saggi dedicati prevalentemente all'Umanesimo e al Rinascimento, l'opera deve essere considerata un riferimento imprescindibile per la gran parte dei critici che oggi cercano di ridisegnare le interconnessioni del mondo globalizzato a partire dalle singole storie territoriali che lo compongono.⁵⁵ Numerosissime sono state infatti le pubblicazioni che negli anni seguenti hanno cercato di aggiornarne, svilupparne o problematizzarne il metodo.⁵⁶

Tra questi, un recente esempio su cui vale la pena soffermarsi per attivare una rapida comparazione è stato l'*Atlante della letteratura italiana* uscito nel 2012 in tre volumi per Einaudi.

Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà nell'*Introduzione* all'opera hanno spiegato le ragioni che li hanno spinti alla costruzione dell'*Atlante* all'insegna dell'esigenza di costruire una nuova ermeneutica spaziale capace di liberare la critica dalla convenzionalità del suo tradizionale impianto storicista:

Questo *Atlante della letteratura italiana* nasce dalla consapevolezza di una crisi e dalla proposta di un metodo di lavoro. Il metodo di lavoro si fonda su un rapporto nuovo fra critica letteraria, sapere storico e sapere geografico. La crisi è quella dello storicismo – desanctisiano, crociano, gramsciano – che per un secolo e mezzo ha orientato, nel bene e nel male, gli studi letterari in Italia e che, almeno nella sua vulgata tradizionale, ha subito uno scacco irreversibile.⁵⁷

La natura divulgativa dell'opera rende inevitabilmente sommaria l'articolazione teorica del progetto. La questione sollevata è però da ricondurre ancora una volta all'ipotesi di una transizione epocale la cui faglia è individuata nel 1989 quale anno d'inizio di una crisi che, chiariscono i curatori, non interessa soltanto lo storicismo ma anche, a monte, il pensiero dialettico hegeliano nella sua pretesa sistemica.⁵⁸

42.

55 NIVA LORENZINI, *La "territorialità" della poesia*, in GIAN MARIO ANSELMI, *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, Milano, Mondadori, 2001, p. 271.

56 Cfr. ALBERTO ASOR ROSA, *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi, (1977); GINEVRA BOMPIANI, *Lo spazio narrante* (1978); CESARE SEGRE, *Fuori del mondo* (1981); CARLO PAGETTI, GIANFRANCO RUBINO, *Dimore narrate. Spazio immaginario nel romanzo contemporaneo* (1988); PAOLA CABIBBO, *Lo spazio e le sue rappresentazioni: stati, modelli, passaggi* (1993); FRANCO MORETTI, *Atlante del romanzo europeo 1800-1900* (1997); GINO RUOZZI, GIAN MARIO ANSELMI, *Luoghi della letteratura italiana* (2003); ANNA FERRARI, *Dizionario dei luoghi letterari immaginari* (2006); *Spazio e luogo. Testi e contesti della narrativa italiana tra otto e novecento*. Atti del Convegno di Padova 10-11 maggio 2005, a cura di ENZA DEL TEDESCO (2006).

57 SERGIO LUZZATTO, GABRIELE PEDULLÀ, DOMENICO SCARPA, *Atlante della letteratura italiana*, vol. 1, Torino, Einaudi, 2012, p. XV.

58 Ivi, p. XV-XVI.

Ma l'iniezione decisiva della filosofia di Hegel veniva a offrire qualcosa di assolutamente inedito: l'idea che dietro il fluire magmatico dei nomi, delle biografie, delle forme, si potesse intravedere un ordine, se non proprio un disegno superiore. Era il lento ma implacabile tic-tac della dialettica. [...] Sulle macerie della dialettica l'*Atlante della letteratura italiana* prende vita dalla volontà di superare questa *impasse*.⁵⁹

Il nuovo approccio si propone di rinunciare ad una «troppo ordinata galleria di maestri e di capolavori» dando centralità, secondo il metodo di Dionisotti, innanzitutto alle «storie umane: incontri o scontri, fughe o raduni, appuntamenti o sorprese, databili spesso con cronometrica precisione». ⁶⁰ L'esigenza di precisione “quantitativa” giustifica inoltre l'abbondante presenza nel volume di grafici, mappe e tabelle.

Ciò che però della coordinata geografica viene enfatizzato non è tanto il ruolo attivo nella costruzione dei processi storici e sociali, quanto il suo dare atto di elementi precedentemente ritenuti secondari:

a descrivere questa realtà tutt'altro che polverizzata, anzi connessa nelle maniere più imprevedibili, nessuna metafora è più efficace di quella del bosco: dove tutte le piante si stagliano nella loro individualità, ma dove – sotto terra – tutte le radici entrano segretamente in contatto. Portare alla luce le radici della letteratura italiana, non meno delle chiome e dei tronchi degli alberi, è uno degli obiettivi di quest'opera. Anche perciò gli eventi trascelti non sono necessariamente i più vistosi: al punto che molti di essi, prima d'ora, non erano mai entrati in un manuale di letteratura.⁶¹

Attraverso l'efficace immagine del bosco, già cara alla letteratura postmoderna attraverso le teorizzazioni di Umberto Eco,⁶² viene quindi messa in luce una polifonia di eventi letterari impossibili da sistematizzare, dunque restituibili solo nella loro molteplicità, accomunati da punti di contatto invisibili che possono essere scoperti solo passando in rassegna un insieme di elementi generalmente considerati secondari.

È significativo osservare come quella che in Dionisotti era una *Geografia e storia della letteratura italiana* diventi qui un *Atlante*. Sin dal titolo la storia risulta infatti fortemente indebolita da una geografia che non partecipa tanto come produttrice di senso bensì come modello di rappresentazione, come spazio mentale. Questo si nota anche più chiaramente

59 Ivi, p. XVI.

60 Ivi, p. XIX.

61 Ivi, p. XXI.

62 Cfr. UMBERTO ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 2000.

nelle ultime pagine del lavoro, inerenti la situazione contemporanea e dunque costrette a rivolgere lo sguardo verso un panorama non ancora setacciato dal filtro della storia e del canone letterario. Se il criterio è stato quello di aver dato spazio «ai piccoli eventi, solo in apparenza marginali, che per accensioni fulminee, magari attraverso un incontro (o uno scontro) improvviso, finiscono per determinare uno scarto destinato a pesare sulla storia successiva»,⁶³ nel caso della contemporaneità, non conoscendo quale sarà la storia successiva, diventa difficile discernere gli eventi marginali da quelli marginali “solo in apparenza”. L'ultima parte dell'ultimo volume affida quindi al gusto dei singoli critici la scelta dell'argomento da trattare, restituendo una pluralità di saggi privi di una consequenzialità o di un criterio unitario. Del resto, come si domanda significativamente Domenico Scarpa nel titolo di uno di quelli da lui firmati, la domanda va posta ancora più a monte: *chi sono i contemporanei?*

Per quanto riguarda l'utilizzo della categoria critica spaziale si può invece notare come dopo il 1915, e cioè con il termine della sezione intitolata *L'età della nazione*, la divisione geopolitica dei capitoli venga drasticamente meno. I primi volumi risultano divisi per poli geografici cittadini (*l'età di Padova, l'età di Avignone, l'età di Firenze*, ecc) o per categorie territoriali (come appunto *l'età della nazione*), ma la contemporaneità abbandona lo spazio per guardare invece a fenomeni socio politici: *l'età della guerra* e *l'età del benessere*. Paradossalmente è quindi anche la geografia stessa, come la storia, a risultare inadeguata a fungere da paradigma. L'unico criterio di scelta è dato quindi dalla discrezione del singolo saggista, a conferma di quell'impossibilità suggerita da Jameson di ricondurre il particolare all'universale in modi altri rispetto a quelli delle “cartografie cognitive”.

Ciò che l'*Atlante* quale esempio di un recente utilizzo critico della geografia permette di osservare è quindi il rischio, già paventato da Gramsci, di una rimozione più o meno tendenziosa della storia pregressa e di tutti i suoi rapporti egemonici.⁶⁴ L'utilizzo della spazialità come categoria critica se da un lato ha il vantaggio di mettere in luce l'importante ruolo giocato dalla quotidianità e dalla territorialità all'interno delle lotte per il potere, dall'altro presta facilmente il fianco alla deresponsabilizzazione di fronte alla storia in atto. La proposta di una “mappatura” di un contesto letterario permette infatti di compilare un ipotetico inventario aggirando la responsabilità e la vulnerabilità intrinseche all'atto di

63 SERGIO LUZZATTO, GABRIELE PEDULLÀ, DOMENICO SCARPA, *Atlante della letteratura italiana*, cit., p. XVI.

64 ROBERTO DAINOTTO, *Place in Literature, Regions, cultures, communities*, Ithaca and London, Cornell University, 2010, p. 9.

scegliere quali e perché siano gli autori da sommergere e da salvare.

Il caso dell'*Atlante* ben esemplifica, quindi, la duplicità di utilizzi della categoria spaziale in atto nella teorica critica più recente. I curatori dell'*Atlante* utilizzano la metafora del bosco per esplicitare il desiderio di utilizzare quella spaziale come metafora, modello, spazio mentale, ossia come applicazione delle mappe cognitive jamesoniane. All'interno di questa operazione allo spazio fisico e sociale non viene riconosciuto nessun valore quale produttore di senso, ma il suo ruolo è quello di rappresentare le dinamiche di una società rizomatica costituita da monadi in collegamento tra loro.⁶⁵ Gli studiosi coinvolti alludono infatti allo spazio quale sostrato fisico e simbolico comune atto a creare elementi di continuità tra tutte le opere e gli autori che lo condividono, ma ciò che viene incluso sotto questo concetto di spazio è un insieme di eventi “non visti” e non direttamente connessi alla letteratura, la cui valenza epistemologica può essere giudicata soltanto a posteriori.

Come invece il primo lavoro di Edward Soja ha cercato di mettere in luce, il recupero della spazialità ha senso solo se integrato, e non sostituito, allo storicismo. L'intento di *Postmodern Geographies* è stato infatti quello di suggerire una “triade dialettica” che integrasse il ruolo della geografia a quello della storia nella costruzione di processi sociali tenendo presente che di fronte alla geografia globale, dislocata e simultanea della realtà fisica e politica contemporanea, la temporalità della vita sociale è radicata nella contingenza spaziale tanto quanto la spazialità della vita sociale è sempre stata considerata radicata nella contingenza storica.⁶⁶

Nell'elaborazione di questa ipotesi Soja rimanda all'importanza del modello gramsciano che, come già notato da Said,⁶⁷ è da considerarsi precursore. Pur prendendo le distanze dallo storicismo, infatti, Gramsci non ha mai optato per lo “spazialismo” come modello critico.⁶⁸ La sua considerazione del contesto geografico nasce invece dall'assunzione di un punto di vista «costantemente mediato e influenzato da un senso estremamente potente della geografia»:⁶⁹ l'utilizzo di un lessico che fa riferimento a «categorie di egemonia, territorio sociale, insieme di relazioni, intellettuali, società civile e politica, classi emergenti e

65 Cfr. GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 2010.

66 EDWARD W. SOJA, *Postmodern Geographies*, cit., pp. 129-130.

67 EDWARD W. SAID, *Cultura e imperialismo: letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Roma, Gamberetti, 1998, pp. 74-76.

68 EMANUELE ZINATO, *Le idee e le forme*, cit., p. 49.

69 EDWARD SAID, *Storia, letteratura e geografia*, in EDWARD SAID, *Nel segno dell'esilio*, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 510.

tradizionali, territori, regioni, domini, blocchi sociali».⁷⁰ Analizzando più da vicino i *Quaderni dal carcere* Soja individua un'idea di coscienza rivoluzionaria radicata in una “fenomenologia della vita quotidiana” e, strettamente connesso a ciò, la prefigurazione di un sistema di economia politica su base urbana o regionale.⁷¹ Lo studio delle tradizioni della sua Sardegna consentì infatti a Gramsci di dare importanza a tutti quegli elementi della contingenza quotidiana e popolare come il rapporto tra il dialetto e la lingua nazionale, le vicende regionali e quelle locali, i caratteri “tipici” della popolazione sarda e del folklore, mettendo in atto una capillare disquisizione sulla territorialità in rapporto alle dinamiche egemoniche.⁷² Non in sostituzione alla storia, quindi, ma in integrazione ad essa.

70 Ivi, p. 519.

71 Ivi, pp. 89-90.

72 GIOVANNI MIMMO BONINELLI, *Frammenti indigesti. Temi folklorici negli scritti di Antonio Gramsci*, Roma, Carocci, 2007, p. 14.

1.1.3 Il senso del luogo

Includere lo spazio nella dialettica storicista implica la necessità, a monte, di comprendere in che modo questo venga vissuto e dunque integrato nell'immaginario. Secondariamente implica la necessità di domandarsi se tale rappresentazione costituisca un elemento di trasversalità tra diversi soggetti o se, come ipotizzato da Jameson, sia ormai impossibile liberarsi dall'autoreferenzialità di un mondo monadico.

Un aspetto fondamentale dello studio sullo spazio deve quindi consistere nell'interrogazione su quel «paradigma del radicamento» che Simone Weil aveva riconosciuto come «il bisogno più importante e più misconosciuto dell'anima umana».⁷³

Anche il politologo Badie, riflettendo sulla crisi dello Stato-nazione, ha infatti osservato che la discussione sull'organizzazione dei territori non può essere scissa dalla riflessione sul “significato” che questi assumono per chi li abita:⁷⁴

la fine dei territori non consacra l'abolizione degli spazi, che al contrario continuano, con la mondializzazione, ad essere rivalutati nella loro diversità e flessibilità. Essa non segna nemmeno la scomparsa delle frontiere che sono oggi più numerose di ieri; non cancella né i territori né la sacralizzazione della terra e della sua storia, proprio nel momento in cui la richiesta identitaria riprende tutto il suo vigore. La frattura è altrove e si colloca nell'ambito del significato.⁷⁵

Per questa ragione l'interesse di varie discipline è confluito sull'indagine fenomenologica dei luoghi, inducendo la nascita di numerosi approcci ibridi.

La stessa geografia negli anni Settanta ha inaugurato una nuova linea di ricerca che ha preso il nome di *geografia culturale*.⁷⁶ Dopo essersi occupati per decenni di spazi concepiti o percepiti, cioè di mappe o proprietà geo-fisiche dei luoghi, alcuni geografi hanno iniziato a percepire come improrogabile l'esigenza di capire in che modo quegli spazi dialogassero coi soggetti.⁷⁷ L'interesse si è rivolto a quello che è stato definito come il *senso del luogo*, ossia il significato simbolico che un determinato ambiente acquista per l'individuo attraverso

73 SIMONE WEIL, *La prima radice. Preludio ad una dichiarazione dei doveri verso l'essere umano*, Milano, Mondadori, 1990, p. 49.

74 BERTRAND BADIE, *La fine dei territori*, cit., p. 129.

75 Ivi, p. 229.

76 MARIA DE FANIS, *Geografie letterarie: il senso del luogo nell'alto Adriatico*, Roma, Meltemi, 2001, p. 36.

77 MICHAEL DEAR, *The postmodern challenge in Introduzione alla geografia postmoderna*, a cura di Claudio Minca, Padova, Cedam, 2001, p. 207.

l'appropriazione intellettuale (e culturale) dei suoi caratteri.⁷⁸

In quest'ottica la letteratura è stata riconsiderata per la sua capacità di sintomatizzare e modellizzare le nuove modalità residenziali.⁷⁹ Da un punto di vista metodologico la questione si è rivelata però piuttosto complessa, laddove quello geografico è un metodo tradizionalmente scientifico, basato sulla trattazione di dati oggettivi dal significato univoco. La rappresentazione artistica, invece, si presta difficilmente ad essere utilizzata come “dato” perché presuppone un margine di ambiguità interpretativa impossibile da conciliare col positivismo degli approcci scientifici tradizionali. Questo cortocircuito metodologico ha dunque provocato una forte messa in discussione dell'impianto degli studi geografici, così come di quelli geopolitici, producendo una sostanziale ridefinizione dell'ontologia ermeneutica della disciplina in direzione ibrida.⁸⁰ D'altra parte, un analogo ripensamento ha interessato anche tutti quegli studiosi di letteratura interessati ad interrogare i testi relativamente alle forme di rappresentazione dello spazio.

La questione, ora allargatasi ad una categoria di spazio più ampia,⁸¹ aveva già interessato l'ambito degli studi sul paesaggio. Anche in questo caso infatti si era partiti dalla necessità di distinguere tra uno spazio fisico, oggettivo, e lo spazio di cui si ha conoscenza attraverso la mediazione del soggetto e della percettività del suo corpo. Trovare un'univoca definizione del concetto di paesaggio si è dimostrata così un'impresa estremamente complessa. Come osservato nel celebre saggio di Farinelli *Storia del concetto di paesaggio*, le possibili articolazioni del problema sono infatti numerosissime.⁸² Ciò su cui però le diverse interpretazioni convergono, è l'idea di un paesaggio da intendere soprattutto come «prodotto di una costituzione da parte del soggetto, ossia di un processo storico di costituzione».⁸³ Come un fenomeno, quindi, che trova nella letteratura il suo miglior campo d'indagine. Sintomatico è, ad esempio, osservare come nel corso dei secoli sia cambiato il modo di rappresentarlo spostando lo sguardo da una prospettiva di tipo “centrale” ad un

78 MARIA DE FANIS, *Geografie letterarie*, cit., p. 39.

79 GIULIANA BENVENUTI, REMO CESERANI, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 8.

80 MARIA DE FANIS, *Geografie letterarie*, cit., p. 35.

81 GIULIO IACOLI, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008, p. 230.

82 LORENZO BAGNOLI, *Geopoetica, paesaggio e turismo letterario. "Le Grand Meaulnes" di Alain-Fournier*, in FEDERICO ITALIANO, MARCO MASTRONUNZIO (a cura di), *Geopoetiche. Studi di geografia e letteratura*, Milano, Unicopli, 2011, p. 130. Cfr. anche FRANCO ZAGARI, *Questo è paesaggio. 48 definizioni*, Roma, Mancosu, 2006.

83 MICHAEL JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, L. S. Olschki, 2005, p. 11.

punto di vista sempre più instabile e relativo.⁸⁴

A questo proposito Jakob ha spiegato che «le origini del paesaggio risalgono alle origini stessa dell'uomo, a quell'epoca preistorica in cui [...] ogni cosa acquista ora una sua collocazione in riferimento ad un qui centrale, ambito del potere di un soggetto che dà forma alla natura e la trasforma».⁸⁵ A livello letterario, ha aggiunto però lo studioso, questo concetto può essere affrontato solo a partire dall'età moderna (romantica o pre-romantica) in cui l'ambiente naturale inizia ad essere percepito come oggetto di attenzione estetica pura, libera da ogni intenzione utilitaristica.⁸⁶ Il luogo per eccellenza in cui la letteratura porta ad espressione il rapporto estetico di un soggetto con la natura è quindi la poesia, e il precursore Francesco Petrarca.⁸⁷ Nel suo studio sui luoghi del Petrarca, Nicola Longo ha messo infatti in luce l'importanza dell'aspetto simbolico che ogni riferimento ad un luogo reale ha nel discorso petrarchesco.⁸⁸

Perché il paesaggio acquisisca invece uno statuto indipendente e la parola inizi ad essere utilizzata col suo attuale significato linguistico bisognerà aspettare il XVI secolo col termine tecnico *landschap* riferito alle rappresentazioni pittoriche fiamminghe. È solo a partire da quel momento, infatti, che lo spazio perde inesorabilmente la sua dipendenza dal soggetto fino ad estraniarlo completamente. Le rappresentazioni della città moderna di *A una passante* di Baudelaire e *L'uomo della folla* di Allan Poe rappresentano il culmine di questo processo sancendo l'inizio della fase in cui lo spazio inizia ad essere colto nella sua inafferrabile relatività.

Negli ultimi anni una delle elaborazioni teoriche più fortunate tra quelle interessate allo studio del rapporto tra lo spazio relativo e letteratura è stata la *Geocritica* di Bertrand Westphal, professore di Letteratura comparata all'Università di Limoges.

Avvalendosi della collaborazione di letterati, urbanisti, geografi e sociologi il lavoro di Westphal ha come presupposto l'idea che gli studi letterari debbano uscire dall'autoconfinamento e dall'autoreferenzialità e trovare delle «applicazioni pratiche».⁸⁹

84 Cfr. GIANCARLO ALFANO, *Paesaggi, mappe, tracciati: cinque studi su letteratura e geografia*, Napoli, Liguori, 2010.

85 MICHAEL JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 15.

86 Ivi, pp. 20-25.

87 Ivi, p. 41.

88 NICOLA LONGO, *Petrarca. Geografia e letteratura: da Arezzo ad Arquà, da Parigi a Praga, passando per Roma*, Roma, Salerno, 2007, p. 16.

89 BERTRAND WESTPHAL, *Oltre la torre d'avorio. Genesi della Geocritica*, in ROBERTO BARONTI MARCHIÒ, *Lezioni di dottorato 2007*, Santa Maria Capua Vetere (CE), Edizioni Spartaco, 2009.

L'interesse conoscitivo di questa équipe di studiosi è quindi dichiaratamente volto all'acquisizione di consapevolezza spaziali estese non solo alla questione del paesaggio ma ad una spazialità più estesa nonché spendibile in altri settori quali quelli del turismo e dell'economia.

Metodologicamente l'approccio mira a «ridefinire uno spazio a partire proprio dalla pluralità e dalla multi focalizzazione degli sguardi che ad esso si rivolgono»,⁹⁰ incrociando i risultati secondo un sistema sostanzialmente statistico. I lavori passati in rassegna, spiega Westphal, non devono essere di natura esclusivamente letteraria; che si tratti di opere d'arte è però un aspetto essenziale poiché queste, non presupponendo alcuna pretesa di oggettività, possiedono una capacità di captare le relazioni occulte del reale assai maggiore rispetto alle altre discipline come ad esempio la filosofia:

La rappresentazione artistica ci insegna qualcosa del mondo, e rappresenta probabilmente il più onesto di tutti i tentativi di cogliere il reale, in quanto evita di porre la propria oggettività, la propria realtà e la propria ricerca della verità come principi indiscriminati.⁹¹

Chiarite queste premesse Westphal colloca il suo lavoro all'interno dell'orizzonte postmoderno spiegando che il ruolo delle rappresentazioni nei confronti dello spazio deve essere considerato coincidente con la sua produzione stessa: postulando che «lo spazio umano corrisponde alla somma versatile delle sue rappresentazioni»,⁹² la finzione diviene qui un carattere non solo costitutivo ma addirittura fondativo.

Nell'approccio geocritico il reale viene cioè «decanonizzato, (ri)aperto sulla narrativa»,⁹³ secondo quelle stesse dinamiche che Lefebvre avrebbe descritto nei termini di un'illusione della trasparenza:

Piuttosto che considerare non “reali” le rappresentazioni spaziali o spazio-temporali, si riterrà che tutte queste rappresentazioni, letterarie, iconiche o quant'altro, si riferiscano a un inteso reale, che, nella sua estrema estensione e attraverso di essa, subisce un indebolimento ontologico.⁹⁴

L'indebolimento ontologico dello spazio è secondo Westphal un effetto della pluralità di

90 BERTRAND WESTPHAL, *Geocritica. Reale finzione spazio*, Roma, Armando, 2009, p. 163.

91 Ivi, p. 181.

92 Ivi, p. 167.

93 Ivi, p. 129.

94 Ivi, p. 57.

sguardi che lo costituiscono e che sono a loro volta stratificati lungo la linea temporale. L'obiettivo della Geocritica non consiste quindi soltanto nel lavorare sincronicamente su uno spazio presente a partire dagli sguardi endogeni, esogeni o allogeni ad esso rivolti, ma anche nel tentativo di ricostruirne l'“archeologia stratigrafica”.⁹⁵

Pur muovendo dall'interesse per uno spazio specifico il lavoro di Westphal, riconoscendo realtà solo allo spazio soggettivo, tende però ad annichilire quello empirico, trascurando il suo effetto in tutte le situazioni in cui la rappresentazione dei luoghi è assente o, piuttosto, silente.⁹⁶ Gli studi condotti sul mondo antico, in cui il concetto di paesaggio è ancora mancante a livello tematico, hanno invece dimostrato che la raffigurazione della natura data dalle testimonianze letterarie permette ugualmente di definire il rapporto di quella civiltà col mondo esterno. L'importante, spiegano gli studiosi, è non limitarsi all'analisi dell'*ekfrasis* paesaggistica e degli elementi prettamente descrittivi ma affiancare ad essi anche aspetti più ampi e di differente natura come le nozioni storiche, i riferimenti al mito, gli elementi non reali: «questi elementi, presentati talora all'interno di paragoni o in forma di metafora, sono funzionali allo scopo che l'autore si prefissa e, generalmente, hanno a che vedere con la capacità di vivacizzare il discorso, stimolando l'immaginazione del lettore/ascoltatore a formarsi un quadro il più possibile vivido del luogo in questione». ⁹⁷ Si tratterebbe, quindi, di un'idea di paesaggio come componente intrinseca all'esistenza di qualunque essere umano e dunque pertinente anche alla scrittura di quegli autori che non lo chiamano in causa direttamente.

L'approccio critico che ha invece cercato di lavorare specificatamente in questa direzione è quello della *Geopoetica*, inaugurata dal poeta e saggista scozzese Kenneth White⁹⁸ e successivamente sviluppata da Federico Italiano.⁹⁹

Questa disciplina, ibridando le intuizioni di Bachelard, Genette e Lotman, pone infatti l'attenzione non tanto sullo spazio quanto sul testo poetico e sull'“intelligenza territoriale”, che soggiace ad esso. Il presupposto teorico consiste in un'idea di letteratura come «sistema

95 Ivi, p. 179.

96 SALVATORE RITROVATO, *Dentro il paesaggio. Poeti e natura*, Milano, Archinto, 2006, p. 23.

97 ROBERTO MANDILE, *Lo spazio del paesaggio. Concezioni e rappresentazioni della natura nella poesia latina (I sec. a.C.-I sec. d. C.)*, «Acme», LXIII, III, set-dic 2010, p. 9.

98 GIULIO IACOLI, *Poesia del crinale*, in *Geopoetiche. Studi di geografia e letteratura*, a cura di Federico Italiano e Marco Mastronunzio, Unicopli, Milano, 2011, p. 104.; cfr: KENNETH WHITE, *Le plateau de l'Albatros. Introduction a la geopoetique*, Paris, Grasset, 1994, p. 38.

99 Cfr. FEDERICO ITALIANO, *Tra miele e pietra. Aspetti di Geopoetica in Montale e Celan*, Milano, Mimesis, 2009.

secondario di modellizzazione» che al suo interno «progetta e realizza una visione specifica del mondo» simulando la spazialità concreta e riflettendo in essa il rapporto dell'uomo col mondo.¹⁰⁰

Un ruolo fondamentale viene riservato allo studio filologico di testi in cui ha sede la modellizzazione. Italiano si concentra sul carattere metrico, sintattico e fonoprosodico al fine di cogliere anche nella poetica “implicita” di un autore¹⁰¹ e cioè, anche nell'apparente *silenzio di paesaggio*,¹⁰² l'espressione di un intimo rapporto con gli spazi.

Con geopoetica di un autore, romanziere o poeta che sia, intendiamo dunque la sua intelligenza territoriale, la sua facoltà, immaginifica e poetica, di elaborazione e costruzione del mondo, la sua peculiare individuazione e rappresentazione del nesso, della relazione uomo-Terra.¹⁰³

Diversamente dalla Geocritica, la Geopoetica si propone quindi di non considerare lo spazio rappresentato come fondativo ma di tenerne in considerazione anche i referenti geosistemici, ossia lo spazio fisico di riferimento. Ciò che questo approccio trascura è però l'influenza del contesto sociale sulla poesia e dunque l'affiancamento al lavoro d'indagine filologica di uno studio materialistico sulle condizioni da cui quella poesia nasce.

Chi infine ha cercato di tenere viva la dialettica tra spazio *percepito*, *concepito* e *vissuto* è stato Franco Moretti. Il metodo con cui ha costruito il suo *Atlante del romanzo europeo 1800-1900* è basato infatti sulla costruzione di carte geografiche atte a rappresentare da un lato lo spazio fisico a cui la letteratura fa riferimento e dall'altro lo spazio semiotico e retorico attraverso il quale viene data forma a quella natura. Moretti considera l'individuazione del rapporto di modellizzazione tra testo e contesto come un momento iniziale dell'analisi che conduca infine ad interrogarsi sulle ragioni alla base delle scelte spaziali dei singoli testi e dunque sul tipo di immaginario che li produce.¹⁰⁴

quando il romanzo storico si diffonde dalla Gran Bretagna attraverso l'Europa e il mondo, l'intreccio rimane costante (e “britannico”) - mentre i personaggi cambiano (e diventano “locali”). Si spiega così, per un verso la solidità dell'egemonia simbolica (a diffondersi per il globo è una forma costante); per l'altro, la sua flessibilità (i dettagli locali, variabili, “avvicinano” la forma dell'esperienza vissuta di questo o di quel

100Ivi, pp. 68-74.

101LUCIANO ANCESCHI, *Gli specchi della poesia*, Torino, Einaudi, 1989, p. 38.

102SALVATORE RITROVATO, *Dentro il paesaggio*, cit., p. 23.

103 FEDERICO ITALIANO, *Tra miele e pietra*, cit., p. 27.

104FRANCO MORETTI, *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997, p. 74.

paese).¹⁰⁵

L'immaginazione geografica presente nelle opere letterarie è quindi per Moretti inscindibile dalla struttura dell'industria culturale con cui dialoga, nonché, conseguentemente, muta nel tempo in rapporto alla rinegoziazione della situazione storica. Il limite del lavoro, in questo caso, può essere individuato in un'eccessiva subordinazione dello spazio sul tempo. Il primo viene infatti considerato una «*costrizione* dello sviluppo storico» e non, come auspicato da Soja, un paritario elemento della dialettica materialista spazialità-storicità-socialità.¹⁰⁶

¹⁰⁵Ivi, p. 198.

¹⁰⁶EDWARD W. SOJA, *Postmodern Geographies*, cit., pp. 129-130.

1.2 Il caso marchigiano

1.2.1 *Volubilis velut rota et labilis ut anguilla*: criteri antologici

Nel XIV secolo, il cardinale Egidio d'Albornoz, rendicontando alla curia romana ciò che aveva visto nelle Marche parlò di un territorio *volubilis velut rota et labilis ut anguilla*, volubile come la ruota della fortuna e inafferrabile come un'anguilla.¹ Ad una morfologia piuttosto composita, che dal crinale appenninico degrada progressivamente verso il mare conciliando nell'insieme geologie molto diverse, la regione vede infatti corrispondere un tessuto sociale profondamente discontinuo, difficile da sintetizzare in espressioni totalizzanti. Alla base di questa apparenza sta un secolare processo di frammentazione che affonda le sue radici tanto nella lunga oppressione da parte del governo pontificio e poi sabauda, quanto nell'effettiva mancanza di unità amministrative consolidate e di un capoluogo polarizzante. Per secoli l'organizzazione del territorio si quindi è basata su rapporti feudali che ogni nucleo territoriale ha gestito singolarmente.² Prova ne è il panorama linguistico, in cui per tracciare una classificazione minima che non tenga presente delle zone miste è necessario pensare ad almeno tre sistemi principali: quello gallo-italico a Nord (tra cui sono annoverabili il dialetto pesarese-fanese-urbinate o il senigallese o l'isola linguistica di Pergola), quello mediano al Centro (tra cui il particolare l'anconitano, l'osimano, lo jesino, il fabrianese), e quello meridionale al Sud (di cui fanno parte il dialetto ascolano, il sanbenedettese, il ripano e altri).³

Se è vero che il ritratto di una simile pluralità potrebbe interessare la storia di molte regioni italiane, la peculiarità della regione Marche consiste nel non essere mai riuscita, negli anni, a superare il polimorfismo:⁴

¹ ALFIO ALBANI, *Abitare il confine*, in *Introduzione alla letteratura delle Marche*, a cura di Alfio Albani, Massimo Fabrizi, Costanza Geddes, Salvatore Ritrovato, Elisabetta Pigliapoco, Ancona, Il lavoro editoriale, 2005, p. 7.

² DIANA BORJA, *Conversazione con Giorgio Mangani*, in *Fare le Marche. L'identità regionale fra tradizione e progetto*, Ancona, Il lavoro editoriale, 1998, p. 99.

³ Cfr. GIOVAN BATTISTA PELLEGRINI, *Carta dei Dialetti d'Italia*, Pisa, Pacini, 1977; SANZIO BALDUCCI, *I dialetti*, in *La Provincia di Ancona - Storia di un territorio*, a cura di Sergio Anselmi, Roma-Bari, Laterza, 1987.

⁴ DIANA BORJA, *Conversazione con Giorgio Mangani*, cit., p. 99.

alcune aree del paese sono state capaci di creare un paradigma identitario, per quanto a maglie larghe, capace cioè di lasciare spazio alle differenze che sono il portato di una tradizione, la quale funziona da collante comunitario. [...] Quel che è mancato alle Marche è stato proprio questo paradigma comunitario.⁵

Alla frammentazione interna la regione ha visto corrispondere, inoltre, un forte livello di dispersione dei suoi abitanti.⁶ Fino agli anni Settanta del Novecento, infatti, vivere nelle Marche significava andare incontro a condizioni economiche estremamente difficoltose e ad una doppia marginalizzazione: la perifericità rispetto al contesto nazionale da un lato e la povertà dialogica interna alla regione dall'altro.

Come ha osservato Alfio Albani nella sua *Introduzione alla letteratura delle Marche*, non si può comprendere ciò che è accaduto “dentro” la regione senza guardare contemporaneamente a ciò che se ne è detto da “fuori”: parlare della cultura marchigiana, e studiare in essa lo spazio rappresentato, deve cioè significare il dare peso alle voci di tutti coloro che l'hanno vissuta “da lontano” tanto quanto il tenere in considerazione, in chi è rimasto, il senso di un costante sguardo verso l'altrove, di un desiderio di evasione o, leopardianamente, un continuo anelito al superamento della siepe.⁷

La permeabilità dei confini interni ed esterni del territorio e le ripercussioni di questa a livello tanto geopolitico quanto fenomenologico è stata, non a caso, il principale punto di convergenza tra tutti coloro che hanno provato a studiarne la composizione.

Il primo tentativo di compilazione di un'antologia risale al 1957, quando Plinio Acquabona pubblicò un volume intitolato *Dieci condizioni poetiche* in cui raccolse testi di dieci poeti marchigiani attivi in quegli anni tra cui se stesso. Forte è la caratura affettiva delle parole di Acquabona, che nella sua breve introduzione al testo scelse deliberatamente di non «indugiare intorno alle care fisionomie» degli autori proposti mirando piuttosto a restituire un'*istantanea* di «un gruppo d'irrequieti e d'erranti».⁸ Ciononostante, la sua voce critica parla spesso al plurale facendo leva su un forte senso di appartenenza e riferendosi agli autori della regione come ad un nucleo unitario. Ad unirli è la condivisione dello stesso “orizzonte” e una forte amicizia: elementi che evocano un'affinità di temperamento dettata dallo spazio fisico molto simile a quella teorizzata da Crocioni.

⁵ Ivi, pp. 99-100.

⁶ COSTANZA GEDDES, *L'Ottocento in Introduzione alla letteratura delle Marche*, cit., p. 77.

⁷ ALFIO ALBANI, *Abitare il confine*, cit., pp. 7-8.

⁸ PLINIO ACQUABONA, *Dieci condizioni poetiche*, Ancona, Bucciarelli, 1965, pp. I-II.

Il nostro temperamento schivo a ogni facile apertura, se non proprio rude, mi sembra che sia stato la salvaguardia dal pericolo d'ogni dispersione [...] L'orizzonte lo portiamo dentro, come il segno del distacco al quale dobbiamo pervenire. [...] Tra noi, non la relazione consona a una convivenza normale, abitudinaria: bensì un andare e venire simile all'impeto d'improvvisi mareggiate; e dopo, la bonaccia di quasi inspiegabili silenzi. Tuttavia, un continuo convergere verso il punto fermo dell'amicizia, che è il centro nevralgico dell'esistenza.⁹

Oltre ad aver effettivamente fotografato un momento di poesia marchigiana per lui significativo, il merito del lavoro di Acquabona fu quello di aver sollevato la questione dell'identità poetica regionale, il suo rapporto con la specificità geografica e i suoi limiti concettuali.

Sulla scia delle sue osservazioni pochi più tardi Carlo Bo pubblicò nella rivista «L'approdo Letterario» un articolo intitolato *Le marche e la cultura*. L'approccio di Carlo Bo alla letteratura marchigiana, diversamente da quello del predecessore, pone il suo presupposto nel contesto sociale più che nello spazio fisico. La caratteristica principale del territorio marchigiano viene rintracciata in una grande ricchezza di nuclei culturali indipendenti privi di un unico centro, rivista o casa editrice di riferimento.

Non ci sono giornali [...] non riviste che non siano puramente accademiche, ci sono scrittori che vivono coi piedi nelle Marche e il cuore altrove, attenti al primo richiamo che venga da Roma o da Milano, ci sono soprattutto molti giovani perduti nelle piccole città, nei paesi, gonfi d'amore e di passione per le cose della letteratura ma non fanno mai gruppo, sono costretti a lasciar calare la loro storia su un fondo di inerzia e di buio. La cultura viene dilaniata fra questa massa di aspirazioni generose e un terreno irraggiungibile di comprensione e di collaborazione.¹⁰

L'attenzione posta alla mancanza di coesione interna e alla perifericità culturale della regione permisero a Carlo Bo di intuire anche il senso profondo della lacerazione, comune a molti abitanti della regione e in quegli anni ancora di scottante priorità, tra il restare nel “buio” della provincia a coltivare solipsisticamente la propria passione letteraria o, all'opposto, lo scegliere di partire verso territori culturalmente ed economicamente più stimolanti. Ciononostante, se per Acquabona il sentirsi parte di uno stesso paesaggio poteva garantire la presenza di una “marchigianità” ontologica attorno alla quale pensarsi comunità, per Carlo Bo le condizioni sociali del territorio, sebbene accomunate da una medesima incapacità di comprensione reciproca e collaborazione, risultano tali da negare

⁹ *ibidem*

¹⁰ CARLO BO, *Le Marche e la cultura*, «L'Approdo letterario», n. 14-15, apr-set 1961.

ogni prospettiva regionalista. Non solo: estrema è la difficoltà riscontrata anche da chi provi semplicemente ad ordinare il caos disegnandone possibili mappe.

A ribadire tale disomogeneità, mettendola però in relazione allo scollamento da questa prodotto rispetto al discorso culturale nazionale, fu invece l'antologia di Binni e Sapegno pubblicata nel 1965 col titolo *Storia letteraria delle regioni d'Italia*. Come si evince dal titolo, diversamente dalle precedenti questa ricerca non si interessò soltanto al caso delle Marche ma nacque al fine «offrire una serie omogenea di sintetici profili di storia letteraria delle regioni d'Italia, quale fino ad oggi non era stata tentata».¹¹ Tutte le regioni vennero presentate con un approccio analitico volto a mettere in luce come le tradizioni culturali locali fossero in «rapporto dialettico con le vicende della vita letteraria nazionale».¹² L'interesse effettivo di Binni e Sapegno era dunque di matrice storicista e risiedeva, ancor prima che nella conoscenza delle specificità regionali, nel modo in cui queste, o i singoli autori ad esse appartenenti, avessero contribuito alla costruzione della storia letteraria d'Italia.

Il capitolo sulle Marche muove dalla premessa di trovarsi davanti ad un territorio che è «niente più che una ripartizione geografia e amministrativa, per nulla caratterizzata da una comunità di vicende storiche e culturali»¹³ e pertanto impossibile da spiegare attraverso una rete di rapporti; gli studiosi, nella presentazione della sezione sulle Marche, paiono addirittura mortificati nei confronti dei propri lettori per non essere riusciti a proporre niente più di un panorama «slegato e frammentario, ridotto a mero repertorio di notizie».¹⁴ Dai primi documenti in volgare, come la *Carta Fabrianense* e la *Carta Picena* del XII secolo, fino ai narratori coevi alla scrittura del volume come Libero Bigiaretti, Luigi Bartolini o Paolo Volponi, l'unico apprezzamento va alla letteratura marchigiana del Cinquecento e poi, ovviamente, al caso isolato di Giacomo Leopardi.

Nello stesso anno in cui uscì l'antologia di Binni e Sapegno, venne però pubblicata anche un'altra antologia su base regionale, *Poeti marchigiani del '900*. Il curatore di questo lavoro, Carlo Antognini, deve essere considerato una figura decisiva all'interno del percorso culturale marchigiano per la grande incisività e perseveranza con cui ha lavorato su più fronti (editoriale, critico, storiografico) per la crescita della regione. In poco tempo a questo

¹¹ WALTER BINNI, NATALINO SAPEGNO, *Storia letteraria delle regioni d'Italia*, Sadea-Sansoni, Firenze, 1968, p. 11.

¹² Ivi, p. 12.

¹³ Ivi, p. 433.

¹⁴ *ibidem*

lavoro Antognini affiancò infatti anche una seconda antologia intitolata *Scrittori marchigiani del Novecento*¹⁵ e l'organizzazione della mostra *Marche Arte '74* che vide esposte, nelle sale del Palazzo Planeti-Tesei di Jesi, le più importanti opere pittoriche del Novecento marchigiano (tra cui De Cardis, Bartolini, Licini, Scipione, Mannucci, Cagli, Fazzini, De Vita, Trubbiani). Scrive Massimo Raffaelli che:

la storia letteraria regionale può essere, anzi dev'essere, scandita fra un prima e un dopo Antognini: vale a dire fra un deserto e il germe di una piccola *polis*; fra un sottobosco provinciale (dove asfissiare o evadere) e un luogo intramato da percorsi ormai riconoscibili, autonomi; fra la diaspora degli artigiani (è stato argutamente detto) e la teoria della residenza.¹⁶

Premesso il dato ormai assodato della frammentazione territoriale, il presupposto da cui muove il lavoro di Antognini è la necessità di un paradigma comunitario non tanto da trovare quanto da costruire *ex novo*. Antognini riconosce quindi al lavoro culturale il compito di «riunire le *isole culturali*»¹⁷ per interrompere quegli effetti in termini di emigrazione e provincialismo che l'assenza di una ricerca del genere continuava a provocare.

Poeti marchigiani del '900 si sofferma in particolare su ventitré autori attivi nel territorio nel corso del XX secolo, di cui vengono forniti un breve profilo biografico e una scelta di testi non accompagnati da un ulteriore commento critico da parte dell'antologista. Nelle parole di apertura del volume Antognini dimostra indirettamente di accogliere le premesse del lavoro di Acquabona con una significativa integrazione: quella che per il primo era una diretta consonanza tra paesaggio e poesia, diventa qui un sistema più complesso che inserisce, tra lo spazio fisico e l'immaginario dei suoi abitanti, la mediazione dell'industria culturale. È quindi nella commistione di questi tre livelli che secondo Antognini si definisce il criterio di spazialità regionale alla luce del quale aprirsi al confronto con territori altri. La sua *Introduzione* descrive

un popolo che la pratica quotidiana del mare e dei campi ha reso taciturno, appartato, schivo alle facili aperture, e tuttavia più incline alla malinconia che alla tristezza, più alla meditazione che all'angoscia. [...] ma questi sono appunto i meriti, altri direbbe le carte

¹⁵ CARLO ANTOGNINI, *Scrittori marchigiani del Novecento*, 2 voll. Ancona, Bagaloni, 1971.

¹⁶ MASSIMO RAFFAELLI, *Questa siepe. Scrittori nelle Marche*, Ancona, Il lavoro editoriale, 2000, p. 14.

¹⁷ WALTER BINNI, NATALINO SAPEGNO, *Premessa a Storia letteraria delle regioni d'Italia*, Sadea-Sansoni, Firenze, 1968, p. 9.

in regola, per uscire dalla provincia e allineare sul tavolo del futuro i risultati di una concreta esperienza.¹⁸

Altresì, il critico sembra rendersi conto che l'arbitrarietà di tale concettualizzazione non avrebbe potuto essere il solo biglietto da visita con cui «varcare i confini geografici ed effettivi della regione».¹⁹ Nella compilazione dell'antologia il disegno di un'identità regionale riconducibile ad un genere poetico viene quindi considerata un elemento secondario, mentre la priorità viene riservata all'aspetto qualitativo dei testi: per ogni autore viene fornito un quadro d'analisi autosufficiente, capace di legittimare tanto la bontà del percorso poetico individuale quanto la significatività della relazione tra questo e una più generale condizione esistenziale. Il risultato è il tracciarsi di un rapporto dialettico tra *intensità espressiva e documentale*:

Ho cercato, infatti, di rappresentare ogni poeta nei suoi momenti migliori; e per questo, in alcuni casi, ho rinunciato alle scoperte e agli inediti, preferendo, invece, ripubblicare poesie sulle quali era concorde il giudizio critico positivo; non ho trascurato neppure certi versi che meglio potevano dare il senso di una particolare condizione di vita, magari indipendentemente dal puro risultato poetico.²⁰

Antognini si dimostra quindi perfettamente consapevole che il suo lavoro è soggetto ad una doppia arbitrarietà: la scelta degli autori (e dei testi) da un lato, e la creazione di un paradigmatico “carattere geografico” in base al quale farli incontrare dall'altro.²¹ Egli stesso afferma infatti che qualunque gesto critico, o operazione antologica, è «per definizione un'impresa arbitraria»²² in cui, si spera, la capacità euristica possa dimostrarsi in grado di prevalere sul resto.

Come si può evincere da questo breve *excursus* di riflessioni sulla “marchigianità” il bisogno di costruire un senso di appartenenza ad una comunità e la rivendicazione delle specificità ad essa interne sono stati sin dall'inizio i poli attraverso i quali si è costituito il percorso culturale della regione. Sin dalle prime pubblicazioni sulla poesia marchigiana emerge infatti una divergenza di posizioni tra chi, come Plinio Acquabona o Carlo Antognini, pur con le necessarie precauzioni metodologiche cercò di costruire un

¹⁸ CARLO ANTOGNINI, *Introduzione a Poeti marchigiani del Novecento*, Ancona, Bucciarelli, 1965, p. 11.

¹⁹ *ibidem*

²⁰ *Ivi*, p. 10.

²¹ *Ivi*, p. 11.

²² *ibidem*

paradigma territoriale a partire dallo spazio *percepito e/o vissuto* e chi, come Bo, Binni-Sapegno, o Rosa Berti Sabbieti nel suo *Poeti delle Marche*,²³ si focalizzò invece sull'inconciliabilità dei frammenti marchigiani e sulla loro sistematica irriducibilità. Seppure l'utilizzo delle Marche come categoria critica si dimostrava difficoltoso, il quantitativo di tentativi in questa direzione dimostra però che il problema era sentito con grande forza. Un'ulteriore conferma emerge da quello che, nei testi e negli studi teorici coevi, risultò essere l'effettivo interessamento ai luoghi condiviso da varie sensibilità artistiche e intellettuali.

Dopo il *boom* di ricerche iniziali, la situazione si fermò però in un punto di stallo. Tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Ottanta si creò infatti un momento di vuoto antologico. L'unica eccezione fu la pubblicazione del volume *Marche: poeti d'oggi* a cura di Alfredo Luzi e Raffaello Ventola di cui parlerò meglio nel paragrafo successivo perché, pur contenendo una selezione di voci marchigiane, non nacque come lavoro antologico ma come trascrizione sul supporto cartaceo di alcune puntate radiofoniche dedicate alla poesia.

È quindi solo nel 1981, a più di dieci anni di distanza dal lavoro di Antognini, che viene data alle stampe una nuova antologia regionale a cura di Guido Garufi e Remo Pagnanelli. *Poeti delle marche*, a differenza dei precedenti lavori, non è mossa da un interesse compilativo sulla storia letteraria della regione attraverso le sue principali voci poetiche, ma nasce nelle vesti di un osservatorio sulla contemporaneità più stringente: gli autori selezionati sono infatti rigorosamente *under 40*. La prima categoria critica che ne definisce la trasversalità è quindi quella biografica, strettamente legata alla comune caratteristica dell'essere voci ancora in divenire, molte delle quali con solo una o due raccolte in attivo. Anche in questo caso la premessa dei curatori attesta la divergenza dei contributi che «pur avendo delle caratteristiche comuni [...] non si definiscono dentro una linea di tendenza, ma anzi ciascuno di essi rivendica la propria autonomia»²⁴.

Non mancano però alcune ipotesi interpretative sul senso della “marchigianità”. Il primo elemento ad essere preso in considerazione è quello della cosiddetta “funzione provincia” che in un modo o nell'altro è, per i poeti attivi in quegli anni, un elemento caratterizzante lo spazio sociale condiviso. Una provincialità che si rivela bifronte,

²³ ROSA BERTI SABBIIETI, *Poeti delle Marche*, Bologna, Cappelli, 1968.

²⁴ GUIDO GARUFI, REMO PAGNANELLI, *Introduzione a Poeti delle Marche*, Forlì, Forum/Quinta Generazione, 1981, p. 5.

riconducendosi sia al ruolo secondario rivestito dalla regione all'interno dell'economia nazionale e dei suoi nuclei di controllo editoriale e linguistico, sia all'atteggiamento stesso dei suoi abitanti caratterizzato da un mancato interesse ad entrare a far parte del discorso letterario. Prova ne sono, ad esempio, il fatto che «l'intera stagione della neoavanguardia è passata inosservata, ed anzi risulta completamente dimenticata»²⁵ o che non c'è mai stato un tentativo di costruire programmi o scuole che definissero un'«identità tra regione e intenzione poetica».²⁶

Le “tendenze” regionali possono quindi essere individuate solo a posteriori. Tra queste, Garufi e Pagnanelli sembrano prediligere la linea di Carlo Bo all'insegna di un comune «pensare classicamente» che significa soprattutto il calarsi nella ciclicità dell'esistenza, nell'isciversi nei ritmi della natura annichilendo la progressione temporale all'interno di un unico momento intimo, privato, dimesso, e cioè, appunto, ontologicamente periferico. La poesia dei marchigiani viene quindi ricondotta dagli studiosi alla «lenta, dissimulata ma sicura “rivoluzione” dei poeti dell'area protonovecentesca» che li porta, seppure ciascuno in modo diverso, ad una comune concezione della scrittura come *esistenzialità*: come spazio, cioè, in cui far convergere storia e vita privata.²⁷

Dal punto di vista metodologico, infine, il lavoro di Garufi e Pagnanelli ha cercato di proseguire il percorso tracciato da Antognini adottando la strada della negoziazione tra il rispetto del particolare e il bisogno di una sistematicità di generale. L'idea di base è quella che «il più delle volte è il contesto e gli immediati dintorni che determinano la scrittura, pur nella interazione dialettica di autonomia ed eteronomia»²⁸ e che sia quindi legittimo compiere un'operazione critica che concili lo studio sui testi e l'indagine del contesto in cui si muovono. L'agnizione di tipologie geografiche e letterarie di Garufi e Pagnanelli, in un modo relativamente vicino a quello della critica tematica,²⁹ nasce dunque dal desiderio di utilizzare la letteratura per guardare anche fuori da essa, per tracciare un panorama complessivo a cui mettere in relazione ogni singola situazione. Nella parzialità che sta alla base di questo tipo di scelta, concludono, «il critico riconquista, al di là delle personali propensioni, il suo ruolo di mediatore (Hauser) tra opera e pubblico».³⁰

²⁵ Ivi, p. 9.

²⁶ Ivi, p. 6.

²⁷ Ivi, p. 7.

²⁸ Ivi, p. 6.

²⁹ ALESSANDRO VITI, *Tema*, Napoli, Guida, 2011, p. 152.

³⁰ GUIDO GARUFI, REMO PAGNANELLI, *Introduzione a Poeti delle Marche*, cit., p. 5.

Quando nel 1982 Luigi Martellini pubblica l'antologia dal titolo *La poesia delle Marche*, decide invece di provare a seguire un percorso diverso dai precedenti spostando la domanda sulla “marchigianità” dalla geografia alla storia. Anziché pensare allo spazio fisico come matrice di quello rappresentato, lo studioso riflette sugli effetti del passato condiviso dagli abitanti di uno stesso territorio.

Pensando in particolare al passato letterario e ad un antenato comune come Giacomo Leopardi, Martellini si domanda in che modo possa essere considerato un punto di convergenza tra le diverse anime poetiche della regione. Il paesaggio di Recanati e la figura di Leopardi vengono riconosciuti come riferimenti archetipici della poesia marchigiana e a partire da questi ne viene spiegata la postura contemplativa, segnata dall'isolamento e dall'angoscia. Leopardi viene quindi assunto come riferimento “interiore”,³¹ maestro di una poesia portatrice di uno spirito rivoluzionario che fa della pagina lo spazio privilegiato di un riscatto individuale e sociale.

La domanda sull'influenza di Leopardi nella poesia marchigiana successiva costituisce un passaggio interessante quanto però di difficile decifrazione. La sua figura è infatti parte dell'orizzonte di riferimento di ogni poeta italiano, marchigiano e non. Diventa quindi complesso argomentare una distinzione, come quella suggerita da Martellini, tra i poeti per i quali Leopardi è un maestro, e i poeti marchigiani per i quali è anche un fratello maggiore: «Leopardi, proprio perché marchigiano, non è un monumento nazionale è il vate glorioso che tutti vorrebbero, ma una sorta di fratello, di compagno di strada, vicinissimo perché disperato, con le stesse ansie».³²

Chi ha provato a percorrere un'ipotesi interpretativa di questo genere con grande perizia è stato Remo Pagnanelli in un saggio dal titolo *Leopardi e la recente poesia marchigiana. La nozione di natura*. La riflessione di Pagnanelli ha posto al centro il rapporto tra Natura e Poesia in relazione alla dimensione civile della scrittura di Leopardi. Una dimensione civile che, spiega, nasce proprio da una concezione della parola, del *logos*, come «essenza e evidenziazione di ogni collettività».³³ La poesia diventa cioè un'occasione, per l'uomo, di ritrovare la Natura e la condizione “paradisiaca” che la caratterizza liberandosi invece dal giogo razionale della Cultura, intesa come Legge e interdizione.

³¹ LUIGI MARTELLINI, *La poesia delle Marche*, Forlì, Forum, 1982, p. 11.

³² Ivi, p. 16.

³³ REMO PAGNANELLI, *Leopardi e la recente poesia marchigiana. La nozione di natura*, in *Studi critici. Poesia e poeti italiani del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1991, p. 199.

All'interno di una simile idea di Natura si colloca, secondo Pagnanelli, il rapporto di tutta la poesia marchigiana con la realtà sociale. Il ruolo del paesaggio è quello di fungere da correlativo oggettivo per il poeta che, proiettandosi in esso per similitudine o per contrasto, permette di attivare una mediazione tra natura e cultura. L'osservazione dello spazio fisico, spiega ancora lo studioso, non è infatti mai ingenuo, ma sempre mediato da uno sguardo culturalmente definito. Anche per questo nella poesia di Leopardi si nota una trasformazione dello spazio rappresentato in direzione di una progressiva desertificazione di cui la ginestra è «il fiore unico e ultimo».³⁴

Analogamente al Leopardi, il poeta marchigiano deve, come primo atto, sovvertire la tradizione *arcadica* e *consolatoria*. [...] Il negativo e la contraddizione mantengono segni positivi (idem in seguito in Hegel) e si può parlare di nichilismo attivo (nei termini di Nietzsche), per il precipitato di energia e vitalità che in Leopardi è associabile al riconoscimento e al potere della parola.³⁵

Gli scritti leopardiani vengono così posti a modello di una linea marchigiana basata sull'indistricabilità del rapporto tra scrittura e impegno sociale inteso come «impegno di investigazione etica e gnoseologica»,³⁶ come distanza da un individualismo cinico a favore di «un eroismo individuale ma a sfondo sociale».³⁷ Anche laddove si parli di classicismo, chiarisce ancora Pagnanelli, bisognerà allora pensare con Fortini ad un “classicismo non classicista”, volto ad inglobare nel proprio ragionamento ciò che appare tanto quanto il suo opposto: il figurale e il visionario, la razionalità e l'irrazionalità, l'evidenza e il rimosso che nel loro insieme definiscono il paesaggio. In tal senso, dopo aver attraversato le poetiche di De Signoribus, D'Elia, Scataglini, Piersanti, Volponi e Di Ruscio, Pagnanelli conclude la sua argomentazione all'insegna di un comune aver appreso da Leopardi che «si può dominare la natura accogliendola»,³⁸ smascherare la falsa coscienza del moderno proprio attraverso l'analisi di quella Natura che ha occultato. Quindi conclude, allargando il bacino di allievi leopardiani alla contemporaneità intera:

Di fronte all'incubo di veder inghiottita l'interminabile “enciclopedia” che ha nutrito

³⁴ Ivi, p. 203.

³⁵ Ivi, p. 204.

³⁶ Ivi, p. 205.

³⁷ GIORGIO MANGANI, *Fare le Marche. L'identità regionale fra tradizione e progetto*, Ancona, Il lavoro editoriale, 2008, p. 51.

³⁸ REMO PAGNANELLI, *Leopardi e la recente poesia marchigiana*, cit., p. 210.

per secoli la scrittura, chi scrive ritrova il *mandato* sociale [...] Per come saprà svolgere tale compito, si misurerà la significanza e la portata della poesia, marchigiana e non, nel prossimo futuro.³⁹

Nel suo *La poesia delle Marche* Garufi suggerisce invece di problematizzare questa discendenza tenendo in considerazione la lunga serie di luoghi comuni che dall'Ottocento hanno guidato l'interpretazione dei testi regionali senza un'effettiva attenzione ai testi. L'eredità del Leopardi lirico ha infatti prevalso nella costruzione di un'immagine di poeti melanconici, bozzettistici.⁴⁰ Al contrario, scrive lo studioso, nella seconda metà del Novecento i maggiori riferimenti per i poeti della regione sono stati autori come Sereni, Luzi, Pasolini, Saba, Caproni, un certo Campana, Montale, nonché gli studi sulla psicanalisi o le scritture in prosa.⁴¹ Inoltre, se ciò che ha definito le scritture marchigiane a partire dagli anni Settanta è stato un distanziamento dalla lirica in direzione di una scrittura comunicativa, argomentativa,⁴² anche la presenza del paesaggio nei testi ha subito uno «slittamento dal paradigma neoermetico o piattamente realistico o, come s'è detto, “banalmente” lirico-leopardiano che resta la costante fino al '50», ad un nuovo rapporto con la geografia dei luoghi.⁴³ Un rapporto in cui, a giudicare dallo spazio che Garufi dedica all'analisi, il lavoro culturale inteso anche come «vissuto intenzionale» nei termini di una riflessione tanto fenomenologica quanto socio-economica, diviene parte integrante di quello poetico.

³⁹ Ivi, pp. 211-212.

⁴⁰ GUIDO GARUFI, *Introduzione. La conservazione del senso*, in *La Poesia delle Marche, Il Novecento*, Fondazione Cassa di Risparmio della Provincia di Macerata, 1998, p. 14.

⁴¹ Ivi, p. 15.

⁴² *ibidem*

⁴³ Ivi, p. 16.

1.2.2 L'industria culturale

La progressiva presa di consapevolezza dei limiti e delle potenzialità del territorio che ha avuto luogo a partire dagli anni Sessanta ha costituito uno dei più profondi momenti di faglia nella storia delle Marche.

Dal punto di vista dell'economia regionale, nell'arco di un decennio si è assistito al passaggio da un sistema prettamente agrario ad una prevalenza di occupati nei settori dell'industria e del terziario.

Un ruolo determinante nella progettazione e nello studio di questa mutazione è da attribuirsi alla figura di Giorgio Fuà, nato ad Ancona e poi formatosi in Italia e all'estero a contatto con alcuni tra i più illuminati intellettuali del tempo, tra cui Adriano Olivetti ad Ivrea, Gunnar Myrdal alla sede di Ginevra dell'ONU ed Enrico Mattei all'ENI. Rientrato nelle Marche come docente di Economia presso l'Università di Ancona, Fuà si è attivato in prima persona nella costruzione di progetti ed enti di ricerca volti ad integrare lo sviluppo economico all'attenzione al territorio. Con questo obiettivo ha fondato l'ISTAO (Istituto Adriano Olivetti di studi per la gestione dell'economia e delle aziende) e l'Ente di Sviluppo delle Marche in cui, per la prima volta in Italia, sono state sperimentate esperienze di programmazione agricola e zonale:⁴⁴ il “modello marchigiano” basato sulla piccola-media industria ad alta specializzazione nasce infatti come evoluzione delle attività artigianali già presenti nel territorio ed è ancora oggi un esempio produttivo e competitivo. Si è trattato di un cambiamento consistente e rapido che tra gli anni Sessanta e Settanta ha fatto delle Marche la regione coi ritmi di crescita più elevati della nazione.⁴⁵ Pur nell'evidente repentinità dei cambiamenti si può però affermare che il processo sia avvenuto in modo relativamente equilibrato e costante, senza provocare traumi né fratture.⁴⁶

Il merito di ciò deve essere ricondotto innanzitutto all'attenzione teorica che ha accompagnato lo sviluppo. Questa infatti non ha riguardato soltanto gli aspetti economici ma ha coinvolto al suo interno un altrettanto laborioso momento di consapevolezza sul

⁴⁴ GIROLAMO VALENZA, *Appunti sul decennio 1965-1975: trasformazioni dibattite novità di anni reattivi, in occasione della tavola rotonda sulla rivista “Il Leopardi” di Volpini e gli anni Settanta (Senigallia 29 luglio 2008)*, <http://www.meicmarche.it/public/documenti/documento_674.pdf>.

⁴⁵ MASSIMO GEZZI, *Il mar da lungi. Viaggio (o vagabondaggio) nella poesia delle Marche di oggi*, MASSIMO GEZZI, ADELELMO RUGGIERI, *Porta marina. Viaggio a due nelle Marche dei poeti*, Ancona, PeQuod, 2008, p. 69.

⁴⁶ GIORGIO FUÀ, CARLO ZACCHIA, *Industrializzazione senza fratture*, Bologna, Il Mulino, 1983.

piano culturale. La densa fioritura di antologie sulla letteratura regionale appena incontrata ne è la più lampante conferma, ma non la sola: come anticipato dalle parole di Garufi, un'ulteriore occasione di lavoro sul piano letterario ha riguardato lo “spazio della poesia” inteso come industria culturale di riferimento.

Molti degli intellettuali marchigiani, fino a quel momento emigrati o isolati, in seguito al miglioramento delle condizioni economiche del territorio hanno infatti provato a radicarsi nelle Marche mettendo in atto una serie di iniziative inerenti il rapporto tra il loro lavoro e il pubblico.

Un'evidenza in tal senso è fornita dall'Annuario del 1979 dell'Associazione Editori Italiani, in cui viene registrata la presenza di circa venti case editrici attive nella regione.⁴⁷ Un altro dato emblematico è quello dalla comparsa, nell'arco di poco più di dieci anni, di un significativo numero di riviste: dopo *Valbona* (1957-1961) e *Ad libitum* (1966-1969) di zona urbinata, a brevissima distanza l'una dall'altra fiorirono *Il Marchigiano* (1972-1976) di Pesaro, *Il Leopardi* (1973-1975) di Mondolfo, *Marche oggi* di Ancona, «*Alias*» (1980-1986) di Fermo, *Marka* (1980-95) di Ascoli Piceno, *Pelagos* (1981-2007) edita a Fano, Ancona e Urbino, *Lengua* (1982-1994) di Pesaro, *Verso* (1982-1999) di Macerata, *Hortus* (1987-2004) di Grottammare, *Cartolaria* (1988-1998) di Urbino, *Istmi* (1989-1995) di Urbania e *Profili letterari* (1991-1994) di Urbino.⁴⁸ A queste testate prettamente letterarie se ne potrebbero poi aggiungere altre mosse da un interesse culturale a più ampio spettro, se non addirittura politico: *Marche 70*, *Regione Marche*, *Il Mese*, *Cronache regionali*, *Quale domani*, *Quaderni socialisti*, *Società e politica Marche*, *Ipotesi*.

Per una regione con un'area inferiore ai 10.000 km² la pluralità di testate attive si presenta sia come un sintomo dell'estensione e della capillarità del fenomeno di ricerca culturale, sia come l'effetto della frammentazione e dell'incomunicabilità tra province limitrofe. Molte di queste riviste resistettero infatti soltanto per pochi anni nelle edicole e nelle librerie del territorio fino a risultare, oggi, quasi introvabili. La causa di questa scomparsa, come ha notato Mariano Guzzini, non va però ricondotta solo all'eccessiva quantità di opzioni contemporaneamente attive, quanto, e forse soprattutto, alla peculiarità di un contesto sociale e politico che ha riservato alle riviste di ricerca, di approfondimento e di cultura,

⁴⁷ ENNIO GRASSI, *Editoria libraria e cultura nelle Marche* in *Poesia marginale e marginalità della poesia*, «Quaderni del marchinegno», n.1, giugno 1980, p. 37.

⁴⁸ Per una rassegna delle pubblicazioni contenute nei volumi delle riviste oggi in gran parte introvabili, cfr. MASSIMO RAFFAELI, MARCO FERRI (a cura di), *Le riviste letterarie delle Marche*, Ancona, Istituto Gramsci Marche, 1993.

solo dei canali di circolazione secondari.⁴⁹

La loro breve attività fu però sufficiente a promuovere una serie di iniziative nel territorio all'insegna di una «transumanza interna»⁵⁰ tra il politico e il culturale. Intellettuali marchigiani tra loro distanti anche in termini ideologici, avviarono progetti in forte continuità accomunati dal desiderio di una generale riorganizzazione del territorio.

Tra questi, il caso più significativo è quello del gruppo di *Residenza* che raccolse l'eredità delle riflessioni sulla «marchigianità» avviate dalle riviste *Marche oggi* e *Il Leopardi*.⁵¹

Residenza fu un settimanale radiofonico andato in onda dal marzo 1980 al luglio 1981 in seguito ad una precedente esperienza promossa dalla sede regionale della RAI l'anno prima. Nel promuovere un'indagine sul mondo poetico locale l'obiettivo della RAI era stato quello di dare «giusta collocazione» agli autori del territorio, in particolare ai più giovani, aprendo la riflessione sulla «realità di una regione che ancor troppo poco appare alla ribalta nazionale».⁵²

Il progetto successivo, curato da Franco Scataglini con la collaborazione di voci più giovani come quelle di Gianni D'Elia, Francesco Scarabicchi e Massimo Raffaeli, fu invece di più ampio respiro. Come spiegano le parole di Raffaeli nel risvolto di copertina che oggi ne contiene le trascrizioni, infatti, non si è trattato soltanto di un'operazione localistica ma dell'esplorazione di questioni d'interesse già globale, quali il «coniugare la poesia a un mezzo di comunicazione di massa» e dunque «interrogare il senso delle parole da una Periferia come se fosse il Centro e viceversa».⁵³

L'incrinarsi del concetto di centro e periferia che l'utilizzo del mezzo radiofonico rende evidente, fornisce un'espressione tangibile del cambiamento che, nel frattempo, stava iniziando ad interessare non solo le Marche ma l'intero mondo occidentale. Spiega Gianni D'Elia mettendo in luce l'inscindibile dialettica tra spazio fisico, mentale e sociale:

dov'è il centro? Noi abbiamo detto: il centro è il pensare dentro un determinato

⁴⁹ MARIANO GUZZINI, *Lunario di Residenza, 25 giugno 1980*, in *Residenza. Settimanale radiofonico di riflessioni marchigiane sulla cultura. Rai delle Marche 1980-1981*, a cura di Mariano Guzzini, Ancona, Il lavoro editoriale, 2000, p. 176.

⁵⁰ Ivi, p. 178.

⁵¹ MARIANO GUZZINI, *La rivista Residenza: un ricostituente di memoria dal profondo degli anni Ottanta*, in *Residenza*, cit., p. 15.

⁵² LIVIO RANGHIERI, *Introduzione* a ALFREDO LUZI, RAFFAELLO VENTOLA, *Marche: poeti d'oggi*, Bramante, Urbani, 1979.

⁵³ MARIANO GUZZINI, *Cultura e politica nelle Marche dei primi anni Ottanta. Considerazioni sullo scopo del settimanale radiofonico Residenza, «Storia e problemi contemporanei»*, Urbino, Quattro Venti, 2001.

territorio che è anche un territorio intellettuale, mentale: quello della crisi dei linguaggi, dei movimenti, della metafisica della nostra epoca, dei mezzi di comunicazione di massa, tentando un connubio, un incontro-scontro tra poesia, letteratura, dimensione antropologica e mezzi di comunicazione di massa.⁵⁴

Nella sperimentazione di un possibile incontro tra lingua poetica e comunicatività massmediatica, un primo elemento di innovazione è consistito nella facilità di coinvolgere interlocutori e temi esterni al territorio. Un contributo fondamentale alla trasmissione è infatti stato dato dalle interviste telefoniche a Giorgio Caproni, Gianni Scalia, Roberto Roversi e altri autori di provenienza nazionale. Il loro coinvolgimento ha prodotto un allargamento anche dal punto di vista tematico, stimolando il confronto su questioni internazionali, come la vittoria di Mitterrand nelle elezioni presidenziali francesi, o sulla situazione di altri ambiti di ricerca artistica come la musica o la pittura. Tra i vari ospiti non sono mancati marchigiani “d'adozione” come Magdalo Mussio: artista, grafico, protagonista della neoavanguardia italiana ed europea degli anni Sessanta e arrivato nelle Marche solo in una fase successiva della sua esistenza. Significativamente i curatori del progetto hanno spiegato le ragioni di questa partecipazione aperta attraverso l'idea di un abitare lo spazio radiofonico come fosse la propria casa, così che i gesti del risiedere, dell'ospitare e del raggiungere telefonicamente i propri amici emergessero come elementi naturali e consueti.

Nell'incontro con le varie voci del panorama artistico, un ulteriore aspetto innovativo della trasmissione è consistito nel progressivo indebolimento della figura di mediazione del critico a vantaggio di un avvicinamento diretto tra autori e lettori. Oltre a cercare di coinvolgere un pubblico più ampio, come hanno specificato i curatori del progetto, la radio ha infatti portato a «superare lo schema consueto del “critico che traccia un profilo del poeta”» lasciando al poeta il compito di «delineare se stesso attraverso il suo creato».⁵⁵

A ben guardare, però, in questa occasione l'aspetto critico non è stato del tutto trascurato per due ragioni. La prima riguarda la costruzione prettamente dialogica delle puntate in cui Scataglini, nel fare varie domande agli ospiti, assume un tono interlocutorio ma anche interpretativo rispetto alle scelte poetiche degli stessi. La seconda ragione è invece da ricondursi al fatto che alle iniziative radiofoniche è seguita una pubblicazione cartacea ad

⁵⁴ GIANNI D'ELIA, *Residenza, 17 dicembre 1980*, in *Residenza*, cit., p. 247

⁵⁵ RAFFAELLO VENTOLA, *Introduzione a Marche: poeti oggi*, a cura di Alfredo Luzi e Raffaello Ventola, Urbani, Bramante 1979, pp. 9-10.

opera di Alfredo Luzi e Raffaello Ventola col titolo *Marche: poeti d'oggi* nata per «superare attraverso la durata del libro la immediatezza fugace della fruizione radiofonica» documentando e giustificando la scelta dei poeti attraverso gli strumenti della critica tradizionale.⁵⁶

Nel lavoro di Luzi e Ventola la questione della “marchigianità” ha quindi assunto contemporaneamente una doppia veste: un lato si è presentata la stessa domanda che già interessava gli studi antologici circa l'influenza dell'ambiente sulla scrittura, dall'altro, invece, si è provato a pensare quale potesse essere l'influenza della scrittura sull'ambiente o, quantomeno, il suo spazio nella socialità. Dal primo punto di vista la conclusione è stata quella di una “marchigianità” intesa come «parametro sociologico e non come museificazione storicistica o beatificazione idealistico-impressionista».⁵⁷ Un parametro che consiste in particolare nell'espressione della tensione tra il desiderio di conservare una postura immobile e riflessiva e la spinta, ad esso opposta, verso l'impegno e «l'ansia di bruciarsi al fuoco della storia sociale».⁵⁸ Per quanto riguarda il secondo aspetto, invece, l'accostamento della forma cartacea e quella radiofonica ha provocato una sinergia tra la riflessione teorica e il lavoro pratico dell'industria culturale.

In luce di ciò all'esperienza di *Residenza* sono seguiti numerosi esperimenti d'incontro tra il discorso poetico e i diversi canali di comunicazione e promozione.

Tra questi, significativa è la nascita della casa editrice *Il lavoro editoriale* per iniziativa di Giorgio Mangani, Massimo Canalini, Ennio Montanari e Valerio Paci specializzata nella giovane narrativa e in studi di carattere storico-antropologico sulle Marche. Anche per loro la scelta di restare ad Ancona escludendo le altre possibilità di carriera a livello nazionale o internazionale è da considerarsi una «scelta di campo», mossa dal desiderio di riunire le voci del territorio in un progetto editoriale che fosse «delle Marche per le Marche» e che fosse, cioè, ulteriore momento di incontro e consapevolezza per la comunità letteraria regionale. Anche alla base di questa iniziativa editoriale può quindi essere riscontrata quella stessa intenzione di coniugare impegno politico e attività letteraria a partire dalla specificità di un luogo che era alla base delle puntate radiofoniche di *Residenza*. Nonostante i non pochi ostacoli causati da uno spazio plurale e periferico quale è quello marchigiano,⁵⁹ la nascita di

⁵⁶ ALFREDO LUZI, *Noterella polemica in margine ad una antologia; ovvero della sindrome del poeta e/marginato di Alfredo Luzi*, in *Poesia marginale e marginalità della poesia*, cit., p. 69.

⁵⁷ *ibidem*

⁵⁸ ALFREDO LUZI, *Profilo critico*, in *Marche: poeti d'oggi*, cit., p. 61.

⁵⁹ GIORGIO MANGANI, *Alla ricerca di una identità culturale. I vent'anni della casa editrice Il lavoro editoriale*

questo spazio editoriale ha costituito un episodio pionieristico a cui si sono ispirati successivi tentativi come quello di *Liberilibri* di Macerata, *Transeuropa* e *Pequod* di Ancona, nate entrambe come branche de *Il lavoro editoriale* e poi separatasi da questo in un secondo momento, *Quodlibet* di Macerata, *Andrea Livi Editore* di Fermo, *Quattroventi* di Urbino, *La stamperia dell'Arancio* di Grottammare, *Sestante* di Ripatransone, *Metauro Edizioni* di Pesaro, *Affinità Elettive* di Ancona e molte altre. In un'indagine del 2005 condotta da Franco Brinati gli editori marchigiani in attivo ammontano infatti addirittura a 110.⁶⁰

La formula *Poesia marginale e marginalità della poesia* che ha dato il nome al convegno svoltosi ad Urbino nel 1979, sintetizza efficacemente la maggiore difficoltà incontrata dagli intellettuali marchigiani nel muovere i loro primi passi all'insegna di un'intrinseca "marginalità". Una marginalità che riflette quelle caratteristiche di "provincialità" già sollevate da Antognini nella sua antologia, e che quindi si rivela a sua volta bifronte: marginale è la regione Marche rispetto all'interesse nazionale, e marginale è anche, in questo caso, lo spazio della poesia nella vita sociale. Come è emerso però da vari interventi del convegno pur nelle evidenti problematicità «la domanda di poesia esiste» e richiede strategie idonee per essere intercettata.⁶¹

Un elemento centrale di discussione teorica ha quindi riguardato il problema dell'attività poetica nel territorio: la produzione di senso che le spetta e il rapporto che istituisce con l'ideologia e il referente. Su questa linea si sono mossi in particolare gli interventi di Mariano Guzzini, interessato a capire quali «circostanze ci hanno portato ad operare, le ragioni del vivere quotidiano, ed il valore adulto dell'etica, della estetica e della politica».⁶² Gualtierio De Santi nell'indagare *l'ideologia della produzione artistica* ha quindi ribadito l'importanza dell'«inserzione della soggettività in un campo di riferimento»,⁶³ mentre Laura Ercolani ha ipotizzato nella tradizione leopardiana e poi ermetica del poeta-isolato la causa

(1980-2000), in *La terra e le stagioni. Il "modello marchigiano" nella letteratura contemporanea*, a cura di Maria Cristina Casoni, Elisabetta Pigliapoco, Ravenna, Fernandel, 2002, p. 115.

⁶⁰ FRANCO BRINATI, *L'editoria*, in *La cultura nelle Marche nella seconda metà del '900*, a cura di Sergio Petrelli et al., Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche, 71, X, luglio 2005, p. 44.

⁶¹ LAURA ERCOLANI, *Il rapporto poeta-pubblico e la mediazione della critica*, in *Poesia marginale e marginalità della poesia*, cit., p. 42.

⁶² MARIANO GUZZINI, *Oltre i due esiti possibili*, in AA. VV., *Poesia marginale e marginalità della poesia*, cit., p. 3.

⁶³ GUALTIERIO DE SANTI, *Produzione poetica e ideologia della produzione artistica nel pelago marchigiano*, in AA. VV., *Poesia marginale e marginalità della poesia*, cit., p. 8.

di una distorta comunicazione col pubblico dei potenziali lettori di poesia.⁶⁴

Ma è stato soprattutto Ennio Grassi a proporre una disamina del sistema editoriale della regione capace di mostrare la responsabilità e la potenzialità che questo settore ha sugli esiti delle scritture e su quella che Gianni D'Elia ha invece definito come un'*incomunicazione imperante*. L'idea di cultura come progetto, proposta da Grassi, presuppone un'idea di spazio letterario come spazio fluido, in cui i diversi canali devono interagire sinergicamente nel comune obiettivo di definire «un insieme degli atti materiali e coscienziali di un individuo e di una collettività».⁶⁵ È proprio nell'assenza di questo «raccordo tra produzione culturale e territorio, tra cultura elitaria e/o universitaria e cultura popolare» a vantaggio di una «egemonia della tradizione idealista»⁶⁶ che Grassi riconosce invece la causa della frammentazione e della marginalità della regione. Come Paolo Volponi ha però avuto modo di precisare in sede di dibattito in conclusione del convegno, la necessità di pensare alla permeabilità dei luoghi della cultura avrebbe dovuto essere accompagnata dalla consapevolezza di quelle che ne sono le peculiarità, così che ad esempio «prima di conquistare le piazze sarebbe utile che la poesia riuscisse a conquistare le scuole».⁶⁷

Nel tentativo di “verifica dei poteri” dell'industria culturale marchigiana di quegli anni forte è l'eco della domanda su quale fosse quel *pubblico della poesia* su cui si erano interrogati anche Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli nell'omonimo volume. I due critici, guardando al panorama italiano nel suo complesso, avevano constatato un momento di faglia attorno al biennio 1967-68 notando un «passaggio dalla Letteratura del Rifiuto al Rifiuto della Letteratura»⁶⁸ accompagnato da una «tendenziale dissoluzione accelerata della figura socioculturale e ideologica dell'autore».⁶⁹ La mancanza di una prospettiva culturale unitaria dettata dalla disgregazione imperante e dall'assenza di una solida coscienza storica alle spalle viene individuata come causa del fatto che «gli autori non hanno più sotto i propri piedi un terreno relativamente compatto» su cui misurarsi.⁷⁰

Oltre alla mancanza di una pregressa e definita idea di comunità, nazionale o regionale, nella seconda metà del Novecento è infatti il concetto di territorialità nella sua declinazione

⁶⁴ LAURA ERCOLANI, *Il rapporto del poeta-pubblico e la mediazione della critica*, cit., p. 42.

⁶⁵ ENNIO GRASSI, *Editoria libraria e cultura nelle Marche*, cit., p. 36.

⁶⁶ *ibidem*

⁶⁷ PAOLO VOLPONI, *Tavola rotonda sulla situazione della poesia nelle Marche in rapporto alla realtà nazionale*, in AA. VV., *Poesia marginale e marginalità della poesia*, cit., p. 79.

⁶⁸ ALFONSO BERARDINELLI, FRANCO CORDELLI, *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, 1975, p. 11.

⁶⁹ *Ivi*, p. 13.

⁷⁰ *Ivi*, p. 15.

sociale a dover essere ridefinito attorno alle nuove logiche del mutevole e del globale. Mentre le Marche iniziavano a pensarsi come regione, su più larga scala iniziava quindi ad essere già messa in discussione la validità stessa del «criterio regione» e i suoi confini. Ciò che storicamente era considerato l'aspetto garante di una dimensione comunitaria e della legittimazione sociale della figura del poeta e dell'intellettuale, nel caso marchigiano constatava le proprie incrinature già prima di poter essere tracciato.

Se è vero che la situazione delle Marche in particolare per la multiculturalità del suo territorio ha anticipato questioni diventate negli anni di sempre più stringente ed estesa importanza, è però anche vero che in parte a causa del suo isolamento la regione ha potuto sperimentare la possibilità di un'alternativa all'opposizione tra mondo globale e locale. Questo è stato possibile grazie al desiderio condiviso di far leva sulla concretezza territoriale come elemento comune ma non unitario, capace di ospitare una comunità a partire da un progetto condiviso, senza il bisogno di inventa affiancare ad essa un'identità monolitica.

La riflessione attorno alla “funzione estetica” della poesia quale valore fondamentale nello sviluppo d'ogni società è stato uno snodo fondamentale in tal senso. Rifacendosi a Bertold Brecht, è stato in particolare Umberto Piersanti ad aver cercato di dimostrare come anche una poesia su di un campo di papaveri possa considerarsi perfettamente riuscita nella sua funzione “ideologica” se insegna al suo lettore a guardare meglio, con più acutezza e sensibilità, i fiori dei campi attorno. La funzione estetica viene quindi considerata come qualcosa di «socialmente utile» in virtù del suo essere «una struttura antropologica dell'esistere».⁷¹ Una costante, quindi, del rapporto dell'uomo col mondo, un accadimento non deve essere negoziato nè esposto al mutare dei tempi. Ciò non significa, però, che Piersanti non sia consapevole dei cambiamenti in atto. Lui stesso infatti nota che negli anni Sessanta si richiedeva al fare artistico «una valenza politico-ideologico immediata» che presupponesse un'«arte educatrice dell'uomo non in quanto “arte” ma in quanto “arte educatrice”».⁷² Successivamente, invece, come suggerito dagli autori del noto volume *Parola innamorata*, l'arte ha acquisito sempre maggiore autonomia fino a raggiungere un completo scollamento dallo spazio sociale. Nelle Marche, però, questo punto non è mai stato raggiunto e mai è mancato alla poesia il desiderio di vivere socialmente attraverso la

⁷¹ UMBERTO PIERSANTI, *Introduzione* a UMBERTO PIERSANTI, FABIO DOPLICHER, *Poesia diffusa*, cit., p. 9.

⁷² *Ivi*, p. 10.

fruizione.⁷³

Il rifiuto di Piersanti di una parola «innamorata di se stessa, *danzante sopra il reale*»,⁷⁴ non deve infatti essere considerato un caso isolato. Come queste pagine dimostrano furono in molti come lui che, in quegli anni, iniziarono ad impegnarsi attivamente per produrre un discorso letterario che uscisse dalla nicchia degli specialisti e potesse coinvolgere un pubblico più esteso divenendo parte dell'esperienza quotidiana per gli abitanti del territorio. Significativamente in Italia il primo *Festival nazionale di poesia*, due anni prima di Castelporziano, ebbe luogo proprio ad Urbino nel 1977. Il sogno, come ebbe a dire Scataglini, era quello di «un posto dove spezzare la poesia con il pane e col vino».⁷⁵

Tali iniziative, affiancando alla forma cartacea occasioni performative come mostre, convegni e festival, ebbero infatti il merito di far sì che in breve tempo la discussione guadagnò un interesse sempre più esteso e condiviso. Come ha avuto occasione di spiegare ancora Umberto Piersanti:

la mancanza di protesta per il taglio del bosco secolare così come la scarsità di interesse verso la poesia, appartengono ad una stessa mancanza di formazione estetica. Quest'ultima, come elemento autonomo (ma non staccato dal resto della vita personale e sociale) e fondamentale della strutturazione dell'individuo, diventa una finalità da perseguire da parte di tutti coloro che tendono alla costruzione d'un uomo e d'una società più ricchi e autentici, ad una, per dirla con una espressione ormai di moda ma di sicura efficacia, diversa "qualità della vita".⁷⁶

Alla necessità di un lavoro educativo in tal senso e alla vitalità che questo ha assunto nel territorio regionale a partire dagli anni Settanta, Piersanti associa infine una conclusione più generale sulla natura stessa del fare poetico regionale.

La sua ipotesi è che sia proprio in questo guardare allo spazio sempre e innanzitutto come uno spazio sociale che possa essere individuato un elemento costante delle poetiche dei marchigiani. Il loro non essere mai arrivati, cioè, ad intendere la poesia come questione privata e autoreferenziale continuando invece a mettere in combustione la storia personale, privata, di ciascuno, con la Storia del tutti:

⁷³ Ivi, p. 13.

⁷⁴ Ivi, p. 10.

⁷⁵ UMBERTO PIERSANTI, *Urbino e le Marche* in *La terra e le stagioni. Il "modello marchigiano" nella letteratura contemporanea*, Ravenna, Fernandel, 2003, p. 97.

⁷⁶ UMBERTO PIERSANTI, *Introduzione*, cit., p. 12.

è proprio l'ideologia, intesa come rappresentazione del mondo e della propria collocazione nei suoi confronti, non certamente come immediata azione politica, che rivela elementi dotati di una certa continuità e persistenza negli autori marchigiani.⁷⁷

Si potrebbe guardare a questo fenomeno, con le dovute precauzioni e distinzioni date dalle divergenze sociali, spaziali e temporali, in un modo simile a quello di Fredric Jameson rispetto alle *allegorie nazionali* nelle opere del Terzo mondo. Cioè come ad una situazione di relativa impermeabilità alle logiche del postmoderno in cui, anziché assistere ad uno schiacciamento dei discorsi letterari su se stessi e sul presente,⁷⁸ si è riusciti a preservare una dimensione sociale alla scrittura. Consapevole della pluralità storica e culturale intrinseca al concetto di “terzo mondo” Jameson ha definito la sua categoria sull'elemento di trasversalità dato dal comune scontro con la cultura imperialista del primo mondo e ha quindi affermato che le letterature nate in questi contesti, anche quando si interessano di storie private o dinamiche interiori, conservano sempre una dimensione politica legata al rapporto col territorio diventando *allegorie nazionali*.⁷⁹ Rispetto ai casi in cui le scritture del primo mondo attivavano allegorizzazioni del piano politico sul piano individuale, ciò che distinguerebbe la letteratura del terzo mondo sarebbe innanzitutto il rovesciamento dei poli che in essa ha luogo, tale per cui è sempre il piano personale a specchiarsi in quello reale e non viceversa. Come se, cioè, la profonda *consapevolezza situazionale* dell'autore arrivasse ad intaccare l'inconscio individuale producendo una scrittura che, indipendentemente da quale sia il suo soggetto, intende sempre costruire un discorso sociale, legato alla territorialità e al suo bisogno di riscatto.⁸⁰ Sebbene questa ipotesi interpretativa interessi territori molto diversi per storia e per situazione socio-economica da quello marchigiano, la riflessione di Jameson permette di sollevare una questione cruciale: in che modo l'aver alle spalle un qualunque tipo di “trauma” legato al proprio territorio di residenza produce un effetto tangibile sulla scrittura e sulle forme con cui questa si relaziona allo spazio? E come agisce con l'inizio della nostra epoca apparentemente *senza trauma*,⁸¹ l'impatto di questa coscienza politica nelle scritture?

Quest'ultima, in particolare, è stata la domanda alla base di una recente occasione di

⁷⁷ UMBERTO PIERSANTI, *Marche: poeti d'oggi*, in *Poesia marginale e marginalità della poesia*, cit., p. 23.

⁷⁸ FREDRIC JAMESON, *Postmodernismo*, cit., p. 24.

⁷⁹ FREDRIC JAMESON, *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*, in «Social Text», n.15, Autumn 1986, p. 69.

⁸⁰ Ivi, p. 85.

⁸¹ Cfr. DANIELE GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.

confronto. Il convegno *La terra e le stagioni. Le Marche della letteratura* svoltosi a Chiaravalle nel 2004, ha infatti cercato di rileggere l'inscindibilità tra il soggetto individuale e la totalità sociale del passato alla luce del mutato quadro storico e ambientale. Massimo Raffaelli, costruendo la cornice dell'incontro, ha chiarito la necessità di porre una distanza tra la situazione attuale e quella degli anni Ottanta al fine di evitare il rischio di una monumentalizzazione di quella fase poetica e di aggiornare le domande di allora in base al nuovo punto di osservazione da cui le si guarda.⁸²

A conferma di una continuità col passato sono intervenuti Mariano Guzzini («c'è maggiore consapevolezza del fatto che l'identità non è memoria ma progetto, e per giunta occorre che sia progetto "politico"»⁸³), Daniele Garbuglia, che ha visto il perdurare di un classicismo inteso come «rapporto di fiducia nei confronti della parola, una fiducia nella sua capacità di dire, ancora e nonostante tutto, il mondo»,⁸⁴ e Marco Ferri, convinto «che la poesia è il luogo dove si può meglio afferrare e indagare la vita umana in quest'epoca disintegrata».⁸⁵

Altresì, impossibile sarebbe non notare come il soggetto delle riflessioni del convegno sia stato sempre e soprattutto il passato, osservato con una lente per certi versi già postuma. Quando infatti lo stesso Mariano Guzzini ha provato a verificare la tenuta effettiva del progetto politico-culturale da cui i primi poeti erano partiti, le sue conclusioni approdano alla dimostrazione dell'impraticabilità di questo sodalizio.⁸⁶ Quando invece Daniele Garbuglia ha provato a domandarsi che cosa resti, oggi, della "marchigianità" come categoria dello spirito di cui parlava Scataglini, ha concluso che: «le passioni, le preoccupazioni, i modelli, per chi scrive oggi, sono altrove, nella letteratura americana, in una tradizione italiana "minore" novecentesca (sia per la poesia che per la narrativa), nel cinema, nei fumetti».⁸⁷ Sulle stesse corde è mosso anche l'intervento di Gualtiero De Santi, secondo cui la "residenza" ha prodotto «un richiamo alle radici» ma oggi «attraversiamo tempi brutti, anzi oscuri e terribili».⁸⁸

In realtà ciò che probabilmente è mancato nel convegno di Chiaravalle è stata la

⁸² MASSIMO RAFFAELI, *Un incontro in La terra e le stagioni*, cit., p. 15.

⁸³ MARIANO GUZZINI, "Un po' da levante, un po' da tramontana" *Sul rapporto tra politica e cultura nelle Marche d'oggi* in *La terra e le stagioni*, cit., p. 45.

⁸⁴ DANIELE GARBUGLIA, *Niente di antico sotto il sole*, in *La terra e le stagioni*, cit., p. 55.

⁸⁵ MARCO FERRI, *Una proposta di servizio civile* in *La terra e le stagioni*, cit., p. 83.

⁸⁶ MARIANO GUZZINI, "Un po' da levante, un po' da tramontana", cit., p. 50.

⁸⁷ DANIELE GARBUGLIA, *Niente di antico sotto il sole*, cit., p. 60.

⁸⁸ GUALTIERO DE SANTI, *La cultura della "residenza" oggi* in *La terra e le stagioni*, cit., pp. 77-78.

presenza di voci giovani, di quegli autori che proprio nel nuovo contesto si sono formati e affermati assumendo nei suoi confronti un approccio meno nostalgico. Tra questi c'è stato ad esempio chi, come Daniele De Angelis, Riccardo Fabiani e Davide Nota, ha portato un profondo rinnovamento nel mondo delle riviste regionali attraverso l'utilizzo di internet.

Nel 2005 è nata ad esempio *La Gru, rivista di poesia e realtà*, un'importante esperienza di incontro tra lettori e redattori provenienti dalle diverse parti delle Marche ma anche dal resto dell'Italia. La peculiarità di questo spazio virtuale, rispetto anche alle altre riviste online sviluppatasi in quegli stessi anni come *Atelier*, *ClanDestino* o *AbsolutePoetry*, è stata duplice: in primo luogo ha riguardato la presenza di un comitato di redazione composto di studenti universitari, quindi da autori che iniziavano a muovere i loro primi passi in modo entusiasta e relativamente ingenuo; in secondo luogo la scelta di seguire una linea estetica molto netta, polemica, militante e immersiva nei contesti "politici" autogestiti. In tal modo la rivista ha funzionato come laboratorio per alcuni giovani autori che attraverso le varie pubblicazioni hanno lavorato insieme sui reciproci appunti e coinvolto nel dialogo anche diverse figure da loro considerate come riferimenti. Tra queste, fondamentali sono quelle di Gianni D'Elia e della sua rivista *Lengua* a livello marchigiano, e di Pasolini e della rivista *Officina* a livello nazionale.

La vicenda della rivista *La Gru* si è infine conclusa in modo emblematico: con un e-book e poi volume cartaceo di respiro nazionale dal titolo *Calpestare l'oblio. Cento poeti contro la minaccia incostituzionale, per la resistenza della memoria repubblicana* datato 2010. La pubblicazione ha sancito un momento di svolta perché occupandosi della "questione culturale italiana" ha definitivamente superato la dimensione regionale del progetto coinvolgendo al suo interno voci diverse, per provenienza, generazione, notorietà e poetica, a partire da una comunanza di progetto estetico (e politico) anziché di appartenenza territoriale. Il dibattito suscitato ha spaziato tra le pagine delle principali testate nazionali (*L'Unità*, *MicroMega*, *Il Corriere della Sera*, *Radio 24*, *Reset*, *Gli altri*, *Il Giornale*, *Liberò*, *Il Foglio*, *Left*, *Tg3 Linea notte*, *Il Manifesto*, *La Repubblica*) e ha avuto risonanza anche a livello internazionale su *Le Monde diplomatique*. *Calpestare l'oblio* ha inoltre inaugurato, sul fronte locale, la collana *Argo* della casa editrice anconetana Cattedrale a cui in tempi più recenti ha fatto seguito una pubblicazione intitolata *L'Italia a pezzi. Antologia di poeti italiani in dialetto e in altre lingue minoritarie tra Novecento e Duemila*.

Il gruppo della rivista *La Gru*, come ha notato Valerio Cuccaroni, rappresenta l'unico

caso in cui diverse anime della regione (ma come si è visto si è trattato in realtà di uno spazio regionale inteso in senso ampio e poroso) hanno tentato di sposare una poetica comune.⁸⁹ Una poetica che, significativamente, eredita la “funzione estetica” della poesia teorizzata dai conterranei delle generazioni precedenti.

Per il resto, la “transculturalità” e la continua “metamorfosi” che avevano definito la pluralità interna al territorio negli ultimi anni non hanno fatto che aumentare, amplificati dalle analoghe tendenze globali, contaminando anche lo spazio sociale dell'industria culturale. Delle riviste cartacee le uniche sopravvissute sono quelle che hanno deciso di trasformarsi in una forma virtuale (come *Pelagos* di Umberto Piersanti) o che hanno tentato nuovi percorsi e ibridazioni (come *Nostro Lunedì* di Francesco Scarabicchi che unisce alla curatela del poeta il lavoro di grafica e comunicazione di Francesca Di Giorgio).

Un aspetto interessante inerente alla transizione dal supporto cartaceo a quello online ma anche, a monte, del passaggio generazionale che lo ha accompagnato è stato messo in luce da Massimo Raffaelli che, al di là del cambiamento del supporto, ha riconosciuto delle differenze molto più profonde riguardo al rapporto dei poeti coi luoghi della scrittura:

Circa la situazione attuale, a me sembra che i più giovani (e ce ne sono alcuni di valore, beninteso, come il poeta Luigi Soggi o Franca Mancinelli) in genere non abbiano e non sentano più il bisogno del luogo di incontro o del punto di mediazione che fino a poco tempo fa rappresentavano le riviste: usano indifferentemente quelle che già ci sono, ovunque, in quanto tendono a cercare subito un editore e, di solito, lo trovano con relativa facilità. Tornano, se ne vanno, ritornano. Insomma sono felicemente globalizzati, sia pure con qualche rischio: quello cioè di non avere mai un ostacolo, un limite, una salutare decisione.⁹⁰

Il problema sollevato da Raffaelli interessa un aspetto fondamentale del rapporto tra spazio e poesia, ovvero il venir meno del “bisogno” di un luogo d'incontro. Quella che era stata sentita come esigenza prioritaria dagli autori della generazione precedente sembra assumere oggi una dimensione superflua, corollaria. I luoghi di incontro, essendosi estesi e moltiplicati a livello globale, perdono cioè la loro ragione sociale, il ruolo di “limite” dello spazio poetico. Un'intuizione di questa natura a proposito del contesto letterario, ricorda la pasoliniana lettura della contemporaneità come “mutazione antropologica” alla base della

⁸⁹ VALERIO CUCCARONI, *L'Arcatana. Viaggio nelle Marche under 35*, Camerano, Gwynplaine, 2013, p. 24.

⁹⁰ MASSIMO RAFFAELLI, *La nuda esperienza e le maschere dell'identità. Intervista di Massimo Gezzi a Massimo Raffaelli*, in MASSIMO GEZZI, ADELELMO RUGGIERI, *Porta marina. Viaggio a due nelle Marche dei poeti*, Ancona, PeQuod, 2008, p. 131.

quale è proprio l'assenza della Legge, e del suo ruolo simbolico di “confinamento”, ad aver prodotto un nuovo tipo di uomo e dunque di contesto sociale. La chiave con cui Pasolini descrive il passaggio d'epoca avvenuto a partire dal 1968 è infatti quella psicanalitica in direzione antiedipica. Secondo questa ipotesi che negli ultimi anni ha riscosso un successo quasi unanime, lo smantellamento dei precedenti ordini simbolici ha prodotto una facile e continua ricerca del piacere quale è appunto quella dell'uomo “consumatore”. L'utilizzo indifferenziato dei luoghi a cui accenna Raffaelli rimanda così ad un rapporto indifferenziato con gli spazi, ad una impossibilità di trasgredirne dei confini ormai inesistenti, quale parte integrante su base territoriale di quella stessa ipotesi pasoliniana.

L'alternativa tra una disgiunzione identificante o un indifferenziato totalmente caotico non deve però essere necessariamente così netta: nel caso marchigiano un interessante soggetto di studio per osservare le intersezioni tra spazi locali, globali e virtuali è infatti da rintracciare nei festival di poesia. Questi sono accadimenti profondamente legati al territorio, tanto che come nel caso delle vecchie riviste conservano una certa divisione per province, ma al tempo stesso sono occasioni d'incontro con interlocutori esterni alla regione e alla nazione.

Il caso più sperimentale nel suo rapporto con la territorialità è quello del *Poesia Festival La punta della lingua*, il cui direttore artistico è il poeta Luigi Soggi. Tra le attenzioni degli organizzatori va annoverato il desiderio di promuovere la poesia attraverso le bellezze del territorio e il territorio attraverso la creazione in esso di momenti di poesia. Poeti di fama internazionale vengono quindi invitati a partecipare e ospitati durante i giorni del festival. A questi appuntamenti vengono poi affiancati momenti prettamente locali, come la rubrica “poesia nelle Marche” all'interno della quale viene data ai partecipanti la possibilità di incontrare il pubblico e leggere le proprie poesie. L'obiettivo è quello di costruire occasioni di *scouting* ma anche di preservare una comunità territoriale facendo conoscere tra loro e al pubblico le diverse anime letterarie che lo abitano senza ambire ad una costruzione identitaria, il cui venir meno è confermato dall'assenza di lavori antologici recenti.

Il momento spazialmente più innovativo del festival è infine quello della *facebook poetry*, nata in questa sede e poi diffusasi anche in altri contesti. Si tratta di una gara poetica bandita su facebook in cui poeti italo-foni da tutto il mondo sono invitati a comporre dei testi in un tempo stabilito e secondo delle linee guida assegnate di volta in volta. Al carattere scherzoso e leggero dell'iniziativa la competizione associa però il farsi occasione di

reciproca lettura e commento tra voci geograficamente distanti, coinvolgendo lettori altrettanto compositi e ribadendo l'idea, già emersa nel convegno *Poesia marginale e marginalità della poesia*, di uno spazio letterario fluido, aperto, permeabile ai luoghi e ai diversi tipi di pubblico.

È stato proprio all'interno di una di queste occasioni, infatti, e in particolare nella tavola rotonda *Fedeli alla linea (anche quando non c'è). Ma esiste davvero una linea poetica marchigiana?* realizzata presso il festival *La punta della lingua* ad Ancona, e in quella intitolata *L'onda marchigiana* realizzata nello stesso 2008 a Macerata presso il festival *Licenze poetiche*, che si è tornati alla riflessione teorica sulla residenzialità facendo iniziare a circolare il concetto rizomatico di rete. Esauritosi il desiderio di costruire in maniera posticcia un'idea di "marchigianità" aggrappandosi a deboli elementi in comune o inventandone aprioristicamente,

la maggioranza degli ospiti si è trovata d'accordo nell'esigenza di spostare la definitivamente l'attenzione dalla poesia *delle* Marche alla poesia *nelle* Marche. [...] Dall'orto, simbolo assunto a stendardo delle generazioni precedenti, si è passati, infatti, alla rete, strumento e strategia operativa che stanno sperimentando i più giovani.⁹¹

L'ipotesi di ragionare per "reti" anziché per "linee" ha portato con sé delle significative implicazioni a cominciare dal desiderio di costruire uno «spazio in cui la poesia possa accadere» lasciando in secondo piano esigenze genealogiche o identitarie che presuppongano una netta distinzione tra chi è dentro e chi è fuori, tra chi è "allineato" e chi non lo è.⁹²

Piuttosto che ricercare un carattere originale, si sta quindi cercando di costruire di un paradigma abitativo, un sistema regionale capace di coagulare l'agire plurale.⁹³ A questo proposito Renata Morresi ha suggerito di pensare, con Nancy, all'idea di «una comunità senza essenza, senza miti fondativi, fatta di singolarità alla ricerca di relazioni, del loro stare con, non in».⁹⁴ Si tratterebbe quindi di una cultura della relazione che non nasce dall'appartenenza ad una radice unitaria dei suoi membri, ma che si sviluppa

⁹¹ VALERIO CUCCARONI, *Dall'orto alla rete*, «Nostro Lunedì», n. 10, dicembre 2008, p. 30.

⁹² RENATA MORRESI, *L'onda marchigiana: ipotesi per una linea poetica*, in «La poesia e lo spirito», 29 maggio 2008, <<https://lapoesiaelospirito.wordpress.com/2008/05/29/londa-marchigiana-ipotesi-per-una-linea-poetica/>>.

⁹³ GIORGIO MANGANI, *Fare le Marche*, Ancona, Il lavoro editoriale, 1998, pp. 110-111.

⁹⁴ RENATA MORRESI, *L'onda marchigiana: ipotesi per una linea poetica*, cit.

successivamente a partire dal desiderio di ognuno di relazionarsi con l'Altro.⁹⁵ A partire dal relativo, si aggiunge cioè la necessità di un relato rispetto al quale la condizione necessaria non è l'unità ma la differenza. La stessa radice viene quindi a configurarsi non nei termini di un'eredità ma di una libera scelta.⁹⁶ In tal modo il rilancio della dimensione comunitaria locale permetterebbe di non proporsi come un'alternativa o una reazione a quella globale, bensì come una sua integrazione: «nel caso dell'apertura a livello globale della rete locale, il rafforzamento del livello locale, anziché precludere, rafforza anche il livello globale (più locale, più globale)».⁹⁷

⁹⁵ ÉDOUARD GLISSANT, *Poetica della Relazione. Poetica III*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 23.

⁹⁶ Ivi, p. 45.

⁹⁷ GIUSEPPE DE RITA, ALDO BONOMI, *Manifesto per lo sviluppo locale. Teoria e pratica dei patti territoriali*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 76.

1.2.3 Le riflessioni sulla *Residenza*

Il problema della mancanza di un'identità poetica regionale sollevata dalle ricerche antologiche e dai progetti culturali chiama in causa, più alla radice, il problema dell'ontologia territoriale. Riguarda quindi la necessità di spiegare la "marchigianità" come fatto intrinseco o, al contrario, come una connotazione a posteriori creata a partire da un bisogno condiviso. Un bisogno che però, nel caso marchigiano, non può essere interpretato soltanto come una risposta allo spaesamento generato dal nuovo contesto globalizzato perché, come si è visto, inizia già a partire dai primi anni Sessanta e dunque in uno spazio non ancora iperconnesso.

L'esito più maturo della riflessione sulla residenzialità è però databile ad un momento successivo, riconducibile alle puntate radiofoniche di *Residenza* andate in onda a partire dall'aprile del 1980. Nel corso dei vari dialoghi che ne hanno costituito l'ossatura, gli interlocutori hanno sondato specificatamente il ruolo del territorio e la sua funzione di «struttura ispirativa»⁹⁸ capace di suscitare e orientare l'idea letteraria. Ciò è avvenuto portando avanti in parallelo un discorso prettamente teorico, con numerosi riferimenti di natura filosofica, e un discorso a carattere testimoniale volto a sondare l'esperienza concreta di diversi artisti relazionati al territorio.

Franco Scataglini, conversando con Maria Lenti sulla poetica materialista di Leopardi, ha introdotto il problema riconducendo la questione dello spazio a quella del paesaggio e affermando la necessità di riappropriarsi di questo innanzitutto come deposito di memoria storica, archeologica, se non addirittura antropologica:

Spessore, sostanza e misura del paesaggio riconquistati quasi come una nascita rivissuta. Riappropriarsi del senso dell'origine, archeologica, dell'esistenza e antropologica. Il paesaggio non è un'idea, un simbolo, bensì il dovere della nostra storia, radice e cuore.⁹⁹

Dalle prime considerazioni sulla questione del risiedere, sulla scelta del luogo in cui farlo e sulle conseguenze che ne derivano sulla scrittura, emerge quindi innanzitutto l'idea di una spazialità non alternativa alla storia ma, al contrario, occasione di un suo ritrovamento.

In questa luce il poeta prova a suggerire a Maria Lenti una possibile glossa da inserire in

⁹⁸ LUIGI MARTELLINI, *I luoghi della poesia, 11 giugno 1980*, in *Residenza*, cit., p. 155.

⁹⁹ MARIA LENTI, *La siepe tra uomo e natura: appunti su Leopardi. 23 aprile 1980*, in *Residenza*, cit., p. 90.

marginale all'interpretazione leopardiana nella quale si consideri l'effetto del paesaggio. Fondamentale, per comprendere la natura di questa riflessione, è notare inoltre che non si tratta di un paesaggio ricercato nei testi ma di uno spazio che li attraversa a prescindere. Un elemento, quindi, non da rintracciare nella lettura ma a cui risalire durante la lettura, su cui riflettere per comprendere le origini più profonde dell'ispirazione:

è quella siepe, è quello sfondo, è quella realtà di fatti concreti, reali, di un *habitat*, di un ambiente che non si enuncia, per esempio, come si enuncerà in forma capziosamente lessematiche come in Montale, perché il linguaggio di Leopardi è altro, è un linguaggio per grandi forme.¹⁰⁰

La residenzialità che interessa Scataglini è dunque qualcosa che riguarda Leopardi e tutti gli artisti a prescindere dalle scelte stilistiche o tematiche. Maria Lenti, nel corso della conversazione, prova a mettere in pratica questa intuizione descrivendo il paesaggio marchigiano come un paesaggio “classico” che, «per certi aspetti, pone veramente il finito e l'infinito in una dimensione che va al di là di una contingenza»¹⁰¹ sollecitando lo sviluppo della scrittura in tal senso.

Anche la conversazione con Magdalo Mussio si muove attorno agli stessi spunti interpretativi ma, significativamente, ribaltandoli.

L'interpretazione del paesaggio fornita da Mussio, toscano di nascita e marchigiano d'adozione, sottolinea infatti come l'impatto con un luogo fisico apparentemente elegante e misurato abbia generato in lui una condizione di profonda angoscia nel momento in cui ne ha scoperto il segreto. Il rimosso di questo paesaggio, spiega, è lo «sfruttamento sul quale è costruito [...] la sua bellezza è funzionale allo sfruttamento di una classe, che è la classe contadina».¹⁰² Pertanto il tipo di reazione provocata nella sensibilità dell'artista non è consistita in uno stato di nobilitazione e armonia ma, al contrario, in un profondo senso di tristezza e irrequietezza.

Pur nella discordanza degli esiti, ciò che accomuna queste prime considerazioni è l'assunto di un effetto diretto del paesaggio sulla scrittura.

Da qui il discorso si allarga ad una spazialità intesa in senso più ampio che porta infine ad affermare che è «dove vivi ogni giorno, quello è ciò di cui vivi e che costituisce, con il tuo

¹⁰⁰ Ivi, p. 89.

¹⁰¹ Ivi, pp. 89-90.

¹⁰² MAGDALO MUSSIO, *Paesaggio ed angoscia*, 30 aprile 1980, in *Residenza*, cit., p. 99.

corpo, la tua identità profonda».¹⁰³ Un luogo, dunque, che è una commistione di paesaggio e abitudini e che, indipendentemente dalle referenze testuali che produce, si rivela sempre profondamente legato al lavoro poetico. In esso ha sede infatti l'*hic et nunc* da cui la scrittura si origina prima di arrivare ad astrarsi nell'universalità del senso.

Rifacendosi ancora apertamente al magistero di Leopardi, Scataglini parla quindi della necessità di lavorare poeticamente da un lato «coi segmenti bio-fisiologici che gli arrivano dalla sua terra», e dall'altro coi grandi numeri, coi «fatti che mutano la faccia del mondo».¹⁰⁴

La poesia ha sempre saputo che la frontiera tra l'essere e il nulla passa per la più irrilevante cosa (*l'aliquid*) che dimori nell'intimità del suo essere: per la vita di un filo d'erba come per quella di un uomo. E quando la poesia, semplicemente, commuove: muove dentro e insieme e attorno ad essa rinasce la comunità degli uomini e delle donne. Anche per questo "Poeticamente abita l'uomo".¹⁰⁵

A questo proposito il poeta ha messo in evidenza l'esigenza di pensare ad una scrittura materialisticamente consapevole delle proprie origini e che, proprio partendo da esse e "abitandole", vede garantita la sua tensione verso l'assoluto.

Riconducendo la riflessione alla sua esperienza personale, l'autore si rende infatti conto del forte nesso che lo ha portato all'esigenza di riflettere sulla residenzialità nel momento stesso in cui ha preso coscienza della condizione circostanziata che, da quel momento in poi, avrebbe connotato geograficamente il suo lavoro:

Mi è nata alla fine degli anni Cinquanta quando scelsi di rimanere qui. Mi nacque da una lettura di Adorno in cui lui parlava del rapporto di Kant con Königsberg. Diceva: "Un grande pensiero sorge proprio in una piccola cittadina ad opera di un piccolo uomo che vive lì, tra l'università e il proprio domicilio privato".¹⁰⁶

L'idea di Scataglini consiste quindi nel partire da un'occasione specifica, legata anche alle proprie contingenze biografiche, per poi proseguire nella prospettiva di un oltre: «noi risiediamo qui [...] però siamo proiettati verso l'Italia e verso il mondo».¹⁰⁷

La stessa interpretazione, seppure a partire da premesse biografiche complementari, è fornita da Libero Ferretti. L'architetto e pittore anconetano, descrivendo il suo legame con

¹⁰³ FRANCO SCATAGLINI, *L'aliquid della residenza*, cit., p. 67.

¹⁰⁴ SERGIO ANSELMINI, *Cultura e territorio*, in *Residenza*, cit., p. 84.

¹⁰⁵ FRANCO SCATAGLINI, *L'aliquid della residenza*, cit., p. 70.

¹⁰⁶ FRANCO SCATAGLINI, *Le parole della poesia, 6 luglio 1981*, in *Residenza*, cit., p. 311.

¹⁰⁷ UMBERTO PIERSANTI, *Stilb, 13 luglio 1981*, in *Residenza*, cit., p. 319.

le Marche iniziato dalla nascita e poi conservato, pur nella distanza, per tutto il resto dell'esistenza, ha infatti affermato che:

ogni uomo si porta dentro il bagaglio della sua esperienza vissuta nel paese dov'è nato, nell'infanzia. Questo è un dato di fatto costitutivo di ogni individuo. In realtà, il versante del Conero, la collina marchigiana è la realtà alla quale io sono legato in modo viscerale, nel senso del sentire la nostalgia da una città come Milano, sentirla come problema e ripartire. La mia condizione è proprio quella del beduino che viaggia nel deserto e cerca il miraggio.¹⁰⁸

Se quindi da un lato le testimonianze e le riflessioni degli autori intervenuti nelle puntate di *Residenza* sembrano convergere nell'idea di un *imprinting* identitario che il paesaggio produce sul lavoro artistico, dall'altro si ripropone la stessa *impasse* già incontrata nel caso delle antologie: l'importanza riconosciuta al particolare come presupposto dell'universale rende infatti impossibile estendere l'esperienza spaziale dell'uno in quella dei tutti trovando un filo conduttore capace di circoscrivere il senso profondo, ontologico, della "marchigianità".

L'occasione del dialogo con Luigi Martellini mette infatti in luce una convergenza di idee tra gli autori circa il desiderio di una poesia che, pur mantenendo il suo sguardo e il suo interesse verso lo spazio sociale, sia vissuta sempre e innanzitutto come qualcosa di personale. Parallelamente, viene quindi ribadita l'esigenza di rifuggire anche dalle forme di associazionismo tipiche di certe regioni italiane e di lasciare la poesia «alla sua povertà», fuori da ogni intento comunicativo, manageriale o istrionico.

D'altra parte, però, gli autori si dimostrano consapevoli del fatto che, dal momento in cui accede alla pagina, questa torna necessariamente ad allontanarsi dalla sfera del privato divenendo un «prodotto di civiltà», un «discorso di comunicazione», un «referente storico»,¹⁰⁹ e dunque anche il veicolo di una visione del mondo in senso sovraperonale.

Pur nelle sue differenti declinazioni, la stessa confluenza attorno all'ipotesi del legame tra scrittura e spazio è infatti, come notato da Gianni Scalia, una presa di posizione teorica per molti versi connotata da un'«aura un po' heideggeriana».¹¹⁰ Afferma infatti ancora Scataglini:

¹⁰⁸ LIBERO FERRETTI, *Alle porte del paesaggio, 27 luglio 1981*, in *Residenza*, cit., p. 344.

¹⁰⁹ LUIGI MARTELLINI, *I luoghi della poesia, 11 giugno 1980*, in *Residenza*, cit., p. 157.

¹¹⁰ GIANNI SCALIA, *La crisi del linguaggio nell'età della tecnica, 29 ottobre 1980*, in *Residenza*, cit., p. 198.

“io sono in quanto sono in un mondo”. Il mondo è la residenza. Che poi sia Ancona, Roma, Bologna, Milano non fa differenza. Certo, io il mondo lo conosco davvero non attraverso i mezzi di informazione di massa, ma da come lo sperimento ogni giorno, nella concretezza del mio esistere, laddove vivo, peno e soffro.¹¹¹

In tempi più recenti il discorso di *Residenza* è stato ripreso e aggiornato da parte dal gruppo della rivista online *La Gru*. In un numero esplicitamente dedicato alla *Nuova residenza* Davide Nota esordisce dichiarando la necessità di «liberarsi dalle principali categorie della geografia moderna e cominciare, con umiltà antropologica, una ricerca vergine sulle nuove modalità del risiedere contemporaneo».¹¹²

A partire dalla consapevolezza di un cambiamento avvenuto sia nell'assetto territoriale del mondo sia nel modo di relazionarsi ad esso, Nota apre le sue considerazioni rapportandosi in particolare a realtà come quelle dei “non luoghi”, della “città diffusa”, della “periferia senza centro”, dell'esistenza dei pendolari, dell'«omologazione del “vero come falso” (città intere, come Venezia) e del “falso come vero” (i parchi a tema, i centri commerciali)».¹¹³ Alla domanda di D'Elia circa il tipo di *choc* che questi nuovi contesti producono, il giovane poeta risponde che è ancora possibile, oggi, individuare «un sentimento poetico legato alla *residenza* ma non più alla *località*».¹¹⁴ La tesi di Nota sembra cioè suggerire che sia rimasto un attaccamento di tipo ontologico dell'uomo agli spazi ma che questi non debbano più essere intesi in una dimensione locale, circoscritta e riconoscibile univocamente.

È allora di nuovo D'Elia, in un suo saggio successivo sulle peculiarità della “città riviera”, ad osservare che in essa «ci si abitua ad essere, così, turisti della vita».¹¹⁵

Il desiderio del seguente esclude presente e presenza, li fa provvisori, li scardina dal momento vissuto, ne accelera la sostituzione geografica come quella temporale. L'*àtopos*, con cui Barthes definiva il desiderio di essere nell'altro, tipico dell'innamorato, il suo desiderio dell'altro come norma, si è fatto *tòpos-àtopos* del transito vitale, tra “ordre du jour” e “passion de la nuit”. Il nuovo choc esclude il vecchio, né è più possibile leggere la città con gli occhi del flâneur, che viveva il seguente come attesa del luogo e sorpresa dello spazio, non come consumo e arsione di sé. Come pietà, sconfitta dei poveri e dei singoli.

Eppure, se la nuova lingua delle cose è in questa ideologia senza convinzioni, in questa irreligiosa liturgia della sequenza, in questo disporsi della reticolarità metropolitana al

¹¹¹ FRANCO SCATAGLINI, *Le parole della poesia*, cit., p. 311.

¹¹² DAVIDE NOTA, *Nuova residenza e territori paralleli*, «La Gru», n. 6, a. V, giugno 2009, p. 11.

¹¹³ GIANNI D'ELIA, *La poesia dell'Italia, tra città-riviera e dorsale umanistica*, «La Gru», n. 6, a. V, giugno 2009, p. 38.

¹¹⁴ DAVIDE NOTA, *Nuova residenza e territori paralleli*, cit., p. 11.

¹¹⁵ GIANNI D'ELIA, *La città riviera*, «La Gru», n. 6, a. V, giugno 2009, p. 34.

servizio del consumo del frattempo e del vissuto seriale, ancora restano i margini del vecchio spavento come riemersione di una radicalità storica e percettiva piena di memoria in atto, senza garanzie.¹¹⁶

Da queste affermazioni e altre aforismatiche espressioni come «Residenza è resistenza, e anche non cittadinanza, migranza»¹¹⁷ o dalle ipotesi che muove circa un «passaggio dalla residenza alla frontiera»¹¹⁸ si capisce che il pensiero sulla *Residenza* inizia a delinearsi attorno ad un'idea di territorialità differente, aggiornata anche alle nuove tendenze migranti della società e alle comunicazioni potenziate offerte dai media.

Le riflessioni di D'Elia e Nota non sono dei casi isolati in tal senso. All'interno del convegno di Chiaravalle *La terra e le stagioni* anche Alessandra Buschi, ad esempio, aveva provato a riproporre la questione dell'eredità di *Residenza* a partire dalla sua esperienza sottolineando come il concetto di “residenza” vada oggi legato a quello di «movimento, facendo i conti con la consapevolezza che si tratta di un concetto ormai sempre più ampio, dilatato».¹¹⁹

Ancora una volta riconducendosi alle teorizzazioni di Glissant, emerge quindi la possibilità di un radicamento di natura «relativata».¹²⁰ In quella che lo studioso chiama un'«erranza radicata» in un «volere e in un'Idea».¹²¹ All'interno di questa logica il paradigma heideggeriano muta drasticamente, sostituendo all'ontologia la società frutto di una scelta: «l'essere-nel-mondo non è nulla senza la totalità quantificata di tutte le forme dell'essere-in-società».¹²² Ma in che modo muta, conseguentemente, il rapporto della scrittura con un luogo diventato ontologicamente troppo debole per sostanziare il lavoro poetico?

¹¹⁶ *ibidem*

¹¹⁷ GIANNI D'ELIA, *Appartato e policentrico marchigiano*, «La Gru», novembre 2008, p. 31.

¹¹⁸ *ibidem*

¹¹⁹ ALESSANDRA BUSCHI, *Testimonianza*, in *La terra e le stagioni*, cit., p. 105.

¹²⁰ ÉDOUARD GLISSANT, *Poetica della Relazione. Poetica III*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 67.

¹²¹ *Ivi*, p. 49.

¹²² *Ivi*, p. 83.

2.1 Premessa: allegorie spaziali

I filtri tematici con cui attraversare le opere letterarie possono essere diversi. Non tutti allo stesso modo e non tutti negli stessi autori possono però essere considerati paritari nella loro efficacia conoscitiva. Anche nell'*epoca dello spazio*, quindi, non è detto che la rappresentazione dei luoghi o il rapporto tra questi e il poeta fornisca delle utili chiavi interpretative sulla sua opera. Se per ogni diverso caso poetico è legittimo domandarsi oltre al modo in cui avviene la rappresentazione anche la centralità che questa riveste dell'economia generale del discorso, in quello di Volponi la risposta può essere considerata univoca: il rapporto del poeta con Urbino e la campagna circostante è un aspetto cruciale trasversalmente a tutta la sua produzione e interessa parallelamente tutti i livelli di spazialità indicati dalla triade di Lefebvre.

Il forte attaccamento ai luoghi che lo accomuna a molti autori della sua generazione è un primo dato da considerare, ma il ruolo giocato dagli spazi all'interno della sua poesia non si esaurisce in questo livello *vissuto*. Accanto al rapporto affettivo, culturale e sociale che bisognerà tenere in considerazione anche la presenza nei testi dell'Urbino *percepita*, cioè quella materiale e abitabile, fatta di strade, campagne e panorami specifici, così come quella dell'Urbino *concepita*, cioè rappresentata, entrata nella pagina in modo figurale e dunque riformulatasi in codici e significati sostanzialmente diversi. È tra questi tre aspetti nel loro insieme e nella loro reciproca e mutevole relazione che la poesia di Volponi rinegozia continuamente il suo equilibrio dando vita ad una scrittura-laboratorio in cui forme poetiche e pensiero procedono inestricabilmente dalle continue trasformazioni dello spazio fisico.

La centralità allegorica di Urbino va allora considerata tale innanzitutto in virtù del suo essere convergenza di stratificazioni e soglie:¹ è l'immagine attraverso la quale il poeta definisce il suo rapporto col mondo e la sua postura rispetto al nuovo che avanza, è una figura letteraria funzionale all'invenzione autoriale, ma è «*anche* un insieme di referenti storico-geografici pubblici, controllabile all'infinito».²

Sebbene qui si parli prevalentemente di spazi, è inoltre utile osservare che in Volponi la temporalità gioca un ruolo fondamentale che agisce non solo nella rappresentazione della trasformazione fisica del paesaggio negli anni dell'Italia industriale e poi post-industriale, ma anche dando forma al cambiamento del rapporto dell'uomo col mondo attraverso l'adattamento ad esso del proprio stile e rapporto con la tradizione. Così come lo spazio, quindi, anche il tempo potrebbe essere osservato con le lenti di Lefebvre distinguendo tra un tempo *vissuto*, che in un primo momento si definisce nella Storia come dimensione universale di tutte le specie appartenenti alla Natura e al suo comune destino e poi diventa domanda sul progresso e direzione etica con cui definirsi; un tempo *percepito*, che passa dalla rassicurante ciclicità dei mesi e delle stagioni alla martellante vita industriale; e in ultimo un tempo *concepito*, che è quello interno alle forme della rappresentazione e che pure attraversa profondi cambiamenti se si pensa all'immobilismo ermetico del *Ramarro*, alla ripetitività alienata e monorimata di *Con testo a fronte*, agli esiti più “archeologici”³ di *Nel silenzio campale*.

È dunque all'incrocio tra le evoluzioni subite dagli spazi e dai tempi che si colloca la questione dell'allegoria spaziale nei testi volponiani. Dalle poesie dell'immediato dopoguerra a quelle che chiudono il secolo si può osservare un graduale mutamento corrispondente alle quattro fasi scandite dai prossimi paragrafi.

La prima, ne *Il ramarro* e buona parte de *L'antica moneta*, è un'allegoria che sembra quasi nascere da un simbolismo impossibile in cui Volponi cerca di “tendersi” nella ricerca di una

¹ Si tratta di un'allegoria da intendere nel modo in cui l'ha definita Luperini rifacendosi al Benjamin che parla di Baudelaire, ossia di una figura che contiene al suo interno il segno profondo di una scissione. Oltre che espediente retorico interno alla discorsività del testo è infatti analogia della scrittura stessa nel suo essere un sistema convenzionale di segni il cui rapporto con il significato non può dirsi simbolicamente organico né pacificato. Alla base di entrambe emerge la necessità di un atto interpretativo di decodifica, dunque la necessità di una mediazione da parte di un soggetto da considerarsi sempre, a sua volta, “in situazione”. Cfr. ROMANO LUPERINI, *L'allegoria del moderno: saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

² FRANCESCO ORLANDO, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Torino, Einaudi, 1998, p. 94.

³ EMANUELE ZINATO, *Introduzione a PAOLO VOLPONI, Poesie 1946-1994*, a cura di Emanuele Zinato, Torino, Einaudi, 1980, p. XXIV.

dimensione ancestrale e di un rapporto analogico con la natura ma l'operazione, leopardianamente incapace di ricorrere a ideologie trascendentali, risulta subito impraticabile e dettata da una profonda quanto razionalmente consapevole inquietezza.

Mentre il simbolo presuppone un continuo rovesciamento del soggetto nell'oggetto naturale e viceversa (fra i poli opposti ma complementari di un antropocentrismo naturalistico e del panismo) e quindi una procedura antropomorfa e una logica simmetrica, fondata su un rapporto confidenziale, sensuale e orizzontale fra l'io e le cose, l'allegoria privilegia invece una relazione col mondo di tipo verticale e concettuale, una logica asimmetrica, un procedura disantropomorfizzante: la natura non è più un tempio in cui odori, suoni, colori si corrispondono lungo una rete di analogie, bensì si presenta nella miseria della sua disgregazione a cui si sovrappone – ma nel vuoto di una distanza – il giudizio del soggetto, la sua ricerca di un significato.⁴

Lo spazio agreste della campagna circostante Urbino diviene così al tempo stesso spazio materno ed estraneo, figura dell'ingresso del poeta nel mondo e insieme della sua impossibilità di costruire con esso un rapporto simbiotico. In questa fase si può inoltre già notare il materialismo volponiano declinato nell'accumulazione di elementi naturali nel tentativo di colmare il distacco inevitabile che questi producono sul soggetto.⁵

A questa prima fase segue il momento che inizia ne *L'antica moneta* e culmina ne *Le porte dell'Appennino* in cui nasce il “mito bifido” di Urbino come allegoria di una condizione psichica e sociale alla cui base c'è il conflitto vissuto dal poeta nei primi momenti del processo di industrializzazione. La difficile scelta riguarda l'investire nel potenziale rinnovatore della modernizzazione abbandonando la terra e la vita contadina urbinata o al contrario continuare a risiedere in essa difendendola dal rischio di annichilimento a cui potrebbe andare incontro. Lo spazio cittadino e quello agreste diventano quindi le due parti di una lotta interiore e al tempo stesso sociale.

La raccolta successiva, *Foglia mortale*, costituisce un passaggio transitorio in cui l'uscita da Urbino è ormai avvenuta, tanto che in *Canzonetta con rime e rimorsi* il poeta nomina esplicitamente la fine della sua fuga e si descrive come «devoto dirigente»,⁶ ma permane il dubbio sulla scelta effettuata («Forse, se stessi sempre a Urbino...»⁷).

I poemetti di *Con testo a fronte* costituiscono invece il nucleo della fase che si è iniziata a definire in *Foglia mortale*: il poeta ha già definitivamente scelto di partire ma il mondo

⁴ ROMANO LUPERINI, *L'allegoria del moderno*, cit., p. 280.

⁵ Ivi, p. 302.

⁶ PAOLO VOLPONI, *Canzonetta con rime e rimorsi*, in *Poesie*, cit., p. 192.

⁷ PAOLO VOLPONI, *La durata della nuvola*, in *Poesie*, cit., p. 157.

industriale si mostra sempre più chiaramente nei suoi limiti. Subentra così il senso di una progressiva disillusione e la rappresentazione di uno spazio automatizzato, spersonalizzato, in cui Urbino appare sempre più come un qualcosa di desueto e alienato dall'accumulazione di oggetti e logiche aziendali.

Nel silenzio campale costituisce infine un'ultima svolta, esito conclusivo della disillusione di *Con testo a fronte*, in cui Volponi sospende il suo sguardo sulla realtà presente all'insegna di un'allegoria negativa volta, hegelianamente, a “negare la negazione”: a negare cioè lo spazio presente per salvarsi dall'alienazione opponendogli invece, come nella controfigura del Prometeo incatenato con cui si auto-rappresenta, la storia e il mito.⁸ Questo avviene infatti attraverso il recupero del passato e della tradizione letteraria di cui vengono individuati gli elementi minimi da cui ripartire per la progettazione di un diverso futuro («ogni gioia è memoria; / il futuro ha l'impronta / dell'orgoglio e del dolore»⁹).

Nonostante il temporaneo distacco dal presente la poesia di Volponi riesce quindi a conservare il suo sguardo utopico senza raggiungere esiti postmoderni quali quelli che Luperini ha identificato ad esempio nell'*allegoria vuota* dell'ultimo Montale. Se quest'ultima si caratterizzerebbe per la presenza di un reale nullificato che costringe il discorso a girare attorno ad un'autoreferenzialità fine a se stessa, nel caso di Volponi la realtà extratestuale rimane sempre presente e referente di una scrittura che, anche se costretta a toccare il suo massimo grado di tensione e negazione, non oltrepassa mai il punto di rottura approdando al nichilismo. La rappresentazione di Urbino, o dell'Urbino perduta dell'ultima raccolta, persiste quindi trasversalmente a tutta la produzione volponiana nel suo ruolo di frammento significativo.

A proposito della centralità che l'allegoria spaziale costituisce all'interno del percorso volponiano è inoltre interessante osservare come il poeta stesso alluda alla sua «avida passione di collezionista».¹⁰ Scrive Luperini citando e parafrasando il Benjamin dei *Passagenwerke*:

La figura più vicina all'allegorista è quella del collezionista, che scioglie l'oggetto da

⁸ Si tratta di una possibilità che emerge già in *Foglia morta*, (*La pretesa d'amore*, p. 175) e quindi con le prime disillusioni sulla modernizzazione «Ritirarsi allora dalla finestra, / abbassare le tende e chiudere gli occhi, negarsi il paesaggio, / impedire il naufragio e tornare dentro, / di fronte a sé, davanti ad una piccola specchiera»:

⁹ PAOLO VOLPONI, *Il cuore dei due fiumi*, in *Poesie*, cit., p. 96.

¹⁰ PAOLO VOLPONI, *Canzonetta con rime e rimorsi* in PAOLO VOLPONI, *Poesie*, cit., p. 192.

«tutte le sue funzioni originarie» (o «dall'insieme delle sue relazioni funzionali») e, collocandolo all'interno di un proprio spazio, gli conferisce un "suo" significato. Ebbene, questo è appunto il processo stesso della conoscenza: «Il vero metodo per renderci presenti le cose è di rappresentarcele nel nostro spazio (e non di rappresentare noi nel loro). [...] Non siamo noi a trasferirci in loro, ma loro ad entrare nella nostra vita».¹¹

Sebbene vada precisato che l'allusione di Volponi in questo caso non sia da considerarsi allegorica quanto piuttosto realmente riferita al suo collezionismo di tele manieriste e oggetti d'arte, rimane però sintomatico come tale passione del poeta trovi un rispecchiamento nel tipo di scrittura prodotta. L'esperienza esistenziale e spaziale viene a sua volta accumulata nelle sue numerose parti e ricondotta allegoricamente all'interno delle mura di Urbino, per poi tornare al lettore decostruita e figuralizzata nelle sue contraddizioni: ossia nello iato che impone un rapporto col mondo - e col testo letterario che lo rappresenta - non simbiotico ma distaccato, profondamente ed emotivamente partecipe di ciò che accade ma al tempo stesso mediato dalla ricerca di un senso razionale soggetto al mutamento dei tempi.

¹¹ ROMANO LUPERINI, *L'allegoria del moderno*, cit., p. 99.

2.2 La “tensione” verso la natura

2.2.1 L'istinto percettivo

La storia di Volponi scrittore inizia nell'immediato dopoguerra e proprio dalla forma poetica. I suoi primi testi forniscono elementi interessanti in almeno tre direzioni: la prima riguarda una relativa autonomia di ogni momento del percorso volponiano e fa sì che nelle prime raccolte si manifesti già una poetica ben definita; la seconda consiste nel cercare di cogliere in essi quale è stata la molla che ha spinto il poeta alla scrittura, dunque l'ispirazione e i modelli da cui è partito; la terza consiste invece nel mostrare nella diacronia le diverse fasi della scrittura dell'autore, ragionando sulla sequenza dei cambiamenti avvenuti e sulla possibilità di intersecarli a quelli parallelamente avvenuti sul piano sociale.

L'apprendistato volponiano può essere ricondotto a due raccolte in particolare, *Il ramarro* (1946-1948) e *L'antica moneta* (1949-1954), la cui peculiarità rispetto al resto della produzione si nota a cominciare dalla forma metrica scelta. Si tratta infatti di testi di matrice ermetica, in cui la parola è massimamente spinta verso la ricerca di peso e di forza prensile nel tentativo di riportare sulla pagina le impressioni prodotte dall'esperienza sensoriale, siano essi momenti rapidi di eccitazione:

Radendo l'ultimo sole
s'incendia sulla neve
la volpe insanguinata.
Che sete la sua fuga
verso il margine di notte
che s'affaccia dal bosco!¹²

O, al contrario, situazioni di stasi e silenzio:

A quest'ora
solo la vipera
si azzarda sulle strade.
L'occhio del pomeriggio
dorme nelle pinete
dove le donne
lasciano ai ramarri
i cappelli di paglia.

¹² PAOLO VOLPONI, *Il margine di notte* in *Poesie*, cit., p. 54.

Il sole secca
anche le tele di ragno.
Il cielo è scomparso.
Io dall'altipiano
vedo le valli:
non c'è strada
sino al mare.¹³

Come ha notato Pasolini, dietro l'apparente classicismo ed equilibrio suggerito dalla forma metrica volta ad “immobilizzare” i sintagmi si cela però una forte spinta pulsionale. Alla luce di questa intuizione Pasolini suggerisce addirittura di «ipotecare la paratassi e ogni possibile contenuto dei versi volponiani» riconducendo la questione a quello che ne è il suo vero motore, tale per cui «vanno subito notate le incrinature e le instabilità che derivano appunto da una psicologia tutt'altro che adamantina e frigida, ma pervasa al contrario da infiniti tremori, indecisioni, umiltà, inebriamenti».¹⁴

Pur convenendo con le sue conclusioni e cioè con l'attenzione che bisognerà prestare alle “incrinature” presenti nei testi volponiani, quella che però per Pasolini ne è la causa, e che più precisamente viene descritta come un'urgente «aspirazione sessuale», potrebbe essere estesa in senso più ampio ad un istinto “sensuale”. Una ricerca cioè di fisicità e annullamento che trova il suo orientamento non solo nelle frequenti apparizioni femminili ma nella natura stessa. Tra le due dimensioni, anzi, si crea un intreccio indistricabile, in cui la donna entra nella natura e la natura nella donna in un meccanismo di fusione ottenuto proprio grazie alla sperimentazione sulle ambivalenze permesse dal linguaggio. Esemplare in tal senso la poesia IX in *Il ramarro*, in cui appunto risulta indecidibile se il rapporto descritto sia quello con la donna o col paesaggio:

Nelle notti prime di maggio
verginità dell'universo
io sento il caldo
lembo della tua apertura,
l'ansia schietta
del tuo largo fiato.
E dilato il mio corpo
sui boschi,
e mi tendo.¹⁵

¹³ PAOLO VOLPONI, *Le isole d'argilla* in *Poesie*, cit., pp. 75-77.

¹⁴ PIER PAOLO PASOLINI, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, pp. 480-481.

¹⁵ PAOLO VOLPONI, IX, in *Poesie*, cit., p. 31.

Si tratta quindi di una parola che nasce in quella che Berardinelli ha definito come un'*epica della percezione*,¹⁶ («Quanta carne / con queste fustagne, / calda»¹⁷) e che cerca di essere un tutt'uno con la realtà prima ancora che di estrarre da essa dei significati. Frequentissimo e coerente è pertanto l'utilizzo di aggettivi sensoriali come “caldo”, “nudo”, “dolce” o di verbi che esprimono le azioni dell'ascoltare, del trovare, del sentire. Il fatto che la poesia nasca all'interno di una tensione verso la materia fa sì, inoltre, che ne assuma anche i connotati plastici permettendo a Volponi di realizzare delle figure simili a quelle della pittura da lui tanto amata dell'amico Bartolini,¹⁸ o di Raffaello, Piero della Francesca, Barocci, o del Masaccio che «allarga la pittura e vi mette dentro aria e vi impasta terra».¹⁹

Postulare l'assenza in questi testi di una mediazione razionale significherebbe però compiere un'operazione illusoria. Ciascuna delle forme di “panica” partecipazione alla natura dimostra infatti le sue instabilità e incrinature, tanto che l'azione si rivela spesso tormentata, compulsiva, fatta di grida, paure («Paura della notte. / Mia fanciulla nemica»²⁰) incubi, angosce, corse, sassi o colpi scagliati a cui la natura risponde, leopardianamente, con placida indifferenza («Nulla s'è mosso / alle mie grida / ai miei colpi sugli alberi»²¹). Sebbene Alfredo Luzi abbia coniato la felice espressione di “francescanesimo laico”²² con cui descrivere questi primi testi di Volponi, e sebbene il *Cantico delle creature* in più occasioni è stato nominato dall'autore come maggior opera della letteratura italiana nonché suo continuo modello, sarebbe quindi fuorviante individuare un realismo naturalistico. Se proprio di realismo si vorrà parlare, bisognerà piuttosto rifarsi a quello che ne dice Zinato nell'*Introduzione* e pensare ad «un realismo turbato sino allo spaesamento».²³

¹⁶ ALFONSO BERARDINELLI, *Volponi, uno scrittore “diverso”*, in *Paolo Volponi. Il coraggio e dell'utopia* a cura di Massimo Raffaeli, Ancona, Transeuropa, 1997, p. 11.

¹⁷ PAOLO VOLPONI, *I*, in *Poesie*, cit., p. 24.

¹⁸ DANIELE MARIA PEGORARI, *Metrica e allegoria nella poesia “georgica” di Paolo Volponi* in *Pianeta Volponi. Saggi interventi testimonianze*, a cura di Salvatore Ritrovato, Donatella Marchi, Pesaro, Metauro Edizioni, 2007, p. 47.

¹⁹ PAOLO VOLPONI, *Il principio umano della pittura scienza*, PAOLO VOLPONI, *Romanzi e prose*, I, a cura di Emanuele Zinato, Torino, Einaudi, 2002, p. 1056.

²⁰ PAOLO VOLPONI, *La quinta stagione*, in *Poesie*, cit., p. 58.

²¹ PAOLO VOLPONI, *I*, cit., p. 24.

²² ALFREDO LUZI, *Paolo Volponi e “L'antica moneta”* in ALFREDO LUZI, *Sulla soglia del paese: scrittori marchigiani contemporanei*, Ancona, Bagaloni, 1984, p. 70.

²³ EMANUELE ZINATO, *Introduzione*, cit., p. XII.

2.2.2 Un paesaggio psichico

Alla base dei primi esperimenti volponiani va rintracciato il senso primordiale di un'irrequietezza, che è quella del poeta che cerca conforto solidale nella natura e nei suoi cicli («La fine dell'estate / mi sorprende antico»²⁴), che si tende con tutte le sue forze nel tentativo di sentirla quanto più profondamente possibile per arrivare ad esserne completamente parte («Nelle vastissime notti / io sento / il rumore dell'ossatura delle cose, / gli alberi che battono sulle strade. / La terra tesa con spasimo / che potrebbe schiantarsi / come il ghiaccio di un lago»²⁵), ma che puntualmente fallisce nel suo intento di fronte all'impossibilità storica di tale unione («Io sogno / chiari paesi marini / e grande nostalgia m'invade / di essere in tutti / nello stesso tempo»²⁶).

Accanto allo sguardo amante, alla descrittività minuziosa e densa di ogni dettaglio della natura circostante, sta quindi il senso profondo di una lacerazione («Vastità che soffro, / che non si colma / con i sassi che scaglio»²⁷), di una frustrazione («Sono inutile / più di un'ala / secca di cicala»²⁸) e dell'incapacità di superare questa frattura in altro modo che non sia il tornare ancora una volta alla natura in cerca di consolazione («Io porto al mare / queste mie ansie mattutine»²⁹).

È dunque proprio nell'irrisolto rapporto dialettico tra l'io e il mondo che ha sede la spinta di una scrittura in cui la dimensione psichica diviene oggetto di una trasposizione poetica nella spazialità trovando in essa al tempo stesso il correlativo e la fonte del proprio malessere.³⁰ Come l'autore ha affermato, infatti, la sua poesia nasce dalla «ricerca di una chiarezza laddove uno si trova, invece, ancora in posizione non misurata, non sentita chiaramente, non assunta come propria».³¹ Sarebbe quindi erroneo parlare dello spazio volponiano come di uno spazio simbolico; al contrario, tanto per le ragioni espresse nelle sue dichiarazioni quanto alla luce dei testi, già a questa altezza è legittimo parlare di allegoria. Si tratta di un'allegoria ancora debole, probabilmente nata come un simbolismo

²⁴ PAOLO VOLPONI, *La fine dell'estate*, in *Poesie*, cit., p. 73.

²⁵ PAOLO VOLPONI, *VI*, in *Poesie*, cit., p. 28.

²⁶ PAOLO VOLPONI, *A quest'ora*, in *Poesie*, cit., p. 48.

²⁷ PAOLO VOLPONI, *XV*, in *Poesie*, cit., p. 37.

²⁸ PAOLO VOLPONI, *XIV*, in *Poesie*, cit., p. 36.

²⁹ PAOLO VOLPONI, *Io porto al mare*, in *Poesie*, cit., p. 46.

³⁰ EMANUELE ZINATO, *Introduzione*, cit., p. X.

³¹ SERENA DI GIACINTO, *Il fuoco di una certa ricerca. Colloquio con Paolo Volponi*, in GRUPPO LABORATORIO, *Paolo Volponi: Scrittura come contraddizione*, Milano, Angeli, 1995, p. 82.

mancato proprio nel momento in cui il soggetto realizza razionalmente la sua impossibilità di entrare in una relazione orizzontale con le “cose”.

Il paesaggio delle prime raccolte contiene quindi una doppia tensione data dall'essere materialisticamente se stesso, una natura leopardianamente indifferente alla presenza dell'uomo che la invoca, e insieme, nelle sue forme più spaventose e tormentate, allegoria della situazione interiore del poeta che si muove in esso cercando un acquietamento negatogli dalla sua natura di uomo. La centralità dell'io poetico come soggetto desiderante fa sì, quindi, che il paesaggio rappresentato sia contemporaneamente un paesaggio naturale e psichico,³² individuale e universale, ontogenetico e filogenetico. La posizione soggettiva del poeta risulta pertanto uno snodo fondamentale nel processo di astrazione esercitando un'attività sia di creazione che di mediazione tale per cui, come ha spiegato Volponi, la figura dello scrittore può essere paragonata a quella di uno scienziato moderno, ad «un creatore che nel momento in cui scopre la natura, le dà corpo e leggi: cioè le crea, senza presunzione idealistica, ma lui stesso coinvolto come variabile della sua ricerca».³³ I luoghi volponiani devono essere pertanto intesi non solo come sorgenti dell'immaginazione dell'autore ma soprattutto come i termini ultimi della stessa, come soggetti di una forma che aspiri a dialogare biunivocamente con la materia facendosi allegoria di condizioni esistenziali più generali.³⁴

Nell'attraversare la questione del rapporto tra poeta e natura come tensione dell'uno (e della sua capacità linguistica) rispetto all'altra è utile aggiungere qualche precisazione sul tipo di natura osservata e sul tipo di ambiente, in senso sociale, che ne viene costituito. Per quanto riguarda il primo aspetto è più che legittimo ipotizzare in questo spazio la rappresentazione di situazioni e scorci vissuti dal poeta nella campagna circostante la città di Urbino e nel più ampio paesaggio marchigiano. Coincide infatti il tipo di flora e di fauna e coincide il dato dell'importanza che questi luoghi hanno rivestito negli anni della crescita e della formazione dell'autore. In questo senso è anche significativo osservare come l'atto stesso del comporre poesie, nominato solo in un caso, sia a sua volta ricollocato all'interno di questo paesaggio e dei suoi cicli naturali tali per cui è proprio nella primavera, con lo sbocciare dei fiori e della nuova stagione, che nasce anche la prima ispirazione poetica

³² EMANUELE ZINATO, *Introduzione*, cit., p. X.

³³ PAOLO VOLPONI, *Le difficoltà del romanzo*, in *Romanzi e prose*, I, cit., p. 1031.

³⁴ ROBERTO GALAVERNI, *La volpe, la bocca del drago e le pietre rotolanti*, in *Pianeta Volponi*, cit., p. 26.

(«Scrisse d'aprile / il mio primo verso»³⁵). Altresì, nessuna connotazione spaziale è sufficientemente precisa da permettere di localizzare con esattezza il luogo, dando in tal modo priorità non all'esperienza residenziale quanto al concetto, alla situazione esistenziale più ampia, ad un'idea di “esserci” e di relazionarsi al mondo nella sua misura più consustanziale.

La natura anfibia e ancestrale del paesaggio rappresentato ne *Il ramarro*, già ne *L'antica moneta* va però incontro a dei cambiamenti significativi diventando una realtà sempre più civile, mediata dalle presenze e istituzioni del sociale. I titoli delle poesie: non pervenuti nel primo caso, sempre presenti nel secondo. I titoli delle raccolte: referenziale quello della prima raccolta, polisemico quello della seconda. Caproni, ad esempio, ha letto la scelta dell'*antica moneta* come l'atto di fede dell'uomo che si rivolge alla luna e dunque al tempo stesso quello del giovane poeta che si avvia alla scrittura.³⁶ Volponi con una metafora interna alla poesia omonima ne chiarisce esplicitamente il senso: «Come un'antica moneta / la luna dissepolta / affiora»³⁷ per poi completarlo nel resto delle strofe attraverso la rappresentazione corale di una società complessa che ha vita sotto la linea del cielo: fiumi e vipere che si «svegliano» e «lasciano i nidi», vergini che «s'aprono negli orti», «uomo che passa» mentre le api gli sciamano intorno, zingara che fa sortilegi, paesi in festa.

La flora e la fauna risultano arricchite rispetto al nudo paesaggio-donna in cui il poeta ha mosso i suoi primi passi. Nell'arricchirsi hanno accolto al loro interno persone, mestieri, storie, leggende, e tutta una polifonia di situazioni in cui l'io lirico ancora una volta si cala innanzitutto sensorialmente. Anche tematicamente alla natura si associa quindi la cultura e alla cultura l'economia, la società e in esse anche lo stesso sostantivo “moneta” torna a far le veci degli elementi naturali all'interno degli accostamenti metaforici («con occhi asciutti come monete»³⁸). Infine, nel testo entra anche un maggior grado di elaborazione formale: più frequente ma anche più organica è la divisione strofica, mentre alle figure di pensiero si iniziano ad accostare quelle di parola e di significato («Se l'ora è delle api [...] se la voce della tortora [...] se i pastori guardano il caldo [...] se c'è chi canta»³⁹; «lungo è il discorso / tra il pescatore e il mare; tra il sasso e l'uccello / lungo è il discorso»⁴⁰).

³⁵ PAOLO VOLPONI, *XIII*, in *Poesie*, cit., p. 35.

³⁶ GIORGIO CAPRONI, *L'antica moneta*, «L'illuminista», n. 24, a. VII, dicembre 2008, p. 245.

³⁷ PAOLO VOLPONI, *Antica moneta*, in *Poesie*, cit., p. 57.

³⁸ PAOLO VOLPONI, *Se l'ora è delle api*, in *Poesie*, cit., p. 52.

³⁹ *ibidem*

⁴⁰ PAOLO VOLPONI, *Vento di tre giorni*, in *Poesie*, cit., p. 44.

2.2.3 *Il giro dei debitori*

Emanuele Zinato ha scelto di inserire *Il giro dei debitori* (1953-1954) in esergo al volume *Poesie* per distinguerlo da *L'antica moneta*, di cui i testi costituiscono una sezione terminale rimossa dall'autore. La sezione contiene di quattro testi nati oltre la soglia degli anni Cinquanta e meritevoli di riflessioni autonome.

Sebbene biograficamente possano essere collocati quando il trasferimento del poeta ad Ivrea è già avviato, tematicamente l'esperienza urbinata è ancora determinante e analogamente presente è quella "tensione" verso la natura che ne era la caratteristica principale. Dal punto di vista metrico e stilistico le ascendenze ermetiche risultano invece in gran parte perse, mentre fa le sue prime apparizioni quella che sarà la forma più matura, il poemetto: equilibrio ideale tra le «due problematiche componenti della poesia volponiana, che sono il comunicare e l'esprimere, l'immediatezza e la cura».⁴¹

La sezione contiene quindi testi fondamentali per la loro natura transitoria. Il primo di questi si intitola *Casa di Monlione* ed è significativo innanzitutto rispetto alla questione, accennata in sede di premessa, del Volponi "collezionista". Ciò che qui viene collezionato, o accumulato, è l'ambiente naturale all'interno del quale la casa è collocata, rappresentato in soli ventisette versi e una serie di più di altrettanti sostantivi descrittivi. Alfredo Luzi ha parlato, a questo proposito, di un «tentativo di accedere al tutto attraverso il molteplice»,⁴² di un tentativo di comporre costellazioni di senso a partire dall'osservazione (e collezione) delle singole parti. L'immagine visiva che ne deriva è infatti cromaticamente e olfattivamente densissima, ma tutt'altro che caotica:

Bene che sia caduta
dal platano la foglia più alta,
che ricoprano il fiume
tenerissime nebbie
e la macchiola resti
greve di pioggia;

o che una fila di quaglie
ricerchino mute
il margine ombroso del bosco,
fuori dalla rovente stoppia

⁴¹ ENRICO BALDISE, *Invito alla lettura di Volponi*, Milano, Mursia, 1982, p. 32.

⁴² ALFREDO LUZI, *Paolo Volponi e "L'antica moneta"*, cit., p. 73.

dove giace la serpe falciata;

sempre io amo queste colline
della terra di mia madre.

Casa di Monlione,
per prima ti vedo
sul fianco della collina
sotto l'albero di noce.

Incontro gli uomini
che portano giacche di velluto
odorose di polvere da sparo e di tabacco.
Il puledro visto nascere
scavalca la siepe della strada;
sul pozzo fiorisce il rosaio
delle rose nuziali.

La goccia di sangue
nel becco del fringuello
raggela al davanzale.⁴³

Il soggetto del componimento, la casa di Monlione, è collocato al centro del testo, preceduto e seguito da sequenze di tredici versi. Sempre nella zona centrale ha inoltre sede il distico che colloca la casa nel suo spazio geografico, le materne colline marchigiane. È infatti proprio l'amore per quest'ultime, e per la casa che nel nucleo le abita, il perno tematico e visivo della rappresentazione. Evidente a tal proposito è la continuità con quel tipo di sguardo innamorato che Volponi utilizzava nei confronti della natura sia nel *Ramarro* che ne *L'antica moneta* soprattutto attraverso le costruzioni aggettivo+sostantivo: «tenera terra», «giovani fiumi», «vipere compagne», «ventre d'oro», «dolci api»). Ciò che precede la dichiarazione d'amore è la descrizione del paesaggio naturale in cui la casa è collocata, ciò che segue è invece l'immagine della società che si sviluppa nella zona. Se tutto questo volesse essere associato a una diade oppositiva dialettica, nella strofa conclusiva troveremmo anche un possibile scioglimento nella figura del fringuello posato sul davanzale, come su un ramo artificiale, nella cui bocca, però, raggela una goccia di sangue. Che ne siano i cacciatori i responsabili?

Ciò che accomuna questo agli altri tre testi della sezione è infatti la problematizzazione del ruolo della presenza umana nella natura, a cui a ben guardare rimanda anche il titolo stesso della sezione che prende il nome da una via di Urbino.

⁴³ PAOLO VOLPONI, *Casa di Monlione* in *Poesie*, cit., p. 5.

Se allora *Cugina volpe* costituisce il picco del “francescanesimo” («fratello mi sia lo scoglio / e sorella la pianta»⁴⁴) e del lirismo vitalistico, basta già il suo verso conclusivo per spezzare l'incantesimo panico e instillare il dubbio aprendo definitivamente una nuova fase, più consapevole e ragionata, della poetica volponiana.

per me resistere
è forza di un'ala,
di un tendine,
di una vibratile
antenna d'insetto,
di pochi fili tesi
su scarsi abissi di sole
nella selva delle mie nature,
per cui vivere non è
un tentativo uguale;
ma perdermi in ogni assalto
e in ogni preda.
[...]
Due legni gemono al vento che monta
carichi del dubbio
se io sia pesce o pescatore.⁴⁵

Cugina volpe è uno dei primi testi lunghi nella produzione di Volponi. Ciò che genera l'estensione è anche qui l'esigenza di inventariare le componenti della natura per poi spiegare in che cosa consista la sua fratellanza e la solidarietà del comune destino che lo unisce ad essa. A tratti, e in particolare alla luce dei versi conclusivi, la sensazione è quella di un contatto che inizi significativamente ad incrinarsi, a non risultare più credibile nemmeno a chi lo rappresenta e pertanto a richiedere l'accumulazione come forma di compensazione, come a colmare il vuoto di un'assenza.

La domanda finale sull'essere pesce o pescatore, quasi retorica, trova risposta già nel poemetto seguente, significativamente intitolato *L'uomo è cacciatore*. In continuità con gli altri testi de *L'antica moneta* anche qui all'influenza ontologica dello spazio viene affiancata quella sociale: l'io poetico descrive la propria genealogia familiare enfatizzando il legame tra questa e la specificità territoriale che l'ha vista svilupparsi nei secoli, dando vita ad una stratificazione di tempi e di figure di cui il territorio, grazie anche alle numerose similitudini presenti nel testo, si fa testimone e protagonista. Dal nonno abitatore di «furiose rive» e di «sanguinose colline» la rappresentazione si sposta sul fratello maggiore, anch'esso

⁴⁴ PAOLO VOLPONI, *Cugina volpe* in *Poesie*, cit., p. 6.

⁴⁵ PAOLO VOLPONI, *Cugina volpe* in *Poesie*, cit., p. 10.

cacciatore, «parco di parole e non di sguardi».⁴⁶ Le imprese di quest'ultimo mettono in luce la funzione del tutto superflua, in un tale contesto, del linguaggio: aiutato da tre fedeli e complici cani con i quali intesse un muto dialogo, il fratello non ha alcun bisogno di ricorrere alle parole per organizzarsi e agire.

La poetica dello sguardo, in un primo momento esaltata tramite esplicite evocazioni all'occhio, viene quindi mostrata nel suo inquietante risvolto contrario: all'insegna della problematizzazione e della presenza di componenti contraddittorie che caratterizzano il pensiero poetico di Volponi, l'occhio si rivela lo stesso anche nel momento in cui il suo utilizzo non è più dialogico e pacifico ma diviene strumento di morte attraverso il fucile.

Denunciando il tentativo di prevaricazione dell'uomo sulla natura e producendo uno straniamento rispetto alla precedente apparente simbiosi, il lettore viene posto di fronte alla consapevolezza della necessità di una scelta etica che precede ogni forma di azione. Inizia così, ormai inequivocabilmente, l'esigenza civile della scrittura volponiana temporalmente coeva all'incontro con Olivetti e all'inizio dell'amicizia con Pasolini:

Mio occhio,
tu sai d'essere solo
nel diletto recinto;
non credi che ogni cosa
stia ferma e maturi per te,
spontanea lusinga,
tranquilla aiuola.
Quando non sei al centro
e dietro e accanto
ritrovi altre ragioni,
e all'uva un mondo suo
e una sua causa alla rosa.
Un occhio ha la volpe
ed amorosi riflessi,
così l'allodola decide
a quale altezza volare.
Su questo immenso campo
ogni cosa che vive,
come al Tempo è affidata,
regge sostanza onesta
e bagnano le devote
correnti degli astri.

Molte, molte volte
il più vile dei passeri
soverchia il mio cuore.

⁴⁶ PAOLO VOLPONI, *L'uomo è cacciatore*, in *Poesie*, cit., p. 11.

Mio occhio,
nel tuo feroce dominio
accetta dunque ogni giorno;
lascia che con purissimo volo
la tortorella risalga all'oliveto.⁴⁷

⁴⁷ Ivi, pp. 14-15.

2.3 Lo sguardo “strabico”

2.3.1 Luoghi altri

A partire dagli anni de *L'antica moneta* l'esperienza volponiana si apre a progressivi spostamenti fuori dalle Marche e alle immagini del paesaggio marchigiano si affiancano le impressioni nate dall'incontro con realtà altre. Due sono le più significative novità spaziali introdotte nella raccolta: il paesaggio agreste calabrese e lo spazio urbano della capitale.

Nel primo caso, ossia nella poesia *Le isole d'argilla*, la rappresentazione dei nuovi territori è ottenuta attraverso una continua negazione («non ha ombra la terra», «non ha lumi la costa», «non canta / il tordo sull'ulivo / e sull'arancio la gazza», «non si vede il giardino», «i tuoi selvaggi paesi / senza vela»)⁴⁸ che agisce contemporaneamente per sensazioni e comparazioni indirette.

La tensione verso la natura che interessava il contesto urbinato trova il suo contrappunto attraverso una forza parimenti potente che respinge il processo di immedesimazione del poeta a favore di uno sguardo razionalmente sempre più presente. Volponi continua a muoversi nel paesaggio percependone forme e odori ma al tempo stesso mantiene, suo malgrado, una distanza tale per cui oltre alle percezioni entrano nel testo anche discorsi sulla storia del territorio, o sulle sue caratteristiche etnografiche («riaffiorano sulle sponde / impronte d'esili piedi / di uomini un tempo albergati, / fenici o saraceni, padroni dei venti»⁴⁹). Anche a livello semantico si nota la mediazione di uno sguardo razionale sul paesaggio e la riproposizione di quelle stesse costruzioni aggettivo+sostantivo che definivano l'amore per la terra materna in chiave anche disforica («terra estenuata», «orizzonte inutile», «ansioso chiarore», «sera maligna»)⁵⁰. Tale fenomeno non deve tanto essere inteso come un giudizio sullo specifico paesaggio calabrese, di cui vengono parallelamente suggeriti gli scorci lirici e la dolcezza, ma appunto come il segno di una scrittura sempre più mediata dal pensiero, da uno sguardo critico che conferma la pluralità allegorica dei paesaggi volponiani al tempo stesso psichici e sociali.

Il secondo punto di incontro tra Volponi e l'altrove ne *L'antica moneta* riguarda invece

⁴⁸ PAOLO VOLPONI, *Le isole d'argilla* in *Poesie*, cit., p. 75.

⁴⁹ Ivi, p. 77.

⁵⁰ Ivi, pp. 75-77.

la rappresentazione dello spazio cittadino, urbano e mondano, della capitale. *Stanze romane* testimonia la grande fascinazione prodotta sullo sguardo del poeta, da cui deriva un'immagine di variopinta geometria compositiva. La poesia è composta da nove strofe che rimandano a diversi scorci della città, o quartieri, rappresentati attraverso la vita dei personaggi che si muovono in essi. L'atmosfera è quella di un salto nel passato, di una passeggiata in cui s'incontrano «antichi guerrieri», un «fante di giuoco» e poi «cavalieri», «meretrici», «spose dei marinai», «finanzieri», «carrettieri», «soldati». ⁵¹

Come nella precedente rappresentazione degli ambienti marchigiani, torna il tema del lavoro e dei mestieri quali elementi di caratterizzazione dei personaggi; ma il procedimento svela in questo caso una doppia dinamica: da un lato Volponi cerca di distribuire le stanze romane attraverso la possibile ricostruzione di una geografia antropologica, associando ad ogni zona della città un suo carattere e dei modi di fare connessi alla fisicità del luogo («Come le donne / in vicolo del Lupo / si chiamano con nomi di città / hanno piazze / e sguardi di fontane»⁵²), dall'altro ne “naturalizza” i vicoli e gli abitanti attraverso rappresentazioni che rimandano direttamente alla natura, riconducendoli così ad una dimensione per lui più apprezzabile e familiare («Le meretrici di via Fontanella / giacciono come sponde / e sulla loro sabbia / s'accovaccia / l'anatra colorata»⁵³).

Altro episodio romano significativo in tal senso è quello di *A Dominique Blanchar* che, come spiega una nota in calce, fa riferimento ad un episodio reale in cui l'attrice è stata «vista recitare a Roma, nel '49, presso École des Femmes». ⁵⁴ Si tratta dunque di una poesia che trova la sua ispirazione in un'occasione avvenuta nei primi momenti di stesura della raccolta *L'altra moneta* e che pertanto costituisce la testimonianza di una delle prime esperienze di viaggio del poeta. Per descrivere la donna e il suo fascino Volponi utilizza un lessico di forti ascendenze sabiane. ⁵⁵ Se evidente è l'attrazione erotica provata per l'attrice, altrettanto evidente è lo sguardo ingenuo e assorto con cui la sua apparizione viene descritta. L'utilizzo di metafore e figure riferite al mondo naturale costituiscono in questo caso, quindi, anche la scelta tematicamente più “ lirica ” con cui il poeta concepisce la rappresentazione della bellezza della donna.

⁵¹ PAOLO VOLPONI, *Stanze romane* in *Poesie*, cit., pp. 55-56.

⁵² Ivi, p. 55.

⁵³ *ibidem*

⁵⁴ PAOLO VOLPONI, *A Dominique Blanchar*, in *Poesie*, cit., p. 50.

⁵⁵ *ibidem*

2.3.2 Spazio agreste e spazio cittadino

Da *Le porte dell'Appennino* la mondanità della vita romana acquisisce tutt'altre coloriture. Volponi riesce a darne atto attraverso una coppia di testi il cui dialogo diviene essenziale per coglierne il senso d'insieme, intitolati rispettivamente *La vita* e *Il giorno nove di febbraio*. Le situazioni rappresentate accadono infatti nello stesso giorno, quello di nascita del poeta, ma con trentadue anni di distanza, e descrivono un'occasione coincidente: la nascita, nel contesto agreste in un caso e in quello cittadino nell'altro.

La prima scena del poemetto *La vita* si apre fornendo una precisa collocazione spaziale al momento della nascita del poeta, contestualizzandolo nella quiete di una giornata in campagna in cui le leggi e i tempi dell'uomo sottostanno a quelli della natura.

La figura del padre, definita per la sua assenza attraverso la ripresa nel primo distico di un canto popolare calabrese («quando io sono nato / mio padre non c'era»⁵⁶) viene completamente assorbita da questo spazio in cui la notte ha il potere di far scomparire i «confini» tra gli orti e lascia analogamente incerti i confini della sua età anagrafica: «naturalmente s'innestò / la sua radice di uomo, / come naturale un senno / guidava il morso / del mulo per le strade»⁵⁷.

L'ambiente marchigiano in cui il momento della nascita del poeta ha luogo è indicato con precisione attraverso espliciti rimandi alle «fonti marchigiane» o ai fiumi del Foglia e del Metauro che, come in una Mesopotamia felice,⁵⁸ contengono al loro interno la possibilità di garantire ad ogni tappa dell'esistenza una sua collocazione esatta: «Accese la sua prima sigaretta / sulla piazzetta di mattoni»,⁵⁹ «dietro l'iridescente canneto / sotto la luna trinata / stava con la sua prima ragazza». ⁶⁰ La campagna viene descritta come il «reame» di questo padre che, analogamente al figlio, riesce ad apprezzarne gli elementi vitali espressi attraverso non rare personificazioni, come quella del vento: «al suo sguardo / guarivano gli spazi / d'ogni filtrata malinconia». ⁶¹

Prima ancora di attivare il confronto con il momento della nascita, o meglio dell'aborto, in un contesto cittadino, si può allora già notare come la rappresentazione dello spazio

⁵⁶ Ivi, p. 81.

⁵⁷ Ivi, p. 83.

⁵⁸ DANIELE MARIA PEGORARI, *Metrica e allegoria nella poesia "georgica" di Paolo Volponi*, cit., p. 62.

⁵⁹ PAOLO VOLPONI, *La vita*, cit., p. 85.

⁶⁰ *ibidem*

⁶¹ Ivi, p. 86.

agreste dell'Appennino abbia assunto un nuovo significato agli occhi del poeta: un significato sempre più mediato dalla memoria di chi ripensa a quei luoghi senza più abitarli. Quanto più la scrittura si apre verso una dimensione cosmopolita, quindi, tanto più la rappresentazione della natura cambia i suoi connotati attraverso una trasfigurazione nostalgica.

Il secondo poemetto, *Il giorno nove di Febbraio*, è costruito su toni e colori che in parte riprendono quelli della poesia precedente e in parte se ne differenziano. Quest'ultimo rappresenta infatti parallelamente l'esperienza di maternità della madre del poeta e di una donna di città. La prima completa la figura paterna ed è ancora una volta connotata dal massimo grado di naturalità, tanto che anche le sue grida di dolore si disperdono nel vento attraversando la campagna e portando vita; la seconda, «Venere di città», «Venere da teatro / e da ristorante», emancipata e fumatrice «senza belletto», sceglie invece di interrompere la gravidanza per non rinunciare alla sua bellezza.⁶²

Nel primo caso l'atto di nascere viene inoltre accostato, attraverso una delle similitudini care a Volponi, all'atto di librarsi in volo compiuto da una «quercella» che cerca di scuotersi dalla neve, nel secondo caso la neve si trasforma in «cattiva neve di Roma / riporta celato in ricordo / dei giorni dei lutti infantili» e tutto quel che richiama la sua tradizionale purezza è la comparsa del colore bianco riferito ad un paio di forbici. L'uso di un lemma tipicamente montaliano come le forbici che «tagliano» i suoi anni è stato ragionevolmente considerato un primo indizio di quella «poetica degli oggetti» verso la quale vira la poesia volponiana.⁶³

Mentre gli oggetti entrano spontaneamente a far parte della rappresentazione degli squarci della vita campagnola, accade però che la natura venga osservata nelle sue vesti cittadine perdendo la sua autenticità, corrompendosi e sporcandosi della corruzione del nuovo contesto sociale. Un contesto che dimostra le sue profonde divergenze anche nelle somiglianze, laddove ad esempio l'aborto della donna viene localizzato nella «casa della cugina» e opposto a quelli ricordati dal poeta delle «infantili puttane» della sua infanzia che erano solite abortire a «casa delle zie», circondate quindi dall'esperienza del passato e delle generazioni precedenti resasi ormai desueta.

Alla luce della destabilizzazione prodotta nel poeta da questi primi cambiamenti che si

⁶² PAOLO VOLPONI, *Il giorno nove di Febbraio* in *Poesie 1946-1994*, cit., p. 88.

⁶³ LUIGI MARTELLINI, *La poesia delle Marche*, Forlì, Forum, 1982, p. 83.

trova ad osservare è interessante notare come la descrizione del feto nella penultima strofa ricordi gli ultimi versi de *L'uomo è cacciatore* nell'invito alla responsabilità che spetta all'uomo dinanzi a qualsiasi altra forma di “animale”.

La morte fetale,
senza aria,
di un feto,
di una creatura animale,
fuori da ogni principio
e storia
con l'occhio vuoto,
nido naturale
secco e abbandonato
dove si depone un'immagine,
un giuoco, un bacio ripugnante;
morte quasi di stagione,
senza un grido,
senza ragione,
prima dell'avvento
di qualsiasi salvatore.⁶⁴

Dal confronto tra città e campagna filtrato anche attraverso l'occhio della Storia che attraversa la raccolta *Le porte dell'Appennino (1955-1959)* nasce il senso di lacerazione e “strabismo” a cui la scrittura di Volponi va progressivamente incontro: più la campagna viene assorbita dalla città, più per il poeta diventa evidente che non esiste più un “fuori” rispetto al capitalismo.

⁶⁴ Ivi, pp. 89-90.

2.3.3 Voce critica e plurale

La scissione psichica e culturale ha sempre nella questione spaziale il suo baricentro e trova un suo stadio primordiale tra i testi de *L'antica moneta*.

Esemplare è il caso della poesia *Altre strade* che ha inoltre la peculiarità di essere una magistrale figura dell'eterotopia foucaultiana. L'io poetico è qui nel bosco dinanzi ad un bivio e dalla difficoltà della scelta che deve compiere attiva la riflessione sulla capienza imprevedibile di un tale spazio. A partire dalla medesima occasione spaziale, quella appunto del bivio, l'immaginazione genera, e sottolinea tramite l'anafora, le infinite possibilità di spazi sottese dal proseguo del percorso. Si genera così una sovrapposizione di luoghi e di tempi dove la scelta presente si mescola a quella delle varie spazialità future e attraverso l'ipotesi di imbattersi in «un'antica villa» suggerisce anche l'esistenza di un passato fisicamente ancora partecipe della realtà dei luoghi.

S'alzano a volo gli uccelli
all'urlo nostro
e allargano il cielo.
Corriamo;
io so che le strade
hanno crocicchi dove si canta,
dove le donne vendono
vino e lupini.

Là sono le croci
originali del Cristo,
con grossi chiodi, tenaglie e martello.
Là nascono strade
verso ignote campagne,
dove per lungo tratto
s'accompagna di notte ai carrettieri
un demoniaco cane.
Là troveremo un cavallo
lasciato da un soldato,

forse la via di un'antica villa.⁶⁵

Attraverso la struttura compositiva eterotopica ciò che costituisce l'aspetto più interessante di questa poesia è il suo allegorizzare una sensazione di smarrimento creatasi di fronte all'evidenza di un'imminente scelta quale è quella tra il partire e restare, tra Ivrea e Urbino,

⁶⁵ PAOLO VOLPONI, *Altre strade* in *Poesie*, cit., p. 59.

tra il devolvere la propria vita alla causa dell'industrializzazione o della difesa della vita contadina.

Da *Le porte dell'Appennino (1955-1959)* la poetica volponiana acquisisce quindi la sua forma più consapevole e distaccata. Lo sguardo del poeta sul paesaggio e sul mondo contadino non è più quello di chi aspira ad esserne intrinsecamente parte ma diviene quello di un intellettuale, razionale e critico rispetto a ciò che osserva.⁶⁶

Ne risulta anche una maggiore intenzionalità formale che si può notare nella struttura del poemetto o nella costruzione di liriche più brevi. In esse, se non addirittura l'isosillabismo, viene ricercata un'armonizzazione dei versi che trova conferma anche nell'intenso lavoro su assonanze e consonanze e nell'emergere di quella «continua tensione verso toni e ritmi prosastici» di cui ha parlato Mengaldo. Questa costituisce infatti l'altra faccia della medaglia rispetto alla produzione narrativa di Volponi all'interno della quale forte è invece la presenza di elementi lirici.⁶⁷

Il poemetto *L'appennino contadino* fornisce un ottimo esempio dell'avvenuto raggiungimento della maturità stilistica e formale. Peculiare è la presenza in esso dell'epica dell'«umile Italia» («Le stelle per noi segnano le case; / il vento è un ladro di orti o di campagna / che muta fiato e umore / ai confini della contrada»⁶⁸, «La fronte di noi gente tribolata / s'arrende alle vigilie»⁶⁹) che rappresenta il punto di maggior vicinanza tra la poetica di Volponi, quella di Pasolini e le teorizzazioni del gruppo di *Officina*.⁷⁰

A quell'ora i contadini
finiscono il primo maggio
e tutt'insieme hanno ancora il coraggio di bere,
di fingersi padroni del loro destino.
In quelle sere ripiegano le rosse
bandiere della libertà d'un giorno:
congiungono le mani nel piegarle,
poi prendono il giornale come una reliquia.
Questo è l'unico modo di lottare
contro se stessi, contro la fatica;
l'unica verità che nella vita
a loro si rivolge, fuori della natura;
è un'altra paura ma la paura
di non sapere abbastanza,

⁶⁶ SALVATORE RITROVATO, *All'ombra della memoria*, Pesaro, Metauro, 2013, p. 65.

⁶⁷ PIER VINCENZO MENGALDO, *Paolo Volponi*, «L'illuminista», n. 24, a. VII, dic 2008, p. 191.

⁶⁸ PAOLO VOLPONI, *L'appennino contadino*, in *Poesie*, cit., p. 126.

⁶⁹ *Ivi*, p. 127.

⁷⁰ EMANUELE ZINATO, *Introduzione*, cit., p. XVI.

di lasciare la sicura malvagità nella speranza
che domani il sole nasca diverso.⁷¹

La scelta di un soggetto collettivo sancisce la definitiva scomparsa dell'intimismo pascoliano dei primi testi a favore dell'ingresso sempre più dirompente della Storia e della responsabilità storica.

Si potrebbe parlare di un'allegoria che «mira a un senso collettivo»⁷² non solo inteso come totalità ma anche come comunità sociale di cui Urbino costituisce il referente fisico e la proiezione delle sofferenze psichiche dell'io.

La scelta del soggetto plurale in *L'appennino contadino* in questo caso risulta inoltre doppiamente significativa: se nella sua gran parte il testo utilizza il *noi*, è proprio nel momento che il poeta sente a sé più dolorosamente vicino, cioè quello appena riportato in cui i contadini vivono il loro primo maggio, che avviene la transizione al *loro* svelando l'allontanamento dello sguardo volponiano. A quest'altezza il poeta ha infatti già iniziato il suo lavoro come dirigente presso l'Olivetti, e la sua posizione sociale è, per quanto solidale, ormai definitivamente altra rispetto a quella dei contadini della sua terra; ma la struttura è in realtà circolare, perché è proprio nel momento in cui parla più da lontano a quel *loro* che Volponi parla più a se stesso, e nelle loro presunte paure nasconde le sue stesse paure.

⁷¹ PAOLO VOLPONI, *L'appennino contadino*, in *Poesie*, cit., p. 133.

⁷² ROMANO LUPERINI, *L'allegoria del moderno*, cit., p. 280.

2.3.4 Oltre la soglia di un'epoca

Le allegorie spaziali de *Le porte dell'Appennino* rappresentano la scissione interna al poeta che si proietta sui nuovi spazi.

Il noto stilema volponiano che produce significato nell'accostamento di aggettivo e sostantivo mostra tutto ciò con sufficiente chiarezza nelle «care piaghe», nella «sorte nemica», nella «nemica figura» e, soprattutto, nella comparsa dentro *Le mura di Urbino* della «crudele festa» che, come ha spiegato Zinato, rappresenta «la supremazia primitiva dei fantasmi pulsionali capaci di disgregare l'individualità dell'io». ⁷³ Urbino con la forza dell'istinto attrae a sé il poeta incapace di rinunciare all'autenticità («l'amore accanito di vivere senza capire» ⁷⁴) e all'intimità della vita contadina («Così ad un rivo scelto / in mezzo a mille, / a un rumore commosso nel bosco, / a una foglia, / ciascuno affida / il suo silenzio d'amore» ⁷⁵), ma altresì con pari fermezza lo respinge nella consapevolezza che quel mondo è ormai un anacronismo, qualcosa che l'io del poeta deve riuscire a superare come ha già fatto la Storia:

Quale libertà per questa terra,
per queste mille zolle da collina a collina,
quale diversa vita contadina
altrove può essere cercata? ⁷⁶

La raccolta non fornisce soluzione al problema, ma rimane nella postura di una liminale indecisione a cui già il titolo lascia pensare. La figura delle porte dell'Appennino rimanda infatti ad un luogo che, pur non esistendo nello spazio materiale, allegorizza un momento di frattura: il definitivo inizio della mutazione italiana e necessità di varcarne la soglia.

Tanto forte sarebbe la ragione per restare al fianco della propria gente («Chi fugge salva solo se stesso, / come un passero, se un passero / si salva fuori del branco» ⁷⁷) quanto di fatto lo è quella di fuggire («Chi è partito ha ragione» ⁷⁸); ma soprattutto tanta è la forza ossimorica di questa sofferenza che la percettività su cui il percorso conoscitivo si era

⁷³ EMANUELE ZINATO, *Volponi: narratore e poeta del cronotopo italiano*, «L'Ulisse», n. 14, <<http://www.lietocolle.com/2014/02/lulisse-n-14-il-paese-guasto-litalia-vista-dai-poeti/>>, p. 12.

⁷⁴ PAOLO VOLPONI, *Il cuore dei due fiumi*, in *Poesie*, cit., p. 94.

⁷⁵ Ivi, pp. 94-95.

⁷⁶ PAOLO VOLPONI, *L'appennino contadino*, cit., p. 143.

⁷⁷ *ibidem*

⁷⁸ Ivi, p. 142.

basato fino a questo momento ne esce compromessa, distorta. Aumentano le personificazioni e le figure deformanti volte a riflettere la condizione del poeta: il mese di Febbraio «è un ragazzo che lotta contro il padre»⁷⁹ e fugge, Agosto invece «non muove un passo»⁸⁰ e Urbino stessa è ormai «morente».⁸¹

S'intravede, in tal modo, un ulteriore momento di sviluppo interno alla scrittura volponiana: lo «spazio maturo» di cui la poesia *Le mura di Urbino* costituisce il passaggio.⁸²

La nemica figura che mi resta,
l'immagine di Urbino
che io non posso fuggire,
la sua crudele festa,
quieta tra le mie ire.

Questo dovrei lasciare
se io avessi l'ardire
di lasciare le mie care
piaghe guarire.

Lasciare questo vento collinare
che piega il grano e l'oliva,
che porta sbuffi di mare
tra l'arenaria viva.

Lasciare questa luna tardiva
sul diamante degli edifici,
questa bianca saliva
su tutte le terrazze,
dove amici e ragazze
stendono le soffici tele
del loro amore infedele.

Lasciare il caldo respiro
del sole sulle mura,
la lunga tortura delle case,
lo stesso temporale
che ritorna da anni,
pur se la vita non è uguale nel giro
e s'abbandona ogni ora.

Antica sulle mura
è la mia casa;
immobile e non sicura
sembra veleggiare

⁷⁹ Ivi, p. 131.

⁸⁰ Ivi, p. 136.

⁸¹ PAOLO VOLPONI, *Le mura di Urbino*, in *Poesie*, cit., p. 106.

⁸² EMANUELE ZINATO, *Introduzione*, cit., p. XVII.

tra le nuvole come riviere
nel fluviale nembo
delle selvagge sere.
Il cielo a forma di grembo
divora la città;
allora si sente morire
ogni cosa d'intorno
e ognuno sta per sortire
dal proprio cuore.
È il vento, al confine del giorno,
che mormora tra i colli,
che a me di fronte sgombra la campagna
o con la nera ombra delle nubi
la fa sparire;
che con me giuoca
fingendo di fuggire
e poi con aria fioca
torna a imbiancare i colli.

Il vento d'incerta natura
che passa come un ragazzo
dietro le siepi o le mura,
senza niente,
come chi si allontani d'un passo
o per sempre;
niente più d'un rimorso
e d'un sorso d'acqua nei campi.

La città trema nel cuore dei suoi cortili,
apre il suo dorso alle congiure vili del tempo,
e giace morente
sopra di noi.

Allora i giardini pensili
piegano l'ombra ostile dei pini
verso quel punto dell'orizzonte,
nuovo ogni sera,
dove io non giungerò mai
libero dai miei cattivi pensieri,
dalla sorte nemica
che il mio sangue castiga.⁸³

⁸³ PAOLO VOLPONI, *Le mura di Urbino* in *Poesie*, cit., pp. 105-107.

2.4 Gli spazi della mutazione

2.4.1 La seconda natura

La raccolta successiva, *Foglia mortale*, è datata 1974. È però innanzitutto necessario ridimensionarne il bacino di postmodernità pensando al fatto che i testi in essa contenuti spaziano su un arco di tempo di circa un decennio precedente. Da *Con testo a fronte* (1986), invece, si è definitivamente alle prese con un capitalismo post-industriale guidato da macchine e calcolatori e dunque dal pieno dominio di quella “seconda natura” che Marx aveva già individuato come la malattia mortale del mondo moderno.

La *Canzonetta con rime e rimorsi*, ultimo testo di *Foglia mortale* databile al 1966, è però già in grado di testimoniare l'allontanamento dalla poetica precedente e dallo spazio sociale e fisico in essa rappresentato. Come svela il titolo si tratta di una canzonetta che non solo sancisce l'inizio dell'utilizzo sistematico della rima ma che anche presuppone alle sue spalle una scelta tra il restare e il partire ormai definitivamente avvenuta e per la quale, quindi, poter avere rimorso. L'intera raccolta, del resto, ha il sapore di una confessione in cui Volponi rivolgendosi ad una seconda persona soprannominata *burdel* e dunque ad un giovane, si confida ed elargisce consigli ripercorrendo la propria esperienza vissuta e i temi tipici del passato alla luce di consapevolezza del tutto nuove. Tra esse va annoverata anche l'esperienza coeva del Gruppo 63 che influenza la scrittura volponiana in senso sperimentale aprendola progressivamente al verso lungo e ad una lingua più prosastica.⁸⁴

La forma meno contenuta ma più controllata trova il suo corrispettivo anche nella struttura strofica. *Canzonetta con rime e rimorsi* si compone di otto strofe irregolari al termine delle quali il poeta pone la sua firma chiudendo l'ipotetico dialogo epistolare col giovane lettore. Se nel genere della canzonetta è proprio la frase conclusiva quella a cui spetta il maggior grado di incisività, ecco allora come viene qui formulata:

con molta paura
e con tanti rimorsi,
ben compensati, a dir la verità, dalle ambizioni.
Il devoto dirigente

⁸⁴ DANIELE MARIA PEGORARI, *Metrica e allegoria nella poesia "georgica" di Paolo Volponi*, cit., p. 73.

Nonostante l'io poetico e quello autoriale sostanzialmente coincidano, Volponi non si interessa di fornire di sé un'immagine integra o compatta ma pone l'accento proprio sulle contraddizioni più drammatiche e profonde («Sono davvero tornato per restare?»).⁸⁶ L'esigenza di una tale messa a nudo catartica sembra ricorrere quasi per necessità alla scelta della forma dialogica con un interlocutore che non sia ideologicamente forte ma che basti quel tanto per mantenere aperto uno sguardo utopico sul futuro.

È in *Foglia mortale* per la prima volta, infatti, che Volponi chiama in causa il lettore: un lettore in grado di fornirgli da un lato una vicinanza umana empatica come solo quella con un neonato può essere e dall'altro un senso per la scrittura di fronte ad un mondo sempre più difficile da leggere con le vecchie lenti («Te lo dico io, burdel, figlio mio / nato alla fine della mia fuga, / che seguo e sconto la mia insufficienza / nella contraddizione»⁸⁷, «sempre braccato dalla mia fuga / sempre armato di quel coltello, burdel... / vedo case diverse, di pietra / di là da un altro confine»⁸⁸).

Nella tensione dialogica il lirismo si indebolisce e al suo posto subentra il flusso discorsivo di un pensiero sempre più argomentante. Parallelamente si attenua anche la contrapposizione tra lo spazio appenninico e quello industriale.⁸⁹ Al suo posto subentra un'unica realtà densa di oggetti (una poesia ad esempio si intitola *Agendina*) che condensa nella prima comparsa della sequenza di versi in -ale («totale/naturale/naturale/male»⁹⁰) tutto il senso di un nuovo tipo di smarrimento («ed intanto lavorare in servitù: in servitù lavorare / e nemmeno più capire il senso della fatica»⁹¹, e poi in seguito, in *Con testo a fronte*: «Di un piccolo colore mai visto si screzia la mesta luna [...] un'impossibile tinta, / sia naturale che artificiale»⁹²).

⁸⁵ PAOLO VOLPONI, *Canzonetta con rime e rimorsi*, in *Poesie*, cit., p. 192.

⁸⁶ PAOLO VOLPONI, *La durata della nuvola*, in *Poesie*, cit., p. 155.

⁸⁷ PAOLO VOLPONI, *Canzonetta con rime e rimorsi*, cit., p. 191.

⁸⁸ PAOLO VOLPONI, *La durata della nuvola*, cit., p. 154.

⁸⁹ EMANUELE ZINATO, *Volponi: narratore e poeta del cronotopo italiano*, cit., p. 12.

⁹⁰ PAOLO VOLPONI, *Canzonetta con rime e rimorsi*, cit., p. 186.

⁹¹ PAOLO VOLPONI, *La pretesa d'amore*, in *Poesie*, cit., p. 174.

⁹² PAOLO VOLPONI, «Di un piccolo colore mai visto», in *Poesie*, cit., p. 195.

2.4.2 Lo spazio industriale

Una delle più profonde ragioni di confusione, inscindibile dalla difficile decisione di lasciare la terra marchigiana, riguarda il rapporto che Volponi instaura con il mondo industriale nelle prime fasi del suo sviluppo. L'amicizia con Olivetti e l'impegno in prima persona all'interno di un tale contesto, fanno infatti sì che il giudizio del poeta sui primi momenti del cambiamento non possa dirsi negativo: l'industrializzazione dell'Italia si configura come la possibilità di un varco, l'utopia di un rilancio economico e politico dell'Italia, «uno strumento della collettività per migliorare se stessa».⁹³

Si tratta di una svolta che Volponi vive intensamente prima di giungere alla definitiva disillusione, cercando di mediare tra il processo di sviluppo e il rispetto delle tradizioni rurali e della natura.⁹⁴

Complice la posizione di protagonista assunta all'interno del mondo industriale, il poeta ha anche cercato in prima persona di realizzare praticamente i suoi progetti:

Sono stato all'Olivetti per oltre vent'anni. Poi mi sono occupato dei rapporti tra la Fiat e i suoi territori: affrontavo problemi urbanistici: di dimensione esatta della fabbrica rispetto a un certo territorio, di equilibrio fra il peso della fabbrica e le necessità intrinseche del territorio, di ordine nella pianificazione, affinché l'industria divenisse elemento economico portatore di beni, non elemento sopraffattore che spezza l'equilibrio urbanistico e demografico del territorio, brutalizzandolo come un'appendice secondaria.⁹⁵

L'altra faccia di questa operosità consiste però nel rapido subentrare del disincanto, dato dalla possibilità di poter guardare così da vicino, e quindi di notare presto, quelle che erano le profonde criticità intrinseche al nuovo sistema.

Inizia così quel processo di «autocoscienza dell'oggetto poetico in quanto merce»⁹⁶ e, a monte, dell'indistinguibilità corrosiva del naturale dall'artificiale, che Luperini ha individuato come la base del realismo allegorico volponiano ne *Le mosche del capitale*, mettendone in risalto il forte potenziale di rappresentazione e demistificazione.⁹⁷

⁹³ PAOLO VOLPONI, FRANCESCO LEONETTI, *Il leone e la volpe. Dialogo nell'inverno 1994*, Torino, Einaudi, 1995, p. 30.

⁹⁴ RENATO BARILLI, *Volponi, dal margine verso il centro*, «L'illuminista», n. 24, a. VII, dicembre 2008, p. 58.

⁹⁵ PAOLO VOLPONI, FRANCESCO LEONETTI, *Il leone e la volpe*, cit., p. 35.

⁹⁶ ROMANO LUPERINI, *L'allegoria del moderno*, cit., p. 101.

⁹⁷ Ivi, p. 100.

L'aspirazione a «rimanere sempre fedele alla sua percezione delle cose»⁹⁸ assume in *Foglia mortale* la forma dell'accumulazione nominale, del periodare mimetico che sostituisce la natura e le sue forze verbali con gli interni immobili dell'industria, delle suppellettili delle case, specchiere, nature morte sui tavoli («Ritirarsi allora dalla finestra, / abbassare le tende e chiudere gli occhi, negarsi il paesaggio, / impedire il naufragio e tornare dentro, / di fronte a sé, davanti ad una piccola specchiera»⁹⁹).

Sempre meno necessario diviene ricorrere all'attività verbale nella rappresentazione degli spazi: l'elencazione degli oggetti è più che sufficiente per tratteggiare la spettralità d'insieme. I verbi rimangono o come segno di immobilismo o per aprire degli squarci cogitanti in cui Volponi agisce ragionando, domandando, provando a capire. Frequenti ad esempio sono le interrogative dirette («Perché domani e oltre nel tempo dovresti vedere uguale / questo stesso albero? Secondo quale legame...?»¹⁰⁰, «Dove luogo migliore / per rappresentare la paura, burdel, / senza sonnifero e fobia?»¹⁰¹, «Dov'ero io?»¹⁰²): dirette a chi, però? Al lettore? Al *burdel*? O piuttosto a se stesso? In questo senso la figura del *burdel*, nuovo alla vita e al processo di esplorazione del mondo, rappresenta oltre ad un ipotetico lettore-destinatario anche la controfigura del poeta, il ricordo di sé da giovane e la speranza di ritrovare quell'istinto percettivo che lo guidava per riproporlo sulla nuova realtà circostante («scoprire la radice per giudicare la materia e poi / avanzare, toccando, scegliendo, allagando, allineando / ed intorno comporre una muraglia che è il giudizio»¹⁰³).

Lo stacco rispetto a *Le porte dell'Appennino* è dunque ormai evidente e frutto della consapevolezza che la difficile scelta che costituiva la causa di turbamento in passato non esiste più come possibilità perché, anche volendo, non ci sono più alternative né porte che separino l'Appennino dal resto del mondo industriale:

Il paesaggio collinare di Urbino,
che innocente appare quercia per quercia
mentre colpevole muore zolla per zolla,
è politicamente uguale
al centro storico di Torino
che crolla palazzo per palazzo

⁹⁸ ROBERTO GALAVERNI, *La volpe, la bocca del drago e le pietre rotolanti*, in *Pianeta Volponi*, cit., p. 30.

⁹⁹ PAOLO VOLPONI, *La pretesa d'amore*, cit., p. 174.

¹⁰⁰ PAOLO VOLPONI, *La cadenza*, in *Poesie*, cit., p. 150.

¹⁰¹ PAOLO VOLPONI, *La durata della nuvola*, cit., p. 152.

¹⁰² PAOLO VOLPONI, *Agendina* in *Poesie*, cit., p. 180.

¹⁰³ PAOLO VOLPONI, *La pretesa d'amore*, cit., p. 176.

o ai giardini della utopica Ivrea
ricca casa per casa:
tutti nella nebbia che sale
dal mare aureo del capitale.¹⁰⁴

L'Urbino del passato conserva le sue apparenze ma nella sostanza non esiste già più. Il capitale è la nuova natura, il nuovo unico ordine regolatore. Alla luce di questa consapevolezza Volponi decide quindi di accettare tale realtà nei suoi esiti più estremi, trasformando in *Con testo a fronte* la parola in qualcosa che le assomigli. Non si tratta però di una resa che, alla luce dell'onestà intellettuale del poeta, avrebbe piuttosto portato all'allegoria vuota o al silenzio poetico. Al contrario: è un tentativo di smascherare il sistema dal suo interno o, per usare figura cara a Volponi, per farlo apocalitticamente esplodere («la costruzione che vola sulla vivente esplosione»¹⁰⁵).

¹⁰⁴ PAOLO VOLPONI, *Canzonetta con rime e rimorsi*, cit., p. 191.

¹⁰⁵ PAOLO VOLPONI, *La pretesa d'amore*, cit., p. 178.

2.4.3 La «chiara fantasia»

Due sono i meccanismi di difesa che costituiscono la forma e il senso più profondo dell'allegoria spaziale e dell'utopia volponiana in *Con testo a fronte*: il primo, costante in tutta la produzione, è l'instancabile studio materialistico del reale – che qui torna prepotentemente referenziale anche nelle sue vesti naturalistiche - condotto sempre “con testo a fronte”, con la pagina poetica affiancata ad esso; il secondo, che garantisce l'efficacia del primo, è quella che Volponi ha definito la *chiara fantasia*, ossia la possibilità che la letteratura dà di guardare oltre quel che si vede mescolando le carte, inventando realtà altre, creando accostamenti e cortocircuiti inediti che aprano nuovi spazi al significato («convoco pietre, mondi, viola, corno / mago e prodigo della mia demenza...»¹⁰⁶). Come infatti lui stesso ha chiarito meglio nel dialogo con Leonetti:

Per chiara fantasia intendo un sistema più aperto sulla realtà di quanto non sia il sistema della ragione. La fantasia può capire il reale meglio della ragione perché è in grado di elaborare rappresentazioni, metafore, un vasto numero di significati non immediatamente visibili.¹⁰⁷

Mentre il linguaggio basato sull'accumulazione paratattica sottende l'ossessione del poeta per lo smarrimento evocato anche tramite un procedere metamorfico, disordinato, speculare alla società rappresentata,¹⁰⁸ e mentre anche il lavoro sulla forma raggiunge il suo picco in senso espressionistico privando la rima del suo significato tradizionale e facendone invece un correlativo retorico della nevrosi sociale,¹⁰⁹ la rappresentazione allegorica si concentra sul gesto di osservare deformando.

Le potenzialità immaginifiche della scrittura vengono tese tra un punto di vista cogitante e uno, opposto, delirante.¹¹⁰ *Pagina bianca* conferma questa descrizione grazie ad un momento di metapoiesi piuttosto raro nella poetica volponiana. La poesia viene definita come un insieme di razionalità e misura («partitura, istruzione, coerenza / critica e strutturale») ma anche impeto, impulsività («eccedenza infallibile, sicura, sgorgo»¹¹¹).

¹⁰⁶ PAOLO VOLPONI, *Pagina bianca*, in *Poesie*, cit., p. 213.

¹⁰⁷ PAOLO VOLPONI, FRANCESCO LEONETTI, *Il leone e la volpe*, cit., p. 41.

¹⁰⁸ DANIELE MARIA PEGORARI, *Metrica e allegoria nella poesia "georgica" di Paolo Volponi*, cit., p. 45.

¹⁰⁹ MASSIMO FABRIZI, *"tra le schegge e i denti": linguaggio cosmogonico ed apocalittico in Nel silenzio campale di Paolo Volponi*, in *Pianeta Volponi*, cit., p. 109.

¹¹⁰ ELENA MARONGIU, *Il progetto utopico dell'ultimo Volponi*, cit., p. 21.

¹¹¹ PAOLO VOLPONI, *Pagina bianca*, in *Poesie*, cit., pp. 212-213.

Riconoscendo la perifericità del discorso letterario rispetto alle altre modalità discorsive e insieme affermandone la capacità di aprire prospettive di senso rispetto all'extraletterario,¹¹² i livelli di sperimentazione e plurilinguismo, così come i contatti con le avanguardie divengono presenze cruciali nel processo di creazione.

All'interno di questa tensione tra «il massimo della razionalità e il massimo della fantasia»¹¹³ la dimensione empirica riferita ai luoghi e alla realtà naturale continua a godere di un'assoluta centralità, tanto che *Con testo a fronte* è stato descritto come un poema allegorico in cui, attraverso la metafora del viaggio, è narrata la storia di un viandante-errante e del suo misurarsi con una realtà estranea («Io fui una volta sulla terra: l'ho vista; / ora sono una figura di genere / dentro un paesaggio tardo surrealista»¹¹⁴).

La tecnica del montaggio di componenti apparentemente inconciliabili affine alle pratiche surrealiste si rivela particolarmente efficace per “sfidare il labirinto” opponendo ad esso una nuova struttura a costellazione, composta da una rete di collegamenti passibili di continue trasformazioni d'ascendenza benjaminiana.¹¹⁵

Da *Con testo a fronte*, quindi, la creazione del senso non viene più ricercata in sistemi di pensiero stabili ma, al contrario, affermata nella sua dimensione provvisoria, continuamente ripresa e abbandonata, soggetta a revisioni e accostamenti inediti. Lo spazio della contemporaneità arriva al lettore nella sua complessità contraddittoria senza che questa venga prima forzata dentro categorie interpretative o schematizzazioni pregresse, ma lasciando che produca significato con un gesto intrinseco al suo manifestarsi. Ritrovano un loro senso esplorativo anche le figure di movimento e la scrittura diviene parte di un interminabile incedere abbandonando il poemetto per forme sempre riaperte, connotate dal «furore stilistico»¹¹⁶ e da confini indefinibili.¹¹⁷

Molti dei temi del passato vengono riletti alla luce del presente: dalla luna («che falcia

¹¹² FILIPPO BETTINI, MARCELLO CARLINO, ALDO MASTROPASQUA, FRANCESCO MUZZIOLI, GIORGIO PATRIZI, *Volponi e la scrittura materialistica*, Roma, Lithos, 1995, p. 24.

¹¹³ WALTER PEDULLÀ, *Le ragioni di una scelta*, «L'illuminista», n. 24, a. VII, dicembre 2008, p. 10.

¹¹⁴ ELENA MARONGIU, *Il progetto utopico dell'ultimo Volponi*, cit., p. 139.

¹¹⁵ GRAEME GILLOCH, *Walter Benjamin*, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 191.

¹¹⁶ MASSIMILIANO MANGANELLI, *Le dinamiche della contraddizione*, in Gruppo Laboratorio, *Paolo Volponi: Scrittura come contraddizione*, FrancoAngeli, Milano, 1995, p. 46.

¹¹⁷ FRANCESCO MUZZIOLI, *La poesia allegorica e antagonista di Paolo Volponi*, in *Volponi e la scrittura materialistica*, cit., p. 190.

fatale»¹¹⁸, «mesta luna»¹¹⁹, «la luna piena cala»¹²⁰, «fobica luna»,¹²¹ «luna immatura»¹²²); alla neve, e in particolare quella di *Il pomeriggio di un dirigente* che come *Thirteen ways of looking at a blackbird* di Wallace Stevens al quale si ispira è giocato sull'opposizione allegorica tra la storia passata e l'incombente natura di un sempre identico presente («Nevicava /per nevicare ancora»¹²³);¹²⁴ e ancora nello stesso testo tornano le presenze animali nei panni di un merlo portatore di ostilità e catastrofe; poi le notti, che diventano occasioni di incontro con insonnia, vento, fantasmi e «strade nere di insetti»¹²⁵; le stagioni («marzo è davvero liquido e immemore / salato lungo i fossi e langue»¹²⁶, «un inverno inutilmente / dirigenziale»¹²⁷); il «lordo cielo serale»¹²⁸; e infine il canto dei contadini che in passato sarebbe stato rappresentato in toni lirici e armonizzati col contesto circostante ma che ora risulta invece snervante a chi li ascolta.¹²⁹

L'abitudine mantenuta a «lavorare *con e dentro* l'immagine»¹³⁰ inizia inoltre a produrre accanto alle consuete immagini di realtà delle “immagini di pensiero” in cui il luogo, prima espresso sempre in relazione ad una referenza reale, sembra poter esistere poeticamente, o essere appositamente creato, come proiezione dell'io. In «*Gli angoli di questa piccola stanza*», ad esempio, Volponi rappresenta una stanza di servizio, claustrofobica e soffocante, ricavata in una dimensione minima di rappresentanza degli ambienti intorno. L'io poetico si trova al suo interno, e come nel mito della caverna di Platone ripensa alla luce conosciuta altrove («Non fu inutile andare di là / nell'altra stanza»¹³¹). Il gesto di attraversamento di un'immaginaria soglia spaziale sembra quindi aprire un passaggio che è da individuarsi soprattutto nel tempo e nell'esperienza del poeta, ora «dimesso e messo», e nel passato «bianchissimo» e luminoso nell'altra.

Il fatto che ogni situazione presente venga osservata con la lente del passato vissuto ad

¹¹⁸ PAOLO VOLPONI, *Di un piccolo colore mai visto*, in *Poesie*, cit., p. 198.

¹¹⁹ Ivi, p. 195.

¹²⁰ Ivi, p. 197.

¹²¹ PAOLO VOLPONI, *Ancora verso Roma*, in *Poesie*, cit., p. 235.

¹²² PAOLO VOLPONI, *Il canto*, in *Poesie*, cit., p. 202.

¹²³ PAOLO VOLPONI, *Il pomeriggio di un dirigente*, in *Poesie*, cit., p. 208.

¹²⁴ MASSIMO RAFFAELI, *Volponi e Wallace Stevens*, in MASSIMO RAFFAELI, *Questa siepe. Scrittori nelle Marche*, Ancona, Il lavoro editoriale, 2000, p. 127.

¹²⁵ PAOLO VOLPONI, *Appunti sul raschiare dell'insonnia e sulle sue finzioni*, in *Poesie*, cit., p. 204.

¹²⁶ PAOLO VOLPONI, *La viola*, in *Poesie*, cit., p. 200.

¹²⁷ PAOLO VOLPONI, *Lettura*, in *Poesie*, cit., p. 350.

¹²⁸ PAOLO VOLPONI, *La viola*, in *Poesie*, cit., p. 200.

¹²⁹ PAOLO VOLPONI, *Il canto*, in *Poesie*, cit., p. 202.

¹³⁰ FRANCESCO MUZZIOLI, *La poesia allegorica e antagonista di Paolo Volponi*, cit., p. 198.

¹³¹ PAOLO VOLPONI, «*Gli angoli di questa piccola stanza*» in *Poesie*, cit., pp. 296-297.

Urbino conferma le parole di Salvatore Ritrovato riguardo all'ideologia volponiana quando scrive che questa «parte da Urbino per tornare a Urbino».¹³² Ciò significa che l'utopia a cui Volponi si ispira è nutrita di quella matrice rinascimentale di cui Urbino è «capitale permanente».¹³³ L'adesione ai valori dell'umanesimo rimane il fulcro del suo impegno letterario e politico: in un primo momento permettendogli di esporsi nei confronti dell'industria e della modernizzazione in termini meno nichilisti di quelli adottati invece da molti altri intellettuali tra cui Pasolini, e in un secondo momento, cioè quello già iniziato in *Con testo a fronte* e poi deflagrato nella raccolta successiva, permettendogli di vivere in prima persona la difficoltà intrinseca al bisogno di riconvertire l'economia locale sulla base del nuovo sistema industriale.¹³⁴ La conoscenza così ravvicinata del passato mitico di Urbino e dell'anacronismo che questo incontra nel presente confluisce quindi in una costante tensione utopica che, passando attraverso l'astrattezza concettuale di quelli che ne sono i valori morali e civili, garantisce al poeta la possibilità del riferimento ad una concreta speranza progettuale.¹³⁵ L'Urbino “biologale” che lo ha circondato e cresciuto negli anni della formazione diventa quindi nel tempo anche strumento cognitivo di cui Volponi in più occasioni dimostra la sua consapevolezza.

Ogni parola, ogni messaggio, ogni riferimento chiede e impone un continuo registro politico. In questo senso, è corretto parlare, per la mia opera, di ideologia, non come valore dogmatico, ma come *critica* e come *progetto*. Critica della mistificazione, del vuoto della rinuncia. Progetto come partenza nuova, come apertura verso nuove possibilità, non come carta prestabilita.¹³⁶

Pur non accogliendone gli esiti più disillusi, nel connotare la distanza tra il presente e il passato Volponi sposa i toni dell'amico Pasolini riconoscendo un cambiamento sociale tanto profondo da poter essere ritenuto antropologico. In esso infatti non sono solo gli spazi a risultare irriconoscibili ma l'uomo stesso e il “valore” che gli viene attribuito («Nell'industria batte diverso il cuore / e si irrigidisce in fase articolate l'umore / sopra i

¹³² SALVATORE RITROVATO, *All'ombra della memoria*, cit., p. 95.

¹³³ *ibidem*

¹³⁴ ANNALINDA PASQUALI, *Atlante del viaggiatore letterario. Dai testi di Paolo Volponi al territorio. Le terre dei Montefeltro*, Urbino, QuattroVenti, 2006, p. 12.

¹³⁵ GIAN CARLO FERRETTI, *Un'impetosa autoconfessione*, in GIAN CARLO FERRETTI, EMANUELE ZINATO, *Volponi. Personaggio di romanzo*, San Cesario di Lecce, Manni, 2009, p. 12.

¹³⁶ PAOLO VOLPONI, FILIPPO BETTINI, *Una poesia politica e materiale. Colloquio su Con testo a fronte*, in *Volponi e la scrittura materialistica*, cit., p. 84.

fattori di faticosità / e le griglie del sistema salariale»¹³⁷, «da massa alla sera defluisce / ordinata dai cancelli come perenne / valore flusso che si ripartisce»¹³⁸).

Anche in questo caso il discorso viene però presentato nella sua contraddittorietà, tanto che anche la collocazione dell'io poetico rispetto alla mutazione dell'uomo risulta ambivalente: l'affidabilità delle sue percezioni viene messa in discussione, come pure autodenunciata una certa complicità al sistema, ma nonostante ciò viene affermata una decisiva presa di distanza.

L'utilizzo della seconda persona plurale già incontrato nelle forme del *noi* e del *loro* compare infatti nel contesto piemontese anche come un *voi* dal quale il poeta si rappresenta come estraneo. A rendere possibile questa differenziazione è la consapevolezza, e dunque la possibilità di demistificazione, del tipo di informazione finzionale e inautentica che la realtà capitalizzata del presente veicola. Fanno così la loro comparsa nei testi nuove fonti e figure dell'immaginario poetico italiano come gli elementi della virtualità e della digitalizzazione («il varco è mobile, digitale, liquido»¹³⁹, «emergono segni come terre / trasparenti, dipinti a strisce / in equilibrio sopra un rapido film»¹⁴⁰, «il mondo è perso e finto, / il suo scenario mi confonde / girandomi sullo schermo stinto / della memoria a filo delle sponde»¹⁴¹).

La poesia è ciò che permette a Volponi di assumere una postura da “osservatore partecipante” capace di conoscere in profondità l'antropologia del paesaggio contemporaneo e di sviluppare forme di empatia nei suoi confronti, ma al tempo stesso di non sentirsi mai un nativo in essa o di accettarne con rassegnazione tutti i tratti. Come ha spiegato in un'intervista:

Se decido di far poesia o narrativa, è perché nell'attraversare il vuoto ideale dei nostri anni non mi sento di piegarmi al torpore della rassegnazione. Penso e scrivo “per scuotere”, per tener desta la coscienza negativa di ciò che ci circonda.¹⁴²

Grazie alla sua plasticità e capacità di resistenza, quanto più la scrittura si rivolge a fenomeni concettualmente o materialisticamente confusi, anzi, tanto più aumenta la sua

¹³⁷ PAOLO VOLPONI, *Insonnia inverno 1971*, in *Poesie*, cit., pp. 255-257.

¹³⁸ PAOLO VOLPONI, *La deviazione operaia*, in *Poesie*, cit., pp. 241-244.

¹³⁹ PAOLO VOLPONI, *Ancora verso Roma*, in *Poesie*, cit., p. 231.

¹⁴⁰ *ibidem*

¹⁴¹ PAOLO VOLPONI, *«Io fui una volta sulla terra: l'ho vista»*, in *Poesie*, cit., p. 238.

¹⁴² PAOLO VOLPONI, FILIPPO BETTINI, *Una poesia politica e materiale. Colloquio su Con testo a fronte*, in *Volponi e la scrittura materialistica*, cit., p. 84.

capacità di farsi allegoricamente prensile su di essi e di demistificarli diventando «una corazza contro il mondo reificato».¹⁴³ La poesia continua ad esistere, infatti, anche nel 1990, a pochi anni dalla morte di Volponi, quando arriva alle stampe l'ultima raccolta.

¹⁴³ ROMANO LUPERINI, *L'allegoria del moderno*, cit., pp. 95-98.

2.5 La memoria e l'utopia

Nel silenzio campale viene composta e pubblicata nell'apice della «colonizzazione postmoderna di natura e inconscio»¹⁴⁴ e dunque nell'apice della crisi di “rappresentabilità” attraversata da Volponi. Gli esiti a cui approda la parola e con essa l'allegoria spaziale costituiscono uno snodo cruciale con cui ripensare a ritroso al percorso della sua scrittura.

Il titolo è già semanticamente eloquente: *Nel silenzio campale* è infatti permeata dal senso di incerta sospensione che caratterizza il momento che segue la battaglia e dall'amarezza («un dolore politico e letterario»¹⁴⁵) per la disillusione di ogni aspettativa di rinnovamento democratico legata all'industrializzazione; ma il “silenzio campale” è anche quello introspettivo da cui il poeta è assorbito nell'esigenza di un definitivo ripensamento. Alla confusione sensoriale che in tutte le raccolte precedenti era rimasto un tratto costante pur nel progressivo spostamento dal naturale e all'artificiale subentra qui il tono pacato di una voce che nasce da un profondo silenzio interiore. Il “silenzio campale”, quindi, non è più la rappresentazione del tipo di ambiente che caratterizza uno spazio fisico, ma è lo spazio di un pensiero che cerca di prendere le distanze dalla realtà e ragionare sulla sconfitta («Ed evasivi / riflettere gli inganni, gli errori, gli ossessivi / risvolti e contenuti, i sali, gli aromi aggiuntivi»¹⁴⁶).

Diminuendo lo spazio dedicato all'accumulazione di dati materiali (anzi, dei «resti»¹⁴⁷) aumenta quello di riflessione sulla scrittura. Solo in riferimento ai titoli delle poesie, risultano infatti di carattere metapoetico almeno quattro di questi sui diciassette complessivi: *Figure per un romanzo*, *Per questi versi*, *Allegoria*, *Madrigale*, *Una misura*. Il tono, inoltre, è evidentemente testamentario:

Ciò che di me sopravvive
alla mia paura
appartiene interamente
agli altri.
Non debbo nemmeno più giudicarlo o pesarlo:
solo farlo riconoscere e farlo prendere
dagli altri. Nemmeno curarlo

¹⁴⁴ EMANUELE ZINATO, *Introduzione* a PAOLO VOLPONI, *Scritti dal margine*, Milano, Lupetti / Piero Manni Letteratura, 1995, p. 12.

¹⁴⁵ PAOLO VOLPONI, *Uno strale*, in *Poesie*, cit., p. 383.

¹⁴⁶ PAOLO VOLPONI, *L'attesa*, in *Poesie*, cit., p. 374.

¹⁴⁷ PAOLO VOLPONI, *Figure per un romanzo*, in *Poesie*, cit., p. 379.

a mio giudizio; non più osservarlo
resistere e disporsi nei modi convenienti;
nemmeno per guardarlo
cedere e guastarsi.¹⁴⁸

La serie di negazioni su cui è costruita la prima parte della poesia *Per questi versi* contiene molte delle caratteristiche della raccolta a cominciare dal recupero di un verseggiare che nelle sue forme più contenute ricorda quello dei primissimi tempi, in cui la parola nasceva dal suo peso referenziale, e lo ibrida con la «scrittura automatica»¹⁴⁹ di *Con testo a fronte*, di cui restano le costanti stilistiche, l'*enumeratio*, la parcellizzazione linguistica del testo, la frantumazione dei lemmi e l'eversione della struttura sillabica.¹⁵⁰

L'attivazione di un nesso con i primi momenti della sua produzione, seppure necessiti di una certa cautela che esuli dal rischio di guardare a quella volponiana come ad una produzione circolare, è utile per comprendere l'importanza di una tematica che fa qui la sua prima comparsa, e cioè quella della memoria storica e letteraria.

La raccolta costituisce infatti una svolta decisiva nel senso di quella che può essere definita come un' "allegoria negativa" in cui Volponi sospende la sua focalizzazione sul presente ormai annichilito cercando invece nel passato l'appiglio che dia possibilità e speranza al futuro. Un passato che emerge stilisticamente, riaprendo la memoria su un tempo della scrittura ancora del tutto estraneo all'alienazione meccanicista del più tardo pensiero razionale, e tematicamente, nella costruzione di uno spazio immaginario d'incontro con la storia e di dialogo con essa.

Le pagine di *Nel silenzio campale* sono infatti dense di memorie e sono quelle in cui Volponi si pone con maggiore intensità il problema del suo lascito agli "altri",¹⁵¹ intesi in questo caso come estranee ma necessarie presenze cui affida la propria eredità e la speranza di essere riuscito ad estrarre dall'esperienza individuale una voce universale.

La possibilità di definire una parola non alienata, capace di restare nel tempo, è infatti il nucleo in cui hanno ancora sede le speranze di Volponi. Ogni tentativo di controllo e dominio illuministico sulla natura però si allenta, come pure la frenesia vitalistica, a favore della ricerca di un senso di appartenenza cosmico e intergenerazionale («eppure talvolta

¹⁴⁸ PAOLO VOLPONI, *Per questi versi*, in *Poesie*, cit., p. 380.

¹⁴⁹ MASSIMO FABRIZI, *"Tra le schegge e i denti": linguaggio cosmogonico ed apocalittico*, in *Nel silenzio campale di Paolo Volponi*, in *Pianeta Volponi*, cit., p. 109.

¹⁵⁰ PAOLO VOLPONI, *Per questi versi*, cit., p. 380.

¹⁵¹ MARCELLO CARLINO, *Per questi versi di pubblica utilità*, in *Volponi e la scrittura materialistica*, cit., p. 128.

accade che tra / questi muti volti dell'obbedienza / capiti che uno insorga e stra- / volga ogni senso della sua stessa esistenza / e di quella generale, civile, che tra- / passa ogni singola coscienza»¹⁵²). La rinnovata ricerca di un ordine simbolico non indipendente ma nemmeno del tutto esterno alla realtà osservata trova la sua formulazione più compiuta su un tipo di sguardo che ha nella maturità biografica del poeta la sua fonte e il suo rispecchiamento. Il passato remoto dell'azione verbale colloca infatti la voce del poeta in una postura «superata e dimessa»¹⁵³ dalla quale osservare il presente senza più l'ansia di esserne parte, senza più nessuna tensione.

Impossibilitato suo malgrado a far leva su un presente ormai nullificato, Volponi orienta il suo impegno nella ricerca dei materiali che possano essere utili nella costruzione di un futuro. Questo deve necessariamente essere pensato a partire dal presente, ma che ancor di più ha bisogno di ricorrere al passato. Così ne *Il cavallo d'Atene*, ad esempio, dopo aver dedicato alcuni versi all'amico Pasolini e ricordato gli ormai lontanissimi anni Sessanta «di dubbi e ricerca, ansia di comprensione, / viva e prorompente ideologia, passione»,¹⁵⁴ Volponi guarda se stesso riflesso negli occhi della storia a partire dall'immagine di una statua equestre vista al museo di Atene, e poi ancora guarda a se stesso attraverso gli occhi dei propri figli descrivendosi come appunto quel cavallo d'Atene «imprudente e balzano [...] che non ha più nessuna coscienza e nemmeno ambita», ma che ha ancora quella lucidità che basta per indicare quali i modelli del passato a cui ispirarsi («Dico ai miei figli / cercate di leggere Parmenide per capire / come riuscire a tenersi e a scendere / e anche Callimaco, Senofonte, Alceo»¹⁵⁵).

Allo stesso modo può essere interpretato anche il poemetto *Per un bronzo museale*,¹⁵⁶ in cui la condizione di immobilità distaccata del poeta viene proiettata nell'espressione di una testa di bronzo in un museo, che «più che a farsi ammirare / si dispone a dialogare / con senno, conoscenza individuale».¹⁵⁷ Il silenzio della statua non è il sintomo di una postura indifferente, ma al contrario è allegoria di uno stato di riflessione assorta. Ecco le due strofe con cui infatti il testo si conclude, nella posata e rara forma della strofa pentastica.

¹⁵² PAOLO VOLPONI, *La meccanica*, in *Poesie*, cit., p. 377.

¹⁵³ PAOLO VOLPONI, *Per questi versi*, cit., p. 381.

¹⁵⁴ PAOLO VOLPONI, *Il cavallo di Atene*, in *Poesie*, cit., p. 385.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 389.

¹⁵⁶ PAOLO VOLPONI, *Per un bronzo museale*, in *Poesie*, cit., pp. 407-408.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 407.

Tu ti concentri piuttosto che sui suoni sul silente
accadere ai raggi intorno e dentro la corrente,
infinita sempre, sempre più vasta, rapida e sfuggente:
non questi possessi e regni, non più urgente
vicinanza né comandi, non più rischioso torrente.

Per questo ti ammiro fino a concederti la mente
a vanto di questa chiara e rilucente
banda da cui una intenzione fremente
si solleva come numerica palpebra, l'ombra di una gente
che si ancora prepara a lavorare il niente.¹⁵⁸

Ma cosa accade agli spazi quando la poesia volponiana sposta la sua attenzione dalla percezione al silenzio del pensiero? Conservando nell'immaginario un materialismo che permetta di conservare l'aderenza ai fenomeni sociali, questi si trasformano in luoghi della mente in cui ha sede un dialogo col passato speculare e insieme complementare a quello di *Foglia mortale*, di cui il giovane *burdel* rappresentava il futuro.

Il paesaggio di *Nel silenzio campale* è infatti immerso in un «sinistro crepuscolarismo»¹⁵⁹ memore di una «fera combustione anche se spenta».¹⁶⁰ I toni sono quelli dell'azzurro e del giallo, combinati agli altri livelli di senso attraverso la ripresa di una sinestesia tanto pascoliana quanto in fondo rovesciata,¹⁶¹ svuotata cioè dell'eccezionalità percettiva dell'io lirico per diventare invece strumento di rappresentazione di un sentire collettivamente sfuocato in cui anche le presenze umane rimandano più a creature evanescenti che ad effettive realtà fisiche e individuali.¹⁶² Tra esse le uniche riconoscibili sono, aprendo la raccolta, la «coppia di nuotatori nell'aria»¹⁶³ composta da Marx e Freud e, chiudendola, Mao che con sommessata autoironia racconta la sua sconfitta.¹⁶⁴ Così che mentre il fiume del mondo in cui si era tuffato lo travolge, lui pronuncia le sue ultime parole aggrappandosi ad un alberello e adagiandosi alla «molle sabbia» priva di tracce e direzioni.¹⁶⁵

L'apertura di un varco spaziale verso una dimensione definita dalla memoria e dal pensiero non arriva però al punto di sostituire del tutto il concreto con l'astratto, il concetto con le cose. Parlando di spazi reali, immancabile, emblematica e definitiva è allora la

¹⁵⁸ Ivi, p. 408.

¹⁵⁹ ALESSANDRO MOSCÈ, *I luoghi del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2005, p. 70.

¹⁶⁰ PAOLO VOLPONI, *Tormenta*, in *Poesie*, cit., p. 397.

¹⁶¹ KATIA CAPPELLINI, *Nel silenzio campale: le "invisibili ordinarie tracce" da attendere-offendere*, «L'illuminista», n. 24, a. VII, dicembre 2008, p. 70.

¹⁶² ALESSANDRO MOSCÈ, *I luoghi del Novecento*, cit., p. 71.

¹⁶³ PAOLO VOLPONI, *L'attesa*, in *Poesie*, cit., p. 371.

¹⁶⁴ PAOLO VOLPONI, *Le cose di Mao*, in *Poesie*, cit., pp. 409-410.

¹⁶⁵ Ivi, p. 410.

presenza di Urbino, descritta nella poesia *L'orlo*¹⁶⁶ con lo sguardo distante del poeta che si posa sulla realtà da un altrove, del tutto privo della partecipazione corporea del passato ma ancora uguale nella passionalità commossa dello sguardo. Urbino, come una vecchia amante, gli appare ormai distesa ma intangibile, sempre la stessa ma irriconoscibile.

Vedo ormai dalle mura di Urbino
il paesaggio intero, terrestre e marino
di tutta l'Italia nella sua naturale
grandezza fisica, distesa sotto il turchino
respiro del cielo e lungo il salino
battito dei mari;
come dal più naturale destino
di ogni giorno, dal primo mattino
per tutta la giornata e oltre, insino
a una lunga sera, ridotta a un vespertino
brivido del più folto e chino
anello carnale, e al primo nero scalino
della notte,
persa l'impronta e spezzato il catino.¹⁶⁷

Questa Urbino spersonalizzata si fa allegoria dell'Italia intera e in essa altro non accade se non la proiezione della mutazione che ha interessato ogni luogo. La poesia *O di gente italiana* contenuta tra le *Ultime* e dunque non appartenente a nessuna raccolta conferma tale lettura rappresentando infatti la parallela disillusione del poeta per un'Italia che, come Urbino, si è lasciata “corrompere” dal capitalismo. Inevitabile anche qui il confronto con un passato di lunga tradizione identitaria che di fatto non c'è più. Se allora l'Italia antica viene personificata in una prostituta maltratta e sfruttata ma sempre solida nella sua dignità, quella contemporanea, al contrario, entra nei panni di «un incanaglito / furente travestito / al margine, senza terra, sui raccordi / che guata l'ombra infetta / dei nuovi quartieri».¹⁶⁸

Alla luce della sorte toccata alla rappresentazione degli spazi percepiti, ancor più interessante è seguire la parola di Volponi nel momento in cui si addentra nella rappresentazione della frattura simbolica e infine ontologica che la trasformazione materialistica del mondo ha implicato.

La casa è una immagine dolcissima di acquietamento e nostalgia. Ma oggi noi non ce l'abbiamo più tutti una casa: e allora bisogna gettarsi nella corrente del linguaggio, nel

¹⁶⁶ PAOLO VOLPONI, *L'orlo*, in *Poesie*, cit., p. 382.

¹⁶⁷ *ibidem*

¹⁶⁸ PAOLO VOLPONI, *O di gente italiana*, in *Poesie*, cit., p. 418.

suo strepito, nei suoi vuoti, non accontentarsi delle case false, tutte quelle poetiche (o anche televisive, scolastiche, politiche), della consolazione, della cattura. Non già una casa fatta: direi piuttosto che io cerco il materiale per una nuova casa, cerco i vicini, i compagni, ciò che serve a mettere in piedi un ambiente e il suo contorno, la sua voce e i suoi rapporti.¹⁶⁹

Anche in questo caso Volponi si dimostra quindi perfettamente consapevole che il problema non è soltanto nell'ingresso della realtà e delle sue forme nel mondo post-industriale, ma che in esso è *in primis* quel rapporto coi luoghi che aveva costituito l'ispirazione della sua prima scrittura a non essere più possibile.

Alla rassegnazione dello sguardo rivolto alla città di Urbino e all'Italia in generale consegue quindi l'attacco ancor più profondo ad un'idea di abitare heideggeriana ripensata nell'adorniana consapevolezza del suo contrario. Il bisogno ontologico di "radici" come qualcosa di immutabile e irriducibile, come un concetto puro che vada al di là delle sue manifestazioni, viene riformulato in termini dialettici. La poesia *La dimora* dà forma al tempo stesso all'evidenza di questa consapevolezza e alla lacerazione che ne deriva: «Non più la poesia, non il più affidabile / progetto di scienza né la più sottile / astuzia, né l'indulgenza più adattabile / possono più aiutare a un qualsiasi gentile / modo, non più a un'adatta e stabile / dimora»¹⁷⁰). Se da un lato la composizione formale del testo cerca ancora, come in *Con testo a fronte*, di evocare l'alienazione del soggetto tramite la lassa monorima e di sfruttare tutta la plasticità della struttura metrica alternando novenari, endecasillabi, dodecasillabi e tridecasillabi, ciò accade ormai senza più molta convinzione. Proprio in questo punto si gioca infatti il massimo livello di spaesamento di Volponi che non senza dolore cerca di accettare l'idea che la residenzialità sia diventata «valore mobile, mai raggiungibile».¹⁷¹

Anche nel momento di massima lacerazione quello di Volponi rimane quindi uno «sguardo immoto, alto sopra le macerie»¹⁷², consapevolmente capace di prometeica lungimiranza e resistenza («Sentirsi su una roccia di circuiti / nel lato opposto a quello in cui Prometeo / tende le catene contro i miti»¹⁷³). Il cerchio, infatti, si chiude all'insegna di una nuova formulazione del rapporto di inscindibilità del linguaggio poetico dal soggetto

¹⁶⁹ PAOLO VOLPONI, FRANCESCO MUZZIOLI, *Vorrei scrivere versi epici. Colloquio su Nel silenzio campale*, in *Volponi e la scrittura materialistica*, cit., p. 136.

¹⁷⁰ PAOLO VOLPONI, *La dimora*, in *Poesie*, cit., pp. 405-406.

¹⁷¹ *ibidem*

¹⁷² EMANUELE ZINATO, *Introduzione*, cit., p. XXV.

¹⁷³ PAOLO VOLPONI, *Intinto*, in *Poesie*, cit., p. 396.

che rappresenta. In particolare *Nel silenzio campale* permette di aggiungere la consapevolezza di una salvifica natura relazionale dell'uomo di cui il linguaggio diviene allegoria, cioè figura concreta dell'impossibilità di atomizzare il reale liberandolo dalle alterità sincroniche e diacroniche che lo attraversano. Ne risulta quindi una relazionalità che si rivolge introspettivamente nelle forme della metapoiesi, che è profondità storica e rapporto con la tradizione e che, soprattutto, è da considerare come inscindibile dallo spazio che aspira a rappresentare e demistificare.

Mi persuade l'insistenza sui valori dell'antagonismo e della trasformazione, l'affermazione della necessaria consapevolezza ideologica e politica di chi scrive, la proposta di una saldatura dialettica tra rinnovamento linguistico e battaglia delle idee, il richiamo alla materialità fondante dei processi storici e sociali in cui la ricerca letteraria è quotidianamente immersa e con cui è chiamata a fare i conti... Ed è una convergenza importante che, soprattutto in un momento come questo, può dare i suoi frutti.¹⁷⁴

¹⁷⁴ PAOLO VOLPONI, FILIPPO BETTINI, *Una poesia politica e materiale. Colloquio su Con testo a fronte*, in *Paolo Volponi e la scrittura materialistica*, cit., p. 86.

LUIGI DI RUSCIO

3.1 Premessa: «Resistere ridendo»

La produzione letteraria di Luigi Di Ruscio inizia nel 1953 e si estende fino al 2011, anno della morte del poeta. Come nel caso di Volponi, l'ampiezza dell'arco temporale sotteso dalla scrittura permette di spaziare dai primi anni del miracolo economico fino a quelli di internet. Anche in questo caso, inoltre, la rappresentazione dei mutamenti culturali e sociali è mediata dallo sguardo di un poeta proveniente dalla periferica terra marchigiana: Luigi Di Ruscio è infatti originario di Fermo, dove è nato nel 1930 e da cui, dopo anni trascorsi tra occupazioni occasionali a Milano, Ginevra, Parigi e Bruxelles, è definitivamente emigrato nel 1957 per un impiego presso una fabbrica metallurgica di Oslo. Un ulteriore elemento di convergenza rispetto al conterraneo Volponi è dato quindi dall'esperienza della migrazione. Nel caso di Di Ruscio l'effetto prodotto dall'abbandono delle terre natali è però più traumatico dal momento che implica l'allontanamento non solo dalla regione ma dall'intero territorio (e contesto culturale) italiano, e dal momento che incontra le sue ragioni non nella scelta di inseguire una felice carriera lavorativa nel cuore della nascente vita industriale ma nella disperata necessità di trovare, ovunque, un qualsiasi impiego per sopravvivere.

Declinata quasi indifferentemente nelle forme della poesia o della prosa («io semplifico molto: quando le cose vanno per le lunghe è prosa, quando le cose sono molto corte è poesia»¹), la scrittura di Di Ruscio nasce come gesto di compensazione in cui il poeta cerca di rendere in forma materica, scritturale, l'impossibilità della soddisfazione suo rapporto col

¹ ANGELO FERRACUTI, LUANA TRAPÈ, ENNIO BRILLI, *Intervista a Di Ruscio* in ANGELO FERRACUTI, *Silenzio, parla Luigi Di Ruscio. Libri, fabbrica e passione politica di uno spirito sovversivo fluviale e lirico in perenne conflitto con il mondo*, «Diario della settimana» (dvd), a. XI, n. 12, 2006.

mondo e della realizzazione in esso del suo desiderio di uomo e di poeta: la presenza di un simile impulso può essere inizialmente riconosciuta nella condizione di miseria e isolamento caratterizzante il periodo giovanile a Fermo, poi relativamente all'esperienza di migrante e, trasversalmente, nella frustrazione delle sue ambizioni letterarie. In queste così come in altre occasioni più alto è il tasso di frustrazione che incontra maggiore è la sua forza stilistica, la veemenza con cui torna sugli stessi concetti, sugli stessi periodi, sulle stesse parole, nell'evidente impossibilità di trovare una forma compiuta e soddisfacente.

Lo spazio della poesia di Di Ruscio è quindi quello di un io dialetticamente teso tra partecipazione e differenziazione, tra un senso di appartenenza e un senso di lontananza che nell'esperienza della migrazione troveranno il più calzante correlativo biografico e quindi figurale.² Ad Oslo il poeta riesce infatti a trovare una voce propria e un senso definitivo alla scrittura. Il tempo trascorso in compagnia della macchina da scrivere diventa un rifugio, un'occasione per stare “chiuso” in compagnia di se stesso (anzi: «me stesso contro me stesso»³), un momento di massimo avvicinamento alla sorgente del suo desiderio e un tentativo di coniugare l'utopica realtà immaginata e la frustrante realtà vissuta attraverso la tensione della parola. Non rare sono le occasioni in cui viene chiamata in causa la situazione protettiva, stretta tra le quattro pareti della sua stanza, dello scrivere quotidiano dopo il lavoro («ed entrando in questa camera per scrivere / riguardo attentamente tutte e quattro le pareti che mi chiudono»⁴). Viene così smascherato un profondo bisogno di evasione fisica e mentale che nell'atto della scrittura trova un'evenemenzialità anche dal punto di vista spaziale:

e i vicini domandano: Ma signora cosa ha da scrivere tanto suo marito? È italiano sa signora, scrive solo in italiano e neppure io so con precisione quello che mi combina. La cosa è scusata, proviene da uno straniero, strano, estraneo, stranito, estraniato.⁵

Non sono solo le pareti della sua stanza a permettere al poeta di isolarsi e ricostruirsi una realtà parallela, ma è la stessa condizione di italiano, innanzitutto linguistica, a divenire strumento di auto-esclusione e difesa.

Comunque il sottoscritto sa tutto del suo male e sin dall'inizio ha saputo quale era la

² STEFANO VERDINO, *Luigi Di Ruscio*, «Istmi», n. 7-8, 2000, p. 94.

³ LUIGI DI RUSCIO, *Luglio 1956*, in *Le streghe s'arrotano le dentiere*, Napoli, A. Marotta, 1966, p. 112.

⁴ LUIGI DI RUSCIO, *13*, in *Enunciati*, Grottammare, Stamperia dell'Arancio, 1993, p. 31.

⁵ LUIGI DI RUSCIO, *CCCVI*, in *L'ultima raccolta: i lapsus sono tutti dovuti*, Lecce, Manni, 2002, pp. 161-162.

cura: Emigrare per sempre, piantare la macchina da scrivere nel posto più lontano, diventare imprendibile, essere invulnerabile, qui non mi prenderete mai, sono definitivamente in salvo e perfettamente adeguato alle realtà più scatenate⁶

L'atto di scrivere si trasforma così in un momento di evasione dalla frustrante realtà e, dunque, anche di godimento, di «puro divertimento».⁷ L'amico e conterraneo Angelo Ferracuti ha esemplificato tale meccanismo di creazione del poeta, in cui è come se

scrivere/pensare/ridere/adirarsi comportino un solo gesto della scrittura, procedura inclusiva e praticabile oltranza, dove trovano posto, in filigrana autobiografica, i termini essenziali dell'attuale condizione umana: il lavoro in fabbrica, l'educazione politica e religiosa, le dinamiche dell'emigrazione, il sentirsi cittadini e/o sudditi dell'economia globalizzata.⁸

Il godimento personale dell'autore, dato dalla felice condizione che la scrittura gli permette di trovare, incontra sempre un parallelo bisogno di universalizzare il proprio sguardo e la propria storia all'interno del più ampio movimento della Storia. Più precisamente il rapporto con la storia, e dunque anche ogni prospettiva utopica in esso coinvolta, sembra nascere, secondo Di Ruscio, dalla capacità di ognuno di guardare in faccia alla realtà della propria condizione, come ad una Medusa, senza lasciarsene pietrificare. Il riso diviene allora lo specchio di Perseo, la distanza che il poeta interpone tra sé e il “mostro” per riuscire a sconfiggerlo («la speranza è tutta nella nostra capacità di resistere ridendo»⁹).

All'insegna di questo movimento di autodifesa e resistenza alle iniquità della realtà sociale si spiega anche come mai il poeta trovi nell'ironia la sua cifra stilistica, veicolo di una postura precauzionalmente distante ma al tempo stesso partecipe, interessata ad affrontare obliquamente la storia in atto. Se la scrittura è un tentativo di «resistere ridendo», l'ironia, come ha spiegato Massimo Raffaeli, è «l'istanza, il filo dialogico, tra la percezione di sé nel mondo e il riflesso speculare del mondo entro di sé».¹⁰ Attraverso di essa, infatti, il poeta può rivolgere lo sguardo anche verso se stesso. Da questo punto di vista è interessante osservare una transizione da un primo momento in cui l'esilio norvegese viene presentato quale portatore di sofferenza e di esclusione ad un secondo momento in cui è il poeta

⁶ LUIGI DI RUSCIO, *CCIC* in *L'ultima raccolta*, cit., p. 155.

⁷ LUIGI DI RUSCIO, *Palmiro*, Roma, Ediesse, 2011, p. 186.

⁸ ANGELO FERRACUTI, *Silenzio, parla Luigi Di Ruscio. Libri, fabbrica e passione politica di uno spirito sovversivo fluviale e lirico in perenne conflitto con il mondo*, in <<http://latelasonora.blogspot.it>>, 28 ottobre 2009.

⁹ LUIGI DI RUSCIO, *CXL* in *L'ultima raccolta*, cit., p. 31.

¹⁰ MASSIMO RAFFAELI, *Questa siepe. Scrittori nelle Marche*, Ancona, Il lavoro editoriale, 2000, p. 110.

stesso a scegliere ed esasperare quell'allontanamento in un sempre più spiccato tono ironico, esorcizzando il dolore attraverso continui e martellanti ritorni. Anche la solitudine dell'esule viene così nel tempo strumentalizzata a fini poetici e ironicamente ostentata per esorcizzare l'eventualità di un ulteriore rifiuto.

L'esclusione che infatti preoccupa più di ogni altra Di Ruscio non è quella geografica data dalla migrazione nè quella sociale data dalla povertà, bensì quella culturale, letteraria, che priverebbe la scrittura della sua forza universale rendendola un mero rifugio personale. L'ironia lascia infatti intravedere in filigrana l'autenticità di un bisogno di incontro:

per una conclusione veramente definitiva occorrerebbe una nuova vita tutta da scrivere e un lettore sarà difficile trovarlo in qualsiasi tempo, si spera che la lettura dei romanzi agevoli i vostri sonni, del tutto sconsigliabili sono queste poesie che ha fatto venire l'insonnia anche a codesto sottoscritto che le ha scritte tutte assolutamente senza intervento d'estranei però i tarli e i grilli non riesce più a sentirli, c'è la minaccia di una figlia che vorrebbe imparare l'italiano per scoprire le malefatte e la malafede dell'ultimo buon poeta italiano che cerca di tenersi lontano dal mondo e perfino da se stesso notando che comincia a puzzare e di tutto il suo realismo o neorealismo che fosse è rimasto lo scrutare le fibre più intime del sottoscritto, l'ultimo spazio sino alla fine, comunque sono molto soddisfatto d'averle scritte io stesso tutte le mie poesie che se le avesse scritte un altro sarei morto d'invidia.¹¹

La centralità di questo aspetto è confermata dall'insistenza con cui Di Ruscio muove invettive verso i letterati italiani, dalla contraddittorietà con cui traccia modalità di relazione col pubblico e, ancor più significativamente, dalla scelta di non inserirsi nel contesto culturale norvegese e di non adottare la lingua poetica: la scelta, cioè, di autoisolarsi per scongiurare il rischio di un nuovo isolamento.

Come per un moderno poeta *flâneur*, si tratta di un disagio rispetto al quale la problematicità del rapporto col pubblico riveste un ruolo cruciale: un rapporto da cui non si può prescindere ma che al tempo stesso rivela tutta la sua ambivalenza, la «difficile e complessa relazione di amore e d'odio, di eguaglianza e di differenza».¹²

Nell'*Introduzione a Le streghe si arrotano le dentiere* Quasimodo arrivò ad affermare: «al marchigiano non importa niente che lo si legga o no; il ritmo sordo e perpendicolare nella forma, nei suoi versi, viene da una rigorosa ragione di contenuto».¹³ Questa provocatoria asserzione, benché certamente esagerata negli esiti, ha un doppio merito: il primo è quello

¹¹ LUIGI DI RUSCIO, *CXXXIII*, in *L'ultima raccolta*, cit., pp. 24-25.

¹² ROMANO LUPERINI, *L'allegoria del moderno: saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990, pp. 91-92.

¹³ SALVATORE QUASIMODO, *Introduzione*, in *Le streghe s'arrotano le dentiere*, cit., p. 16.

di aver colto l'urgenza che soggiace alla scrittura di Di Ruscio, il suo bisogno di affrontare la realtà esterna attraverso la poesia lasciando in secondo piano le ricercatezze estetiche; il secondo consiste nell'aver intuito una contraddizione che negli anni diventerà sempre più evidente e cioè la problematicità di un rapporto con il mondo letterario volto a nascondere una profonda fiducia nella propria parola dietro un apparente disinteressamento. Un rapporto, dunque, che si dimostra anch'esso costantemente teso sul limite tra uguaglianza e differenza, necessità e rifiuto, senso d'inferiorità e mania di grandezza.

3.2 Il contesto letterario

3.2.1 Il bisogno di chiarezza

Ad un livello più generale ma sostanziale per quelle che sono le implicazioni che produce sulla forma poetica si colloca la denuncia che Di Ruscio muove alla classe intellettuale nel suo complesso, ai privilegi che tale condizione garantisce indebolendo la forza di molta letteratura:

in tanti poeti la condizione dei culi seduti s'introdurrà nelle loro poesie, io sono in piedi per troppo tempo perché la posizione eretta non sia quella dominante e mi ripeto continuamente: *Non indegnamente mi addento nelle tenebre*.¹⁴

Rievocando la discesa agli inferi di Dante, il cui magistero è presente in molti aspetti della sua scrittura, Di Ruscio si addentra nelle tenebre. Il *calembour* che trasforma la parola "addentrare" in "addentare" costituisce una trovata linguistica da non sottovalutare su cui tornerò tra poco. Prima, e propedeuticamente, è invece utile notare che ciò che dei suoi colleghi più lo disturba è ciò che al tempo stesso percepisce come sua mancanza e cioè il privilegio di vivere comodi, "seduti", occupandosi a tempo pieno dell'attività di scrittura. Emblema di una vita sedentaria e lasciva è considerato in particolare l'eccessivo indugiare di molti attorno a costruzioni formali fine a se stesse, lontane dalla realtà dell'esperienza: «sarebbe veramente cosa bellissima comica per esempio se i migliori poeti italiani di questo periodo adoperassero per i loro contatti sociali lo stile della loro scrittura poetica».¹⁵ All'artificiosità del linguaggio letterario Di Ruscio oppone l'onestà intellettuale che caratterizza le scritture di chi è guidato da un'autentica necessità comunicativa e conseguentemente insiste nel riaffermare la sua contrarietà verso ogni abbellimento retorico quale espressione dell'imbastialimento di una civiltà corrotta e affettata:

e cosa significa il rifiuto delle figure retoriche più clamorose
se non l'astenersi dalle schifose lotte per la sopravvivenza
sputo poesie da tutte le parti e spuntano le mie poesie da tutte le parti

sputano le mie poesie da tutte le parti

¹⁴ LUIGI DI RUSCIO, *CCCVI*, in *L'ultima raccolta*, cit., pp. 161-162.

¹⁵ LUIGI DI RUSCIO, *Istruzioni per l'uso della repressione*, Roma, Savelli, 1980, p. 117.

sputano sulle mie poesie da tutte le parti.¹⁶

La presenza di elementi come la mimesi nel parlato e l'utilizzo di un linguaggio referenziale, l'insistenza con cui viene esplicitata l'ostilità per ogni scelta formale che non sia dettata da ragioni di contenuto, la «rapidità della scrittura e l'assenza di indugi»¹⁷ e il desiderio di dar voce all'Italia dei vinti e dei muti ha fatto sì che la poesia di Di Ruscio sia stata considerata, soprattutto all'inizio, come un caso di neorealismo. Walter Siti, ad esempio, nel suo *excursus* sul neorealismo italiano dal 1941 al 1956 ha considerato la prima raccolta del poeta una scrittura il cui tasso di figuralità è quasi pari a zero.¹⁸

Parlare di neorealismo rischia però di costringere Di Ruscio dentro quelle stesse categorie critiche dalle quali lui stesso ha sempre cercato di svincolarsi.¹⁹ Puntualizza quindi ancora Siti che non è possibile rintracciare nella sua poesia una deliberata adesione alla poetica neorealista anche perché, al contrario, vengono esibiti alcuni elementi di organizzazione formale che, benché minimi, resteranno nel tempo le peculiarità stilistiche di questo autore.²⁰ A queste è possibile ricondurre anche la presenza della parola "addentare" al posto di "addentrare" appena incontrata. *Calembour*, *lapsus* o giochi di parole sono infatti tra le trovate linguistiche più frequentemente utilizzate per creare effetti di confusione, spaesamento e dunque risemantizzazione («martirizzato dai lapsus e dalle ripetizioni / il tutto risulterà una variante della stessa angoscia»²¹). Ad esse potrebbero aggiungersi numerose altre scelte testuali, tra cui gli *enjambements* che spezzano l'unità delle parole stesse, o le figure di ripetizione di concetti, strofe o vocaboli simili. Queste scelte manifestano il desiderio di mettere in atto un *empasse*, uno slittamento a livello linguistico o addirittura interno all'asse temporale del discorso,²² attraverso cui mostrare la "scissione" tra il conoscere e il trasformare, tra il saper dire e il poter fare.²³ Danno forma, cioè, all'intrinseca impossibilità di definire la realtà attraverso la parola. La poesia rivolge così la sua denuncia anche contro se stessa, mettendo in discussione il codice espressivo e i diversi livelli di senso che utilizza.²⁴

¹⁶ LUIGI DI RUSCIO, *CLXIII*, in *L'ultima raccolta*, cit., p. 48.

¹⁷ ANTONIO PORTA, *Una palla di neve all'inferno*, «Corriere della Sera», 11 maggio 1979.

¹⁸ WALTER SITI, *Il neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*, Torino, Einaudi, 1980, p. 40.

¹⁹ LUIGI DI RUSCIO, *Lettera a M. Bettarini del 29 novembre 1978*, «Salvo Imprevisti», n. 16, 1979, pp. 2-3.

²⁰ WALTER SITI, *Il neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*, cit., p. 41.

²¹ LUIGI DI RUSCIO, *40*, in *Enunciati*, cit., p. 65.

²² EMANUELE ZINATO, *I lapsus voluti di Luigi di Ruscio*, «Allegoria», 42, 2002, p. 164.

²³ WALTER SITI, *Il neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*, cit., p. 298.

²⁴ STEFANO VERDINO, *Luigi Di Ruscio*, cit., p. 95.

L'effetto che ne deriva è interessante anche a livello ritmico. L'organizzazione del periodare attorno ad un unico discorso ininterrotto formato da elementi giustapposti o addirittura sovrapposti, le anafore, le ripetizioni, le catene di subordinate implicite e i versi lunghi asintattici costretti all'insegna di una musicalità improvvisata attorno ad un elemento ricorrente e sempre fedele alla propria spontaneità, hanno infatti indotto Andrea Cortellessa a parlare di una "letteratura jazzata".²⁵ Si tratta di una «poesia di molte righe perché tutto deve essere chiamato»,²⁶ mossa da un desiderio di «scrivere verso tutte le direzioni»,²⁷ dinanzi al quale il poeta è artefice ma allo stesso tempo guidato dal flusso scritturale: «non penso scrivo direttamente batto in italiano e vengo / battuto con tutto il resto». ²⁸ Negli anni il fenomeno sarà poi caratterizzato da una sempre maggiore libertà, da una magmatica corporalità che arriva a liberarsi anche dei segni di interpunzione e delle lettere maiuscole.

La scelta di un flusso discorsivo apparentemente spontaneo e incontrollato permette inoltre al poeta di occultare, dietro l'ostentazione di una presunta ingenuità formale, il senso di inferiorità dettato dalla mancanza di studi regolari alle spalle. Anche in questo caso la solitudine che lo porta a sentirsi estraneo all'ambiente letterario e alle sue modalità espressive si trasforma in ironia: «il lettore è fortunato potrà leggere il tutto in poche ore / io per trovarlo ho impiegato dieci anni e sfacciatamente l'ho iscritto / non avendo la minima consapevolezza di tutti i miei limiti anche ortopedici»²⁹. Cercando quindi di confondere le piste e di sovvertire le aspettative del lettore che per la prima volta si avvicina alla lettura di un poeta operaio, Di Ruscio rivendica la sua parità rispetto ai colleghi professori e apre una pungente riflessione sul senso e sul ruolo delle istituzioni letterarie, delle categorie critiche e di tutte quelle strutture ideologiche e culturali che definiscono la società.

²⁵ ANDREA CORTELLESA, *Introduzione*, in LUIGI DI RUSCIO, *Cristi polverizzati*, Firenze, Le Lettere, 2009, p. XII.

²⁶ LUIGI DI RUSCIO, *XIX*, in *Apprendistati*, Ancona, Bagaloni, 1978, p. 43.

²⁷ LUIGI DI RUSCIO, *XII*, in *Apprendistati*, cit., p. 29.

²⁸ *ibidem*

²⁹ LUIGI DI RUSCIO, *39*, in *Enunciati*, cit., p. 64.

3.2.2 Letterati vicini e lontani

Nei confronti di tutti i paradigmi sociali e culturali Di Ruscio si pone in modo principalmente polemico, rivendicando la propria condizione libera ed estranea ai giochi di potere:

Mi accusarono che io negassi infallibilità papalina [...] Fui anche accusato di negare che la Norvegia sia il paese migliore del mondo tutto [...] e mi dissero anche che nella prosa sottoscritta c'è molta poesia e nelle poesie moltissima prosa facendo una confusione della madonna sui generi letterari apportando così scompigli con una identità continuamente speculata.³⁰

La realtà letteraria italiana viene rappresentata all'insegna di un indugiare attorno a schematismi logori che producono in molti critici l'incapacità di comprendere il valore della scrittura.

Un famoso docente italiano in bellissime lettere rilascia una intervista in un quotidiano norvegese e dichiara che la letteratura italiana dopo Dante è tutta una decadenza, così il professore per tutta la vita non ha fatto che insegnare decadenze, storico delle decadenze, il premio Viareggio dato ai decadenti, è da notare che anche il professore è dopo Dante, non è perché uno scemo si dichiara tale a non essere più scemo, il raccontare che per tutta una vita non si è fatto altro che insegnare decadenze è mostrare la propria spudoratezza.³¹

Ancor più peculiare in tal senso è il rapporto del poeta con il contesto letterario marchigiano, che aggiunge a quello nazionale la problematica presenza di rapporti di amicizia o di inimicizia che lo legano ai poeti conterranei. Segni di vicinanza spirituale e intima conoscenza prevalgono, ad esempio, nelle rappresentazioni del coetaneo Paolo Volponi («Paolo ormai passeggiava per Urbino come fosse / terra di trapassati»³²), o per «l'amico fraterno» Eugenio De Signoribus, ma ancor più frequentemente i nomi di molti colleghi compaiono nei testi in atteggiamenti polemic, competitivi e in forme disforiche quali le storpiature dei nomi propri:

mi accusano di perseverare in atroci scritte per sputtanare la grande poesia

³⁰ LUIGI DI RUSCIO, *CXIX*, in *L'ultima raccolta*, cit., pp. 12-13.

³¹ LUIGI DI RUSCIO, *31*, in *Iscrizioni*, Collana di inediti e-book a cura di Biagio Cepollaro, <www.cepollaro.it>, 2005, p. 7.

³² LUIGI DI RUSCIO, *CCXXXII*, in *L'ultima raccolta*, cit., p. 103.

marchigiana con d'Elia Piergentili i Scattarrini insieme a Marpellini e Scarapicchi che si presenta con Mergardo e tutto quello che mi scrivete addosso e anche quello che non mi scrivete addosso ve lo riscrivo a dosso³³

Pur nell'evidenza dei rapporti interpersonali che lo uniscono alla sua regione Di Ruscio prende quindi violentemente le distanze dal gruppo, sia come comunità che come categoria, considerando la "marchigianità" una forzatura insensata al pari di tutte le altre etichettature che nel tempo gli sono state assegnate:

La questione della poesia "operaia" mi fa venire in mente la questione della poesia "marchigiana" [...] quando stavo ancora Fermo e incontravo Franco Maticotta, Acruto Vitali, Alvaro Valentini, Luigi Crocenzi, non se ne parlava affatto: per noi che Giacomo Leopardi fosse di Recanati era insignificante come il fatto che Ugo Foscolo era nato in un'isola greca, ci sembrava una cosa di estremo provincialismo una poesia con l'etichetta di poesia marchigiana. [...] Poeta operaio, sì.. ma la mia esperienza è totale, come dire poeta sposato, poeta fermano, poeta emigrato, il fatto è che noi possiamo definirci in tanti modi, per esempio mi considero fuori da ogni chiesa e ho fatto battezzare i miei figli, non siamo un blocco unitario, magari oggi sono ateo e domani credo ad un padreterno, uno magari dice di essere questo o quell'altro, in verità siamo tantissime cose.³⁴

I contorni in cui Di Ruscio si definisce sono mobili e continuamente rinegoziati. L'operazione rende atto sia dell'effettiva difficoltà di accettare la riduzione del proprio essere particolare a spersonalizzanti categorie generali, sia del desiderio del poeta di sfuggevolezza quale reazione alla paura dell'isolamento.

A questo livello personale, può però essere associata anche una consapevolezza teorica sull'utilizzo del concetto di identità in poesia.

il problema della individualità e della identità è in maniera affascinante legato al problema della poesia. Possiamo considerare le poesie come momento irripetibile oppure come prodotto letterario di un gruppo, in questo ultimo caso le differenze tra poeta e poeta saranno solo epidermiche, se la voce del gruppo è il centro che nasca una poesia o un'altra poesia è cosa del tutto indifferente, conta l'identità del gruppo.³⁵

L'isolamento viene quindi tratteggiato non solo come condanna o come legittima scelta, ma come necessità: sta proprio in questa libertà da corporativismi e condizionamenti il senso

³³ LUIGI DI RUSCIO, *12*, in *Iscrizioni*, cit., p. 4.

³⁴ MASSIMO RAFFAELI, *Il graffio della libertà*, «Il Manifesto», 11 febbraio 2005.

³⁵ LUIGI DI RUSCIO, *Autopresentazione*, in *Istruzioni per l'uso della repressione*, cit., p. 8.

dell'arte e la garanzia della sua universalità in opposizione all'uniformazione imposta dal ragionare per gruppi o per tematiche aprioristiche. Il problema dell'identità connesso a quello della poesia porterebbe infatti con sé il rischio anteporre aspetti contingenti o secondari che ne hanno condizionato la produzione o la ricezione, subordinando invece quella densità pluriprospectica che ne costituisce l'essenza («Il fascino della poesia sta proprio nel fatto che i grandi problemi dell'umanità si concentrano in essa»³⁶).

Lo «stato clandestino e cospirativo» che caratterizzano l'esperienza di Di Ruscio vengono quindi chiamati in causa come spiegazioni, o parziali risarcimenti, del suo mancato riconoscimento artistico. Al contrario, il poeta nota che nella capitale della poesia che è Milano anche «lo scemo più grosso del mondo» viene apprezzato, ed è così che la poetica del Novecento si è ridotta ad una «poetica del cretinismo».³⁷ La progressiva sconfitta che la sua scrittura incontrò in termini di consensi nazionali provocò un'exasperazione dei toni in senso aggressivo, un ribaltamento dell'insuccesso in un ulteriore fervore polemico:

se le mie poesie le avesse scritte un altro
sarei morto d'invidia
se le vostre poesie le avessi scritte io
sarei sprofondato dalla vergogna³⁸

L'altra faccia della medaglia di questa presa di distanza dal contesto letterario e dalle sue logiche è costituita dalla costanza con cui il poeta, nonostante la distanza geografica, ha sempre continuato a seguire il dibattito letterario italiano e ad avere una sua posizione in merito. Emblematico è ad esempio il suo descriversi in opposizione a Montale, come se i due contendessero un primato nazionale («caro Eugenio ormai è accertato chi ama la tua poesia esclude la mia, chi ammira il mio verso esclude il tuo»³⁹).

Analizzando più da vicino l'atteggiamento del poeta rispetto all'etichetta di «italianità», si può notare, infatti, che le identità contingenti tra cui si muove non vengono poste tutte sullo stesso piano: basti pensare alle indicazioni per la lapide lasciate nel testamento in cui affermò di voler essere considerato un «poeta italico per tutta l'eternità»⁴⁰ o «l'ultimo buon poeta italiano».⁴¹ L'ostinazione di scrivere solo in lingua italiana dopo un'intera vita vissuta e

³⁶ *ibidem*

³⁷ LUIGI DI RUSCIO, *Zibaldone norvegico*, Cosenza, Pellegrini, 2013, p. 26.

³⁸ LUIGI DI RUSCIO, 106, in *Iscrizioni*, cit., p. 20.

³⁹ LUIGI DI RUSCIO, *CIL*, in *L'ultima raccolta*, cit., p. 37.

⁴⁰ LUIGI DI RUSCIO, *CXCII*, in *L'ultima raccolta*, cit., p. 72.

⁴¹ LUIGI DI RUSCIO, *Zibaldone norvegico*, cit., p. 50.

parlata altrove, del resto, conferma la persistenza, su ogni altra possibile appartenenza, di un fortissimo senso di attaccamento alla patria in termini culturali e di immaginario.

Per quanto riguarda invece la letteratura norvegese Di Ruscio spiega in più occasioni di non aver mai parlato con un intellettuale del luogo e quindi di sentirsi completamente isolato. L'assenza di un rapporto diretto con i protagonisti della vita culturale e l'assenza di riferimenti intertestuali in tal senso non implicano però, a ben guardare, un disinteresse a riguardo. Di Ruscio è infatti informato su questa e su molta altra poesia straniera. Per essere presa seriamente in considerazione, però, è necessario privarla, a monte, del proprio potenziale di pericolosità. L'alterità che costituisce deve cioè essere ricondotta al serbatoio esperienziale del poeta («la poesia norvegese diventa vera poesia solo se tradotta dal sottoscritto in italiano nonostante che parli quotidianamente il norvegese anche coi sordi»⁴²).

Oltre al rapporto col contesto letterario italiano e con quello norvegese, un'ultima considerazione va fatta infine per quel che riguarda il rapporto che Di Ruscio instaura con lo spazio virtuale a partire dagli anni Novanta. L'utilizzo che fa di internet si caratterizza per l'ampia dose di entusiasmo e compiacimento. Questa innovazione è infatti accolta all'insegna della speranza che possa metter fine alla sua semiclandestinità. Il merito riconosciuto al web consiste nell'aver indebolito la distinzione tra centri e periferie, reintegrando così la voce del poeta all'interno del discorso letterario e restituendo ad essa le attenzioni dei lettori italiani. Lettori il cui interessamento è tanto desiderato da aver reso necessaria anche una spiegazione in versi circa il giusto modo di approcciarsi ai testi e ad eventuali letture pubbliche degli stessi.

Scrivere poesia senza speranza di pubblicazione è uno scrivere quello che non potrò dirvi, in un cenacolo di poesie hanno letto anche le mie e queste furono le istruzioni per una esatta lettura:
mettete nella scansione tutta la vostra rabbia
dire con feroce calma ogni verso che sono riuscito a scrivere
mettere un baratro tra me e loro
oppure leggere come se quello che leggete non riguardi nessuno
come se l'utopia fosse rimasta solo nei miei versi
non dimenticare di fare atti sconci verso il pubblico tutto
ad ogni modo divertitevi.⁴³

⁴² LUIGI DI RUSCIO, *CLXII*, in *L'ultima raccolta*, cit., p. 47.

⁴³ LUIGI DI RUSCIO, *CXXXVII*, in *L'ultima raccolta*, cit., p. 28.

3.3 La postura dell'io tra pubblico e privato

3.3.1 *Non possiamo abituarci a morire*

Non possiamo abituarci a morire (1953) è la prima raccolta pubblicata da Di Ruscio e l'unica precedente l'emigrazione ad Oslo. La prefazione è firmata da Franco Fortini che, pur inquadrando l'opera nei termini di una testimonianza, di un «documento umano delle aree depresse», ne evidenzia la capacità di andare oltre la documentazione di una condizione di appartenenza dell'autore:

Queste poesie di miseria e fame, di avvilito e di rivolta, nascono da un'esperienza diretta e ne sono la trascrizione [...] questi versi sono insomma un documento umano delle aree depresse, di quella parte di noi stessi depressa che chiede, da generazioni, il riconoscimento iniziale del volto umano.⁴⁴

Le parole di Fortini intuiscono i due nuclei fondamentali della scrittura di Di Ruscio: da un lato la tensione tra Storia e particolarismo,⁴⁵ costruita intrecciando «biografia individuale», «biografia del gruppo» e «ritratti di gente che lavorare stanca»;⁴⁶ dall'altro la centralità del tema dell'emarginazione presente nei testi prima ancora che l'autore potesse prevedere la sua sorte di emigrante e di escluso. Fortini è riuscito cioè ad individuare in Di Ruscio, già in questi primi esperimenti, l'idea di una poesia intesa come strumento di denuncia. La reazione al mondo circostante, seppure nel tempo attraverserà diverse fasi adattandosi alla rappresentazione delle ingiustizie sentite di volta in volta come più vicine e scottanti, costituisce infatti il *fil rouge* della sua ispirazione.

Per trovarne le ragioni profonde è utile pensare anche agli anni di formazione del poeta, in particolare a quelli del dopoguerra, che lo videro attivo collaboratore con la rivista *Momenti*, la cui linea estetica indicava apertamente la strada dell'impegno sociale e del rifiuto dei linguaggi iperletterari del Novecento.⁴⁷

Il desiderio di incidere sulla realtà sociale contrastandone le ingiustizie può essere osservato innanzitutto nel modo in cui nei testi si evolve la postura dell'io poetico. *Non possiamo*

⁴⁴ FRANCO FORTINI, *Prefazione*, in LUIGI DI RUSCIO, *Non possiamo abituarci a morire*, Milano, Schwarz, 1953, p. 5.

⁴⁵ MASSIMO GEZZI, *Le strategie del «sottoscritto»: paragrafi per Di Ruscio narratore*, «Istmi», n. 25-26, 2010, pp. 53-54.

⁴⁶ FRANCO FORTINI, *Prefazione*, cit., p. 6.

⁴⁷ ANTONIO PORTA, *Una palla di neve all'inferno*, cit.

abituarci a morire svela infatti i primi passi di un autobiografismo oscillante tra una voce fortemente personale e una collettiva: se nella prima parte della raccolta viene rappresentata l'infanzia del poeta fino alla giovinezza, nella seconda parte Di Ruscio prende parola a nome dei vinti, di tutti coloro con cui la difficile realtà fermana di quegli anni è stata condivisa:

La nostra città è questa
ed altre città hanno questa miseria
con le officine che aprono e chiudono
e fanno lavorare fuori orario e non pagano
mai
gli alcolizzati minati dalla tubercolosi
le puttane
quelle che lo fanno con gusto
quelle che lo fanno male ma devono farlo
anche se i preti non gli danno l'assoluzione.
Non possiamo abituarci a crepare
neppure un asino che da noi si racconta l'ha
potuto
siamo gente paziente
ma non possiamo abituarci a morire
noi vogliamo vivere
perché la vita ci piace
abbiamo il gusto della vita
con le mani che hanno tirato su tutto.⁴⁸

In questo primo tentativo di scrittura corale, l'io del poeta partecipa della condizione collettiva della comunità fermana incitandola a “non abituarsi a morire”, a non rassegnarsi alla condizione di subalternità. La scrittura si pone come forma di riscatto e compensazione dinanzi ad una realtà aspra e stridente come la sonorità dei versi che la rappresentano. Ad enfatizzare le distanze interne alla scrittura contribuisce anche la continua tensione oppositiva tra il “nostro” e il “vostro”, quali voci di una dialettica irrisolvibile.

La voce del poeta entra allora all'interno delle situazioni facendosi carico di rappresentare ciò che più conosce e al tempo stesso rivendicando una possibilità utopica di scioglimento dialettico. I fatti rappresentati vengono infatti restituiti nella loro più dura verità ma anche nella bellezza e liricità, soprattutto umane, che possiedono e che li rendono capaci di trascendere la miseria delle condizioni contingenti e materiali. Pur nell'evidente povertà e disagio, la voce del poeta e degli altri soggetti coinvolti si definisce quindi per la sua

⁴⁸ LUIGI DI RUSCIO, «La città dove viviamo è un gruppo di case», in *Non possiamo abituarci a morire*, cit., p. 32.

familiarità col contesto circostante che, per quanto duro, rimane sempre intensamente amato e condiviso («anch'io su quel sedile ho avuto una donna»;⁴⁹ «insieme abbiamo fatto tutte le cose»⁵⁰; «abbiamo tutti le scarpe sfondate»⁵¹). Senza perdere l'equilibrio né in direzione di toni idillici né disforici, l'ambiente fermano viene così restituito dalla disperazione e brutalità che porta con sé alla dolcezza materna e familiare che ne costituisce l'essenza più profonda.

e tutte le erbe che le capre hanno brucato
ho imparato a cogliere
ho preso il gusto del sapore amaro
questo è stato il mio latte
[...]
ho volato sui pensieri
costruendo sistemi per ogni foglia che ho
visto cadere
erano le ore senza riposo
le chiese servivano per rinfrescarmi⁵²

I tempi e il luoghi rappresentati scandiscono il senso delle giornate con la tranquillità che è propria delle cose note tra le quali ci si muove con sicurezza. Il tempo della scrittura è il presente, indice dell'appartenenza della parola al luogo, del suo partecipare ai riti cittadini, del conoscerne i mestieri e le abitudini:

Sulla stradetta che porta al casino
spesso vi trovo le donne
che non guardano di curiosità
non ci fanno più caso
neppure le giovani
che chi sa quello che pensano.
Si passa per un muretto di cinta
che al sole s'empie di lucertole
e i bimbi alla posta
con cappi d'avena
a prese girano a lungo
facendo quel rumore di vento
sino a morirle
Vedo tutto questo
perché vado nell'ore di sole
per fare con comodo
senza aspettare a volte la fila

⁴⁹ LUIGI DI RUSCIO, «Sono senza lavoro da anni», in *Non possiamo abituarci a morire*, cit., p. 12.

⁵⁰ LUIGI DI RUSCIO, *La nuova generazione*, in *Non possiamo abituarci a morire*, cit., p. 15.

⁵¹ LUIGI DI RUSCIO, «Sono senza lavoro da anni», cit., p. 12.

⁵² LUIGI DI RUSCIO, «Avevo cinque anni», in *Non possiamo abituarci a morire*, cit., pp. 9-10.

e averla con in corpo la fretta.
Posso fare due chiacchiere
nude vedermele vicino
e fatta amicizia
abbracciati salire le scale
baciato dalla bocca che odora di menta.
Contento quasi correndo rifaccio la strada
e qualche ragazzo capelluto
con lucertola in mano mi ride d'invidia
d'aver solo dieci anni
invece di venti come me.⁵³

⁵³ Ivi, pp. 13-14.

3.3.2 *Le streghe s'arrotano le dentiere*

La raccolta successiva, intitolata *Le streghe s'arrotano le dentiere* e pubblicata nel 1966, sviluppa ulteriormente la ricerca avviata nel primo lavoro proponendosi di portare la coralità alle sue estreme conseguenze. La scrittura nasce qui come addizione di voci e identità, coerenti nell'insieme ma divergenti caso per caso. I ritratti delineati corrispondono a figure di “umiliati e offesi” rispetto ai quali il poeta si pone in una postura nuova rispetto al passato in quanto non solo partecipativa ma anche distaccata,⁵⁴ volta al tempo stesso a sentirsi parte di quella realtà e a guardarla da fuori per trarne dell'altro.

È la fossa di un fascista ammazzato brevemente
senza scarpe perché le scarpe se le è messe un
vivo senza scarpe perché un vivo doveva ancora correre
senza armi perché un vivo doveva ancora sparare
quando troverete da una siepe filo spinato che
manca
state certi sarà stato prelevato per una gola par-
tigiana
se troverete occhiaie scavate anche tra mille anni
ricostruite una storia vinta dagli uomini contro
le bestie.⁵⁵

Se da un lato viene confermato l'interesse del poeta a farsi ancora voce di tutti i vinti e dunque a caricare la sua poesia di una responsabilità sociale, dall'altro si può iniziare ad intravedere la progressiva consapevolezza da lui acquisita circa la necessità di una distanza critica da interporre tra l'io e i fatti narrati («al posto del gatto ci metterebbero / quello che ha la voce da donna / e si lagna perché la moglie non s'ingravidà»⁵⁶; «Ha un numero di anni che non si contano perché, per il cantiere non si può passare i ses-/ santa anni»⁵⁷; «di giovani che si ubriacano c'è rimasto lui solo / [...] la sua vita è come gioca a bazzica / perde solo se ha paura di perdersi»⁵⁸; «quando il generale cercherà il suo esercito / lo porteranno all'ospedale psichiatrico / dove gli diranno che l'esercito lo sta aspettando»⁵⁹).

⁵⁴ STEFANO VERDINO, *Luigi Di Ruscio*, cit., p. 97.

⁵⁵ LUIGI DI RUSCIO, «È la fossa di un fascista ammazzato brevemente», in *Le streghe s'arrotano le dentiere*, cit., p. 25.

⁵⁶ LUIGI DI RUSCIO, «Dicono che per empire le fondazioni», in *Le streghe s'arrotano le dentiere*, cit., p. 37.

⁵⁷ LUIGI DI RUSCIO, «Ha un numero di anni che non si contano», in *Le streghe s'arrotano le dentiere*, cit., p. 43.

⁵⁸ LUIGI DI RUSCIO, «Contro il sole si disseta col vino», in *Le streghe s'arrotano le dentiere*, cit., p. 55.

⁵⁹ LUIGI DI RUSCIO, «Tra tanto abbandono vi è chi pensa al comando», in *Le streghe s'arrotano le dentiere*, cit., p. 71.

Come si evince da questi esempi, si tratta di una distanza spesso velata da un'ironia tragica che trasforma i personaggi precedentemente introiettati nella prima persona singolare o plurale in soggetti lontani, alienati, sconfitti dalla durezza dell'esistenza e figurativamente in bilico tra il drammatico e il caricaturale.

Le streghe s'arrotano le dentiere rappresenta quindi un momento di transizione tra il Di Ruscio fermo che ricorda l'infanzia e ne rappresenta i paesaggi e quello successivo più disilluso. L'entità del conflitto interiore provocato dalla migrazione diviene un elemento sempre più forte, inscindibilmente legato alla contestuale esigenza del poeta di ricollocarsi in un ambiente altro, estraneo, nordico, produttivo, che lo vede impiegato in una fabbrica metallurgica per gran parte della giornata.

io sogno sotto trenta gradi di calore la rivoluzione
metto su con tutte le forze gli operai perché ren-
dano il meno possibile
il capocantiere urla misurando l'ore e i metri
della resa⁶⁰

Il precedente mimetismo viene assimilato e stravolto in una scrittura che da un lato mantiene il racconto delle problematiche sociali, della realtà cosale, dall'altro lavora sempre più consapevolmente sulla forma arrivando anche al punto di distorcersi in modalità immaginifiche. Al realismo corrisponde infatti, parallelamente, una spinta opposta che, sin dal titolo della raccolta, lascia intuire sbilanciamenti onirici e deformanti. Si tratta di un *escamotage* retorico che non avrà grande seguito nelle raccolte successive ma che costituisce una tappa importante del percorso del poeta segnando il definitivo inizio di quella postura ibrida tra presenza e assenza, tra partecipazione e differenziazione, che come ha notato Gianmario Lucini gli permetterà poi di reagire alla schizofrenia collettiva, di tematizzarla e di denunciarla senza dimostrare a sua volta alcun cenno di quel disagio.⁶¹ Tanto l'io poetico quanto l'autore acquisiscono quindi un progressivo distacco che, senza perdere del tutto il senso di appartenenza, lascia maggior spazio ad una problematizzazione radicale della realtà osservata.

⁶⁰ LUIGI DI RUSCIO, «*Si fabbrica una chiesa per San Michele Arcangelo*», in *Le streghe s'arrotano le dentiere*, cit., p. 35.

⁶¹ GIANMARIO LUCINI, *La dimensione epica nella poesia di Di Ruscio*:
<http://www.poein.it/autori/D_E/DiRuscio/AAA_Di%20Ruscio.htm>

3.3.3 Dall'apprendistato alla maturità poetica

Nel 1978, a dodici anni di distanza da *Le streghe s'arrotano le dentiere*, esce *Apprendistati* per la casa editrice anconetana Bagaloni. La raccolta rappresenta l'esito maturo di un percorso che è indistricabilmente letterario e personale. Come ha sintetizzato Antonio Porta entra infatti in scena «un io capace di interagire con il "farsi e disfarsi" della storia del nostro tempo. Al posto della disperazione vi è il senso del comico, invece delle sintesi e dei dogmi c'è l'incalzare delle domande».⁶² Anziché raggiungere una liberazione pacificante, la scrittura arriva cioè a farsi carico dell'irrequietudine e dell'insoddisfazione del poeta dando «voce e peso a un io fatto furioso dal mondo, che agita braccia e parole e non si quieterà, che subisce la camicia di forza, ma ogni volta la rompe».⁶³

Già a partire da *Le streghe s'arrotano le dentiere*, però, la “camicia di forza” risultava essere sempre meno imposta dalla miseria della provincia marchigiana e sempre più dallo straniamento vissuto ad Oslo e in fabbrica. Sebbene generalmente il tema della fabbrica costituisca l'emblema del mondo moderno, nel caso di Di Ruscio questa esperienza deve invece essere rapportata alla faglia temporale del postmoderno, aprendo uno squarcio critico che mette in crisi tanto i contenuti della denuncia sociale precedentemente utilizzati, quanto le forme della scrittura “collettiva” attraverso la quale si era cercato di veicolarli. L'energia rivoluzionaria che aveva caratterizzato il giovane poeta si trova infatti davanti ad una realtà estremamente complessa e difficile da decifrare rispetto alla quale anche i tentativi di rovesciamento sembrano diventare di colpo inefficaci. Walter Siti ha parlato, a questo proposito, di «un vitalismo che spesso gira a vuoto, l'impossibilità anche stilistica di scegliere, un generico volontarismo politico».⁶⁴ Non è però riscontrabile, seguendo le categorie di Jameson, alcuna forma di "declino dell'affetto", di universalità attutita di emozioni e sensazioni legate al soggetto; sarebbe invece opportuno parlare, nel caso del Di Ruscio di *Apprendistati* e poi di *Istruzioni per l'uso della repressione*, di un "declino del concetto". Mentre infatti la capacità conoscitivamente prensile della scrittura sulla realtà si indebolisce, la forza della parola cresce in quanto spazio di ricerca. Come spiegato ancora da Jameson, il nodo problematico del postmoderno risiede nel fatto che «anche qualora

⁶² ANTONIO PORTA, *Una palla di neve all'inferno*, «Corriere della sera», domenica 11 maggio 1979.

⁶³ TIZIANO ROSSI, *1970/1980 Cinquanta modelli di poesia*, «Almanacco dello specchio», n. 11, 1983, pp. 311-312.

⁶⁴ WALTER SITI, *Il neorealismo nella poesia italiana*, cit., p. 297.

voglia rivolgersi ad una Natura circostante, l'artista si trova davanti alla realtà di uno spazio ormai mutato, l'*iperspazio postmoderno*, la cui principale caratteristica risiede nella pluralità, e dunque nella sua indisponibilità ad essere descritto in forme lineari»: ⁶⁵ la sfida di Di Ruscio diventa proprio quella di abbandonare la linearità e l'assolutizzazione adottando mimeticamente la sua poesia alla caoticità circostante.

⁶⁵ FREDRIC JAMESON, *Postmodernismo*, cit., p. 53.

3.3.4 La crisi dei sistemi di riferimento

La poesia di Di Ruscio, come si è visto, non costituisce un *continuum* omogeneo ma presenta una sequenza di fasi di cui il poeta stesso è consapevole:

Non sento unitario il mio lavoro di poeta, o meglio io l'ho diviso, e lo sento diviso, in due parti, quello degli anni cinquanta e sessanta che si chiude con *Firmum* e poi un altro che comincia con *Apprendistati e Istruzioni per l'uso della repressione*, risalenti agli anni settanta. Da una parte cioè ci sono poesie relative a un paese, il mio paese che è Fermo, dall'altra invece le poesie di un'esperienza più attuale, con la fabbrica di oggi, la grande città che è Oslo.⁶⁶

Inizialmente prevale la rappresentazione di un rapporto possibile tra il soggetto e la realtà circostante, un rapporto che pur nascendo da un esplicito intento provocatorio e polemico rispetto alla realtà sociale mantiene una capacità prensile su di essa. Di Ruscio è in grado, a quest'altezza, di interpretare ciò che accade e rappresentarlo nelle forme che considera più efficaci. In mancanza di un'alterità costituita da luoghi altri, la rappresentazione dello spazio fermano coinvolge gli spazi naturali e quelli cittadini come dimensioni non conflittuali ma integrate, pur nella loro diversità, nel normale svolgimento dell'esistenza nella zona. Analogamente si inseriscono nell'ambiente le diverse figure che popolano il paesaggio.

Col tempo e con l'aumentare della distanza critica e geografica del poeta l'orizzonte spaziale dei testi si allarga a sua volta iniziando ad ospitare nella scrittura un più alto grado di tensione e problematicità. Emblematico è osservare il momento in cui il poeta riflette sulla città di Milano in cui ha precariamente lavorato e vissuto per alcuni mesi mettendo in luce un'apertura d'orizzonte piuttosto contraddittoria: «non sapremo mai perché il miele viene prodotto in un terrazzo di milano / [...] il miele più dolce prodotto nel posto più amaro / [...] la realtà produce ossimori come un alveare produce miele».⁶⁷ La città di Milano entra nella rappresentazione in una veste complessa, in cui viene meno la coerenza discorsiva interna alle poesie del periodo precedente a vantaggio di una crisi inerente il rapporto tra natura e città ma anche interno alla natura stessa. Si tratta di un cortocircuito (e non di una diade oppositiva) espresso attraverso una delle rarissime similitudini presenti nella poesia di Di Ruscio e che accosta le diverse dimensioni all'insegna dell'intelleggibilità: da una parte sta

⁶⁶ ANGELO FERRACUTI, LUANA TRAPÈ, ENNIO BRILLI, *Intervista a Di Ruscio* in ANGELO FERRACUTI, *Silenzio, parla Luigi Di Ruscio*, cit.

⁶⁷ LUIGI DI RUSCIO, *19*, in *Enunciati*, cit., p. 38.

infatti la realtà milanese con i suoi "amari" spazi urbani, dall'altra il rassicurante determinismo meccanicista dei processi naturali di cui però è impossibile comprendere le manifestazioni ossimoriche come appunto quella rappresentata. La città appare al poeta ostile e distante dall'armonia che caratterizzava la precedente esperienza fermana, ma non lo è abbastanza da negare momenti di bellezza.

L'efficacia figurativa dell'immagine milanese ha inoltre il merito di svelare l'approccio che Di Ruscio utilizza rispetto al cambiamento epocale in atto e, come riflesso, rispetto ai paesaggi fisici e culturali in cui si muove: una postura prettamente interrogativa volta a utilizzare le strategie retoriche come espedienti conoscitivi, occasioni per svelare tensioni e creare collegamenti.

All'interno di questo processo il trauma causato dall'arrivo ad Oslo costituisce un punto decisivo in cui, come dimostra il titolo della raccolta *Apprendistati*, improrogabile diviene l'esigenza di un apprendistato, di un tentativo di ripensamento radicale che pur concentrandosi sull'esperienza privata non si chiuda nel solipsismo.

La raccolta si muove attorno alla tematica lavorativa ambientando gran parte delle liriche nella fabbrica, ma "apprendista" oltre ad essere colui che apprende il mestiere è anche un uomo costretto a ricollocarsi antropologicamente dentro una nuova realtà sociale, spaziale e temporale. Si tratta dunque di un apprendistato tanto professionale quanto, e soprattutto, esistenziale. Prova ne è il legame indissolubile con cui alla rappresentazione degli spazi della fabbrica si uniscono considerazioni più generali su una temporalità «centesimale» che costringe ad una velocità robotizzata e spinge l'umano oltre se stesso, fino alla «nausea totale». La descrizione della fabbrica e delle sue dinamiche assume una connotazione prettamente negativa evocando ancora una volta il magistero dantesco in uno scenario infernale in cui all'uomo è richiesto di «correre velocemente», di «accettare la parte di diavolo», di snaturarsi fino al punto di perdere la stessa umanità e negando ogni possibilità di salvezza («alla fine verrà selezionato un uomo del tutto adatto la / salvezza non è possibile»).⁶⁸

è scritto chiaramente che oltre al pane quotidiano vogliono
l'acciaio quotidiano
mangiate e bevete questo è anche il mio corpo
non ha nessuna importanza a chi è diretto il rito ma solo
la velocità del rito

⁶⁸ LUIGI DI RUSCIO, *I*, in *Apprendistati*, cit., p. 8.

l'uomo è misurabile a tempi il mio è veloce e vi colpisce in
 pieno
 [...]

 qualsiasi cosa tocco mi sembra importante mi ci aggrappo
 così non mi arrotano
 solo nel sonno dimentico la fatica di dover respirare⁶⁹

Il verso «oltre al pane quotidiano vogliono l'acciaio quotidiano» è ripreso testualmente dalla prima poesia della raccolta ma spezzato qui in un *enjambement* che, creando un effetto di spiazzante sospensione temporale, accentua la tensione metrico-sintattica e veicola con maggiore efficacia un'idea di metallizzazione dell'umano. Anche la precedente parodizzazione della ritualità e della semiologia cattolica viene esasperata attraverso lo slittamento del soggetto in cui l'io del poeta sostituisce il ruolo del padre e ne stravolge la sacralità con un drastico abbassamento dei toni. Da un punto di vista linguistico, ad esempio, più avanti compare il parallelismo tra il latinismo aulico «corpus / domini nostri» e il «cervello / sputo sborro» di pochi versi successivo in posizione simmetrica. L'espressivismo brutalizzato dello stile trova il suo corrispettivo nell'oscillazione tra gli estremi alti e bassi del sistema, a cui si combinano continui slittamenti figurativi, i più frequenti dei quali interessano il rapporto ossimorico tra la natura umana e la meccanicità sclerotizzata della fabbrica. Prevalgono, in generale, termini tratti da un registro colloquiale molto basso quale ad esempio «cozzano» o «spappano» per descrivere l'insufficienza della condizione del poeta incapace di diventare quell'«uomo del tutto adatto» invocato anche nel primo testo.

Coerente con la condizione di apprendista è inoltre la scelta di porsi in una postura passiva che sembra lasciarsi andare ad un gesto automatico che tocca qui il suo punto più vicino all'alienazione: «quello che faccio mi cade addosso anche quel che non / conosco cade»⁷⁰. La poesia successiva, X, continua infatti a sviluppare il discorso sul ruolo della letteratura e del poeta come colui che trascrive ciò che accade indipendentemente dalle possibilità del suo agire, affermando come l'attività di scrittura permetta di produrre versi che in tale contesto meccanizzato acquisiscono azione e vita autonoma, come i vermi su un cadavere quali unici possibili abitanti di una terra «bene ossigenata» ma non per questo più ospitale del pianeta Marte:

⁶⁹ LUIGI DI RUSCIO, IX, in *Apprendistati*, cit., p. 23.

⁷⁰ Ivi, p. 24.

io sono in movimento ma i versi rimarranno fissi sino a che
 non li muoveranno
 in questa morte ipotetica scrivere versi come un cadavere
 produce vermi vivi
 una parola possibilmente nuova versi vicini possibilmente
 contro
 molti testi sono scattati ma una sola lettera è piombata sulla
 carta
 qualsiasi cosa vi cada sopra qualsiasi cosa mi cadrà addosso
 rimbalzarla sulla tastiera
 ed anche istruzioni per l'uso distorsioni per l'uso distrazioni
 per l'uso e distruzioni per l'uso
 ogni parola ha l'importanza che merita e se non trovo quello
 che cerco in compenso trovo tutto il resto
 inizia e s'interrompe anche se inizia senza maiuscola e finisce
 senza punto finale
 la favola più impressionante è quella della tartaruga che non
 poteva essere raggiunta mentre tutto il resto veniva
 raggiunto
 la sfera guadagna spazio visibile senza rumore gira sulle ore
 vive
 la posizione non è neutra in questa posizione possono anche
 arrotarmi
 marte può essere abitato da alcuni organismi unicellulari
 se uno può avere un'idea fissa noi di cellule ne abbiamo molte
 e certi si ammazzano perché non riesco più ad abitare
 questa terra bene ossigenata
 se c'è la gioia di esistere c'è anche la fatica di esistere e di
 essere esistiti
 avvicinare tutto infatti tutto mi riguarda in maniera carnale
 la prima lettura è difficile ma se riesci a leggerla una volta
 la leggerai anche per una terza
 i miei sogni non hanno linguaggi parlati possono solo sognarli
 da sveglio li scrivo direttamente⁷¹

Alla ripetitività meccanica evocata sono riconducibili anche le numerose ricorrenze semantiche presenti non solo tra testi della stessa raccolta ma anche trasversalmente ad opere e situazioni differenti. Andrea Cortellessa ha parlato a questo proposito di una *coazione a ripetere* tematizzata e scelta come cifra stilistica trasversale a tutte le scritture del poeta.⁷² In una poesia di *Apprendistati* contenente le questioni cruciali del periodo postmoderno dell'autore, assistiamo ad esempio alla formulazione di quello che sarà il titolo della raccolta successiva: *Istruzioni per l'uso della repressione*. Giocando come sempre sulla sonorità e plasticità del linguaggio, il poeta declina alcune varianti del concetto di

⁷¹ LUIGI DI RUSCIO, *X*, in *Apprendistati*, cit., pp. 25-26.

⁷² ANDREA CORTELESSA, *La vergogna delle lettere italiane*, Postfazione a LUIGI DI RUSCIO, *Romanzi*, Milano, Feltrinelli, 2014, p. 537.

“istruzioni”, proponendo anche “distorsioni”, “distrazioni”, “distruzioni” e producendo nell'insieme uno svuotamento del significato di ognuna di queste possibilità a favore di un complessivo senso di accumulazione e disordine.

3.3.5 «Immergere tutto in una concretezza sociale geografica»

La sensazione di disorientamento si estende progressivamente dall'alienazione connessa al lavoro e ai tempi che questo scandisce («popolati gli universi d'orologi impossibile accordare gli / orologi disseminati / solo l'orologio fermato le centra in pieno tutte l'ore giuste»⁷³), alla Storia, alla condizione filosofica dell'uomo.

In *Istruzioni per l'uso della repressione*, ad esempio, le oscenità del capitalismo vengono associate a quelle del cattolicesimo e del nazismo in virtù del loro essere «disonori della propria carne»,⁷⁴ tradimenti dell'umanità. Di Ruscio le rappresenta adornianamente nei termini di una “logica illogica”, ovvero di una razionalità arrivata al punto di ritorcersi contro se stessa sfociando nel suo contrario. Pertanto anche i sistemi di riferimento utilizzati precedentemente si indeboliscono nella loro efficacia conoscitiva. Quel che al poeta rimane da raccontare è la “mancanza” che caratterizza il presente e la forte domanda di senso che ne scaturisce.

l'universo è tanto infinito che può contenere una infinità varietà di nuovi universi
e nessuna cosa è tanto piccola da non poterne togliere ancora una parte
ed è tutto come il niente perché al niente puoi aggiungere
una infinità di niente e non diventa più grosso
e al niente puoi togliere una infinità di niente e non diventa più piccolo⁷⁵

Nel tentativo di ritrovare un'integrità il ricordo del passato o il vaticinio sul futuro appaiono sempre più insignificanti rispetto alla nuova realtà sociale.

come uno che nell'età della plastica sogna l'età del ferro
se potessi leggere i giornali della settimana prossima
di utile troverei solo stupende cinque secche
[...]
in quegli anni cinquanta così confusi e recessivi
catturati dall'impegno politico e neonaturalistico
e spesso credevo di essere iddio⁷⁶

Alla morte di dio consegue la morte delle possibilità del soggetto di farsi tale, e alla morte di tali possibilità si associa la difficoltà di ritrovare dei punti di riferimento validi o,

⁷³ LUIGI DI RUSCIO, *V*, in *Apprendistati*, cit., p. 15.

⁷⁴ LUIGI DI RUSCIO, *XCII*, in *Istruzioni per l'uso della repressione*, cit., p. 73.

⁷⁵ LUIGI DI RUSCIO, *110*, in *Firmum 1953-1999*, Ancona, peQuod, 1999, p. 125.

⁷⁶ LUIGI DI RUSCIO, *23*, in *Enunciati*, cit., p. 43.

quantomeno, un autentico senso di appartenenza: «alla fine del millennio nostro / non sappiamo più chi siamo / è su questa mancanza / si basa tanta parte della non ferocia nostra»⁷⁷, «siamo diventati un enigma, decifrare noi stessi diventa difficile»⁷⁸, «posso considerarmi un punto di vista unico e mi scontro con / altri punti di vista unici»⁷⁹ o ancora «non esiste un centro ogni colpo mi colpisce in pieno»⁸⁰ ripetuto pochi testi dopo con una leggera variazione: «non essendoci un centro ogni colpo mi colpisce in pieno».⁸¹ Si tratta di una condizione tragica e irrisolta, che nel tempo si acutizza adottando forme sempre più contraddittorie dinanzi alle quali anche lo sforzo ironico si rivela inadeguato. Le reazioni tra il cui poeta oscilla sono essenzialmente due: da un lato il desiderio di rassegnarsi e lasciarsi condurre dal caso, dalla consapevolezza che «in questo / sistema non ti sistemerai mai»,⁸² e dall'altro la voglia di trovare risposte, sebbene provvisorie, e accettare la possibilità di vivere secondo sistemi di riferimento contingenti e personali come ad esempio i propri figli:

e la tua pupilla caterina che si dilata anche per amore
toccare le pareti di questa casa e che una parete si apra
e in continua scoperta nell'universo dove non son venuti
dove tu sei la prima a venire e l'universo si caterinizza
con la giusta apertura della pupilla⁸³

L'universo si «caterinizza», condensando la sua intera prospettiva di senso nella vicenda privata della nascita della figlia. La tematica padre-figlia è in questo senso estremamente interessante in quanto aiuta il poeta ad ancorarsi alla realtà a partire dal desiderio di ripensare al futuro. La difficoltà diventa quella di assumersi la responsabilità di un'educazione, di trovare le risposte che i figli chiedono, senza d'altra parte negarsi la consapevolezza di appartenere ad una realtà fragile e caotica («educare mio figlio a qualche idea antinazionale e antireligiosa / disarmarlo dalle ideologie della morte immetterlo in una vitalità labirintica»)⁸⁴.

Per quanto Di Ruscio cerchi di «accettare tranquillamente l'angoscia di non avere più un

⁷⁷ LUIGI DI RUSCIO, 71, in *Iscrizioni*, cit., p. 14.

⁷⁸ LUIGI DI RUSCIO, CXXIX, in *L'ultima raccolta*, cit., p. 21.

⁷⁹ LUIGI DI RUSCIO, XIII, in *Apprendistati*, cit., p. 31.

⁸⁰ LUIGI DI RUSCIO, XVII, in *Apprendistati*, cit., p. 40.

⁸¹ LUIGI DI RUSCIO, XXIV, in *Apprendistati*, cit., p. 54.

⁸² LUIGI DI RUSCIO, XXII, in *Apprendistati*, cit., p. 49.

⁸³ LUIGI DI RUSCIO, XIII, in *Apprendistati*, cit., p. 32.

⁸⁴ LUIGI DI RUSCIO, 108, in *Firmum*, cit., p. 123.

padreterno»⁸⁵ tale relativismo spazio-temporale e dunque ermeneutico mal si concilia col suo vitalistico approccio all'esistenza e alla poesia. La ricerca di un "centro" reale diventa pertanto uno snodo teorico e poetico fondamentale del percorso dell'autore («un niente può causare la catastrofe e il tempo devo conquistarmelo giorno per giorno, ora per ora»⁸⁶). Tale transizione può essere notata anche dal punto di vista formale: se la "ferocia" progressista del poeta in un primo momento viene espressa attraverso la violenza espressiva dell'epigramma, il desiderio di superare il disorientamento apre poi una fase in cui la *mimesis* subisce un sensibile ridimensionamento, uno smorzamento dei toni all'insegna di forme più stabili, di maggior chiarezza e nitidezza.⁸⁷ Pur nell'ostentata e in parte subita condizione di passività Di Ruscio continua quindi ad usare il linguaggio "socialmente", cercando una parola capace di incidere sulla realtà («io sono stato espulso da tutto / non avendo nulla da perdere posso fare anche l'indifferente / non potranno cacciarmi dalla fabbrica norvegese perché scrivo poesie italiane»⁸⁸). Come infatti egli stesso spiega la negazione di dio è cosa possibile ma postularne la non esistenza non esime a sua volta l'uomo dal dover esistere,⁸⁹ e non permette dunque di sottrarsi alla realtà del lavoro e alle domande sulla vita:⁹⁰

per essere un sopravvissuto bisogna essere esistiti prima
e anche dopo
fede vacua che mia moglie esiste mi ci metto in contatto e
rimane incinta
cercare l'invenzione che casualmente centri un personaggio
reale
che casualmente centri me stesso non esiste un centro ogni
colpo mi colpisce in pieno
se non riesco ad inventarmi rischio di non esistere
sono capovolto non voglio raddrizzarmi⁹¹

Se in un primo momento lo sconforto e la rassegnazione all'inutilità di qualunque gesto hanno portato il poeta ad affermare che lo scrivere «è come tracciare le linee di una carta / di un continente inutile»,⁹² successivamente, e già in *Firmum*, è allora possibile notare la

⁸⁵ LUIGI DI RUSCIO, *CCXVII*, in *L'ultima raccolta*, cit., p. 92.

⁸⁶ LUIGI DI RUSCIO, *CCLXXXIII*, in *L'ultima raccolta*, cit., p. 141.

⁸⁷ STEFANO VERDINO, *Prefazione a L'iddio ridente*, cit., p. 4.

⁸⁸ LUIGI DI RUSCIO, *Poesie*, «Salvo Imprevisti», n. 16, 1979, p. 5.

⁸⁹ LUIGI DI RUSCIO, *XX*, in *Apprendistati*, cit., p. 35.

⁹⁰ LUIGI DI RUSCIO, *XXIV*, in *Apprendistati*, cit., p. 54.

⁹¹ LUIGI DI RUSCIO, *XVII*, in *Apprendistati*, cit., p. 40.

⁹² LUIGI DI RUSCIO, *Milano agosto 1963*, in *Le streghe s'arrotano le dentiere*, cit., p. 142.

presenza di un rinnovato spirito combattivo. La raccolta, pubblicata nel 1999, contiene infatti una selezione di testi del passato rielaborati e riproposti. Le variazioni interessano innanzitutto lo statuto poetico, che torna ad essere motore di vita e di morte («le parole scattano come materia viva / decidere la verità è come decidere la vita o la morte»⁹³, «che se smettevo di scrivere / il motore del mondo si sarebbe fermato / Iddio creò il mondo / ed io devo mandarlo avanti»⁹⁴). Grazie al suo spessore storico-sociale e al suo potenziale visionario la poesia ribadisce la sua forza contrastiva e creatrice («perché tante erano le cose da vivere e infinite quelle da scrivere / (come fai davanti a questo niente a scrivere tanto)»⁹⁵, «portavo a spasso un cieco / e raccontando ad un cieco / tutto quello che vedevo / io riuscivo / a veder meglio»⁹⁶, «tutto dovrà essere riscritto ogni pagina ogni sillaba va sfatta / poesie scritte sugli avvenimenti più illustri / con mezzi della verbalizzazione più adatti al caos quotidiano»⁹⁷).

A tal fine la prima risposta che il poeta mette in atto consiste nel ricollocare se stesso all'interno di un più ampio sistema naturale, nel sentirsi parte di esso come nel passato era parte di quello fermo, nel paragonarsi ai suoi elementi cercando di restituirne poeticamente una geografia («e lo scrivere è il tracciare le carte di un continente inutile / contare tutte le parole come dovessero essere l'ultime»⁹⁸). Le parole ne costituiscono il tramite necessario, ma la scelta di quelle più efficaci non è da considerarsi scontata. Se da un lato anche in passato il poeta aveva fatto appello alla corporeità tangibile del soggetto osservante, alla materica presenza e sostanza dell'io dinanzi alla confusione plurale di ciò che lo circonda («l'anatomia umana misurava l'universo mentre crollava / ogni misura»),⁹⁹ dall'altro questo stesso tentativo referenziale si era rivelato insufficiente:

un centro lo sono di tutto quello che ruota attorno ai miei
sensi
ad ogni modo i sensi sono un perno molto agitato¹⁰⁰

del mondo oggettivo non sappiamo assolutamente niente, i nostri sensi non si sono formati
per conoscere il mondo ma solo per riuscire a sopportarlo.¹⁰¹

⁹³ LUIGI DI RUSCIO, 88, in *Firmum*, cit., p. 103.

⁹⁴ LUIGI DI RUSCIO, 15, in *Enunciati*, cit., p. 33.

⁹⁵ LUIGI DI RUSCIO, 24, in *Enunciati*, cit., p. 44.

⁹⁶ LUIGI DI RUSCIO, 34, in *L'iddio ridente*, Arezzo, Editrice Zona, 2008, p. 24.

⁹⁷ LUIGI DI RUSCIO, CXXX, in *L'ultima raccolta*, cit., p. 22.

⁹⁸ LUIGI DI RUSCIO, 88, in *Firmum*, cit., p. 103.

⁹⁹ LUIGI DI RUSCIO, XXIX, in *Apprendistati*, cit., p. 65.

¹⁰⁰ LUIGI DI RUSCIO, XXI, in *Apprendistati*, cit., p. 47.

¹⁰¹ LUIGI DI RUSCIO, CCXXIV, in *L'ultima raccolta*, cit., p. 96.

dentro il ventre del capitalismo dentro il ventre del mostro
(l'unica speranza è la fine)
in questo preciso istante che vivo esistono solo i pezzi
(ricordo solo quello che amavo).¹⁰²

L'unica possibilità di reazione al senso di spaesamento e di alienazione, intuisce allora il poeta, consiste nell'«immergere tutto in una concretezza sociale geografica».¹⁰³

Questo avviene in particolare nella raccolta *Enunciati* che si apre sin dal titolo nei toni assertivi in un'enunciazione. Il cambio di postura non comporta una cesura rispetto al passato ma al contrario consolida il dialogo con le pubblicazioni precedenti attraverso collegamenti intertestuali che spaziano da fedeli autocitazioni a riscritture con variazioni, a continuità tematiche e situazionali. Terminato l'«apprendistato» nella nuova realtà esistenziale norvegese, Di Ruscio ripercorre infatti in un «incontenibile diario»¹⁰⁴ i momenti della sua giovinezza nel dopoguerra ritrovando le ragioni della sua passione civile e facendo leva proprio su una *concretezza sociale geografica*, quella dell'ormai lontana esperienza marchigiana, per rifondare i termini e i toni appassionati della sua battaglia.

¹⁰² LUIGI DI RUSCIO, *XIV*, in *Apprendistati*, cit., p. 34.

¹⁰³ LUIGI DI RUSCIO, *XII*, in *Apprendistati*, cit., p. 29.

¹⁰⁴ EUGENIO DE SIGNORIBUS, *Postfazione*, in LUIGI DI RUSCIO, *Enunciati*, cit., p. 69.

3.4 Se Itaca scompare

3.4.1 «Spatriazione»

La raccolta *Non possiamo abituarci a morire*, essendo l'unica precedente all'esilio del poeta, riveste un ruolo centrale nello studio del rapporto tra la scrittura di Di Ruscio e la "concretezza geografica" del luogo natale. Come si è iniziato a vedere, l'esperienza fermiana è presente nella sua pienezza: dall'infanzia durante la guerra, alla giovinezza nel dopoguerra caratterizzata dalla ricerca di un lavoro e di una nuova dimensione esistenziale.¹⁰⁵ La scrittura di questi anni si basa sulla fiducia nella possibilità di un riscatto sociale e in un rinnovamento in chiave marxista dei rapporti di potere. Tale speranza prende forma nella rappresentazione dei vicoli fermiani, i cui tratti risultano estremamente affini alle borgate pasoliniane: non a caso il titolo pensato inizialmente era *Poesie per un vicolo*.¹⁰⁶ Massimo Raffaeli ha descritto questa raccolta spiegando che «prima che una insegna neorealista è un appello alla resistenza o un grido di riscatto da parte di chi altro non conosce se non la nuda vita e le dinamiche che la amministrano al presente, ovvero la coartano».¹⁰⁷ L'opera si apre infatti con un'immagine di quotidiana durezza nella quale nemmeno l'amata nonna protegge il poeta bambino che per tutta risposta corre a cercare rifugio negli angoli della sua città, dal fiume, alle strade, alle chiese.

ho gridato e mi hanno guardato come essere
vivo
come qualcosa di più di un viaggiatore
sono entrato nelle strade¹⁰⁸

Di Ruscio attraversa gli spazi cittadini sentendosene consustanzialmente parte, dedicando i suoi toni più lirici alla descrizione del tepore del sole che lo accompagna negli spostamenti, alle lucertole che l'accolgono liete da un muretto, alle ore spensierate trascorse nei cinema o nelle sale da ballo la domenica.

Anche in *Le streghe s'arrotano le dentiere* le ambientazioni restano ancora intimamente legate ai paesaggi e ai tempi della vita marchigiana caratterizzati dalla miseria ma anche dalla

¹⁰⁵ LUIGI MARTELLINI, *La poesia delle Marche (Paragrafi per una genesi)*, Forlì, Forum, 1982, p. 69.

¹⁰⁶ Ivi, p. 72.

¹⁰⁷ MASSIMO RAFFAELI, *Introduzione*, in LUIGI DI RUSCIO, *Palmiro*, Roma, Ediesse, 2011, p. 10.

¹⁰⁸ LUIGI DI RUSCIO, *Non possiamo abituarci a morire*, cit., p. 10.

pacificazione dell'animo nel rapporto con la natura e i suoi tempi ciclici.

Passiamo gli anni con la partita a tressette alla sera
e le parole che si ripetono sempre sulle carte giocate
oppure camminare nella notte
dicendoci quello che abbiamo di più intimo
pensando al futuro come fanno i ladri con i loro
piani
discutiamo il mondo cerchiamo la prova dell'esi-
stenza
ogni tanto qualcuno parte su piroscafi luminosi
qualche altro va volontario ad emigrare nelle
miniere belghe
e chi non ha migliaia di chilometri di mare
e la miniera non l'avrà inghiottito
ritornerà come ritorna il militare con la valigia
piena di malinconia
qualche altro va a Roma con lettera a mano
si raccomanda al commendatore e al deputato
che cambiano una lettera con un'altra lettera
dorme in dormitori pubblici e mangia pane e
polvere
ricamina il giorno appresso su questa Roma
ubriacata
gli altri continuano a camminare per il paese
in tutti i sensi
ricordando i nomi delle costellazioni.¹⁰⁹

L'insinuarsi dello spettro dell'emigrazione costituisce però qui una non trascurabile causa di inquietudine nel poeta che, come molti altri suoi coetanei, si vede costretto a tradire la propria casa, a pensare al futuro con l'omertà di chi sta tramando una fuga. L'esito più concreto di questo vagheggiato futuro consiste infatti nell'emigrazione a bordo di illusori «piroscafi luminosi» che conducono nelle miniere belghe o comunque a chilometri di distanza dalla serenità fermata. Sempre più numerose diventano le storie di partenze, di lavori che cambiano e con essi i linguaggi o le abitudini alimentari. Ne emerge un quadro fortemente doloroso, in cui la sofferenza appartiene tanto a chi parte quanto a chi resta, diventando elemento intrinseco alla realtà spaziale stessa.

L'idea di partenza e di abbandono amplifica il senso di allontanamento dalle illusioni del passato, soprattutto in relazione alla delusione per un'Europa che «è un campo depresso per la nostra smania», che «non ci dà che quello che abbiamo», che «non è che quello che

¹⁰⁹ LUIGI DI RUSCIO, «Passiamo gli anni con la partita a tressette alla sera», in *Le streghe s'arrotano le dentiere*, cit., pp. 79-80.

siamo» e che costringe ad accettare l'inferno e l'alienazione nella più sconsolata solitudine.¹¹⁰

Per chi come Di Ruscio decide di emigrare la memoria letteraria diviene l'unica possibilità per trattenere i luoghi e rapportarli al presente. Scrive infatti l'autore in una delle sue prose autobiografiche:

Tu ripensi sempre al paese come era quando sei partito, ebbene quel tuo paese è sparito per sempre, non esiste più e puoi ritrovarlo solo scavando nella tua memoria, l'unica maniera per ritornare nel paese della tua infanzia è scrivere un romanzo, nella realtà è sparito tutto.¹¹¹

La scrittura si apre così allo spazio del ricordo e anche i titoli delle poesie significativamente si ancorano a realtà locali ben definite. Caso esemplare, nella raccolta *Le streghe s'arrotano le dentiere*, è quello di *Piazza del Popolo di Fermo già piazza Vittorio Emanuele*¹¹² in cui la trasformazione toponomastica evocata dal titolo si fa allegoria di una trasformazione profonda del luogo stesso. Nel testo vengono ricordati con nostalgia gli eventi trascorsi nella piazza e denunciati i cambiamenti che l'hanno poi resa quasi impercorribile.

La rappresentazione di una solitudine estesa produce inoltre, già a quest'altezza, la rilettura dei luoghi del passato meno critica e più idealizzata, come se tutte quelle ingiustizie sociali che in un primo momento erano state il soggetto della poesia avessero perso la loro urgenza. Non rari diventano testi come *Sopra la fontana del palazzo arcivescovile* in cui il poeta, tornato in patria per le ferie, si riconosce in ogni pietra della città e, riassaporando la freschezza e la bontà dell'acqua di sorgente, rimpiange il tempo trascorso.¹¹³

Poche cose ho gustato come bere quest'acqua di notte
sentire la materia che scioglie il torpore e pulisce la bocca la lingua colpita dal freddo
improvviso si dibatte tra i denti
e sapori di zolfi e d'inferni rimangono attaccati nella gola
negli anni dell'infanzia allo svegliarmi dopo fu- ribondi sonni le palpebre rimanevano
attaccate incollate dalla
materia gialla mia nonna prendeva quell'acqua a sciogliere la cecità del risveglio¹¹⁴

¹¹⁰ LUIGI DI RUSCIO, «Abbiamo cambiato», in *Le streghe s'arrotano le dentiere*, cit., p. 89.

¹¹¹ LUIGI DI RUSCIO, *Le mitologie di Mary*, Faloppio, LietoColle, 2004, pp. 48-49.

¹¹² LUIGI DI RUSCIO, *Piazza del Popolo di Fermo già piazza Vittorio Emanuele*, in *Le streghe s'arrotano le dentiere*, cit., p. 117.

¹¹³ LUIGI DI RUSCIO, *Sopra la fontana del palazzo arcivescovile*, in *Le streghe s'arrotano le dentiere*, cit., p. 129.

¹¹⁴ *ibidem*

Progressivamente la vecchia città acquisisce i connotati di una condizione paradisiaca, utopica, e irrimediabilmente perduta:

i vicoli erano come le vene del mio sangue
era come se vivessi nei primi giorni del regno d'Iddio
correvo per un mondo pieno di cose golose
nella festa si proiettava la nostra utopia
eravamo infanti e felici¹¹⁵

Descritta come un “universo”¹¹⁶ tanta appare l'immensità della sua bellezza, la città natale continuerà negli anni ad apparirgli in sogno e a fungere da termine di paragone rispetto a qualunque altra realtà: «di certi anni ricordo solo il chiarore del sole / e una pioggia felice che batteva sulla lamiera ondulata» scrive ad esempio ancora in *Enunciati* contrapponendo il chiarore del sole marchigiano alla bianca gelida neve norvegese.¹¹⁷

Inoltre, in opposizione alla solitudine norvegese, la realtà fermana si caratterizza per il senso di comunità che la costituisce e che fa di ogni sua manifestazione, anche meramente architettonica, la forma tangibile del lavoro e della presenza dei suoi abitanti:

il mattone la rena la breccia tutto caricato sulla sua spalla
per la costruzione delle case picene dai colori teneri
tutte le ore della sua vita ammucciate inesorabili
come la breccia che il fiume ammuccia alla foce
e il mare e gli uomini lambiscono in un gioco insaziabile¹¹⁸

Il dolore della partenza è inoltre amplificato dalla perdita delle persone care che questo porta con sé e dalla consapevolezza, a cui Di Ruscio non cede illusioni, dell'impossibilità di ritrovarle e, con esse, di poter rivivere il passato:

ora la tua vita ha un seguito nelle terre d'Australia
dove continuerai a perfezionarti in tutti gli imbrogli delle carte
e forse ritornerai nonostante non si dovrebbe più ritornare
contentarsi di portare nei portafogli i santini dei protettori anneriti
perché al ritorno anche i santi diventano le solite statue di cera dipinta
il paese è invaso da una nuova guerra
di giri di cambiali e dei nuovi arricchiti e dei nuovi falliti

¹¹⁵ LUIGI DI RUSCIO, 57, in *Firmum*, cit., p. 71.

¹¹⁶ LUIGI DI RUSCIO, 40, in *Firmum*, cit., p. 54.

¹¹⁷ LUIGI DI RUSCIO, 3, in *Enunciati*, cit., p. 19.

¹¹⁸ LUIGI DI RUSCIO, 38, in *Firmum*, cit., p. 52.

e tra gli avvisi mortuari attrici con cosce lunghissime
e lungo i canneti troverai le ville di una gente grassa e sapiente
nessuno ti riconoscerà tu non riconoscerai più nulla
neppure noi due che ci giocammo insieme tutta l'infanzia ci riconosceremo
tanto da non ritrovare neppure i ricordi¹¹⁹

Tutto quello che rimane è quindi la nostalgia che lo porta al punto di confondere il suono stridulo dell'acciaio della fabbrica con le campane della sua Fermo («sul rumore dell'acciaio che strilla dannato / che confondo con le campane della mia terra»¹²⁰), di risentirsi a casa pensando alla pioggia che cade indistinta su tutta la terra producendo un simile odore nel contatto con essa («vedevo la pioggia scolare dalle tante ondulazioni della lamiera / una pioggia che cadeva su tutte le terre e tutte le erbe / risento ancora l'odore di tutta quella pioggia / e forse anche chi legge risentirà quell'odore»¹²¹) e di scegliere di continuare ad abitare altrove attraverso la scrittura.

Una volta compiuto il passo dell'emigrazione la città natale permette quindi al poeta di pensarsi a sua volta in relazione ad un referente reale, di formarsi in contrapposizione o in somiglianza ad esso, e dunque permette alla sua scrittura di confrontarsi con esperienze tangibili, capaci di tenere le parole attaccate alle cose anche dinanzi ad una realtà spaziale e temporale in disfacimento. Fermo diviene al tempo stesso spazio di stasi e di movimento: sempre la stessa e intimamente nota, ma insieme mobile, soprattutto quando nel tornare ad osservarla il poeta si rende conto dei cambiamenti che il tempo le impone.

rituffiamoci in un mare cromatico fosforescente nichelato
impestatò
mercurializzato diddittizzato la neosfera si scombussola
tutta
avanzano i mostri poesia catastrofica sulla catastrofe
mettere tutto nelle poesie velocemente e butta fuori tutto
velocemente
riuscire a toccare anche con questo alfabeto quella palla
durissima
in queste colline picene dolcissime dove nacque questo
alfabeto incarnato
provare tutte le lettere con la gioia di congiungermi ai
primi uomini che su queste terre appena liberata
dalle acque sono venuti
ogni lettera sembra il simbolo di un paese piceno issato
su precipizi sabbiosi

¹¹⁹ LUIGI DI RUSCIO, 45, in *Firmum*, cit., p. 59.

¹²⁰ LUIGI DI RUSCIO, 85, in *Firmum*, cit., p. 100.

¹²¹ LUIGI DI RUSCIO, 42, in *Firmum*, cit., p. 56.

l'universo con questo alfabeto che può esprimere una
universalità totale tutta provvisoria¹²²

L'essere e lo scrivere sono quindi per Di Ruscio inscindibili dall'essere spaziale inteso come cifra di appartenenza ontologica, aprioristica, fissata più nell'implicito agire del poeta che nella possibilità concreta di tornare indietro ed abitare quei luoghi. La diaspora Di Ruscio può allora essere intesa con quello che per l'Heidegger commentatore di Georg Trakl era il senso della *dipartenza*, e cioè una trasformazione del dolore soggettivo dettato dall'esperienza individuale in una categoria metafisica.¹²³ L'esperienza dello sradicamento diviene allegoria di una condizione straniata, estremamente fertile a livello artistico e conoscitivo.

Il principale elemento di "concretezza sociale geografica" con cui Di Ruscio mette in atto la sua resilienza è il linguaggio: l'italiano che conserva il legame profondo con le sue radici e ancor più il dialetto quale elemento più corporeo, territoriale e primordiale, ma anche quale sedimento di memoria storica:

il dialetto è la parte oppressa che fa la sua guerra terroristica [...] io quando ritorno a Fermo per le ferie mi accorgo sempre più che il dialetto lo parlo ormai quasi solo io, sembra proprio che per salvare certe cose l'emigrazione è assolutamente necessaria, il fenomeno sarebbe opposto a quello di Ulisse.¹²⁴

La metafora rovesciata dell'Ulisse che partendo acquisisce la giusta distanza per osservare la realtà con occhio critico permette di ripensare l'esperienza dell'emigrazione non solo come una condanna ma anche nei termini di una necessità finalizzata alla conservazione del passato e, dunque, alla costruzione del futuro e alla coscienza del presente («in questi anni ottanta immagino che posso scrivere poesie come fosse il 1953 / [...] scruto una cosmoagonia»¹²⁵).

Emigrando e isolandosi Di Ruscio riesce infatti a sperimentare concretamente le trasformazioni sociali avvenute nel giro di pochi anni. Tornando in patria il poeta percepisce che il modo di parlare e di pensare dei suoi conterranei sta iniziando a confondersi con le logiche massmediatiche e che la lingua del popolo non è più il dialetto

¹²² LUIGI DI RUSCIO, *CVIII*, in *Istruzioni per l'uso della repressione*, cit., pp. 103-104.

¹²³ STEFANO ZECCHI, *M. Heidegger, Il linguaggio nella poesia*, in MARTIN HEIDEGGER, *In cammino verso il linguaggio*, a cura di Alberto Caracciolo, Milano, Mursia, 1973, p. 68.

¹²⁴ LUIGI DI RUSCIO, *Apprendistato*, «La gazza ladra», n. 5, 1987.

¹²⁵ LUIGI DI RUSCIO, *9*, in *Enunciati*, cit., p. 25.

ma un qualcosa di nuovo e assai più standardizzato. Ciò che vale per il dialetto riguarda anche l'italiano stesso:

Scrivo in italiano, posso scrivere soltanto in italiano, ma ho l'impressione che l'italiano di oggi sia molto povero; non è il mio italiano a essere speciale, semmai è semplicistico quello di tanti altri, quando torno, mi fa impressione la gente che parla come dentro uno spot pubblicitario visto in televisione e ne imitano senza volerlo le parole e l'intonazione.¹²⁶

Il ritrovamento di questo punto di vista è anche ciò che restituisce legittimità alla scrittura, lo strumento di navigazione di un Ulisse che può capire la sua casa grazie al fatto di averla lasciata («io amo la Norvegia e anche mia moglie nordica, in Italia non avevo mai capito bene che vivevo in un pianeta tanto ero immerso nel sociale»¹²⁷).

La condizione di emigrato diviene allora non più una condanna ma una ricchezza, occasione di «sondare dall'esterno l'organismo sociale in cui viviamo»¹²⁸ e di prendere consapevolezza di aspetti della sua terra che fino a quel momento gli erano rimasti impenetrabili.

Quando emigrai e ritornai per le ferie dopo tre anni, [...] mi accorsi che la gente non solo non parlava più in dialetto, ma parlava una lingua stranissima. Ma che stanno dicendo? A cena mi fu rivelato il mistero. C'era la televisione accesa, ecco il Carosello, per la madonna, non sanno più parlare, parlano tutti come il Carosello, il tutto era diventato una stronzata. Ulisse ritorna ed Itaca è sparita e posso ritrovarla solo qui quando scrivo.¹²⁹

Scrive Said in uno dei suoi saggi sull'esilio: «l'esilio si fonda sull'esistenza di un legame con il luogo natio e sull'amore per esso: la verità che ogni esilio contiene non indica che l'amore e la casa sono perduti per sempre, ma che la perdita è qualcosa di intrinsecamente legato all'esistenza di entrambi».¹³⁰ A partire da questi presupposti, aggiunge ancora lo studioso, l'esule può riuscire a vedere «il mondo intero come una terra straniera», proiettando la sua vita «fuori da un ordine abituale. È nomade, decentrata, contrappuntistica: e non si fa in

¹²⁶ *Intervista a Di Ruscio a cura di Angelo Ferracuti, Luana Trapè, Ennio Brilli*, in ANGELO FERRACUTI, *Silenzio, parla Luigi Di Ruscio*, cit.

¹²⁷ ANGELO FERRACUTI, *Silenzio, parla Luigi Di Ruscio*, cit.

¹²⁸ LUIGI DI RUSCIO, 13 in *Enunciati*, cit., p. 30.

¹²⁹ LUIGI DI RUSCIO, *Cristi Polverizzati*, cit., p. 70.

¹³⁰ EDWARD W. SAID, *Riflessioni sull'esilio*, in EDWARD W. SAID, *Nel segno dell'esilio*, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 230.

tempo ad abituarsi che la sua forza sconvolgente erompe di nuovo».¹³¹ Se il contesto marchigiano e più in generale quello italiano rimangono in Di Ruscio una presenza costante sia dal punto di vista linguistico che da quello culturale, va allora accostata ad essi l'altrettanta crucialità del suo sguardo contrappuntistico, globale, apolide e dunque capace di gettare nuova luce sugli automatismi di ogni luogo con cui si relaziona.

L'ultima raccolta rappresenta l'esito conclusivo di questo processo in cui il poeta si riconosce nella religione degli esclusi e si concede la libertà di guardare alle Marche con gli occhi di uno straniero che ne conosce pregiudizi e aneddoti: «ci sono perfino dicerie sui marchigiani che non hanno clan mafiosi perché sono tanto ladri che si derubano tra loro».¹³² La sua stessa realtà di poeta, in questa nuova logica mobile e deterritorializzata acquisisce una relatività assoluta, fortemente autoironica:

dopo tanti anni di emigrazione il sottoscritto quando ritorna a casa non ritrova più niente, la gente i luoghi dell'infanzia sono spariti per sempre, ci allontaniamo dalle galassie più lontane ad una velocità superiore a quella della luce, siamo dentro una fuga infinita e se veramente viviamo in un inverso infinito con una infinità di pianeti pieni di vita e vedrai che in tutto l'universo c'è un altro sottoscritto che tenta di scrivere anche l'ultima raccolta¹³³

L'ultima raccolta è infatti da considerarsi, secondo Alessio Brandolini, quella che «spiega tutto» della poesia di Di Ruscio perché riesce a trovare nel caos la «parola autentica» che fin qui era stata cercata liberando così il poeta dal suo precipizio.¹³⁴ L'indicibilità del dolore provocato dalla storia, dall'emigrazione, dall'emarginazione, dalla morte di dio, dalla perdita delle coordinate spazio-temporali e dal senso di impotenza dinanzi a tutto questo, trova nuovi parametri di percezione che nello stesso tempo riconoscono le proprie capacità di penetrazione nella natura umana e i limiti soggettivi di qualsiasi visione.¹³⁵ A questo approccio si accosta efficacemente il modello diegetico circolare che caratterizza la raccolta, in cui si alternano morti e nascite secondo un'idea di perpetuazione infinita dell'uomo e della storia: «vocaboli di impegnativo spessore come “eternità”, “divino”, “santo” vengono privati del referente tipico per farsi superlativi del reale».¹³⁶

Il rapporto con Oslo rimane invece un aspetto piuttosto contraddittorio: se da un lato

¹³¹ Ivi, p. 231.

¹³² LUIGI DI RUSCIO, *CXLII*, in *L'ultima raccolta*, cit., pp. 32-33.

¹³³ LUIGI DI RUSCIO, *CLXXXIX*, in *L'ultima raccolta*, cit., p. 69.

¹³⁴ ALESSIO BRANDOLINI, *L'esercizio indispensabile*, «Almanacco del Ramo d'Oro», n. 5/6, 2005, p. 224.

¹³⁵ MAURO CASELLI, *Non io, ma Iddio*, cit., p. 118.

¹³⁶ *ibidem*

questo sembra implicare delle componenti paesaggistiche e sociali positive e passibili di felicità, dall'altro sarà sempre visto come un esilio forzato, lavorativamente frustrante e del tutto incapace di compensare l'idillio marchigiano conservato nella memoria.

Si tratta di un rapporto ambivalente e ossimorico che trova soprattutto nei paesaggi le componenti affettivamente più congeniali al poeta. I paesaggi divengono allegoria della vita nei suoi paradossi, nella bellezza delle sue forme e insieme nel suo destino di morte.¹³⁷

amo la terra norvegica dove in estate sembra che il sole non voglia mai tramontare e riesco ad aggrapparmi anche alle utopie gelate artiche, per fortuna che ieri ci fu una bellissima eclisse lunare, al posto della luna si vedeva una macchia¹³⁸

Le descrizioni degli spazi norvegesi talvolta richiamano, nell'idea di bellezza e armonia, quel rapporto pacificato con la natura a cui il poeta ha dedicato numerose pagine ferme. Osservando il paesaggio dall'aereo, ad esempio, Di Ruscio come un Icaro prova una profonda emozione dinanzi al biancore della neve, “spudoratamente bella”, della sua nuova patria.

l'ultima volta
sorvolando le alpi con un aereo dell'Alitalia
vidi tutta quella neve rispendere al sole spudoratamente bella
[...]
l'ala vibrava pericolosamente poi iniziammo la discesa per Oslo
[...]
vedevo tutta una poesia vista da un Icaro scaraventato da quest'altezza
[...]
palpitavo e precipitavo senza fine
afferrato senza tregua da un biancore allucinante¹³⁹

La neve è infatti l'elemento naturale norvegese che più di ogni altro viene apprezzato e utilizzato come fonte di ispirazione («da poesia iscritta sulla candida neve»¹⁴⁰). L'apparente armonia spaziale e sociale che emerge da alcune poesie si rivela però del tutto insufficiente in altri testi, in cui quello stesso paesaggio diventa referente della sua condizione di estraneità: «mentre la neve fascia di gelo le case / in questa vostra terra / dove Dio ci ha fatto bastardi».¹⁴¹

¹³⁷ STEFANO VERDINO, *Luigi Di Ruscio*, cit., p. 98.

¹³⁸ LUIGI DI RUSCIO, 29, in *Enunciati*, cit., p. 50.

¹³⁹ LUIGI DI RUSCIO, *CCXLXVII*, in *L'ultima raccolta*, cit., p. 113.

¹⁴⁰ LUIGI DI RUSCIO, *CCCVII*, in *L'ultima raccolta*, cit., p. 163.

¹⁴¹ LUIGI DI RUSCIO, 7, in *Firmum*, cit., p. 17.

Così se a tratti tra le patrie sembra emergere un'equivalenza e la tentazione sarebbe quella di «bestemmiare come un matto in tutte e due le lingue»,¹⁴² alla luce del fatto, ripetuto in più occasioni, che «Ulysses et Otinus est Unus et idem»,¹⁴³ a prevalere è poi sempre la scelta dell'italiano come forma di rifugio.

Tale conflittualità interiore tra il senso di appartenenza e di distanza rispetto alla vita norvegese rimane un elemento costante che non viene superato neanche quando il tempo trascorso all'estero diventa maggiore di quello in Italia. Un aneddoto emblematico è la narrazione, straniante, che il poeta riporta del suo essere stato oggetto di osservazione da parte di una ragazzina musulmana: anziché essere sottoposto allo sguardo di un norvegese e dunque immediatamente vittima di un senso di esclusione, in questo caso Di Ruscio prende in considerazione la possibilità che agli occhi della ragazza musulmana, a sua volta estranea al contesto norvegese, la sua presenza possa apparire perfettamente parte del paesaggio e dunque la sua identità essere confusa con quella di un autoctono.

ieri ho visto una ragazza bellissima, poteva avere 15 anni, mussulmana [...] ebbi per un istante l'impressione che mi sorrisse, probabilmente anche io facevo parte di tutto questo mondo nordico che l'incuriosisce e diverte.¹⁴⁴

Si crea così un cortocircuito tra i concetti di integrazione ed emarginazione che trova un'efficace allegoria nel secondo polo tematico che, oltre alla neve, caratterizza la vita del poeta ad Oslo: la bicicletta, utilizzata tutte le mattine per recarsi al lavoro. In essa Di Ruscio trova una condizione di serenità e spensieratezza («tutto è ripagato quando con la mia bicicletta / taglio le discese di Oslo fischiando»¹⁴⁵), la possibilità attraversare lo spazio mantenendo da esso un distacco, un senso di mobilità e dunque di inafferrabilità.

Di Ruscio mette così a punto la sua ipotesi di radicalità apolide: «non avevo terra che mi riteneva non facevo che sognare una emigrazione definitiva».¹⁴⁶ Anche la moglie Mary, benché norvegese, pare comprendere in profondità questa idea di residenzialità “spatriata” tanto da esserne stata, a sua volta, indotta a sposare un italiano.

¹⁴² LUIGI DI RUSCIO, *CLVI*, in *L'ultima raccolta*, cit., pp. 42-43.

¹⁴³ LUIGI DI RUSCIO, *123*, in *Firmum*, cit., p. 138. La citazione è tratta dal titolo del libro del 1714 del prete e storico norvegese Jonas Danilsson Ramus.

¹⁴⁴ LUIGI DI RUSCIO, *CXLV*, in *L'ultima raccolta*, cit., p. 35.

¹⁴⁵ LUIGI DI RUSCIO, *CIC*, in *L'ultima raccolta*, cit., p. 79.

¹⁴⁶ LUIGI DI RUSCIO, *CLXV*, in *L'ultima raccolta*, cit., p. 50.

io penso che mia moglie sia l'ultima e si ritrovi in questa
sua patria completamente spatriata ed estranea
e che si sia potuta sposare solo con uno come me
completamente spatriato ed estraneo a tutto
come se solo questa spatriazione ed estraneazione fosse
l'unica terra possibile¹⁴⁷

Purtroppo, il tema della “spatriazione” della moglie e di come sia possibile per una donna della sua stessa generazione che non ha viaggiato sentirsi estranea anche nella propria terra è accennato ma mai realmente approfondito. L'interculturalità interessa invece direttamente l'esperienza dei figli e permette a Di Ruscio di accennare alla realtà plurale e mobile che caratterizzerà la generazione successiva nella società globale: «oggi ho accompagnato l'ultimo mio figlio a scuola / frequenta una classe cattolica / con i figli dei fuggiaschi di tutto il mondo / dagli anticomunisti del Vietnam e ai figli dei comunisti cileni». ¹⁴⁸

Dal microcosmo fermano, all'osservatore italiano, all'esule norvegese, il poeta riscopre l'importanza di conciliare la sua specificità e corporeità di individuo con la necessità di riaprirsi al mondo intero attraverso la mediazione di una parola che aspiri ad altrettanta autonomia, extraterritorialità ed extratemporalità:

le mie prime poesie erano la topografia di un vicolo, poi ci fu la topografia di tutto un paese, ora dovrebbe essermi davanti il mondo intero con tutto il suo strazio.¹⁴⁹

¹⁴⁷ LUIGI DI RUSCIO, *LVII*, in *Istruzioni per l'uso della repressione*, cit., p. 16.

¹⁴⁸ LUIGI DI RUSCIO, *CCXXXV*, in *L'ultima raccolta*, cit., p. 105.

¹⁴⁹ LUIGI DI RUSCIO, *CXCV*, in *L'ultima raccolta*, cit., p. 73.

3.4.2 Un organismo linguistico

Per esprimere il nesso tra la parola e la realtà sociale e spaziale a cui si rivolge, Di Ruscio utilizza il neologismo "profondare", volto ad indicare la possibilità, data dalla scrittura, di «andare in profondità senza sprofondare: profondare è salvarsi con l'insistenza dell'iscrivere».¹⁵⁰ Come ha spiegato Angelo Ferracuti, per un uomo che ha vissuto gli anni Cinquanta in cui la forza della comunicazione era soprattutto nel parlato, l'attenzione rivolta al linguaggio dell'oralità assume un'importanza fondamentale come strumento di "profondamento", ossia in quanto spia del cambiamento.¹⁵¹ L'utilizzo del dialetto trova infatti corrispondenza in quella che Giancarlo Majorino ha definito come una «valorizzazione del corpo e della quotidianità»¹⁵² interna a tutta la scrittura del poeta, volta a calarsi interamente nella materialità della realtà geografica, antropologica e anche oggettuale. La poesia *II* in *Apprendistati* rappresenta un caso esemplare, per la sua densità, di un'immersione nella fisicità della natura: in pochi versi appaiono «conchiglie», «mare», «uccelli marini», «neve», «maree», «stagioni», «erba», «radici», «nuda pietra», «semi», «fuochi», «ventri», «sassi», «sangue», «fronte», «acque», «denti», «tendini», «occhio», «mani», «diti», «piedi», «viscere», Cristo si fa «padre di scimmie» e la corporeità umana si mescola alla natura in un rapporto panico spezzato solo, nella parte centrale del testo, dal riferimento alla fabbrica e alle sue ruote dentate. La stessa presenza antinomica della componente naturalistico-idillica accostata alla denuncia sociale e ai temi del lavoro era invece riscontrabile, sebbene in forme più diluite, nella raccolta precedente *Le streghe s'arrotano le dentiere* in cui a testi crudi e carichi di sofferenza come quelli ambientati nei cantieri o nelle fabbriche si alternavano scene consolatorie di pacificazione nel contesto naturale:

La neve ha ricoperto le putrefazioni dell'autunno
lucida appare al sole la terra
il sole che faticosamente arranca
ogni giorno in giri più alti
dall'orizzonte vaga il gelido vento del nord
e ride tra le fronde degli abeti
questo inverno dovrebbe essere più lungo
prepararci ancora agli splendori della primavera

¹⁵⁰ GIORGIO FALCO, *Luigi Di Ruscio. Romanzi*, «Doppiozero», 4 aprile 2014: <<http://www.doppiozero.com/materiali/parole/luigi-di-ruscio-romanzi>>.

¹⁵¹ ANGELO FERRACUTI, *Silenzio, parla Luigi Di Ruscio*, cit.

¹⁵² GIANCARLO MAIORINO, *Nota a Due poesie di Luigi Di Ruscio*, «EnnErre», a. VI, n. 10, 1999, p. 30.

il contadino armato delle lunghe forbici
ha già tagliato i rami inutili
s'aprono i semi nella terra.¹⁵³

Col tempo, lo stretto connubio tra linguaggio e corporeità si interseca con una semantica degli oggetti appartenenti alla realtà tecnologica e mediatica. Questa costituisce il fulcro della nuova quotidianità entrando nella scrittura in toni prevalentemente disforici che spaziano dall'ambito automobilistico delle «lamiere contorte» o del «garage»¹⁵⁴, al «telefonino schiacciato» nell'incidente¹⁵⁵, ai problemi globali come la «crisi energetica»,¹⁵⁶ ai nuovi simboli dell'imperialismo e dell'imbarbarimento neoliberista («oltre alla benzina spacciava coca»¹⁵⁷). La speranza soggiacente è quella di un disfaccimento generale all'insegna di una nuova genesi che ritrovi la naturalità dell'esistenza: «grattacieli si copriranno improvvisamente di licheni spumosi gli asfalti inizieranno fioriture richiamando gli insetti più luminosi»¹⁵⁸, «sarebbe bello poter crede in una dea / che con un orgasmo supremo / concepisce un universo nuovo».¹⁵⁹

Alla corporalità che caratterizza l'essere umano e lo spazio corrisponde quindi una grande abbondanza di descrizioni oggettuali. Altri esempi, da *L'ultima raccolta*, sono la «dozione da barba annacquata», il «sapone seccato», la «lametta slabbrata»,¹⁶⁰ o la «finestra spalancata», il «televisore acceso», le «vivande fumanti».¹⁶¹ *Istruzioni per l'uso della repressione* è la raccolta in cui la parola, tesa verso un massimo di materialismo, acquisisce anche la maggiore dose di durezza verbale. L'esigenza di una tale potenza espressiva, poi mitigata nel tempo, corrisponde ancora con il momento d'impatto tra Di Ruscio e la realtà postmoderna nella quale, come ha spiegato Jameson, quello di alzare i toni può essere interpretato come un gesto necessario per farsi sentire, anche a costo di ripetere concetti già espressi o di trasporre il linguaggio interamente nell'atto linguistico come momento performativo:

nell'universo commerciale del tardo capitalismo, lo scrittore più serio è obbligato a risvegliare nel lettore il senso intorpidito del concreto attraverso la somministrazione

¹⁵³ LUIGI DI RUSCIO, «La neve ha ricoperto le putrefazioni dell'autunno», in *Le streghe s'arrotano le dentiere*, cit., p. 49.

¹⁵⁴ LUIGI DI RUSCIO, 73, in *Iscrizioni*, cit., p. 15.

¹⁵⁵ LUIGI DI RUSCIO, 120, in *Iscrizioni*, cit., pp. 22-23.

¹⁵⁶ LUIGI DI RUSCIO, 67, in *Iscrizioni*, cit., p. 13.

¹⁵⁷ LUIGI DI RUSCIO, 127, in *Iscrizioni*, cit., p. 24.

¹⁵⁸ LUIGI DI RUSCIO, 82, in *Iscrizioni*, cit., p. 16.

¹⁵⁹ LUIGI DI RUSCIO, 144, in *Iscrizioni*, cit., p. 27.

¹⁶⁰ LUIGI DI RUSCIO, CXVII, in *L'ultima raccolta*, cit., p. 11.

¹⁶¹ LUIGI DI RUSCIO, CXXV, in *L'ultima raccolta*, cit., p. 17.

di shock linguistici, ristrutturando ciò che è scontato o appellandosi agli strati più profondi del fisiologico che soli serbano un tipo di intensità spasmodica *priva di denominazione*.¹⁶²

D'altra parte, però, va precisato che nella scrittura di Di Ruscio non si arriva mai ad una “perdita di denominazione” come quella descritta da Jameson tanto che, ad esempio, *Istruzioni per l'uso della repressione* è stata inclusa nella collana *Poesia e realtà* a cura di Giancarlo Majorino e Roberto Roversi. Pubblicata nel 1980, la raccolta contiene una particolare densità di riferimenti a fatti di cronaca, episodi giunti al poeta attraverso testimonianze dirette o denunce delle atrocità del capitalismo e delle vicende politiche contemporanee. Come ha notato Tiziano Rossi quest'opera, con un ritmo molto più rapido delle precedenti, «fa pensare a una stravolta *pochade*, insieme violenta e comica: ha rigettato tutto il mangiare del frigorifero e ci si è chiuso dentro. Una totalità orizzontale pare attinta».¹⁶³ Si parla di terrorismo, di aborto, dei fallimenti del '68, del fascismo, dell'antifascismo, delle centrali termonucleari e ad esse viene accostato e opposto il tema economico, con il denaro e il suo potere insieme impalpabile e fagocitante.

La lingua di cui si serve Di Ruscio nella stesura delle sue poesie non è quindi né soltanto il dialetto né l'italiano desueto di un emigrante ma una forma assai più ricca, malleabile e piena, trasversale alle regole della grammatica e della nazionalità. Sebastiano Vassalli l'ha descritta come un «organismo linguistico inarrestabile che tutto divora e tutto può assimilare»¹⁶⁴, una sorta di materia vivente, insomma, ma ancora più plastica e permeabile di qualsiasi creatura esistente: l'unica forma in grado di adattarsi alla realtà e di contenerla nella sua complessità e nelle sue forme di simultaneità.

Particolarmente emblematico, in questo senso, è un aneddoto che il poeta racconta nel suo *Zibaldone norvegico* rispetto all'utilizzo della parola Musa:

MUSA, qui significa topo e anche vagina, la mia Musa sarebbe mia moglie, per capire certe ilari cose ci vorrebbe che il lettore oltre l'italiano conoscesse anche lingue scandinave [...] Le parole dovrebbero perdere tutti i significati e riacquistarli tutti.¹⁶⁵

Il linguaggio di Ruscio attraverso un'apparente frammentazione cerca quindi con sempre

¹⁶² FREDRIC JAMESON, *Marxismo e forma. Teorie dialettiche della letteratura nel XX secolo*, Napoli, Liguori, 1975, pp. 32-33.

¹⁶³ TIZIANO ROSSI, *1970/1980 Cinquanta modelli di poesia*, cit., p. 312.

¹⁶⁴ SEBASTIANO VASSALLI, *Lo “stil nuovo” arriva da Oslo*, «l'Unità», 21 agosto 1980.

¹⁶⁵ LUIGI DI RUSCIO, *Zibaldone norvegico*, cit., p. 168.

maggior efficacia di conciliare al suo interno la pluralità di spazi vissuti dal poeta, la pluralità di referenti che ne intessono ed influenzano la scrittura e la pluralità di tempi storici a cui essa si rivolge e che intende mettere in dialogo. Come ha ben sintetizzato Mauro Caselli «il suo è un linguaggio di esplicazione del, e nel, sensibile che attraverso la poesia si fa strumento di verità».¹⁶⁶

¹⁶⁶ MAURO CASELLI, *Non io, ma Iddio. L'ultima raccolta di Luigi di Ruscio*, «Tratti», n. 63, 2003, p. 118.

FRANCO SCATAGLINI

4.1 Premessa: lo spazio cognitivo

All'interno del percorso culturale delle Marche, la poesia di Franco Scataglini si colloca in un punto intermedio tra due generazioni.

Il poeta è infatti nato nel 1930, ha attraversato gli anni della guerra e quelli della crescita industriale come Volponi e Di Ruscio, ma al contrario dei suoi coetanei grazie a un impiego alle Poste ha potuto scegliere di non emigrare. Con gli autori nati negli anni Trenta condivide quindi l'aver vissuto la regione nella sua fase economicamente più arretrata e dunque "limitante". Con gli autori della generazione successiva, invece, condivide l'aver trascorso l'intera esistenza nella sua città natale, Ancona, e l'aver esordito non nell'immediato dopoguerra ma nei primi anni Settanta. Questo "ritardo" deve essere ricondotto innanzitutto alla non convenzionalità di una formazione da autodidatta che lo ha visto sperimentarsi nella scrittura poetica per vent'anni prima di trovare la sua voce matura: «considero esercizio tutto ciò che ho scritto in lingua prima di accettare il dialetto nei termini di un destino. La quasi totalità di quel lavoro l'ho distrutta senza patemi e senza rimpianti».¹ Si tratta quindi di un percorso di autocoscienza che dà modo sia di analizzare un approccio alla scrittura estremamente inquieto e laborioso, sia di correlarne le evoluzioni ai paralleli mutamenti sociali vissuti dalla regione e dall'Occidente.

Guardando in particolare alle forme di radicamento, è possibile osservare come il cortocircuito temporale che pone Scataglini a cavallo tra due generazioni fa della sua scrittura un punto di convergenza tra tensioni opposte: da un lato permane l'attaccamento

¹ FRANCO SCATAGLINI, in «Hortus», n. 16, 1994, p. 28.

viscerale al territorio che è peculiare delle scritture dei suoi coetanei, dall'altro è possibile notare come questo muti nelle modalità acquisendo forme cognitivamente sempre più consapevoli. Un'esemplificazione riguarda la lingua con cui Scataglini, dopo anni di intensa sperimentazione, sceglierà di esprimersi. Non tanto una lingua dialettale materna, immediata, viscerale, bensì la costruzione, a partire da questa, di una lingua artificiale, pensata appositamente per la scrittura. L'ibridazione del dialetto anconetano con l'italiano aulico della tradizione nasce infatti come esito di una parallela riflessione sulla territorialità, sulla marginalità e sul bisogno di rinegoziarne i confini. Come ha notato Plinio Acquabona la scelta linguistica scatagliniana sembra porsi a «fondamento»² di un più ampio percorso conoscitivo, di una precisa scelta residenziale volta da un lato a riconoscere il proprio attaccamento alla terra natale e dall'altro ad aprirsi all'incontro con l'alterità. Intesa, quest'ultima, tanto a livello spaziale nella forma dell'italiano, quanto a livello temporale nella ripresa di forme trecentesche.

Il dialogo con la tradizione letteraria delle origini è ciò che prevale anche se si guarda la produzione di Scataglini da un punto di vista tematico. La presenza di una spazialità cittadina, consustanziale all'esperienza del poeta e partecipe delle tappe della sua formazione, viene infatti riconosciuta nella sua importanza ma decentrata rispetto ad altre tematiche come ad esempio quella amorosa. L'immaginario spaziale costituisce quindi un punto di partenza della scrittura ma non di arrivo:

Il paesaggio lo ricordo, lo sento intorno: questa mia casa, il contadinello, il mattatoio, la ferrovia, S. Stefano, le colline con le ville e con i pini in cima, tutte queste cose sono per me una tana piena d'erba. Al centro ci sono io, non come egocentrismo, ma nel senso che il paesaggio è come se ce l'avessi dentro. Potrei dirti, qui c'è la ferrovia, quassù c'è il Furo, potrei fare del mio corpo una geografia. Ecco perché sono un terribile sedentario. È come se lo spazio, il mondo l'avessi introiettato, l'avessi messo dentro di me da sempre.³

Il manifestarsi della spazialità viene mediato dalla presenza in esso del soggetto e vissuto non come un aspetto traumatico da elaborare attraverso la scrittura ma, piuttosto, come elemento consustanziale. Si profila così una scissione estremamente interessante: l'individuo è pacificamente partecipe di un'ontologia territoriale in senso heideggeriano, ma

2 PLINIO ACQUABONA, *Introduzione a E per un frutto piace tutto un orto*, Ancona, L'Astrogallo, 1973, p. 11.

3 FRANCO SCATAGLINI, *I luoghi*, in *Video-intervista inedita*, a cura di Stefano Meldolesi, 16 luglio 1993.

al tempo stesso è parte di una società che assiste a uno scollamento dai luoghi. Ciò che ne deriva è lo sviluppo di un pensiero teorico volto a costruire un confronto critico con altri autori marchigiani, italiani o internazionali, attorno al tema del abitare e dell'essere in relazione a uno specifico territorio.

Quando Scataglini esordisce, il parallelo sviluppo di una società globale sempre meno caratterizzata geograficamente è infatti già piuttosto avanti: i confini territoriali appaiono sempre più nella loro porosità e convenzionalità e anche il paesaggio italiano è soggetto a un mutamento fisico evidente. Non a caso, l'attenzione del poeta ai luoghi non costituisce un caso isolato: come osservato anche in Volponi e Di Ruscio, infatti, vari autori hanno cercato di cartografare il "labirinto" della spazialità postmoderna attraverso il linguaggio.⁴ Se per Volponi e Di Ruscio il senso di radicamento in un luogo era però una forza sotterranea che orientava senso e scelte, nel caso di Scataglini inizia a profilarsi con più evidenza un aumento di distanza critica. Laddove per i primi il rapporto con lo spazio costituiva un elemento fondante della scrittura indipendente dalla volontà dell'io, con Scataglini la territorialità dimostra il progressivo indebolimento del suo confine simbolico. L'autore, pur consapevole dell'introiezione dello spazio nel proprio io e nella propria poesia, sente la necessità di riflettere sulle implicazioni prodotte dall'abitare in una periferia sovvertendone il ruolo di marginalità, così come prova a capire l'effetto del paesaggio sulla scrittura e con esso l'utilità di categorie critiche come quella regionale.

Ciò di cui l'opera di Scataglini si fa testimone è quindi il venir meno della componente limitante della territorialità e del suo essere sempre più inadeguata a condizionare l'agire inconscio del soggetto. Al contrario, diviene evidente che è nella discrezionalità del singolo che inizia a definirsi il senso dell'esperienza spaziale: in misura sempre maggiore è con un gesto volontario e consapevole da parte del poeta che il luogo assiste all'indebolirsi del suo statuto ontologico e diventa un oggetto tra gli altri. Ciò che avviene nei confronti degli spazi nella società pre-sessantottesca è dunque qualcosa di comparabile alla descrizione di Lacan circa la perdita della funzione edipica, ossia l'indebolimento della legge nel suo ruolo

4 Vincenzo Bagnoli a questo proposito ha ideato il concetto di *scritture (architetture)* in riferimento alla produzione di autori nati attorno agli anni Trenta inerenti il mondo della poesia quanto quello della prosa: la "biologicalità" di Zanzotto l'"oggettualità fenomenologica" di Sereni, Porta e l'utilizzo della parola come inquadratura, ma anche la «necessaria relazione al luogo» finalizzata a trovare una «nuova pronuncia del mondo» di Dino Buzzati o lo studio della reticolarità spaziale in Calvino. Cfr. VINCENZO BAGNOLI *Lo spazio e il testo: paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Bologna, Pendragon, 2003, pp. 171-172; ENRICO TESTA, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2000, p. XXVIII.

di confinamento e strutturazione dei rapporti sociali.⁵

D'altra parte, però, va messo in luce come tale “mutazione” non deve essere necessariamente considerata con sguardo nostalgico: la testimonianza di Scataglini costituisce infatti un esempio di come il venir meno di una normatività esterna lasci spazio a una responsabilità etica, non più trascendentale, del soggetto.⁶ Tanto nei confronti della realtà sociale, quanto nel riconoscimento degli spazi. Come ha infatti efficacemente sintetizzato Enrico Testa, della scrittura di Scataglini si può dire che stia «nel trauma ma senza retorica, nel vuoto del significato ma senza nichilismo»;⁷ e se questo è possibile lo è innanzitutto all'insegna di un intenso lavoro di autocoscienza.

5 MASSIMO RECALCATI, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Milano, Raffaello Cortina, 2010, pp. 35-36.

6 Ivi, p. 42.

7 ENRICO TESTA, *Dopo la lirica*, cit., p. 328.

4.2 I sentieri di una solitudine integrale

4.2.1 Marginalizzazione

Massimo Raffaeli ha definito quelli scatagliniani come i «sentieri di una solitudine integrale».⁸ Un profondo senso di estraneità interessa infatti il rapporto del poeta sia con il mondo borghese limitrofo al proprio, sia con gli abitanti del suo stesso quartiere popolare. In un caso come nell'altro, la condizione viene espressa mediante l'utilizzo di immagini spaziali quali allegorie di tensioni sociali e mentali. Un ruolo determinante deve essere ricondotto in particolare ai luoghi dell'infanzia, occasioni primordiali di rappresentazione e incontro tra il poeta e il mondo. In esse, infatti, come all'interno di un percorso psicanalitico, Scataglini ritrova un serbatoio di esperienze cruciali, capaci di entrare nella scrittura per la loro forza antropica e di produrre nel poeta la presa di possesso sul proprio passato e sul proprio presente. Questi spazi costituiscono il principale bacino da cui il poeta trae le sue immagini ma anche il punto di vista che per sempre ne caratterizzerà lo sguardo sulla realtà:

Questo paesaggio che riesco nella memoria a ricostruire mi ha come condizionato. Questa fedeltà a questa prima rivelazione del mondo non l'ho mai lasciata. Non ho mai avuto un rapporto laico col mondo, cioè un rapporto libero: i luoghi sono tutti uguali, è vero, però io sono fedele e forse uno che scrive versi non può essere che così, perché la fedeltà al momento aurorale della vita è il primo impatto con il reale, con il mondo.

Ciò che li caratterizza è soprattutto la povertà che li distingue da quelli borghesi, l'essere rappresentati attraverso immagini di animalità o subordinazione:

No de raza padrona
io so' no de servile,
i grasciari d'Ancona
m'ha fato da covile.⁹

I luoghi abitati sono in gran parte collocabili entro il confine del quartiere o della città,

8 MASSIMO RAFFAELI, *Ad un soffio dal vero. Premessa*, in FRANCO SCATAGLINI, *Echi (poesie 1995)*, Brescia, Edizioni l'Obliquo, 1997.

9 FRANCO SCATAGLINI, *Strofe per un'autobiografia*, in *So' rimaso la spina*, Ancona, L'Astrogallo, 1977, p. 97.

«svaghi stradaioli»¹⁰ in cui trovano declinazione le prime esperienze infantili:

Mezo ai colli avallato
altro mio logu quello
suburbano, lasciato
pel Sol: era el macello,

la ferrovia, le canne,
le mura papaline
del forte, le capanne
de foie, e vechio cine

rionale de la chiesa,
la casa, la stanzetta
Elvio acanto, la resa
al sonno, 'nt'una stretta

dolorosa ogni volta,
come se fosse el mòre,
l'immagine sconvolta
de la madre, el cuore

de la sua boca morsa,
le sue quieti malfide,
l'ostinata mia corsa,
el fuge el piange el ride.¹¹

Così come quelle del poeta adulto, analogamente confinato in un ambiente aspro, alieno dai piaceri del benessere:

Framezo bite e cavi
come trovà 'n giardi?
Cià 'l gelo per destí
'sta ruggine de navi.

Pició de l'arca gaia
non ce trovò rameto.
Fugí col core stretto
'ntra rampi de tenaia.¹²

Una figura determinante in tal senso è quella del giardino curato e delimitato quale luogo di protezione e giochi che Scataglini chiama *brolo*. La nota espressione «no brolo per me

10 FRANCO SCATAGLINI, «Dietro a sbarre calate», in *El Sol*, cit., p. 49.

11 FRANCO SCATAGLINI, «Mezo ai colli avallato», in *El Sol*, cit., pp. 39-40.

12 FRANCO SCATAGLINI, *Banchine invernali*, in *So' rimaso la spina*, cit., p. 31.

fiolo»¹³ che dà il titolo a una poesia di *Carta laniena* permette infatti di osservare già nell'infanzia del poeta il senso di un'avvertita ingiustizia sociale, un'evidente distinzione tra la miseria del proprio ambiente e il benessere goduto dai compagni di classe.

Io, fori dal giardino,
da un angolo infelice
guardavo el suo trenino
con la locomotrice

[...]

E seguivo gregario
fino ai vialetti in fondo
quel viaggio straordinario
ai confini d'un mondo

dove ogni vòle pòle
'ntra larici conserti
e crepitanti sòle,
sul brecio, dei solerti

famigli de servizio
dietro al disporto gaio
Guardà escluso era un vizio,
desià impotente un sbaio.¹⁴

La condizione di appartenenza al giardino, negata all'esperienza del poeta, rimanda quindi non solo a una collocazione spaziale ma anche a un preciso orizzonte culturale: quello in cui ai limiti spaziali corrispondono i limiti del desiderio. Per coloro che possono varcare quei confini, infatti, ogni volere è potere («ogni vòle pòle») e ogni limite è passibile di varcabilità («quel viaggio straordinario / ai confini d'un mondo»). In questa immagine di grande pregnanza Scataglini fornisce quindi la rappresentazione della sua condizione sociale ma, ancor più significativamente, di una fase di passaggio storico: per un insieme ancora molto selezionato di persone i confini iniziano a indebolirsi, a costituire delle limitazioni relative, convenzionali. Il poeta ne acquisisce la consapevolezza senza però potersi liberare dalla condizione di osservatore esterno a cui la sua condizione sociale lo ha condannato.

L'opposizione tra la posizionalità di Scataglini e quella degli altri è spesso resa attraverso l'opposizione visiva della coppia dentro-fuori. La soglia che divide gli spazi è quella in cui spesso si colloca l'io poetico, per il quale il vizio di guardare diviene la massima possibilità

13 FRANCO SCATAGLINI, «no brolo per me fiolo», in *Carta Laniena*, Ancona, Residenza, 1982, p. 97.

14 FRANCO SCATAGLINI, «Io, fori dal giardino», in *El Sol*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 27-28.

di partecipazione. L'irragionevole invalicabilità del confine, così come il limite posto da questo al desiderio, vengono rappresentati sia col punto di vista del poeta adulto che ricorda («colmo / era el mondo a me fiolo / ma de mancanza (un olmo / solitario per brolo)»¹⁵), sia con quello del poeta bambino che si interroga ingenuamente sul senso di quei confini («Sgarcianti 'ntra le foie / a la vista de tuti / per chi rossegia i fruti / che non se pole arcòie?»¹⁶). A questo proposito è significativo l'utilizzo allegorico delle “finestre illuminate”, attraverso le quali Scataglini infatti osserva l'intimità delle esistenze altrui restandone escluso: l'atto di spiare il mondo da una postura liminale diviene l'unico modo per sentirsene parte.

Si tratta però di un'esclusione che, come in Di Ruscio, si configura al tempo stesso come potenzialità: «io ho un livello di coscienza molto alto, quindi condivido la condizione, però ne sono fuori».¹⁷

Finestre illuminate
pe' le viuze sgombre:
pare teatrini d'ombre
in 'ste noti d'estate.

Se move senza posa
le snele figurine
in rilievo, turchine
sopra quei schermi rosa.

Rècite senza n' filo
de trama, come 'n sogno.
Però resta 'l bisogno
d'indovinà 'n profilo.¹⁸

Nella scissione tra l'osservare dall'esterno e il partecipare si rispecchia infatti più in generale, l'alto livello di coscienza esibito dal poeta su se stesso e sugli spazi che gli sono propri. Una coscienza sempre mediata da un sapere razionale, da uno sguardo che si allontana dalla realtà di ciò che accade restandone irrimediabilmente escluso. È poi nella sua ultima raccolta, *El Sol*, che dopo un lungo percorso di elaborazione maturato attraverso la scrittura Scataglini arriva a rileggere il proprio passato con una nuova lucidità o, come

15 FRANCO SCATAGLINI, «L'intimità d'un dorso», in *El Sol*, cit., p. 22.

16 FRANCO SCATAGLINI, *Da 'na vilota*, in *So' rimaso la spina*, cit., p. 24.

17 FRANCO SCATAGLINI, *La morte*, in *Video-intervista inedita*, a cura di Stefano Meldolesi, 27 luglio 1993.

18 FRANCO SCATAGLINI, *Teatrini d'ombre*, in *E per un frutto piace tutto un orto*, cit., p. 79.

sintetizzato da Enrico Testa, con «momenti e spazi di allucinata concretezza».¹⁹

Non è però solo la presenza di divisioni spaziali e sociali a produrre la solitudine del poeta, ma anche e soprattutto una condizione interiore: la distanza provata nei confronti del proprio ambiente ritenuto incapace di comprenderne la sensibilità.

S'io so' poeta el so'
solo pe' la disgrazia,
anima de garbò
che 'nt'un cortile spazia.

Però acqua de pozo
trovo drento el deserto.
Ho riso 'nt'un singhiozzo
de note a cielo operto.²⁰

Il fenomeno è osservabile in particolare attorno allo spazio del mattatoio che riveste un ruolo fondamentale anche per l'occasione di incontro con la morte che veicola. Il mattatoio è per Scataglini un luogo perturbante, fonte al tempo stesso fascinazione e di angoscia; ed è un luogo, soprattutto, all'interno del quale al poeta è ancora una volta precluso l'accesso. Subentra così la necessità di compensare con l'immaginazione la carenza di esperienza che il mondo gli impone.

Nella poesia *Mèz'omo e mèzo toro* Scataglini riporta fedelmente una di queste fantasie in cui viene attivato un processo di immedesimazione tale per cui l'io entra nel personaggio di un toro prossimo alla macellazione. Le due quartine descrivono il tempo dell'attesa, il momento in cui lo sparo non ha ancora perforato il cranio dell'animale e questo si guarda attorno lungo i corridoi cercando con gli occhi un appiglio.

Mèz'omo e mèzo toro
andai p'i corridoi
dai architravi d'oro
e bianchi com'i scòi.²¹

La situazione profila una forte tensione emotiva, che viene ulteriormente accentuata dalla tensione epigrammatica interna alla scrittura. Quello che già era un frequente utilizzo del verso breve e di una figuralità estremamente realista, in queste pagine di *Carta laniena*

19 ENRICO TESTA, *Dopo la lirica*, cit., p. 328.

20 FRANCO SCATAGLINI, «S'io so' poeta el so'», in *So' rimaso la spina*, cit., p. 21.

21 FRANCO SCATAGLINI, «Mèz'omo e mèzo toro», in *Carta laniena*, cit., p. 41.

aggiunge infatti un insistito utilizzo dell'*enjambement* e una spiccata frantumazione delle unità strofiche. Alla rappresentazione di un io lirico generalmente scisso e abitato da forze contrastanti corrisponde qui un uso insistito dell'iperbato e di figure di rottura della linearità discorsiva.²² La stessa “carta laniena” che dà il titolo alla raccolta è, del resto, il tipo di carta utilizzata per confezionare le carni: una carta unta, grezza, programmaticamente estranea ad ogni armoniosità estetica.

Ciò che tematicamente si evince dalla raccolta è infatti soprattutto il senso di uno spazio desolato in cui il poeta scopre la sua vocazione spostando l'attenzione dallo squallore ai fiori presenti nell'aiuola circostante il mattatoio. La poesia *Quando rubavo i fiori* restituisce l'immagine di una bellezza seduttiva esercitata dalla natura sul poeta e la possibilità che questa gli offre, finalmente, di varcare “con paura e orgasmo” la soglia di un divieto, strappando i fiori e trasgredendo il limite del confine di proprietà e misura.

Quando rubavo i fiori
(le aiole del macello),
risarciti d'olori:
in tumulto li svello

[...]
Io, coi fiori, da Lazzaro
sortivo da quel mondo.²³

Dalla rappresentazione degli spazi vissuti o osservati dal poeta negli anni della formazione s'intuisce così il senso di una doppia frattura: da un lato quella di classe inflitta nel corpo sociale della città, dall'altro quella interna all'animo del poeta, commosso dalla «semplicità indifesa»²⁴ del mondo proletario ma al tempo stesso estraneo ad esso.

In 'sta via c'è 'l rialzo
de n'orticello tondo:
ce 'riva solo 'l balzo
de chi ha capito 'l mondo.

Mezo a 'na verde cova
splende la dalia gialla:
ce 'riva, senza prova,

22 FRANCO BREVINI, *Introduzione a Rimario Agontano (1968-1986)*, Milano, Scheiwiller, 1987, p. 15.

23 FRANCO SCATAGLINI, «*Quando rubavo i fiori*», in *El Sol*, cit., pp. 43-44.

24 FRANCO SCATAGLINI, *La madre*, in *Video-intervista inedita*, a cura di Stefano Meldolesi, 16 dicembre 1993.

chi non cià peso in spalla.²⁵

Il soggetto della poesia scatagliniana è quindi altro e marginale non solo rispetto al mondo esterno ma anche rispetto a se stesso, consapevole e responsabile delle proprie contraddizioni.

Venne la giovineza,
la mia stagiò più trista,
fui 'n cà de tenereza
sbandato e senza pista.²⁶

Se in un primo momento ad avere la meglio sembra essere un desiderio violento e distruttivo («la brama che m'ha cegato e vinto»²⁷), di lì a poco si potrà però intravedere la possibilità di una salvezza.

Con la sezione *Laudario* interna al *Rimario Agontano*, la scrittura di Scataglini sembra infatti accogliere, anche tematicamente, la possibilità di un approdo. *Laudario* nasce dopo un periodo trascorso dal poeta in ospedale in seguito a un'operazione. L'esperienza produce il raggiungimento di una nuova pacificazione nel suo animo, espressa poeticamente attraverso la figura dell'Explumeor. La sintassi ellittica e la forte oggettivazione spostano parallelamente il baricentro verso la possibilità di compiere un percorso esistenziale che accolga al suo interno la contraddittorietà dell'esistere,²⁸ la possibilità di conciliare il dentro e il fuori senza soffrire di un'eterna esclusione. Alla figura dell'ossimoro che aveva prevalso fino a questo momento *Laudario* sostituisce inoltre l'antifrasi, facendo della negazione un elemento integrante dell'affermazione dialettica.

25 FRANCO SCATAGLINI, *Chi ha capito 'l mondo*, in *E per un frutto piace tutto un orto*, cit., p. 34.

26 FRANCO SCATAGLINI, *Strofe per un'autobiografia*, in *So' rimaso la spina*, cit., p. 102.

27 FRANCO SCATAGLINI, «Mèz'omo e mèzo toro», in *Carta laniena*, cit., p. 41.

28 FRANCO BREVINI, *Introduzione a Rimario Agontano*, cit., pp. 17-18.

4.2.2 Le figure genitoriali

Il nucleo familiare scatagliniano si compone di padre, madre, un fratello maggiore di nome Elvio che costituisce per il poeta un polo di riferimento imprescindibile e una sorella del tutto assente dalla rappresentazione. Anche tra le figure genitoriali emerge una forte discrepanza, laddove la madre riveste un ruolo centrale e il padre rimane invece una figura piuttosto periferica.

Il personaggio materno è caratterizzato da una forte irrequietudine interiore dovuta a sua volta all'incapacità di vivere pacificamente il contesto circostante. Questa si prende cura del figlio esortandolo, almeno nei giorni di festa, a dedicare attenzione al proprio aspetto e ai proprio modi, distinguendosi dai suoi coetanei attraverso un atteggiamento di finezza e cura («con mi' madre de festa / c'a sole 'n fazoletto / me cumidava in testa / da quatro nodi stretto»²⁹). Pur provenendo da un ambiente di “delinquenti” che producono grande fascinazione nel poeta bambino («Me fúrene parenti / per parte de mi' madre / sète oto delinquenti / tuti co' le mà ladre»³⁰), la figura materna si delinea infatti all'insegna di un elevamento d'animo profondamente divergente dai consueti modi familiari. Si tratta di una presa di distanza che nasce dalla capacità, ereditata poi da Scataglini, di osservare la propria situazione in maniera dialettica, critica, sempre consapevole dei propri limiti e della propria posizionalità.

Mia madre, benché fosse una donna del popolo di scarsissima educazione scolastica, era una donna molto esigente ed era capace di ironia. Io mi divertivo all'ironia di mia madre quando mi prendeva un po' in giro. Qualche volta mi ha anche offeso a sangue, ma altre volte rimanevo incantato. Credo che forse parte della mia ironia, quella che mi fa vedere le cose da una grande distanza, sia proprio legata a questo suo inconsapevole insegnamento, a questo modello. [...] Il fatto che mi prenda in giro non è la mia rovina, è la mia forza. È come se mi avesse dato un lieve disincanto, quello che poi diventa autoironia e quindi distacco da sé.³¹

Scataglini riproduce nella sua scrittura quella stessa caratura ironica ed autoironica, capace di guardare dall'esterno, ma mai dall'alto, la realtà circostante. L'ironia permette inoltre al poeta di smascherare il senso di inquietudine che lo relaziona alla materia narrata e di attutirne così la sofferenza.

29 FRANCO SCATAGLINI, *I giorni popolari*, in *So' rimaso la spina*, cit., p. 45.

30 FRANCO SCATAGLINI, *Strofe per un'autobiografia*, in *So' rimaso la spina*, cit., p. 97.

31 FRANCO SCATAGLINI, *La madre*, in *Video-intervista inedita*, a cura di Stefano Meldolesi, 16 dicembre 1993.

Un'ulteriore eredità materna che contribuisce ad accentuare il senso di solitudine ed estraneazione del poeta dal mondo è il male dal quale la donna è colpita: l'epilessia. La paura che da un momento all'altro potesse verificarsi un attacco e che questo potesse accadere in pubblico, produce infatti una discontinuità nel sentimento del poeta nei confronti di sua madre. All'interno della tensione edipica subentra un'ambivalenza, una continua tensione di amore e odio, orgoglio e vergogna, di attrazione e repulsione, affetto e rifiuto.

La madre che me tolse
la mela da la mano
e d'un tratto la morse:
quel suo suride strano,

da lusinga befarda
che sopra un'altra polpa
lascia el segno e non guarda.
In solitaria colpa

gustai la sua saliva
su l'impronta del morso,
amara fonte viva
d'ogni desio e rimorso.³²

Le conseguenze di questo rapporto, come vedremo più avanti, entreranno in tutte le dinamiche desideranti del poeta: dal tema amoroso, al rapporto con la morte, alla costruzione della relazione con l'altro da sé. L'altra faccia della medaglia della solitudine integrale che definisce il carattere e la poesia di Scataglini consiste infatti nella disperata necessità di un riconoscimento di se stesso nell'altro. Un altro con il quale, però, risulterà sempre difficile realizzare un incontro autentico, privo di incomprensioni e dolori («Ogni incontro è dolore, / ogni dolor finisce»³³).

Per quanto riguarda invece la figura paterna, nell'intera produzione solo una poesia è esplicitamente dedicata al padre e questo avviene significativamente in occasione del giorno della sua morte: *Quindici giugno*. La forte carica emotiva che la muove ne fa una delle poesie più intense del *corpus* scatagliniano:

E' giugno, vechio mia,

32 FRANCO SCATAGLINI, «Te reco el segno spoio», in *El Sol*, cit., p. 53.

33 FRANCO SCATAGLINI, *Ce fermamo a parlà*, in *E per un frutto piace tutto un orto*, cit., p. 54.

so' qui davanti al seggio,
guardo le liste e legio
i nomi pe' la via.

Le case 'vanti al mare
Collemari' e' l'istesso
de fadiga e de sesso
vesparo popolare

e crescene i giardini
- comunita' viventi -
'nsugnando gambiamenti
framezo i questurini.

Io che so' tropo tristo
proletario pe' crede
a' 'n meio futuro, a sede
vivo, cercando Cristo

drento el canale amaro
del sangue ('ndo' non c'e'),
un cristo come te,
vechio da colombaro,

che tosse e levatace
te procacio' el mestiere
facendo el feroviere
dai tempi de l'orbace.

Dal nero al nero-a-luto,
fascio preti bechi'
(quel tetro venerdi'
ch'el cor te dete 'n sfiuto)

te regalo' la storia
col tegami' dei pasti
sempre giaciati, i fasti
de salame e cicoria.

Da frenatore infino
a capotreno e' iscrita
'na cariera de vita:
prima el moscio chepino

po' el bereto a visiera
coi fili d'oro, do'
fili de guarnizio'
sopra la tua miseria.

So' tropo tristo, vechio
pensionato dal mondo,

pe' crede che sia in fondo
- votata l'acqua - al sechio

tuto da piasse el cielo
che ce se spechia. Legno,
legno de cassa e 'l segno
del tempo, ch'e' gemelo

- pagliacio - de la morte.
Te credevi al progresso
e 'l vive t'ha dismesso
davanti a le sue porte.

Ma gia' t'era calata
col sesso e co' la vista
la fede comunista:
la vecchiaia consumata

in giardinagi, fori
dal produrre e lota'
cosa ie pudeva da'?
El voto. 'Nte i asciori

novi dell'anno, al fie'
ch'inudora i campi
tute le strade, ai lampi
de le finestre che

s'opre e se chiude al sole,
io voto per l'asente,
per te che non sei niente
(papece senza sole

'nt'i piedi t'ane meso,
o grande o bel'omacio
steso su 'n tavolacio,
quando te sei areso).

Voto la fedelta'
de fiolo a padre: e' tuto.
Per me 'l futuro e' muto
come la verita'.³⁴

Scritto a pochi anni dal tragico evento, il testo restituisce lo strazio malinconico provato dal poeta di fronte alla perdita. D'altra parte, però, *Quindici giugno* rivela anche la problematicità di un rapporto non privo di attriti e distanze che solo a partire da questo momento, cioè con la presa di coscienza della vulnerabilità paterna, può essere

34 FRANCO SCATAGLINI, *Quindici giugno*, in *So' rimaso la spina*, cit., pp. 80-83.

rappresentato. Nel resto della produzione la figura paterna compariva infatti in toni più amari, siano essi da ricondursi alla minor fascinazione prodotta dal ramo familiare paterno («Sfati come i susini / (zuchero e acqua giala) / io porto i Scataglini / a cavaloni in spala»³⁵), o dall'effettivo vuoto lasciato nel poeta bambino da un uomo spesso assente.

Il padre era infatti ferroviere e nell'immaginario del poeta sembra quasi assumere le peculiarità del luogo diventando esso stesso un non-luogo effimero, inconsistente, occasionale come il transito dei treni.

C'è chi lascia un poema
e chi non lascia niente
perché esse muto è 'l tema
de vive, in tanta gente.

Però te m'hai inganato,
vechio, e pe' non morì
muto com'eri stato,
m'hai lasciato un giardi.³⁶

La dialettica tra presenza ed assenza, che nello spazio della ferrovia trova la sua più riuscita allegoria, costituisce un nucleo fondamentale per comprendere la poesia di Scataglini quale gesto di continua scrittura e “cancelatura”.

L'imperativo muto
de quela ma' 'nte'l sguardo
quanto io avria voluto
trovà, come pe' azardo.

L'assenza de quel gesto
da sempre me tortura.
El senso de 'l mio testo
è 'na cancelatura.³⁷

Nella “scancellatura”, infatti, non solo si definisce il senso di una postura esistenziale in cui tutto è generato dall'alternanza dell'essere e del non essere («Cornice de memoria / 'ndo te scanceli te, / madre mia senza storia»³⁸), ma anche quello della scrittura poetica in cui gesto di creazione si definisce all'insegna della sua negazione dialettica. La “cancelatura” come

35 FRANCO SCATAGLINI, *Strofe per un'autobiografia*, in *So' rimaso la spina*, cit., pp. 97-98.

36 FRANCO SCATAGLINI, *M'hai lasciato un giardi*, in *E per un frutto piace tutto un orto*, cit., p. 35.

37 FRANCO SCATAGLINI, *El senso del mio testo*, in *E per un frutto piace tutto un orto*, cit., p. 78.

38 FRANCO SCATAGLINI, *Lauda anconitana*, in *Carta laniena*, cit., pp. 171-172.

sottrazione, infatti, è espressione stessa dell'uso scagliniano della tecnica, del metro e del ritmo come ricerca di misura che compensi il senso di una lacerazione esistenziale di per sé priva di forma.

4.2.3 Il fratello Elvio

O Elvio che te scrivo
da un'oscura città,
Ancona, io come un vivo
e te l'eternità
[...]
Elvio che te ricordo
col grande cerchio ermoso,
come una foto, al bordo
d'un terrapieno erboso³⁹

La poesia, contenuta nella raccolta autobiografica *El Sol*, si rivolge al fratello *post mortem* riproducendo una situazione parallela a quella osservata per la figura paterna in *Quindici giugno*. Elvio viene ricordato attraverso un'immagine fotografica che ne recupera la memoria. La rima ricordo/bordo permette di intuire, ancora una volta, una latente problematicità interna al rapporto. L'intero componimento è costruito attorno all'idea della soglia quale memoria e spazio effettivo di distanza esistenziale. La figura di Elvio si trova sulla soglia di un terrapieno. La presenza del poeta tra i vivi si oppone così a quella del fratello, inserito invece in un tempo e in uno spazio tanto assoluti quanto irraggiungibili. Nemmeno il ricordo, infatti, permette al poeta di oltrepassare il confine attivando un contatto autentico con il soggetto osservato. L'altra faccia della medaglia di questa distanza consiste però in un'estrema vicinanza che nell'intera esistenza di Scataglini caratterizza la figura di Elvio quale modello sempre presente e mai raggiungibile:

C'è sempre un precipizio, c'è sempre una parte di me aperta, un'apertura che in me preesisteva e nella quale lui è entrato. Il rapporto tra fratelli è un coacervo di sensi, di invidie, di gelosie, di rancori. Ci saranno sicuramente elementi di confronto, di conflitto, ma senza dubbio mio fratello ha dominato l'orizzonte della mia infanzia come un eroe.⁴⁰

Grazie alla profonda fascinazione che genera la figura fraterna ha il merito di aver innescato nel poeta il desiderio di vita e di scrittura. È infatti proprio ascoltando Elvio leggere alcuni temi per la scuola alla madre che Scataglini racconta di essere rimasto impressionato dalla potenza di alcune costruzioni narrative. In età scolare, poi, subentra la

39 FRANCO SCATAGLINI, «O Elvio che te scrivo», in *El Sol*, cit., pp. 107-108.

40 FRANCO SCATAGLINI, *Elvio*, in *Video-intervista inedita*, a cura di Stefano Meldolesi, 18 gennaio 1994.

forte empatia per le figure solitarie di poeti come Leopardi e Pascoli.⁴¹ La scoperta di Montale, cui è forte l'ascendenza nelle prime prove poetiche, avviene invece grazie al reperimento fortuito di una sua raccolta. Solo in un secondo momento, infine, l'interesse del poeta convergerà verso voci di poeti a lui più affini come Saba, Penna e Caproni.⁴²

A partire da queste prime fascinazioni spontanee deve quindi essere letto il percorso di avvicinamento di Scataglini alla letteratura: un rapporto che resterà tale, negli anni, anche in virtù dell'esigenza di avviarsi al mondo del lavoro senza compiere studi umanistici che ne potessero in qualche modo indirizzare la curiosità verso canali predefiniti.

Scataglini autodidatta da un lato trova quindi garanzia di un alto tasso di fedeltà a se stesso, alle proprie motivazioni interiori quali unica spinta conoscitiva, dall'altro proietta sulla scrittura la cicatrice di una mancanza incolmabile, di un dislivello pregresso tra i propri strumenti e quelli altrui.

Pur partendo da una simile formazione alle spalle Scataglini raggiunge però esiti profondamente diversi da quelli di Di Ruscio, laddove il primo per molti anni sceglie la via del silenzio lavorando introspettivamente su se stesso attraverso un intenso processo di autocritica, mentre il secondo proietta all'esterno il suo disagio facendo della propria estraneità un punto di forza. Scataglini definisce il suo incontro con la letteratura innanzitutto come fatto privato, mentre Di Ruscio investe nella potenzialità sociale, plurale, della sua voce in quanto espressione della marginalità e della classe dei vinti.

Ad un alto livello di coscienza critica Scataglini associa dunque un altrettanto elevato livello di autocritica che lo porta cartesianamente a non dare per scontata nessuna verità ma al contrario a metterla in discussione, metabolizzarla e accettarla solo nella misura ritenuta opportuna. Questo spiega, peraltro, il forte sperimentalismo che caratterizzerà anche il suo approccio alla filologia e alla lingua letteraria.

Per me vita e scrittura
ène compagni, el sai,
tuta scancelatura
dopo d'olor de sbai.

Se cerca 'n sòno lindo
drento de sé e se trova
el biatolà d'un dindo

41 FRANCO SCATAGLINI, *L'amicizia*, in *Video-intervista inedita*, a cura di Stefano Meldolesi, 2 febbraio 1994.

42 ENRICO TESTA, *Dopo la lirica*, cit., p. 327.

spèrsose 'nte la piova.⁴³

Il modello irraggiungibile che Elvio incarna, produce infatti nel poeta un forte complesso di inferiorità che può essere rintracciato anche nel rapporto coi suoi primi esperimenti poetici osservati con uno sguardo severo e carico di vergogna.

Se l'esordio maturo è da ricondursi al 1973 e quindi alla raccolta *E per un frutto piace tutto un orto*, le prime prove di scrittura risalgono al 1950 con la raccolta *Echi*, già frutto di oltre un decennio di studio da autodidatta. Di questa esperienza il poeta testimoniò innanzitutto un senso di «sproporzione» tra sè e quello che aveva scritto data dalla consapevolezza di una formazione insufficiente alle spalle. Ne conseguì un silenzio poetico di quasi un quindicennio occupato nel tentativo di colmare «questa voragine di misconoscenza».⁴⁴ *Echi* è così rimasta praticamente introvabile per anni fino a riaffiorare casualmente poco dopo la morte del poeta. Significativo è osservare come da un punto di vista linguistico si inizi a intuire il desiderio di lavorare sull'italiano poetico alla ricerca di una lingua vicina alla realtà ma non realista. Al contrario, alla parola sembra essere affidato il compito di attivare un lavoro di trasfigurazione che spinga la cosalità verso significati universali. Sono testi, dunque, che in quella che Scarabicchi ha definito come un'ingenuità “trepidante” svelano un'intensa attività di ricerca volta a riprodurre nella pagina l'impressione sonora e emozionale sperimentata dal poeta nell'atto di lettura.

In questi primi cenni di irrequietezza linguistica nei confronti della tradizione si aprono inoltre spiragli di senso su tutta la sua poesia a venire,⁴⁵ a cominciare dall'insistito utilizzo di coppie oppositive antitetiche o ossimoriche atte ad esprimere il forte senso di lacerazione interiore.⁴⁶ La medesima proiezione del “paesaggio psichico” sulla scrittura si nota inoltre anche sul piano tematico. Il paesaggio marino o il porto, l'effetto del tempo - in particolare quello stagionale - nelle trasformazioni ambientali, sono topoi che acquisiranno grande centralità nelle opere successive e che già qui si presentano come correlativi oggettivi di condizioni esistenziali o inquietudini psicologiche dell'io poetico. Ad essi si aggiunge, infine, l'accento di uno sguardo sociale, rivolto alla «povera gente»⁴⁷ che abita questi spazi e che interseca la poetica dell'autore con la sua militanza politica negli anni a venire.

43 FRANCO SCATAGLINI, *Vita e scrittura*, in *So' rimaso la spina*, cit., p. 23.

44 FRANCO SCATAGLINI, *Testimonianza dell'autore su Echi*, cit., p. 14.

45 MASSIMO RAFFAELI, *Premessa a Echi*, cit., p. 10.

46 MASSIMO RAFFAELI, *Diagramma per Franco Scataglini*, «Idra», a. II, n. 3, 1991.

47 FRANCO SCATAGLINI, *Autunnale in Echi*, cit., p. 22.

4.3 *L'aliquid*

4.3.1 Il sogno di un sogno

La scrittura di Scataglini si definisce in modo inscindibile dall'esperienza quotidiana, diventando parte di essa e al tempo stesso sua sublimazione. Come il poeta ha raccontato, non rare erano le occasioni in cui passeggiando narrava a se stesso in terza persona, come se fosse già parte di una rappresentazione letteraria, ciò che in quel momento stava vivendo.⁴⁸ La realtà esteriore viene così duplicata in una interiore, nella quale grazie al filtro dell'immaginazione è possibile approssimarsi al senso più intimo delle cose («era idea ed era cosa / quel bocciolo de rosa»⁴⁹). Il nascere del gesto poetico come atto intimistico deve allora essere riconsiderato alla luce di un'aspirazione all'universalità capace di superare il limite biografico, o storico, fine a se stesso. Nelle teorizzazioni di *Residenza* Scataglini ha infatti esplicitamente dichiarato la funzionalità dell'*aliquid* per afferrare l'universale:

La poesia ha sempre saputo che la frontiera tra l'essere e il nulla passa per la più irrilevante cosa (*l'aliquid*) che dimori nell'intimità del suo essere: per la vita di un filo d'erba come per quella di un uomo. E quando la poesia, semplicemente, commuove: muove dentro e insieme e attorno ad essa rinasce la comunità degli uomini e delle donne. Anche per questo "Poeticamente abita l'uomo".⁵⁰

Come ha spiegato Norma Stramucci qui «esperienza significa assistere, vivere in prima persona l'evento, sia anche questo un sogno del Medioevo, e poi filosofizzarlo, cioè giungere alla sua oggettivazione».⁵¹

Se la «cosa» empirica vissuta dal poeta è sempre in relazione a un'«idea» astratta ad essa associata, analogamente il senso letterale delle poesie rimanda sempre a un livello ulteriore.

Se prendi un paesaggio o un mondo di natura scritto da me, tu che mi leggi sai che non dico solo quello. L'albero non è solo l'albero, la cavolaia non è solo la cavolaia. Chi

48 FRANCO SCATAGLINI, *L'essere e il nulla*, in *Video-intervista inedita*, a cura di Stefano Meldolesi, 22 dicembre 1993.

49 FRANCO SCATAGLINI, *La Rosa*, Torino, Einaudi, 1992, p. 94.

50 FRANCO SCATAGLINI, *L'aliquid della residenza*, in *Poesia diffusa*, a cura di Umberto Piersanti e Fabio Doplicher, Shakespeare and Company, Milano, 1982, p. 70.

51 NORMA STRAMUCCI, *La Rosa di Franco Scataglini: punti di contatto con il pensiero leopardiano*, in *La poesia di Franco Scataglini. Atti del convegno*, a cura di Massimo Raffaelli e Francesco Scarabocchi, Ancona, Il lavoro editoriale, 2000, p. 152.

legge la mia poesia sa che io dico qualcosa in cui c'è qualcos'altro. Questa è l'immagine della natura quando viene interiorizzata. Essa passa da una semplice presenza che mi turba, mi conquista, o che custodisco e diventa altro, diventa un senso.⁵²

In tale direzione, la natura e il contesto spaziale di provenienza forniscono un ampio repertorio di immagini rese poi archetipiche. Ecco, ad esempio, l'immagine del porto quale allegoria della vita in cui si muove la figura solitaria di un viaggiatore che ha perso la sua nave:

'Nte 'sta freda matina,
la nebia copre 'l molo.
So' 'n'ombra che camina:
l'ombra d'un omo solo.

Me 'compagna al rumore
sordo de l'onda grave.
So' come un viaggiatore
che ha perso la sua nave.⁵³

O, ancora, l'immagine della strada battuta dal vento in cui il poeta/passante sperimenta la resilienza dell'albero:

L'aria è sopra la strada
colore de lillà.
Io so' un pedò, che bada
a non andà più 'n là.

M'ha seminato 'l vento
in tra le mura antighe:
un arboro me sento
qui davanti a 'ste righe.⁵⁴

La trasformazione di cose e luoghi in figure allegoriche è immediata e, come si vedrà più avanti, la stessa figuralità può essere messa in relazione anche alla scelta linguistica, a sua volta radicata in un consapevolezza di tipo sociologico e politico.⁵⁵

L'esigenza di radicare l'atto all'interno di un contesto più ampio e dunque di metterlo in relazione a ciò che è altro da sé deve essere considerata non solo espressione della relazione tra particolare e universale, ma anche del nesso storico tra il presente contingente e il

52 FRANCO SCATAGLINI, *Esplumeor*, intervista videoregistrata (inedita) a cura di Stefano Meldolesi, 1995.

53 FRANCO SCATAGLINI, *So' come un viaggiatore*, in *E per un frutto piace tutto un orto*, cit., p. 28.

54 FRANCO SCATAGLINI, *Io so' un pedò che bada*, in *E per un frutto piace tutto un orto*, cit., p. 32.

55 MARCO FERRI, "De storia e alegoria", in *La poesia di Franco Scataglini*, cit., p. 94.

passato della tradizione. Come ha scritto Patrizia Valduga: «con reliquie di parole perdute, Scataglini vivifica, e mantiene in vita, le reliquie di un passato perduto, universale perché dolorosamente personale, attraverso il rito della forma».⁵⁶ La stessa adozione una scrittura allegorica, infatti, rimanda all'utilizzo storico di questa figura e in particolare a quelle che ne sono state le origini medievali. Al tempo stesso, però, il «ricchissimo dispiegamento d'immagini»⁵⁷ che la costituisce viene aggiornato ed aumentato dalla consapevolezza psicanalitica del poeta e dunque da una costruzione che spesso rimanda a una figuratività onirica e polisemica.

È in particolare la raccolta *La rosa*, in questo senso, a nascere programmaticamente come sogno di un sogno, «allegoria di un'allegoria».⁵⁸

Io che traduco el sogno
de un poema e risogno
da desto quel sogna',
espono qualita'
velate d'aparenza.
Perciò dirò in presenza
nel tempo de l'insiste
quei modi de l'esiste.⁵⁹

Pubblicata nel 1992, *La rosa* è una riscrittura del *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris, composto nel 1229-36 e poi lasciato incompiuto. La continuazione del testo, infatti, risale al 1275 ed è avvenuta per opera di un altro autore medievale, Jean de Meun. Come le parole del poeta programmaticamente dichiarano, nei confronti del testo originale viene messa in atto una doppia operazione: tradurre e risognare.

Il lavoro di attualizzazione del testo in una cornice contemporanea viene svolto innanzitutto sul piano formale. Laddove entrambe le parti originali erano scritte in coppie di ottosillabi, Scataglini traduce con settenari in rima baciata distribuiti in gruppi di dieci versi. Già a partire dall'aspetto metrico si percepisce quindi la presenza di uno scarto traduttivo, in senso personalizzante, operato sull'originale. La varianza infatti non è casuale ma riconduce la forma dell'originale a quello che è il metro tipico del poeta anconetano. Come ha notato Cesare Segre nell'introduzione all'opera, inoltre, l'adozione del settenario è

56 PATRIZIA VALDUGA, *La lingua alle origini*, «Corriere della sera», 12 novembre 1995.

57 MARIAROSA BRICHI, *Il luccichio dei sogni*, «L'immaginazione», n. 99-100, nov-dic 1992, pp. 19-21.

58 MASSIMO RAFFAELI, *Diagramma per Franco Scataglini*, cit.

59 FRANCO SCATAGLINI, *La Rosa*, cit., p. 10.

decisiva anche per il tipo di impostazione che ne deriva: all'armoniosità e all'eleganza dell'originale francese subentra il passo inquieto e aspro di Scataglini.⁶⁰ La sintassi è continuamente rinegoziata tramite iperbati, prolessi e parentetiche a cui si aggiungono contraddittori effetti di contrazione prodotti dagli asindeti ed effetti di apertura e continuità dati dagli *enjambement*. La successione delle immagini risulta quindi molto più problematica rispetto all'originale già nei suoi ritmi d'enunciazione.

Guardando poi alla traduzione da un punto di vista tematico, si capisce come quello di Scataglini non sia stato soltanto un tradurre ma anche un vero e proprio risognare, un ricondurre il sogno dentro le fila della propria esistenza. Così come l'esperienza vissuta dal poeta viene sempre duplicata in uno sguardo allegorico, analogamente si realizza l'incontro con i testi della tradizione. Si può quindi parlare di una rilettura in chiave moderna del passato, un potente atto di attualizzazione che permette di penetrare sintomaticamente nella realtà sociale scatagliniana.⁶¹

In che modo il poeta risogna il sogno del passato? Una variazione cruciale che distingue *La rosa* di Scataglini da quella di Guillaume de Lorris riguarda un incremento di sensualità e malizia. L'allargamento, cioè, di quelle «lande del “desio”» che come Stefano Verdino ha spiegato costituiscono la forza motrice della scrittura di Scataglini.⁶²

Paga dei sui colori
come i ucelli e i fiori,
dei femminili orifici
non serbava artifici
de tinture e d'orpelli.
Recava in se' i gioielli.⁶³

Il legame che collega poesia scatagliniana e desiderio può essere riconosciuto innanzitutto nella forte caratura erotica dei testi. Una prima traccia in questa direzione è già presente nella plaquette *Echi*, dedicata a una donna amata: Maria Grazia. Vent'anni dopo, *E per un frutto piace tutto un orto* si configura a sua volta come canzoniere amoroso:

60 CESARE SEGRE, *Prefazione* a FRANCO SCATAGLINI, *La Rosa*, cit., p. VII.

61 Significativo è ad esempio l'affiorare del magistero dantesco tra le rime (*sfoia-ploia* ai versi 341-42, *alleluia-ruia* ai versi 1179-80; *stima-adima* ai versi 1393-94), tra le immagini («de non amante amato» al verso 1686, «ognuno va al Lete ol al Stige» del verso 1755), nell'intersezione tra diversi registri, e nella scelta stessa di tradurre il *Roman de la rose* proprio fino al verso 1681, quello stesso, cioè, da cui prende inizio la traduzione dantesca dello stesso testo intitolata *Il Fiore*.

62 STEFANO VERDINO, *Annali di poesia italiana 1985-93*, «Nuova corrente», n. 112, a. XL, 1993, p. 329.

63 FRANCO SCATAGLINI, *La Rosa*, cit., p. 56.

Dòna che sei sovrana
d'un mondo che no' esiste,
io so' 'n arboro triste
'nt'un spechio de fontana.

El tuo remoto fondo
è dietro la mia imagine.
Io so' 'l ciglio del mondo
e te sei la voragine.⁶⁴

La matrice stilnovistica della raccolta viene riformulata in chiave moderna aprendo a «una vera e propria ossessione dei sensi»⁶⁵ in cui l'autore veste al tempo stesso i panni dell'angelo e dell'animale, di un dio e di un pidocchio. Tutto ciò che pertiene all'esistenza, infatti, è per Scataglini «corpo d'amore»:

'Tuto è corpo d'amore
la tera 'l cielo 'l pà
i ucceli de cità
spenati, senz'unore,

gati cessi arboreli
drento l'aiole grame,
l'esse sazi e avè fame,
el còce sui fornelli

- 'st'ora de mezzogiorno -
de mile e mile pasti,
i loghi streti e i vasti
liberi dal contorno,

i scolari che sorte
in massa da le scole
e le composte fiole
de sé più méio acorte,

i operai del cantiere
co' le sue azzurre tute
(intelligenze mute
coi tapi del potere)

i ladri i questurí
sempre dal sud sortiti
- musí guzi aneriti
schiene da signorsí -

64 FRANCO SCATAGLINI, *Te sei la voragine*, in *E per un frutto piace tutto un orto*, cit., p. 66.

65 FRANCO BREVINI, *Introduzione a Rimario agontano*, cit., p. 13.

le casalinghe (strane
anime d'umidicio)
quele che va in ufficio
le operaie le putane,

i fenochi estromessi
de l'amà 'nte 'l dicoro,
tuti i ribeli, loro,
che manco a vive è amessi

ma pure l'obediente
da la fatiga zita
scartato da la vita
quando non dà più niente.

Tuto è corpo d'amore
mischiato al bene e 'l male,
tuto è 'l fenomenale
èssece: serpe o fiore

ortiga o albspina
infedeltù, costanza,
fortuna, malandanza
sesso d'omo o vagina

e te, dialeto caro
che da l'infanzia sorti,
t'ha cinguetato i morti
su l'alto colombaro

e te, àrboro mio,
ch'arfoi a tute le lune,
'nte le tue fieze brune
io so' pedochio e dio.⁶⁶

Il desiderio erotico costituisce un'immagine di quello che più in generale è l'amore per la vita stessa. Un amore che non è pacificato ma, come si è visto, caratterizzato da una profonda inquietudine, dalla minaccia costituita dal pensiero dell'assenza ed dall'impossibilità stessa di un totale soddisfacimento. Si tratta quindi di un desiderio tormentato, consapevole e al tempo stesso colpevole, abitato da un senso di colpa e di morte di fronte al quale il poeta assume una doppia postura tendendo da un lato a chiudersi nella solitudine del pensiero e dell'immaginazione, dall'altro a immergersi pienamente nella vita nel tentativo di possederla.

66 FRANCO SCATAGLINI, *Tuto e' corpo d'amore*, in *So' rimaso la spina*, cit., pp. 119-121.

La poesia, in ultima analisi, sarà ciò che permetterà a Scataglini di risolvere questa contraddizione sublimando il desiderio in parola, pensiero, conoscenza. Questo diviene evidente soprattutto nella raccolta *Carta laniena* che rappresenta l'esito più maturo della prima fase della poesia scatagliniana. Ad aprirla c'è la figura del Minotauro nel labirinto in cui il poeta si identifica dando espressione alla forza del desiderio violento da cui è mosso e accecato («Fui servo de la brama / che m'ha cegato e vinto / fatase fildelama / in fondo al labirinto»⁶⁷). Come ha spiegato Massimo Raffaelli, però, non è in direzione di un'istintualità che l'opera si chiude ma al contrario questa diviene espressione del «vittorioso attraversamento della pulsione, il risillabarla dentro le acquisizioni della coscienza».⁶⁸

67 FRANCO SCATAGLINI, «Mèz'omo e mèzo toro», in *Carta laniena*, cit., p. 41.

68 MASSIMO RAFFAELLI, *Le parole, e il senso. Postfazione*, in FRANCO SCATAGLINI, *Carta Laniena*, cit., p. 152.

4.3.2 «l fenomenale essece»

Nonostante la referenzialità della sua scrittura, Scataglini non può essere considerato un poeta materialista. Ciò che gli interessa non è infatti l'insieme di leggi fisiche o di rapporti di causa effetto che regolano gli eventi, quanto il modo con cui la natura e la materia incontrano il soggetto. Il mondo acquisisce senso solo in relazione all'io, all'impressione percettiva che ricava e al sapere filosofico che ne deriva. Anche la rappresentazione dei luoghi è dunque sempre in stretta relazione a un significato allegorico che questi assumono nell'esperienza del poeta. In ogni spazio Scataglini riconosce il segno di un'intuizione di ordine antropologico o filosofico, tracciando così la geografia di un percorso esistenziale comune alla sua vita e a quella di ogni uomo. Se l'orizzonte geografico verte attorno ad Ancona e a suoi paesaggi, questo è allora perché la città è per il poeta radice e soglia, occasione di incontro col mondo e sua sublimazione.

Come ha ben sintetizzato Salvatore Ritrovato, quindi, «nella poesia di Scataglini non si intravede propriamente un paesaggio, ma il suo fiorire e sfiorire, baluginare e dileguare». ⁶⁹ Quello rappresentato è un microcosmo non sempre caratterizzato, popolato da spazi che rimandano a quelli anconetani ma senza volerli necessariamente connotare come specificatamente tali. Sono paesaggi indistinti, soggetti imprecisati, collocati «ntra campi e città» dove tutto acquista al tempo stesso la cosalità dell'*aliquid* e l'evanescenza dell'assoluto. ⁷⁰ La poesia *Portonovo*, contenuta in *So' rimaso la spina*, ne fornisce un'efficace esemplificazione: l'ambientazione nella baia di Portonovo è del tutto pretestuale, mentre protagonista è una rosa intrappolata tra le spine della rete di un giardino abbandonato la cui condizione riflette quella di qualsiasi uomo stretto tra rovi e reti, circondato da un diffuso senso di abbandono e mosso dal desiderio di evasione verso l'Altrove.

La rosa de clausura
renvoltata 'ntra i spì
pe' te vurìa scarpì
for de la rete scura

⁶⁹ SALVATORE RITROVATO, *L'umile Italia di Franco Scataglini*, in *Per Franco Scataglini: indagini di poesia, Atti del Convegno (Urbino, 9 maggio 2012)* a cura di Tiziana Mattioli, Rimini, Raffaelli Editore, 2013, p. 81.

⁷⁰ FRANCO BREVINI, *Franco Scataglini e la poesia dialettale del Novecento*, in *La poesia di Franco Scataglini*, p. 37.

de 'n giardi abbandonato
(costo a l'anima giacia
del mar che la robacia
del fondo ha rigetato),

rete che se desmàia
ruginita dal sale.
Un cà sorte dal sciale
de la nebia e me 'baia.⁷¹

La specificità di Portonovo, così come quella di altri luoghi anconetani eventualmente coinvolti attraverso l'uso di toponimi, deve essere considerata quindi non tanto nel suo valore referenziale, quanto piuttosto nella possibilità che dà al poeta di scoprire l'esistenza. Anche nella sezione di *El Sol* dedicata alla guerra, ad esempio, l'episodio della distruzione della città viene scelto come allegoria della capacità umana di adattamento e resilienza. I bombardamenti hanno potere di distruzione e annichilimento solo finché non vengono assorbiti, come qualunque altro tipo di trauma, dalla *routine* del quotidiano:

Dopo la distruzione,
un fume su l'Astagno
spandeva l'afflizione
del mutamento, estragno

in principio, sconvolto,
e dopo familiare,
quell'adattasse stolto
rapido e salutare

al corso de le cose
quando s'arcoie legno
torno a crateri e pose
de detriti alcun bregno⁷²

Ripercorrendo autobiograficamente l'esistenza del poeta, *El Sol*, è la raccolta con più riferimenti specifici ad episodi reali. Pur passando attraversando gli anni dell'ammodernamento e dell'industrializzazione, però, né dei luoghi né dei suoi abitanti viene mostrato il senso di una trasformazione: tanto gli episodi di attualità, quanto le proprie esperienze politiche o ideologiche, quanto i paesaggi dell'infanzia vengono

71 FRANCO SCATAGLINI, *Portonovo*, in *So' rimaso la spina*, cit., p. 33.

72 FRANCO SCATAGLINI, «*Dopo la distruzione*», in *El Sol*, cit., p. 71.

allegoricamente sfumati con un'apertura verso l'indistinto, accogliendo lo spazio metafisico di un «silenzio suspeso».⁷³ I toni della raccolta ricordano quelli di un romanzo di formazione in versi, composto da singoli testi di cinque quartine rimate attraverso i quali si snoda il racconto della storia di un inquieto errante. La presenza di un unico flusso discorsivo è confermata dalle inarcature presenti non solo tra i versi ma anche a livello interstrofico, tale da rendere le quartine scatagliniane non strutture chiuse ma entità sintatticamente continue, snodate, sempre aperte sul confine tra il lirico e il narrativo.⁷⁴ Il *continuum* tra le parti che ne deriva è quello che Daniele Piccini ha sintetizzato come un «un senso di distensione dentro la concentrazione».⁷⁵

Lungo l'intero arco della produzione scatagliniana va però osservata la presenza di alcune ricorrenze tematiche di tipo spaziale. Come già visto sono luoghi che appartengono prevalentemente all'infanzia del poeta.

La ferrovia è il luogo paterno, caratterizzato da una tonalità affettiva dominata dall'angoscia. L'osservazione del passaggio dei treni produce infatti un'ambivalente sensazione di presenza e assenza («spariti sbuffi e spinte»⁷⁶) che tornerà poi a caratterizzare tutte le figure legate ai mezzi di trasporto, quali ad esempio la nave cui è dedicata la sezione *Philodemon* in *Carta laniena*: «O nave / de la città lontana»⁷⁷. Più che all'idea del viaggio, relativamente insignificante nell'orizzonte di Scataglini, lo spazio della ferrovia e del porto richiamano quindi, come già nel mattatoio, una riflessione sulla morte quale assenza, a cui fa da controcanto la presenza del vivere. L'oblio che questi luoghi materializzano è un fondamentale orizzonte di senso, matrice del desiderio e suo necessario completamento. Ne consegue una visione tragica dell'esistenza dettata da un forte senso di abbandono tale per cui il vivere è così doloroso e difficile che la morte è sufficiente ad assolvere l'uomo da ogni colpa («Su 'l spazio in abbandono / c'è 'l fiore de la malva. / Se 'l vive non se salva / murí basta al perdono»⁷⁸).

Un secondo polo allegorico di tipo spaziale riguarda il rapporto del poeta con orti e giardini, rispetto ai quali è esplicitiva la scelta del titolo della prima raccolta matura: *E per*

73 ANTONELLA ANEDDA, *Omo piombato in ferrovia*, in *La poesia di Franco Scataglini*, p. 73.

74 PIER VINCENZO MENGALDO, *La quartina e altri tratti formali in Scataglini*, in *La poesia di Franco Scataglini*, cit., p. 13.

75 DANIELE PICCINI, *Franco Scataglini. Lo scriversi del destino*, «Poesia», a. XVIII, n. 190, gennaio 2005, p. 68.

76 FRANCO SCATAGLINI, «in mèzo campo arato», in *Carta laniena*, cit., p. 99.

77 FRANCO SCATAGLINI, «dietro le reti», in *Carta laniena*, cit., p. 107.

78 FRANCO SCATAGLINI, *Carcere demolito (2)*, in *So' rimaso la spina*, cit., p. 112.

un frutto piace tutto un orto. L'espressione è tratta da un verso di Jacopo da Lentini appartenente a una poesia centrata sulla rappresentazione dei cachi sugli alberi spogli nella stagione invernale. In primo luogo emerge il dato della bellezza di questi spazi, impreziositi dalla presenza di frutti stagionali:

La pazienza de i orti
dietro a le reti lasche.
Arbori e ciafi morti:
cassete, pelli, fiasche.

Però 'na luce splende
su quei grovigli imoti:
sopra 'n ramo s'acende,
rotondi, i fruti loti.⁷⁹

Si tratta di una natura che produce fascinazione proprio in virtù dell'essenzialità che la contraddistingue intrinsecamente. La sua rappresentazione sembra quindi abbracciare, nell'insieme, il senso dello spazio del quotidiano del poeta: umile ma al tempo stesso fonte di grande ispirazione.

Inoltre, tanto gli orti e i giardini, quanto l'ancor più accessibile canneto, sono per Scataglini espressione di uno spazio privato, di un rifugio segreto, proprio o altrui, in cui è possibile trovare serenità. Questi luoghi veicolano l'utopia di una condizione di pacificazione e speranza allegorizzando uno dei desideri più intimi del poeta. A questo proposito è interessante notare come sebbene trasversalmente presente lungo l'intero corso della sua produzione, la figura del giardino venga usata esplicitamente solo a partire da *La rosa*, in cui il poeta riesce indirettamente, attraverso l'*escamotage* della traduzione, a liberarsi dalle sue nevrosi. Grazie al sogno, il paesaggio desiderato può divenire realtà poetica:

Un gran trilla' argentino
facea colmo el giardino.
Sembrava l'auditorium
de le scole cantorum,
pero' tuti ucelleti:
cantori e musageti.
Sentivo rosignoli
framezo ai altri stoli,
ghiandaie con stornelli
merli e tordi sasselli

79 FRANCO SCATAGLINI, *E per un frutto piace tutto un orto*, in *E per un frutto piace tutto un orto*, cit., p. 74.

[...]

Le gole acute o basse
tute de superasse
bramose drento al canto
sorti'vane al discanto.
Com'era conturbante
quell'armonia incesante!⁸⁰

A conferma della vocazione filosofica di cui si nutre il materialismo scatagliniano, osservando il tipo di linguaggio a cui il poeta fa ricorso non solo nelle raccolte più autobiografiche ma anche nella “traduzione” de *La rosa*, emerge la numerosa presenza di concetti di natura filosofica. Anche laddove la rappresentazione coinvolga spazi fisici o riferimenti concreti, la poesia di Scataglini attraversa infatti la dimensione del vivere trasversale ad ogni fase storica o atteggiamento individuale: ciò che il poeta stesso definisce come «el vive d'omo»⁸¹ o, con un'espressione d'ascendenza più apertamente heideggeriana, «l fenomenale essece».⁸² In esso si incarna la profonda necessità del pensiero di radicarsi in un paesaggio immaginale da cui nascere e trarre nutrimento.⁸³ Tra l'uomo e lo spazio non si costruisce quindi una relazione di distinzione ma al contrario un'unica, ontologica, forma di appartenenza.⁸⁴

Il concetto permette quindi di dare un senso profondo di radicamento all'esistenza che, pur nascendo dall'*hic et nunc*, accoglie la possibilità di una verticalità che la trascenda. Non a caso Massimo Raffaeli ha definito proprio *El Sol*, cioè il lavoro più autobiografico del poeta, come «il poema dell'esser-ci».⁸⁵ Il suo esito consiste nella garanzia di collocare la propria esperienza individuale in una dimensione che astragga la specificità di un tempo storico o di un contesto spaziale ponendo ancora l'io in diretta relazione col tutto. L'esserci è per Scataglini l'«unica garanzia che l'uomo possa essere in quanto storico».⁸⁶ Ed è solo da questa possibilità d'assoluto, in ultima analisi, nasce l'occasione del fare poesia. Si tratta

80 FRANCO SCATAGLINI, *La Rosa*, cit., p. 37.

81 FRANCO SCATAGLINI, *Carcere demolito (3)*, in *So' rimaso la spina*, cit., p. 113.

82 FRANCO SCATAGLINI, *Tuto e' corpo d'amore*, in *So' rimaso la spina*, cit., p. 120.

83 CATERINA RESTA, *Il luogo e le vie. Geografie del pensiero in Martin Heidegger*, Milano, Franco Angeli, 1996, p. 22.

84 Cfr. MARTIN HEIDEGGER, *Costruire Pensare Abitare*, in *Saggi e discorsi*, a cura di Gianni Vattimo, Milano, Mursia, 1976, p. 104: «non ci sono gli uomini e inoltre lo spazio; giacché se dico “un uomo” e intendo con questo termine quell'ente che è nel modo dell'uomo, e cioè che abita, con ciò indico già con il termine “un uomo” il soggiornare nella Quadratura presso le cose».

85 MASSIMO RAFFAELI, *Acqua* in *El vive d'omo*, p. 85.

86 EMMANUELA TANDELLO, *Bagnando il suono di una “o”*, in *La poesia di Franco Scataglini*, cit., p. 52.

infatti di un rapporto che non presuppone un legame simbiotico direttamente connesso al radicarsi o alla stanzialità, ma che al contrario consiste in un «incessante con-fronto con l'inabituale, un saggiare, volta per volta, l'incerto confine tra familiare e straniero».⁸⁷ Così che anche la lingua che lo veicola non può dirsi propria né altrui ma, in modo ancora più straniante, consiste nell'esperienza di «parlare la propria lingua, la lingua materna, come una lingua straniera».⁸⁸

87 MARTIN HEIDEGGER, *Costruire Pensare Abitare*, cit., p. 93.

88 *ibidem*

4.4 Il dialetto

A venti anni di distanza dalla plaquette d'esordio, dopo lunga sperimentazione, Scataglini trova la sua "parola piena".⁸⁹ *E per un frutto piace tutto un orto*, contenente testi scritti tra il 1968 e il 1972, dispone infatti sul piano linguistico la proiezione del poeta-uomo, dei suoi desideri personali e sociali. La lingua che ne deriva è una lessicalizzazione dell'autore stesso, un suo *alter ego* dotato tanto dell'elemento viscerale quanto di un alto grado di consapevolezza teorica. Il desiderio da cui nasce, infatti, «non era tanto approfondire il dialetto come fatto linguistico, ma come fatto esistenziale. Dove mi portava quella lingua. E mi ha portato nel profondo, nel baratro della pulsione».⁹⁰ Roberto Antonelli ha parlato, a questo proposito, di un «segno-cosa» che non è più strumento ma a sua volta soggetto portatore di senso.⁹¹

Analizzare il rapporto che questa lingua scatagliniana intesse con la componente spaziale e con quella temporale permette allora di ricavare utili delucidazioni interpretative. Per quanto riguarda il rapporto con la storia, pressoché assente nei testi da un punto di vista tematico, si può ad esempio notare come senza tagliare i ponti con la cultura alta, ma anzi studiandola attentamente a cominciare da quella delle origini, Scataglini apra *E per un frutto piace tutto un orto* manifestando un intenso dialogo con i maestri.

Maestro d'un maestro,
Jacopo da Lentini,
cosa ciavrà 'n canestro
'sto Franco Scataglini?⁹²

Alla letteratura medievale il poeta fu avvicinato dalla lettura di Pound e del suo *The Spirit of Romance* sulla poesia italiana e provenzale del XII e del XIII secolo.⁹³ Degli autori provenzali, in particolare Rudel, Scataglini ha poi cercato di imitare singoli aspetti a partire

89 MASSIMO RECALCATI, *Per Lacan: neoilluminismo, neoesistenzialismo, neostrutturalismo*, Torino, Borla, 2005, pp. 34-35.

90 FRANCO SCATAGLINI, *Lingua e cuore*, in *Video-intervista inedita*, a cura di Stefano Meldolesi, 2 marzo 1994.

91 ROBERTO ANTONELLI, *Rimario scatagliniano*, in *La poesia di Franco Scataglini*, cit., p. 29.

92 FRANCO SCATAGLINI, *Tre versi che ben sona*, in *E per un frutto piace tutto un orto*, cit., p. 21.

93 VALERIO CUCCARONI, *Un poeta neovolgare. Franco Scataglini e la poesia italiana del secondo Novecento*, Tesi di laurea, anno accademico 2000-2001, in <<http://fucinemute.it/2007/09/un-poeta-neovolgare-1/>>, p. 9.

dalla capacità di «fare delle belle melodie con parole povere».⁹⁴ La scelta di un linguaggio relativamente povero, quale quello dialettale, costituisce quindi un primo elemento di continuità tra la tradizione medievale e l'esperienza biografica scatagliniana. Un secondo polo di interesse verso quel passato riguarda invece la fortunata e casuale scoperta di Olimpo da Sassoferrato, un poeta marchigiano medievale che a sua volta si era provato in una «poesia popolareggiante, più vicina alle vecchie koinè quattrocentesche che al monolinguisma toscano delle *Prose della volgar lingua*».⁹⁵ Tale incontro ha prodotto in Scataglini una fascinazione intensa e di lunga durata, sfociando anche nella curatela di un volume di madrigali del maestro.

Ma oltre alla ripresa degli aspetti popolari del mondo medievale, il dialetto scatagliniano potrebbe essere ricondotto ad una ragione metrica, considerando la sua capacità di adattarsi alla tradizionale quartina di settenari a rima alternata tipiche della tradizione trecentesca. Grazie alle frequenti apocopi e allo scempiamento delle doppie che lo caratterizza, infatti, l'anconetano risulta morfologicamente una soluzione molto più idonea dell'italiano a riprodurre le sonorità ricercate.

Più che verso il dialetto in quanto espressione di una residenzialità, da questi dati si comprende come alla base della scelta linguistica scatagliniana ci sia innanzitutto la capacità di dialogare con la tradizione su quegli aspetti culturali sentiti come più prossimi. La scelta linguistica non può allora essere scissa dal contesto socio-culturale di riferimento del poeta e, avvicinandosi in questo al lavoro del conterraneo Di Ruscio, in essa deve essere letto innanzitutto «il significato elettivo di un'identità di destino con chi, emarginato dalla cultura dominante, fa dell'essere *muto* (che equivale all'impossibilità di *dirsi*) il tema obbligato della sua vita».⁹⁶

l'assunzione del dialetto è connessa ad una segreta identificazione della mia vicenda di intellettuale solitario ed isolato con quella degli uomini che vengono posti al margine della storia: gli esclusi, quelli che sono deprivati degli strumenti in cui il potere si manifesta: la lingua (incommensurabile per chi la guarda dal suo povero idioma di subalterno) e la cogenza dell'uso della forza quando viene irreparabilmente patita. La lingua dei servi, dunque: lingua dell'affettività domestica e del rassegnato abbandono al corso delle cose. Oppure lingua dell'oscenità e della bestemmia quando la rabbia può sollevare solo un empio brandello di bandiera contro la soggezione sociale diventata

94 FRANCO SCATAGLINI, *Questionario per i poeti in dialetto (Franco Scataglini)*, «Diverse lingue», n. 5, a. III, pp. 27-35.

95 FRANCO BREVINI, *Il giardino di Franco Scataglini*, cit., pp. 83-96.

96 ROBERTO ANTONELLI, *Qualità velate d'apparenza*, «Antico Moderno», n. 1, Roma, 1995, p. 10.

destino.⁹⁷

Fu in particolare la lettura di Pasolini a suggerire a Scataglini l'utilizzo del dialetto come modalità di «identificazione al destino degli esclusi»⁹⁸ e dunque anche il suo potenziale in termini di resistenza ai modelli culturali egemonici.⁹⁹ Significativa è in questo senso anche la presenza di idiotismi che trovano il loro senso nel coro di voci a cui si rivolge il discorso e che consiste nella classe artigiana e lavoratrice da cui il poeta proviene.¹⁰⁰

Si tratta però di un dialetto diverso da quello che molta letteratura, come nel caso di Pasolini, utilizza con lo scopo di restituire alla pagina l'autenticità del mondo popolare. Scataglini, infatti, si propone di scardinare dall'interno la distinzione di classe e forgia metodicamente la parola per distruggere questa ambivalenza, risultando quindi al tempo stesso profondamente antidialettale.¹⁰¹

Collocandosi in una zona liminale tra il vernacolo e la lingua letteraria, il «neovolgare»¹⁰² scatagliniano mostra l'evidenza di una stratificazione compenetrante.¹⁰³ Brevini ha visto in esso un «moto ascensionale» che fa della propria autocoscienza il principale strumento di liberazione: proprio come nella dialettica hegeliana tra servo e padrone, «la poesia di Scataglini non cessa di ricordarci la più amara delle verità: che il riconoscimento sta nell'esclusione».¹⁰⁴ Attraverso il riconoscimento della rete di tensioni che lo costituiscono aspira ad evaderne in direzione di un «recupero di una zona franca del linguaggio poetico»¹⁰⁵ capace di prendere le distanze dalla poesia del Novecento.

Secondo l'interpretazione di Gianni D'Elia, inoltre, il caso in questione non è isolato ma parte di una nuova fase d'uso del dialetto iniziata dagli anni Settanta. In essa ha luogo una post-dialettalità che rifiuta la «*dittatura del significante*, ereditata dal monolinguisma letterario dell'ermetismo prima, e dal plurilinguisma sperimentale poi» e che invece

97 FRANCO SCATAGLINI, *Questionario per i poeti in dialetto*, cit., pp. 27-35.

98 *ibidem*

99 PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1990, p. LXXII.

100 MASSIMO RAFFAELI, *Oltre il dialetto* in MASSIMO RAFFAELI, *El vive d'omo. Scritti su Franco Scataglini*, Ancona, Transeuropa, 1998, p. 75.

101 FRANCO BREVINI, *Franco Scataglini e la poesia dialettale del Novecento*, in *La poesia di Franco Scataglini*, cit., p. 36.

102 GIANNI D'ELIA, *Un poeta in neovolgare*, «Lengua», n. 9, 1989, pp. 38-49.

103 GIANNI D'ELIA, *Interdialettalità della lingua e letterarietà dei dialetti*, «Lengua», n. 5, 1985, p. 9.

104 FRANCO BREVINI, *Il giardino di Franco Scataglini*, «Filologia antica e moderna», n. 10, 1996, pp. 83-96.

105 STEFANO GIOVANARDI, *Franco Scataglini*, in MAURIZIO CUCCHI, STEFANO GIOVANARDI, *Poeti italiani del secondo Novecento*, Milano, Mondadori, 1996, p. 724.

acquisisce il valore di parola piena: «il segno e l'esempio che il poeta cerca e sente di poter ricostruire, o liberamente costruire, inventariare, archeologizzare anche, una lingua e una realtà». ¹⁰⁶ Percorsi simili secondo D'Elia possono essere considerati quelli di Loi, Marin, Pierro, Bartolini ma anche quelli alla base del catalogo di mestieri nella poesia di Zanzotto o del denso repertorio idiomatico della scrittura di Tonino Guerra. ¹⁰⁷

Ciò che distingue questa post-dialettalità è dunque innanzitutto il suo essere programmaticamente anti-dialettale in quanto finalizzata ad annichilire lo iato che separa il dialetto dall'italiano. ¹⁰⁸ Il dialetto che ne deriva non è più, quindi, il dialetto vernacolare e paesano del passato, ma l'esito di un percorso di autocoscienza che ne fa una lingua letteraria: «quanto a me posso dire di essermi calato nella palude vernacolare della mia città per scoprire l'origine della sua tristezza e liberarne il senso, che è altro da ciò che sembra, come ogni cosa sfigurata dal segno dell'appropriazione». ¹⁰⁹ Rinunciando a una tonalità nostalgia e folkloristica, la lingua scatagliniana riesce quindi a trascendere la propria specificità, così come i propri spazi e tempi di riferimento, dando parola all'esistenza come evento al tempo stesso personale e sociale. A questo scopo la scelta dell'anconetano rivela ulteriormente la sua utilità perché, non discostandosi troppo dall'italiano, garantisce un'ampia comprensibilità dei testi. A conferma di questa ipotesi può essere inoltre osservato che l'utilizzo delle due lingue non è sistematico nè dettato da ricorrenti strutture formali, bensì adattato di volta in volta alle diverse esigenze espressive. ¹¹⁰

L'anconetano, l'ho già detto, è rispetto alla lingua, un repertorio di metaplasmi: apocopi ed anacoluti (pa' per "pane", tuca' per "toccare", anda' per "andare", i fioli va per "i bambini vanno"): con un ben aggiustato colpo di forbice ogni parola della lingua italiana, in specie se arcaica, può diventare dialettale. Questi usi io li chiamo "occorrenti" perché possono accadere solo quando particolari situazioni testuali lo rendono necessario. ¹¹¹

Come ha spiegato Mengaldo, «dall'anconetano Franco Scataglini, lavorando in modo alacre ed eccellente su una parlata così prossima all'italiano, ne cava una sorta di variante preziosa,

106 GIANNI D'ELIA, *Interdialettalità della lingua e letterarietà dei dialetti*, cit., p. 10.

107 Ivi, p. 11.

108 FRANCO BREVINI, *Franco Scataglini e la poesia dialettale del Novecento*, cit., p. 36.

109 FRANCO SCATAGLINI, *L'aliquid della residenza*, cit., p. 68.

110 ENNIO ALBANI, *Da Baldassarre Olimpo da Sassoferrato a Scataglini, la variante adiafora della lingua perduta*, in *La poesia di Franco Scataglini*, p. 63.

111 FRANCO SCATAGLINI, *Questionario per i poeti in dialetto*, cit., pp. 27-35.

pigmentata della lingua letteraria». ¹¹² Tra i due poli linguistici instaura quindi una tensione dialettica che non vede, nè vedrà mai, il prevalere dell'uno o dell'altro: il risultato consiste in una voce colta e preziosa come il più antico italiano letterario, ma al tempo stesso ruvida e materica, partecipe della più umile realtà del quotidiano.

Concludendo, si può osservare più da vicino uno dei casi più esplicativi della polisemia con cui viene trattato il lessico dialettale: l'utilizzo dell'appellativo "antiga". Come ha osservato Valerio Cuccaroni, questo viene infatti rivolto in modo intercambiabile a due contesti tra loro apparentemente scissi: da un lato interessa la tradizione letteraria a cui il poeta si ispira («tre versi che se dona / da n'antiga scrittura» ¹¹³), dall'altro viene scelto per descrivere alcuni luoghi della sua città e i sentimenti ad essa connessi: ¹¹⁴ «vecchi / muri», ¹¹⁵ «mura antiche», ¹¹⁶ «in giardineto al fondo / d'antiga via», ¹¹⁷ «non so se antigo strazio / m'ha fato ca' infedele». ¹¹⁸ Si svela così il profondo radicamento che, a prescindere dall'esplicitazione tematica che il poeta ne fa, la storia e la geografia hanno nella produzione di Scataglini. Da un punto di vista meno mediato da una razionalità selettiva, il dialetto è infatti anche ciò che permette al poeta di incontrare «la base pulsionale della parola» e di farne un «significante scenico della realtà» capace di svelarne i livelli più nascosti: «la poesia dialettale, pertanto, appartenerebbe all'immaginario in se stessa, nell'intimità stessa dell'attributo che diventa sostanziale, e nell'atto medesimo di costituirsi nella sua effettualità». ¹¹⁹ Ecco allora che in essa emerge quella doppia tensione da cui eravamo partiti, mostrando il permanere di un'ontologia spaziale e temporale nel poeta e il suo parallelo trasfigurarsi in un artificio linguistico e dunque in una scelta razionalmente consapevole.

112PIER VINCENZO MENGALDO, *Problemi della poesia dialettale italiana del Novecento*, in *La tradizione del Novecento: quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 4.

113FRANCO SCATAGLINI, *Tre versi che ben sona*, in *E per un frutto piace tutto un orto*, p. 21.

114VALERIO CUCCARONI, *Un poeta neovolgare*, cit., p. 23.

115FRANCO SCATAGLINI, *Voce senza figura*, in *E per un frutto piace tutto un orto*, cit., p. 26.

116FRANCO SCATAGLINI, *Io so 'n pedò che bada*, in *E per un frutto piace tutto un orto*, cit., p. 32.

117FRANCO SCATAGLINI, *In giardineto al fondo*, in *Carta laniena*, cit., p. 68.

118FRANCO SCATAGLINI, *Bei ochi di topazio*, in *E per un frutto piace tutto un orto*, cit., p. 62.

119FRANCO SCATAGLINI, *La cerimoniosa mascherata*, «Quaderni del marchingegno (Marche oggi)», n. 1, 1980.

POETI DELLA MOBILITÀ

5.1 Luigi Socci

5.1.1 La parodia amorosa

Parlare del rapporto di Luigi Socci con la realtà rende necessario guardare al problema nel modo in cui lui stesso lo guarda: rovesciandolo. Il rovesciamento parodico è infatti la strategia di approccio che l'autore attiva ogni qualvolta affronti cose, persone o situazioni di fronte alla grandezza delle quali non sa come porsi. La più evidente esemplificazione viene dal suo rapporto con la tradizione, sintetizzabile con l'espressione di *falso consacrante* coniata da Guido Almansi e Guido Fink in riferimento a tutti quei casi in cui, attraverso la parodia, un autore cerca di ridimensionare la grandezza dei suoi “maestri”: i «modi della cattiveria critica», spiegano gli studiosi, mirano a nascondere «il timoroso ossequio del seguace che si trova costretto ad un confronto iniquo come è quello tra padri e figli, o tra allievi e maestri». ¹ Socci stesso, del resto, ha confermato il concetto descrivendosi come uno «scolaro che per esorcizzare il grande fascino che subisce dalla sua compagna di scuola ne intinge le trecce nella boccetta dell'inchiostro» e ribattezzato il suo *modus operandi* come *parodia amorosa*. ²

Se Jameson ha parlato della “parodia vuota” postmoderna, o *pastiche*, nei termini di una randomica cannibalizzazione di tutti gli stili del passato, un gioco intellettuale nato dalla

¹ GUIDO ALMANSI, G. FINK, *Quasi come*, Milano, Bompiani, 1989, p. VII.

² GIANNI MONTIERI, *Interviste credibili #6 – Luigi Socci*, in «PoetarumSilva», 16 ottobre 2012, <<http://poetarumsilva.com/2012/10/16/interviste-credibili-6-luigi-socci/>>

consapevolezza della fine di ogni possibile originalità stilistica,³ nel caso di Socci si tratta di un atteggiamento che prova a reagire dall'interno a tali espedienti di svuotamento del discorso. Reagire dall'interno perché, pur conservando l'approccio burlesco e apparentemente “leggero”, il poeta mira a ricostruire un rapporto solido con la tradizione. Il suo utilizzo della parodia si avvale in questo senso dei cardini del pensiero bachtiniano intendendo la letteratura come momento dialogico, attivando una dialettica tra l'orizzonte in cui la parola si inserisce e quello del contesto storico in cui è già stata utilizzata. Ne deriva una “duplice direzionalità” tra presente e passato che è epistemologicamente contraria all'autoreferenzialità postmoderna.⁴

Oltre ad essere prassi costitutiva del rapporto coi padri, la parodia è inoltre utilizzata per aprire una riflessione a tutto campo sulle convenzioni liriche e sociali: a livello tematico, questo avviene attraverso la ricerca dell'universalità della realtà nelle sue situazioni più quotidiane, corporee o dimesse; a livello formale, attraverso il lavoro sull'arbitrarietà dei segni linguistici; a livello espressivo, infine, creando una scrittura autoparodica, scenica, teatrale, che accolga tanto la lettura solitaria nella pagina quanto l'ascolto dalla voce del poeta. Nascendo come prassi costitutiva del rapporto coi padri l'ironia arriva quindi a problematizzare tutto lo spazio sociale che descrive (incluso quello letterario) facendo del pensiero critico una postura esistenziale e una modalità di approccio poetico.

I testi a cui farò riferimento appartengono in gran parte all'unica raccolta pubblicata da Socci: *Il rovescio del dolore*, edita da Italic Pequod nel 2013 e frutto di circa un quindicennio di lavoro parzialmente già apparso in antologie e riviste. Guardando più da vicino al contesto in cui è avvenuta la lunga gestazione di quest'opera, bisognerà ricordare come negli ultimi anni del secolo scorso in Italia il Gruppo 93 attraverso la rivista *Baldus* fece già un primo tentativo di sovvertire le logiche del disimpegno e dell'autoreferenzialità.⁵ Il gruppo cercò di proporre dei nuovi miti al fine di sostituire nell'immaginario collettivo le ideologie vuote e tornare ad avvicinarsi ai problemi della realtà sociale.⁶ In merito alle

³ CFR. FREDRIC JAMESON, *Postmodernism. Or, the cultural logic of late capitalism*, Durham, Duke University press, 1991, pp. 16-19: «Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter».

⁴ MICHAEL BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, p. 240.

⁵ MASSIMO RIZZANTE, LELLO VOCE, *Baldus - Antologia completa 1990-1996*, Milano, No Reply, 2007.

⁶ WU MING 1, *Postmodernismi da quattro soldi*, in ID. *New Italian Epic – Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, pag. 7.

questioni di intertestualità, queste furono le loro dichiarazioni:

Intendiamo come pratica della citazione un lavoro di contaminazione tra diverse realtà linguistiche che si ponga come obiettivo la trasformazione e la torsione dei materiali utilizzati a livello di micro e/o macro strutture linguistiche. Non crediamo a un'ipotesi di utilizzo neutrale dei lacerti, e ciò non tanto per *cosa* si cita quanto per *come* si cita. Nella circolazione attuale dei linguaggi non v'è possibilità per uno stilema in sé di costruire un altrove rispetto all'esistente, ma è l'inserimento di esso all'interno di un dispositivo di contaminazione a definirne il carattere celebrativo o critico.⁷

Tale asserzione, pur non chiamando in causa direttamente la parodia ma parlando più in generale di meccanismi citazionistici, è un utile punto di partenza per iniziare a descrivere l'operazione messa in atto da Socci, il cui intento è analogamente quello di prendere le distanze dal *pastiche* postmoderno andando invece verso un confronto consapevole che porti, infine, ad arricchire l'indagine sulla complessità del reale.

Sin dalla scelta del titolo Socci indirizza il lettore verso il tema tragico e alcune figure di riferimento: *Il rovescio del dolore* ricorda innanzitutto il Palazzeschi del *Controdolore*, dalla cui data di pubblicazione, non a caso, proprio nel 2013 ricorreva il centenario e il Gadda de *La cognizione del dolore*, su cui il poeta ha scritto la tesi di laurea. Quanto alla copertina del volume, questa raffigura *La caffettiera per masochisti* di Jacques Carelman, la cui particolarità è quella di avere manico e beccuccio dallo stesso lato e dunque di far sì che chi la utilizzi si “auto-rovesci” il caffè bollente sulla mano. Si tratta di un elemento molto rappresentativo della poesia di Socci per due ragioni: la prima è il suo essere un accessorio casalingo che rimanda ad una dimensione quotidiana e culinaria, come buona parte delle figure della raccolta; la seconda è il suo essere uno strumento che produce sofferenza con gesto intrinseco e ripetitivo, come fosse una sorta di eterna, imprescindibile, condanna al dolore.

Restando ancora sull'aspetto esteriore della raccolta e osservando in particolare le sezioni in cui è divisa, si delinea inoltre un'atmosfera infernale di matrice dantesca: ad eccezione della prima sezione, significativamente intitolata *Le mani avanti* in una vana posa precauzionale, le sei parti della raccolta evocano infatti sei differenti scenari di tormento, intitolandosi, nell'ordine: *Cosa c'è da mangiare*, *I giardinetti delle delizie*, *Strada Maggiore n.0*,

⁷ FILIPPO BETTINI, FRANCESCO MUZZIOLI, *Gruppo 93. La recente avventura del dibattito letterario in Italia*, Lecce, Piero Manni editore, 1990, p. 147.

Insabbiamenti, Acqua e sapone negli occhi, Freddo da palco. Se poi la poesia *Ha un diavolo per setola* rimanda al canto XX in cui i barattieri vengono immersi nella pece bollente proprio come si fa per togliere le setole dalla pelle dei maiali, ancor più evidente è il caso di *La bocca senza pasto*, in cui già dal titolo emerge il collegamento col canto del conte Ugolino, confermato poi dalla rima *pasto-guasto* che apre la prima quartina:

La bocca senza pasto
appetitoso e guasto,
voglia di masticare
fino alla fine un cuore.⁸

Le malebolge dell'inferno dantesco non sono l'unico riferimento al mondo letterario medievale ad essere chiamato in causa in questi pochi versi: l'idea stessa di masticare il cuore ricorda infatti *Il planh per blacatz* di Sordello da Goito in cui compare un analogo invito a mangiare un cuore per ricavarne vantaggio.

Sin da questa prima rapida analisi della raccolta, quindi, si può osservare la densità di richiami intertestuali su cui il poeta costruisce il suo lavoro mettendo in luce una concordanza di tragicità o una sua ulteriore esasperazione. Quest'ultimo è il caso, ad esempio, della bolognese *Strada Maggiore n.0*, in cui si trova una trasposizione della rodariana *Via dei matti n.0*: alla casa senza il tetto e senza pavimento Socci oppone però, più brutalmente, «passi senza piedi»,⁹ «scarpe legate / fra loro coi lacci»,¹⁰ dita temperate,¹¹ righe sul parquet tracciate dalla morte,¹² suicidi che scelgono le corde dell'impiccagione (evocando il Raboni de «*Ma in casa dell'impiccato se di corda / non si deve parlare / di che cosa mai parleremo?*»¹³).

Non è però soltanto l'aspetto tematico a costituire per Socci uno spunto dialogico. Al contrario, anzi, centrale è il ruolo divestito dai riferimenti stilistici e linguistici che costituiscono il vero centro del suo interesse poetico. In tal senso, allora, un magistero cruciale deve essere riconosciuto nella figura del conterraneo Franco Scataglini, alla cui morte è dedicata la poesia *28 agosto 94* e a cui è rivolta la sezione *Giardinetti delle delizie*. In queste quartine di settenari rimati si delinea un omaggio-parodia alla metrica

⁸ LUIGI SOCCI, *La bocca senza pasto* in *Il rovescio del dolore*, Ancona, Pequod, 2013, p. 32.

⁹ LUIGI SOCCI, *0.1*, in *Il rovescio del dolore*, cit., p. 50.

¹⁰ LUIGI SOCCI, *0.6*, in *Il rovescio del dolore*, cit., p. 55.

¹¹ LUIGI SOCCI, *0.2*, in *Il rovescio del dolore*, cit., p. 51.

¹² LUIGI SOCCI, *0.7*, in *Il rovescio del dolore*, cit., p. 56.

¹³ GIOVANNI RABONI, *Romanzo*, in *Tutte le poesie (1951-1993)*, Milano, Garzanti, 1997, p. 55.

scatagliniana e alle sue immagini di infanzia infelice. Se il maestro in *Carta laniena* scriveva «no brolo per me fiolo»,¹⁴ dove il *brolo* è il boschetto felice dell'Arcadia, Socci risponde costruendo quattro cartoline che descrivono momenti assai poco rassicuranti di vita in un parco per bambini, in cui la realtà è tracciata nei toni del grottesco, osservata col sangue alla testa e il sorriso beffardo di chi guarda il mondo a “rovescio”. Socci porta quindi le forme e i temi del maestro all'interno del suo mondo poetico, ridefinendo lo spazio mitico scatagliniano nelle forme di un girone infernale. Le scene rappresentate sono quelle di un cane che morde instancabilmente la sua stessa coda, o di un'altalena che oscilla ripetutamente al chiodo, mentre il «vomito si mescola all'euforia»¹⁵ e alle orecchie arrivano i suoni di «un vivaio di gridi»¹⁶. Non a caso, del resto, il titolo di questa terza sezione della raccolta è esso stesso una parodizzazione dell'opera pittorica *Il giardino delle delizie* di Hieronymus Bosch e, dunque, ancora una volta, di una rappresentazione infernale.

Le ginocchia aggrappate
al sommo del castello
di sbarre, il ribaltone
della realtà reale
in giù (sangue alla testa).¹⁷

*

Oscilla l'altalena
al chiodo, alla catena
infissa a scie di vivi
in vivaio di gridi.¹⁸

*

Nel cuore d'ingranaggio
del ferreo girotondo
tra vomito e euforia
cerca la spinta un braccio.¹⁹

*

Un cane si mordeva

¹⁴ FRANCO SCATAGLINI, *Carta Laniena*, Ancona, Residenza, 1982, pp. 97-98.

¹⁵ LUIGI SOCCI, *Nel cuore d'ingranaggio*, in *Il rovescio del dolore*, cit., p. 41.

¹⁶ LUIGI SOCCI, *Oscilla l'altalena*, in *Il rovescio del dolore*, cit., p. 40.

¹⁷ LUIGI SOCCI, *Le ginocchia aggrappate*, in *Il rovescio del dolore*, cit., p. 39.

¹⁸ LUIGI SOCCI, *Oscilla l'altalena*, cit., p. 40.

¹⁹ LUIGI SOCCI, *Nel cuore d'ingranaggio*, cit., p. 41.

facendosi la bua
la coda a stretti morsi
sapendo che era sua.²⁰

Inoltre, così come il suo maestro Scataglini dedicò un'intera raccolta alla traduzione del *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris, come si è già iniziato a vedere anche Socci mette in atto continui dialoghi con il mondo medievale: la lirica *Ho eraso con la bic*²¹ riprende il termine *eraso* dai palinsesti (o codici erasi) la cui pergamena veniva erasa con una lama per scriverci sopra, oppure a livello stilistico in *Fare il plazer*²² viene recuperato il genere provenzale del *plazer* per poi parodizzarlo attraverso l'uso del condizionale e situazioni paradossali fino al rovesciamento nel suo contrario, l'*enueg*.

Restando ancora sul piano del confronto col mondo medievale e sul suo cortocircuito con la realtà presente, un altro esempio di parodia rispetto ai procedimenti stilnovistici compare nella lirica *Silvan*, in cui la classica figura dell'amante-automa entra nei panni di un io ipnotizzato per mano del ben più contemporaneo mago Silvan.²³ Il personaggio televisivo qui proposto non è il solo riferimento pop presente tra le pagine di Socci, ma con la stessa disinvoltura con cui si utilizzano i riferimenti colti il poeta parla dell'“acconciatura” di Pippo Baudo o cita una pubblicità di Massimo Lopez per la SIP in cui si dice che «il telefono allunga la vita».²⁴ Il sintagma *allungare la vita* viene però ricontestualizzato nella scena di un'impiccagione, il cui il filo del telefono è preso in considerazione come strumento per costruire il cappio. La scelta di mettere in cortocircuito tali aspetti alti e bassi della cultura non deve però essere considerata come un complessivo abbassamento, o una disforica ridicolizzazione, dei primi. Significativamente, infatti, è nella lirica dedicata alla morte del padre o nella rappresentazione di altri momenti estremamente delicati dell'esistenza del poeta che questi si manifestano maggiormente.

Come ha spiegato Massimo Raffaeli nella postfazione alla raccolta il comico è per Socci uno strumento baudelairianamente assoluto, salvifico, difensivo.²⁵ Ne consegue un'idea di letteratura come spazio di dialogo, come confine relazionale dell'identità. Il distacco dall'autoreferenzialità postmoderna apre quindi ad una “duplice direzionalità” rivolgendosi

²⁰ LUIGI SOCCI, *Un cane si mordeva*, in *Il rovescio del dolore*, cit., p. 40.

²¹ LUIGI SOCCI, *Ho eraso con la bic*, in *Il rovescio del dolore*, cit., p. 29.

²² LUIGI SOCCI, *Fare il plazer*, in *Il rovescio del dolore*, cit., p. 25.

²³ LUIGI SOCCI, *Silvan*, in *Il rovescio del dolore*, cit., p. 85.

²⁴ LUIGI SOCCI, *Fine stagione*, in *Il rovescio del dolore*, cit., p. 49.

²⁵ MASSIMO RAFFAELI, *Nota*, in LUIGI SOCCI, *Il rovescio del dolore*, cit., p. 138.

da un lato all'oggetto del proprio discorso e dall'altro al discorso (e allo contesto spazio-temporale) altrui.²⁶ In riferimento a questa intrinseca struttura metatestuale Bachtin ha affermato che «la parodia è critica e rivoluzionaria per natura [...] in quanto emancipa da un'adesione ingenua e immediata al messaggio letterario così com'è, impone di considerarlo da un altro punto di vista, in sostanza come costruito ideologico-linguistico».²⁷ Il caso di Socci però, significativamente, non può dirsi rivoluzionario: non nasce infatti né dall'intenzione di uccidere i padri né da quella di ignorarli. Il poeta sceglie piuttosto di chiamare liberamente in causa i propri modelli e di farne talvolta degli alleati, degli strumenti di sostegno a ciò che dice, talvolta elementi di confronto polemico. Come lo stesso Bachtin aveva notato, del resto, il «grado di resistenza opposta dalla parola parodiata a quella parodiante»²⁸ può variare tra due limiti estremi: quello di ammutolire completamente la voce altrui facendone mera presenza retorica da un lato, e dall'altro quello di una quasi piena solidarietà col modello che definisce, significativamente, *ironia romantica*.²⁹ La *parodia amorosa* di Socci si situa allora all'interno di questo ragionamento bachtiniano, propendendo verso l'ironia romantica ma permettendosi anche, discrezionalmente, di aumentare la gradazione polemica rispetto al referente parodiato.

²⁶ MICHAÏL BACHTIN, *Dostoevskij*, cit., p. 240.

²⁷ MASSIMO BONAFIN, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologica, cultura medievale*, Torino, UTET, 2001, p. 49.

²⁸ MICHAÏL BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 172.

²⁹ Ivi, p. 221.

5.1.2 Le parole e lo spazio

Malgrado il soggetto dei suoi testi sia l'esistenza nei suoi aspetti più tragici e assoluti, Socci sceglie un linguaggio denotativo adatto alla rappresentazione di una realtà estremamente convenzionale (« Stasera sarà un pianto / di terra, di cuscini / smangiati ai bordi / di scarpa destra al piede / sinistro e viceversa / di maglia col davanti di dietro, di controllo /perduto di calzoni / di etichette di fuori / di fili penzoloni»³⁰). Nella poesia *Se è vero che la polvere* osservare la polvere sul pavimento diventa ad esempio un'occasione per riflettere sul «nostro quotidiano sbriciolarci»,³¹ sul deperimento e sulla consunzione a cui ognuno va incontro. Leopardianamente, questa comunanza elementare dell'esistenza diviene quindi motivo di incontro solidale con cui fronteggiare l'orizzonte tragico della solitudine individuale.

La postura parodica interessa anche il rapporto con gli elementi della quotidianità e più specificatamente quello coi luoghi, nei confronti dei quali emerge lo stesso genere di amorevolezza straniante rivolta ai maestri. Anche in questo caso il riso viene salvificamente utilizzato come forma di consolazione e di dissacrazione rispetto a degli spazi abitati che, più che essere vissuti come limitanti, appaiono discrezionalmente scelti e osservati dal poeta in modo funzionale. Nell'economia generale della raccolta va infatti riconosciuto che i luoghi, in particolare quelli della marchigianità, appaiono quasi sempre in rapporto di subordinazione rispetto ad altre tematiche o discorsi più ampi.

La sezione *Insabbiamenti*, ossia la quinta parte della raccolta contenente al suo interno sei testi, è quella che più di ogni altra attiva connessioni con lo scenario Adriatico e contestualmente contiene il maggior numero di toponimi. Tanto nella lirica che dà il nome alla sezione, quanto in quella dedicata alla morte di Scataglini, la presenza dello scenario marino non è mai, però, assunto come spazio di radicamento identitario, bensì come allegoria di una dimensione collettiva. L'atmosfera di questa sezione deve infatti molto ai *Canti anonimi* di Clemente Rebora e al suo tentativo di uscire, attraverso la poesia, dalla crisi esistenziale prodotta dall'esperienza della guerra. *Insabbiamenti e Canti anonimi* condividono l'alternarsi di «conflitti e pacificazioni, musicalità e dissonanze, un'oscillazione fra aspri e rapidi sprazzi aforistici e una voluta, elementare cantabilità». ³² La sofferenza e la

³⁰ LUIGI SOCCI, *Seratina*, in *Il rovescio del dolore*, cit., pp. 20-21.

³¹ LUIGI SOCCI, *Se è vero che la polvere*, in *Il rovescio del dolore*, cit., p. 31.

³² ADELE DEI, *Disegno dei Canti anonimi* in CLEMENTE REBORA, *Sotto il deserto* in *Canti anonimi*, Genova,

contraddittorietà si riflettono quindi sulla condizione dell'autore: “anonimo” è Rebora, “insabbiato” è Socci costretto a scrivere in spiaggia, assediato dalla sabbia e costretto «in mancanza di foglio e di meglio» a ricavarci uno spazio d'espressione nelle «terze di copertina». Proprio come in Rebora, che scrive: «ma di fuori sta il deserto / senza avere giovamento: / moltiplica la sabbia, / ammuccia pietre e rabbia»,³³ Socci parla di una sabbia che desertifica il paesaggio e *deversifica* la poesia. In particolare viene costruito un parallelismo tra la condizione del paesaggio marittimo e quella della poesia contemporanea, progressivamente inaridito e desertificato il primo, progressivamente ridotta a spazi residuali come le terze di copertina e *deversificata* la seconda. La riflessione del poeta si concentra quindi discrezionalmente sui luoghi dell'infanzia, quelli della Riviera del Conero, caratterizzati da una prevalenza di coste alte e rocciose saltuariamente interrotte da spazi sabbiosi. Questi ultimi, scrive Socci, «sono un'istigazione al movimento / irresistibile»³⁴ ideale per i giochi di bambini ma piuttosto inhospitali per chi voglia invece rilassarsi, leggere o scrivere. La sabbia, infatti, corrode ogni spazio, entra tra le pagine dei libri fino a farne dei deserti difficili da ripulire. Tanto più che «in certi il deserto è in loro».³⁵ La poesia è composta da dieci strofe, di cui quattro terzine, una quartina e una coda di due versi isolati. I versi sono per la maggior parte settenari o endecasillabi rimati in funzione semantica. Le terzine tracciano l'intelaiatura del discorso e sono allacciate tra loro attraverso rimandi quali la rima *movimento-accanimento* delle prime due, o il parallelismo temporale tra il *mai* e il *quando* delle successive. La rappresentazione si snoda quindi attorno al problema della frenesia contemporanea che, se un tempo caratterizzava solo alcune aree, è ora invece in drammatica espansione. Il poeta guarda con nostalgia al passato arrivando, nei due versi conclusivi, a domandarsi e a domandare se questo processo «sarà reversibile». Il passato, rappresentato dalle forme spaziali, viene rimpianto nel suo permettere una letteratura meno arida e più libera dalle costrizioni delle «terze di copertina».³⁶

Qual' è il senso di marcia del deserto?
 Certe sabbiosità di certe coste
 danno una sensazione

Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2006, pp. 8-9.

³³ CLEMENTE REBORA, *Sotto il deserto*, cit., p. 40.

³⁴ LUIGI SOCCI, *Qual è il senso di marcia del deserto?*, in *Il rovescio del dolore*, cit., p. 65.

³⁵ Ivi, p. 66.

³⁶ *ibidem*

come di asciugamento.
Si aprono, saltuariamente, in una
parentesi di pietra.
E' il caso del Conero
trauma dell'Adriatico.

Le spiagge con la sabbia
sono un'istigazione al movimento
irresistibile.

Ricordi per esempio quei bambini
scambiare il bagnasciuga
per pista di rincorse?
Te li ricordi che fastidio i frisbi?
Ricordi quei mocciosi
(ai quali auguravamo molta morte)
spruzzarci le bollenti
pance con l'acqua gelida?
Li ricordi tra sabbie
e le altre polveri
(sotterrati paletta
e secchiello) a scavarsi
la buca con le mani?

A Portonovo tanto accanimento
al moto non sarebbe stato
possibile. (mai)

Altro problema:
quel senso di sporco alle caviglie
e l'annosa questione del leggere
al mare, e dello scrivere.

Io, nelle terze di copertina
in mancanza di foglio
e di meglio.

Nei libri ricurvi di sole
s'insinua anche la sabbia
l'arsura segnalibro.
Al ritorno li devi scuotere
sgrullare, sgrullare
in certi il deserto è in loro
e te lo porti in casa.

A quando la fine di
questo processo di
deversificazione?

Sarà reversibile?

di³⁷

Anche *Il viaggiatore ignoto* si costruisce in continuità con queste riflessioni rappresentando la figura di un Ulisse contemporaneo che torna, in treno, alla sua Itaca. I riferimenti alla marchigianità sono totalmente assenti a vantaggio di una latitudine postterritoriale. Oltre ad essi vengono meno, però, anche tutte le altre possibilità di appiglio identitario: «scelte per punto fermo / come riferimento / stelle cadenti e vento» recita appunto l'unica terzina del testo che anche in questo caso riveste un ruolo centrale nella costruzione del senso. Ulisse infatti torna a casa provato dal viaggio e non riconosce più il luogo in cui arriva. Non riconosce e non è riconosciuto, al punto di giungere alla conclusione che deve esserci stato un errore non solo nella rotta di viaggio, come il distico in un primo momento lascerebbe presagire, ma anche in se stesso: il distico infatti si ripete aggiungendo alla fiaba l'evidenza di una mancanza di verità, o morale, e insieme la fragilità del soggetto stesso e del suo essersi perso a casa propria.

Accappatoi fregati negli alberghi
saponi con i peli appiccicati
sfoghi d'acne da treno:
segni inequivocabili di viaggio
più o meno.

L'avviso ai naviganti era criptato.
Era evidente il posto era sbagliato.

Scelte per punto fermo
come riferimento
stelle cadenti e vento.

Era evidente il posto era sbagliato
col cane che non solo
non riconosce ma persino
staccare dal polpaccio è complicato.

Era evidente
il posto era sbagliato:
tizi mai visti
spazi ridotti, pieni di rischi.
non ho
amici con divani come questi.

³⁷ LUIGI SOCCI, *Qual è il senso di marcia del deserto?*, cit., pp. 65-67.

Come in una morale
senza l'ombra di fiaba
era evidente io stesso ero sbagliato,
andato a finire
e tornato.³⁸

Lo scenario marino, qui apparso solo nell'implicita navigazione di Ulisse, è la forma di rappresentazione ambientale più utilizzata da Socci.

Un caso particolarmente interessante è quello della lirica *In attesa dell'onda anomala delle 15.30*, in cui il poeta mette in atto una trasposizione della lirica montaliana *Falsetto* in chiave anconetana, rappresentando un'Esterina contemporanea che prende il sole in riva al mare, leggendo l'oroscopo, scambiandosi messaggi con le amiche e giocando al *sudoku* ignara della precarietà della sua condizione. Come il poeta invece sa, alle 15.30 nelle spiagge anconetane è previsto il passaggio del traghetto per la Grecia, generalmente produttore di un'“onda anomala” che coinvolge i bagnanti e la loro provvisoria tranquillità. Volendo fare un parallelismo rispetto al testo di Montale per mettere contestualmente in luce un altro esempio della parodia amorosa utilizzata da Socci, può essere innanzitutto notato come Esterina in entrambe le poesie sia descritta sdraiata su uno scoglio nel gesto di prendere il sole, immersa in una serenità panica e ignara dell'angoscia del poeta. Il distico conclusivo della lirica montaliana «ti guardiamo noi, della razza / di chi rimane a terra»³⁹ diviene però qui «noi che non siamo a bordo» mutando il soggetto che, se nel primo caso erano il poeta e gli altri bagnanti impegnati nell'osservare la grazia di Esterina, nella lirica di Socci include invece tutti i personaggi sulla spiaggia contrapponendoli a quelli sulla nave. Il poeta ed Esterina, dunque, non rappresentano più la dualità tra il male di vivere e la possibilità di farlo in armonia con la natura, ma la comune appartenenza al dramma della vita. Ancora una volta, però, Socci fronteggia l'amara consapevolezza della sua impossibilità dinanzi alla grandezza della tragedia dell'esistenza attraverso l'ironia che, mentre la “bufera” accade, lo vede consapevolmente intento a continuare il suo gioco tra le onde.

Lei si legge l'oroscopo si scambia
messaggi carini, fa il sudoku
(a lei niente pertiene
di questa apocalisse

³⁸ LUIGI SOCCI, *Il viaggiatore ignoto*, in *Il rovescio del dolore*, cit., pp. 23-24.

³⁹ EUGENIO MONTALE, *Falsetto*, EUGENIO MONTALE, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2013, pp. 14-15.

in un bicchiere d'acqua e nelle vene
a lei niente ne viene)
si controlla e si tocca
per vedere se c'è
ancora il suo sedere.

Abbi pietà di noi
nave superveloce per la Grecia
di noi che ti preghiamo
di passare d'urgenza in barba ai limiti
di chiuderci nel gorgo
(noi che non siamo a bordo) di strapparci
gli asciugamani a nodi marinari
via dalle mani.

Prima della liquefazione
dello sgocciolamento del calippo
prima che le mie membra
finiscano di spargersi di crema
prima del compimento
dello smutandamento,
al largo (l'acqua in bocca)
portaci a un punto dove non si tocca.

Venga l'acqua
alla gola
che si sloga e si sgola
che per ogni parola
che dice si allaga.
Annegherai i parei,
gli infradito di prada
e piangerà anche lei
ma l'acqua farà sì che non si veda.

Scrivo, con la pistola ad acqua
a spari sul bagnato
di profonde immersioni
nelle proprie ferite
fatte da uno che ha appena mangiato.

Nuova forma di nuoto
invoco
verso il fondo
imploro la marea
che mi nasconda
e mi alzo mi abbasso
faccio l'onda.⁴⁰

La rappresentazione dello spazio nella raccolta di Socci veicola quindi in primo luogo il

⁴⁰ LUIGI SOCCI, *In attesa dell'onda anomala delle 15.30*, in *Il rovescio del dolore*, cit., pp. 82-84.

senso di spaesamento e la mancanza di punti di riferimento del poeta e dell'uomo contemporaneo. Di fronte ad essi la postura del poeta non è passiva ma connotata dall'attraversamento di una consapevolezza al tempo stesso critica e tragica, dunque ironica.

L'esempio più interessante per comprendere la dialettica spaziale rappresentata da Socci è invece rintracciabile in un testo esterno alla raccolta *Il rovescio del dolore*: si tratta di una poesia visiva in 3D, di natura dunque esplicitamente eterotopica, che va ascoltata dalla voce del poeta indossando gli appositi occhiali.

adesso vi faccio vedere una cosa
adesso vi faccio vedere una rosa
adesso vi faccio vedere la spina
dorsale di quella rosa
perché vedere è un'azione
concreta che si fa una cosa
adesso vi faccio vedere un video
adesso vi faccio vedere i filmini
del viaggio di nozze scherzavo
adesso vi faccio vedere un audio
adesso vi faccio vedere gli occhi
eccoli
in previsione di un'anteprima
adesso vi faccio vedere in un modo
mai visto prima

adesso vi faccio vedere tutto
adesso vi faccio vedere ecco
dritto per dritto
franco e diretto
adesso vi faccio vedere vietato ai diciotto
dovunque guardiate
così come viene
viene così imparate

da un punto di vista privilegiato
da un punta di fuga raccomandato
adesso vi faccio vedere come si fa
adesso ve faccio vedè ve faccio toccà

adesso vi faccio vedere
tutto il visibile e l'invedibile
adesso vi faccio vedere
e rivedere l'imprevedibile
quel che vi piace e appare
adesso vi faccio vedere
prego dalla regia mandate pure
per rimanere il meno

possibile nel vago
adesso vi faccio vedere
un semplice esempio così mi spiego

questa cosa vistosa
finalmente
adesso vi faccio vedere
questa famosa cosa
adesso vi faccio
vedere niente
perché lo dovete
vedere assolutamente

chi ha gli occhi ingannevoli creda
chi ha orecchie per intendere veda

toglietevi(mi) i(l) cappucci(o)
le bende
gli occhiali
scuri da non guardante
adesso ve ne faccio
vedere delle belle
ma da distante
adesso vi faccio
vedere addosso
vedere in faccia
vedere fisso

adesso

vi faccio vedere che vi sbagliate
adesso mi fate vedere
che non scherzate
adesso vi faccio
vedere per credere adesso
vi faccio vedere con mano
adesso vi faccio vedere
come muore un italiano

vedere un puntaspilli
trafitto di spaghetti
in divisa
d'ordinanza da s. sebastiano
vedere con i polsi
segati dalle corde
del mandolino legato alla mano

adesso vi faccio vedere io
adesso vi faccio vedere me

adesso vi faccio vedere chiaro
adesso vi faccio vedere l'ora
adesso vi faccio vedere gli extra
adesso vi faccio vedere in chiaro
con una lente per ogni occhio

adesso vi ho fatto vedere troppo
con ogni occhio per ogni occhio
adesso vi faccio vedere doppio⁴¹

Dinanzi ad un pubblico concentrato su quel che accade e in attesa di “vedere”, il poeta legge il suo testo giocando sul rapporto della parola con la realtà e spingendo al limite la provocazione linguistica. Nel momento in cui ci si accorge che nonostante l'aumento di sensibilità empirica prodotto dallo strumento tecnologico non ci sia nulla da vedere, si inizia a comprendere che quello che la poesia intende evocare è una spazialità altra, quella dell'immaginazione, e i suoi limiti. La mente del lettore visualizza infatti ciò che il poeta gli suggerisce fino a sfiorare il limite dell'irrealtà e dunque della presa di coscienza. Prima di accogliere “ciecamente” il presupposto di una realtà postmoderna ormai tanto estesa e finzionalizzata da aver perso ogni credibilità, Socci spinge l'ascoltatore a riflettere domandandosi: basta davvero la sola forza verbale per vedere doppio? O piuttosto lo spazio *percepito*, quello *concepito* e quello *vissuto* devono tornare ad essere reconsiderati come un intero indivisibile?

⁴¹ LUIGI SOCCI, *Poesia visiva*, «Nazione indiana», 23 giugno 2008:
<<http://www.nazioneindiana.com/2008/06/23/poesia-visiva/>>.

5.1.3 Performatività

La poesia che chiude la raccolta trae la sua occasione da un fatto di cronaca che il poeta riporta in calce:

Il 23 ottobre del 2002 un gruppo di terroristi ceceni prese in ostaggio un'intera platea di spettatori all'interno del teatro moscovita "Na Dubrovka" con i tragici esiti che tutti conosciamo. Nelle mie intenzioni questo testo dovrebbe svolgere la funzione di lunga didascalia in versi all'immagine della giovane terrorista addormentata-morta in poltronissima.⁴²

Se, come si è visto, il lavoro di Socci nasce dall'idea di un procedere a rovescio («da testa mi andava giù») ripercorrendo la discesa agli inferi di Dante, con questa lirica che chiude la sezione *Freddo da palco* si raggiunge il punto estremo di discesa, il freddo del Cocito ghiacciato, chiudendo così simbolicamente il percorso infernale e il parallelismo con la *Commedia*. Ad essa si richiama qui anche la struttura metrica, costruita su terzine che evolvono per antitesi, utilizzando ripetizioni e rime per rilanciare ogni avanzamento intrecciando tra loro versi e strofe. *Ultima Prima al "Na Dubrovka"* svela infatti la sua intenzione dialettica sin dall'ossimoricità del titolo.

Il teatro russo degli anni ottanta
mi stanca.

Il teatro russo degli anni novanta
invece incanta.

Ma il teatro russo degli anni zero
è vero.

La realtà si realizza il passo è corto
tra la vita e il teatro prende corpo.

La scena dilagava in sala e a casa
veniva a chiamarci per la catarsi
per renderci partéicipi (spettatori carnefici)
dell'irripetibile evento.

Imparavo a memoria la mia vita
come una vittima di talento.

Quella sera era meglio se non ero
in abito nero per l'occasione
come a una prima i capelli in un velo
la vita ristretta da un cinturone.

⁴² LUIGI SOCCI, *Note*, in *Il rovescio del dolore*, cit., p. 131.

Io quella sera
proprio io non c'ero
e se c'ero dormivo e morivo
già cascavo dal sonno e mi gasavano
(posto 12 fila C)
la testa mi andava giù.

Epidemie di tosse
rumore di giunture che disturba
la già pessima acustica, asfissando
è difficile farsi sentire.
L'emissione vocale del morire
non arriva alle ultime file.

Nel personaggio a cui davo la vita
mi identificavo alla perfezione :
il mio cadavere in carne e ossa
in attesa di identificazione.

Centinaia di comparse disperse
rivolevano i soldi del biglietto
perché il passo che separa la vita
ora era fatto.

Una cappa di fumo scendeva dal soffitto
come un effetto speciale reale
la mano si poteva allungare
per vedere se tutto accade.

Mi confondo nei ruoli.
Mi confondono i ruoli.
Mi credo e mi capisco.
Dico l'ultima poi mi finiscono.⁴³

L'io poetico è un attore/vittima della tragedia il cui destino si delinea con implicita ma progressiva chiarezza. La settima strofa costruisce ad esempio un chiasmo tra i concetti di *identificazione*, che si ripete, e poi del *personaggio* e del *cadavere*, collocati in posizioni simmetriche; analogamente sulle rime interne delle parole *ero / in abito nero per l'occasione* si manifesta il doppio senso di ciò che sta per accadere nel teatro. Il testo, composto da due sestine, quattro quartine e un distico, concentra nel distico la chiave di lettura di tutta la raccolta: le parole chiave *realtà-vita-teatro-corpo* ne forniscono l'intelaiatura.

Oltre all'aspetto "infernale" la poesia porta infatti a conclusione anche un secondo elemento cardine della poetica di Socci che è quello della teatralità. Si tratta di un passaggio cruciale per comprendere la postura del poeta, che attraverso l'espedito teatrale sceglie di

⁴³ LUIGI SOCCI, *Ultima Prima al "Na Dubrovka"*, in *Il rovescio del dolore*, cit., pp. 127-129.

autoritrarsi, e dunque calarsi, nei panni di un «comune buon buffo italiano», come recita la citazione di Schlegel in apertura alla raccolta producendo una continuità tra testo ed extratesto. In tal modo, sembra quasi sia la pagina stessa a manifestare l'esigenza di una sua dizione pubblica nella forma di uno spettacolo tagliente e autoironico dal titolo *SFOGHI D'ARTIFICIO. Uno spettacolino di (ri)animazione poetica e performance confessionale di Luigi Socci*. La scelta performativa, non originale negli ultimi decenni, non deve quindi essere letta in questo caso soltanto come un tentativo di portare la poesia fuori dalle sue strette cerchie di lettori, ma va radicata più in profondità nel binomio vita-scrittura, o vita-teatro, che, come nel *finjidor* di Pessoa, intende produrre un cortocircuito conoscitivo mascherando e smascherando la tragicità del destino umano: «carne professionale / siamo del carnevale / del finto farsi male la ferita / che maschera la piaga».⁴⁴ Il poeta-giullare, che molto deve anche alle *Elegie Duinesi* di Rilke e ai suoi saltimbanchi, nell'apparente spontaneità vuole così, in ultima analisi, veicolare anche una riflessione sulla sua funzione sociale della poesia, rispetto al quale la nota che conclude la raccolta è già di per sé estremamente esemplificativa:

nell'autoinganno di chi finge distacco rileggendosi come autore ignoto a sé, a me è capitato di provare qualcosa di simile alla tenerezza. Una forma particolare di tenerezza: come quella per un pompeiano del 79 d.C. che tenti di fronteggiare l'eruzione del Vesuvio recitandogli uno scioglilingua. Chiamatela fiducia nella poesia, se volete.⁴⁵

Ecco allora perché *Ultima Prima al "Na Dubrovka"* si chiude proprio richiamando e stravolgendo le parole con cui Stanislavskij si rivolgeva ai suoi allievi. Col suo «Non ci credo!» il maestro diceva infatti loro che quando erano più credibili erano meno comprensibili, e viceversa.⁴⁶ «Mi credo e mi capisco» afferma qui invece l'io poetico, a pochi istanti dalla morte, ancora fiducioso nello svolgere il suo compito di artista-demistificatore.

⁴⁴ LUIGI SOCCI, *Grasso*, in *Il rovescio del dolore*, cit., p. 98.

⁴⁵ LUIGI SOCCI, in *Il rovescio del dolore*, cit., p. 133.

⁴⁶ DANIELE A. PAGANELLI, *Il teatro come unico cielo: il testo, la voce, l'uditorio*, Bologna, Asterisco, 2009.

5.2 Renata Morresi

5.2.1 Comunità

La prima raccolta di Renata Morresi, *Cuore comune*, è divisa in sei sezioni, quattro delle quali di ambito dichiaratamente spaziale (*Casa delle case*, *Nel campo*, *Il mare alto*, *La terra distesa*) e due, tra cui quella che dà il titolo alla volume, connotate invece da un interesse di tipo genealogico, comunitario (*Album di famiglia*, *Cuore comune*).

La seconda raccolta, intitolata *Bagnanti*, è invece strutturata in quattro parti tutte riconducibili alla categoria lefebvrina di spazio sociale: *Bagnanti*, in cui è rappresentata la condizione umana nello spazio liquido postmoderno e, insieme, nello spazio naturale dei primordi; *Aeroporto*, lungo poemetto sulla vita aeroportuale; *Vendesì*, il cui soggetto sono degli appartamenti presentati dalla voce dell'acquirente/abitante o da quella del venditore; *Trenitalia*, che come *Aeroporto* riproduce momenti di vita comune intercettati nel corso di un viaggio in treno.

Tra le due raccolte è quindi possibile individuare una linea di continuità attorno al desiderio di riflettere sul senso dei luoghi per trovare in essi un senso di comunità.

Nel compiere questa operazione l'autrice parte dalla consapevolezza della condizione socio-culturale postmoderna che sta alla base della realtà che rappresenta. Ad aprire *Cuore comune* è infatti un'indicazione di tipo temporale («non siamo tutti nello stesso tempo»¹) a cui rimanda simmetricamente l'informazione spaziale contenuta in uno degli ultimi testi («tutto era spazio dopo e quando»²). A fronte di un tempo relativo emerge quindi la presenza di uno spazio diffuso a partire dal quale sperimentare forme di rappresentazione e conoscenza del mondo. Sin dai primi momenti lo sguardo della Morresi si dimostra inoltre non ignaro della crisi della totalità e non nega la realtà parcellizzata e individualista che caratterizza il contemporaneo. Come ha sintetizzato Maria Lenti, anzi, la prima operazione compiuta dall'autrice è proprio quella di dare atto di «“ciò che non si è” espresso in “ciò che si è”». ³

¹ RENATA MORRESI, 4, in *Cuore comune*, Ancona, PeQuod, 2010, p. 92.

² RENATA MORRESI, «*infine fuori comincia chiunque*», in *Cuore comune*, cit., p. 6.

³ MARIA LENTI, *Recensione a Renata Morresi, Cuore comune*, «deCompore», n. 8, 2011.

Siamo tutti al completo, stretti
in questi condomini,
siamo tutti informati subito
dell'accaduto, dei futuri possibili

occupati a mantenerci singoli,
staccati, come elementi folli
di non decadere, di tirare
un colpo alla natura

che fa la cosa difficile -
intera, durare.⁴

Porre come presupposto la condizione postmoderna non produce, però, né una rassegnazione nichilista né una chiusura in senso narcisistico-autoreferenziale; al contrario, sviluppa una forza contrastiva volta a superare la solitudine in cerca di interezza e durata.

Il concetto di «presente profondo» utilizzato da Eleonora Tamburrini aiuta a comprendere meglio la peculiarità di questa spazializzazione nella quale l'estensione in superficie si rivela una dimensione esistenziale insufficiente. Con un lavoro sulla parola come strumento di scavo, proprio come in Seamus Heaney, la poetessa cerca nel fondale tracce fossili, dunque «il residuo, ma anche l'essenza, dunque la permanenza».⁵ Ne consegue una poesia volta ad aprire nello spazio del quotidiano squarci di profondità, anche storica, seppure relativa.

La prima conferma in tal senso può essere riconosciuta nella postura della voce poetica, consapevole della sua relatività al punto di rinunciare a qualunque soggettività assertiva, parodica o moralista, a favore di un io depotenziato. Ciò che distingue le due raccolte è infatti il decentramento dell'io lirico, il cui baricentro esce progressivamente dalla sfera dell'individualità per calarsi in una dimensione corale. Non si tratta però della ricerca di un soggetto plurale, quanto piuttosto di un desiderio di dissolvere l'io dentro ai "tutti", di costruire una base comune tra le esperienze individuali.

L'ambito delle relazioni interpersonali risulta infatti una delle maggiori presenze nella poesia della Morresi a cominciare dal livello di scambio dialogico e dunque linguistico. In particolare in *Bagnanti* la scrittura si popola di voci catturate nell'ambiente e riportate sulla pagina per metterne in evidenza la potenzialità di significazione: i discorsi sul treno,

⁴ RENATA MORRESI, 17., in *Cuore comune*, cit., p. 195.

⁵ ELEONORA TAMBURRINI, *Presente profondo. Una nota a "Bagnanti" di Renata Morresi*, in «Adamo Magazine», 30 settembre 2013: <<https://adamomagazine.wordpress.com/2013/09/30/presente-profondo-una-nota-a-bagnanti-di-renata-morresi/>>

l'estraneità e insieme la somiglianza coi vicini di ombrellone, i silenzi delle case e dei luoghi familiari, i rumori del traffico e dei non-luoghi, gli annunci pubblicitari e i messaggi televisivi. Si apre così una profonda ferita tra la realtà e il linguaggio, tra la corporeità concreta delle cose («s'arrende la pioggia / condensa a contatto col vetro»⁶) e la parola mediatica («“acqua in centro Italia” / fa il meteo»⁷).

Il lavoro sul linguaggio condotto in chiave tematica trova un suo equivalente nel lavoro dell'autrice sulla propria scrittura. Come ha notato Manuel Cohen, Renata Morresi rispetta fedelmente la scelta dell'esergo dickinsoniano “l'esperienza non ci lascia mai” e lo fa lavorando su «un progressivo, circospetto avvicinamento di un io che non rinuncia all'appercezione lirico-estetica, ma la estende».⁸ Alto è infatti il livello di sperimentazione, tale per cui la destrutturazione a cui è sottoposto il discorso attraverso il ricorso ad *enjambement*, ellissi e sequenze allitteranti, risulta parte integrante della tensione a cui viene sottoposta la realtà. La scrittura è densa di pause, spazi bianchi, frantumazioni interne che, laddove introducono uno spiccato senso di rottura e lacerazione, sortiscono anche l'effetto opposto, duplicandone la portata semantica:

sola tra-
 sparire, vibrare
di più-
 ma appesa
 alla finestra

(credo che sappiate come resta appesa al vetro)⁹

Forzare le parole per mostrarne le fratture diventa strategia di rallentamento del ritmo, dunque allargamento del tempo di pensiero. La riflessione si concentra in particolare sul concetto di confine e sulla frattura che le relazioni di vicinanza e distanza (umana e lessicale) innescano nel significato. Vincenzo Ostuni ha parlato in questo senso di un «postlirismo» della Morresi, inteso a registrare la realtà scomponendone le parti piuttosto che ad esprimere le proprie impressioni emotive rispetto ad essa.¹⁰ Ne deriva la sistematizzazione di uno stato di sospensione individuale che riguarda al tempo stesso la

⁶ RENATA MORRESI, (*2 piogge*), in *Bagnanti*, Roma, Giulio Perrone, 2013, p. 26.

⁷ *ibidem*

⁸ MANUEL COHEN, *Recensione a Cuore comune*, «Punto. Almanacco della Poesia italiana», a. I, n 1, 2011, p. 46.

⁹ RENATA MORRESI, «*sola tra-*», in *Cuore comune*, cit., p. 7.

¹⁰ VINCENZO OSTUNI, *Recensione a Cuore comune*, «Il Caffè Illustrato», n. 74-75, 2013.

condizione interiore dell'io e il suo rapporto col mondo.

Il tema del distacco trova il suo primo esito figurativo nella maternità quale forma allontanamento dalla propria materia («'io' che non ero che un libro e / pasta madre, di voi fuori, i prima»¹¹). Significativamente, la maternità è qui rappresentata dall'autrice attraverso lo stesso concetto di “pasta madre” che sarà poi utilizzato dalla Mancinelli come titolo del suo secondo lavoro. Per entrambe le autrici, sebbene attraverso l'adozione di un punto di vista speculare, l'esperienza materna è il primo livello di «uscita dall'egocentrismo del soggetto e apertura all'altro, al figlio».¹² Il processo di definisce però all'insegna di un senso d'incompletezza, dato in questo caso dall'assenza di una figura paterna: «Alle sette chiamiamo tuo padre / che sta dentro il quadrato del telefono / come quando sei nato // come nel quadrato del miracolo / che costruiamo senza un lato».¹³

La procreazione è il punto di partenza da cui l'io lirico costruisce il suo percorso conoscitivo nella realtà sociale, superato il quale l'attenzione si allarga ulteriormente verso tutte le relazioni familiari. Per descrivere il legame parentale compare inoltre una seconda immagine d'ascendenza culinaria che tornerà nelle pagine della Mancinelli, quella del cucchiaino nella credenza: «s'era tutti / cucchiaini tiepidi accovacciati insieme»¹⁴.

Dopo la famiglia, la comunità di riferimento dell'io procede verso un successivo grado di apertura includendo varie esperienze amicali fino ad allargarsi ulteriormente, in *Bagnanti*, al contesto sociale dell'Italia e dell'umanità intera.

Coerentemente con l'allargamento dell'orizzonte sociale ed esistenziale dell'io, anche la realtà spaziale subisce un progressivo ampliamento così che in *Cuore comune* fa la sua comparsa un testo dedicato alle Marche, unico caso quelli analizzati in cui il livello “regionale” venga prediletto a quello più strettamente locale o più ampiamente globale. La poesia è intitolata *Fondale* e si struttura attorno a due elementi principali: il primo è la profondità, innanzitutto storica, che definisce il territorio; il secondo è il tema del limite, del fondo, appunto, espresso attraverso le allitterazioni dei gruppi di consonanti nasali o fricative, il cui effetto consiste nella restituzione di un senso di occlusione.

Tu osserva alla destra le Marche

¹¹ RENATA MORRESI, «tu e tu, tramate distanze da dietro», in *Cuore comune*, cit., p. 9.

¹² GIAN MARIA ANNOVI, *Recensione a Bagnanti*, «Semicerchio», 2014 : <http://semicerchio.bytenet.it/articolo.asp?id=825>

¹³ RENATA MORRESI, *Telefono*, in *Cuore comune*, cit., p. 66.

¹⁴ RENATA MORRESI, *Dopo l'incidente*, in *Cuore comune*, cit., p. 15.

un tiepido ossario di luce:
qui come pannocchie si sgranano papi,
forasacchi sottopelle scavano i massoni,
farinelli svilano dal colle in corriera,
decori e ninnoli da sacra rota,
e verso la valle in posa
stuccate sfingi nigeriane
stordite dal prozac.
Tu osserva il cordone scurito
che scorre in un letto
di schiume, è un fiume
che lava e allatta scarpe,
un esercito di store
per mangiare alle ore date.¹⁵

La ripetizione del sintagma “tu osserva” a scandire il ritmo del testo, permette di osservare l'importanza che l'autrice riconosce all'esperienza empirica del mondo. Il materialismo percettivo, secondo il quale ogni elemento del reale ha un corpo e una fisicità conoscibile, è infatti il primo livello di verità presente nella poesia. Lo stesso approccio, di ascendenza volponiana e prima ancora leopardiana, sarà presente anche in Massimo Gezzi nelle forme di un atomismo lucreziano. Renata Morresi se ne serve però solo come punto di avvio della rappresentazione, associando poi ad esso un'analogia attenzione alla sfera soggettiva.

Ogni poesia della raccolta *Cuore comune* è un ritratto che attraverso spunti aneddotici restituisce i caratteri psicologici di un personaggio che a sua volta non vuole essere presentato come irriducibile singolarità ma al contrario come allegoria di un tratto esistenziale. A conferma di ciò, infatti, in questa sezione della raccolta sono del tutto assenti le lettere maiuscole, sia che si tratti di nomi propri, sia che si tratti aperture di periodi.

sorriso di carta velina
traspare controluce e sfoca,
bagnata spande tinte, suona
vibrante d'un soffio, una storia
sul pettine.

la lampadina scatta
quando passano gli spettri
della tua vecchia casa
che girava sulle zampe
che beveva rakia,
che impastava sorelle,
la vita di focaccia e aria

¹⁵ RENATA MORRESI, *Fondale*, in *Cuore comune*, cit., p. 38.

prima degli uomini
e del cinque settembre.¹⁶

Da un punto di vista formale all'espressionismo linguistico viene così funzionalmente sostituita una più fluida narratività o descrittività.

Quello che nella sezione *Album* interessa i personaggi, nella seconda metà della raccolta, e in particolare *Il mare alto*, riguarda la rappresentazione dei luoghi. Ecco ad esempio le quattro terzine de *Il campeggio*:

Sulla mente della montagna batte
la base militare. È una luce blu la sua
sapienza di farsi controllo.

Dritto davanti il mare, fa un muro,
dal centro della vita si leva, richiude.
Sul fianco della montagna il campeggio

dieci per dieci ettari di colonia
è senza pelle la mattina, grata
di condannati e gogna dell'imbelle.

Di sera dopo le dieci si prega
di non lavare più i denti, le pentole.
Rimarrò nella tenda, tra le stelle.¹⁷

Sono luoghi che proprio come personaggi compongono i contorni della comunità, incidono direttamente sulle azioni e sulle sensazioni dell'io. In *Dopo l'incidente*, ad esempio, l'ambiente circostante reagisce all'evento: «la stanza / in persona confermò, scomponendosi / inumana, unendo il banco alla gamba / come un intestino disteso».¹⁸ Ma è soprattutto la sezione finale di *Cuore comune*, che dà il titolo alla raccolta, ad essere efficacemente esemplificativa in tal senso:

Non ci sono cose
senza evento in questa casa

come: contenitori,
cubi, coperture.

Il letto si allunga a terra

¹⁶ RENATA MORRESI, *xiii. (nonna vesela)*, in *Cuore comune*, cit., p. 33.

¹⁷ RENATA MORRESI, *Il campeggio*, in *Cuore comune*, cit., p. 52.

¹⁸ RENATA MORRESI, *Dopo l'incidente*, in *Cuore comune*, cit., p. 15.

girata sul fianco ne sento
più chiaro il suo cuore comune.¹⁹

Il distico che apre la poesia, dunque l'intera sezione, costituisce un esempio del tipo di sguardo della Morresi sulla realtà circostante. L'assonanza cose-casa, che in un primo momento potrebbe far pensare ad una lontana dell'io dalle presenze oggettuali circostanti, è invece sorretta dall'idea dell'evento, quale occasione di costruzione di un senso. Procedendo nella lettura diviene infatti evidente come l'io e le cose hanno un "cuore comune", partecipano della medesima condizione. Ad accomunarli c'è l'essere sottoposti ad una comune sperimentazione in cui la scrittura perde il suo desiderio di aprire un lascito futuro, un dialogo coi posteri, concentrandosi nell'espansione significativa della cosa in sé, del tempo presente. In tal modo, come notato da Jameson, se è vero che l'autoreferenzialità del postmoderno viene superata in direzione di una nuova espressione di evenemenzialità, è vero altresì che la forma e il contenuto dell'opera d'arte diventano un solo strumento di sperimentazione la cui durata nel tempo è limitata al gesto stesso dell'operazione.²⁰ L'arte finisce così per essere consumata non più per il suo essere cosa in sé, per la sua natura legata anche al piacere materiale, bensì come proiezione cognitiva di un'idea.

L'essere parte di un'esperienza condivisa con l'io è ciò che libera gli oggetti dalla loro condizione inerte e parallelamente la partecipazione dell'io alla più ampia situazione della casa e delle cose conferisce a sua volta un senso alla sua presenza. Il concetto di evento ritorna in apertura anche della lirica successiva «sto dormendo, un evento / condiviso / come la domenica».²¹ L'evento viene quindi assunto come manifestazione dell'esserci, come dato ontologico. Partecipare all'evento e classificarlo come tale guardandolo con un'attenzione allegorica permette all'uomo di farsi portatore di un significato, alla comunità di esistere all'insegna di quel senso condiviso, e alla poesia di ritrovare il suo potere di rappresentazione.

Tra gli infissi sessanta cose
tra sedia, radio, mais, cipolla
e discreta importanza di tavola
cose intessute sul motivo

¹⁹ RENATA MORRESI, 1., in *Cuore comune*, cit., p. 89.

²⁰ FREDRIC JAMESON, *The aesthetics of singularity*, «New Left Review», mar-apr 2015, p. 113-114.

²¹ RENATA MORRESI, 2., in *Cuore comune*, cit., p. 90.

ripetibile, della tovaglia.

Scansi facile le molliche
scrollandola dal davanzale
con un gesto che ci lega
a tutti i pranzi
a tutti gli avanzi riposti.

Forse domani
davanti al frigo
la stessa sillaba.²²

Nelle pagine di *Cuore comune* inizia quindi ad intravedersi la possibilità di rifondare un sapere comune a partire da un sentire comune. Come ha spiegato Emanuele Zinato, Renata Morresi «può assumere la sdruciolevolissima parola “cuore” (il terribile “Va dove ti porta il c.?!) proprio perché sa destituirlo fin dal titolo dei suoi significati dominanti, “sentimentali” e solipsistici, accostandola alle “cose del mondo” alla “carne del mondo”».²³

Forse era solo il sogno
di me rinchiusa nel pianeta,
nelle asme del pianeta,
nelle sue stive nodose,
nelle tane di formica del pianeta,
insieme ai cento milioni ripieni
d'unguenti e di scongiuri
a ripetere l'ultimo sogno comune,
l'ultima comune linea
che ci tiene insieme,
il mio viale, il tuo viale.²⁴

²² RENATA MORRESI, *8.*, in *Cuore comune*, cit., p. 96.

²³ EMANUELE ZINATO, *Commento all'articolo Da Cuore comune*, «Le parole e le cose», 7 febbraio 2012: <http://www.leparoleelecose.it/?p=3286>

²⁴ RENATA MORRESI, *Il viale*, in *Cuore comune*, cit., p. 80.

5.2.2 Luoghi e non-luoghi

In ciascuna delle situazioni rappresentate, siano essi scorci di quotidianità familiare o panoramiche di più ampio respiro, la prospettiva adottata dalla Morresi è sempre incline allo straniamento. Come si è visto questo avviene innanzitutto attraverso la ricerca linguistica che se in *Cuore comune* poteva già dirsi «a tratti percussiva»²⁵ in *Bagnanti* diviene ancora più tagliente. Stefano Guglielmin ha parlato di «parole-picchetti che attestano la precisione di ogni gesto»²⁶. Ne deriva uno stile breve e accelerato, costituito da un periodare prevalentemente nominale. Ma soprattutto emerge la «tendenza a svincolare il dettaglio fisico dal suo contesto, ora rendendolo opaco e quasi mitico».²⁷ Il rovesciamento del noto in mitico, o talvolta addirittura in assurdo, non si rivela mai, però, troppo distante dalla realtà del possibile: «Ciabatte sparse fuori dalla tenda / né da uomo né da donna. Ciabatte / umane, buone al viaggio verso Marte».²⁸

Sulla mitizzazione è costruita la rappresentazione della natura in *Cuore comune*. Questa si trasforma infatti in una presenza ibrida tra l'oggettuale e l'umano. L'io lirico dialoga con essa («io ringrazio passeggera / ogni albero che passa, / che resta, / mitemente assoluto / in lento dialogo / col resto»²⁹), e ne diviene integralmente parte. La «topografia linguistica»³⁰ tracciata in *Bagnanti* partirà poi proprio da queste premesse per sviluppare ulteriormente l'idea di continuità e comunità tra uomo e natura. Ecco infatti come l'immagine ancestrale dell'«uomo crostaceo»³¹ presente in *Cuore comune* anticipa e spiega la condizione di *Bagnanti*: l'idea di una poesia biologica, che riguarda tutti gli esseri umani in quanto abitanti del pianeta, bagnanti di uno stesso mare eletto a sipario di secoli di vite e di morti. La corallità iniziale nasce dalla constatazione d'«essere molti»³² ed essere arrivati al punto di dover «risalire all'indietro»³³ alla ricerca di una dimensione primitiva, placentare. Le «antiche genealogie anfibie»³⁴ lentamente riscoperte e raccontate restituiscono all'uomo una

²⁵ MASSIMO RAFFAELI, *La spiaggia dello sperpero*, «Il Manifesto», 14 maggio 2014.

²⁶ STEFANO GUGLIELMIN, *Renata Morresi*, «Blanc de ta nuque», 28 maggio 2014: <<http://glofedombre.blogspot.it/2014/05/renata-morresi.html>>.

²⁷ DAVIDE CASTIGLIONE, *Recensione a Bagnanti di Renata Morresi*, «Nuovi Argomenti», 26 agosto 2014: <<http://www.nuoviargomenti.net/poesie/bagnanti/>>

²⁸ RENATA MORRESI, *Ciabatte*, in *Cuore comune*, cit., p. 57.

²⁹ RENATA MORRESI, 3, in *Cuore comune*, cit., p. 91.

³⁰ GIAN MARIA ANNOVI, *Recensione a Bagnanti*, cit.

³¹ RENATA MORRESI, *Crostaceo terrestre*, in *Cuore comune*, cit., pp. 83-84.

³² RENATA MORRESI, *Bagnanti*, in *Bagnanti*, Roma, Giulio Perrone, 2013, p. 7.

³³ *ibidem*

³⁴ *ibidem*

tradizione e una forza storica al prezzo, però, di privarlo di ogni privilegio ontologico rispetto a tutte le altre specie animali (vedi ad esempio la paronomasia *polipi-popoli* nella in *dalle rocce dai picchi sulle acque gli iddi*³⁵). Ne deriva un forte effetto di con-fusione tra umanità e naturalità animale, in cui corpi come larve si muovono sugli scogli e sulla sabbia confondendosi col contesto circostante:

scendono caldi sulla sabbia
i corpi lenti molli
dischiusi tutti storti e
terra,
rinati tutti a caso
uomo, donna -

scendono gli uccelli³⁶

La divisione strofica e la pausazione del periodo sintattico creata attraverso l'uso di *enjambements* stranianti, assieme alla lentezza locutoria imposta dalle sequenze allitteranti e dall'alta densità simbolica della scrittura, conferiscono a tutta questa prima sezione un ritmo strisciante, posato, anch'esso partecipe di quella dimensione primordiale e assoluta.

Mentre il tempo della scrittura diventa esso stesso parte di questa visionarietà cosmica, il tempo e lo spazio rappresentati si relativizzano a loro volta: il ritmo delle lancette si perde, ad esempio, nella fatica di quel «secolo di settimane» lavorative che precedono l'agosto, o la distanza territoriale si contrae nello spazio di un abbraccio:

ciascun erede della casata
sparso nella sua longitudine

se allarga le braccia, se abbraccia
è una cala

entrata naturale

ma come, cosa, chi altri
che l'aria³⁷

Se da un lato il comune destino umano, e soprattutto il comune passato, suggeriscono un senso di fratellanza e vicinanza tra gli uomini, dall'altro la raccolta si concentra però in

³⁵ RENATA MORRESI, «*dalle rocce dai picchi sulle acque gli iddi*», in *Bagnanti*, cit., p. 11.

³⁶ RENATA MORRESI, «*da dove ferma l'autobus*», in *Bagnanti*, cit., p. 10.

³⁷ RENATA MORRESI, «*le nostre vite dicembre*», in *Bagnanti*, cit., p. 12.

vani passaggi sul prevalere di un senso di diffusa incomunicabilità.

Alla rappresentazione della mancanza di incontro e dialogo sono dedicate le tre sezioni successive. La prima e l'ultima delle quali s'interessano apertamente di non-luoghi quali l'aeroporto e il treno, la seconda, invece, si rivolge allo spazio della casa, soggetta ad uno svuotamento simbolico prodotto dalle logiche della mercificazione di cui già il titolo, *Vendesi*, dà atto. In un unico lungo poemetto che restituisce il senso e la fatica di un attraversamento, la sezione *Aeroporto* è costruita attorno all'impressione materica del vetro e del bianco, a cui corrisponde il senso di spersonalizzazione di un ambiente in cui anche la memoria e i "ricordi" diventano merce da scaffale. L'atmosfera è surreale, permeata da una robotica perfezione di marketing e marchingegni, all'interno della quale l'amarezza stessa della solitudine di ognuno appare inaccessibile. Il senso della bellezza e della storia sembrano scomparire nella serialità, il tempo e lo spazio vengono scanditi con esattezza e tutti i corpi si confondono.

Non avere mai più fame col fermino
delle nove e andare in bagno dove trovi
altra attesa di persone di varia dimensione
signore sempre alte bambine sempre bionde
vecchine dalla tale e tale storia.
Vago odore di ciclo anticipato papilloma
interno singolare. Così che tutti insieme
sembra quasi ci spostiamo andando
a tempo chierichetti ben disposti pastorelli
del presepe pasteggiando un certo numero
di paste sorseggiando un certo numero di sorsi
disponendoci in file di gruppetti spirali di tre
o di sette continue in rispetto dei rapporti.
[...]
In coda per entrare dondoliamo
le prolisse identità a tracolla
con il peso sull'una o l'altra gamba siamo
ritagli di volumi di un uomo ed una donna
le forme del loro intervallo. Avviseranno
che spegniamo i cellulari ci spoglieranno
controlleranno che portiamo solo carne
sotto stoffe o altre guaine e nel bagaglio
vietati gli acidi le armi, i tagliaunghie.³⁸

Esperienze visive, uditive, tattili, olfattive: nessun livello della sensorialità viene escluso dall'immersione nello spazio aeroportuale. Il ritmo stesso della narrazione si estende in

³⁸ RENATA MORRESI, *Aeroporto*, in *Bagnanti*, cit., pp. 33-35.

versi lunghi a cesura variabile, privi di ogni senso di struttura, armonia o confine. Come ha notato Davide Castiglione, inoltre, prevalgono scelte stranianti che «introducono una funzione dialettica, di rovesciamento». ³⁹ Lo stesso avviene nell'ultima sezione della raccolta, *Trenitalia*, che raccoglie la coralità delle voci dei passeggeri alternando fedeli registrazioni dialogiche a commenti anonimi e impersonali di ciò che accade coniugando «sapienza artigianale e recuperi dal parlato o *phoné*, a garanzia di periodicità». ⁴⁰ L'idea stessa del luogo e del non-luogo viene così svuotata di senso esaurendosi un collettivo e inconsapevole lasciarsi trasportare.

«Dov'è Cesena?»
«dopo Faenza»
«no Faenza è subito prima di Bologna»
«ci sarà Forlì allora»
«forse Cesena»

fa pena la notizia del cane rubato all'uomo cieco
di Montallegro (Agrigento)

saper vedere tutte le torture
in successione

e

saper non-vedere⁴¹

Interessante è osservare che, come si vedrà anche nella poesia di Massimo Gezzi, all'attraversamento della realtà liquida dei luoghi e dei non-luoghi si affianca sempre un solido descrittivismo che coinvolge anche elementi localistici. Contrariamente all'uso che ne fa Gezzi questi non sembrano però indicare dei riferimenti affettivi o visivi dell'io poetico, quanto piuttosto fungere da ennesimi “dati” da decostruire: così il n. 36 di Via Ricci, o tutta la sezione di case maceratesi in *Vendita in Via dei Velini, Viale Martiri, Residence Belvedere, Zona San Francesco, o Colleverde*.

All'ultimo piano 3 vani 2 bagni
soggiorno ampio con angolo cottura
panorama sulla valle momentanea
sospensione degli allacci possibile

³⁹ DAVIDE CASTIGLIONE, *Recensione a Bagnanti di Renata Morresi*, cit.

⁴⁰ MANUEL COHEN, *Recensione a Cuore comune*, cit., p. 46.

⁴¹ RENATA MORRESI, *Trenitalia*, in *Bagnanti*, cit., p. 68.

ricavare altra stanza-studio poco
rumore dagli appartamenti – ma no
non m'oriento troppo vuoto troppo nord
un vento che il muro non sa confinare.⁴²

La ricerca di coordinate esistenziali è condotta a partire da una diretta esperienza empirica. Ne deriva un'oggettività quasi scientifica che trova il suo rispecchiamento anche nel trattamento del tempo: «Questa notte nell'attimo esatto quando / l'orologio al quarzo è passato da 2 / a 21 a 2 e 22 ho / aperto gli occhi in tempo e testimoniato / lo scatto, la sparizione».⁴³

Il depotenziamento dell'io e della portata sociale dei luoghi dinanzi ad una realtà ancora una volta effimera e tecnologica trova però, nella poesia della Morresi, un esito inaspettato: quello che per Gezzi sarà un bisogno di contatti autentici e empiricamente reali, diviene qui una tensione verso la natura in senso ancora più ampio. L'uomo si riscopre animale tra gli animali, cellula elementare di un sistema complesso di fronte al quale tutti gli esseri condividono la stessa perifericità e insieme la stessa speranza all'insegna di una rinnovata fratellanza universale.

Così, nel finale, la rappresentazione approda al piano cosmico, extraterritoriale, e quell'apparente incomunicabilità che aveva caratterizzato le relazioni interpersonali nell'intera raccolta lascia trasparire nuove dialogicità:

ognuno ti tocca del tutto
d'una piena mancanza
ognuno da un'unica polla
di aria ti invita
nella sua stella nana.⁴⁴

Neanche nei momenti di maggiore tragicità, infatti, l'essere umano si priva totalmente di riconoscibilità. Della costellazione caotica dei discorsi di *Trenitalia* resta infatti la rappresentazione di passeggeri mossi da un autentico desiderio di incontro, di contatto, di comunità, di genealogia. Ancora una volta è l'epigrafe e dunque anche il senso di collegamento con autori della tradizione composta soprattutto da una «polifonia di grandi voci femminili (da Emily Dickinson ad Adrienne Rich, da Amelia Rosselli ad Antonella

⁴² RENATA MORRESI, *Colleverde*, in *Bagnanti*, cit., p. 43.

⁴³ RENATA MORRESI, *Addormentata sul divano davanti alla tele*, in *Bagnanti*, cit., p. 57.

⁴⁴ RENATA MORRESI, *Trenitalia*, in *Bagnanti*, cit., pp. 66.

Anedda)»,⁴⁵ a recare il senso dell'intera operazione. Esplicita infatti l'autrice facendo sue le parole di Virginia Woolf a cui rimandava anche l'immagine del fiume in chiusura di *Cuore comune*: «Non credo che siamo esseri separati, soli».⁴⁶

⁴⁵ MASSIMO GEZZI, *quarta di copertina*, in *Cuore comune*, cit.

⁴⁶ ELEONORA TAMBURRINI, *Presente profondo*, cit.

5.3 Massimo Gezzi

5.3.1 Sradicamento e a priori percettivi

Tra le voci marchigiane che hanno esordito nel XXI secolo, Massimo Gezzi può dirsi, dal punto di vista teorico, il principale erede intellettuale della generazione precedente. Attraverso pubblicazioni saggistiche e una poesia ad alta caratura filosofica, l'autore ha infatti cercato di indagare le forme di residenzialità nell'epoca contemporanea mettendole in relazione alle risposte del passato.

Alla base della sua scrittura si avverte innanzitutto il bisogno di rinegoziare il rapporto tra l'io lirico e spazio locale e poi, più in generale, tra l'uomo e la realtà fisica in cui si muove. La riflessione di Gezzi nasce quindi dalla difficile individuazione di un senso di appartenenza geografica capace di essere fedele alla dislocazione che caratterizza le vite contemporanee e arriva a toccare lucrezianamente il problema della percezione empirica del mondo esterno.

Nato nel 1978 a Sant'Elpidio a Mare e residente in Svizzera da quasi un decennio, la sua prima pubblicazione risale al 2004 con *Il mare a destra*.

A cominciare dal testo che apre la raccolta viene chiarito il bisogno di dare per assodato lo sradicamento da ogni realtà locale accettando l'idea che non sia più possibile sperimentare forme di residenzialità in termini heideggeriani o, guardando al caso più specifico delle Marche, scatagliniani.

«Il miracolo è che il cielo
non scivola di un dito, che il mare
non trabocca nella conca
su cui pende – 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».¹

¹ MASSIMO GEZZI, *Il miracolo è che il cielo*, in *Il mare a destra*, Borgomanero, Atelier, 2004, p. 5.

Evidente risulta l'assonanza con gli assunti di Adorno, al quale Gezzi sembra ispirarsi anche per quel che riguarda l'adozione di un pensiero nomade, in perenne partenza, radicato nel «tempo di un'eclisse», consapevole che «abitare non è più praticamente possibile»² e che «fa parte della morale non sentirsi mai a casa propria».³ Del tutto inutile risulta quindi «difendere un perimetro di spazio, / di esistenze, appartenersi nel rito / del risveglio sotto un unico / tetto che sembra casa e non lo è».⁴

La mancanza di una territorialità che funga da struttura stabile all'esistere trova un correlativo retorico nell'uso di forti *enjambements* che tagliano l'unità sintattica attivando però, d'altra parte, una continuità unificante tra i singoli versi che si rivela a sua volta estremamente coerente con la risposta del poeta al disorientamento. Se da un lato i testi delle raccolte di Gezzi rendono atto di un forte senso di solitudine e frammentazione, dall'altra insistono infatti sulla necessità opposta di ripensarsi come insieme coeso. Porre l'accento sull'importanza della relazione tra le parti, umanamente e poeticamente, è quindi in questo caso il primo fondamento da cui la poesia acquisisce senso.

Per mettere a fuoco tale aspetto è utile osservare la funzione dell'io lirico. Sin dal suo esordio questo rinuncia ad ogni centralità confondendosi in una seconda persona plurale che lo porta a coincidere con i suoi interlocutori. Si tratta di un aspetto che tra una raccolta e l'altra viene progressivamente sviluppato, aprendosi nel tempo ad una crescente coralità che porterà infine, nella lirica d'apertura de *Il numero dei vivi*, all'adozione della seconda persona singolare. Il “tu” a cui qui la scrittura si rivolge suggerisce innanzitutto un'esortazione del poeta a se stesso in cui viene rivendicato il bisogno di difendere le proprie verità, siano esse giuste o sbagliate: smetti di cancellare e scrivi, si dice Gezzi riecheggiando il fortiniano «nulla è sicuro ma scrivi».⁵ Così ha luogo una presa di posizione anche sociale tale per cui l'io sceglie di assumere una postura attiva facendo della propria parziale verità un'occasione di incontro con l'altro da sé e della scrittura il mezzo privilegiato di questo agire.

La necessità di postulare la propria piccolezza assieme all'esigenza di iniziare a contare

² THEODOR W. ADORNO, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Torino, Einaudi, 1979, p. 34.

³ Ivi, p. 35.

⁴ MASSIMO GEZZI, *Discorso ai nuovi vicini*, in *Il numero dei vivi*, Roma, Donzelli, 2015, p. 74.

⁵ FRANCO FORTINI, *Traducendo Brecht*, in FRANCO FORTINI, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2014, p. 238.

oltre lo zero («non sottrarre allo zero, aggiungi uno»⁶) pone quindi l'io lirico in un atteggiamento presente, attivo, ma al tempo stesso dimesso, alieno da ogni autorità o privilegio. Il fine, come dichiarato dall'autore, è infatti la costruzione di una «lirica diseroicizzata»⁷ volta a rappresentare la realtà senza elevazioni teoriche, privando lo sguardo di ogni finzionalità e restaurando anche la parola poetica nella sua dimensione lirica più tradizionale.

Se si sceglie la poesia dell'esperienza personale, capace di interpellare sulla scena un lettore e persino di interpellarlo, bisogna non dimenticarsi di dire la verità, rappresentarsi per quello che si è: un io come tutti gli altri, con nessun privilegio ontologico e nessuna centralità cosmica, un io mortale e provvisorio, destinato a sparire nel nulla.⁸

Le pagine delle raccolte di Gezzi cercano così di attraversare e problematizzare l'esperienza personale di uomo qualsiasi, immerso nella sua immanenza e vicino tanto al lettore contemporaneo quanto più in generale ad ogni uomo nel suo senso di sublime inadeguatezza dinanzi alla natura.

La coincidenza di io lirico, autore e lettore all'interno dello stesso "tu" produce «un ordito nudamente esistenziale»⁹ all'interno del quale la condizione dell'uno e quella dei tutti si incontrano nell'essenzialità. Come ha notato Matteo Fantuzzi:

Gezzi è a suo modo l'esempio di come ci si possa ritrovare in una scrittura e in un sentire proprio a tutti, si riesca ad utilizzare il libro poetico come uno specchio nel quale rivedere se stessi, e se questo pare banale fuori dai confini italiani ora si può dire come una grande riconquista, come qualcosa che per troppo tempo non si è fatto e che ha allontanato tante persone dalla poesia facendone traballare la possibilità "antropologica".¹⁰

In questa riduzione del vivere ai suoi minimi termini e ai suoi più stringenti dati di quotidianità emerge l'altra faccia della medaglia della frammentazione disorientante che consiste in una leopardiana solidarietà umana, tale per cui, come nel caso di Socci, si assiste

⁶ MASSIMO GEZZI, «E poi? Pareti, porte chiuse, fumi che si disperdono», in *Il numero dei vivi*, cit., p. 13.

⁷ MASSIMO GEZZI, *Per un'apologia della lirica*, «L'Ulisse», n. 11, dic 2008, p. 29.

⁸ *ibidem*

⁹ MASSIMO RAFFAELI, *Massimo Gezzi fotografa il nostro stato di perfetta solitudine sociale*, «Il Manifesto», 19 aprile 2015.

¹⁰ MATTEO FANTUZZI, *Fare poesia nell'epoca dei troll. Quattro poeti italiani*, «Mosaici», St. Andrews University, dicembre 2012: <<http://www.mosaici.org.uk/?items=fare-poesia-nellepoca-dei-troll-quattro-poeti-italiani-emergenti>>

un avvicinamento dettato da un comune dolore. Ecco ad esempio l'esortazione alle foglie contro la furia del vento in *Il numero dei vivi*, in uno dei passaggi in cui la scrittura si dilata in prosa lirica, “stringendo insieme” le sue parti: «Difendetevi, infoltite. Se il vento vi sferza, stringetevi assieme: quando l'una si sbilancia, l'altra la sosterrà»¹¹.

Nonostante la creazione di una lingua “comunicabile” e priva di ogni oscurità che il poeta sceglie di utilizzare per rendere più accessibile la sua parola,¹² dai dialoghi dell'io con la corralità di presenze umane e naturali circostanti emerge la constatazione di un vuoto inesprimibile confinato dal gesto di un abbraccio «impotente e colpevole».¹³ La stessa questione era già presente nella terza sezione della prima raccolta *Il mare a destra*, intitolata *Inferno in quattro soliloqui*, che a partire dalla citazione dallo *Zibaldone* di Leopardi rappresentava la solitudine dell'uomo calato in uno scenario di infernale incomunicabilità:

«Inferno perché
la nostra morte è già avvenuta, ci guardiamo
nel fermo immagine definitivo
ai tavoli di cucina a benedirci
le inquietudini, il bisogno di contatti
e di calore, di parole che speriamo
sotto il cumulo nascondano
un bagliore di vero, se ancora
esistiamo».¹⁴

Il riferimento ad un «fermo immagine» e dunque alla mediazione di un supporto tecnologico, così come l'atto di “guardarsi” attraverso di esso, enfatizzano la reciproca distanza. In un primo momento la disillusione pare farsi accecante e ridurre l'io ad un'immagine vuota, al riflesso di sé stesso, imbellettato e portato «a passeggio / placidamente nel buio del bosco».¹⁵ La compensazione è ancora una volta ottenuta attraverso l'ausilio della forma metrica che, proprio qui dove la solitudine sembra raggiungere i suoi picchi più alti, risponde con una fitta rete di corrispondenze tra le parti. I quattro soliloqui si compongono in un unico dialogo garantito dall'anafora circolare («Inferno perché / la nostra morte è già avvenuta, ci guardiamo»¹⁶; «Inferno perché / il

¹¹ MASSIMO GEZZI, *Sette raccomandazioni alle foglie cadenti*, in *Il numero dei vivi*, cit., p. 27.

¹² CLAUDIA CROCCO, *Campioni # 12. Massimo Gezzi*, «Doppiozero», 2 ottobre 2015: <<http://www.doppiozero.com/materiali/campioni/campioni-12-massimo-gezzi>>

¹³ MASSIMO GEZZI, *Due abbracci (II)*, in *Il numero dei vivi*, cit., p. 18.

¹⁴ MASSIMO GEZZI, *Uno*, in *Il mare a destra*, cit., p. 31.

¹⁵ MASSIMO GEZZI, *Quattro*, in *Il mare a destra*, cit. p. 32.

¹⁶ MASSIMO GEZZI, *Uno*, in *Il mare a destra*, cit. p. 31.

dialogo non viene, non ricordo»¹⁷; «Inferno perché / neppure le grida dei venditori»¹⁸; «Inferno perché / da qualche tempo mi sveglio e mi ricordo»¹⁹) e dalla ricorrenza di sensazioni fisiche esperite («la carne / non brucia, la pelle si distende»²⁰; «lo guardo / allo specchio, lo lavo, lo aggiusto»²¹; «affaticare la vista»²²).

Parallelamente alla rappresentazione di un paesaggio umano sradicato e solitario emerge però anche il desiderio di non accontentarsi di una constatazione nichilistica dei fatti cercando di far leva sulla possibilità di un loro rovesciamento. La base di questo rovesciamento è in primo luogo empirica, dettata dalla possibilità di trovare un minimo comune multiplo che leghi le diversità e definisca il senso dell'esperienza nello *stupor mundi*, e quindi, materialisticamente, nella consapevolezza che non esiste nessun “miracolo” oltre la realtà stessa.²³ È proprio di fronte ad essa, infatti, che l'io lirico si trova costretto a ricominciare il suo percorso ogni volta da capo a partire dai gesti più elementari.

All'arrivo bisogna
riprendere il bagaglio.
Scendere un gradino è ricordarsi dello spazio:
svegliarsi all'improvviso in una camera
d'albergo oscurata a metà
dagli avvolgibili abbassati.²⁴

Analogamente a ciò che si è visto anche nel caso della Morresi, la rappresentazione dei mezzi di trasporto, così come delle camere d'albergo e di vari altri “non-luoghi”, supera la denuncia di un'insignificanza cercando invece l'adozione di punti di vista stranianti. Lo stesso trattamento interessa anche l'ambito della tecnologia a cui, come nel caso di *Fotogramma*, è delegato il compito affiancare l'umano senza necessariamente alienarlo:

Ecco, guarda bene: in questo fermo immagine
di anteprima che si inceppa nel lettore, guarda bene
le sue labbra incurvate, gli occhi che lampeggiano
da dietro la veletta, il seno generoso, le lunghe unghie nere.

¹⁷ MASSIMO GEZZI, *Due*, in *Il mare a destra*, cit. p. 31.

¹⁸ MASSIMO GEZZI, *Tre*, in *Il mare a destra*, cit. p. 32.

¹⁹ MASSIMO GEZZI, *Quattro*, cit. p. 32.

²⁰ MASSIMO GEZZI, *Due*, cit. p. 31.

²¹ MASSIMO GEZZI, *Tre*, cit. p. 32.

²² MASSIMO GEZZI, *Quattro*, cit. p. 32.

²³ ALESSANDRO CARRERA, *Massimo Gezzi, Il mare a destra*, «Gradiva. International Journal of Italian Poetry», n. 29, 2006, pp. 153-155.

²⁴ MASSIMO GEZZI, *Il punto di svolta riposa* in *Il mare a destra*, cit., p. 11.

[...]
Ora manda avanti a 30x, a 3 milioni: osservali
rimettere le dita parallele, fare figli,
poggiare la schiena piegata per stanchezza.
Nessuno tratterrà quelle parole,
né la morra di movenze ibernate in se stesse:
la bandiera dei loro corpi senza vento
cadrà a piombo, e di tutta un'esistenza
resterà questo tre, questo calice
di dita a mezz'aria che lascia trapelare
la pioggia che batte ai vetri dell'abbaino,
i solchi delle linee allacciate di nascosto
al fotogramma successivo.²⁵

Alla tecnologia è quindi attribuito il ruolo della memoria, ma anche la capacità di concentrare lo sguardo in dettagli che sfuggirebbero al fluire dei momenti, bloccandoli nell'innaturalità salvifica di un «fermo immagine».

Più avanti, in *Raggio laser*, la strumentazione atta alla misurazione delle distanze spaziali viene poi chiamata in causa per mettere in discussione il concetto di distanza e la differenza percepita dall'uomo tra il piano biologico e quello simbolico («Ignoro se il fascio / si sia posato sul cristallino, / rimbalzando sul soffice / materasso dei tuoi occhi, / oppure se ha scavato, penetrato, / dragato le cervella fino al dentro / ricurvo della scatola del cranio. / Dove il puntino acceso avrà impattato / ti carezzo con dolcezza, con un bacio perdono / il tuo limite biologico»²⁶).

La smaterializzazione dello spazio del quotidiano, in particolare di quello della scrittura, è infine confermata dalla presenza ne *Il numero dei vivi* di due testi «di tema e ossessione analoghi»,²⁷ scritti in occasione di competizioni poetiche: la prima per la *facebook poetry*, la gara di improvvisazione su facebook indetta ogni anno in occasione del *Festival La punta della lingua*; la seconda per il *Premio Centonaverde Poesia*.²⁸ Le nuove componenti digitali partecipano quindi alla costruzione dello spazio postmoderno agendo attivamente sulle forme dell'abitare, del percepire, del concepire e dunque tanto sul rapporto tra scrittura e natura, quanto su quello, più in generale, tra uomo e natura.

La pioggia non serve alla città:
un velo appena più spesso dell'aria

²⁵ MASSIMO GEZZI, *Fotogramma* in *L'attimo dopo*, cit., p. 23.

²⁶ MASSIMO GEZZI, *Raggio laser* in *L'attimo dopo*, cit., p. 43.

²⁷ MASSIMO GEZZI, *Note*, in *Il numero dei vivi*, cit., p. 86.

²⁸ Cfr. MASSIMO GEZZI, *Due variazioni su un'ossessione*, in *Il numero dei vivi*, cit., pp. 55-56.

capace di appannare gli abitacoli
e di ingolfare gli incroci, imparagonabile
al fumo rarefatto che si leva
da una forra bagnata, ai primi raggi dell'alba.
La pioggia non serve:
il cemento non assorbe e le antenne
non succhiano l'acqua dalle gronde
(ma il tamburo di gocce sull'asfalto:
chi potrebbe immaginare quella musica, senza?)²⁹

L'emblema del nuovo che queste rappresentano viene infine messo in relazione alle verità del passato tra cui la residenzialità. Il radicamento nello spazio natale si indebolisce rimanendo nei modi di un a priori percettivo. I luoghi che non devono essere dimenticati, ossia gli spazi rispetto ai quali il poeta sperimenta un maggior attaccamento, acquisiscono una funzione di modello, di *imprinting* che condiziona lo sguardo su tutti gli altri luoghi. Esemplari, in tal senso, sono le rappresentazioni di spostamenti in Italia in cui il poeta utilizza per città come Bologna o Milano una costruzione metaforica di matrice marina: nell'una il poeta-Ulisse ricorda l'incanto del tempo trascorso nel capoluogo una sera d'estate,³⁰ nell'altro è la città ad essere rappresentata nelle vesti di una ciurma sempre indaffarata e in partenza.³¹ Questo fenomeno, la cui esplicitazione può essere trovata solo nell'ultima raccolta («il profilo che si scorge / in un qualsiasi orizzonte condiziona / le forme del pensiero»³²), viene maturato dal poeta nel corso del tempo ed è possibile trovarne traccia soprattutto nell'utilizzo dei toponimi. Ne *Il mare a destra* la gran parte di questi rimanda al contesto marchigiano, ne *L'attimo dopo* il senso di delocalizzazione acquisisce maggiore forza e lo scenario diviene mobile, cittadino e europeo, ne *Il numero dei vivi*, infine, inizia ad essere presente con significativa frequenza Lugano e il paesaggio Ticino. Ma sia nel secondo che nel terzo caso, centrale rimane il tipo di sguardo rivolto allo spazio natale.

Londra si stringeva
in Sant'Elpidio a Mare.³³

²⁹ MASSIMO GEZZI, *Il seme del tiglio* in *L'attimo dopo*, cit., pp. 26-27 o anche *La pioggia non serve*, in *L'attimo dopo*, cit., p. 74.

³⁰ MASSIMO GEZZI, *Piazza Carducci, una sera d'estate*, in *Il mare a destra*, cit., p. 15.

³¹ MASSIMO GEZZI, «Un mattino di Milano con luci», in *Il mare a destra*, cit., p. 16.

³² MASSIMO GEZZI, *Un altro profilo*, in *Il numero dei vivi*, cit., p. 79.

³³ MASSIMO GEZZI, *Non era una città la cornice* in *Il mare a destra*, cit., p. 21.

Londra è una qualunque meta europea visitata dal poeta, San'Elpidio a Mare è invece la sua città natale. Lo stringersi dell'una nell'altra, riecheggiando l'*aliquid* scatagliniano, introduce un passaggio cruciale: l'idea dello spazio natale che accompagna il poeta nei suoi successivi spostamenti nel mondo. Il paesaggio di Sant'Elpidio a Mare diventa il termine di paragone a cui tutto viene ricondotto. Pur non esaurendo in tal modo il senso ontologico della residenzialità osservata nelle generazioni precedenti, Sant'Elpidio a Mare, così come ogni altro spazio della contemporaneità, anche laddove appaia non-caratterizzato, tecnologico ed eterotopico, rimane quindi un fondamentale orizzonte di riferimento dell'io.

5.3.2 La percezione tra luci ed ombre

Nell'accostarsi ai meccanismi di rappresentazione di Gezzi bisogna tenere conto di una apparente discrepanza: c'è un materialismo di fondo a partire dal quale si intende dar senso all'esistere, ma c'è anche la consapevolezza della relatività intrinseca ad ogni gesto di significazione. All'interno di questo iato va a collocarsi l'atto di scrittura poetica in cui viene riprodotta la stessa tensione tra realismo e allegoria.

Il punto di partenza è dunque la realtà empirica rispetto alla quale Gezzi mette in atto una scrittura *en plein air* ad alta caratura descrittiva. Esempio è il caso di *Sei minuti del 18 ottobre 2011*, composta in presa diretta raffigurando ciò che capita nel corso di un tempo definito: «l'aria era fresca, le sagome / precise. I vuoti dopo i pieni: / le colline, le prime alpi».³⁴ Nel tentativo di vedere la realtà circostante col massimo grado di oggettività e chiarezza il poeta ricorre spesso alla sinestesia aumentando la capienza della sensorialità: il buio appare come una «verticale del silenzio»³⁵ o poi il silenzio stesso come impossibile negazione della cosalità: «Smettila di credere che il silenzio / significhi nulla. Riscrivi questa lista: / ronzii dal frigorifero, automobili che vanno / acufeni nelle orecchie, ambulanze, / il tuo respiro».³⁶

Già *Il mare a destra* che dava il titolo alla prima raccolta svelava del resto un approccio fortemente descrittivo riferendosi al paesaggio che si vede dal treno lasciando le Marche in direzione Nord. Le prime pagine della raccolta ne rendono conto rappresentando le immagini osservate dal finestrino di un mezzo di trasporto al di là del quale appaiono le colline, il mare e soprattutto la luce che si posa sulla materia trasformandone l'essenza. L'osservazione della realtà circostante è poi anche il tema dominante de *L'attimo dopo* e de *Il numero dei vivi*, all'interno della quale altissima è la ricorrenza di colori (presenti con circa quaranta ricorrenze), elementi ambientali di tipo paesaggistico come mare, montagne e colline (circa trenta). Ma la maggiore presenza deve essere attribuita alla coppia oppositiva buio-luce che conta circa quarantacinque ricorrenze, equivalenti al numero complessivo di testi nella raccolta.

La centralità della diade oppositiva buio-luce è data dal fatto che questa riproduce la contraddittorietà della percezione laddove in presenza dell'uno o dell'altra cambia

³⁴ MASSIMO GEZZI, *Sei minuti del 18 ottobre 2011 (III)*, in *Il numero dei vivi*, cit., p. 25.

³⁵ MASSIMO GEZZI, *Quattro strati sotto piazza Matteotti*, in *Il numero dei vivi*, cit., p. 21.

³⁶ MASSIMO GEZZI, *Cinque finestre*, in *Il numero dei vivi*, cit., p. 22.

l'interpretazione che viene data della realtà. Ancor più che la perdita di specificità rispetto all'inanimato e la difficoltà dell'uomo di essere riconosciuto, l'esito più relativistico di questa confusione empirica sembra aver luogo nel momento in cui l'impossibilità di percepire univocamente lo spazio circostante arriva a negarne completamente il senso («a stanotte quando l'aria sarà piena / inutilmente di profumi»³⁷; «il castello / portentoso era di carte, non d'oro [...] da allora tutti i giorni custodiamo / con amore il nostro comune / cimitero di abbagli»³⁸).

Lo spazio non è il solo a subire questa trasformazione ma sono gli uomini stessi, nella semioscurità, ad apparire come «sagome di cose»³⁹. Il problema è dunque intrinseco alla percezione («Non capivo dove fosse il confine tra me e il mio corpo»⁴⁰). Anche laddove questa riesca ad affermarsi nella sua validità conoscitiva, infatti, risente della pena dell'effimero, del non poter durare oltre l'attimo in cui avviene e di non poter dunque estendersi oltre la dimensione evenemenziale. Non trascurabile è a questo proposito la ricorrenza di utilizzo del verbo “estinguere”. La distanza dalla donna amata ne “estingue” la memoria producendo ombre e incertezze anche sulle situazioni apparentemente più familiari:

Non so se la tua voce sia già estinta,
fra i muri intricati che il nostro
consueto labirinto di giorni
cuce intorno: so solo che mi resta
come un suono familiare, l'identico
rumore del portone di casa aperto
dopo mesi passati lontano.
Ma il tempo ormai si è rappreso
in una sfera, lacerata da crepe
più lunghe di noi, e non è
la trama dei tuoi capelli quel rivolo
di ombre: è l'ombra
della mia mano che la distanza
ha reso enorme.⁴¹

Oltre al problema della percezione, sono anche il caso o l'imprevedibilità umana a rendere le leggi della fisica non del tutto affidabili, come dimostra la poesia *Tra noccioli di albicocca*

³⁷ MASSIMO GEZZI, «A stanotte, quando rimarranno», in *Il mare a destra*, cit., p. 13.

³⁸ MASSIMO GEZZI, «...poi ci accorgemmo», in *Il mare a destra*, cit., p. 35.

³⁹ MASSIMO GEZZI, «C'è troppa notte quando», in *Il mare a destra*, cit., p. 9.

⁴⁰ MASSIMO GEZZI, *Corpi*, in *Il numero dei vivi*, cit., p. 44.

⁴¹ MASSIMO GEZZI, «Non so se la tua voce sia già estinta», in *Il mare a destra*, cit., p. 42.

lanciati dalla collina in cui ogni nocciolo segue una diversa traiettoria. Allo stesso modo, infatti, anche l'intera numerazione su cui si costruisce la struttura de *Il numero dei vivi* si dimostra inefficace a definirne coerentemente un senso d'insieme.

Ma la fisica, con a monte la matematica, altro non è che un linguaggio. Pertanto il giudizio su di questa arriva ben presto ad interessare anche la parola nel suo rapporto con le cose. Ogni linguaggio pare essere inadeguato a restituire una rappresentazione della complessità del mondo («Nessuna di queste parole vi rappresenterà»⁴²).

Il limite del linguaggio viene reso tangibile attraverso la costruzione di coppie di enunciati simmetrici tra loro in aperta contraddizione⁴³ («c'erano tutte le risposte, non ce ne sarebbero state mai⁴⁴»; «tutto tieni tu»/«tutto continua a cedere»⁴⁵; «indimenticabile»/«dimenticato»⁴⁶). Necessario diviene, piuttosto, «aprire una falla / nella logica delle cose [...] La parola è speranza ed è sbagliata».⁴⁷

Significativa è allora l'inversione di senso che interessa il rapporto tra la luce e il buio, laddove non è più nella prima e dunque nella possibilità di vedere che ha luogo il processo di costruzione del significato, ma nel suo contrario: «Ricomincia a tracciare i perimetri, spegni le luci».⁴⁸

[...] Ecco, è già sottile
lo spazio che ha percorso, ha lo spessore
di un sonno breve, lo stesso torpore
che annulla le distanze e a chi si sveglia
fa chiedere se è sveglio, o se la luce
che gli appare negli occhi è solo un sogno.⁴⁹

Il nucleo centrale della scrittura di Gezzi può quindi essere ricondotto alla dualità tra visibile e invisibile. Ne consegue il tentativo di sciogliere dialetticamente questa opposizione all'interno di un *unicum* esistenziale il cui comune denominatore è l'uomo. La presenza del “mare a destra” svela infatti la natura di uno spostamento in atto, ma anche, e soprattutto, il punto di osservazione dal quale l'io poetico si rivolge alla realtà. Il processo

⁴² MASSIMO GEZZI, *Sette raccomandazioni alle foglie cadenti*, in *Il numero dei vivi*, cit., p. 28.

⁴³ FEDERICO FRANCUCCI, *Massimo Gezzi, Il numero dei vivi*, «Semicerchio - Rivista di poesia comparata», 27 settembre 2015: <http://semicerchio.bytenet.it/articolo.asp?id=854>

⁴⁴ MASSIMO GEZZI, *Due abbracci (I)*, in *Il numero dei vivi*, cit., p. 18.

⁴⁵ MASSIMO GEZZI, *Due abbracci (II)*, in *Il numero dei vivi*, cit., p. 18.

⁴⁶ MASSIMO GEZZI, *Otto fotografie su una bacheca (VIII)*, in *Il numero dei vivi*, cit., p. 31.

⁴⁷ MASSIMO GEZZI, *Dieci piani in via ****, in *Il numero dei vivi*, cit., p. 34.

⁴⁸ MASSIMO GEZZI, *Cinque finestre*, in *Il numero dei vivi*, cit., p. 24.

⁴⁹ MASSIMO GEZZI, «Accetta questo niente, amami persino per il male», in *Il numero dei vivi*, cit., p. 54.

di rappresentazione parte quindi dall'assunzione di questo punto di vista osservativo ponendo l'uomo a misura di tutte le cose.

Ho incontrato e scordato molti uomini
e donne negli anni, ne ho visto maturare
i figli e i tumori, a volte la stanchezza contenuta
nei piccoli particolari apparentemente
privi di interesse, come un capo
vecchissimo dai colori troppo accesi,
o un sedile anteriore troppo ingombro
per essere almeno per ipotesi abitato
da qualcuno. Verranno a questa spiaggia
uomini e bambini: rideranno nella luce,
senza che un no a tutto questo possa essere
un no per davvero: i cadaveri dei granchi
per metà sono già vento, invisibili e reali
come l'amore, i cromosomi.⁵⁰

L'arte è chiamata a cogliere l'essenza dell'umano anche nei suoi aspetti impercettibili: qui inizia il suo senso e la sua capacità di superare il livello meramente linguistico, o matematico, di presa sulla realtà. Se ne *Il mare a destra* tale domanda si profila solo nella filigrana dei discorsi, prevalentemente interessati a sondare le forme della percezione, ne *L'attimo dopo* la questione diviene nodale.

Allora il nostro dovere di uomini liberi
è contare le finestre illuminate
nel buio.⁵¹

Al buio, ancora un volta, viene opposta la ricerca di luci, rievocando il Calvino che intende «cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio».⁵² Il magistero calviniano sarà poi ripreso anche più avanti, attraverso l'immagine cartografica: «Calvino scriveva / che la sfida al labirinto è un lavoro / da cartografi – io mi trovo qui: / è tutto quel che vedo».⁵³ L'obiettivo consiste allora nell'aprire una prospettiva di riscatto individuale e mutamento sociale attraverso la scrittura. La poesia *Mattoni* costituisce un'esplicita dichiarazione di poetica in tal senso. Alla forma strofica (ma non metrica) del sonetto il poeta sceglie di aggiungere un verso sciolto conclusivo in cui

⁵⁰ MASSIMO GEZZI, *L'amore, i cromosomi*, in *L'attimo dopo*, cit., pp. 24-25.

⁵¹ MASSIMO GEZZI, *Ultimo trasloco* in *L'attimo dopo*, cit., p. 88.

⁵² ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 2006, p. 164.

⁵³ MASSIMO GEZZI, *Marco Polo, 32 anni dopo* in *L'attimo dopo*, cit., p. 44.

viene condensato ed esplicitato l'intero senso dell'operazione: «io con la poesia vorrei fare mattoni». ⁵⁴ Che cosa intenda per “mattoni” il poeta lo fa intuire poco più avanti, ponendo se stesso nel ruolo di lettore/osservatore davanti alla Madonna di Senigallia di Piero della Francesca in cui il bozzettismo paesaggistico è superato in direzione di un “avverare” .

Il raggio di luce che centra
il muro bianco alle spalle della Vergine
e lo accende, e tu riesci a decifrarne il contorno,
i pulviscoli vorticanti cantati da Lucrezio.
E l'abbraccio della pietra, il tepore
che qualcuno sentirebbe da solo
se si voltasse e la sfiorasse,
quella macchia di sole.
Dev'essere stata salmastra,
quell'aria così accesa, così
magistralmente rubata da Piero
per il suo tema sacro: oltre la persiana, là fuori,
intuisci una marina abbagliata dalla luce,
la stessa di adesso, di questo cielo terso
e vontoso di gennaio, con i palafrenieri
che accudiscono i cavalli, il cuoio delle scarpe
che acciottola sul porfido, e lui (non qui: in una stanza
a mezza luce) che vede quel raggio e capisce
che quello soltanto dice il vero del mondo,
e in punta di pennello non lo ignora,
lo avvera. ⁵⁵

⁵⁴ MASSIMO GEZZI, *Mattoni*, in *L'attimo dopo*, cit., p. 46.

⁵⁵ MASSIMO GEZZI, *Osservando la Madonna di Senigallia*, in *L'attimo dopo*, cit., p. 77.

5.3.3 Il recupero dell'affetto

Fino ad ora si è visto come lo spazio abbia la capacità di conservare nella sua solidità stratificata le tracce del passato e, parallelamente, di “estingerle”. Si è visto, inoltre, come la percezione empirica non sia sempre affidabile e come l'esistenza sia caratterizzata da un continuo spostamento che rende impossibile acquisire dei punti di riferimento stabili. Il maggior livello di residenzialità osservato ha quindi interessato il fenomeno dell'*imprinting* percettivo che il luogo natale attiva nei confronti del suo osservatore. In esso però non si esaurisce il senso dell'attaccamento affettivo che può essere creato, a posteriori, solo da un gesto consapevole del soggetto: ossia da un'operazione legata alla volontà e alla memoria. Quella stessa memoria che può salvare dall'oblio le tracce del passato che la terra cancella e aprire nella materialità di per sé insignificante la possibilità di «residenze non territoriali».⁵⁶

Ad attestare l'evoluzione della poetica di Gezzi in questa direzione è innanzitutto la rappresentazione del tema del viaggio. Sin dalle sue prime apparizioni questo si definisce non come un evento eccezionale e sporadico ma come metafora di un'esistenza che voglia esser vissuta intensamente. Se infatti inizialmente l'idea produceva un senso di destabilizzazione, dalla seconda raccolta assume i caratteri di più ferma consapevolezza. *L'attimo dopo*, di cinque anni successiva a *Il mare a destra*, porta alle estreme conseguenze la riflessione sul legame tra paesaggio e immaginario assodando la delocalizzazione. Accettato nel suo esito definitivo di condizione esistenziale, lo spostamento viene innanzitutto privato di una sua componente fondamentale, ossia la necessità seguire una meta. La ragione del viaggio diventa lo stesso imparare a viaggiare:

Certe direzioni sono modi
improvvisati di restare in equilibrio,
gesti istintivi comandati da un niente.
Per questo le traiettorie precise
sono cose da aeroplani, da stormi in migrazione
che capiscono il vento. Gli uomini onesti
non dicono *io vado*: cantano pianissimo
se una strada li porta, se una curva spalanca
un mare abbagliante.⁵⁷

Nel rievocare il movimento di un poeta *flâneur*, Gezzi sperimenta una forma resistenza alla

⁵⁶ MASSIMO GEZZI, *Ipotesi per una casa*, in *Il numero dei vivi*, cit., p. 64.

⁵⁷ MASSIMO GEZZI, *Direzioni*, in *L'attimo dopo*, cit., p. 35.

logica arrivista e produttivista che sta alla base della mobilità contemporanea. Gli uomini «onesti», scrive invece, sono quelli capaci meravigliarsi alla visione dell'inaspettato e di opporsi all'inseguimento di un «niente». Sono quelli, cioè, che tentano di lessicalizzare il movimento della vita con consapevolezza della precarietà e della vulnerabilità ad esso intrinseca.

Il testo introduttivo della raccolta *L'Attimo dopo* si apre proprio all'insegna di questa condizione di precarietà territoriale, mostrandone la presenza anche nei processi naturali. L'arrivo inaspettato di un terremoto pone l'uomo davanti alla scelta di cosa salvare dall'oblio. Significativamente, il poeta opta proprio per l'esperienza territoriale, il ricordo dei luoghi e di quello che ne è il valore non tanto estetico quanto prettamente affettivo, legato all'esperienza del soggetto:

Non c'è più lavoro, ci dicevano
sorridente, non ci sono più affetti
capaci di farci amare queste sedie, queste mura,
il silenzio che ci ascolta parlare solo quando
percepisci il tempo scorrere, o ricordi qualcuno.
Bisognava replicare,
fare in fretta le valigie stipandoci
i lampi della piattaforma, il profilo della colline,
la camera a tre muri attraversata dai rintocchi,
la città sconfinata e le stanze di neve.⁵⁸

All'interno di questi spazi fisici inscindibilmente legati al loro carattere affettivo, Gezzi recupera così anche la dimensione temporale, intesa a sua volta non come valore trascendente ma come effetto dell'agire umano: «il tempo / sono occhi e mani che si stringono, / voci di lontano che dicono / un saluto, il duplice flusso / del sangue del corpo».⁵⁹

La memoria, dunque, acquisisce un fondamentale ruolo produttore di senso sia nei confronti del tempo che dello spazio. La lirica *Sul molo di Civitanova*, sin dal titolo dichiaratamente connessa alla terra marchigiana dell'infanzia, fornisce un esempio evidente di come l'attaccamento del poeta ai suoi luoghi sia connesso ai ricordi ad essi legati:

[...] questa estremità
non smette di insegnarci a guardare

⁵⁸ MASSIMO GEZZI, *Poi ci fu una scossa repentina*, in *L'attimo dopo*, cit., p. 7.

⁵⁹ MASSIMO GEZZI, *perché nel sottinteso*, in *L'attimo dopo*, cit., p. 11.

sempre meglio: un giorno la maretta
 intorbida le acque, il giorno dopo
 riesci a indovinare il cormorano
 mentre caccia e si appuntisce,
 sfrecciando sotto il pelo.
 Non è mai finita, penso mentre guardo
 i tuoi capelli rovistati dal grecale:
 finché non muore tutto
 c'è speranza di risolverlo il dilemma
 che mette il segno uguale tra vita
 e non vita, in quest'angolo di porto occidentale
 che ogni volta è se stesso ma insieme
 è anche altrove, e per caso non coincide
 con il luogo dove gli uomini vendono
 tutto per fame, e i bambini si divertono
 a scavare le macerie – ci è dato questo spazio,
 questo minimo orizzonte
 di cose quotidiane: il lavoro,
 la visita agli amici che diventano
 più seri e fanno figli, la fede
 nel frenetico farsi delle foglie
 appena apparse – non credere in noi
 sarebbe il crimine maggiore,
 mi dico mentre godo il primo sole
 sugli occhi: come perdonarsi
 dell'altro è il rovello
 che il rauco saluto del mare non calma.⁶⁰

L'esperienza del passato permane nel tempo presente mettendo «il segno uguale tra vita e non vita», tra la realtà in atto e quella in potenza o in memoria; così come in «quest'angolo di porto occidentale / che ogni volta è se stesso ma insieme / è anche altrove». Il luogo conservato nel ricordo è soggetto a sua volta ad una continua trasformazione che interessa sia la sua realtà fisica, sia il mutamento dello sguardo che il poeta rivolge ad esso alla luce delle nuove esperienze fatte. Ciò che dello spazio invece rimane come punto fermo e speranza di un futuro conciliante è l'assoluto che rappresenta nell'immaginario del poeta.

Ancor più esplicita in tal senso è *La memoria di una terra* quale garanzia di persistenza oltre l'evanescenza della vita umana. Nella «durata della terra» il poeta riconosce la sua eredità e in essa può porre il suo lascito che, ancora una volta, con un restringimento di campo si cala sempre più nel particolare fino a confluire nell'ambito degli affetti, nella «macchina del nonno»:

⁶⁰ MASSIMO GEZZI, *Sul molo di Civitanova*, in *L'attimo dopo*, cit., pp. 14-15.

Questa terra è pesante di memoria:
dai palazzi della costa si contano
i chiari profili dei colli, verso ovest,
e gli anni che scorrono non cambiano
paesaggio, la retina rimane affaticata
dalla luce o dal mezzo cono d'ombra
osservati da sempre – cambiano a stagione
le voci degli uccelli; ad anni le luci
che rischiarano la conca semibuia
tra la casa e il lungomare, corridoio
di nevi balcaniche e di albe.

C'è saggezza in questa
durata della terra, nella muta decisione
delle cose che restano. Persino nel peso
che invecchia i lineamenti, c'è saggezza:
passano gli uomini, si arrendono allo spazio,
e nel farlo si convincono
che il passare è il loro unico motivo
per essere al mondo. È incredibile che tutto
ci sopravviverà: la terra lavorata
perderà ogni sembianza e sarà
ancora macchina, come l'auto del nonno,
rimasta all'aperto, nel fari nascondeva
due nidi di vespe, e i convolvoli
arrivati dall'oro le intrecciavano
le ruote alla radura,
la reclamavano per loro.⁶¹

All'insegna di un'assodata sfuggevolezza dell'esistere, allora, la morale laica di Gezzi impone come unico “comandamento” quello di prestare attenzione, di «non perdere di vista nulla». ⁶² In tal modo lo spazio a cui si aggancia il radicamento smette di essere considerato uno spazio fisico definito, dotato di limiti e confini, ma si apre ad una dimensione prettamente mentale e sociale, connessa all'attenzione, e dunque all'immaginario, di chi lo osserva.

Qualsiasi forma di affezione o allegorizzazione nei suoi confronti viene prodotta da un gesto di significazione da parte del poeta: l'assoluto, non potendo appartenere alle cose stesse di per sé contraddittorie e relative, diventa tale a posteriori uscendo dalla sfera del narcisismo autoreferenziale in direzione di un ritrovato, in quanto necessario, senso di comunità.

Tutte inutili, quelle voci?

⁶¹ MASSIMO GEZZI, *La memoria di una terra*, in *L'attimo dopo*, cit., pp. 16-17.

⁶² MASSIMO GEZZI, *Comandamento*, in *L'attimo dopo*, cit., p. 20.

Inutili come te, che scrivi per nessuno, o come le dita
di tua figlia che si allungano nel buio?

Non hai torto, non hai ragione.
Le foglie che il vento getta a terra qualcuno
le conserva. Qualcun altro le ritrova
dopo anni, e le colora.

Difendi questa luce, se sei un nulla
come tutti. Difendi questo nulla
che non smette di essere. Smetti tu di tirare
righe scure, di cancellare. Tocca il tavolo, la carta.
Impara un'altra volta a far di conto:
non sottrarre allo zero, aggiungi uno.⁶³

⁶³ MASSIMO GEZZI, *«E poi? Pareti, porte chiuse, fumi che si disperdono»*, cit., p. 13.

5.4 Franca Mancinelli

5.4.1 L'io e l'Altro

Franca Mancinelli, nata a Fano nel 1981, ha esordito nel 2007 con la raccolta *Mala Kruna*. Il titolo dell'opera riporta un'espressione intercettata dall'autrice durante un viaggio in Croazia che letteralmente significa “piccola corona di spine”. Da questa scelta iniziale possono essere tratti i due elementi centrali inerenti la sua poesia: il primo è il bisogno di trovare espressione figurale ad una condizione di dolore; il secondo è l'utilizzo della parola non solo per quello che è il suo significato direttamente accessibile in senso comunicativo ma anche per la sua più oscura forza evocativa, oracolare.

In posizione proemiale l'autrice inserisce un testo che riporta le circostanze aneddotiche da cui è nata la raccolta e al tempo stesso ne traccia alcune linee fondamentali:

all'orizzonte un mare diverso
fermava il sangue sotto le unghie;
madre nera nell'isola
ti venne a fianco e ti disse del vento,
un cattivo tempo che non faceva
partire le barche;
poi fissò un punto sul muro
lunga la strada iniziava una festa

mala kruna, disse
piccola corona di spine.¹

I nuclei tematici che definiscono il testo sono tre: il paesaggio marino (mare, isola, vento, barche), la dimensione corporea (sangue, unghie) e la voce materna che si configura come polo di riferimento necessario sia a dar senso alla presenza del corpo nello spazio, sia a definire la natura dei rapporti relazionali fondamentali. Nel distico finale in cui la donna prende la parola sta infatti il punto di massima tensione della poesia, la rappresentazione del momento in cui nasce l'ispirazione poetica e la scrittura viene caricata di significato allegorico. La donna si avvicina infatti alla poetessa dicendole “mala kruna” e trasmettendole così l'eredità della parola e di una direzione esistenziale. Quest'ultima si

¹ FRANCA MANCINELLI, «*all'orizzonte un mare diverso*», in FRANCA MANCINELLI, *Mala Kruna*, San Cesario di Lecce, Manni, 2007, p. 7.

caratterizza all'insegna di un dolore privato, dimesso, coincidente con la postura di un io che, pur costituendo nel suo percorso di crescita il filo conduttore dell'intero lavoro, rinuncia programmaticamente ad imporsi sulla scena. Coerentemente può essere anche osservato come questa prima poesia, così come ogni altra della raccolta, oltre ad essere priva di un titolo dichiarativo viene aperta con una lettera minuscola.

Al desiderio di intimità e raccoglimento si associa però un opposto bisogno di struttura, il rispetto di forme strofiche e metriche ben definite che scandiscono i ruoli nel discorso. Come nel caso appena visto, ad esempio, il distico finale è generalmente atto a condensare il momento di maggiore tensione allegorica del testo mentre i versi iniziali a tracciarne la collocazione descrittiva.² La scelta metrica, inoltre, tende a cadere a vantaggio del verso libero strutturato attorno alle forme dell'endecasillabo o del settenario o dell'ottonario. Il rispetto della regolarità del verso non è però un elemento costante; si assiste piuttosto ad un continuo girare attorno alla struttura senza mai farla propria in modo elettivo. Il fatto che da un punto di vista metrico la struttura tradizionale venga costeggiata, tenuta presente per evitare eccessivi sbandamenti, trova una conferma anche nell'utilizzo di una figuratività in cui i concetti di soglia e di confine vengono intesi come argini dell'esperienza individuale («andiamo fraterni accarezzando / il torace dei cancelli»³).

A collegare i versi tra loro, infine, non è la rima ma una fitta rete di assonanze e consonanze che, assieme agli *enjambements*, confermano la necessità relazionale che costituisce il nucleo di ricerca della scrittura. Anche in questo caso, infatti, la presenza di figure esterne che significhino le situazioni rappresentate permettendo all'io lirico di trovare una collocazione in esse non interessa soltanto l'aspetto tematico del lavoro, ma anche la sua veste formale e la sua interazione con la tradizione letteraria:

Credo che la poesia per mantenersi in vita abbia bisogno di sentirsi parte di una comunità, di rimescolarsi nei gesti quotidiani, di impastarsi in questa antica e nuova materia della nostra lingua, oggi più che mai bisognosa di essere nutrita, non lasciata morire.⁴

Il dialogo con alcune voci poetiche di riferimento, come già visto per Socci, Morresi e

² MANUEL COHEN, *Note in margine alle poesie di Franca Mancinelli*, «graphie», XI, n. 46, 2009, p. 72.

³ FRANCA MANCINELLI, «con un fianco immerso nella siepe», in FRANCA MANCINELLI, *Pasta Madre*, Torino, Nino Arago, 2013, p. 20.

⁴ FRANCA MANCINELLI, *Intervista alla poetessa Franca Mancinelli*, a cura di Grazia Calanna, «L'estroverso», a. VII, n. 3, agosto-ottobre 2013, <<http://www.lestroverso.it/intervista-alla-poetessa-franca-mancinelli/>>

Gezzi, costituisce un polo fondamentale della scrittura della Mancinelli. Si tratta di un attaccamento che non viene mai esplicitato nei toni di un'ostentazione, ma piuttosto, coerentemente col resto, viene vissuto come nutrimento privato, introflesso («il libro sul torace / è il mio terzo polmone»⁵). Dal frammento dell'Ulisse dantesco che apre la raccolta, al rapporto con lo spazio naturale d'assonanza volponiana e pavesiana, alla scelta di una parola oscura affine a quella di Milo De Angelis, alla creaturalità tipica di una certa tradizione femminile, tali riferimenti costituiscono ancora una volta delle sponde a cui la poetessa si affianca, o da cui viene affiancata, per meglio comprendersi e definirsi.

Sebbene il dolore intimo esperito dall'io attraverso gli anni assorba tematicamente la gran parte dei testi della raccolta, è quindi fondamentale tenere presente come non si tratti mai di una condizione di tipo solipsistico. Alla sua base è sempre possibile cogliere un profondo bisogno di relazione. Si tratta di un bisogno imprescindibile e al tempo stesso di un vuoto impossibile da colmare all'interno del quale trova il suo spazio la poesia («vorrei con le parole aprirti / questa vita come una mano / che sul tavolo capovolta / aspetta di essere riempita / stretta alla tua»⁶).

Nel superamento dell'individualità in direzione relazionale, la poesia di Renata Morresi e quella di Franca Mancinelli possono essere considerate complementari: mentre la Morresi mette in atto un'immersione nel contesto liquido della società contemporanea esplorando la rete dei rapporti interpersonali in una prospettiva sociale, la Mancinelli costruisce dei percorsi di crescita introspettiva, stabilendo la necessità dell'incontro con l'altro per la costruzione del sé. In questo secondo caso il valore della relazionalità non deve quindi essere inteso tanto nella sua valenza comunitaria, quanto piuttosto in una chiave esistenziale, inerente alla sfera dei legami tra io e mondo come dato ontologico.

Altri elementi ricorrenti in tal senso possono essere rintracciati nella “disputa pronominale”⁷ tra l'io e una seconda persona ambivalentemente singolare e plurale. Come osservato da Massimo Raffaelli si tratta di un «“tu” che non è un “tu” novecentesco, non un nominativo, ma piuttosto un “te” accusativo”, vale a dire lo spazio proiettivo del senso: il luogo in cui, liberandosi, si arrende per un attimo a se stessa la poesia».⁸ Nel corso delle sezioni questo interlocutore rimane infatti costantemente presente, mutando il suo statuto e

⁵ FRANCA MANCINELLI, *«leggo stesa, il libro sul torace»*, in *Mala Kruna*, cit., p. 50.

⁶ FRANCA MANCINELLI, *«vorrei con le parole aprirti»*, in *Mala Kruna*, cit., p. 39.

⁷ MANUEL COHEN, *Note in margine*, cit., p. 72.

⁸ MASSIMO RAFFAELLI, *Dopo il viaggio*, «Poesia», n. 273, a. XXV, lug-ago 2012, p. 73.

vestendo prima i panni genitoriali, poi quelli di una persona amata e infine dell'alterità nel suo senso più generale: «l'uomo, in questa folla di “uguali” si apre a un “cum” molto più vasto, a un io sempre più “correttamente” minimo, che è significante nel momento del confronto e della compassione con “l'altro”, chiunque esso sia, compresa la morte».⁹

A questo elemento, si associa inoltre la ricorrente presenza del tema dello specchio che più che produttore di eterotopia viene utilizzato in funzione relazionale mettendo in evidenza l'impossibilità di una rifrazione totale. A partire da questo stesso elemento di specularità può inoltre essere letto, da un punto di vista formale, il massiccio uso che l'autrice fa della similitudine. La figura permette all'io di definirsi attraverso l'assimilazione a ciò che è altro da sé: «come in un giorno di lavoro», «come farebbe una gatta con il figlio», «come fiammiferi» o «come un foglio». Se l'essere si riconduce all' “essere come”, è però altrettanto vero che il suo senso non può esaurirsi in esso.¹⁰ Il meccanismo della similitudine, come pure quello dello specchio, rivelano infatti l'impossibilità costitutiva di una fusione con l'altro, ed è in questa mancanza che ha sede la lacerazione dell'uomo, la “piccola corona di spine” che ne condanna la sorte.

Tale consapevolezza diventerà definitiva nella raccolta successiva, *Pasta madre*, in cui la possibilità della specularità viene ridimensionata («presto tutto si verserà / non avrò specchi»¹¹) e l'uso delle similitudini diminuisce. Aumentano invece quelle che Gualtiero De Santi aveva già individuato come delle «correlazioni visionarie [...] tali da trascinare in uno spazio più profondo e più esteso di quanto non racconti una vicenda individuale».¹²

Significativamente, però, nel passaggio dall'una all'altra opera ha luogo un mutamento per quel che riguarda l'io lirico. Se nel primo testo questo poteva essere univocamente ricondotto ad una voce individuale attraverso un percorso di crescita, in *Pasta madre* aumenta la sua portata. Ad esso si accosta l'utilizzo della prima persona plurale non tanto come sostituzione della singolare, quanto come sua amplificazione. La condizione di un soggetto si proietta su quella di ogni soggetto, svelando così la precarietà costitutiva di ogni esistenza.

⁹ ANNALISA DE GREGORIO, *Il cucchiaino della poesia. Appunti su “Pasta madre” di Franca Mancinelli*, «Poesia2punto0», 3 settembre 2012: <<http://www.poesia2punto0.com/2012/09/03/il-cucchiaino-della-poesia-appunti-su-pasta-madredi-franca-mancinelli/>>

¹⁰ *ibidem*

¹¹ FRANCA MANCINELLI, «quanto tempo contieni», in *Pasta madre*, cit., p. 61.

¹² Cfr. GUALTIERO DE SANTI, *La poesia siccome grumo di ferite*, in *La generazione entrante. Poeti nati negli anni Ottanta*, a cura di Matteo Fantuzzi, Roma, Ladolfi, 2011.

5.4.2 Tempo storico e tempo biografico

Le pagine di *Mala Kruna* ripercorrono e accompagnano il percorso di formazione dell'autrice nei modi di un diario lirico.¹³ Le quattro sezioni che costituiscono la raccolta corrispondono a quattro momenti della vita. Al loro interno il numero dei testi non è costante ma diminuisce allontanandosi dal presente come sottoposto al filtro della memoria («quando il filmino allenta / tornano al fianco solo nei pranzi»¹⁴; «quanta rena scesa sullo sguardo, / anni che perdono parole»¹⁵).

Oltre la giostra rimanda agli anni della prima infanzia, al tempo dei giochi e al primo contatto tra l'io lirico e il mondo. Sono «anni di gioia»¹⁶ il cui paesaggio esistenziale prende forma nell'intreccio di elementi aneddotici, ricordi del passato caratterizzati da presenze, o assenze, di persone care. Non a caso l'unico testo contenente un titolo è *Certezza*, in cui viene rappresentata la certezza di una presenza umana che “veglia” e “custodisce”, cauta, «nell'abbraccio che è il vestito / macchiato di ogni giorno».¹⁷

Il mare nelle tempie rappresenta invece il periodo dell'adolescenza, in cui iniziano a definirsi i confini tra il sé e l'altro da sé ed emerge una maggiore consapevolezza del proprio corpo («quando m'alzai sapevo / cosa accade ad una donna»¹⁸).

un filo di luce da vetro a porta
teso a farmi parlare dentro l'ago d'amore
all'inizio del corpo.¹⁹

La scoperta amorosa definisce il nucleo tematico di questa seconda sezione. L'io lirico sembra qui indugiare nella possibilità di un incontro pieno con l'altro («poi il mento sulla tua spalla, le orecchie / una sull'altra, i nasi opposti»²⁰; «ti siedo di fronte / a radici aperte»²¹). Ciò è vero sia per quel che riguarda la dimensione interpersonale, sia per il rapporto col contesto circostante e in particolare con la natura: se non è il naturale ad

¹³ Cfr. GIOVANNA ROSADINI, *Nuovi poeti italiani 6*, Torino, Einaudi, 2012, p. XV.

¹⁴ FRANCA MANCINELLI, «quando il filmino allenta», in *Mala Kruna*, cit., p. 17.

¹⁵ FRANCA MANCINELLI, «quanta rena scesa sullo sguardo», in *Mala Kruna*, cit., p. 11.

¹⁶ FRANCA MANCINELLI, «quando il filmino allenta», cit., p. 17.

¹⁷ FRANCA MANCINELLI, *Certezza*, in *Mala Kruna*, cit., p. 18.

¹⁸ FRANCA MANCINELLI, «costruzioni subito crollavano», in *Mala Kruna*, cit., p. 22.

¹⁹ FRANCA MANCINELLI, «un filo di luce da vetro a porta», in *Mala Kruna*, cit., p. 21.

²⁰ FRANCA MANCINELLI, «prima che parole siano cera calda», in *Mala Kruna*, cit., p. 24.

²¹ FRANCA MANCINELLI, «hai baciato il mio osso sporgente», in *Mala Kruna*, cit., p. 25.

antropomorfizzarsi, è l'umano a naturalizzarsi. La reciprocità tra il sé e l'altro da sé è quindi spinta fino al punto di produrre l'evaporazione di ogni senso di confine a vantaggio di una comunione totale col mondo.

nella notte un estuario le tue braccia
sono rami di quercia
setaccio senza fondo
sasso chiaro che precipita
un granulo di terra che si scioglie

sono sempre stata qui
all'inizio della vita
guardando queste cose
muoversi nei tuoi occhi.²²

Non si tratta, però, di una condizione destinata a durare. Il testo che chiude la sezione apre infatti allo squarcio di una frattura («al grido che ha rotto ora le acque, / appesa la pelle a un ramo cattura / il vento»²³). La seconda parte della raccolta si conclude con un invito al lettore a diventare partecipe di questa lacerazione, affidando come sempre al distico conclusivo la massima concentrazione del significato: «nel treno del mio sangue / *salite*»²⁴)

Nel treno del mio sangue è anche il titolo della sezione che segue, in cui la vicenda biografica inizia ad entrare nella sua fase più matura. La trasformazione del verso conclusivo nel titolo della raccolta lascia intendere una transizione continuativa ma non per questo meno traumatica. Il nesso strutturale che ne lega le parti trasmette infatti il senso dell'impossibilità dell'una senza l'altra: la frattura è un destino inevitabile. L'immagine del treno separa quindi l'io lirico dal luogo natale e dal tu a cui si rivolge, proiettando il discorso nello spazio della solitudine. La parola si contrae in misura ancora più epigrammatica e la tessitura semantica dei testi restituisce un immediato senso di lacerazione («precipitando», «inghiotte», «macerie», «ramo rotto», «piaga», «ferita», «mi scucio e frano», «sono seduta in briciole»²⁵, «rottami»²⁶):

t'ha fatto il nero più buio degli occhi
il posto che è la casa vuota di me

²² FRANCA MANCINELLI, «*nella notte un estuario le tue braccia*», in *Mala Kruna*, cit., p. 28.

²³ FRANCA MANCINELLI, «*e la ragazza arco*», in *Mala Kruna*, cit., p. 30.

²⁴ *ibidem*

²⁵ FRANCA MANCINELLI, «*sono seduta in briciole*», in *Mala Kruna*, cit., p. 44.

²⁶ *ibidem*

l'unghia che ritorna e spacca
 la carne. Da piccole macerie
 d'anno in anno t'ho raccolto
 ed ora che potrei
 stringermi all'incubo che ho gridato
 chiudo le arterie e torno
 monca alla vita.²⁷

La sezione non si esaurisce, però, nel dolore di questo mutamento. Nella sua seconda parte cerca una sintesi riaprendosi all'altro alla luce della nuova consapevole distanza («fors'è annodato alle sue dita / questo gomito che srotola e svanisce»²⁸; «saremo due camicie / appese l'una dentro l'altra / per una stagione intera»²⁹). Il tempo della rappresentazione indugia spesso sul condizionale, sostituendo l'aneddoticità trascorsa del passato con degli slanci immaginativi nella possibilità («spingimi l'altalena: / un giro intero ai pali / e come da catapulta / il vento»³⁰; «vorrei con le parole aprirti / questa vita come una mano»³¹; «se oggi avessimo la febbre insieme / staremmo come due cucchiari riposti / asciutti nel cassetto [...] o resteremmo nudi come chiodi / dimenticati in mezzo alla parete»³²).

Un rudere la casa, infine, chiude la raccolta ricollocandola in un tempo presente, quello della scrittura, in cui sin dal titolo della sezione appare evidente l'impossibilità di ritrovare la pacificazione infantile, tanto meno nell'identificazione con uno spazio come quello della casa. La nuova collocazione viene trovata, piuttosto, nel viaggio, nel moto ciclico di continue trasformazioni («e la diresti pronta per il viaggio / la ragazza che ha lasciato / o forse perso / le valigie ad una sosta»³³). La figura del viaggio, già incontrata anche nel lavoro di Soggi e di Gezzi, permette qui all'autrice di trovare una rappresentazione concreta di quel processo di separazione e fuga che ne ha caratterizzato le pagine fino a questo momento. Il *topos*, reso poi aspetto intrinseco in *Pasta madre*, non è tanto relativo alla delocalizzazione e allo sradicamento dell'esistere contemporaneo, quanto piuttosto riguarda l'impossibilità del ritorno del tempo passato.³⁴ Come già suggerito dal frammento dell'Ulisse dantesco in apertura, il senso di estraneità alla propria casa diviene gesto costitutivo del percorso di formazione. Si tratta quindi del viaggio dell'uomo nelle stagioni

²⁷ FRANCA MANCINELLI, «t'ha fatto il nero più buio degli occhi», in *Mala Kruna*, cit., p. 34.

²⁸ FRANCA MANCINELLI, «mentre mi scucio e frano», in *Mala Kruna*, cit., p. 38.

²⁹ FRANCA MANCINELLI, «correi con le parole aprirti», cit., p. 39.

³⁰ FRANCA MANCINELLI, «deccato il cuore d'osso», in *Mala Kruna*, cit., p. 37.

³¹ FRANCA MANCINELLI, «vorrei con le parole aprirti», cit., p. 39.

³² FRANCA MANCINELLI, «se oggi avessimo la febbre insieme», in *Mala Kruna*, cit., p. 41.

³³ FRANCA MANCINELLI, «e la diresti pronta per il viaggio», in *Mala Kruna*, cit., p. 51.

³⁴ MARCO FERRI, *Mala kruna, l'inizio del viaggio*, «Scirocco», n. 22, apr-giu 2008.

del suo tempo, prima ancora che nello spazio.

Ogni tanto si esce di prigione
con gli occhi cresciuti come capelli
scampati al taglio della primavera.
Ed ogni passo è una stazione,
come la marea sale nel buio.³⁵

Le figure rappresentate non sono più soltanto quelle dell'io lirico e del tu a cui si rivolge, ma si aprono ad una gamma di presenze più ampia che contempla innanzitutto la possibilità di un figlio e con esso l'iscrizione dell'esperienza individuale all'interno di un ciclo esistenziale condiviso («l'obitorio è un lago calmo: le barche / ovali come il seme di una donna, / la carne dove dorme sempre un figlio»³⁶).

L'associazione tra la vita e la morte risponde tematicamente all'alternarsi di vuoti e di pieni, luce e buio, spazi aperti e spazi chiusi («da una casa vuota con la chiglia / vedo gli istanti che sembrano fermi , / uomini andare incontro al mare / aperto, i cieli flessi / [...] fino a che il buio e la provincia / disseminano ognuno in un suo luogo»³⁷). Non si tratta, però, di accostamenti di tipo antinomico. Al contrario, anche in questo caso la contraddizione viene iscritta nel generale equilibrio dell'esistenza, rappresentata come una sua parte costitutivamente necessaria. L'importanza del tema dell'equilibrio è confermata dallo sviluppo che avrà poi nella raccolta successiva, acquisendo uno spazio sempre maggiore quale fondamento dell'esperienza comune e ragione di comunanza solidale («e tu dalla mattina presto / in piedi sulla sedia / a cercare l'angolatura esatta / il punto in cui restiamo appesi»³⁸; «Uno spillo / ci regga le pupille, ci fissi / a una parete»³⁹).

Questo panorama lascia spazio, inoltre, ad una più ampia rete di personaggi coinvolgendo sconosciuti osservati nella quotidianità, amici che partono o che si trasformano, dediche dei testi rivolte a persone care. La rete relazionale s'infittisce, dunque, indebolendo la comunione dell'io lirico col contesto. La raccolta si chiude nel senso di un profondo smarrimento in cui l'io acquisisce la consapevolezza del mutamento necessario delle cose ma fatica a decidere quale postura assumere davanti ad esse.

³⁵ FRANCA MANCINELLI, «ogni tanto si esce di prigione», in *Mala Kruna*, cit., p. 49.

³⁶ FRANCA MANCINELLI, «il passo sui binari del suicida», in *Mala Kruna*, cit., p. 52.

³⁷ FRANCA MANCINELLI, «un solo viaggio eterno, questa luce», in *Mala Kruna*, cit., p. 53.

³⁸ FRANCA MANCINELLI, «sono tornati nomadi i quadri», in *Pasta madre*, cit., p. 16.

³⁹ FRANCA MANCINELLI, «un'esca guidi dentro», in *Pasta madre*, cit., p. 32.

Guardo il buio con queste
 corde che si muovono, e ascolto
 la nave luminosa che si ferma.
 Prenoto e annuncio ancora il mio partire:
 oltre la grata della porta il vuoto
 s'alza come una torre; e un altro
 vicino a me è ancorato
 e si sbriciola in passi sulla strada. E io non so
 se salgano o scendano le corde
 da questo pianerottolo, ma vedo:
 l'immagine di me che si spazienta
 entrare con i piedi su una terra
 morbida e pestata molte volte.⁴⁰

In *Pasta madre* la sospensione del tempo in una perenne mutazione diventa infine un elemento assodato. Ogni consequenzialità viene meno a vantaggio di un presente-assente che più che un tempo storico appare come un tempo di sospensione («qualcosa in noi respira / soltanto nel trasloco»⁴¹; «per te avrò aghi sempreverdi / e sboccerò ogni inverno per bruciarmi»⁴²). La ciclicità che ne definisce la direzione è quella stessa che caratterizza la natura e che viene tracciata con i toni dell'unica possibile salvezza. La presenza del verbo “tornare” supera, infatti, per ricorrenze, quella del verbo “essere”. Solo alcuni esempi: «tornare calda radice»⁴³; «torni a respirare»⁴⁴; «torneranno a tracciare le strade»⁴⁵; «l'azzurro torna / a coprire la terra»⁴⁶; «torniamo contro questa/ luce che non si apre»⁴⁷; «torno a quello che sono»⁴⁸; «torno a immergermi nel corpo»⁴⁹). Il gesto di avanzamento e ritorno è però estromesso dal controllo dell'uomo a cui è preclusa ogni possibilità di azione attiva non casuale:

penzola a vuoto a un lato del letto
 i piedi bruciati;
 il pavimento trattiene il suo volto
 in vene di marmo. La luce si allarga
 come una macchia. Qualcuno
 urtando ha versato un altro giorno.

⁴⁰ FRANCA MANCINELLI, «guardo il buio con queste», in *Mala Krana*, cit., p. 62.

⁴¹ FRANCA MANCINELLI, «nemmeno una linea nominabile», in *Pasta madre*, cit., p. 41.

⁴² FRANCA MANCINELLI, «darò semplici baci di sutura», in *Pasta madre*, cit., p. 51.

⁴³ FRANCA MANCINELLI, «dasci la pelle sul lenzuolo», in *Pasta madre*, cit., p. 8.

⁴⁴ FRANCA MANCINELLI, «un colpo di fucile», in *Pasta madre*, cit., p. 9.

⁴⁵ FRANCA MANCINELLI, «penzola a vuoto a un lato del letto», in *Pasta madre*, cit., p. 38.

⁴⁶ FRANCA MANCINELLI, «padre e madre caduti», in *Pasta madre*, cit., p. 10.

⁴⁷ FRANCA MANCINELLI, «con la costanza degli insetti», in *Pasta madre*, cit., p. 40.

⁴⁸ FRANCA MANCINELLI, «ho smesso di reggere i muri», in *Pasta madre*, cit., p. 45.

⁴⁹ FRANCA MANCINELLI, «torno a immergermi nel corpo», in *Pasta madre*, cit., p. 70.

Torneranno a tracciarsi le strade
alle scarpe che vanno
confermando i confini
di cose tra cose.⁵⁰

⁵⁰ FRANCA MANCINELLI, «penzola a vuoto a un lato del letto», in *Pasta madre*, cit., p. 38.

5.4.3 Lo spazio relativo

Se il tempo è un tempo biografico e ciclicamente antropologico ma mai un tempo assoluto, analoghe considerazioni possono essere fatte per quel che riguarda la rappresentazione dello spazio. Massimo Raffaelli ha descritto quello della Mancinelli come un segno che approda «alla pagina con un giro di frase lieve e tuttavia disposto nella terza dimensione».⁵¹ Un segno, cioè che nella lievità del gesto sposta la rappresentazione in uno spazio altro che non deve essere considerato come un'astrazione nel concetto ma piuttosto come un'esplosione della vicenda individuale al di fuori di essa.⁵²

Collocare l'io all'interno della natura, elevando quest'ultima a principale rete relazionale di riferimento, è il primo passo compiuto dall'autrice in tal senso. Già in *Mala Kruna*, come si è visto, il campo figurale di riferimento era dato da presenze paesaggistiche con le quali l'io istituisce una simbiosi. In *Pasta madre* il fenomeno è ulteriormente accentuato attraverso la focalizzazione sul tema della trasformazione come elemento comune a tutte le forme viventi. Non si tratta di una trasformazione necessariamente ciclica né progressiva, ma piuttosto di un continuo mutamento adirezionale di fronte alla quale l'io è costretto a mettere in atto un adattamento resiliente. Il titolo stesso della raccolta, *Pasta madre*, suggerisce l'idea di un processo di lavorazione aperto e, ancora una volta, in attesa di una mano esterna che ne sancisca il compimento.

La figura della metamorfosi è dunque una delle più ricorrenti nel testo, rispetto alla quale i corpi nei loro troppo rigidi «contorni di umani» costituiscono l'unico limite:

Quanti animali migrano in noi
passandoci il cuore, sostando
nella piega dell'anca, tra i rami
delle costole, quanti
vorrebbero non essere noi,
non restare impigliati tra i nostri
contorni di umani.⁵³

Come ha notato anche Milo De Angelis nella postfazione alla raccolta, sono molto numerose le presenze naturali a cui l'io poetico cerca di accostarsi ricorrendo alle

⁵¹ MASSIMO RAFFAELLI, *Dopo il viaggio*, cit., p. 73.

⁵² GUALTIERO DE SANTI, *La poesia siccome grumo di ferite*, cit.

⁵³ FRANCA MANCINELLI, «cucchiaio nel sonno, il corpo», cit., p. 7.

similitudini («lasci la pelle sul lenzuolo / come una biscia al cambio di stagione»⁵⁴; «ridono anche senza figli / selvatici come alberi che danno / frutti agli uccelli»⁵⁵). Ne deriva una scrittura al tempo stesso razionale e percettiva che, sancita la difficoltà di relazione interpersonale, instaura con la natura un legame psichico e sensorio («dovrai seppellirti / tornare calda radice»;⁵⁶ «gli alberi / si piegano su un fianco / perdono la voce in ogni foglia»⁵⁷). Il soggetto in questo caso non consiste nella realtà sociale e spaziale contemporanea nelle sue trasformazioni, quanto piuttosto nell'esperienza del soggetto nel suo processo di crescita e costruzione di uno spazio. Anche la stessa rappresentazione del cambiamento, quindi, non è subita ma piuttosto ricercata nel senso d'insieme di cui gli spazi si fanno realtà presente nell'intimo - come quella temporale – piena di un significato soggettivo e allegorico.

Padre e madre caduti
 frutti che non potevano
 marcirmi attaccati
 mentre nudo imparavo
 a reggere il cielo
 come un uccello sul dorso, lasciando
 campi e case affondare.
 L'azzurro torna
 a coprire la terra. Trattengo
 nel becco il ricordo,
 il seme che sono stati.⁵⁸

L'io conferma quindi la sua centralità aprendosi in una dimensione traspirante. Si fa elemento radicale di frontiera teso verso un'elasticità che non significhi frattura («e non saremo più calchi di gesso, / usciremo dai volti»⁵⁹, «quella che sono è una finestra»⁶⁰). Non a caso un accostamento presente è quello della natura dell'io con «la forma dell'acqua».⁶¹

La figura dell'acqua, già incontrata come elemento cardine della poesia di Renata Morresi, viene assunta anche qui per la composizione liquida, adattabile ai contesti, che la definisce.

Il riferimento in questo caso non riguarda però tanto lo spazio sociale quanto soprattutto

⁵⁴ FRANCA MANCINELLI, «lascio la pelle sul lenzuolo», in *Pasta madre*, cit., p. 8.

⁵⁵ FRANCA MANCINELLI, «ridono anche senza figli», cit., p. 28.

⁵⁶ FRANCA MANCINELLI, «lascio la pelle sul lenzuolo», cit., p. 8.

⁵⁷ FRANCA MANCINELLI, «un colpo di fucile», in *Pasta madre*, cit., p. 9.

⁵⁸ FRANCA MANCINELLI, «padre e madre caduti», in *Pasta madre*, cit., p. 10.

⁵⁹ FRANCA MANCINELLI, «e non saremo più calchi di gesso», in *Pasta madre*, cit., p. 32.

⁶⁰ FRANCA MANCINELLI, «quella che sono è una finestra», in *Pasta madre*, cit., p. 11.

⁶¹ ALESSANDRO MOSCÈ, *Mala Krana: un viaggio d'amore reale e ideale*, «La clessidra», XV, n. 1, 2009, pp. 101-102.

l'intimità dell'io, il suo processo di crescita e di resilienza attraverso i momenti del vivere.

La sostituzione dell'impossibile specularità del rapporto con l'altro con una disponibilità plastica di accoglienza ad esso, costituisce dunque l'esito definitivo del percorso di costruzione dell'io lirico («cucchiaino nel sonno, il corpo / raccoglie la notte»⁶²). Tracce di questo approdo potevano essere già individuate in *Mala Kruna* nella lirica autoritratto «e la ragazza arco / appoggia un piede in aria e congiunge / costellazioni di non generati / al grido che ha ora rotto le acque». ⁶³ In questa apertura, però, non è solo l'io a trovare una sua dimensione ma anche lo spazio circostante, all'interno del quale la contraddizione viene sanata a vantaggio di una postura liminale, aperta, tesa sul confine. In *Pasta madre*, allora, «sbiadiscono i perimetri»⁶⁴ e il campo semantico si apre a figure spaziali di transizione e come siepi, cancelli, treni, porte, dogane, insenature, ponti.

Come ha notato Norma Stranucci, inoltre, ad essi si associa la massiccia presenza della diade oppositiva buio-luce,⁶⁵ già incontrata come elemento centrale della poetica di Massimo Gezzi. Qui però le due dimensioni non vengono restituite nella loro inconciliabilità ma sovvertite nel significato: il buio non è solo assenza di luce («non posso / dare la guancia al buio»⁶⁶; «t'ha fatto il nero più buio degli occhi»⁶⁷; «il rullo di granelli destinati al buio»⁶⁸, ma anche dimensione positiva, spazio di riflessione e raccoglimento («nella notte un estuario tra le tue braccia»⁶⁹; «a notte camminavo tra le zolle»⁷⁰). Da *Mala Kruna* a *Pasta madre* muta infatti l'orizzonte della percezione, spostando il baricentro dall'esterno della relazione alla chiusura introspettiva nell'intimo come prioritaria condizione di ogni relazionalità.⁷¹ Il passaggio si addensa attorno allo spazio domestico, alla luce subentra la penombra, al senso di interezza il residuale e la struttura della raccolta è scandita da pagine bianche, privando anche le sezioni di ogni perentorietà. Il senso progressivo di raccoglimento intorno all'io riguarda inoltre anche le presenze oggettuali che a loro volta si rimodellano in relazione all'umano, da cui tutto parte. La parola stessa, infine, tra una raccolta e l'altra è interessata da un restringimento, da un

⁶² FRANCA MANCINELLI, «cucchiaino nel sonno, il corpo», in *Pasta madre*, cit., p. 7.

⁶³ FRANCA MANCINELLI, «e la ragazza arco», in *Mala Kruna*, cit., p. 30.

⁶⁴ FRANCA MANCINELLI, «sbiadiscono i perimetri. Da qui», in *Pasta madre*, cit., p. 54.

⁶⁵ NORMA STRAMUCCI, *Mala kruna: osservazioni sul buio e sulla luce*, «La Gru», n. 9, aprile 2008.

⁶⁶ FRANCA MANCINELLI, «smetto di piangere solo», in *Mala Kruna*, cit., p. 14.

⁶⁷ FRANCA MANCINELLI, «t'ha fatto il nero più buio degli occhi», in *Mala Kruna*, cit., p. 34.

⁶⁸ FRANCA MANCINELLI, «precipitando il mondo», in *Mala Kruna*, cit., p. 33.

⁶⁹ FRANCA MANCINELLI, «nella notte un estuario le tue braccia», in *Mala Kruna*, cit., p. 28.

⁷⁰ FRANCA MANCINELLI, «precipitando il mondo», cit., p. 33.

⁷¹ MASSIMO RAFFAELI, *Dopo il viaggio*, cit., p. 73.

estremo asciugamento.

Le frequenti ellissi esprimono la scelta della sottrazione come metodo, la ricerca di una dimensione elementare che rintracci i contorni dell'esistere a partire da un primordiale gesto di rispecchiamento e comparazione. Da questo gesto di riduzione all'essenziale, e solo da questo, può infatti essere avviato il processo di ricostruzione dell'io e dello spazio in cui si muove. Con le parole di Stefano Guglielmin si potrebbe allora parlare di una Mancinelli-Peneolpe intenta ad una "scrittura tessitura" volta a trovare un senso tanto alla pagina quanto all'esistenza a partire dai suoi singoli fili.⁷²

L'operazione risulta assai affine a quella in cui, seppure con espedienti poetici del tutto diversi, convergono anche le ricerche di Massimo Gezzi e Renata Morresi, per i quali la parola viene eletta a strumento di scandaglio sulle nuove modalità dell'esistenza. Sebbene nel caso della Mancinelli non si intraveda nessuna considerazione di natura sociologica sul mutamento, la postura adottata sembra coincidere: l'io, rinunciando ad ogni privilegio ontologico, mette a nudo le proprie debolezze, si svela per quello che è, ossia parte della natura. La presenza di uno spazio fisico naturale circostante resta infatti confermata quale limitazione necessaria, cornice di appartenenza e proiezione dell'io («abbiamo già cresciuto molti semi / la notte guardando / le vene illuminate della valle»⁷³).

ho smesso di reggere i muri
donandomi ai crolli
ricomincio, abbreviata
torno a quello che sono:
una lucertola che si divide
a metà in questo chiaro di saliva
cloro e seme, abbandona ognuno
la sua scorza con la morte.⁷⁴

⁷² STEFANO GUGLIELMIN, *Mala krana ovvero come recintare l'abisso*, «Tratti», n. 86, a. XXVII, febbraio 2011, pp. 100-102.

⁷³ FRANCA MANCINELLI, «*tidono anche senza figli*», cit., p. 28.

⁷⁴ FRANCA MANCINELLI, «*ho smesso di reggere i muri*», in *Pasta madre*, cit., p. 45.

BIBLIOGRAFIA

Sullo spazio come categoria critica e letteraria:

ADORNO T.W., *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Torino, Einaudi, 1979.

AHMAD A., *«Jameson's Rhetoric of Otherness and the «National Allegory»*, «Social Text», n. 17, 1987.

ALFANO G., *Paesaggi, mappe, tracciati: cinque studi su letteratura e geografia*, Napoli, Liguori, 2010.

ANDERSON B., *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Roma, Manifestolibri, 2000.

ANSELMINI G. M., *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, Milano, Mondadori, 2001.

ASSUNTO R., *Il paesaggio e l'estetica*, Palermo, Narciso Novecento, 1994.

AUGÈ M., *Antropologia della mobilità*, Milano, Jaca Book, 2010.

BACHELARD G., *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 2006.

BACHTIN M., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.

BADIE B., *La fine dei territori. Saggio sul disordine internazionale e sull'utilità sociale del rispetto*, Trieste, Asterios, 1996.

- BAGNOLI V., *Lo spazio e il testo: paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Bologna, Pendragon, 2003.
- BENVENUTI G., CESERANI R., *La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- BETTINI F., MUZZIOLI F., *Gruppo 93. La recente avventura del dibattito letterario in Italia*, Lecce, Piero Manni, 1990.
- BHABHA H. K., *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001.
- BLANCHOT M., *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1975.
- BONINELLI G. M., *Frammenti indigesti. Temi folklorici negli scritti di Antonio Gramsci*, Roma, Carocci, 2007.
- CABIBBO P. (a cura di), *Lo spazio e le sue rappresentazioni. Stati, modelli, passaggi*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1993.
- CASSANO F., *Oltre il nulla. Studio su Giacomo Leopardi*, Bari-Roma, Laterza, 2003.
- CASSANO F., *Il pensiero meridiano*, Bari-Roma, Laterza, 2007.
- CATALDI P., *La fine del canone. I poeti e il postmoderno*, «Moderna», III, 2, 2001.
- CAVAZZA S., *Piccole patrie: feste popolari tra regione e nazione durante il fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- CHAMBERS I., *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2003.
- CHATTERJEE P., *Oltre la cittadinanza. La politica dei governanti*, a cura di Sandro Mezzadra, Roma, Meltemi, 2006.
- CROCIANI G., *Le regioni e la cultura nazionale*, Catania, Francesco Battiato, 1914.

- D'ANGELO P., *Filosofia del paesaggio*, Macerata, Quodlibet, 2010.
- DAINOTTO R., «*All the Regions Do Smilingly Revolt*»: *The Literature of Place and Region*, «Critical Inquiry», 22, Spring 1996.
- DAINOTTO R., *Place in Literature. Regions, cultures, communities*, Ithaca and London, Cornell University, 2010.
- DAMROSCH D., *What Is World Literature?*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2003.
- DE FANIS M., *Geografie letterarie: il senso del luogo nell'alto Adriatico*, Roma, Meltemi, 2001.
- DE RITA G., BONOMI A., *Manifesto per lo sviluppo locale. Teoria e pratica dei patti territoriali*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- DELEUZE G., GUATTARI F., *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 2010.
- DEPLANO V., *Costruire una nazione. Politiche, discorsi e rappresentazioni che hanno fatto l'Italia*, Verona, Ombre corte, 2013.
- DIONISOTTI C., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.
- EKERS M., HART G., KIPFER S., LOFTUS A., *Gramsci: Space, Nature, Politics*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2013.
- FORTINI F., *I confini della poesia*, Roma, Castelvecchi, 2015.
- FOUCAULT M., *Le parole e le cose*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1978.
- FOUCAULT M., *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano, Mimesis, 2001.
- FRASSINELLI P. P., *Globalizzazione, eurocentrismo e storia della letteratura. Franco Moretti ed Edward Said*, «Allegoria», n. 56, 2007.

- GANERI M., *Bordieu, Jameson e l'impegno*, «Allegoria», n. 56, 2007.
- GENTILE G., *Il tramonto della cultura siciliana*, in ID., *Opere*, vol. 45, Firenze, Le Lettere, 2004.
- GLISSANT È., *Poetica della Relazione. Poetica III*, Macerata, Quodlibet, 2007.
- HEIDEGGER M., *In cammino verso il linguaggio*, a cura di Alberto Caracciolo, Milano, Mursia, 1973.
- HEIDEGGER M., *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 1976.
- HEIDEGGER M., *Saggi e discorsi*, a cura di Gianni Vattimo, Milano, Mursia, 1976.
- IACOLI G., *Letteratura comparata come ermeneutica geografica*, «Moderna», 10, 1, 2007.
- IACOLI G., *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008.
- IACOLI G., *Fra geocritica e geopoetica: la geotematica. Modelli di interpretazione culturale ed esperienze di studio*, in LUISA AVELLINI, GIULIANA BENVENUTI, LARA MICHELACCI, FRANCESCO SBERLATI, (a cura di), *Prospettive degli Studi culturali. Lezioni della Summer School in Adriatic Studies, Rimini, 30 giugno-12 luglio 2008*, Bologna, I libri di Emil, 2009.
- ITALIANO F., LADOLFI G. (a cura di), *Sentieri poetici contemporanei*, Novara, Interlinea edizioni, 2004.
- ITALIANO F., *Tra miele e pietra. Aspetti di Geopoetica in Montale e Celan*, Milano, Mimesis, 2009.
- ITALIANO F., MASTRONUNZIO M. (a cura di), *Geopoetiche. Studi di geografia e letteratura*, Milano, Unicopli, 2011.
- JAKOB M., *Paesaggio e letteratura*, Firenze, L. S. Olschki, 2005.

JAMESON F., *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*, «Social Text», n. 15, 1986.

JAMESON F., *L'inconscio politico: il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Milano, Garzanti, 1990.

JAMESON F., *The aesthetics of singularity*, «New Left Review», mar-apr 2015.

JORDAN D. M., *New World Regionalism: Literature in the Americas*, Toronto, University of Toronto Press, 1994.

LEFEBVRE H., *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi, 1976.

LYOTARD F., *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1981.

LONGO N., *Petrarca: geografia e letteratura*, Roma, Salerno Editrice, 2007.

LUZZATTO S., PEDULLÀ G., SCARPA D., *Atlante della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 2012.

MANDILE R., *Lo spazio del paesaggio. Concezioni e rappresentazioni della natura nella poesia latina (I sec. a.C.-I sec. d. C.)*, «Acme», LXIII, III, set-dic 2010.

MANSFIELD E. D., SOLINGEN E., *Regionalism*, «The Annual Reviews of Political Science», 13, 2010.

MEZZADRA S., NEILSON B., *Confini e frontiere. La moltiplicazione del lavoro nel mondo globale*, Bologna, Il Mulino, 2013.

MINCA C. (a cura di), *Introduzione alla geografia postmoderna*, Padova, Cedam, 2001.

MONTANI P., *L'immaginazione intermediale: Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

- MORETTI F., *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997.
- MORETTI F., *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 2003.
- MOSCÈ A., *I luoghi del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2005.
- OLIVIERI U. M., *Un canone per il terzo millennio, testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*, Milano, Pearson Italia S.p.a., 2001.
- ORLANDO F., *L'altro che è in noi. Arte e nazionalità*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- ORLANDO F., *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Torino, Einaudi, 1998.
- OSBAT L., *Il localismo nell'economia e nell'analisi del territorio, nella lingua e nella letteratura nella gestione degli archivi e biblioteche: Atti del convegno (Sant'Oreste, 13-14 ottobre 1995)*, Roma, Vecchiarelli, 1996.
- PAGANELLI D., *Il teatro come unico cielo: il testo, la voce, l'uditorio*, Bologna, Asterisco, 2009.
- PELLINI P., *Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie*, «Allegoria», n. 58, 2008.
- PHILLIPS L., *Lost in Space: Siting/citing the in-between of Homi Bhabha's The location of culture*, Unisa Press, «scrutiny 2: issues in english studies in southern africa», vol. 3, n. 1, 1998.
- POZZI M., *Ricordo di Carlo Dionisotti*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», n. 177, 2000.
- QUAINI M., *Marxismo e geografia*, Firenze, La nuova Italia Editrice, 1974.
- RECALCATI M., *Per Lacan. Neoilluminismo, neoesistenzialismo, neostrutturalismo*, Roma, Borla, 2005.

- RECALCATI M., *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Milano, Raffaello Cortina, 2010.
- RECALCATI M., *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Milano, Feltrinelli, 2013.
- REMOTTI F., *Contro l'identità*, Roma-Bari, Laterza, 1996.
- REMOTTI F., *Noi, primitivi. Lo specchio dell'antropologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.
- RESTA C., *Il luogo e le vie. Geografie del pensiero in Martin Heidegger*, Milano, Franco Angeli, 1996.
- RIGO E., *Europa di confine. Trasformazioni della cittadinanza nell'Unione allargata*, Roma, Meltemi, 2007.
- RITROVATO S., *Dentro il paesaggio. Poeti e natura*, Milano, Archinto, 2006.
- SAID E. W., *Cultura e imperialismo: letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Roma, Gamberetti, 1998.
- SAID E. W., *Nel segno dell'esilio*, Milano, Feltrinelli, 2008.
- SERENI E., *Storia del paesaggio agrario italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1996.
- SISTO M., GUGLIERI F., *Verifica dei poteri 2.0*, «Allegoria», n. 61, 2011.
- SOJA E. W., *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso Press, 1989.
- SOJA E. W., *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford, Blackwell, 1996.
- SORRENTINO F. (a cura di), *Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando, 2010.

TURRI E., *Antropologia del paesaggio*, Venezia, Marsilio, 2008.

VITI A., *Tema*, Napoli, Guida, 2011.

WEIL S., *La prima radice. Preludio ad una dichiarazione dei doveri verso l'essere umano*, Milano, Mondadori, 1990.

WESTPHAL B., *Geocritica. Reale finzione spazio*, Roma, Armando, 2009.

WESTPHAL B., *Oltre la torre d'avorio. Genesi della Geocritica*, in ROBERTO BARONTI MARCHIÒ, *Lezioni di dottorato 2007*, Santa Maria Capua Vetere (CE), Edizioni Spartaco, 2009.

WHITE K., *Le plateau de l'Albatros. Introduction a la geopoetique*, Paris, Grasset, 1994.

ZAGARI F., *Questo è paesaggio. 48 definizioni*, Roma, Mancosu, 2006.

ZINATO E., *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Roma, Carocci, 2010.

Sulla letteratura moderna e postmoderna:

ALFANO G., BALDACCI A., BELLO MINCIACCHI C., CORTELLESA A., MANGANELLI M., SCARPA R., ZINELLI F., ZUBLENA P., *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani tra due secoli*, Bologna, Luca Sossella, 2005.

AFRIBO A., *Poesia contemporanea dal 1980 ad oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007.

ALMANSI G., FINK G., *Quasi come*, Milano, Bompiani, 1989.

ANCESCHI L., *Gli specchi della poesia*, Torino, Einaudi, 1989.

- BACHTIN M., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.
- BENEDETTI C., *Il revival della modernità. Introduzione a FREDRIC JAMESON, Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*, Firenze, Sansoni, 2003.
- BERARDINELLI A., CORDELLI C., *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, 1975.
- BONAFIN M., *Contesti della parodia. Semiotica, antropologica, cultura medievale*, Torino, UTET, 2001.
- BORIO M., *Le poetiche degli anni Novanta*, «L'Ulisse», n. 18, 2015.
- CUCCHI M., *Segnali dell'attuale poesia*, «Marka», n. 12, ott-dic 1984.
- CUCCHI M., GIOVANARDI S., *Poeti italiani del secondo Novecento*, Milano, Mondadori, 2004.
- D'ELIA G., *Interdialettalità della lingua e letterarietà dei dialetti*, «Lengua», n. 5, 1985.
- D'ELIA G., *I nuovi trovatori*, «La Gru», n. 0, 2005.
- DOPLICHER F., *Poesia della metamorfosi*, «Marka», n. 12., ott-dic 1984.
- DOPLICHER F., ZACCHILLI D., PIERSANTI U., *Poesia della metamorfosi: prospettive della poesia in Italia e nel mondo al passaggio degli anni '80*, «Quaderni di Stilb», 1984.
- ECO U., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 2000.
- FABIANI R., *La poesia è andata al mare?*, «La Gru», n. 0, 2005.
- FANTUZZI M. (a cura di), *La generazione entrante. Poeti nati negli anni Ottanta*, Roma, Ladolfi, 2011.

- FERRETTI G. C., GUERRIERO S., *Storia dell'informazione letteraria in Italia. Dalla terza pagina a internet. 1925-2009*, Milano, Feltrinelli, 2010.
- GALAVERNI R., *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi, 2002.
- GIGLIOLI D., *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- GILLOCH G., *Walter Benjamin*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- GIOVANNETTI P., *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea edizioni, 2008.
- HARVEY D., *La crisi della modernità*, Milano, Il Saggiatore, 1997.
- JAMESON F., *Marxismo e forma. Teorie dialettiche della letteratura nel XX secolo*, Napoli, Liguori, 1975.
- JAMESON F., *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007.
- JANSEN M., *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Firenze, Franco Cesati, 2002.
- LORENZINI N., *Poesia del Novecento italiano*, Roma, Carocci, 2004.
- LUPERINI R., *L'allegoria del moderno: saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990.
- LUPERINI R., *La fine del postmoderno*, Napoli, Alfredo Guida, 2005.
- MANACORDA G., *La poesia italiana oggi. Un'antologia critica*, Roma, Castelveccchi, 2004.
- MAZZONI G., *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- MAZZONI G., *I destini generali*, Bari-Roma, Laterza, 2015.

- MENGALDO P.V., *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1990.
- MENGALDO P.V., *La tradizione del Novecento: quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- PAGNANELLI R., *Studi critici*, Milano, Mursia, 1991.
- PAUTASSO S., *Lirica moderna: un ossimoro ideale*, Roma, Marzorati-Editalia, 1999.
- PICCINI D., *La poesia italiana dal 1960 ad oggi*, Milano, Rizzoli, 2005.
- PIERSANTI U., DOPLICHER F., (a cura di) *Poesia diffusa*, Milano, Shakespeare and Company, 1982.
- PIERSANTI U., *Il recupero del reale e la poesia della metamorfosi*, «Marka», n. 12, ott-dic 1984.
- PALAZZESCHI A., *Il Controdolore. Manifesto futurista (1914)*, in *Tutti i romanzi*, a cura di Gino Tellini, Milano, Mondadori, 2004.
- PORTA A., *Poesia degli anni Settanta*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- RIZZANTE M., VOCE L., *Baldus - Antologia completa 1990-1996*, Milano, No Reply, 2007.
- ROSADINI G. (a cura di), *Nuovi poeti italiani 6*, Torino, Einaudi, 2012.
- ROSSI T., *1970/1980 Cinquanta modelli di poesia*, «Almanacco dello specchio», n. 11, a. 1983.
- SITI W., *Il neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*, Torino, Einaudi, 1980.
- TESTA E., *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005.
- VALENZA G., *Appunti sul decennio 1965-1975: trasformazioni dibattiti novità di anni*

creativi, in occasione della tavola rotonda sulla rivista «Il Leopardi» di Volpini e gli anni Settanta, Senigallia, 29 luglio 2008:

<http://www.meicmarche.it/public/documenti/documento_674.pdf>.

VERDINO S., *Annali di poesia italiana 1985-93*, «Nuova corrente», n. 112, a. XL, 1993.

WU MING 1, *Postmodernismi da quattro soldi in New Italian Epic – Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.

ZANZOTTO A., *Luoghi e paesaggi*, a cura di Matteo Giancotti, Milano, Bompiani, 2013.

ZINATO E., *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015.

Sul caso marchigiano:

AA.VV., *Per la rinascita e per lo sviluppo economico delle Marche. Proposte delle Federazioni marchigiane del Partito comunista italiano*, Ancona, Tip. Artigiana di A. Spoltore, 1957.

ACQUABONA P., *Dieci condizioni poetiche*, Ancona, Bucciarelli, 1965.

ALBANI A., BRUSCHI A., CAPODAGLIO E., *La terra e le stagioni. Il «modello marchigiano» nella letteratura contemporanea*, Ravenna, Fernandel, 2003.

ALBANI A., FABRIZI M., GEDDES C., RITROVATO S., PIGLIAPOCO E. (a cura di), *Introduzione alla letteratura delle Marche*, Ancona, Il lavoro editoriale, 2005.

ANSELMIS S. (a cura di), *La Provincia di Ancona - Storia di un territorio*, Roma-Bari, Laterza, 1987.

ANTOIGNINI C., *Poeti marchigiani del Novecento*, Ancona, Bucciarelli, 1965.

- ANTOGNINI C., *Scrittori marchigiani del Novecento*, Ancona, Bagaloni, 1971.
- BERTI SABBieti R., *Poeti delle Marche*, Bologna, Cappelli, 1968.
- BINNI W., SAPEGNO N., *Storia letteraria delle regioni d'Italia*, Firenze, Sadea-Sansoni, 1968.
- BO C., *Le Marche e la cultura*, «L'Approdo letterario», n. 14-15, apr-set 1961.
- BRONZINI F., *Per una revisione del governo del territorio: linee evolutive del modello insediativo marchigiano tra immobilismo e rinnovo*, Milano, Franco Angeli, 1988.
- CUCCARONI V., *Dall'orto alla rete*, «Nostro Lunedì», n. 10, 2008.
- CUCCARONI V., *L'Arcatana. Viaggio nelle Marche under 35*, Camerano, Gwynplaine, 2013.
- D'ELIA G., *La città riviera*, «La Gru», n. 6, a. V, 2009.
- D'ELIA G., *Appartato e policentrico marchigiano*, «La Gru», n. 6, a. V, 2009.
- D'ELIA G., *La poesia dell'Italia, tra città-riviera e dorsale umanistica*, «La Gru», n. 6, a. V, 2009.
- GARBUGLIA R. (a cura di), *Il riso leopardiano. Comico, Satira, Parodia. Atti del IX Convegno Internazionale di studi leopardiani, Recanati 18-22 settembre 1995*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1998.
- GARUFI G., PAGNANELLI R., *Poeti delle Marche*, Forlì, Forum/Quinta. Generazione, 1981.
- GEZZI M., RUGGIERI A., *Porta marina. Viaggio a due nelle Marche dei poeti*, Ancona, PeQuod, 2008.
- GIOVANNINI P., MONTESI B., PAPINI M. C., *Le Marche dalla ricostruzione alla transizione, 1944-1960*, Ancona, Il lavoro editoriale, 1999.
- GUZZINI M. (a cura di), *Residenza. Settimanale radiofonico di riflessioni marchigiane sulla*

cultura. *Rai delle Marche 1980-1981*, Ancona, Il lavoro editoriale, 2000.

GUZZINI M., *Cultura e politica nelle Marche dei primi anni Ottanta. Considerazioni sullo scopo del settimanale radiofonico Residenza*, «Storia e problemi contemporanei», Urbino, Quattro Venti, 2001.

LUSSU J., MANGANI G., GIOVANNINI P., *L'idea delle Marche. Come nasce il carattere di una regione nella società dell'Italia moderna*, Ancona, Il lavoro editoriale, 1989.

LUZI A., *Sulla soglia del paese: scrittori marchigiani contemporanei*, Ancona, Bagaloni, 1984.

LUZI A., VENTOLA R., *Marche: poeti d'oggi*, Bramante, Urbania, 1979.

MANCINELLI F., (a cura di), *Poeti di frontiera*, Roma, Stilb, 1983.

MANGANI G., *Fare le Marche. L'identità regionale fra tradizione e progetto*, Ancona, Il lavoro editoriale, 1998.

MARTELLINI L., *La poesia delle Marche (Paragrafi per una genesi)*, Forlì, Forum, 1982.

MORRESI R., *L'onda marchigiana: ipotesi per una linea poetica*, «La poesia e lo spirito», 29 maggio 2008 : <<https://lapoesiaelospirito.wordpress.com/2008/05/29/londa-marchigiana-ipotesi-per-una-linea-poetica/>>.

PELLEGRINI G. B., *Carta dei Dialetti d'Italia*, Pisa, Pacini, 1977.

PETRELLI SERGIO ET AL., (a cura di), *La cultura nelle Marche nella seconda metà del '900*, Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche, 71, X, luglio 2005.

RAFFAELI M., *Questa siepe. Scrittori nelle Marche*, Ancona, Il lavoro editoriale, 2000.

RAFFAELI M., FERRI M. (a cura di), *Le riviste letterarie delle Marche*, Ancona, Istituto Gramsci Marche, 1993.

ROSSI M. G., *Storia del centrismo e storia della repubblica. Tra parentesi e continuità*,

«Italiana contemporanea», n. 208, 1997.

NOTA D., *Nuova residenza e territori paralleli*, «La Gru», n. 6, a. V, 2009.

SANTARELLI E., *Per la rinascita marchigiana e l'istituzione dell'Ente regione*, «L'Unità», 1 novembre 1956.

SCARABICCHI F., *Il gioco, la pista e il segno*, Agugliano, Bagaloni, 1977.

SCATAGLINI F., SCARABICCHI F., RAFFAELI M., *Da una città*, Ancona, Il lavoro editoriale, 1981.

SCATAGLINI F., MARCHI D., MARTELLINI L. ET AL., *Poesia marginale e marginalità della poesia*, «Quaderni del marchingegno (Marche oggi)», n.1, 1980.

VILELLA G. (a cura di), *Le Marche e l'Europa: modello marchigiano, mercato unico, politiche comunitarie*, Ancona, Tecnoprint, 1989.

Su Paolo Volponi:

ARBASINO A., *Ognuno per il suo verso*, «L'Espresso», 10 agosto 1986.

ASOR ROSA A., *Versi (folli) e diversi*, «La Repubblica», 5 luglio 1986.

BALDISE E., *Invito alla lettura di Volponi*, Milano, Mursia, 1982.

BÀRBERI SQUAROTTI G., *L'amore e il furore di Volponi poeta*, «La Stampa», 26 settembre 1980.

BARILLI R., *Volponi, dal margine verso il centro*, «L'illuminista», n. 24, a. VII, 2008.

BERARDINELLI A., *Scheda su Paolo Volponi*, in *Poesia italiana, Il Novecento*, II, Milano, Garzanti, 1988.

- BETTINI F., CARLINO M., MASTROPASQUA A., MUZZIOLI F., PATRIZI G., *Volponi e la scrittura materialistica*, Roma, Lithos, 1995.
- BO C., *Paolo Volponi notturno*, «Corriere della Sera», 4 giugno 1986.
- CAPPELLINI K., *Nel silenzio campale: le «invisibili ordinarie tracce» da attendere-offendere*, «L'illuminista», n. 24, a. VII, 2008.
- CAPRONI G., *L'antica moneta*, «L'illuminista», n. 24, a. VII, 2008.
- CERBONI BAIARDI G., *Le poesie di Volponi*, «Comunità», XIV, n. 84, 1960.
- CUCCHI M., *Scheda su Paolo Volponi*, in *Dizionario della poesia italiana. I poeti di ogni tempo, la metrica, i gruppi*, Milano, Mondadori, 1983.
- DE SANTI G., *Lo strale del silenzio*, «Hortus», n. 11, 1992.
- FERRETTI G. C., *Volponi*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.
- FERRETTI G. C., *Poesie inedite di Volponi*, «Rinascita», n. 16, 18 aprile 1975.
- FERRETTI G. C., *Paolo Volponi e i suoi nemici*, «L'Unità», 7 giugno 1986.
- FERRETTI G. C., ZINATO E., *Volponi. Personaggio di romanzo*, San Cesario di Lecce, Manni, 2009.
- FICHERA G., *Tolto dall'io, preso dalla storia. Studio sul saggismo di Volponi*, Cuneo, Nerosubianco, 2012.
- FORTI M., *Nuove poesie di Volponi*, in ID., *Le proposte della poesia*, Mursia, Milano, 1963.
- FORTINI F., *Le poesie italiane di questi anni*, «Il Menabò», n. 2, 1960.

- FORTINI F., *Lacrime in versi sui tangenti fati*, «Il Sole 24 ore», 14 febbraio 1993.
- GRAMIGNA G., “*Con testo a fronte*”, «Alfabeta», n. 90, 1986.
- GRUPPO LABORATORIO, *Paolo Volponi: Scrittura come contraddizione*, Milano, Angeli, 1995.
- LENTI M., *Due inediti giovanili di Paolo Volponi*, «La collina», n. 11/13, giu-dic 1989.
- LENTI M., *I resti del silenzio*, «La collina», a. IX, n. 19/23, lug 1992-dic 1994.
- LEONETTI F., *La paura (Nota per Volponi)*, «Officina», n. 1, mar-apr 1959.
- LEONETTI F., *Un'analisi semantica, IV: Antico postmoderno*, «Paragone-Letteratura», n. 136, XII, 1961.
- LUPERINI R., *Attualità di Volponi*, «L'immaginazione», n. 143, 1991.
- MARONGIU E., *La storia dei testi poetici di Volponi*, «FM 1995» - Annali del Dipartimento di italianistica dell'Università di Roma La Sapienza, Roma, Editori Riuniti, 1996.
- MASTROPASQUA A., *La dolorosa rima di Paolo Volponi*, «Allegoria», n. 3, 1989.
- MENGALDO P. V., *Sempre in testa la poesia*, «Panorama», 3 agosto 1986.
- MENGALDO P. V., *Paolo Volponi*, «L'illuminista», n. 24, a. VII, 2008.
- PAMPALONI G., *La poesia di Volponi*, «L'Approdo letterario», n. 11, 1960.
- PAMPALONI G., *Volponi? Fa il poeta contadino*, «Il Giornale», 10 settembre 1980.
- PAPINI M. C., *La poesia di Paolo Volponi: Da “Il ramarro” a “Foglia mortale”*, «Studi novecenteschi», n. 31, 1986.

- PAPINI M. C., *Paolo Volponi. Il potere, la storia, il linguaggio*, Firenze, Le Lettere, 1997.
- PASOLINI P. P., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960.
- PASQUALI A., *Atlante del viaggiatore letterario. Dai testi di Paolo Volponi al territorio. Le terre dei Montefeltro*, Urbino, QuattroVenti, 2006.
- PEDULLÀ W., *Le ragioni di una scelta*, «L'illuminista», n. 24, a. VII, 2008.
- PORTA A., *Il progetto infinito*, Roma, Edizioni del Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991.
- RAMAT S., *Note sulla poesia di Volponi*, «Studi novecenteschi», n. 34, 1987.
- RAFFAELI M. (a cura di), *Paolo Volponi. Il coraggio e dell'utopia*, Ancona, Transeuropa, 1997.
- RAFFAELI M., *Versi dall'Italia contadina a quella del boom*, «Il Manifesto», 9 agosto 1980.
- RITROVATO S., MARCHI D. (a cura di), *Pianeta Volponi. Saggi interventi testimonianze*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2007.
- RITROVATO S., *All'ombra della memoria. Studi su Paolo Volponi*, Pesaro, Metauro, 2013.
- RONCONI E., *Metafisici e poeti*, «Il ponte», XII, n. 2, febbraio 1956.
- SICILIANO E., *Liturgiche poesie*, «L'Espresso», 4 novembre 1990.
- SPAGNOLETTI G., *Cronache di poesia*, «La fiera letteraria», 30 gennaio 1949.
- VOLPINI V., *L'antica moneta*, «La fiera letteraria», 4 settembre 1955.
- VOLPONI P., LEONETTI L., *Il leone e la volpe. Dialogo nell'inverno 1994*, Torino, Einaudi, 1995.

VOLPONI P., *Scritti dal margine*, Milano, Lupetti / Piero Manni Letteratura, 1995.

ZINATO E., *La recente poesia di Volponi fra corpo e storia*, «Hortus», n. 15, 1994.

ZINATO E., *Volponi: narratore e poeta del cronotopo italiano*, «L'Ulisse», n. 14, 2014.

ZINATO E., *Paolo Volponi*, «Studi novecenteschi», n. 43-4, 1992.

Su Luigi di Ruscio:

AMURRI S., FERRACUTI A., *Addio poeta senza maestri*, «Il Fatto Quotidiano», 25 febbraio 2011.

CASELLI M., *Non io, ma Iddio. L'ultima raccolta di Luigi di Ruscio*, «Tratti», n. 63, 2003.

CONTI V., *Addio al poeta Luigi Di Ruscio*, «Corriere Adriatico», 24 febbraio 2011.

DI RUSCIO L., *Lettera a M. Bettarini del 29 novembre 1978*, «Salvo Imprevisti», n. 16, 1979.

DI RUSCIO L., *Poesie*, «Salvo Imprevisti», n. 16, 1979.

DI RUSCIO L., *Apprendistato*, «La gazza ladra», n. 5, 1987.

DI STAFANO P., *Lo Jacopone operaio*, «Corriere della Sera», 24 febbraio 2011.

FALCO G., *Luigi Di Ruscio. Romanzi*, «Doppiozero», 4 aprile 2014:
<<http://www.doppiozero.com/materiali/parole/luigi-di-ruscio-romanzi>>.

FERRACUTI A., *Intervista a Luigi di Ruscio*, «Rassegna Sindacale», 25 ottobre 2006.

FERRACUTI A., *Silenzio, parla Luigi Di Ruscio. Libri, fabbrica e passione politica di uno spirito sovversivo fluviale e lirico in perenne conflitto con il mondo*, «Diario della

settimana» (dvd), n. 12, a. XI, 2006; poi parzialmente trascritto in <<http://latelasonora.blogspot.it>>, 28 ottobre 2009.

FERRACUTI A., *Viaggi da Fermo. Un sillabario piceno*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

FERRACUTI A., *Emigrato a Fermo. Ritratto di un poeta*, «Il Manifesto», 27 febbraio 2011.

GEZZI M., *Le strategie del «sottoscritto»: paragrafi per Di Ruscio narratore*, «Istmi», n. 25-26, 2010.

GEZZI M., *Tra versi e prose nel segno di un'assoluta singolarità*, «Il Manifesto», 24 febbraio 2011.

LUCINI G.M., *La dimensione epica nella poesia di Di Ruscio*, «Poiein»:
<http://www.poiein.it/autori/D_E/DiRuscio/AAA_Di%20Ruscio.htm>

MAIORINO G., *Nota a Due poesie di Luigi Di Ruscio*, «EnnErre», n. 10, a. VI, 1999.

MINERVINO F. M., *Tanti poeti dentro uno solo*, «Terra», 27 febbraio 2011.

PORTA A., *Una palla di neve all'inferno*, «Corriere della sera», 11 maggio 1979.

RAFFAELI M., *Il graffio della libertà*, «Il Manifesto», 15 ottobre 2005.

RUGGIERI A., *Per Luigi Di Ruscio*, «Nazione indiana», 11 marzo 2011:
<<http://www.nazioneindiana.com/2011/03/11/per-luigi-di-ruscio/>>

SALARDI R., *Intervista a Luigi Di Ruscio*, «Nuova Prosa», n. 52, 2010.

SANTI F., *Ecco un poeta di cui farci seguaci*, «Atelier», n. 19, 2000.

VASSALLI S., *Lo «stil nuovo» arriva da Oslo*, «Unità», 21 agosto 1980.

VERDINO S., *Luigi Di Ruscio*, «Istmi», n. 7-8, 2000.

ZINATO E., *I lapsus voluti di Luigi di Ruscio*, «Allegoria», n. 42, 2002.

Su Franco Scataglini:

ALLONI M., *Il passato dell'avvenire*, «Azione», 22 dicembre 1992.

ANEDDA A., *La lingua disadorna*, L'Obliquo, Brescia, 2001.

ANTOIGNINI C., *Il frutto e l'orto*, «La fiera letteraria», a. XLIX, n. 21, 27 maggio 1973.

ANTONELLI R., *Scataglini, «Io che traduco il sogno»*, «Il Manifesto», 4 luglio 1993.

ANTONELLI R., *Qualità velate d'apparenza*, «Antico Moderno», n. 1, 1995.

BALDASSARI T., *Parole confidenziali per Franco Scataglini*, «ClanDestino», a. VIII, n. 1, 1995.

BARBERI SQUAROTTI G., *La vena marchigiana di Franco Scataglini*, «Tuttolibri-La Stampa», a. IV, n. 24, 24 giugno 1978.

BIZZARRI C., *Un protagonista antico nel poema per una «Rosa»*, «La gazzetta di Ancona», 15 settembre 1992.

BRANDOLINI A., *L'esercizio indispensabile*, «Almanacco del Ramo d'Oro», n. 5/6, 2005.

BREVINI F., *La poesia è viva e canta in dialetto*, «Corriere della sera», 6 marzo 1993.

BREVINI F., *Il giardino di Franco Scataglini*, «Filologia antica e moderna», n. 10, 1996.

BRICCHI M., *Il luccichio dei sogni*, «L'immaginazione», n. 99-100, nov-dic 1992.

- CALCAGNO G., *Così si spegne la poesia italiana*, «Tuttolibri-La Stampa», 21 novembre 1996.
- CIVITAREALE P., *Poesia dialettale d'oggi: qualche aspetto ed alcune voci*, «Il lettore di provincia», n. 98, a. XXVIII, 1997.
- CORTELLESA A., *La sua lignée storico-poetica*, «Alias», 8 settembre 2001.
- CRESPI S., *Un'arcaica grazia*, «Il Sole 24 Ore», 4 settembre 1988.
- CUCCARONI V., *Un poeta neovolgare. Franco Scataglini e la poesia italiana del secondo Novecento, Tesi di laurea, anno accademico 2000- 2001:*
 <<http://www.fucinemute.it/2007/09/un-poeta-neovolgare-i/>>.
- CUCCHI M., *Poesia in tre lingue*, «Panorama», a. XXV, n. 1129, 6 dicembre 1987.
- DE MATTEIS C., *Recensione a El sol*, «Lettera dall'Italia», a. XI, n. 41, gen-mar 1996.
- D'ELIA G., *Un poeta in neovolgare*, «Lengua», a. VI, n. 9, 1989.
- D'ELIA G., *Per Franco Scataglini*, «Lengua», n. 14, 1994.
- D'ELIA G., *Il fanciullo e la guerra*, «L'indice dei libri del mese», a. XII, n. 11, 1995.
- FERRONI G., *Franco Scataglini*, in ID., *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milano, Einaudi Scuola, 1991.
- FORTI M., *Sui poeti "in dialetto" del Novecento*, «Autografo», n.16, vol.VI, 1989.
- GIOVANARDI S., *I leprotti marchigiani*, «La Repubblica», 31 dicembre 1992.
- MATTIOLI T. (a cura di), *Per Franco Scataglini: indagini di poesia, Atti del Convegno (Urbino, 9 maggio 2012)*, Rimini, Raffaelli Editore, 2013.
- LAURETANO G., *Recensione a El sol*, «ClanDestino», a. IX, n. 2, 1996.

- LENTI M., *La presenza di Leopardi in alcuni poeti marchigiani*, «Quaderni del Marchingegno», n. 1, giugno 1980.
- LENTI M., “*Io che traduco el sogno*” (*Sulla poesia di Franco Scataglini*), «Hortus», a. VIII, n. 16, 1995.
- LOI F., *Raffinati rimandi agontani*, «Il Sole 24 ore», 27 settembre 1992.
- LOI F., *L'amara lezione di Scataglini*, «Il Sole 24 Ore», 25 settembre 1994.
- LOI F., *Il dire che vince la finzione*, «Il Sole 24 Ore», 20 agosto 1995.
- LOI F., *In un volo di rondine risplende la memoria*, «Il Sole -24 Ore», 8 marzo 1998.
- MELDOLESI S. (a cura di), *Intervista videoregistrata a Franco Scataglini*, 1995.
- MENGALDO P. V., *Problemi della poesia dialettale italiana del Novecento*, in *La tradizione del Novecento*, quarta serie, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- MENGALDO P. V., *Il cimitero abbrevo*, Brescia, L'Obliquo, 2001.
- MICALETTI A., *Creazione e traduzione: l'ultima opera di Scataglini*, «Pelagos», a. III, n. 3, luglio 1994.
- PENTO B., *Franco Scataglini: un dialettale marchigiano*, «La fiera letteraria», n. 21, 1973.
- PENTO B., *Recensione a F. Scataglini, E per un frutto piace tutto un orto*, «La fiera letteraria», n. 23, 1973.
- PICCINI D., *Franco Scataglini. Lo scriversi del destino*, «Poesia», a. XVIII, n. 190, 2005.
- PIERSANTI U., «Quaderni del Marchingegno», n. 1, giugno 1980.

- RAFFAELI M., *Dentro il paesaggio*, «Quaderni del Marchingegno», n. 1, 1980.
- RAFFAELI M., *Diagramma per Franco Scataglini*, «Idra», n. 3, a. II, 1991.
- RAFFAELI M., *recensione a La Rosa*, «Poesia», n. 61, aprile 1993.
- RAFFAELI M., *Sangue, memoria e lingua*, «Il Manifesto», 4 luglio 1993.
- RAFFAELI M., *El vive d'omo. Scritti su Franco Scataglini*, Milano, Transeuropa, 1998.
- RAFFAELI M., *L'alfabeto dell'esserci*, «Alias», 8 settembre 2001.
- RAFFAELI M., *Anconetano, barriera invisibile, intervista a P.V. Mengaldo*, «Alias», 8 settembre 2001.
- RAFFAELI M., *Il graffio della libertà*, «Il Manifesto», 11 febbraio 2005.
- RAFFAELI M., SCARABICCHI F. (a cura di), *La poesia di Franco Scataglini. Atti del Convegno*, Ancona, Il lavoro editoriale, 2000.
- SCARABICCHI F., *Scataglini*, «Nostro Lunedì», n. 4, set-ott 2004.
- SCARABICCHI F., *L'amorosa spina*, «Poesia», a. XVIII, n. 190, gennaio 2005.
- SCATAGLINI F., *Questionario per i poeti in dialetto (Franco Scataglini)*, «Diverse lingue», n. 5, a. III, 1988.
- SICA G., *Scrivere in versi: metrica e poesia*, Milano, Il Saggiatore, 2003.
- TANDELLO E., *Il luogo precario della differenza: Language and Dialect in the Poetry of Franco Scataglini*, «Journal of the Institute of Romance Studies», n. 16 supplement n.1, London 1996.

- TESIO G., Scataglini, *com'è impossibile la vita*, «Tuttolibri-La Stampa», 28 ottobre 1995.
- TESIO G., *Da Scataglini a Loi i dialettali via dal caos*, «Tuttolibri-La stampa», 30 luglio 2005.
- TONNA G., *Salvarsi con la parola*, «Quaderni del Marchingegno», n.1, giugno 1980.
- TRONCARELLI F., *Il giardino muto. Il sogno del Medioevo nella poesia di Franco Scataglini*, «Quaderni Medievali», n. 28, dicembre 1989.
- VALDUGA P., *La lingua alle origini*, «Corriere della sera», 12 novembre 1995.
- VENTUROLI M., *Lettera sul manoscritto*, «Marche oggi», a. III, n. 3-4, mag-ago 1977.
- VERDINO S., *Annali di poesia italiana 1985-1993*, «Nuova corrente», a. XL, n. 112, 1993.
- VERDINO S., *Annali di poesia italiana 1994-98*, «Nuova corrente», n. 123, 1999.
- ZANCANI D., *Lyricism and Sperimentalism in recent Italian dialect poetry*, «The Italianist», n. 15, supplement 1, London 1995.
- ZUCCATO E., *Recensione a El sol*, «Poesia», a. VIII, n. 86, 1995.
- ZUCCATO E., *I dialettali*, in MANACORDA G., *Poesia 2002-2003. Annuario*, Roma, Cooper & Castelvechi, 2003.

Sui “poeti della mobilità”:

- ANNOVI G. M., *Recensione a Bagnanti*, «Semicerchio», 2014:
<<http://semicerchio.bytenet.it/articolo.asp?id=825>>
- CALANNA G. (a cura di), *Intervista alla poetessa Franca Mancinelli*, «L'estroverso», a. VII, n. 3, agosto-ottobre 2013: <<http://www.lestroverso.it/intervista-alla-poetessa-franca-mancinelli/>>

- CARRERA A., *Massimo Gezzi, Il mare a destra*, «Gradiva. International Journal of Italian Poetry», n. 29, 2006.
- CASTIGLIONE D., *Recensione a Bagnanti di Renata Morresi*, «Nuovi Argomenti», 26 agosto 2014: <<http://www.nuoviargomenti.net/poesie/bagnanti/>>
- COHEN M., *Note in margine alle poesie di Franca Mancinelli*, «graphie», XI, n. 46, 2009.
- COHEN M., *Recensione a Cuore comune*, «Punto. Almanacco della Poesia italiana», a. I, n. 1, 2011.
- CROCCO C., *Campioni # 12. Massimo Gezzi*, «Doppiozero», 2 ottobre 2015:
<<http://www.doppiozero.com/materiali/campioni/campioni-12-massimo-gezzi>>
- DE GREGORIO A., *Il cucchiaino della poesia. Appunti su "Pasta madre" di Franca Mancinelli*, «Poesia2punto0», 3 settembre 2012: <<http://www.poesia2punto0.com/2012/09/03/il-cucchiaino-della-poesia-appunti-su-pasta-madredi-franca-mancinelli/>>
- FANTUZZI M., *Fare poesia nell'epoca dei troll. Quattro poeti italiani*, «Mosaici», St. Andrews University, dicembre 2012: <<http://www.mosaici.org.uk/?items=fare-poesia-nellepoca-dei-troll-quattro-poeti-italiani-emergenti>>
- FERRI M., *Mala kruna, l'inizio del viaggio*, «Scirocco», n. 22, 2008.
- FRANCUCCI F., *Massimo Gezzi, Il numero dei vivi*, «Semicerchio - Rivista di poesia comparata», 27 settembre 2015: <http://semicerchio.bytenet.it/articolo.asp?id=854>
- GEZZI M., *Per un'apologia della lirica*, «L'Ulisse», n. 11, 2008.
- GUGLIELMIN S., *Mala kruna ovvero come recitare l'abisso*, «Tratti», n. 86, a. XXVII, 2011.
- GUGLIELMIN S., *Renata Morresi*, «Blanc de ta nuque», 28 maggio 2014:
<<http://golfedombre.blogspot.it/2014/05/renata-morresi.html>>
- LENTI M., *Recensione a Renata Morresi, Cuore comune*, «deComporre», n. 8, 2011.

MONTIERI G., *Interviste credibili #6 – Luigi Socci*, in «PoetarumSilva», 16 ottobre 2012:
<<http://poetarumsilva.com/2012/10/16/interviste-credibili-6-luigi-socci/>>

MOSCÈ A., *Mala Kruna: un viaggio d'amore reale e ideale*, «La clessidra», XV, n. 1, 2009.

OSTUNI V., *Recensione a Cuore comune*, «Il Caffè Illustrato», n. 74-75, 2013.

RAFFAELI M., *Dopo il viaggio*, «Poesia», n. 273, a. XXV, lug-ago 2012.

RAFFAELI M., *La spiaggia dello sperpero*, «Il Manifesto», 14 maggio 2014.

RAFFAELI M., *Massimo Gezzi fotografa il nostro stato di perfetta solitudine sociale*, «Il Manifesto», 19 aprile 2015.

STRAMUCCI N., *Mala kruna: osservazioni sul buio e sulla luce*, «La Gru», n. 9, 2008.

TAMBURRINI E., *Presente profondo. Una nota a «Bagnanti» di Renata Morresi*, «Adamo Magazine», 30 settembre 2013:

<<https://adamomagazine.wordpress.com/2013/09/30/presente-profondo-una-nota-a-bagnanti-di-renata-morresi/>>

ZINATO E., *Commento all'articolo Da Cuore comune*, «Le parole e le cose», 7 febbraio 2012: <<http://www.leparoleelecose.it/?p=3286>>

Opere citate:

ARMINIO F., *Geografia commossa dell'Italia interna*, Milano, Mondadori, 2013.

CALVINO I., *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 2006.

D'ELIA G., *Non per chi va*, Roma, Savelli, 1980.

D'ELIA G., *Sulla riva dell'epoca*, Torino, Einaudi, 2000.

DE SIGNORIBUS E., *Case perdute 1976-1985*, Ancona, Il lavoro editoriale, 1989.

DI RUSCIO L., *Non possiamo abituarci a morire*, prefazione di Franco Fortini, Milano, Schwarz, 1953.

DI RUSCIO L., *Le streghe s'arrotano le dentiere*, prefazione di Salvatore Quasimodo, Napoli, A. Marotta, 1966.

DI RUSCIO L., *Apprendistati*, Ancona, Bagaloni, 1978.

DI RUSCIO L., *Istruzioni per l'uso della repressione*, presentazione di Giancarlo Majorino, Roma, Savelli, 1980.

DI RUSCIO L., *Enunciati*, presentazione di Eugenio De Signoribus, Grottammare, Stamperia dell'Arancio, 1993.

DI RUSCIO L., *Firmum 1953-1999*, con le testimonianze di Franco Fortini e Salvatore Quasimodo, Ancona, peQuod, 1999.

DI RUSCIO L., *L'ultima raccolta: i lapsus sono tutti dovuti*, prefazione di Francesco Leonetti, Lecce, Manni, 2002.

DI RUSCIO L., *Le mitologie di Mary*, Faloppio, LietoColle, 2004.

DI RUSCIO L., *Iscrizioni*, Collana di inediti e-book a cura di Biagio Cepollaro, nota di Gianmario Lucini, 2005: <www.cepollaro.it>.

DI RUSCIO L., *L'iddio ridente*, prefazione di Stefano Verdino, Arezzo, Editrice Zona, 2008.

DI RUSCIO L., *Cristi polverizzati*, prefazione di Andrea Cortellessa e Angelo Ferracuti, Firenze, Le Lettere, 2009.

DI RUSCIO L., *Palmiro*, a cura di Massimo Raffaeli, Roma, Ediesse, 2011.

- DI RUSCIO L., *Zibaldone norvegico*, prefazione di Angelo Ferracuti, nota di Mauro F. Minervino, Cosenza, Pellegrini, 2013.
- DI RUSCIO L., *Romanzi*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Feltrinelli, 2014.
- FRANCO FORTINI, *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2014.
- GEZZI M., *Il mare a destra*, Borgomanero, Atelier, 2004.
- GEZZI M., *L'attimo dopo*, Roma, Luca Sossella, 2009.
- GEZZI M., *Il numero dei vivi*, Roma, Donzelli, 2015.
- MANCINELLI F., *Mala Kruna*, San Cesario di Lecce, Manni, 2007.
- MANCINELLI F., *Pasta Madre*, Torino, Nino Aragno editore, 2013.
- MONTALE E., *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 2013.
- MORRESI R., *Cuore comune*, Ancona, PeQuod, 2010.
- MORRESI R., *Bagnanti*, Roma, Perrone, 2013.
- PIERSANTI U., *I luoghi persi*, Torino, Einaudi, 1994.
- RABONI G., *Romanzo*, in *Tutte le poesie (1951-1993)*, Milano, Garzanti, 1997.
- REBORA C., *Canti anonimi*, prefazione di Adele Dei, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2006.
- SCATAGLINI F., *Carta Laniena*, introduzione di Francesco Scarabicchi, Ancona, Residenza, 1982.

- SCATAGLINI F., *Rimario Agontano (1968-1986)*, a cura di Franco Brevini, Milano, Scheiwiller, 1987.
- SCATAGLINI F., *E per un frutto piace tutto un orto*, introduzione di Plinio Acquabona, con quattro illustrazioni di Emilio Greco, Ancona, L'Astrogallo, 1973.
- SCATAGLINI F., *So' rimaso la spina*, introduzione di Carlo Batocchi, Ancona, L'Astrogallo, 1977.
- SCATAGLINI F., *La Rosa*, prefazione di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 1992.
- SCATAGLINI F., *Echi (poesie 1950)*, con una testimonianza dell'autore e uno scritto di Francesco Scarabicchi; a cura di Massimo Raffaelli, Brescia, L'Obliquo, 1997.
- SCATAGLINI F., *El Sol*, Milano, Mondadori, 1995.
- SOCCI L., *Il rovescio del dolore*, con una nota di Massimo Raffaelli, Ancona, Pequod Italic, 2013.
- VOLPONI P., *Poesie 1946-1994*, a cura di Emanuele Zinato, Torino, Einaudi, 1980.
- VOLPONI P., *Romanzi e prose, I*, a cura di Emanuele Zinato, Torino, Einaudi, 2002.